



UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
FACULDADE DE LETRAS - FLET
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – PPGL



IRACEMA RAMOS MARTINS

**A REPRESENTAÇÃO METAFÓRICA DAS RELAÇÕES SOCIAIS
EM *CINZAS DO NORTE*, DE MILTON HATOUM**

Manaus – Amazonas
2018

IRACEMA RAMOS MARTINS

**A REPRESENTAÇÃO METAFÓRICA DAS RELAÇÕES SOCIAIS
EM *CINZAS DO NORTE*, DE MILTON HATOUM**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal do Amazonas (UFAM), como parte dos requisitos obrigatórios para obtenção do grau de mestra em Letras, na área de Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Antônio Magalhães Guedelha

Manaus - Amazonas
2018

Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

M386r Martins, Iracema Ramos
A representação metafórica das relações sociais em Cinzas do Norte, de Milton Hatoum / Iracema Ramos Martins. 2018
120 f.: il. color; 31 cm.

Orientador: Carlos Antônio Magalhães Guedelha
Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Amazonas.

1. Expressão amazônica. 2. Cinzas do Norte. 3. Relações sociais.
4. Metáfora. I. Guedelha, Carlos Antônio Magalhães II.
Universidade Federal do Amazonas III. Título

IRACEMA RAMOS MARTINS

**A REPRESENTAÇÃO METAFÓRICA DAS RELAÇÕES SOCIAIS
EM CINZAS DO NORTE, DE MILTON HATOUM**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal do Amazonas (UFAM), como parte dos requisitos obrigatórios para obtenção do grau de mestra em Letras, na área de Estudos Literários.

Aprovado em: 21 de junho de 2018.

BANCA EXAMINADORA

Profº Dr. Carlos Antônio Magalhães Guedelha – UFAM/AM
(Presidente)

Profª Dra. Francisca de Lourdes Souza Louro – UEA/AM
(Membro)

Profª Dra. Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira– UFAM/AM
(Membro)

Profº Dra. Cássia Maria Bezerra do Nascimento - UFAM/AM
(Suplente)

Profº Dr. Marcos Frederico Krüguer Aleixo
(Suplente)

Para as meninas dos meus olhos, Beatriz e Maria Clara, porque nossos destinos foram traçados na maternidade.

Para Alessandro Reis, pela paciência e companheirismo.

Aos amados Roldão Martins e Antônia Ramos, pela feliz existência. (In memoriam).

AGRADECIMENTOS

Ao Pai misericordioso que me nutriu de forças nesta difícil caminhada para concluir este mestrado;

Às minhas filhas Beatriz Reis e Maria Clara Bernardo por entender minhas ausências e serem a razão desta conquista, a inspiração em vocês me faz buscar o crescimento intelectual e pessoal, para ser um modelo a servir de exemplo;

Ao Alessandro Reis pelo apoio e incrível companheirismo e dedicação dispensado à nossa família, sem a sua contribuição esta etapa dificilmente seria concluída com tanto êxito;

Às minhas irmãs Isabel Martins Brasil, Ivone Martins Oliveira e Raimunda Martins Amazonas pelo carinho e por terem me apoiado incondicionalmente nos momentos mais difíceis, as vossas ajudas foram de fundamental importância nos inúmeros momentos de dificuldades e provas;

Aos meus cunhados José Erondes e Núbia Reis pelo acolhimento e ajuda nas minhas idas e vindas a Manaus;

Ao meu estimado orientador, doutor Carlos Antônio Magalhães Guedelha pela preciosíssima orientação, e pelo incentivo para perseverar durante a escrita deste trabalho;

Aos meus amigos Jhonatas Gesteira, Ygor Olinto, Kendy Yamaguchi e Aline Lima pelo apoio acadêmico e ao meu primo Moreira Aires por ser o primeiro a me incentivar na busca pelo mestrado;

Aos coordenadores do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Amazonas Campus Coari pelo significativo apoio durante esta etapa, e compreensão nas minhas ausências;

Às professoras doutoras Francisca de Lourdes Louro e Rita do Perpétuo Socorro Oliveira por gentilmente aceitarem compor a banca de defesa desta pesquisa;

Ao rio Amazonas por ter sido minha estrada d'água durante dois anos, ora café-com-leite (Solimões), ora só café (Negro).

A literatura dá sentido à minha vida. São poucas coisas que dão sentido à nossa vida e das poucas a literatura é das mais importantes. Escrevo com paixão (Milton Hatoum, em entrevista à Revista Crioula, 2010).

RESUMO

A dissertação aqui proposta teve como fulcro o estudo de *Cinzas do Norte*, o terceiro romance do renomado autor amazonense Milton Hatoum, que desde sua estreia tem sido premiado nacionalmente e reconhecido em vários países, por contribuir sobremaneira para solidificar a qualidade da produção literária no cenário artístico brasileiro. Objetivou-se, pois, analisar: a construção metafórica do discurso narrativo a partir da perspectiva da metáfora conceptual de George Lakoff e Mark Johnson; a compreensão da organização social consoante os aparelhos ideológicos e repressores de estado sob a ótica filosófica de Louis Althusser; e o estudo sociológico da obra abordado na teoria de Antonio Candido, utilizando-se da noção de “fermento orgânico”, na tentativa de desvelar os recursos que Hatoum utilizou para substanciar e arquitetar *Cinzas do Norte*. A análise está voltada não só para a riqueza das criações imagéticas através da linguagem conotativa, mas também para o envolvimento da filosofia e da sociologia com a literatura. Para tal averiguação, destacou-se como ponto de partida o enredo dos romances antecessores a este, seguido de uma minuciosa releitura da obra em questão, destacando as mais expressivas metáforas, bem como a metonímia e figuras vizinhas, evidenciando tanto o contexto sociocultural, como seus aspectos estruturais, para dar ênfase aos eventos sociais em vários pontos de confluência entre a linguagem, os fatores filosóficos e sociais postos no romance. Neste contexto, procurou-se revelar mais amiúde os discursos sobre as inquietações políticas no cenário brasileiro da época. Assim, o percurso metodológico desta análise foi construído com base na pesquisa bibliográfica, utilizando-se como principais escopos: *Cinzas do Norte* (2005), *Metáforas da vida cotidiana* (2002), *Ideologia e aparelhos ideológicos do estado* (1980), *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária* (2014), artigos, dissertações e teses dos estudiosos dos romances de Hatoum. Dessa maneira, tendo em vista o êxito desta produção, o estudo ratifica a validade da análise metafórica da obra hatouniana, pois, assim, foi possível averiguar seu rico universo fictício, a beleza conotativa de sua linguagem e a importância de se destacar a literatura brasileira de expressão amazônica.

PALAVRAS-CHAVE: Expressão amazônica. *Cinzas do Norte*. Relações sociais. Metáfora.

ABSTRACT

The dissertation proposed here was based on the study of *Northern Gray*, the third novel by the renowned Amazonian author Milton Hatoum, who since his debut has been awarded nationally and recognized in several countries, contributing greatly to solidify the quality of literary production on the Brazilian artistic scenery. The objective was to analyze: the metaphorical construction of narrative discourse from the perspective of the conceptual metaphor of George Lakoff and Mark Johnson; the understanding of social organization according to the ideological apparatuses and repressors of state under the philosophical view of Louis Althusser; and the sociological study of the work dealt with in Antonio Candido's theory, using the notion of "organic ferment", in an attempt to unveil the resources that Hatoum used to substantiate and architect *Northern Ashes*. For this, the analysis is focused not only on the wealth of imagery through connotative language, but also on the involvement of philosophy and sociology with literature. Therefore investigation, the starting point was the plot of the novels predecessor to the latter, followed by a thorough re-reading of the work in question, highlighting the most expressive metaphors, as well as metonymy and neighboring figures, emphasizing both the sociocultural context and its structural aspects, to highlight social events at various points of convergence between language, the philosophical and social factors put in the novel. In this context, it was sought to reveal more often the discourses on the political concerns in the Brazilian scenario of the time. Thus, the methodological path of this analysis was constructed based on the bibliographical research, using as main scopes: *Northern Gray* (2005), *Metaphors we live by* (2002), *Ideology and ideological apparatuses of the state* (1980), *Literature and society: studies of theory and literary history* (2014), articles, dissertations and theses of the scholars of the Hatoum novels. In this way, in view of the success of this production, the study ratifies the validity of the metaphorical analysis of the Hatounian work, as it was possible to ascertain its rich fictional universe, the connotative beauty of its language and the importance of highlighting Brazilian literature of Amazonian expression.

KEY WORDS: Amazonian expression. *Northern Ashes*. Social relationships. Metaphor.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Função estética da metáfora e suas subfunções.....	48
Quadro 2: AIE, ARE em <i>Cinzas do Norte</i>	54
Quadro 3: ARE, AIE (Família Mattoso).....	65
Quadro 4: ARE, AIE (Falência da família Mattoso).....	69
Quadro 5: ARE, AIE (Escola).....	78
Quadro 6: ARE em <i>Cinzas do Norte</i>	83
Quadro 7: ARE, AIE (Cultura) em <i>Cinzas do Norte</i>	87
Quadro 8: História e ficção.....	110
Quadro 9: O fermento orgânico irônico e antitético do Novo Eldorado.....	111

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografia 1: Cidade Flutuante.....	108
Fotografia 2: Teatro Amazonas e Cidade Flutuante.....	109

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1. ITINERÁRIO DA PRODUÇÃO ROMANESCA HATOUNIANA.....	16
2. O NORTE DA METÁFORA.....	29
2.1 O eixo aristotélico	29
2.2 A agulha conceptual	32
2.2.1 A metáfora das cinzas.....	32
2.2.2 Rastreado metáforas em <i>Cinzas do Norte</i>	37
2.2.2.1 Metáforas estruturais	38
2.2.2.2 Metáforas orientacionais.....	39
2.2.2.3 Metáforas ontológicas.....	41
2.2.2.4 Metonímias entre metáforas	45
2.2.2.5 A metáfora com outros nomes.....	48
3 AS METÁFORAS DOS APARELHOS IDEOLÓGICOS E DA OBEDIÊNCIA ESTÚPIDA.....	50
3.1 Teoria Althusseriana	50
3.2 O AIE familiar.....	55
3.2.1 A estupidez da desobediência: falência da família Mattoso	65
3.3 O AIE escolar.....	69
3.4 O ARE.....	78
3.5 A Metaforização da obediência estúpida: os artistas de <i>Cinzas do Norte</i>	83
4 AS METÁFORAS DO FERMENTO ORGÂNICO E DO NOVO ELDORADO.....	89
4.1 O fermento orgânico histórico em <i>Cinzas do Norte</i>	93
4.2 Um fermento amoroso em cinzas.....	97
4.3 A metáfora irônica e antitética do Novo Eldorado.....	104
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	112
REFERÊNCIAS.....	115

INTRODUÇÃO

Ao publicar *Cinzas do Norte*, no ano de 2005, o escritor Milton Hatoum estava oferecendo ao público o seu terceiro romance, precedido de *Relato de um certo Oriente* (1989) e *Dois irmãos* (2000). Posteriormente viria à luz o seu quarto romance, com o nome de *Órfãos do eldorado* (2008), e o quinto, *O lugar mais sombrio* (trilogia, 2017), cujo primeiro romance é *A noite da espera*. Em conjunto (ou separadamente), essas obras têm sido recebidas pelo público e pela crítica como produções de alta qualidade estética, isso porque o autor tem se revelado um competente manipulador da linguagem literária, no sentido de criar mundos paralelos ao real, no qual personagens emblemáticas estão sempre às voltas com questões sociais, existenciais ou identitárias que marcam profundamente os leitores, como é o caso da matriarca Emilie de *Relatos de um certo Oriente*, Nael e os gêmeos de *Dois irmãos*, Lavo e Mundo de *Cinzas do Norte*, Arminto Cordovil de *Órfãos do Eldorado*, e Martim de *A noite da espera* (2017), só para citar alguns.

Quanto a *Cinzas do Norte*, o romance traz em seu bojo uma série de relações interpessoais, sejam elas familiares, sociais, políticas, entre outras. O discurso literário acaba revelando todo um projeto criativo que faz do romance uma estrutura de significados. É fato que a linguagem da literatura tem sua base no imaginário, no ficcional, no emocional, no ambíguo, no alusivo ou no metafórico, e é estruturada diferentemente do discurso literal, científico, racional, cognoscitivo e pretensamente instrumental. Por outro lado, há um amplo espaço, dentro desse discurso conotativo, para a exposição das relações sociais em determinado contexto sociocultural, como a discussão acerca do poder, por exemplo. Nesse processo, o papel da língua torna-se fundamental, pois é o código que vai mediar não só as experiências, mas também as relações que se desenvolvem no texto, fato que nos permite discutir e analisar o seu discurso à luz de diferentes perspectivas teóricas.

E quando falamos em língua, no âmbito da tessitura romanesca, forçosamente estamos nos referindo a uma língua segunda, de natureza literária, forjada a partir de uma língua primeira, a língua das construções e discursos ordinários. O mecanismo linguístico e cognitivo que permite esse trânsito estético da linguagem ordinária para a extraordinária, num vaivém incessante, é conhecido pelo nome de metáfora. É claro que a metáfora é onipresente na língua cotidiana, como já apontaram Lakoff e Johnson

(2002), mas é na língua literária que ela se mostra ostensivamente, sendo ela mesma que cimenta a base do discurso literário.

Assim é que *Cinzas do Norte* não só nos dá a possibilidade de inúmeras análises, como também nos direciona a um enredo pensado com um discurso narrativo para ser o *habitat* da metáfora. Por esse viés, esta dissertação se propõe a rastrear o discurso metafórico de Hatoum e suas personagens mais relevantes na obra, tendo por base a teoria da metáfora conceptual, de Lakoff e Johnson e as contribuições teóricas de outros pesquisadores, estabelecendo diálogos com Althusser e Candido, com vistas a aparelhar nossas considerações de ordem sociológica na representação literária. Os problemas de pesquisa que motivaram as análises foram definidos da seguinte forma: como se constroem os discursos metafóricos de Hatoum e que expressividades conotativas suas personagens representam em *Cinzas do Norte*? De que metáforas o autor se serve para recriar as relações sociais em sua construção ficcional? Foi a partir dessas questões basilares que a pesquisa foi planejada e se desenvolveu.

No que diz respeito aos objetivos do estudo, o objetivo geral foi analisar os discursos metafóricos em *Cinzas do Norte*, rastreando e analisando as metáforas por meio das quais se concretiza o universo ficcional hatouniano na obra em estudo. A partir dessa definição, estabelecemos os objetivos específicos a seguir:

A) Apresentar a produção romanesca de Milton Hatoum e um breve panorama da recepção dessas obras por parte do público e da crítica, uma vez que toda obra é parte integrante de um todo, dentro do qual passa a existir e em relação ao qual adquire sentido;

B) Apresentar os conceitos e termos basilares do fenômeno metafórico, recorrendo a pesquisadores que já refletiram sobre a questão, aplicando-os às metáforas mais expressivas de *Cinzas do Norte*;

C) Rastrear as metáforas estruturantes de *Cinzas do Norte*, em diálogo com Althusser e Candido, no sentido de analisar o discurso metafórico como estratégia ficcional de recriação da sociedade.

Em termos teóricos e metodológicos, a proposta tem a seguinte configuração: as reflexões sobre metáfora e seus desdobramentos baseiam-se nas considerações teóricas de George Lakoff e Mark Johnson, expostos em *Metáforas da vida cotidiana* (2002), em conjunto com Paul Ricoeur em *A metáfora viva* (2000), Tony Berber Sardinha em *Metáfora* (2007), Edwar Lopes em *Metáfora, da retórica à semiótica* (1986), Walter de Castro em *Metáforas machadianas* (1978) e Carlos Antônio M. Guedelha em *A*

metaforização da Amazônia em textos de Euclides da Cunha (2013). Em cada uma dessas obras há apontamentos sobre o fenômeno metafórico, os quais foram recolhidos nas análises.

Fundamental também foi o diálogo com Louis Althusser, no ensaio *Ideologia e Aparelhos ideológicos de Estado* (1980), de onde se abstrai o conceito de ideologia e a metáfora dos aparelhos ideológicos, essenciais para se entender como funcionam a sociedade e as relações de poder, metaforizadas no romance hatouniano. A construção da moldura teórica demandou ainda um olhar atento sobre a crítica sociológica esboçada por Antonio Candido em *Literatura e sociedade* (2014), o qual aponta como se dá a vinculação entre a obra e o ambiente, entre o literário e o social, considerando que os fatores sociais permeiam toda a obra e se encontram na própria motivação desta.

As análises levaram em consideração a espacialidade e o contexto histórico-social no qual se depreende a narrativa de *Cinzas do Norte*, a saber, a Manaus da década de 1960. Neste sentido, a investigação partiu do pressuposto da globalização da obra, ou seja, *Cinzas do Norte* (2005) não representa apenas uma realidade local, mas, ao contrário, a obra suscita os impactos locais de questões levantadas em nível nacional. Vale ressaltar que tal ideia vai ao encontro da própria concepção do autor do romance, que por diversas vezes manifestou o seu descontentamento com as análises que reduziam sua obra apenas à regionalidade de seu *topos*.

Os desdobramentos tiveram como viés a representação metafórica da instrumentalização do poder autoritário exercido na estrutura familiar, escolar e social, para manter o sujeito disciplinado e evitar a subversão. O estudo sociológico do momento histórico apresentado no romance se dá por meio da imersão no discurso literário das personagens. O método adotado foi o analítico-qualitativo, usado no intuito de compreender e interpretar *Cinzas do Norte* baseado nas obras citadas. A técnica de pesquisa foi a bibliográfica.

Além desta Introdução e das Considerações finais, este trabalho apresenta os capítulos que seguem:

O primeiro capítulo, “*Itinerário da produção romanesca hatouniana*”, apresenta, de forma sucinta, os enredos de todos os romances publicados, desenvolve considerações sobre essas produções e sobre os estudos já realizados a respeito dos romances hatounianos. Essa primeira abordagem também visa à localização do autor e de sua obra no tempo e no espaço, destacando o trabalho com a memória, os recursos ficcionais e os conflitos familiares e sociais.

O segundo capítulo, “*O norte da metáfora*”, apresenta os conceitos e termos operacionais da teoria da metáfora conceitual, suas ramificações, a saber, as metáforas estruturais, orientacionais e ontológicas, exemplificadas com as figuras da lavra de Milton Hatoum em *Cinzas do Norte*. Destacaram-se também as metonímias e a função estética da metáfora e suas subfunções.

O terceiro capítulo, “*As metáforas dos aparelhos ideológicos e da obediência estúpida*”, contém a análise das metáforas em *Cinzas do Norte* em diálogo com a teoria althusseriana, desvendando a metaforização dos mecanismos de controle social, os Aparelhos Ideológicos de Estado (AIE) e os Aparelhos Repressivos de Estado (ARE) na obra, bem como a percepção social do artista em tempos de agudas crises.

O quarto capítulo, “*As metáforas do fermento orgânico e do Novo Eldorado*”, apresenta a análise de metáforas hatounianas em consonância com as considerações teóricas de Candido, no tocante à representação metafórica do mundo amazônico, especialmente no que diz respeito ao papel social do autor e da obra.

A pesquisa não teve a ousada pretensão de esgotar os temas que se propôs analisar, até porque isso seria uma tarefa impraticável, tendo em vista que lidamos aqui com três eixos temáticos que aspiram à inesgotabilidade: a análise literária, os estudos sobre a metáfora e as reflexões sobre questões sociais, tudo isso aplicado à obra de Milton Hatoum, que também tem em si mesma uma profundidade imensurável.

O que se pretendeu neste trabalho foi exercitar um olhar sobre o romance *Cinzas do Norte* por um ângulo a partir do qual ainda não havia sido observado. Esta dissertação, fruto de um dolorido, mas prazeroso, esforço de pesquisa, é o resultado das descobertas que o estudo nos possibilitou, por meio das quais esperamos dar uma consistente contribuição para o avanço dos estudos literários não só no Amazonas e na Amazônia, como também para a literatura nacional.

1. ITINERÁRIO DA PRODUÇÃO ROMANESCA HATOUNIANA

A qualidade das obras de Milton Hatoum tornou-o, no meio literário, um dos autores mais premiados e estudados da contemporaneidade. Suas narrações, traduções e artigos jornalísticos são destacados pelos críticos, dada a expressividade de suas produções e criatividade ficcional. Mesmo construindo narrativas que destacam o lugar, a origem e as memórias de sua infância, o autor consegue elevar tais fatores à universalidade literária. Tendo em vista a relevância e aceitação de seus escritos, este primeiro capítulo discorre sobre sua produção romanesca, em particular as críticas e análises já realizadas sobre *Cinzas do Norte* (2005).

De acordo com os registros do site O arquiteto da memória¹, Milton Hatoum é amazonense, descendente de libaneses. Nasceu em 19 de agosto de 1952, na capital do Estado, onde residiu até os 15 anos, mudando-se para Brasília no ano de 1967, porém foi em São Paulo que obteve a primeira graduação, em Arquitetura, na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP/FAU, onde fundou a revista Poetação. Contribuiu como jornalista cultural e professor universitário de História da Arquitetura. Trabalhou como arquiteto e posteriormente enveredou pela literatura, tornando-se doutor na área.

Na Sorbonne, Paris, ministrou aulas de Português. Retornou ao Amazonas no ano de 1983 e se tornou professor de Língua e Literatura Francesa na Universidade Federal do Amazonas, de 1984 a 1999. Em 1986 foi professor-visitante da Universidade da Califórnia, em Berkeley. Foi, também, escritor-residente nas Universidades de Stanford, Yale e Berkeley. No ano de 2017, teve seu trabalho reconhecido pelo governo francês que lhe concedeu o título de Officier de L'Ordre des Arts et des Lettres. Hoje, reside em São Paulo, é colunista do Caderno 2 do Jornal O Estado de São Paulo e O Globo, e dedica boa parte de seu tempo à produção literária. Teve suas obras traduzidas em doze línguas e publicadas em catorze países.

O seu romance de estreia, *Relato de um certo Oriente* (1989), rendeu-lhe o Prêmio Jabuti de melhor romance no ano da publicação. O enredo gira em torno de uma personagem inominada, que, ao retornar a Manaus, depois de vinte anos, vai recompor sua história através de suas lembranças, entremeadas às lembranças de outras personagens.

¹ <http://www.elfikurten.com.br/2013/05/milton-hatoum-o-arquiteto-da-memoria.html>. Acessado em 23/01/2017.

A protagonista, que fora adotada por comerciantes libaneses, retorna ao lugar de sua infância, tendo passado um tempo internada num hospital psiquiátrico no Sul do país, e tenta recompor a sua história e a da família num relato ao fotógrafo Dorner. A narrativa é composta por metarrelatos, a saber, narrativas que abarcam outros pequenos relatos em seu interior. No caso do romance em questão, as memórias da personagem não trazem à tona todos os fatos vividos, precisando do coletivo, parentes e amigos próximos à família, para a construção da trama, cabendo à narradora autodiegética reunir os discursos, mesmo que fragmentados.

Numa entrevista ao diretor teatral Flávio Stein (2011), Hatoum esclarece que a intenção era realmente construir a vida de uma personagem a partir de vários discursos. A estrutura da narração foi minuciosamente pensada, segundo o autor:

A ideia era construir um personagem por meio de outras vozes, foi inspirado em alguns romances da Virginia Woolf, que eu lia muito na época. Eu era relativamente jovem e quis construir alguns personagens pelas vozes dos outros, montar esse quebra-cabeça do Relato de um certo oriente com vozes alternadas, dando versões diferentes a certas situações e lances do passado. No caso da Emilie, foi uma personagem construída pelos outros, pela memória dos outros. O esforço de construir esse romance tentando desfocar a voz do narrador, a identidade de cada narrador, me deu trabalho, foi como montar um quebra-cabeça... (HATOUM, 2011, s/p.).

As várias vozes que compõem a narração são uma constante na produção do autor, técnica também usada nos dois romances posteriores a este.

A época retratada é a década de 1950, quando a personagem retorna na expectativa de reencontrar a matriarca Emilie, que constitui o centro da família, e guarda as histórias que constroem o enredo, tendo em vista ser a representatividade que permeia as memórias que formam o fio narrativo do início ao fim do romance. As lembranças das personagens trazem à tona os conflitos familiares, dando à obra um teor memorialista, como afirma Hatoum:

Ainda quanto a aspectos estruturais, devo dizer que pensei muito na estrutura das Mil e Uma Noites; pensei numa narradora, numa personagem feminina que contasse essa história... E isso, por várias razões - por razões de ordem metalinguística, a referência a Sheharzade; e também pelo fato de a mulher na família árabe ser submissa (aparentemente...), mas, ao mesmo tempo, ser a detentora do segredo, de certos segredos da família... (HATOUM, 2011, s/p.).

Numa referência ao título, em entrevista a Maged El Gebaly (2010), Milton fala de uma talvez, e inconsciente, influência do livro *O orientalismo* (1978), de Edward Said, ao passo que questiona de que Oriente se quer falar, e afirma que preferiu deixar o título ambíguo para dar mais vida à obra: “É o mistério em torno desse Oriente que está um pouco nebuloso e ainda não se sabe qual é o Oriente do romance [...]. A literatura

trabalha com a ambiguidade, isso a enriquece.” (in EL GEBALY, 2010, s/p.). Comenta ainda que o título definitivo foi um achado, pois, a princípio, o romance teria o nome de “Retratos da memória”.

Na interpretação de Chiarelli (2007), em *Sherazade no Amazonas – a pulsão de narrar em Relato de um certo Oriente*, o título, pela força sugestiva do artigo indefinido ‘um’, já anuncia uma narrativa inacabada que, amparada na memória, apenas dá a ideia de uma parte da história dessa família. Em sua análise, expõe:

A tentativa da narradora de colar os diversos relatos, partindo de sua própria memória e lançando mão da memória dos demais, permite que articule diversas versões, muitas vezes conflitantes, que se acomodam para dar lugar a uma colcha de retalhos. Ela tenta dar conta de uma parte da história de uma certa família de um certo Amazonas, de um certo Oriente. De um certo Brasil. Não se faz a ideia de totalidade, apenas a possibilidade de se narrar uma fatia de vida, com toda a incompletude que isso encerra (CHIARELLI, 2007, p. 36).

A vida da família, assim como da narradora, é tecida por um fio narrativo tênue que impõe certas lacunas, vazios somente possíveis de preenchimento pela interpretação do leitor, que se dá o trabalho de reunir num enredo único os relatos das personagens.

O segundo livro, *Dois irmãos* (2000), chega ao meio literário após onze anos do primeiro e confere ao autor o terceiro lugar na categoria romance do Prêmio Jabuti. Posteriormente, este é considerado o melhor romance brasileiro no período de 1990-2005. A publicação de *Dois irmãos* leva o autor às fases finais do Prêmio Multicultural do Estadão. Esse mesmo romance foi adaptado para a televisão em minissérie com dez capítulos, gravados nos Estados do Amazonas e do Pará.

O enredo desse romance de costume mostra, mais uma vez, um drama familiar, agora centrado nos laços de Zana e Halim, pais de Rânia, a filha mais nova, e dos gêmeos Yaqub e Omar. A história transcorre principalmente na Manaus da primeira metade do século XX, com destaque para o comércio no Centro da cidade, o movimento do porto dos Remédios, e o dia a dia na frente da capital que conta, até hoje, com as atividades desenvolvidas no rio. Há ainda a referência ao sul do Líbano, lugar de origem dos pais, e para onde foi mandado, a contragosto, o filho Yaqub, que mais tarde vai residir em São Paulo.

As personagens principais, Yaqub e Omar, dão origem ao título do romance. Os gêmeos, idênticos fisicamente, possuem características completamente opostas, atitudes inversas que vão dar origem a uma enorme rivalidade. O ódio alimentado por ambos vai, gradativamente, destruindo as relações pessoais e familiares.

Numa interpretação da personalidade e das vivências dos gêmeos, Vieira (2007) reafirma os polos distintos do caráter de ambos:

Enquanto Yaqub cresce “sem dar um mergulho nos igarapés”, Omar está caracterizado pela natureza e irracionalidade (p. 31). Nas palavras do irmão, Omar é “um primitivo, um irracional, estragado até o tutano” (p. 122). O caçula é o filho preguiçoso, aventureiro e rebelde que passa os dias na rede recuperando-se da ressaca ou lendo poemas e romances [...]. Enquanto Yaqub está ligado ao mundo racional dos números, o caçula relaciona-se com as letras, como sugere a amizade que ele tem com o professor de francês (VIEIRA, 2007, p. 177).

O drama familiar vivido pelos gêmeos faz intertextualidade com algumas narrativas consagradas, tendo em vista *Dois irmãos* manter diálogos com a narrativa bíblica do *Gênesis* e também com o romance *Esaú e Jacó*, de Machado de Assis. Essas narrativas destacam as semelhanças físicas dos irmãos, porém enfatizam as diferenças de atitude e de caráter: “os dois romances [*Esaú e Jacó* (1904) e *Dois irmãos* (2000)] exploram a problemática do duplo, por meio do mito bíblico da discórdia entre dois irmãos” (BIRMAN, 2008, p. 02).

No mesmo artigo, Birman (2008) destaca, além da abordagem fraterna, as escolhas políticas dos protagonistas: em Machado, o enredo acontece na transição da Monarquia para a República, e em Milton, na Ditadura Militar, em 1964.

Os relatos se entrecruzam pelas semelhanças entre os gêmeos das três narrativas: Esaú e Jacó, filhos de Rebeca e Isaque, em *Gênesis*; Pedro e Paulo, filhos de Natividade e Santos, em *Esaú e Jacó*; e Omar e Yaqub, filhos de Zana e Halim, em *Dois irmãos*. Os gêmeos passam por conflitos que afetam as bases familiares, dividem o amor dos pais e revelam a preferência destes por um dos filhos.

Menezes (2001) analisa as semelhanças e diferenças entre os gêmeos, a intertextualidade e as relações familiares, temas destacados nas três narrativas:

Percebe-se a intertextualidade (termo solidificado por Julia Kristeva, em 1969), de imediato, na relação entre os romances *Dois irmãos* e *Esaú e Jacó* com a própria narrativa bíblica dos homônimos que, mesmo sendo uma transcrição literal, no caso de Machado, e alusivo-referencial, em Hatoum, não esgota o assunto em seus preâmbulos temáticos de narrativa densa, porquanto a família é a célula *mater* na formação das sociedades ocidental e oriental (MENEZES, 2001, p. 02).

O casamento feliz, marcado por uma atração física ardente, é interrompido pela chegada dos gêmeos, que desde a infância nutrem um desafeto entre si, e mesmo com os esforços dos pais e da irmã, não restabelecem o amor fraterno. Os cuidados exagerados de Zana para com o caçula, Omar, são percebidos por Yaqub, o que exacerba o seu ódio pelo outro e alimenta uma grande sede de vingança, porém este não demonstra seu

desejo enquanto o pai e a mãe estão vivos. Ele aguarda o falecimento dos pais para delatar o irmão à polícia e vê-lo definhando.

Zana, a amada irmã dos gêmeos, não constitui família, mantém-se isolada e fica ao lado dos pais até que estes faleçam. Conforme o discurso insinuante do narrador, ela mantém um comportamento incestuoso com os irmãos, mas deixa sobressair sua preferência pelo caçula. Ela dá continuidade aos cuidados maternos com Omar, protegendo-o e lhe garantindo as farras com o dinheiro adquirido na loja da família.

A história é contada em primeira pessoa pelo narrador Nael, filho de Domingas, a índia empregada da casa. A narração de Nael é tecida pela sua vivência na casa e pelas lembranças de Halim, principalmente, e Domingas. O tempo da narrativa é mesclado entre o passado e o presente, a história tem início na década de vinte e finda na década de sessenta do século XX, mas a tessitura da obra remete o leitor a fatos passados que servem como entendimento das ações presentes.

Domingas e Nael são personagens secundárias, contudo extremamente importantes dentro do enredo. Ela, ajudando na casa, acompanhando a chegada dos filhos e vivendo o drama do ódio entre os irmãos; e ele, além de narrar a história, era o faz tudo, os ouvidos e olhos de Zana e Halim, o menino que andava pela vizinhança para fazer mandados e saber dos fatos. O destino do narrador foi-lhe cruel, pois um dos grandes mistérios do romance é a paternidade indefinida dele, como explica Leal (2010):

A personagem Domingas conviveu com o conflito entre os irmãos, a rivalidade entre Omar e Yakub, além da própria dissolução do clã familiar. Domingas foi alvo na casa tanto da disputa por seus carinhos, os afazeres da casa, quanto nos momentos de recolhimento espiritual. Numa das passagens do romance, a personagem Domingas relata ao seu filho Nael todo o seu drama vivenciado com o estupro que sofreu na casa de Halim por um dos irmãos, no caso, o Omar; como nos diz neste trecho do romance: “Com o Omar eu não queria... uma noite ele entrou no meu quarto, fazendo aquela algazarra, bêbado, abrutalhado... Ele me agarrou com força de homem. Nunca me pediu perdão”. Todo esse cenário de estupro, de exclusão, de violência física e simbólica sofrida pelos subalternos, se mostra recorrente na obra romanesca de Hatoum, seja em *Dois irmãos*, seja no *Relato de um certo Oriente* (LEAL, 2010, p. 83).

Os dois primeiros romances de Hatoum trazem como centro familiar imigrantes libaneses, e um relato baseado na memória individual, centrado no discurso do narrador; e coletiva, reunida pelas lembranças das personagens. Há um entrelaçamento bem elaborado de vozes, no presente e no passado, que vão recompor a história das famílias protagonistas.

Sylvia Telaarolli Leite (2010), no artigo “Memória e identidade nos romances de Milton Hatoum”, destaca a visão do próprio autor a respeito das duas obras:

Relato de um certo Oriente orchestra “um coro de vozes que busca fazer um acordo com o passado”, pois é de fato vários narradores que se entrelaçam na reconstituição do percurso de Emilie, a matriarca, e sua família. Dois irmãos, como declara o escritor, é “uma história bíblica e um mito universal sobre a vingança e a escolha do filho” (Hatoum, in Mello, 2005), imagem presente em muitos textos da nossa tradição, mas é também narrativa aclimatada ao cotidiano da Manaus dos imigrantes libaneses, dedicados ao comércio, à religião, à mesa farta (LEITE, 2010, p. 20).

As narrativas de Milton estão entre as melhores produções contemporâneas, embora escreva seus romances à luz de autores de vários outros estilos, como Gustave Flaubert, realista francês, e Raduan Nassar, modernista brasileiro, consoante mostra Leite (2010):

Curiosamente, o projeto do autor não parece apoiar-se na prática de inovações experimentais ou em um estilo de tom mais contemporâneo; na verdade, a poética hatouniana dá sequência a uma certa tradição: o próprio autor assume a busca da depuração de um realismo de tom flaubertiano, um realismo intimista, que toca as profundezas da nossa subjetividade e permite aproximá-lo, por exemplo, ao estilo de Raduan Nassar em *Lavoura arcaica* (1975), especialmente nos dois primeiros romances (LEITE, 2010, p. 19).

O trágico define a história da família de *Dois irmãos*, o conflito fraterno contado pelo narrador coloca o leitor numa veracidade ficcional dúbia, ou ainda, como analisa Krüger (2007, p. 186): “Permanece, então, o pacto com a verdade da ficção, pois tanto mais acreditamos na narrativa quanto menores são as possibilidades de que a matéria transmitida por Nael seja a expressão de fatos acontecidos”.

Com a publicação do terceiro romance, *Cinzas do Norte* (2005), aqui objeto de análise, Milton recebe mais cinco prêmios: Prêmio Portugal Telecom, Grande Prêmio da Crítica/APCA-2005, Prêmio Jabuti/2006 de Melhor romance, Prêmio Livro do Ano da CBL e Prêmio BRAVO! de literatura. Dando continuidade à grande expressão de seus romances, *Cinzas do Norte* é traduzido para o inglês, *Ashes of the Amazon*, em 2010.

Este é ambientado, principalmente, na Manaus da segunda metade do século XX e conta a história de Raimundo (o Mundo), herdeiro da Família Mattoso, cuja ambição é tornar-se artista. Em consequência de sua escolha, Mundo sofre a repressão do pai, Trajano Mattoso. Trava-se, a partir daí, uma verdadeira disputa entre pai e filho. Aquele usa seu poder de progenitor e mantenedor para obrigar o filho a se envolver nos negócios da família, enquanto este sofre com as imposições do pai e se nega a aceitar sua disciplina, fato que lhe imputa o estereótipo de subversivo.

O enredo está centrado na rica família Mattoso, na Manaus em desenvolvimento após a Segunda Guerra Mundial, vivendo o final do extrativismo vegetal. O grande patrimônio da afortunada família Mattoso está na Vila Amazônia, comunidade junto a Parintins, descendo o rio, margem direita, onde possui um palacete, sede de uma plantação de juta.

O narrador principal do romance é Lavo, advogado medíocre em Manaus, onde o regime militar anuncia uma decadência galopante. Ele acompanha à distância os passos do amigo, que envia cartas e lhe confidencia toda a sua angústia diante da vida familiar e descontentamento do pai. Entremeadas aos relatos de Lavo, somam-se as cartas de Ranulfo a Mundo, e deste último ao narrador principal.

O trabalho artístico e estético dos romances hatounianos vai além da composição do enredo e dos dramas. Há uma singularidade na construção dos narradores, que são porta-vozes das próprias experiências e das de outras personagens, como afirma Maria Luz Pinheiro de Cristo (2007, p. 10): “Os narradores de Hatoum deambulam por fronteiras: constroem suas narrativas através de fragmentos, de restos; vagam, em busca do mito da identidade”. Lavo, o narrador em questão, também colhe os relatos para compor a história de Mundo, onde três vozes convergem para compor o enredo.

Em “Os percursos dos atores Lavo, Mundo e Jano”, Miriam Moscardini (2010), analisando o narrador Lavo, fala da construção de uma narração não linear, que necessita do enunciador para tornar o texto verossímil, com os quais:

[...] deparamo-nos com flashbacks conduzidos pelo narrador, os quais levam o enunciatário a reconstituir os fatos da narrativa não linear. A partir disso, observamos que o narrador tem a necessidade de ir retomando os fatos para constituir uma narrativa densa e trágica. Isso é comprovado pelo efeito de veracidade que o enunciador transmite a seu enunciatário, ao simular a realidade dos fatos, isto é, fazer com que o enunciatário creia ser verdadeiro tudo aquilo que relata (MOSCARDINI, 2010, p. 10).

Enfatiza, ainda, que: “Lavo como sujeito observador foi gradativamente relatando as transformações da família: da riqueza à pobreza, bem como o modo como viviam” (MOSCARDINI, 2010, p. 72).

Na mesma dissertação, Moscardini analisa também os relatos de Ranulfo, suas cartas revelam o passado de Mundo e de Alícia, onde há uma narração como forma de homenagear mãe e filho:

O relato de Ranulfo é uma homenagem a Mundo e sua mãe e, quase ao final do romance, Lavo reproduz, em debreagem interna, as palavras de Ranulfo: “Publica logo o relato que escrevi. Publica com todas as letras... em homenagem à memória de Alícia e de Mundo” (HATOUM, 2005, p. 303),

relatando tudo o que gostaria de ter contado a Mundo e não pôde (MOSCARDINI, 2010, p. 78).

Na mesma perspectiva, Sylvia Telarolli Leite (2010) analisa as narrações de Lavo e Ranulfo da seguinte maneira:

[...] paralela à voz do narrador homodiegético que acompanha a vida de Mundo e as transformações que ocorrem na Manaus dos anos 60 e 70, corre a voz de Ran, que assume posição autodiegética e narra em primeira pessoa passagens da vida pregressa, a paixão desenfreada que desde a mais tenra juventude partilhou com Alícia; o tom é confessional, a feição é de um diário ou conjunto de cartas, mas sem datas ou referências mais precisas quanto à cronologia; a precisão, se há, está no desvendamento da intimidade, dos sentimentos dos apaixonados; as confissões do diário, impresso em capítulos escritos em itálico, seguem uma sequência particular, que não é a da narrativa da vida de Mundo [...] (LEITE, 2010, p. 26).

Remundini e Wiginescki (2011), em “A técnica memorialística no romance *Cinzas do Norte*, de Milton Hatoum”, reconhecem o domínio que Hatoum tem a respeito da memória, pois este expõe, constantemente, em entrevistas, o quão peculiar é para ele esse recurso ficcional, já que é comum a recorrência de suas lembranças e de sua origem, como afirmam:

O autor de “*Cinzas do Norte*” reconhece a função vital da memória no fazer literário. Segundo Hatoum, “não há literatura sem memória [...]”. Para o romancista manauara “nenhum ficcionista escreve do nada [...], ninguém apaga o seu passado, que surge mesmo a contragosto, como uma aparição ou um susto [...]”. Ele ainda diz: “as memórias compõem meu chão literário. Eis a herança mais forte das minhas origens” (REMUNDINI, WIGINESCKI, 2011, p. 09).

As narrativas se cruzam, desencadeando as várias versões da história, as quais compõem um retrato estilizado tanto da vida familiar, em que os laços se afrouxam e os afetos se dissolvem, como da vida pública brasileira na era da opressão primitiva e da revolta sem corpo.

Órfãos do Eldorado (2008), o quarto da lavra hatouniana, ganhou o prêmio Jabuti, com o segundo lugar na categoria romance, faz parte da coleção Myths, da editora escocesa Canongate, e já foi traduzido para o inglês, francês, alemão, sueco, croata e publicado em 17 países.

Diferentemente dos três anteriores, este é entremeado por histórias amazônicas, trazendo à tona mitos, fábulas e lendas reveladas pelo protagonista e narrador, já velho e cansado, Arminto Cordovil, que conta a um viajante toda a sua trajetória de vida, enquanto morador de uma região rica de histórias fantásticas.

A ambientação da narrativa no espaço amazônico revela a grandeza dos rios e a riqueza mítica da região para contar a história do protagonista. A paisagem é sempre um

fator de destaque como salienta Jéssica Carneiro (2010) em “O instinto de nacionalidade em Órfãos do Eldorado”:

Nenhum elemento em Órfãos do Eldorado ganha maior destaque do que os rios da região. A riqueza hídrica da Amazônia é que fornece o modo de vida da família Cordovil, que permite a fusão dos imigrantes estrangeiros com os índios. É também na água que Arminto deposita as histórias de infância, esperanças e até os seus desassossegos de amor. No mais, a narrativa de Hatoum também salienta a beleza do povo local, das “indiazinhas” comparadas às mulheres europeias, “boas e belas em tudo, só que pálidas demais” (CARNEIRO, 2010, p. 07).

Arminto Cordovil é filho de Armando, um grande capitalista da época da borracha, neto de Edílio, e órfão de mãe. A orfandade materna do protagonista se dá no nascimento, fardo que ele será fadado a carregar até a idade adulta, pois o pai associa sua vida à morte do seu grande amor, fato que desencadeia um distanciamento entre pai e filho.

Duplamente órfão, pela ausência da mãe e indiferença do pai, Arminto é criado por Florita, uma ama seca, em Vila Bela, uma comunidade às margens do rio Amazonas, lugar onde convive com os índios e conhece o mundo maravilhoso de lendas. O narrador inicia o romance reproduzindo algumas lendas que ouvira durante a infância, trazendo o mágico que cerca a região, onde durante muito tempo foi fantasiado como possuidor de um lugar paradisíaco submerso sob o rio, o Eldorado.

Lourdes Ferreira (2015), analisando a obra em “Órfãos do Eldorado: Traços do romance moderno em análise”, destaca o espaço mítico da região, afirmando que:

E a obra Órfãos do Eldorado (2008) de Milton Hatoum apresenta uma escritura em que a literatura está intimamente ligada à configuração de espaços que se entrelaçam ao subjetivismo, ao contexto cultural amazônico. Esse entendimento fará com que o narrador reconstrua na obra, o Mito universal do Eldorado. Mito este que, no século XVI, ativou a cobiça de muitos conquistadores e se definia como uma cidade pródiga em riquezas e justiça social, que se encontrava localizada nas terras do Novo Mundo (GONDIM, 1994). E que para os personagens desta novela seria um paraíso perdido submerso nas águas profundas do Rio Amazonas (FERREIRA, 2015, p. 06).

Arminto não tem o carinho nem os cuidados paternos, porém é o trabalho de Armando que o faz rico, já que era seu único herdeiro. A fortuna dos Cordovil, por outro lado, não parece bastante para fazer do protagonista um homem trabalhador. Ele não toma a frente dos negócios do pai e conta constantemente com o auxílio do advogado Estiliano, amigo de seu pai. A apatia e indisposição de administrar todo o patrimônio herdado leva Arminto à pobreza. Suas forças se concentram em seu amor por Dinaura, uma órfã criada pelas irmãs carmelitas, que some logo depois de uma noite

de amor com Arminto. Ela teria sido levada a uma cidade lendária submersa no Amazonas.

Arminto perde, além do amor, toda sua herança: o palacete branco, o cargueiro alemão Eldorado, a empresa de navegação do falecido pai abastado, sobrando-lhe, apenas, a memória, muitas vezes perturbada, de uma vida em decadência.

Para Ferreira (2015), o narrador personagem

Arminto Cordovil é um ser angustiado, por conta de traumas vividos desde o nascimento. Ele é o retrato do herói conflitivo da modernidade sobrevivendo entre extremos problemáticos acrescentando-se um após outro, como: a perda da mãe logo ao nascer, do pai Armando, de Dinaura seu grande amor, do cargueiro alemão Eldorado, da fortuna dos Cordovil, de Florita, a índia que lhe criou, o amou e foi a sua companhia desde a infância. Na memória do personagem principal tornam-se esses conflitos, penosas e longas lembranças, de onde emergirá a metáfora da orfandade (FERREIRA, 2015, p. 07).

A história de Arminto, assim como a dos protagonistas de *Dois Irmãos e Cinzas do Norte*, permanece numa sequência de desencontros, de vidas abaladas pelo sofrimento e intrigas familiares, temas recorrentes nos romances hatounianos. Viotto (2012), fazendo um panorama dos romances, assim analisa a trajetória das narrativas:

A Amazônia retratada na obra de Milton Hatoum faz referência ao período áureo da exploração das riquezas naturais e do crescimento industrial, incentivado pela implantação do projeto político militar para a Amazônia brasileira. Os três primeiros romances do escritor, *Relato de um certo Oriente*, *Dois Irmãos e Cinzas do Norte*, estão situados entre os anos 60 e 80 do século XX, enquanto que na novela *Órfãos do Eldorado*, o período histórico focaliza o final do século XIX e o início do século XX. Em todas as obras, Hatoum traz como núcleo dramático grupos familiares de diferentes origens, mas que têm em comum o conflito, as paixões desmedidas e a ruína econômica, reflexo da lógica do capital e das mudanças socioeconômicas ocorridas na Amazônia, no Brasil e no mundo nos tempos históricos em referência (VIOTTO, 2012, pp. 1-2).

Quando visualizamos os quatro romances, percebemos que há coincidências nas estruturas ficcionais, uma sequência de temas como o foco familiar, a memória, o contexto histórico e a referência à região amazônica. Esses fatores põem as obras de Hatoum numa linearidade narrativa bem elaborada e, provavelmente, intencional por parte do autor.

Seu último romance não particulariza a região amazônica, contudo mantém o contexto histórico de *Cinzas do Norte*, e cita os nomes de Arana e coronel Zanda, personagens expressivos naquela obra, marcando um elo entre as duas ficções.

O recente romance de formação, *A noite da espera* (2017), é o primeiro de uma trilogia, cujo título é *O lugar mais sombrio*, que chegou ao público após um fôlego de

nove anos do escritor, no que diz respeito ao gênero romance. Este primeiro volume da trilogia tem como protagonista a personagem Martim, um exilado residente em Paris que dá aulas de português, e, nas horas vagas, toca para complementar a renda. O segundo volume, cujo lançamento está previsto para o segundo semestre deste ano, também será narrado por Martim, agora ambientado em São Paulo; e o terceiro será narrado por uma franco-brasileira.

A narrativa inicia em 1977. Martim descreve a vivência em Paris, o quartinho de um casal angolano onde mora alugado, as lembranças dos amigos de Brasília, e a brusca separação da mãe. Após um breve relato, que faz a síntese do romance, segue-se uma série de narrativas fragmentadas compostas por diários e cartas, que vão contar sua vida aos dezesseis anos.

Adulto, em Paris, Martim reconta sua história após a separação dos pais. Vai morar em Brasília com Rodolfo, o pai engenheiro que não admite a separação e, menos ainda, o fato de ter sido trocado por um artista. O distanciamento da mãe Lina, que mora em São Paulo, amargura o protagonista durante todo o romance. O drama familiar se dá pelo abandono da mãe, e rejeição do pai, que depois o deixa sozinho numa Brasília atormentada pelo regime militar.

O tempo, como em outros romances hatounianos, ziguezagueia entre 1960 a 1980. Martim rememora em 1977-78, Paris, as lembranças de sua adolescência em Brasília, 1968 e anos seguintes, até se mudar para São Paulo em 1972, há uma distância de dez anos entre as narrativas. Sobre esses recuos temporais, Milton, em entrevista à revista Cult (2017), explica:

Eu quis escrever um romance construído em três tempos: o parisiense, em que ele transcreve e revisa as anotações dele, as memórias; o tempo presente da narrativa, que é Brasília de 1968 a 1972; e o tempo mais recuado que é das reminiscências, da vida dele em São Paulo na infância, com a família, os avós. E são três tempos porque, no fundo, o fio da narrativa é o fio da vida. Só que é um fio sinuoso, com interrupções, lacunas, nós. É um fio que lembra um pouco o traçado, o desenho de um labirinto (HATOUM, 2017, s/p).

O grande peso emocional de Martim é ter que viver longe da mãe, saber poucas notícias desta e não entender os motivos da separação dos pais. Aos dezesseis anos, vivendo numa cidade desconhecida, o adolescente junta-se a um grupo de teatro no tempo de colégio e na Universidade de Brasília, cujos membros criam uma revista intitulada Tribo, que tem como objetivo a resistência ao autoritarismo da época, mas de maneira velada, já que todos os subversivos eram perseguidos e presos. Sobre essa relação com a história, Hatoum afirma:

A censura a manifestações artísticas que acontece hoje também acontece no romance”, afirma à CULT. “Tudo isso é atual, como a própria repressão, mesmo que não seja hoje tão brutal quanto foi naquela época. Há indícios de um obscurantismo terrível (HATOUM, 2017, s/p).

As memórias de Martim recompõem os momentos de seu amadurecimento pessoal, suas experiências amorosas e os riscos de estar na contramão da política num período importante da história brasileira. Os fatos narrados fotografam momentos comuns dos “anos de chumbo” como prisões, reuniões secretas, fugas, exílio, censuras e violência.

Depois de estruturar, como pano de fundo, a ditadura militar no romance *Cinzas do Norte* (2005), o autor retoma esse contexto histórico com mais relevância e ratifica o compromisso social do escritor com questões políticas, afirmando o interesse de mostrar na ficção uma ideologia que vá ao encontro da liberdade. Em entrevista ao Estadão, Milton declara:

Também me preocupei com os conceitos ideológicos, evitando um discurso didático. Apesar da crítica ao sistema, há o lado autoritário dos grupos de esquerda, na qual há ameaças, dogmas. O que existe até hoje e vai existir sempre”, comenta ele. E acrescenta: “Quando a ideologia se torna um dogma, ela tolhe a liberdade. A educação tem de ser humanista, preparar a pessoa com um espírito crítico e emancipador” (HATOUM, 2017, s/p).

O controle da liberdade é revelado ao leitor através da prisão de Martim e seus amigos, da violência durante os protestos públicos, da invasão domiciliar e, por fim, da fuga do protagonista para São Paulo no final da narrativa.

Os representantes da resistência no romance são estudantes da UnB que tentam mascarar o cunho político de peças teatrais e das publicações de leituras instigantes de artistas na revista Tribo. Martim, apesar de ter uma postura contrária ao sistema, não se envolve totalmente nos confrontos políticos, mas às voltas com o patrão Jorge Alegre, esquerdista dono da livraria, e os ativistas Fábio, Nortista, Vana, Ângela e Dinah, o protagonista é perseguido e forçado a migrar para outro estado. Na análise de Stefania Chiarelli (2017), Martim

É soldado que não se lança à batalha, e parece nunca aderir por inteiro a ideologias: não é um líder, não milita sistematicamente — apenas levado pelas circunstâncias da vida e do tempo em que se encontra. Está por acaso nos lugares, se reúne com gente engajada contra o regime de exceção, mas o tempo todo sente medo e uma vaga sensação de paralisia. Um sujeito que deseja resistir por meio de palavras, toma notas, preenche cadernos e diários, mas padece com a imobilidade (CHIARELLI, 2017, s/p).

Contrário à posição de Martim, tem-se Rodolfo, envolvido com o crescimento da capital, mostra-se regozijado com a deflagração do Ato Institucional AI-5 e é satisfeito com o regime ditador. Dois polos distintos de uma família em ruínas, contudo unidos pela ausência de Lina, que parece estar alheia ao futuro do filho, e indiferente à revolta do ex-marido.

Um destaque deve ser dado ao fator ficcional da memória também presente neste romance. Milton, em entrevista, afirma que não se identifica com o protagonista, e seus amigos são criações imaginárias, porém sua vivência em Brasília, São Paulo e Paris contribuiu sobremaneira para a ambientação da obra. A lembrança do tempo em que viveu nesses lugares foi mencionada por Hatoum (2017) em entrevista à revista Cult:

A memória só faz sentido quando ela inventa, quando ela se torna imaginação, que é a força motriz da literatura. Agora, eu falei de lugares que eu vivi, justamente para expressar essa verdade interior, que é a verdade das relações humanas. Dificilmente eu teria escrito um romance ambientado em Brasília, e depois em São Paulo no segundo volume, sem ter vivido nessas cidades. E depois em Paris, claro, que aparece como o lugar do exílio (HATOUM, 2017, s/p).

Tendo em vista ser um romance de formação e o primeiro da trilogia, há inúmeras lacunas a serem preenchidas, explicações não reveladas ao leitor, contudo, considerando a sugestão do título *O lugar mais sombrio*, e o poder ficcional de Hatoum, a história de Martim parece estar atrelada ao desencontro e decepções, que o autor define como “Um sentimento da desilusão. Por isso, vejo como um romance da desilusão. Um grande pesadelo com pequenas interrupções” (HATOUM, 2017, s/p).

Dado o brilhantismo das construções narrativas, os cinco romances publicados tiveram o elogio dos leitores e a atenção de críticos, que ratificam a permanência de Hatoum como um dos maiores ficcionistas contemporâneos. Além de traduções, artigos e ensaios publicados em jornais e revistas, fazem parte da produção literária de Milton as obras *Cidadeilhada*, livro de contos, de 2009, e *Um solitário à espreita*, livro de crônicas, lançado em 2014.

2 O NORTE DA METÁFORA

A metáfora já vem sendo estudada há mais de dois milênios, como aponta Sardinha (2007). Desde Aristóteles esse fenômeno linguístico e estético tem sido objeto de estudo nos mais variados campos do conhecimento humano. O filósofo estagirita foi o primeiro pensador a observar a realidade da metáfora e a sistematizar o seu conceito, que perdura até hoje, ultrapassando os umbrais do tempo. É na *Poética* que vamos encontrar esse conceito tão longo de que a metáfora consiste em dizer uma coisa em termos de outra. Foi com essa concepção que a metáfora passou a cobrir praticamente toda a tradição filosófica ocidental. Ao longo de mais de dois mil e quinhentos anos, diversas abordagens foram sendo acrescentadas, cada uma tentando iluminar a metáfora com suas próprias luzes e atraí-la para um determinado polo magnético. No entanto, vamos perceber, no fim das contas, que todas as agulhas acabam convergindo para o eixo aristotélico. Trocam-se as agulhas, e o eixo permanece. Entre as diversas abordagens já consagradas, damos destaque, neste estudo, à teoria conceptual de George Lakoff e Mark Johnson, revisitando a concepção clássica ou retórica de Aristóteles.

2.1 O eixo aristotélico

Quando lemos em *Cinzas do Norte* (2005, p. 41, grifo nosso) que, em frente ao rio Negro, “o olhar de Mundo *varria* as margens à procura de alguém”,² não temos dúvida de que estamos diante de uma metáfora. Somos levados a pensar na reconfiguração da palavra “varrer” tal como se apresenta nesse enunciado do narrador, ou seja, a palavra foi retirada do seu estado de dicionário, onde significaria algo como “limpar com vassoura” para se revestir de um novo matiz semântico, qual seja o de examinar com o olhar, ao longo das margens do rio.

No entendimento de Guedelha (2013), na concepção aristotélica a metáfora consiste em um

movimento de transposição que acarreta um desvio em relação ao uso comum e corrente e, simultaneamente, projeta um empréstimo de outro nome, que passa a ter o seu significado associado ao primeiro. Consequentemente, a metáfora se instaura como substituição de uma palavra própria por outra em sentido figurado. (GUEDELHA, 2013, p. 101).

²A partir deste ponto todos os grifos são da autora.

Comentando a perspectiva retórica de Aristóteles, Ricoeur (2000) explica que a metáfora acumula em si pelo menos quatro recursos de ordem linguística: o empréstimo, a contraposição entre sentido próprio e sentido novo, o preenchimento de um vazio semântico e a substituição de um termo por outro. Retornando ao exemplo de Hatoum, percebemos todos esses recursos apontados por Guedelha e Ricoeur:

Empréstimo: o verbo “varrer” foi tomado de empréstimo para uma construção da qual ele não participaria na linguagem ordinária;

Dicotomia entre sentido próprio e sentido novo: por conta do empréstimo, o verbo reveste-se de um sentido figurado, trópico, que não lhe é usual, caracterizando uma linguagem extraordinária;

Preenchimento de um vazio semântico: a existência dessa metáfora nos informa que o que está dito, do jeito que está dito, só seria possível por meio dela. Assim, uma metáfora é irrepetível e intraduzível. Sem ela, mesmo que se diga de outra forma, resta sempre um vazio semântico que somente ela pode preencher.

Substituição: é uma decorrência automática do empréstimo. O verbo “examinar” foi substituído pelo “varrer”.

Evidentemente, a preferência dos ficcionistas e poetas pela metáfora decorre do fato de que o seu uso possibilita inegáveis ganhos estéticos. Observemos, por exemplo, o seguinte enunciado: “Uma sombra de mulher *manchou* a janela telada” (HATOU, 2005, p. 51), em que o narrador descreve uma mulher que caminha, à noite, no interior de uma casa segurando um candeeiro. Percebe-se que a palavra “manchou” confere uma grande expressividade ao texto, deixando-o muito mais vistoso do que se o texto dissesse, por exemplo, que uma sombra de mulher “apareceu” na janela. É sobre essa expressividade que Aristóteles fala quando diz que a metáfora permite ao indivíduo expressar-se com mais elegância e urbanidade. Nesse sentido, Guedelha (2013, p. 105) advoga que “ele intenta mostrar a força de polidez e elegância linguística da metáfora, além de sua excelência como geradora de conhecimento”.

Além disso, Ricoeur (2000) vê, nas considerações aristotélicas sobre a metáfora alguns traços definidores desse fenômeno linguístico e estético, que podemos apontar nessa metáfora:

A) *A metáfora é algo que acontece ao nome, portanto ela situa-se no nível da palavra.* Nesse sentido, diríamos que o processo metafórico se deu no verbo “manchar”.

B) *A metáfora se define em termos de movimento, ou seja, uma espécie de deslocamento de... para...* Daí concluímos que houve o deslocamento de sentido de “manchar” para “aparecer”: uma sombra de mulher apareceu na janela.

C) *A metáfora é transposição de um nome estranho ao curso ordinário da frase, isto é, um nome que designa outra coisa, diferente do uso corrente.* Consequentemente, o verbo “manchar” só pode ser interpretado conotativamente nesse enunciado.

D) *A metáfora comporta uma analogia.* Essa analogia, presente na linguagem, transporta-se para a mente do leitor, que estabelece comparações. A analogia entre uma sombra manchar a janela e uma sombra aparecer na janela ocorre na mente do leitor, para que a interpretação não se faça de forma denotativa, desfazendo a construção metafórica.

Mas Ricoeur (2000) avança em seu estudo sobre a metáfora, apresentando desdobramentos significativos a partir da matriz aristotélica. Para ele, a metáfora pode se situar na palavra, mas pode, igualmente, situar-se na frase e no discurso. Veremos como o teórico explicita sua tese, e o faremos analisando metáforas hatounianas.

Dada a seguinte metáfora: “[...] disse que dava muito trabalho *plantar* a civilização na Vila Amazônia” (HATOUM, 2005, p. 70), deveríamos entender que se trata de um proferimento metafórico, e não apenas no uso metafórico de “uma” palavra. O que isso quer dizer? Em primeiro lugar, que o sentido de uma metáfora depende das relações que são estabelecidas entre as palavras do enunciado, pois o discurso está no todo do enunciado, e não nas palavras de forma isolada. Marques (2008, p. 15) comenta, a esse respeito, que “as palavras não possuem um sentido próprio, imutável e irrefutável; antes, que seu sentido é construído *pelo* e *no* discurso, partindo de ‘sombras’ de significado convencionadas pela sociedade”. Se analisarmos a metáfora citada anteriormente no nível da palavra, teremos que analisar os sentidos possíveis do termo “plantar” que possam ser relacionadas com o sentido de “civilização”, ou seja, que sentidos poderiam ser atribuídos a “civilização” pelo termo “plantar”. Estaremos lidando com os princípios do empréstimo e da substituição de palavras. Por outro lado, se investigarmos essa metáfora no nível da frase, nosso trabalho consistirá em buscar o sentido do enunciado como um todo metafórico. O que viria a ser “plantar a civilização”, tal como se apresenta no pensamento dessa personagem? A metáfora em questão foi verbalizada por Jano, em conversa com Lavo, quando falava a este sobre os modos e costumes dos habitantes da Vila. Jano lamentava: “Antes todo mundo comia com as mãos e fazia as necessidades em qualquer lugar. Tive que reconstruir quase

tudo, Lavo. Temos que reconstruir tudo o tempo todo” (HATOUM, 2005, p. 70). Plantar a civilização seria, então, “reconstruir” hábitos primitivos condenados pelos representantes de uma certa “civilização”. O valor metafórico se amplia na expressão citada, quando refletimos sobre o oposto de civilização, ou seja, a “barbárie”, que revela ao leitor a verdadeira visão de Jano a respeito dos moradores da Vila, um povo grosseiro, sem cultura, sem padrão aceitável de convívio, acostumado ao caos e à desordem.

No trecho:

Ele e a mulher sempre viveram de favor. Antes esses índios eram tratados por curandeiros, vigaristas do corpo e da alma. Nós pagamos o doutor Kazuma, mesmo assim continuam brutos e ingratos. Esquecem nosso esforço, nossa dedicação. São como crianças... Um dia rezam para Nossa Senhora do Carmo, outro dia esquecem a santa e a Igreja. A fé dessa gente não está em lugar nenhum (HATOUM, 2005, p. 73).

É pelas comparações e metáforas que as referências aos habitantes da Vila Amazônia ganham uma carga bastante pejorativa nas palavras de Jano, como por exemplo: “São como crianças” (comparação) e “vigaristas do corpo e da alma” (metáfora). No campo semântico da figuração, Jano qualifica-os como bárbaros, selvagens que ignoravam a civilidade e a crença.

2.2 A agulha conceptual

Na segunda metade do século XX, vieram à luz os estudos mais profícuos entre os que temos até hoje sobre a metáfora, com as abordagens propostas por George Lakoff e Mark Johnson, expostas na obra *Metaphors we live by*, traduzida pelo Grupo de Estudos da Indeterminação e da Metáfora (GEIM) com o título *Metáforas da vida cotidiana*, em 2002. As abordagens de Lakoff e Johnson ficaram conhecidas pelo nome genérico de teoria conceptual da metáfora.

2.2.1 A metáfora das cinzas

No que tange ao romance *Cinzas do Norte*, como leríamos a metáfora das “cinzas”, já presentes no título da obra, na ótica da teoria conceptual? O que são essas cinzas, e o que vem a ser esse Norte?

Primeiramente, precisamos entender qual é o conceito estabelecido para a metáfora por Lakoff e Johnson (2002, pp. 47-48). Para eles, “a metáfora consiste em

experienciar e conceptualizar uma coisa em termos de outra”. Por esse conceito, a metáfora situa-se além do seu uso como “fenômeno de linguagem, apenas, ou seja, um ornamento linguístico, sem nenhum valor cognitivo” (LAKOFF, JOHNSON, 2002, p. 11). O *lócus* deixa de ser apenas a linguagem e passa a ser primordialmente a experiência e a cognição. Ela deixa de ser vista como uma prerrogativa especial de poetas, um recurso figurativo da linguagem, e passa a ser encarada como um instrumento de conceptualização de dados da realidade. Para os autores, além de representar um recurso linguístico, a metáfora transpõe a linguagem e reflete os pensamentos e as ações, tornando-se intrínseca às concepções humanas e enraizada no cotidiano dos indivíduos.

A palavra usada metaforicamente ganha uma outra roupagem e expande o leque de significados de palavras e expressões por analogias. Assim Lakoff e Johnson defendem a “metáfora conceptual” que Sardinha (2007, p. 30), define como “uma maneira convencional de conceptualizar um domínio de experiência em termos de outro, normalmente de modo inconsciente”.

A proposta dos autores de que a metáfora está no sistema conceptual e não somente na linguagem aponta para o mapeamento de dois domínios cognitivos: domínio-fonte e domínio-alvo. O primeiro de forma concreta e baseada na experiência individual, e o segundo, de forma abstrata. Dessa maneira, a relação estabelecida pelo domínio-fonte é transposta para o domínio-alvo. O entrelaçamento das analogias criadas entre os domínios fonte e alvo corroboram para o entendimento da expressão metafórica criada. Tendo em vista uma determinação terminológica e metodológica, os mapeamentos metafóricos são reproduzidos por DOMÍNIO-ALVO É DOMÍNIO-FONTE (sempre em maiúsculas), em que o alvo é aquilo que se quer conceptualizar e a fonte é o campo da realidade que fornece elementos para a analogia. Assim é que se representa uma metáfora no arcabouço conceptual. Lakoff e Johnson (2002) ao usarem como exemplo AMOR É UMA VIAGEM explicam como se desenvolve o mapeamento dos dois domínios:

A metáfora envolve a compreensão de um domínio da experiência, o amor, em termos de um domínio muito diferente da experiência, as viagens. A metáfora pode ser entendida como um mapeamento (no sentido matemático) de um domínio de origem (neste caso, as viagens) a um domínio alvo (neste caso, o amor). O mapeamento é estruturado sistematicamente. A correspondência ontológica, de acordo com as quais as entidades num domínio do amor (por exemplo, os amantes, seus objetivos comuns, suas dificuldades, a relação amorosa, etc.) correspondem sistematicamente a

entidades num domínio de uma viagem (os viajantes, o veículo, os destinos, etc.) (LAKOFF, JOHNSON, 2002, p. 25).

É importante observar que a coerência metafórica, a saber, as relações estabelecidas na construção da metáfora, são possíveis porque os interlocutores compartilham das mesmas heranças culturais, dos mesmos preceitos religiosos, sociais, etc. Em uma cultura na qual o amor não possa ser análogo ao ato de viajar, a expressão exemplificada acima não fará sentido, pois os signos linguísticos, bem como os dogmas de determinado povo não são construções individuais, são convencionados e compartilhados culturalmente.

Segundo Lakoff e Johnson (2002), há uma diferença entre “metáfora” e “expressão metafórica”. A primeira refere-se ao que entendemos, ou conceptualizamos mentalmente; a segunda é a forma como essa conceptualização aparece na linguagem. Guedelha (2013), explica da seguinte maneira:

Lakoff e Johnson (2002) estabelecem a diferença entre “metáfora” e “expressão metafórica”. Para eles, o termo “metáfora” se refere ao conceito metafórico que existe na mente, ao passo que “expressão metafórica” se refere às expressões linguísticas que verbalizam essas metáforas. Por exemplo: TEMPO É DINHEIRO e DISCUSSÃO É GUERRA são metáforas. Já “poupar tempo” e “arsenal de argumentos” são expressões metafóricas. O *locus* da metáfora (conceito metafórico) é o pensamento, enquanto o *locus* da expressão metafórica é a linguagem. As expressões metafóricas são expressões linguísticas através das quais a metáfora é externada (GUEDELHA, 2013, pp. 108-109).

Voltemos ao título de *Cinzas do Norte*. As cinzas pertencem ao domínio-fonte para ser uma referência ao que aconteceria com a família Mattoso. O expressivo valor metafórico das “cinzas” foi analisado em alguns estudos sobre o romance, incluindo o autor, que revela, em entrevista:

Cinzas do norte é sobre a desilusão —, não perdi a esperança de lutar e ver um mundo melhor. Quando posso, falo das injustiças, das desigualdades, da desfaçatez de tantos políticos, das tenebrosas transações, como disse Chico Buarque numa música belíssima. Agora, cada escritor tem a sua voz e a sua preocupação ética, moral ou ideológica. Não me omito. Desconheço a palavra omissão (HATOUM, 2011, s/p.).

Hatoum associa cinzas às questões sociais e políticas vividas no Norte e no Brasil, como um todo, em um período de ‘desilusão’, como se ele não quisesse ficar fora do processo crítico da história, tendo no romance em questão um meio de alerta e reflexão a respeito de um momento tão repressor.

Estrela Dalva Viotto (2013), na dissertação “Memórias de um Norte em ruínas: representações coloniais e descolonização em *Cinzas do Norte*”, associa a simbologia das cinzas, também, ao contexto sociocultural, que ela define como “temática da desintegração”. Consoante Viotto:

Na aproximação que faz entre ficção e história, *Cinzas do Norte* traz no seu bojo a temática da desintegração, fato que contradiz o contexto histórico inicial da trama, em que a contextualização é a integração da Amazônia ao projeto político econômico brasileiro, assim como no âmbito familiar ocorre a integração de Alícia, uma cabocla pobre, ao seio de uma família portuguesa rica. Há, portanto, uma expectativa de opulência que não é consumada e que se desintegra na ruína de uma família desestruturada e na “desigualdade crescente” (CARDOSO; MULLER, 1978, p. 9), provocada pela arrogância dos grandes empresários e dos militares responsáveis pela administração do projeto na região amazônica (VIOTO, 2013, p. 93).

Elerson Remundini e Kellen Wiginescki (2011) relacionam a cinzas o trabalho com a memória como um recurso para a composição narrativa e uma forma metafórica que indica o andamento do enredo.

No romance, o memorialismo é evidenciado primeiramente pelo título. O termo cinzas nos remete a resquícios, evidências de uma chama extinta, metáfora para episódios recordados. O fogo se extingue, mas as cinzas permanecem, tal como as memórias. (RODRIGUES 2010, p. 838) aponta que o título do romance “acusa o memorialismo ao referendar o presente como “cinzas”, “restos” de experiências” (REMUNDINI, WIGINESCKI, 2011, p. 03).

Maria da Luz Pinheiro (2011) analisa a conotação das cinzas como a ‘destruição’ da família de Mundo e de Lavo, o protagonista e o narrador, estruturada pelas cartas e relatos:

Cinzas - Em *Cinzas do Norte* há uma espécie de “inventário da destruição” realizado pelo narrador principal, Lavo, com o auxílio de trechos de cartas e postais de Mundo e Ranulfo, através de uma carta. Todos dão suas versões sobre a história das duas famílias que já iniciam o relato falhadas, fragmentadas, mas que, ao longo da prosa, num processo narrativo difícil, configuram uma narrativa (PINHEIRO, 2011, pp. 02-03).

Ela destaca que a força do narrador está no trabalho criativo do autor, pois “o romance se encerra com morte e ruínas. Seu exercício, como escritor, é dar voz àqueles narradores que são “...menos que uma voz...” (PINHEIRO, 2011, p. 17).

Milton, através de Lavo, parece denunciar, desde o título, uma trama surpreendente na qual o leitor seria levado à constatação de que a família Mattoso convergiria para uma total tragédia. Nesse sentido, Pinheiro tem razão, porque em suas considerações está implícito que ela vislumbrou no título da obra a metáfora RUÍNAS SÃO CINZAS.

De fato, o domínio fonte das cinzas, para dar conta do domínio alvo das ruínas, permeia todo o romance, como vemos nas expressões metafóricas que seguem:

A) “Uns vinte anos depois, a história de Mundo me vem à memória com a força de um *fogo escondido* pela infância e pela juventude” (HATOUM, 2005, p. 9). Aqui Lavo fala sobre o momento em que estava lendo a última carta de Mundo. Refere-se a um “fogo” de certa forma abafado desde a infância e a adolescência, como um prenúncio das cinzas que resultariam desse fogo cuja força seria incontrolável.

B) “O homem me oferecendo com a mão direita um envelope cheio de dinheiro, como se quisesse compartilhar comigo o *fogo do inferno moral*, que era só dele. Até os olhos amarelos de Fogo me acuavam” (HATOUM, 2005, p. 37). No momento em que Jano oferece a Lavo dinheiro para ele arranjar “Uma mulher... velha ou moça, uma viúva, uma puta...” (HATOUM, 2005, p. 36) para que Mundo saísse da casa de Arana, está revelando, na realidade, o desejo não só de afastar os dois artistas, mas também de ver o filho assumindo sua sexualidade masculina, já que sua hesitação ofendia, queimava o moral da família e, principalmente, do próprio Jano. A metáfora “O fogo do inferno moral” se traduz no ressentimento de um pai emocionalmente abrasado pela vergonha social causada pelo filho subversivo, e talvez homossexual.

C) “Mundo contou que no internato tinha pesadelos com a *paisagem calcinada*: a floresta devastada ao norte de Manaus” (HATOUM, 2005, p. 148). A imagem da floresta reduzida a cinzas assombrava o inconsciente de Mundo, como um fantasma que visitava o seu sossego na hora do sono. O artista sabia que as condições de moradia no Novo Eldorado não passavam de um degredo para aquele povo miserável que tivera reduzida sua dignidade ao pó.

D) “Macau falou grosso com o carroceiro, e os dois puseram a roupa em cima *dos livros e da papelada*, aí Macau jogou querosene e *tocou fogo*. A roupa novinha queimando... *virando cinzas*” (HATOUM, 2005, p. 176). Metaforicamente, Macau põe fogo em tudo que interessa a Mundo, os “livros e a papelada” eram o cosmo que representava o seu aprendizado, a sua crença no seu fazer artístico. O fogo é a maneira que o pai encontra para destruir o sonho do filho, já que das cinzas não se aproveitaria mais nada.

E) “O *fogo devorou* a roupa, alguns livros de Arana e todos os livros de desenhos de Mundo. A obra do meu amigo, no Novo Eldorado, também *terminara em cinzas*” (HATOUM, 2005, 177). O reforço do fogo neste excerto tem a mesma conotação da expressão anterior, contudo nesta há a antropomorfização do fogo que

‘devora’ a arte de Mundo, levando o leitor a divagar sobre o esforço do pai de reduzir o talento e o próprio filho a cinzas, tendo em vista Mundo se constituir na sua arte.

F) “Nunca pensou que Jano fosse capaz de *queimar o que era tão importante para o filho*” (HATOUM, 2005, 187). Na metáfora “queimar o que era tão importante para o filho”, Jano age com plena consciência de atingir, e de maneira ofensiva, o íntimo de Mundo. O pai sabia que nada seria mais transtornador para o filho que perder seu material artístico. O objetivo, verdadeiramente, materializa-se no fogo, contudo é a alma de Mundo o verdadeiro alvo de Jano.

G) “Devia ter *queimado também outras coisas...* Alícia não merece nada, nem uma canoa, de herança” (HATOUM, 2005, p. 188). É notório o desejo de estender à mãe o castigo dado ao filho, pois ambos não mereciam usufruir nem herdar o que Jano considerava valioso, ou seja, puni-los significava cercear o direito ao dinheiro e aos bens que ele mantinha para proporcionar tranquilidade e conforto à família que ele idealizava, não essa com dois ingratos.

H) “Ele já está na Inglaterra? *Queimando a Vila Amazônia na Europa...* Isso é que é um grande filho” (HATOUM, 2005, p. 236). A expressão citada, que será retomada posteriormente, representa uma das mais importantes no que se refere à derrocada financeira da família, tendo em vista ela referenciar o que restou do trabalho de Jano enquanto comerciante, e que estava sendo extraviado na Europa por Mundo. A Vila Amazônia, metaforicamente, também virou cinzas no romance. Percebemos, além da metáfora, uma grande ironia de Ramira ao reverberar “Isso é que é um grande filho”, para salientar a falta de consciência de Mundo ao extraviar levemente o dinheiro da família.

Assim como essas, há inúmeras outras passagens do texto em que as cinzas se espalham pela tessitura do romance, comprovando que, na ótica do autor, a deterioração dos espaços e das relações corresponde à ação corrosiva do fogo, cujo resultado inevitável são as cinzas.

2.2.2 Rastreando metáforas em *Cinzas do Norte*

Lakoff e Johnson classificam as metáforas conceptuais em três tipos básicos: estruturais, orientacionais e ontológicas.

2.2.2.1 Metáforas estruturais

Para entendermos as metáforas estruturais, observemos a seguinte metáfora, extraída da última carta de Mundo a Lavo, o narrador: “Escrever é quase um milagre” (HATOUM, 2005, p. 9). Trata-se de uma metáfora estrutural. O que isso quer dizer? As metáforas estruturais são aquelas em que podemos fazer o mapeamento estabelecido entre os domínios, como mostrado no exemplo AMOR É UMA VIAGEM, no qual temos subentendidos, por exemplo, o tempo da viagem x a duração do relacionamento, o percurso da viagem x os problemas e/ou alegrias vividos pelos amantes, etc. No caso da carta de Mundo, temos o termo “milagre”, que faz parte da nossa linguagem cotidiana e nos remete à ideia de um acontecimento extraordinário, algo metafísico e muito raro de acontecer ou impossível de se realizar. No plano religioso, o milagre situa-se além da capacidade de realização humana e pressupõe uma intervenção sobrenatural. Quando associado ao ato de escrever, percebe-se a grande dificuldade que Mundo sente para se comunicar com o amigo, pelo fato de se encontrar agonizante, possivelmente sentindo os estertores da morte. A expressão naquele contexto não só revela o ato de pegar uma caneta e codificar palavras em um papel, como também expõe a debilidade de seu estado físico e psicológico. O domínio-fonte nessa metáfora é o campo semântico religioso – o milagre, e o domínio-alvo – escrever – faz parte do campo semântico da escrita, tornando possível, em situação como aquela, a metáfora ESCREVER É OFÍCIO SOBRENATURAL. O advérbio “quase” explora o fato de que ele está muito próximo de não conseguir escrever, tendo em vista a relação estabelecida entre os vocábulos “escrever e milagre”, reverberada por Mundo, como se o ato de escrever fosse uma maneira de evitar, espantar ou driblar a morte.

Outra metáfora que destacamos em *Cinzas do Norte* encontra-se no excerto: “Fogo é um dos meus tesouros” (HATOUM, 2005, p. 11), no qual Jano se refere ao seu animal de estimação, o cachorro que atendia pelo nome de Fogo. Novamente estamos diante de uma metáfora estrutural, em que o domínio-fonte é o campo semântico das preciosidades, e o domínio-alvo é o campo dos “entes queridos”. Dessa maneira, temos a metáfora ENTE QUERIDO É PRECIOSIDADE. Por meio dessa metáfora, podemos entender o valor sentimental que Fogo representava para Jano, já que experienciamos tesouro como algo precioso, vultoso, de valor inestimável. O nome Fogo já é bastante sugestivo, pois, em nossa cultura, está atrelado a brilho, ardor, paixão, ouro, como na comparação que Jano estabelece quando descreve as manchas que existem no corpo do

animal: “Manchas que brilham que nem ouro” (HATOUM, 2005, p. 11). O cachorro Fogo é o companheiro inseparável de Jano, o amigo que o acompanha durante toda a narrativa e que em alguns momentos é antropomorfizado, dada a sua importância no enredo, como um duplo do seu dono.

O exemplo seguinte foi retirado de uma conversa de Lavo com Arana, no qual o artista verbaliza, em tom de lamentação: “O problema é que “A *pintura* dos painéis é um *trabalho solitário*” (HATOUM, 2005, p. 229). A personagem concebe a experiência da produção pictórica como um trabalho, ou seja, ARTE É TRABALHO SOLITÁRIO, do qual pode-se abstrair que: fazer arte demanda tempo, dedicação e é um ofício que cabe ao artista realizar de maneira isolada, solitária, sem o auxílio de outrem. O domínio-fonte trabalho, conjuntamente com o valor semântico de solidão é transferido à realização da arte. As obras do artista da ilha refletem sempre a visão que ele tem do povo e da natureza amazonense. O artista é um ser solitário porque costuma andar na contramão das convenções sociais, é um inadaptado frente às demandas da sociedade.

Também temos a conceptualização de que ARTE É TRABALHO em: “Trabalho com a imaginação dos outros e com a minha” (HATOUM, 2005, p. 24). Agora a arte é a literatura, a escrita, o trabalho poético. Só que o trabalho do artista literário, o ficcionista, não é um trabalho solitário, é um ofício compartilhado, porque a sua imaginação e criatividade se juntam à de outros, dando material para compor sua obra. As palavras são de Ranulfo, que lia livros e fazia anotações, enquanto Ramira o repreendia e pedia que fosse atrás de trabalho, mas, para ele, aquilo era trabalho.

Em “A *floresta* queimada é a *humanidade* morta” (HATOUM, 2005, p. 108), retirada de uma conversa entre Arana, Mundo e Lavo, há a transposição de sentido do domínio-fonte humanidade para o domínio-alvo floresta, de dois campos semânticos distintos, porém possíveis, tendo em vista a representatividade da existência da flora para a sobrevivência da humanidade. Os adjetivos *queimada* e *morta* destacam a interdependência de ambas, que nos remete ao fato de que a finitude de uma (floresta) leva à morte da outra (humanidade). Assim temos base para a construção da metáfora HOMENS SÃO ÁRVORES.

2.2.2.2 Metáforas orientacionais

As metáforas orientacionais têm como base o espaço físico, o meio, onde a experiência corpórea serve de orientação para o que se considera: “para cima/para

baixo, dentro/fora, frente/trás, em cima de/fora de, fundo/raso, central/periférico” (LAKOFF, JOHNSON, 2002, p. 59). Estas noções dão vazão a um grande número de analogias que levam o indivíduo a considerar, por exemplo, que os conceitos de vida e saúde estão associados à orientação “para cima”, e morte e doença estão para baixo. Com base nesse raciocínio, os autores expõem que as metáforas orientacionais “dão vazão a um conceito, uma orientação espacial como, por exemplo, FELIZ É PARA CIMA. O fato de o conceito FELIZ ser orientado PARA CIMA leva a expressões como “Estou me sentindo para cima hoje” (I’m feeling up today) (LAKOFF, JOHNSON, 2002, p. 59).

Essas metáforas com base nas experiências corpóreas são significativas no romance, pois Hatoum as explora de maneira singular para sinalizar anseios, descontentamentos, ações, etc. É o que ocorre, por exemplo, nos excertos que destacamos a seguir:

A) “Pensei em reescrever minha *vida de trás para frente, de ponta-cabeça*, mas não posso, mal consigo rabiscar, as palavras são manchas no papel” (HATOUM, 2005, p. 09). No texto da última carta que Mundo escreve para Lavo, ele expõe na metáfora presente um desejo de contar sua vida às avessas para o amigo. Ele chega inclusive a verbalizar também: “Eu tinha de contar a alguém essa história... o *fim* de uma história *antes do fim*. A vida pelo *avesso*, Lavo” (HATOUM, 2005, p. 305). Nessa fala, Mundo faz uso da oposição orientacional “dentro-fora”.

B) O sonho do *salto social* da minha tia não vingou” (HATOUM, 2005, p. 57). Aqui Lavo conta o desejo da tia Ramira em ascender socialmente. A metáfora de base dessa expressão metafórica é PROGREDIR É PARA CIMA. O narrador ironiza o fato de que essa mulher viu frustrados os seus sonhos de construir uma vida vistosa ao lado do irmão Ranulfo. A mesma metáfora se repete quando o narrador se refere a duas personagens, em contraste: Arana e Ranulfo: “Arana *subira* vários degraus e aspirava ao topo da escada, enquanto meu tio só descera, e continuava a *descer*” (HATOUM, 2005, p. 234). O que vemos aqui é um desdobramento da metáfora, ou seja, PROGREDIR É PARA CIMA; REGREDIR É PARA BAIXO.

C) “O internato o *lançara na vida noturna* de Manaus, em lugares que eu desconhecia” (HATOUM, 2005, p. 142). Lavo comentando a trajetória de Mundo durante as folgas do internato, como se ele fosse jogado, entregue à vida noturna. A metáfora apresenta a oposição fora – dentro, como podemos perceber.

D) “Jano não se conformava com a *queda brusca demais do preço da juta e da malva*” (HATOUM, 2005, p. 187). Nessa passagem, Lavo conta a conversa de Jano e Albino Palha sobre as mudanças ocorridas no comércio amazonense. Em sua fala, verbaliza a metáfora orientacional RUIM É PARA BAIXO na expressão metafórica *queda brusca*.

2.2.2.3 Metáforas ontológicas

Além dos direcionamentos possíveis baseados nas experiências corpóreas, Lakoff e Johnson abordam uma outra possibilidade de construção da metáfora que tem como base “a nossa experiência com substâncias e objetos físicos” (LAKOFF, JOHNSON, 2002, p. 75), classificada como “metáforas ontológicas”. Estas concretizam nossas experiências, tratando-as como ‘entidade e substância’, algo possível de ser agrupado, categorizado, quantificado e não necessitam de mapeamentos. Segundo os autores “usamos metáforas ontológicas para compreendermos eventos, ações, atividades e estados. Eventos e ações são metaforicamente conceptualizados como objetos, atividades como substâncias, estados como recipientes” (LAKOFF, JOHNSON, 2002, p. 83). No exemplo “MENTE É UMA MÁQUINA” mencionado pelos autores, temos o vocábulo “mente” como uma entidade, verbalização ontologicamente possível em nossa cultura, da qual pode-se abstrair construções como: “Ainda estamos *remoendo* a solução para essa equação; estou um pouco *enferrujado*” (LAKOFF, JOHNSON, 2002, p. 79). As palavras *remoendo* e *enferrujado*, que fazem parte do campo sêmico de máquina, qualificam a “mente”, que funciona tal qual a “máquina”.

Na elaboração de *Cinzas do Norte*, Milton Hatoum utiliza com frequência o recurso da metáfora ontológica, como nos casos a seguir.

A) “Jano *quebrou o silêncio*: perguntou à cozinheira onde estava aquela mulher” (Hatoum, 2005, p. 74). Durante toda a narrativa, há uma grande tensão entre Jano e Mundo. Principalmente na hora das refeições, nos raros momentos em que se sentavam para cear, não havia diálogo entre pai e filho. A expressão metafórica remete o leitor a imaginar o silêncio como algo vitrificado, sólido, que foi interrompido por uma verbalização abrupta. A metáfora ontológica, nesse caso, é: SILÊNCIO É MATÉRIA QUEBRADIÇA.

B) “*Toquei no medo dele*, ouviu o que não esperava: que era um impotente de corpo e de alma...” (HATOUM, 2005, p. 213). As ofensas entre Jano e Mundo eram frequentes, e ambos desejavam escarnecer o outro com um requinte elaborado. Não era

suficiente falar, precisavam mirar e acertar a fraqueza do adversário, humilhá-lo, atingi-lo profundamente. Mundo quer atingir a consciência de Jano, como fica claro na narrativa acima, “toquei no medo dele”. O propósito era de conscientizá-lo de sua impotência física e psicológica. Temos aí a metáfora ontológica MEDO É MATÉRIA PALPÁVEL.

C) “*Pôs na cabeça que a viúva está esperando ele no Rio*” (HATOUM, 2005, p. 235). Ramira comenta com desdém as expectativas ilusórias que Ranulfo mantinha com relação à viúva, o desejo de um dia estar a seu lado no Rio de Janeiro. Faz referência a sua mente como um recipiente cheio de objetos (ideias), que Lakoff e Johnson (2002) definem como “as metáforas do canal”, para explicitar que:

Nós somos seres físicos, demarcados e separados do resto do mundo pela superfície de nossas peles, experienciamos o resto do mundo como algo fora de nós. Cada um de nós é um recipiente com uma superfície demarcada e uma orientação dentro-fora (LAKOFF, JOHNSON, 2002, p. 81).

Dessa maneira, visualizamos dois espaços físicos: a mente de Ranulfo (o vaso / dentro) e o desejo (ideia / conteúdo) que constituem a imagem refletida pela metáfora MENTE É UM RECIPIENTE.

A metáfora do canal pode ser percebida também nos excertos que seguem: “Eu implorei para ele *tirar aquele ódio da alma*. Disse que não ia tirar o que sobrara da vida... ‘memória’, ele disse” (HATOUM, 2005, p. 293). Lavo relata o ódio que Mundo nutria por seu pai, Jano. Para descrever esse ódio, as duas personagens em diálogo fazem uso da metáfora ALMA É UM RECIPIENTE no qual está depositado o ódio mortal que Mundo sente pelo pai: “Não chorava; mais de dois anos depois da morte do filho, a dor e o sofrimento pareciam *guardados*” (HATOUM, 2005, p. 298). Neste ponto, o narrador fala sobre a mãe de Mundo, e a força dessa mulher em reter as lágrimas, mesmo sofrendo muito com isso. Na ausência das lágrimas, o narrador sugere que a dor e o sofrimento estavam guardados no coração, e nesse sentido, CORAÇÃO É UM RECIPIENTE onde as dores podem ser guardadas.

D) “Ele já está na Inglaterra? *Queimando a Vila Amazônia* na Europa... Isso é que é um grande filho...” (HATOUM, 2005, p. 236). A expressão metafórica verbalizada por Ramira ao se referir às ações de Mundo vai além da ideia primária de queimar um lugar. Ela ganha uma abrangência maior quando verificamos que o verbo “queimando” representa gastando, exaurindo, findando. Subjaz na expressão todo o significado da fortuna ganha com os produtos da Vila Amazônia, ou seja, Mundo está gastando o dinheiro da família na Europa. Para esse tipo de construção, Lakoff e

Johnson (2002) defendem que a metáfora ontológica também tem a finalidade de projetar a “motivação das ações”. Nesse fragmento, LUGAR É MATÉRIA INFLAMÁVEL.

E) “Disse que dava muito trabalho *plantar a civilização na Vila Amazônia* [...] *A Amazônia não dá descanso*” (HATOUM, 2005, p. 70). Nesta construção metafórica encontramos o que Lakoff e Johnson definem como “traçar objetivos”, uma das funções da metáfora ontológica. Quando Jano expõe o esforço feito para civilizar a Vila, está se referindo à civilização como uma entidade que necessitava ter um povo com costumes decentes, aceitáveis enquanto sociedade. O verbo plantar foi usado análogo ao verbo construir, estabelecer, humanizar. Na segunda expressão, ele amplia a ideia de construção, pois é necessário ainda muito mais trabalho para erguer esta terra rumo ao desenvolvimento, já que pela sua imensidão “a Amazônia não dá descanso”, tem sempre algo para ser feito. Metáfora: CIVILIZAÇÃO É PLANTA.

No desdobramento da metáfora ontológica, encontra-se a personificação, que categoriza a entidade ou substância como uma pessoa. Nesse tipo de metáfora, o domínio-fonte é pessoa. As características do indivíduo são transferidas aos objetos e entidades, como por exemplo: “pôs as mãos na cabeça e notou os dois *rastros de calvície precoce*: Mano, *o tempo é malvado* com todo mundo” (HATOUM, 2005, p. 286), em que O TEMPO É UMA PESSOA que deixa rastros de calvície. Mas essa metáfora aparece ainda mais especializada, tendo em vista a crueldade do tempo, como O TEMPO É UM ADVERSÁRIO. Essa mesma metáfora reaparece em: “O *tempo*, que se *atirava ferozmente* contra mim, dava a ela um ultimato. Eu e minha mãe, reféns um do outro, *nós dois reféns do tempo*” (HATOUM, 2005, p. 308). Portanto, o tempo como adversário traz o envelhecimento indesejado. E a inevitabilidade do envelhecimento faz de Mundo e sua mãe dois reféns do tempo feroz.

De acordo com Lakoff e Johnson (2002),

A personificação é, pois, uma categoria geral que cobre uma enorme gama de metáforas, cada uma selecionando aspectos diferentes de uma pessoa ou modos diferentes de considerá-la. O que todas têm em comum é o fato de serem extensões de metáforas ontológicas, permitindo-nos dar sentido a fenômenos de mundo em termos humanos, termos esses que podemos entender com base em nossas próprias motivações, objetivos, ações e características (LAKOFF, JOHNSON, 2002, pp. 88-89).

A conceptualização de algo abstrato ou inanimado com ações humanas auxilia na compreensão de mundo que cada indivíduo possui. A partir dela, o interlocutor passa a aproximar uma ideia que anteriormente seria abstrata sem o recurso das ações

personificadoras. Os exemplos seguintes de personificação possibilitam uma amostra das imagens ontológicas de *Cinzas do Norte* (2005):

A) “*As cinco casinhas de madeira da Vila da Ópera, enfileiradas, se intrometiam como uma cicatriz num quarteirão de sobrados austeros*” (HATOUM, 2005, p. 26). Metáfora: CASAS SÃO PESSOAS.

B) “*Naquela manhã, o portão do colégio estava fechado durante o recreio, e a chuva confinava os ginasianos sob os pórticos revestidos de mármore*” (HATOUM, 2005, p. 13). Metáfora: CHUVA É PESSOA.

C) “*Os desenhos distorciam e misturavam nossos corpos, reconhecíamos traços de nós mesmos e dos outros, de modo que todos se sentiam ultrajados*” (HATOUM, 2005, p. 17-18). Metáfora: DESENHOS SÃO PESSOAS.

D) “*O resto do domingo se arrastava, a casa ficava tão enfadonha que eu e minha tia íamos passear no balneário Quinze de Novembro*” (HATOUM, 2005, p. 23). Metáfora: DIAS SÃO PESSOAS.

E) “*A sala do palacete, sóbria, com poucos móveis e objetos*” (HATOUM, 2005, p. 31). Metáfora: PRÉDIO É PESSOA.

F) “*A doença devorou o corpo do meu filho, mas não a alma*” (HATOUM, 2005, p. 296). Metáfora: DOENÇA É PESSOA.

Obviamente, a riqueza na criação das metáforas hatounianas não se esgota nos exemplos acima, contudo elas apontam para uma construção ficcional opulenta e cuidadosa do autor, para refletir no leitor as inúmeras imagens que compõem cada parte da narrativa. Como observa Sardinha (2007):

As metáforas conceptuais ‘licenciam’ ou ‘motivam’ as expressões metafóricas. Sem esse licenciamento ou motivação, não teriam sentido imediato, aparente. Por exemplo, poderíamos inventar uma expressão metafórica como ‘ele está subindo na árvore’ para significar a metáfora conceptual BOM É PARA CIMA. Mas como essa expressão não está licenciada pela metáfora conceptual, a expressão perde o sentido desejado, sendo provavelmente interpretável somente de modo literal (alguém estaria literalmente subindo numa árvore) (SARDINHA, 2007, p. 33).

O recurso semântico das metáforas conceptuais torna possível visualizar as cenas tal qual o autor as vê, ou seja, quadros mentais que ampliam o entendimento e aguçam a imaginação do leitor, pois as construções linguísticas baseadas na conotação metafórica licenciam e motivam a compreensão do não literal.

2.2.2.4 Metonímias entre metáforas

Lakoff e Johnson, assim como os demais pesquisadores da abordagem conceptual, insistentemente assinalam a separação entre a metáfora e a metonímia, que consideram recursos psicoassociativos de naturezas diferentes. Para eles, a metonímia, assim como a metáfora, tem base cognitiva e vai além de um recurso estilístico. A metonímia difere da metáfora pelo fato de sua construção fazer referência a apenas um domínio da realidade, enquanto a metáfora, como vimos, envolve sempre dois domínios, o alvo e a fonte.

Para uma diferenciação precisa entre esses dois processos cognitivos, os autores afirmam que:

Metáfora e metonímia são processos de natureza diferente. A metáfora é principalmente um modo de conceber uma coisa em termos de outra, e sua função primordial é a compreensão. A metonímia, por outro lado, tem principalmente uma função referencial, isto é, permite-nos usar uma entidade para representar outra. Mas metonímia não é meramente um recurso referencial. Ela também tem a função de propiciar o entendimento (LAKOFF, JOHNSON, 2002, p. 92).

Se alguém diz: “estou lendo Milton Hatoum” para dizer que está lendo o romance *Cinzas do Norte*, o que essa pessoa faz é substituir o autor pela obra. Ao verbalizar essa metonímia, o indivíduo dá a conhecer que existe uma relação de autoria *a priori* entre um autor empírico conhecido por Milton Hatoum e a obra que está lendo, ou seja, atua como ponto de referência que permite direcionar a atenção para outra entidade relacionada. Essa relação não foi o autor da metonímia que estabeleceu, ele apenas a verbalizou, pois antes de ele externá-la na linguagem, ela já existia no mundo: Milton Hatoum realmente escreveu um livro intitulado *Cinzas do Norte*, entretanto, no âmbito da ação, não se lê o autor, lê-se o romance, fato que só pode ser trocado e entendido na verbalização metonímica.

Discorrendo sobre a diferença entre a metonímia e a metáfora, Castro (1978, p. 27) esclarece que

na metonímia, o processo se desenvolve num só campo sêmico, ou seja, os dois termos que entram em relação pertencem ao mesmo campo, um substituindo o outro na expressão. A associação se estabelece pela contiguidade entre esses dois termos, fazendo substituir a “etiqueta linguística” desse campo pela etiqueta de um dos seus semas. Já na metáfora a associação se faz entre semas de dois campos sêmicos distintos, estabelecendo a assimilação entre os dois conceitos assim unificados sob mesmo critério. Quanto mais afastados estão os campos, mais surpreendente será o efeito produzido pela metáfora (CASTRO, 1978, p. 27).

Em outras palavras, a metonímia não cria realidades, como a metáfora o faz. Ela apenas produz inversões de termos dentro de um quadro da realidade já existente anteriormente ao proferimento, como no caso da relação entre um autor e sua obra, que é um dado inequívoco da realidade. A metáfora age de forma diferente: ela forja uma relação que não existe no mundo, mas passa a existir na linguagem, arquitetada pelo proferimento metafórico. Por exemplo, quando o narrador diz que “o militar descobriu *um novelo de mentiras*, todas aludindo à doença de Jano” (HATOUM, 2005, p. 184), provoca uma relação entre “novelo” e “mentira” que não existe no mundo empírico, mas passa a existir na metáfora proferida.

Metonímia e metáfora:

são parecidas, dado que em ambas há uma ligação entre duas coisas. Por exemplo: Ele leu Machado de Assis / Ele leu os meus pensamentos. No primeiro caso, a expressão faz uma ligação entre um autor e a obra escrita por ele. No segundo caso, há ligação entre pensamentos e um texto escrito. O primeiro caso é um exemplo clássico de metonímia, enquanto o segundo é de metáfora (SARDINHA, 2007, p. 23).

Guedelha (2013), em diálogo com Sardinha e Castro, lembra que a metáfora é

uma relação “entre dois domínios diferentes”, ao passo que a metonímia realiza-se em “apenas um domínio (de um aspecto de um domínio com outro aspecto do mesmo domínio). Podemos entender domínio como uma área de conhecimento ou experiência humana”. “Ele leu Machado de Assis” é uma frase metonímica “porque fala do inventor quando quer dizer algo que ele inventou”; já em “ele leu meus pensamentos, temos uma comparação entre dois domínios: entre o da mente (pensamentos) e o de um texto. Consequentemente, a metáfora resultante é O PENSAMENTO É UM TEXTO (GUEDELHA, 2013, p. 117).

Guedelha (2013) acrescenta que

a metáfora tem uma originalidade e uma força expressiva criadora que a metonímia não possui. A metonímia contabiliza relações que realmente existem no mundo exterior, enquanto a metáfora funda a relação em si mesma e a direciona para o mundo. Disso decorre que a metáfora encerra uma “violência à linguagem ordinária”, como diziam os formalistas russos (GUEDELHA, 2013, p. 116).

Mesmo assim, a metonímia é um recurso bastante produtivo, muito caro aos ficcionistas e poetas. Em *Cinzas do Norte*, Hatoum a usou de forma vantajosa, como nos exemplos que listamos a seguir:

A) “Ele ficou admirando os *corpos verde-oliva* com suas armas; agora rastejavam na grama seca e rala” (HATOUM, 2005, p. 34). O narrador se refere à admiração de Jano com os exercícios militares, quando passavam em frente ao quartel da rua General Osório. A farda era verde-oliva, não os corpos dos soldados que a usavam. Nesse caso, os corpos valem pela farda que os veste.

B) “A vida do meu pai está *arquivada* aqui” (HATOUM, 2005, p. 35). Jano se refere aos documentos guardados no escritório da firma, fundada por seu pai, quando veio de Portugal para a Amazônia. Ao dizer que a “vida” de seu pai está arquivada ali, Jano faz o abstrato (a vida) valer pelo concreto (os documentos). Esse tipo de metonímia, do abstrato pelo concreto, ocorre também em “Ali a *gatunagem* fazia festa” (HATOUM, 2005, p. 91), em que o narrador fala sobre o porto de Manaus, nos Remédios, onde Jano recebia a juta em um barco para levá-la ao depósito posteriormente. Precisava que alguém ficasse ali vigiando o produto, para que não fosse roubado. Nessa metonímia, foi usado o abstrato (*gatunagem*) valendo pelo concreto (*gatunos*).

C) “O *corpo* olhou para mim de cima, Fogo a seus pés. A luz fraca lhe aclarava só uma parte do rosto” (HATOUM, 2005, p. 35). Aqui temos a parte valendo pelo todo, uma vez que o “corpo” substitui a “pessoa”, que, evidentemente, não se reduz ao corpo. Esse tipo de metonímia, na qual o corpo ou parte dele representa a pessoa, é abundante no romance hatouniano. Grande destaque é dado para o rosto e para os olhos, como nos seguintes exemplos: “Os *olhos grandes e ansiosos* me olharam como se pedissem socorro na noite insone, úmida, com poucas estrelas” (HATOUM, 2005, p. 53); “O *rosto* da menina ainda procurava o corpo de Mundo” (HATOUM, 2005, p. 67); “O *rosto* pálido encarou a mãe com uma expressão misteriosa” (HATOUM, 2005, p. 135). O efeito das expressões metonímicas indica o estado mental em que se encontram as personagens. No primeiro caso, conseguimos perceber o desespero de Algisa ao ser acuada por moleques no mato. A fala é substituída pelo olhar que pede socorro a Ranulfo; no segundo, temos a descrição do momento em que Mundo sai do barco de Zanda e deixa a moça sozinha, vemos, então, um rosto que busca, como se quisesse rastrear o corpo do outro; no terceiro, Alícia pede ao filho que vá estudar fora do país, contudo ele poupa as palavras e encerra a conversa com uma sentença facial misteriosa.

D) “A casa sem Alícia também ficava triste” (HATOUM, 2005, p. 67). Essa metonímia apresenta o lugar valendo pelos habitantes. Por meio dela o narrador relata que a presença de Alícia conferia alegria ao ambiente, ao passo que sua ausência, quando viajava, causava o efeito contrário. Caso parecido ocorre na seguinte passagem: “Parecia contente, e não era uma alegria do conhaque cotidiano: a França e suas galerias abriam as portas para o artista brasileiro Kreuzberg” (HATOUM, 2005, p. 240). O nome próprio França, país, substituiu os habitantes que lá vivem. É possível que o desejo de Mundo, ter as oportunidades de Alex Flem, seja subentendido na metonímia citada.

E) “Ao lado, uma cobertura de zinco abrigava um *DKW* preto, um *jipe* e um *Aero Willys*” (HATOUM, 2005, p. 32). Trata-se de um tipo de metonímia na qual a marca vale pelo produto, no caso os automóveis. Percebe-se a comodidade em que a família vivia, pois ter qualquer um dos três veículos, na época, era só para os abastados de Manaus.

F) “Mesmo assim, a capa do *Elemento 106* ficou exposta por toda parte: nos banheiros, na cantina, nas lousas, na porta da sala da direção” (HATOUM, 2005, p.17). A expressão “Elemento 106” foi utilizada metonimicamente para significar o jornal ao qual dá nome. A metonímia acima se torna extremamente relevante, tendo em vista o “Elemento 106” ser o meio pelo qual os desenhos sarcásticos e caricatos de Mundo circulavam.

2.2.2.5 A metáfora com outros nomes

Embora os manuais de literatura, de uma forma geral, apresentem a metáfora como uma figura de linguagem a mais entre uma série de outras figuras, os estudiosos mais atentos apontam a metáfora como a mãe das demais figuras de linguagem consideradas “figuras de pensamento”, exceção feita à metonímia. Em outras palavras, essas figuras nada mais são do que variações da metáfora ou usos mais especializados dela. Vianu (1971, *apud* Guedelha, 2013), por exemplo, alude ao que ele chama de “função estética da metáfora”, que se constitui de quatro subfunções que cobrem as diversas figuras de pensamento. É o que vemos no quadro que segue:

	Subfunções	Descrição	Figuras que acionam a função
Função estética da metáfora	Sensibilizadora	“Modo de se escrever com graça e urbanidade” (Aristóteles, Retórica III-X).	Metáfora e comparação
	Dissimuladora	Torneio de palavras que facilita a expressão de um modo subjetivo de sentir a realidade.	Eufemismo, antonomásia e ironia
	Potenciadora	Intensificação das impressões pelo exagero das expressões.	Hipérbole e personificação
	Unificadora	Captação da unidade que jaz no fundo das coisas, apesar de suas distinções de superfície.	Antítese, sinestesia e paradoxo

Quadro 1 – Função estética da metáfora e suas subfunções.

Fonte: Guedelha (2013, p. 130).

No norte metafórico de Milton Hatoum, encontramos expressivos exemplares dessas subfunções que materializam a função estética da metáfora, como veremos a seguir.

A) *Função sensibilizadora*: metáforas comparativas (comparações) - “Mundo cravou a ponta do lápis no desenho *como se desse uma punhalada*” (HATOUM, 2005, p. 131); “A barba folhuda, com raros fios pretos, e os cachos de cabelo grisalho caindo nos ombros *como réstias de cebola* lhe apequenavam os olhos e escondiam o rosto” (HATOUM, 2005, p. 270).

B) *Função dissimuladora*: metáfora irônica (ironia) - “Teu filho é atrevido: fez do bairro um cemitério. *Bela obra*. Mas vamos destruir toda essa porcaria em pouco tempo” (HATOUM, 2005, p. 183).

C) *Função potenciadora*: metáforas hiperbólicas (hipérboles) - “Ainda dancei com mais um perna-de-pau e senti o mesmo *perfume enjoativo, capaz de nausear um cavalo*” (HATOUM, 2005, p. 53); “quando os dois estão juntos, *sentem ódio até da sombra um do outro*” (HATOUM, 2005, p. 122); “quando a canoa se distanciou da oficina, *as margens do igarapé brilhavam de tantos olhos. O bairro todo parecia rosnar e latir na noite*” (HATOUM, 2005, p. 147).

D) *Função unificadora*: metáfora sinestésica (sinestesia) - “A voz raivosa acendia seus olhos de cigana” (HATOUM, 2005, p. 52).

A leitura do romance baseada na abordagem metafórica eleva a construção do discurso fictício criado por Hatoum. Sua forma especial de criar imagens dentro do texto leva o leitor a imaginar, ver as palavras usadas pelo autor, como numa fotografia, situações, momentos, sentimentos, bem como ouvir, sentir, cheirar e imaginar o que está dito na dimensão exata que o autor as codificou. O recurso do uso da metáfora não só dá ao texto a elegância, como torna possível enxergar pela lente do outro. Dessa maneira, podemos nos deslumbrar com a arte da linguagem não literal, não óbvia, mas revestida de significados para além do sentido próprio e exclusivo da palavra, técnica que somente um metaforista hábil como Hatoum é capaz de formatar.

3 AS METÁFORAS DOS APARELHOS IDEOLÓGICOS E DA OBEDIÊNCIA ESTÚPIDA

Objetivo, neste capítulo, realizar uma releitura do romance em estudo sob a visão ideológica de Louis Althusser, no que se refere aos mecanismos de controle dentro das instituições escola, família, Estado e cultura, dando destaque aos aparelhos ideológicos e repressivos do Estado, no que tange ao poder, disciplina e subversão. A proposta está atrelada ao discurso e às personagens criadas metaforicamente pelo autor Milton para compor o enredo do romance. Para tanto, inicio com uma breve abordagem sobre a vida e a teoria do autor Althusser, que possibilitam a abordagem nas relações sociais e familiares desencadeadas em *Cinzas do Norte*.

3.1 Teoria Althusseriana

A máxima “ou a obediência estúpida ou a revolta”, reverberada por Mundo, no preâmbulo do romance, já é um anúncio, ou mesmo, um discurso utilizado pelo autor para dar ideia ao leitor de que a história do protagonista estaria atrelada a questões ideológicas. Logo seria revelado o valor dessas palavras, e Mundo mostraria o seu total descontentamento com a autoridade imposta pelo pai e a sua insubmissão à disciplina patriarcal. A personagem adjetiva o substantivo “obediência” com a palavra “estúpida”, colocando-a como uma aceitação, no mínimo, imbecil, não cabendo nada mais que a revolta não só contra o pai, mas também contra as regras daquela sociedade.

As ideias defendidas por Louis Althusser, filósofo francês do século XX, partem da sua formação influenciada pelas teorias marxistas. Teve seus estudos baseados no Estruturalismo dos anos 1960, tornou-se filiado ao Partido Comunista Francês em 1948, foi professor do *École Normale Supérieure* e defendia o anti-humanismo teórico que reafirma a luta de classes.

A concepção de ideologia é fundamental para o entendimento de sua abordagem, já que as relações sociais, econômicas e políticas perpassam o fator ideológico. Para Althusser, ela está baseada na relação imaginária, que deve ser transformada em práticas para reproduzir as relações de produção vigentes. Não é no campo das ideias que a ideologia existe, ‘uma ideologia existe, sempre num aparelho, e na sua prática ou suas práticas. Esta existência é material’ (ALTHUSSER, 1980, p. 84), conceito ratificado na citação:

...vejamos o que se passa com os indivíduos que vivem na ideologia, isto é, numa representação do mundo determinada (religiosa, moral etc.) cuja deformação imaginária depende de sua relação imaginária com suas condições de existência, ou seja, em última instância das relações de produção e de classe (ideologia = relação imaginária com as relações reais). Diremos que esta relação imaginária é em si mesma dotada de uma existência material (ALTHUSSER, 1980, p. 89-90).

A ideologia, então, primeiramente constituída pela imaginação, torna-se matéria nas ações dos indivíduos, através de suas práticas diárias, desempenhadas em qualquer instituição, como o autor exemplifica com a religião:

[...] a existência das ideias de sua crença é material, pois suas ideias são seus atos materiais inseridos em práticas materiais, reguladas por rituais materiais, eles mesmos definidos pelo aparelho ideológico material de onde provêm as ideias do dito sujeito... As ideias desaparecem enquanto tais (enquanto dotadas de uma existência ideal, espiritual), na medida mesma em que se evidenciava que sua existência estava inscrita nos atos das práticas reguladas por rituais definidos em última instância por um aparelho ideológico. O sujeito portanto atua enquanto agente do seguinte sistema (enunciado em sua ordem de determinação real): a ideologia existente em um aparelho ideológico material, que prescreve práticas materiais regulares por um ritual material, práticas estas que existem nos atos materiais de um sujeito, que age conscientemente segundo sua crença (ALTHUSSER, 1980, p. 97).

O sujeito age conforme regras, práticas pré-estabelecidas conforme a instituição da qual faz parte, que estão atreladas diretamente às relações de produção, as quais implicam a divisão de trabalho, onde cada indivíduo possui um lugar.

Entretanto, para que esse indivíduo ratifique “seu lugar”, é necessário que ele aceite o *status quo* de sujeito, ou mesmo de alguém que deverá ser amalgamado ideologicamente para aceitar a sujeição, não devendo, desta maneira, ter liberdade garantida, cabendo-lhe somente a consciência da obediência a um Sujeito absoluto, a classe dominante, para quem

[...] a reprodução da força de trabalho tem pois como condição *sinequa non* não só a reprodução da ‘qualificação’ desta força de trabalho, mas também a reprodução da sua sujeição à ideologia dominante ou da ‘prática’ desta ideologia, com tal precisão que não basta dizer: ‘não só mas também’, pois conclui-se que é nas formas e sob as formas da sujeição ideológica que é assegurada a reprodução da qualificação da força de trabalho (ALTHUSSER, 1980, pp. 22-23).

O Sujeito absoluto que Althusser designa como Aparelho Ideológico de Estado (AIE) são as instituições que funcionam como formadores ideológicos dos indivíduos sociais, das quais fazem parte:

- O AIE religioso (o sistema das diferentes Igrejas),
- o AIE escolar (o sistema das diferentes escolas públicas e particulares),
- o AIE familiar 1,
- o AIE jurídico 2,
- o AIE político (o sistema político de que fazem parte os diferentes partidos),

- o AIE sindical,
- o AIE da informação (imprensa, rádio-televisão, etc.),
- o AIE , cultural (Letras, Belas Artes, desportos, etc.) (ALTHUSSER, 1980, pp. 43-44).

Entre esses, a escola está na base da formação do sujeito dominado, que será parte da massa subserviente ao capitalismo e mão de obra reprodutora da força de trabalho.

Ora, como é que esta reprodução da qualificação (diversificada) da força de trabalho é assegurada no regime capitalista? Diferentemente do que se passava nas formações sociais escravagistas e feudais, esta reprodução da qualificação da força de trabalho tende (trata-se de uma lei tendencial) a ser assegurada não em ‘cima das coisas’ (aprendizagem na própria produção), mas, e cada vez mais, fora da produção: através do sistema escolar capitalista e outras instâncias e instituições (ALTHUSSER, 1980, p. 20).

O discurso ideológico propagado no ambiente escolar qualifica os indivíduos que são necessários ao sistema de produção, garante a distribuição social e econômica desigual e funciona como o grande gerador e reprodutor desta força que aliena e estabelece a manutenção da supremacia da classe dominadora, o Estado, juntamente com suas instituições, sobre a dominada, os trabalhadores, a mão de obra. Portanto, a relação dicotômica, patrão-empregado, para Althusser, não só perpassa a escola, como é substancialmente alimentada por ela, configurando a luta de classes.

A escola, do século XVI ao XVIII, no período pré-capitalista, não funcionava como um dos principais aparelhos ideológicos de estado. Esse domínio ideológico era desempenhado pela Igreja, que também exercia domínio sobre a escola e a cultura. Foram as lutas anticlericais e antirreligiosas, como a Revolução francesa, pelas lutas de classes, que o poder passou da aristocracia feudal para a burguesia capitalista-comercial, modelo configurado atualmente. A Igreja, nesse contexto, perdeu suas potências: ideológica, sendo sucedida pela escola; e econômica, tendo parte de seus bens confiscados. Dessa forma, o modelo antigo Igreja-família é substituído pelo contemporâneo Escola-família, consoante os estudos de Althusser:

É por isso que nos julgamos autorizados a avançar a Tese seguinte com todos os riscos que isso comporta: pensamos que o Aparelho Ideológico de Estado que foi colocado em posição dominante nas formações capitalistas maduras, após uma violenta luta de classes política e ideológica contra o antigo Aparelho Ideológico de Estado dominante, é o Aparelho Ideológico escolar (ALTHUSSER, 1980, p. 60).

A substância do fator ideológico de dominação tangencia outras instituições, com discursos e práticas diferentes, porém tão reafirmadas quanto a escola, já que, como designa Althusser (1980, p. 60) por AIE, “[...] um certo número de realidades que

se apresentam ao observador imediato sob a forma de instituições distintas e especializadas”, como a família, a igreja etc. A força e afirmação da dominação é estabelecida igualmente por um conjunto de entidades e fatores que moldam o sujeito conforme suas ideologias e práticas, donde se subentende, segundo o autor:

(Não há aparelho puramente ideológico). Assim a escola e as Igrejas ‘educam’ por métodos apropriados de sanções, de exclusões, de seleção, etc., não só os seus oficiantes, mas as suas ovelhas. Assim a Família... Assim o Aparelho IE cultural (a censura, para só mencionar esta), etc. (ALTHUSSER, 1980, p. 47).

A dominação do sujeito não está atrelada apenas aos AIE, ela também está condicionada à repressão, que Althusser conceitua como Aparelhos repressivos de Estado (ARE). Tem-se, como primeira instância, a ideologia, e, secundariamente, a repressão, com a violência, representada pela estrutura jurídico-política (o direito e o Estado). Para o filósofo, pois, como citação acima, “Não há aparelho puramente ideológico, bem como não há aparelho puramente repressivo”.

Os AIE e os ARE fazem uso tanto da ideologia quanto da repressão, porém de maneiras opostas: os AIE, primeiro pela dominação ideológica, depois pela repressora, mesmo que seja de maneira velada através de coerções; e os ARE, primeiro pela repressão, depois pela ideologia, como diferencia Althusser (1980):

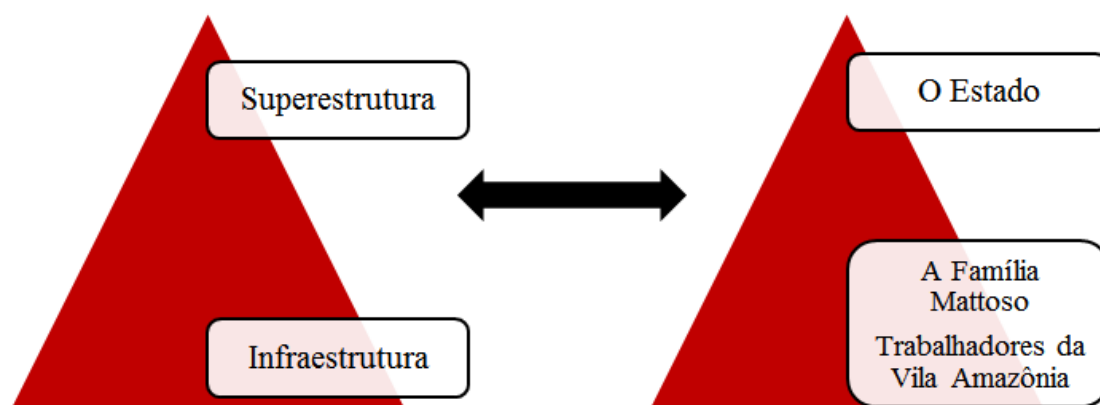
É que em si mesmo o Aparelho (repressivo) de Estado funciona de uma maneira massivamente prevalente pela repressão (inclusive física), embora funcione secundariamente pela ideologia [...] Da mesma maneira, mas inversamente, devemos dizer que, em si mesmos, os Aparelhos Ideológicos de Estado funcionam de um modo massivamente prevalente pela ideologia, embora funcionando secundariamente pela repressão, mesmo que no limite, mas apenas no limite, esta seja bastante atenuada, dissimulada ou até simbólica (ALTHUSSER, 1980, pp. 46-47).

Portanto, independentemente do modo como essas instituições agem sobre os indivíduos “concorrem para um mesmo resultado: a reprodução das relações de produção, isto é, das relações de exploração capitalistas” (ALTHUSSER, 1980, p. 62).

Hierarquicamente, temos, dessa maneira, as seguintes instâncias: o aparelho de Estado, com sua função repressora que serve à burguesia e aos proprietários de terra; os Aparelhos ideológicos de Estado, representados pela escola, família, igreja, cultura etc.; os Aparelhos Repressivos de Estado, instrumentalizados pelo Governo, pela administração, pelo exército e pela polícia; e o proletariado, a mão de obra que está na base da produção capitalista. Para demonstrar essas relações, Althusser (1980) define que:

O Estado é uma «máquina» de repressão que, permite às classes dominantes (no século XIX à classe burguesa e à «classe» dos proprietários de terras) assegurar a sua dominação sobre a classe operária para a submeter ao processo de extorsão da mais-valia (quer dizer, à exploração capitalista). O Estado é então e antes de mais aquilo a que os clássicos do marxismo chamaram o aparelho de Estado. Este termo compreende: não só o aparelho especializado (no sentido estrito) cuja existência e necessidade reconhecemos a partir das exigências da prática jurídica, isto é a polícia - os tribunais - as prisões; mas também o exército, que (o proletariado pagou esta experiência com o seu sangue) intervém diretamente como força repressiva de apoio em última instância quando a polícia, e os seus corpos auxiliares especializados, são «ultrapassados pelos acontecimentos»; e acima deste conjunto o chefe do Estado, o governo e a administração (ALTHUSSER, 1980, pp. 31 – 32).

Althusser, citando Marx, usa a metáfora espacial do edifício para demonstrar como essas instâncias estão estruturadas, através da Infraestrutura e da Superestrutura. A primeira compreende a base econômica (forças produtivas e relações de produção), e a segunda, abarca o jurídico-político, os AIE e os ARE. Acima delas, teremos a ideologia, ou o aparelho de Estado, que abrange as instituições ideológicas e repressoras. No que se refere ao romance *Cinzas do Norte* e, numa visão arquitetônica da metáfora do edifício, temos:



Quadro 2: AIE, ARE e *Cinzas do Norte*

Fonte: A pesquisadora.

A metáfora citada pelo autor realiza-se em todas as relações sociais que envolvem o sujeito, estando ele em qualquer uma das estruturas, sem, no entanto, ter a consciência da ideologia que o envolve. As abordagens descritas são a base para a análise do romance em questão, tendo em vista haver estrutura semelhante na narrativa de Hatoum ao criar a história de Mundo.

3.2 O AIE familiar

Lendo o romance através das lentes teóricas de Althusser, percebe-se no arranjo familiar Mattoso a primeira das instituições que a reflexão althusseriana julga importante para a compreensão das dinâmicas sociais. A família funciona, nessa direção, como Aparelho Ideológico de Estado, ou seja, há que notar aqui as relações conflituosas da personagem Mundo, o protagonista, bem como das demais personagens, no conjunto de injunções ideológicas dos moldes familiares. Assim sendo, este tópico do capítulo se debruçará sobre a análise do espaço de tensão entre as pressões de uma determinada maneira de reprodução, do lugar de classe – a família e seus ideais, sobre o protagonista Mundo.

A metáfora incide sobre a classe mais privilegiada da sociedade, os burgueses, aqui representada pela família de Mundo, que nasceu num ambiente luxuoso, de ostentação, lugar onde qualquer criança seria feliz, porque, teoricamente, não passaria privações materiais. Um ambiente acolhedor o esperava. Lavo, o narrador, jovem pobre do Morro da Catita, descreve com riqueza de detalhes a situação de conforto material vivida por seu amigo Mundo, num contraste que só a distância social poderia revelar:

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-artistas na Amazônia. Imitação da que ele fez para o salão nobre do nosso teatro” (HATOUM, 2005, pp. 15-16).

Na descrição da mansão de Jano, Alícia e Mundo, o leitor logo observa que, socialmente, a família não faz parte da classe popular, subalterna. Eles estavam entre aqueles privilegiados economicamente, a classe dominante. Porém o ambiente, apesar de favorável, não seria o lar de indivíduos felizes.

Viver na riqueza e ter um modelo tradicional de família não garantiram a base da felicidade dos Mattoso, e Jano, já nas primeiras páginas do romance, afirma o descontentamento com o filho:

“Ainda bem que meu pai não conheceu esse insolente”, prosseguiu, caminhando até a beira da piscina. “Não conheceu o neto?”, perguntei. “Viu o bebê e ficou feliz por eu ter um herdeiro, mas não conheceu o menino nem o rapaz (HATOUM, 2005, p. 32).

Conforme as colocações de Jano, Mundo nasceu não para ser uma pessoa, um indivíduo capaz de fazer escolhas, mas sim para ser um herdeiro, como se

necessariamente fosse desqualificado enquanto ser, para assumir o lugar de ‘herdeiro’, um título previamente definido pelo pai. Ele é metonimicamente ‘desumanizado’ para ser intitulado, ou seja, o legatário pela pessoa que o representa.

As expectativas do pai parecem se extinguir ao reconhecer que o sonho de ter um herdeiro não era condizente com a realidade do nascimento de Mundo. O pai o queria para sucessor, uma extensão de seu trabalho, a garantia da perpetuação da família, isto é, a reprodução sistemática do seu lugar de classe. Esperava uma criança para se orgulhar, não desejava um filho voluntarioso e livre.

O núcleo dessa angústia familiar, que reside nas expectativas e valores de classe, choca-se contra a perspectiva insubordinada e emancipatória de Mundo, que pode ser lida em Althusser, quando, baseado em Freud, explica a expectativa que gira em torno do nascimento dos filhos:

Que um indivíduo seja sempre-já sujeito, mesmo antes de nascer, é no entanto a simples realidade, acessível a cada um e, de maneira nenhuma, um paradoxo. Quando sublinhou o ritual ideológico que se rodeia a expectativa de um «nascimento», esse «acontecimento feliz», Freud mostrou que os indivíduos são sempre «abstratos» relativamente aos sujeitos que eles são sempre-já. Todos sabemos quanto e como uma criança que vai nascer é esperada (ALTHUSSER, 1980, p. 102).

Mesmo na cientificidade das palavras de Althusser, conseguimos perceber a conotação da expressão “sempre-já sujeito”, que pode ser entendida como aquele que nasceu para ser alguém que o outro quer que seja, não o que ele deseja. Dessa maneira, Mundo não era o “sempre-já sujeito” que o pai esperava, nem o seria, pois repudiava qualquer disciplina que lhe era imposta, alimentando a angústia e desfazendo a esperança que Jano tinha de o filho se tornar o proprietário da Vila Amazônia. Olhava os outros ricos da região e se lamentava: “Se eu tivesse outros filhos! Por isso invejo a sorte de alguns proprietários da região, homens e mulheres que criaram homens e têm herdeiros. Enquanto eu vou morrer sem herdeiro, Deus não me deu um” (HATOUM, 2005, p. 39). Jano estende sua ótica social aos vizinhos, acreditando que a ambição de todos é ter herdeiros, e não filhos. Coloca-se numa relação metafórica antitética de que se eles têm essa sorte, ele seria o oposto, um azarado.

Não tinha, dessa maneira, nenhum herdeiro, nem criara um homem, como se afirmasse que Mundo somente seria um homem se admitisse a condição de ser um herdeiro, não apenas ser o dono da plantação de juta, mas, sim, o administrador de tudo que possuía. Assim, Mundo precisava internalizar a subjetividade concernente à

condição de classe dominante, colocar-se enquanto sujeito que investe sua energia libidinal nas atividades de sua classe: não apenas dono, mas administrador.

O drama entre pai e filho se deve ao fato de Jano não perceber em Mundo o reflexo de sua personalidade. Repetindo o ramerrão autoritário, ressentido do filho: “Não herdou uma gota do meu sangue. Menti para o piloto do avião, tirou vantagem da minha doença. É um covarde” (HATOUM, 2005, p. 40). A expressão “gota do meu sangue” revela a falta de ambição e coragem de Mundo para ser um Mattoso, um homem promissor, alguém com qualidades morais iguais às de Jano, como se desejasse que esses atributos viessem marcados geneticamente de forma atávica.

Mundo não é igual a Jano, já que mente, aproveita a debilidade física dele e é covarde. A identidade rígida que Jano construiu para si, portanto, organiza-se em torno de valores de um rude patriarcalismo: honrar a palavra, agir com retidão de princípios e coragem diante das adversidades. O filho, além de agir de maneira transgressora, não diferencia quem manda e quem obedece. Não reconhece hierarquias e privilégios. Para Jano, enraizado no modelo familiar patriarcal, era inconcebível que o herdeiro não lhe obedecesse. Pior ainda era a ideia de ver o filho, que nasceu para sucedê-lo, tornar-se artista.

Para ter o reflexo de si, e garantir a submissão do filho, Jano impunha uma rígida disciplina familiar, já que desde muito cedo, Mundo demonstrava seu interesse pelas artes e a preferência pela vizinhança humilde da redondeza: “Mundo só se dá com caboquinhos”, denuncia Ranulfo a Mundo sobre os preconceitos que o pai, Jano, confidenciava à Alícia: “As crianças da vizinhança são filhos de casais distintos, mas ele só procura os selvagens” (HATOUM, 2005, p. 251). A intenção de Jano, ao metaforizar as outras crianças de ‘caboquinhos’ e ‘selvagens’, é definir os polos opostos: elite civilizada e plebe primitiva. A atitude do filho contrariava sobremaneira o pai, pois a classe social da família era alta e suas amizades também deveriam fazer parte daquele mundo de bem sucedidos. Com efeito, é possível perceber que Mundo desrespeitava não apenas as fronteiras das hierarquias sociais entre ricos e pobres, mas também embaçava as linhas raciais que dividiam o mundo do Pai entre “distintos” e “selvagens caboquinhos”. Mundo, portanto, representa um mundo sem hierarquias de classe e desigualdades raciais.

Como o pai não conseguira impedi-lo das brincadeiras na rua, trancava-o para puni-lo, como conta Ranulfo: “Então Jano te proibiu de sair na chuva, te trancava no porão e às vezes demorava a ir ao trabalho, queria te vigiar e também vigiar tua mãe,

que te libertava logo que ele saía” (HATOUM, 2005, p. 252). Nesse sentido, Jano arroga para si a importante estratégia de imposição de uma disciplina de classe: a precarização da liberdade.

Alícia tentava livrar Mundo da clausura, porém, na hora do enfrentamento, perdia forças, porque, tal como o filho, era dependente do dinheiro de Jano. Ela oscilava entre a raiva e a submissão, maneira pela qual não só extravasa sua condição de vítima de uma relação de desigualdade de classe, mas também de gênero. Ela sempre se mantinha por perto, porém, com o passar do tempo, e por aversão à ilha, viajava poucas vezes à Vila Amazônia desde que o filho nascera, depois não acompanhava mais Jano e Mundo nas viagens, fato que deixava o marido saudoso, e o filho desprotegido, à deriva e acessível ao ódio do pai. Mundo nunca entendeu esse desencanto da mãe pelas terras da família:

Quando eu era criança, nós íamos juntos. Aí ela não quis mais. Não aguenta nem ouvir falar daquele lugar, e fica chateada quando pergunto por quê. Acho que gosta de ficar sozinha. Não sei o que aconteceu... nem o que ela sente... Fica perto de mim, me defende das grosserias de Jano, e aí de repente se afasta, como se tivesse raiva de alguma coisa...” (HATOUM, 2005, p. 61).

Jano, como representante do Aparelho ideológico familiar, tentava garantir que Mundo internalizasse a condição de superioridade de sua classe, a burguesa, que futuramente estaria no comando de uma classe subalterna, da qual seus amigos pobres da rua fariam parte. Brincar com eles era, também, uma forma de subverter essa ordem. A princípio, Jano requereria essa mudança de atitude pelas ordens, ou, como define Althusser, pela ideologia da dominação, porém, como não obtinha resposta positiva do filho, passou para a repressão e castigos físicos. O sujeito que Jano queria moldar não se constituía nem ideologicamente, nem na prática, pois:

A categoria de sujeito é constitutiva de toda a ideologia, mas ao mesmo tempo e imediatamente acrescentamos que a categoria de sujeito só é constitutiva de toda a ideologia, na medida em que toda a ideologia tem por função (que a define) «constituir» os indivíduos concretos em sujeitos. É neste jogo de dupla constituição que consiste o jogo de toda a ideologia, pois que a ideologia não é mais que seu próprio funcionamento nas formas materiais da existência deste funcionamento (ALTHUSSER, 1980, p. 94).

A resistência de Mundo aos parâmetros constitutivos de um sujeito ‘administrador de todas as coisas’, como queria seu pai, solapa o funcionamento material da ideologia rigorosamente imposta. Mundo não reconhece o pai como alguém a quem devia obedecer: “Tu podes dar ordens para o teu cachorro e para os teus empregados. Eu não recebo ordens” (HATOUM, 2005, p. 89). Também não o via como alguém a ser copiado, então, apoiava-se em Alícia, como fala o narrador: “A mãe era o

refúgio de Mundo” (HATOUM, 2005, p. 19), para demonstrar conotativamente a única pessoa que poderia acolhê-lo, entendê-lo e, principalmente, dar-lhe segurança, um lugar, ‘refúgio’ para se proteger de Jano e do mundo, o aconchego materno. Contudo o apoio dado ao filho saía-lhe caro, pois ela também passaria por repressões impostas por Jano:

A bronca que meu amigo levou do pai logo de manhã! Enquanto Naiá fazia a faxina, ele ouviu as ameaças: nada de férias no Rio; viagem, só para a Vila Amazônia; ia ver como os rapazes da idade dele se matavam de tanto trabalhar. Alícia tinha pedido a Mundo que não respondesse: Jano acordara de mau humor, acusara a mulher e o filho de ingratos, jurara não comemorar mais nada, não queria festejar sua sobrevivência (HATOUM, 2005, p. 50).

Em “festejar sua sobrevivência”, Jano reduz sua existência à sobrevivência, ou a uma vida fadada à luta para subsistir àquela situação de ingratidão, enquanto Mundo, na sua inocência pueril, não conseguia entender o porquê da brutalidade do pai.

Quando passava o dia no porão, questionava Alícia, conforme conta Ranulfo: “Perguntavas a tua mãe por que tudo era tão escuro e por que agora só escutavas o barulho da chuva e das trovoadas e por que tinhas que comer sozinho e só podias sair à noite pra ir dormir no quarto, e ela, tua mãe, não sabia o que dizer” (HATOUM, 2005, p. 252).

Seria muito difícil explicar a Mundo que todos aqueles castigos eram em função de suas escolhas, como os desenhos e a convivência com as crianças pobres. Jano não o tinha como filho, e sim como aquele que, obrigatoriamente, nasceu para dar continuidade à fortuna da família, um indivíduo a ser fabricado, como verificamos no excerto:

Ela me disse que Jano estava feliz por ter um herdeiro Mattoso, um homem, e não falava em outra coisa, e depois tua mãe percebeu que ele estava envaidecido não com o filho, mas com o herdeiro, até que um dia brigaram por causa da palavra herdeiro, que ela não aguentava mais ouvir, como se tu não fosses um bebê e sim um homem à frente da Vila Amazônia. Jano disse: “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, 2005, p. 216).

A postura de Jano revela que tanto ele quanto Mundo nasceram para dar continuidade ao capital acumulado pela família. Ele nasceu na mesma condição de Mundo, herdeiro. Contudo, Jano seguiu os passos do pai, o sempre “já-sujeito” tornou-se o que a família havia predeterminado, mas seu filho parecia não querer seguir a tradição patriarcal.

Um dos raros momentos de satisfação que Jano teve com a atitude de Mundo aconteceu numa viagem à Vila Amazônia, quando encontraram o barco do Coronel Aquiles Zanda enguiçado, e o pai:

[...] viu o filho saltar para o convés, se juntar aos homens, beber com eles, mexer com as meninas. A que estava perto de Mundo vestia short e camiseta; morena e baixinha, ria de graça, que nem criança; parecia menos jovem que as outras, tinha peitos crescidos e era a mais assanhada: bebia, e agora rebolava diante dele. Ela deu o copo a uma colega, e então 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 esbórnia uma provocação alucinada (HATOUM, 2005, p. 66).

Inicialmente, ele aprova a ação do filho, mesmo que não conseguisse perceber a ‘provocação alucinada’, o desdém do artista. Todavia sua felicidade duraria pouco, já que, após o conserto da embarcação, Mundo seria arrastado, completamente embriagado para o Saracura, barco luxuoso de Jano, e berraria: “As putas, vocês e as putas...” (HATOUM, 2005, p. 67). Em seguida:

Mundo se debruçou no parapeito do convés e vomitou entre os dois barcos. Ainda babando, esticou os braços e deu um cotoco com as mãos apontadas para a cabeça de Zanda. O coronel deteve o ajudante de ordens e cravou um olhar sério em Jano (HATOUM, 2005, p. 67).

Mundo aproveita aquele momento para desprezar com orgulho o importante amigo de Jano, que desaprovando a conduta do rapaz, repreende o pai, fato implícito na catacrese “*cravou um olhar sério em Jano*”. O cotoco para o coronel, assim como as palavras, ao se referir às moças no barco, saíam caras a Mundo, pois, mais tarde, com o ódio crescente entre pai e filho, o progenitor usaria a mesma palavra para ofendê-lo e duvidar de sua masculinidade.

Jano, numa das viagens à Vila Amazônia, acusou Mundo de homossexual, porque ele brincava com os meninos da vila. A ofensa povoava a memória de Mundo, era mais um dos motivos, dentre tantos outros, que desfaziam os laços afetivos entre pai e filho. Ele conta sua mágoa ao amigo confidente:

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. Minha mãe discutiu um pouco com ele, mas Jano não se dobrou: me proibiu de sair da casa e acabou com as minhas brincadeiras. Fiquei sozinho durante as férias. Então minha mãe ameaçou voltar pra Manaus. Foi só uma ameaça, não sei por que ela se intimidou e não voltou. Acho que tinha medo de alguma coisa... ainda não sei do quê. 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... (HATOUM, 2005, p. 124).

Os constantes ataques de Jano parecem sem limites. Ele procura punir o filho de todas as maneiras. A instituição família fica cada vez mais fragilizada, pois aquele que deveria ensinar e proteger coloca-se como acusador e algoz do próprio descendente. O homem que seria, segundo seu desejo, o herdeiro, agora era apenas uma “putinha” no mato. Ao comparar o filho a uma ‘putinha’, Jano o iguala ao mais torpe dos componentes sociais, vil de corpo e alma.

Jano destitui do Aparelho ideológico Família a função de educar, ou moldar, como define Althusser. Se o indivíduo nasce com sua sexualidade pré-definida e, teoricamente, a família deve favorecer para que ele encontre e tenha posse do “seu lugar” social, o pai deveria ser o último a duvidar do filho.

Althusser (1980), baseado em Freud, esclarece essa relação:

É inútil dizer que esta configuração ideológica familiar é, na sua unidade, fortemente estruturada, e que é nesta estrutura implacável mais ou menos «patológica» (supondo que este termo tem um sentido adequado), que o antigo futuro-sujeito deve «encontrar» o «seu» lugar, isto é, «tornar-se» o sujeito sexual (rapaz ou rapariga) que já é previamente. Compreende-se que esta pressão (contrainte) e esta pré-designação ideológica, e todos os rituais da criação e mais tarde da educação familiares, têm uma relação com o que Freud estudou nas formas das «etapas» pré-genitais e genitais da sexualidade, portanto naquilo que Freud definiu, pelos seus efeitos, como sendo o inconsciente (ALTHUSSER, 1980, p. 103).

Para Jano, Mundo não é coerente ao estabelecer seu “lugar” de sujeito tanto social, moral quanto sexual. Dessa maneira, atribui à mãe as falhas na educação e todos os problemas causados pelo filho. Ela era a única responsabilizada pela animosidade do menino, ou ainda, a inferioridade dele em relação aos filhos dos empregados. No seguinte trecho, Mundo desabafa a Lavo:

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’. Minha mãe aguentou tudo isso (HATOUM, 2005, p. 124).

Jano, percebendo que a ideologia familiar, usada por ele e Alícia, não disciplinava o filho, tentava recorrer ao aparelho ideológico Igreja como um possível instrumento de transformação da difícil tarefa de construir um sujeito mais sociável e obediente. Por outro lado, a vivência religiosa não fazia parte das práticas dos Mattoso, os quais não estavam ligados a nenhum tipo de crença ou dogma espiritual. A

comparação de Mundo a um bicho o destituía de toda humanidade, colocando-o como uma figura zoomorfizada, um ser instintivo, assim como os filhos dos empregados.

Como afirma Althusser, a igreja, assim como os demais aparelhos ideológicos de estado, contribui como instituição transformadora do indivíduo, tornando-o concreto. O autor, utilizando a passagem bíblica de Pedro, exemplifica a ação desse AIE:

[...] porque se considerarmos que a ideologia religiosa se dirige de facto aos indivíduos, para os «transformar em sujeitos», interpelando o indivíduo Pedro para fazer dele um sujeito, livre de obedecer ou de desobedecer ao apelo, isto é, às ordens de Deus; se ela os chama pelo seu Nome, reconhecendo assim que eles são sempre-já interpelados como sujeitos, com uma identidade pessoal (ALTHUSSER, 1980, p. 104).

Dessa maneira, através da “interpelação”, toda ideologia age sobre o sujeito, transformando-o. Se alguém é chamado pelo nome, por exemplo, na rua, ou em qualquer ocasião, ele ou ela reage e responde aquele chamado, porque se reconhece como aquela pessoa que foi chamada. Assim, Althusser mostra que também o sujeito reage a uma interpelação ideológica:

“Sugerimos então que a ideologia «age» ou «funciona» de tal forma que «recruta» sujeitos entre os indivíduos (recruta-os a todos), ou «transforma» os indivíduos em sujeitos (transforma-os a todos) por esta operação muito precisa a que chamamos a interpelação...” (ALTHUSSER, 1980, p. 99).

Quando Jano lamenta o fato de Alícia nunca ter levado Mundo à igreja, está revelando que ele deseja, de alguma forma, que o filho seja interpelado, ou melhor, envolvido e transformado pelas práticas da ideologia religiosa. Está colocando o poder divino não só como maneira de solução, mas também como um meio de tornar o indivíduo Mundo, manso e obediente através da pregação. Se Mundo não aceitasse as regras familiares, mas fosse submisso a um outro aparelho ideológico como a igreja, poderia seguir os princípios do pai, respeitando-o, seguindo seus preceitos, talvez não por amor, mas pela ideologia, como por exemplo: Honrar pai e mãe, tendo em vista a ideologia religiosa visar à manutenção e preservação dos laços familiares, bem como à obediência aos pais.

Com os fracassos disciplinadores de Jano, os castigos foram cedendo lugar à violência física, fato que até aquele momento, resumia-se à solidão e ao exílio na própria casa. À medida que Jano impõe seus padrões, Mundo se torna mais subversivo. O enfrentamento velado, agora é explicitado nas atitudes dos declarados contraditores. O filho se opõe com palavras e atitudes, contrariando constantemente o pai, e este, então, começa as violações físicas.

Sempre que tinha oportunidade, Mundo ofendia o pai ou qualquer amigo eminente de Jano. Em uma das visitas de Lavo, Mundo chama o coronel Zanda, amigo do pai, de “grande vigarista”. Essa afronta desperta a ira de Jano: “o cinturão do pai atingira o pescoço de Mundo; a outra lambada açoitou seus ombros” (HATOUM, 2005, p. 121). Mundo sai de casa ainda mais revoltado, e o narrador vai à procura do amigo. Não o encontra, porém conversa com o motorista Macau e fica sabendo que: “Essas lapadas do patrão vêm de muito longe, Lavo. Quando os dois estão juntos, sentem *ódio até da sombra um do outro*” (HATOUM, 2005, p. 122). As duas metáforas destacadas acima dão uma expressividade significativa à narrativa, a primeira, uma metáfora conceptual orientacional (antes/depois, passado/presente), situa o leitor com relação à distância temporal em que Jano agride fisicamente o filho; e a segunda, o tamanho da aversão entre ambos, já que execravam até o reflexo da existência física do adversário.

Jano transpõe os limites do aparelho ideológico família, uma vez que utiliza recursos semelhantes aos utilizados pelos aparelhos repressores de estado. Retomando a teoria de Althusser (1980, p. 46): “É que em si mesmo o Aparelho (repressivo) de Estado funciona de uma maneira massivamente prevalente pela repressão (inclusive física), embora funcione secundariamente pela ideologia...”. A violência passaria, dessa maneira, a ser a ordem estabelecida e dominante.

Quando o pai pune o filho, pune também a mãe, que sofre ao lado deste. Além dos castigos ao filho e à esposa, Jano oprime-os com o fator econômico, deixando-os esclarecidos de que todos os prazeres por eles usufruídos eram resultados de dinheiro ganho com o trabalho, algo com que ambos, Mundo e Alícia, não se preocupavam. A consciência de que todos deveriam manter o *status* de burgueses capitalistas não era compartilhada pelo restante da família, e Jano não conseguia discipliná-los nem pela ideologia, nem pela repressão. O mantenedor percebia que o descontrole levaria seus pares, e a si, à falência familiar, moral e econômica.

Serem proprietários da Vila Amazônia, grandes produtores de juta, era o grande trunfo dos Mattoso, que, teoricamente, somente precisariam manter toda a produção funcionando e garantir a fortuna adquirida. Afinal, toda essa estrutura mantinha-se com baixos custos, violenta alienação, e crescente produtividade. Talvez se possa dizer que o desespero do pai resulte dessa compreensão do esforço relativamente pequeno que o seu herdeiro teria para manter o patrimônio familiar, mas, ainda assim, não vê qualquer indício de comprometimento de Mundo.

Assim como Jano, os dois faziam parte da elite da infraestrutura, a classe dominante, como define Althusser. Por outro lado, com as aspirações artísticas do filho e a indiferença da esposa, seria incerto ter o fator econômico assegurado, pois os dois dificilmente trabalhariam como proprietários, tampouco fariam parte da mão de obra para manter o capital, tendo em vista que não se constituíram como os “sempre-já sujeitos” da ideologia dominante, conforme nos ensina Althusser (1980):

Todos os agentes da produção, da exploração e da repressão, não falando dos «profissionais da ideologia» (Marx) devem estar de uma maneira ou de outra «penetrados» desta ideologia, para desempenharem «conscienciosamente» a sua tarefa - quer de explorados (os proletários), quer de exploradores (os capitalistas), quer de auxiliares da exploração (os quadros), quer de papas da ideologia dominante (os seus «funcionários»), etc. (ALTHUSSER, 1980, p. 22).

Talvez Mundo e Alícia não soubessem que a manutenção de todo aquele luxo, no qual viviam, dependia de uma grande estrutura pensada com base no desenvolvimento do capital e na exploração da mão de obra. Todavia tinham consciência de como explorar o dinheiro ganho com a juta.

Um dos mais esperados momentos do ano eram as férias no Rio de Janeiro, quando os dois viajavam. Mundo visitava museus, enquanto a mãe gastava sem discriminação, dos itens necessários até os mais supérfluos. O narrador, como um observador atento, expõe:

O edifício Labourdett fazia parte do refrão das férias. Assim como o Iate Clube, o Country, os restaurantes chiques, os passeios e as compras. Muitas compras: caixas de sapatos, vestidos, objetos de decoração. A sala estava atulhada de pacotes, e as visitas invejavam tanto esbanjamento. Uma delas, a dona Santita, parceira do carteado e cliente de Ramira, perguntou: “Tudo isso foi comprado com o dinheiro da juta?”. “Muita gente esbanja e nem sabe de onde vem o dinheiro. O teu vem de onde?”, disse Alícia (HATOUM, 2005, p. 92).

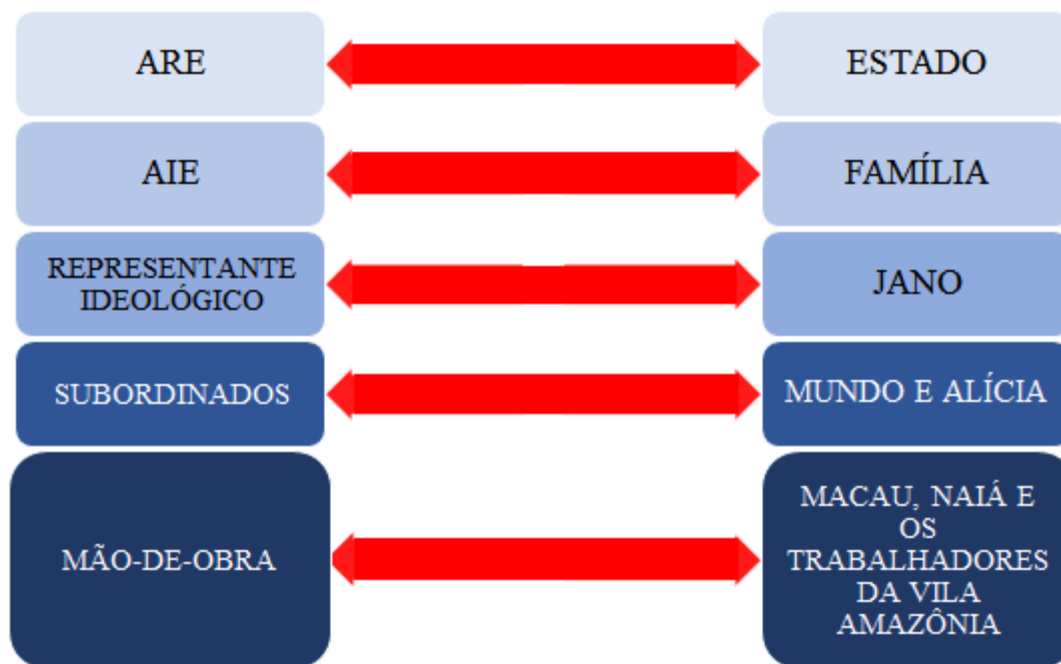
Alícia ostentava sua riqueza esnobando as amigas e descartando alguns dos objetos comprados, porque ela não sabia como dar fim, então doava aos carentes, enquanto Jano se preocupava com a produção e o aumento da fortuna.

É interessante destacar a curiosidade de dona Santita, para saber a origem da fortuna, ao interrogar Alícia com o discurso metonímico “comprado com o dinheiro da juta?”, em que ela substitui ‘dinheiro da juta’ por ‘dinheiro produzido com a comercialização da juta’.

Aqui, percebemos o funcionamento puro da ideologia, uma vez que tanto Mundo quanto Alícia sequer conhecem o processo pelo qual se constitui o capital, isto é, não entendem o capital como um processo, e sim, como uma experiência de fazer circular

dinheiro, ostentá-lo. Nesse contexto, sendo Jano o único componente familiar preocupado com o futuro financeiro dos Mattoso, e seus pares a explorar sem medida os benefícios da riqueza acumulada, a falência tornara-se iminente.

Transpondo a hierarquia familiar dos Mattoso para a metáfora espacial do edifício, temos:



Quadro 3: ARE, AIE (Família Mattoso)

Fonte: A Pesquisadora.

3.2.1 A estupidez da desobediência: falência da família Mattoso

Jano, quando cobrava o interesse de Alícia e Mundo nos negócios da família, alertava-os de que sem o capital não teriam a boa vida que levavam, contudo o que ouvia da esposa estava na contramão de sua visão empreendedora:

Nada disso me interessa: nem viveiros, nem plantações, nem Okayama. Nunca mais ponho os pés naquele lugar. E, se me mostrares um mapa da região, não sei dizer onde fica. Mas sei de cor o nome de cada rua ou restaurante de Copacabana. Parece que estou vendo... Só Deus sabe.” “É... só Deus sabe que, sem a juta e a castanha, teu apartamento em Copacabana não existiria. Tu não mereces passar férias no Rio. Muito menos o nosso filho...” (HATOUM, 2005, p. 89).

A condição de capitalistas burgueses da família Mattoso já parecia próxima de se extinguir, e Jano faz questão de deixar claro em “sem a juta e a castanha”, ou melhor, sem o dinheiro advindo da produção e venda desses produtos, usando a metonímia do

produto (juta e castanha) pelo capital (dinheiro), não seria possível ter aquele bem valiosíssimo para ela, o apartamento em Copacabana.

Tudo se torna ainda mais grave quando Jano, muito debilitado pela diabetes, vê que o progresso dos vícios de Alícia pelo jogo e pela bebida, e a rebeldia de mundo tornavam o futuro de todos incerto.

Alícia começou os vícios quando Mundo ainda era pequeno, pois não aguentava presenciar os maus tratos do pai para com o filho, e é Ranulfo que revela a triste condição da mãe ao filho:

Tinha medo que ele te batesse ou fizesse coisa pior, mas Alícia me contou que Jano aprovara tua ousadia e começara a dizer que o herdeiro já era um rapazinho corajoso, e, ao ver o ferimento na tua mão e a folha de papel molhada de sangue, repetira várias vezes. “Um menino corajoso, nem chorou”. Aí eu disse a Alícia: “Esse louco vai matar teu filho”, e isso ela entendeu, ficou preocupada. Sabia que a doença do marido não era apenas um mal do corpo. Se fosse, tua mãe não teria começado a beber e jogar. Antes era apenas um passatempo, depois ela passou a jogar com o prazer, a gula e a paixão de uma viciada, ganhando e perdendo, e quando ganhava um pouco mais, ela me dava uma parte do dinheiro e dizia. “Ajuda o Lavo, compra livros e roupa para o filho da minha finada amiga”. Bebendo, ganhando, perdendo... e teu pai aturando tudo porque era embeijado por ela, mas já temia que o filho se desviasse do destino de herdeiro (HATOUM, 2005, pp. 253–254).

Nas palavras de Ranulfo, “a gula e a paixão de uma viciada”, percebemos a ansiedade de Alícia pelo jogo, a crescente dependência pelas noites de jogatina. Numa análise metafórica, ele indica que os momentos de lazer evoluíram para uma necessidade “física” (gula), atrelada à avidez passional (libido), como se anunciasse a existência de dois pecados capitais.

Em função do vício, ela também se torna alvo do desejo de domínio do marido, que já manifestava sua insatisfação em público: “Jano se afastou de Albino Palha e tocou no braço dela: Não é melhor parar de beber? Nem no meu aniversário...”. Olhou com avidez para o decote da mulher e se virou para o filho: “Nem no meu aniversário tu e a tua mãe se comportam (HATOUM, 2005, p. 47).

As atitudes repressoras de Jano atingem, dessa maneira, todos da família. O diálogo, quase nunca promissor, agora inexistente entre os pares. Com a morte de Jano, a esposa vende quase todos os bens para ter como viver no Rio de Janeiro. Mundo viaja para a Europa e vai viver de pequenos empregos e de sua arte.

O narrador ouve de Albino Palha a situação de Alícia:

Alícia Dalemer Mattoso... Ela vendeu o apartamento do edifício Labourdett e está morando numa biboca perto de Copacabana”. Abriu uma caderneta, copiou o endereço no verso de um cartão de visita e falou com desprezo: “Quer dizer, a Alícia teve de vender um colosso de apartamento e ainda me

pediu ajuda para comprar uma espelunca. Acabei ajudando, só por causa do Trajano. Disse que ia viajar para Londres... queria trazer o artista de volta. Ela e o filho gastaram toda a herança em poucos anos (HATOUM, 2005, p. 264).

Albino é taxativo ao descrever a nova residência de Alícia, ‘biboca’ e ‘espelunca’, vocábulos que podem, além de significar lugar modesto, também carregam o sentido pejorativo de vale profundo, de difícil acesso, lugar sujo e escondido usado para jogar, respectivamente. A intenção era, talvez, de mostrar a decrepitude e penúria em que vivia após a falência. Para sobreviver, ela ainda teve que vender os quadros que o filho deixara antes de morrer. A sina da família fechava seu círculo. Todo o dinheiro da juta e da castanha virou cinzas nas mãos da mãe e do tão sonhado herdeiro.

Alícia, no desenrolar da trama, nem consegue se adequar ao mercado de trabalho, ou ainda, nem vai fazer parte da mão de obra para os burgueses. Ela sobrevive vendendo as obras de Mundo e do trabalho, bicos, que Naiá fazia como empregada doméstica nas residências próximas.

Quando Mundo ligava para saber notícias da mãe, só tinha como resposta a penúria na qual vivia: “minha mãe está endividada até o talo... Passa o dia deitada, diz que está deprimida. Perguntei se à noite ela não levanta para uma rodada de pôquer. Naiá sente mais vergonha que a patroa” (HATOUM, 2005, p. 248).

O filho perambulava pela Europa e mandava notícias tão deploráveis quanto as da mãe: “Tão cedo não volto ao Brasil. Faço uns trabalhos maçantes e idiotas para sobreviver, mas consegui um teto num bairro operário, sudeste de Londres” (HATOUM, 2005, p. 238). Diferentemente da mansão na capital amazonense, Mundo agora vive num lugar qualquer, onde ele descreve com a metonímia “teto num bairro operário”. O trabalho, antes impensável pela mãe e pelo filho, tornara-se uma necessidade. Agora, sem o capital, Mundo era apenas mais um para garantir a força de trabalho, cuja reprodução “passa-se essencialmente fora da empresa. Como é assegurada a reprodução da força de trabalho? É assegurada dando à força de trabalho o meio material de se reproduzir: o salário” (ALTHUSSER, 1980, pp. 17–18).

Mundo, o herdeiro do império Mattoso, que outrora viajava e aproveitava a boa vida de burguês, tinha que provar a existência de um sujeito explorado pelo capitalismo. A memória lhe trazia um gosto amargo do fracasso:

Então pensei na avenida Atlântica e na minha mãe na varanda do Labourdett, e senti a melancolia do ferryboat misturada com o sentimento de mais uma derrota. Com fome e a garganta ralada entrei pela primeira vez num pub. Devorei um prato de purê de batata com carne moída, matei a sede com uma cerveja e contei as seis libras que me restavam. 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 (HATOUM, 2005, p. 241).

Sem o capital, Mundo se ressentia do novo estilo de vida. A fortuna, um dos motivos de intriga entre pai e filho, deixou somente a lembrança do áureo tempo de família abastada. Mundo e Alícia deram um salto da classe burguesa para a classe baixa da sociedade.

O herdeiro vivia de serviços temporários que surgiam esporadicamente, sem a certeza de um emprego fixo. Era o preço a ser pago pelo sonho de artista. Ele lembra a mãe, talvez a única pessoa a quem Mundo amou, e constata que agora teria vergonha do filho:

Se soubesse que o herdeiro da Vila Amazônia virou um biscateiro... Lembro que Ranulfo me dizia para recusar trabalhos tediosos e mal remunerados. “Nunca debes trabalhar para ser um escravo”, ele dizia. Mas foi o que fiz esse tempo todo na Europa, e continuei fazendo até o mês passado. Meu primeiro biscate em Londres foi contar o número de carros, caminhões, motos e bicicletas que passam por minuto numa faixa de pedestres nas ruas mais movimentadas de Brixton; depois trabalhei em reformas de apartamentos daqui do bairro. Mas o que me deu um pouco de dinheiro foi um emprego de driver’s mate na Wallpaper Center. Enquanto Adrian dirigia o caminhão, eu fazia uns trabalhos braçais, entregando papel de parede e latas de tinta no subúrbio de Londres e em cidades do Sul da Inglaterra (HATOUM, 2005, p. 245).

Mundo escrevia ao narrador, como num desabafo, que o que sobrara da Vila Amazônia estava em seus desenhos: “Muitas imagens da Vila Amazônia, de Manaus, Berlim e Londres estão penduradas por aí ou foram jogadas no lixo (HATOUM, 2005, 246). São nas confissões de Mundo a Lavo que o leitor compreende a total decadência dos Mattoso. Finda-se, dessa maneira, o *status* de família burguesa, que sucumbiu diante dos conflitos entre seus pares.

Os gráficos abaixo demonstram a nova configuração de classe social dos Mattoso, que perde a condição de família abastada, aquela que estava no topo da infraestrutura e passa a fazer parte da mão de obra explorada pelo capitalismo.



Quadro 4: ARE, AIE (Falência da família Mattoso)

Fonte: A Pesquisadora.

3.3 O AIE escolar

Além de suceder a igreja, a escola é o Aparelho Ideológico de Estado mais importante e mais eficaz, já que é intrínseca a essa instituição uma ideologia rígida de dominação.

Tendo em vista a época retratada no romance ser a da Ditadura militar, a ideologia escolar é ainda mais significativa e opressora. As primeiras narrações da ideologia vigente, em *Cinzas do Norte*, são as do aparelho ideológico Escola como forma de intimidação. O narrador situa o leitor nas primeiras páginas do livro como um anúncio de como seria aquele momento histórico, e o papel que a escola desempenharia na formação daquele sujeito:

Só fui tornar a encontrá-lo em meados de abril de 1964, quando as aulas do ginásio Pedro II iam recomeçar depois do golpe militar. Os bedéis pareciam mais arrogantes e ferozes, cumpriam a disciplina à risca, nos tratavam com escárnio. Bombom de Aço, o chefe deles, mexia com as alunas, zombava dos mais tímidos, engrossava a voz antes de fazer a vistoria da farda: “Bora logo, seus idiotas: calados e em fila indiana” (HATOUM, 2005, pp. 12–13).

A disciplina que os bedéis impunham configura a extensão da forma como os indivíduos deveriam agir naquele ambiente, onde, como explicita Althusser, é o espaço não só de aprendizagem, mas também de sujeição:

[...] ao mesmo tempo que ensina estas técnicas e estes conhecimentos, a Escola ensina também as «regras» dos bons costumes, isto é, o comportamento que todo o agente da divisão do trabalho deve observar, segundo o lugar que está destinado a ocupar: regras da moral, da consciência cívica e profissional, o que significa exatamente regras de respeito pela divisão social-técnica do trabalho, pelas regras da ordem estabelecida pela dominação de classe (ALTHUSSER, 1980, p. 21).

A escola desempenha, dessa maneira, vários papéis: o de habilitar o indivíduo, instruindo-o para desempenhar de maneira eficiente uma função enquanto força de trabalho, a mão de obra especializada; adestrar o sujeito, ensinando-o “as regras dos bons costumes”; e seguir os princípios impostos pelo capital, em sua superestrutura.

Mundo, além da não aceitação das regras do AIE família, também não consegue estabelecer vínculo com a instituição escola, tampouco aceitar as normas que eram exigidas por ela. Tinha, na verdade, um descaso para com os bedéis e não se esforçava para parecer um aluno diligente. A apatia e indiferença pela escola era percebida pela maneira como se apresentava, há ainda a força negativa que as regras disciplinares exerciam sobre Mundo, fato percebido na personificação desta no trecho abaixo:

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

O narrador, ao personificar ‘regras disciplinares’, antropomorfiza-as, transformando-as em carrascas que torturavam, ‘transtornavam Mundo’. Para fazê-lo cumprir as regras, os bedéis reclamavam e exigiam obediência e submissão: “Bombom o barrava e ameaçava: preguiçoso, displicente, pensava que filhote de papai tinha vez ali? Mundo não respondia: sentava atrás da última fila, isolado, perto da janela aberta para a praça” (HATOUM, 2005, p. 14). O aparente silêncio de Mundo nada tem a ver com a aceitação das normas, era um silêncio ardiloso e pensado para tentar passar despercebido. Seu futuro não dependeria da escola, como ele mesmo afirmaria: “E não preciso estudar num colégio. Aprendo com os livros, com a obra dos artistas” (HATOUM, 2005, p. 119). O aluno artista ratifica a inutilidade da escola quando usa a expressão metonímica “aprendo com os livros, com a obra dos artistas”, ao substituir livros e obras por professores, fazendo entender que o conhecimento, para ele, não estava nas salas de aula, muito menos com os docentes.

Jano lamentava a dedicação do filho às artes: “Quero que Mundo ande por aí e largue essa mania de desenhar, desenhar...” (HATOUM, 2005, p. 33), isso não o levaria a nada, seu desinteresse pela escola e pelas atividades, que o pai considerava de um homem, não eram vislumbradas por Mundo: “Todos têm tempo para ele.” Jano se afastou da mesa. “Por isso ele não tem tempo para estudar, nem vontade de ir a festas ou jogar futebol” (HATOUM, 2005, p. 32).

As atividades de educação física também eram um tormento para Mundo, que não se envolvia nos torneios nem nas aulas, pois “fora dispensado graças a um atestado médico arranjado por Alícia; mas tinha que ficar na quadra e responder à chamada [...]” (HATOUM, 2005, p. 16). Contudo, era um espectador crítico, retratando a violência entre os colegas através de seus desenhos.

O desporto do sábado era chamado de “Jogos da Arena”, onde os alunos eram selecionados entre os antigos e os novatos, como descreve o narrador Lavo:

Jogos da Arena era um torneio de luta livre num círculo de areia suja. Nas tardes de sábado, o professor de educação física sorteava os participantes entre veteranos e calouros. Os estudantes do Pedro II cercavam o areal, e, na calçada, alunos de outros colégios e soldados de folga assistiam ao espetáculo pela grade, torcendo e se divertindo, como se fossem bichos fora da nossa jaula. Aos poucos os lutadores perdiam o medo, ficavam ferozes, competiam que nem animais acurralados (HATOUM, 2005, p. 15).

Os jogos constituem uma metáfora clara aos violentos combates acontecidos no Império Romano, onde o Coliseu foi substituído pelo ‘círculo de areia suja’, os gladiadores, por veteranos e calouros, os assentos coletivos por ‘alunos de outros colégios e soldados de folga’, com uma distância temporal de séculos, mas que tem na violência uma forma de entretenimento. Os alunos, nessas ocasiões, são sempre comparados a animais para acentuar nestes o instinto de sobrevivência, o vocábulo “acurralados” define bem a obrigatoriedade de existir um vencedor e um derrotado após o embate.

A brutalidade com a qual os alunos se enfrentavam revela que aquele ambiente escolar ultrapassava a formação ideológica dos alunos, havia, além da exigência da obediência, da sujeição, era também requerida a violência, como fator importante de sobrevivência e soberania, já que os mais fortes fisicamente podiam provar sua superioridade com relação aos demais alunos.

Num desses enfrentamentos de violência, um aluno chamado Chiado morre durante o combate, porém sua morte parece secundária, tendo em vista seu agressor ser: “[...] tão aplaudido que nem notou a cabeça engastada nas barras de ferro” (HATOUM, 2005, p. 15). O frenesi da plateia somente foi interrompido, quando um dos espectadores grita, denunciando que o adversário tinha ido a óbito.

Mesmo com a perda de Chiado, e com a violência disseminada entre os alunos, os jogos não deixaram de fazer parte do currículo escolar. E diferentemente do que seria ético e correto propagar num ambiente de educação, toda aquela barbárie foi retomada,

interrompida, apenas, por um breve luto de uma semana. O massacre virou o assunto anual da escola, entretanto:

[...] depois de um processo que não deu em nada, o veterano foi expulso do Pedro II, os jogos recomeçaram, ainda mais violentos: lutadores que prometiam vingança e apontavam as barras de ferro retorcidas, evocando a valentia do amigo punido, e os covardes que se cuidassem (HATOUM, 2005, pp. 15–16).

Apesar de Mundo não participar das aulas de educação física e dos “Jogos da Arena”, sente o ambiente de violência e sofre a opressão escolar. O aluno rico, além de tornar-se alvo de castigos por parte dos bedéis, era vítima do ódio dos colegas, que não o compreendiam e o recriminavam pelas atitudes subversivas.

A forma de combate de Mundo era o desenho, objeto de protesto para atingir professores e alunos. Usava o jornal do grêmio da escola, Elemento 106, para divulgar, de forma pictórica, sua visão crítica a respeito dos disciplinadores:

Destacava-se o desenho do semblante carrancudo do marechal presidente: a cabeça rombuda, espinhenta e pré-histórica de um quelônio, o corpo baixote e fardado envolto numa carapaça. Ao redor das patas, uma horda de filhotes de bichos de casco com feições grotescas; o maior deles, o Bombom de Aço, segurava uma vara e ostentava na testa o emblema do Pedro II (HATOUM, 2005, p. 16).

As feições dos representantes do poder eram zoomorfizadas através da referência aos quelônios. Uma metáfora de um animal pré-histórico caracterizava o modo animalesco de como eram os indivíduos que estavam no comando do colégio Pedro II. Esses, para mundo, não passavam de bichos irracionais, que somente agiam instintivamente.

O desenho de mundo foi exposto por toda a escola e os responsáveis pelo jornal foram punidos e ameaçados. Quando mundo retornou da suspensão de dez dias “o professor de educação física o repreendeu: mais uma brincadeira como aquela, e rua! Foi xingado de subversivo pelo Delmo, insultado pelo Minotauro: artista de araque, neto de galegos” (HATOUM, 2005, p. 17).

Apesar da punição, os desenhos não cessaram. Mundo aproveitava sua posição de aluno observador, nas aulas de educação física, para caricaturar e ridicularizar os valentões e o professor, aguçando a ira dos colegas.

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. Delmo, enfezado, quis rasgar tudo e partir pra porrada: “Que tal umas cacholetas? um sabacu?”. Minotauro, muito mais

forte, pinçou com os dedos da mãozorra o pescoço do Delmo: “Nada disso, rapaz. Tenho uma ideia melhor” (HATOUM, 2005, pp. 17-18).

Os desenhos do artista são como metáforas pictóricas, imagens, primeiramente criadas pelo discurso, mas que tomam forma na imaginação do leitor, que vê a interpretação de Mundo, ao retratar a “carnificina” dos alunos, porque era dessa forma que ele via aquele ambiente escolar. A figura do professor mutilado é descrita conotativamente como um arlequim, ou ainda, o palhaço fanfarrão e cínico, ao lado dos alunos animalizados. Na realidade, ele desejava escarnecer, alertar e, principalmente se rebelar contra todas as mazelas resguardadas por aquele aparelho ideológico. Sua única alternativa era lutar, mesmo que de forma artística, e tendo que ir de encontro ao sistema, à instituição escola.

Althusser, fazendo referência ao “primeiro princípio que foi formulado por Marx no Prefácio à Contribuição”, aborda a existência da força ideológica por traz da classe dominada, que se caracteriza pela luta, pela resistência:

[...] a luta de classes exprime-se e exerce-se nas formas ideológicas e assim também nas formas ideológicas dos AIE. Mas a luta de classes ultrapassa largamente estas formas, e é porque as ultrapassa que a luta das classes exploradas pode também exercer-se nas formas dos AIE, portanto virar contra as classes no poder a arma da ideologia (ALTHUSSER, 1980, p. 50).

A luta de Mundo, mesmo solitária, perturbava o poder institucional, era agressiva da mesma maneira como era tratado. Os outros alunos faziam jus ao ‘lugar social’ para o qual eram treinados. A sujeição às regras dominantes era internalizada por todos, menos pelo artista indisciplinado, que usava seus desenhos como forma de combate.

Enquanto Mundo luta através das imagens, tentando alertar a predominância da hostilidade na escola, seus opositores materializam-na pela violência. O narrador conta o ridículo ao qual o amigo foi obrigado a passar, como consequência das atitudes de um insurrecto:

Minotauro colou com carrapicho um chumaço de rabiola na traseira do artista, tocou fogo com álcool e se afastou; eu ia correr para alertá-lo, Minotauro me segurou, tapou minha boca com a mãozorra e curvou com força minha cabeça. Mundo estranhou a risada das garotas, viu a fumaça entre suas pernas, deu um pinote e se atirou no lago. Depois sentou na pequena ponte de pedra, tirou os sapatos e o cinturão, e ficou ali, todo molhado, fitando os bichos, ouvindo a zombaria dos ginasianos. Dezenas. Não se mexeu; esperou o sinal do fim do recreio, a praça sem fardas, urros ou gargalhadas. Parecia mais triste que raivoso. “Estou acostumado”, disse, sem olhar para mim. E não respondeu quando perguntei se ia dar queixa à diretoria (HATOUM, 2005, p. 18).

Depois de passar pela situação deplorável a qual foi subjugado, Mundo não resiste a toda aquela hostilidade e abandona o Pedro II sem cumprir com o calendário

escolar: “foi estudar no Colégio Brasileiro, onde podia desenhar à vontade, acordar tarde, entrar na aula no meio da manhã e cabular sem ser caceteado” (HATOUM, 2005, p.19).

Para desespero de Jano, o filho também se mostra revoltoso na escola. Diante de tal situação, a solução seria fazê-lo conviver em um universo disciplinador mais severo, mais agressivo, onde Mundo não pudesse ter muitas chances de desvio de conduta.

Se o aparelho ideológico familiar não foi rígido o suficiente para conter as aspirações e rebeldia de Mundo, a escola parecia a segunda chance de tornar o herdeiro dócil, mesmo Jano tendo a consciência de que: “... a disciplina atrapalhava a mania dele. Queria passar o tempo todo desenhando. É um vício, uma doença...” (HATOUM, 2005, p. 33). Na verbalização metafórica do pai, percebemos que a inclinação artística de Mundo não é um talento, é uma debilidade moral, ou seja, um vício, uma doença.

Jano toma a decisão de obrigar Mundo a continuar os estudos no Colégio Militar, onde, conforme suas expectativas, mudaria o comportamento do filho: “Treinamento militar”, disse Jano, saudando um oficial. “Falta isso ao meu filho... correr e saltar com coragem, que nem esses rapazes armados” (HATOUM, 2005, p. 34).

A escola cumpriria o encargo de encaminhar o filho ao meio capitalista, pois segundo Jano e seus amigos, o artista está numa esfera social rebaixada e é uma profissão desafortunada. Em uma visita à residência dos Mattoso, Albino Palha, amigo de Jano, revela o que representava o artista naquela sociedade:

É muito difícil ser artista aqui, Raimundo. A natureza inibe toda vocação para a arte. Teu pai tem razão: um pintor, um escultor deve ser grande. É como empresário ou político, e não como artista, que vais sair da obscuridade comum. E para isso é preciso estudar (HATOUM, 2005, p. 119).

A visão materialista de Albino naquela visita deixa Mundo transtornado. Ele não só é um defensor austero do capitalismo, como acreditava que o militarismo era a salvação social, conforme conta o narrador: “... nem parecia ouvi-lo dizer que a nossa região era maravilhosa, a natureza era pródiga e monumental, e só agora, com os militares, é que o Brasil estava descobrindo e protegendo aquela riqueza infinita. Não concordavam?” (HATOUM, 2005, p. 119).

Jano, tanto quanto seus amigos, reconhecem a escola como parte importante da formação do sujeito, esteja ele predestinado a fazer parte da classe dominante, ou estar na base geradora da força de trabalho que vai manter o patrimônio capitalista.

O aparelho ideológico escolar não é o primeiro a moldar o indivíduo, porém é o mais importante no processo de construção de sujeição. Na visão de Althusser (1980), a escola é necessária, já que:

Desde a pré-primária, a Escola toma a seu cargo todas as crianças de todas as classes sociais, e a partir da Pré-Primária, inculca-lhes durante anos, os anos em que a criança está mais «vulnerável», entalada entre o aparelho de Estado familiar e o aparelho de Estado Escola, «saberes práticos» (des «savoirfaire») envolvidos na ideologia dominante (o francês, o cálculo, a história, as ciências, a literatura), ou simplesmente, a ideologia dominante no estado puro (moral, instrução cívica, filosofia). Algures, por volta "dos dezesseis anos, uma enorme massa de crianças cai «na produção»: são os operários ou os pequenos camponeses (ALTHUSSER, 1980, p. 65).

Mundo precisava, dessa maneira, desistir da arte e desenvolver, consoante a teoria de Althusser, os “saberes práticos”, para garantir a permanência na classe superior da infraestrutura amazonense.

A instituição mais severa ao desempenhar essa tarefa, naquele contexto histórico, era o Colégio Militar, e é lá que Mundo vai ser interno, onde, segundo Jano: “Uma pessoa não pode ser totalmente livre, ninguém pode. O coronel Zanda vai dar um jeito” (HATOUM, 2005, pp. 120–121).

Mundo faz a vontade do pai e aceita ficar interno, sua permanência no Colégio militar foi diferente de sua passagem pelo Pedro II, agora, pior que antes, ele experimenta uma enorme severidade disciplinar e não tinha como fugir facilmente da vigilância dos oficiais.

A princípio, ele passou despercebido, não causava nenhum problema e, num raro momento, deu orgulho ao pai quando desfilou pelo colégio:

Vocês viram meu filho na Marcha dos Mascotes? Parecia um cadete.” Naiá mirava a agulha na coxa do patrão, Alícia olhava para o alicate da manicure e mordida os lábios, ambas alheias ao entusiasmo de Jano. O desfile comemorava mais um aniversário do governo militar, e causara sensação na cidade. Os calouros, de boina vermelha e casaco de brim verde, marchavam com cadência e brio, e pareciam tomar o rumo de um futuro promissor. Mundo era o mais velho, o mais alto e também o mais desengonçado (HATOUM, 2005, p. 127).

A imagem institucional passada pela escola mascarava a realidade dos internos. Tudo que socialmente era mostrado tendia para o positivo e não revelava o dia a dia dos alunos. Mundo passou por muitos castigos no internato, e estes não eram revelados à mãe, tampouco ao amigo e confidente Lavo, entretanto durante um encontro de folga, o narrador conta os maus tratos a que Mundo era submetido: “Ele não comentava o cotidiano do colégio nem os rigores da disciplina e dos treinamentos, mas, quando tomava banho no igarapé, víamos arranhões e marcas de ferimentos nos braços, pernas e

ombros; no entanto, a cicatriz deixada pelo cinturão do pai era mais visível e estúrdia” (HATOUM, 2005, p. 128).

Para desafiar o pai, mostrando-se forte, ele não contava toda aquela situação de violência que os alunos passavam, pelo contrário, dizia que: “[...] no Colégio Militar ele não comia tão mal, e tinha uma boa relação com professores e oficiais. “[...] Ninguém podia reclamar de nada, as punições eram pesadas. Os outros penavam mais que ele... Um amigo, o Cará...” (HATOUM, 2005, p. 134).

Com a sequência dos treinamentos na selva, Mundo adoece, fica bastante debilitado e recebe cuidados médicos. Jano percebe a debilidade do filho como algo positivo: “Essa infecção é uma fraqueza, logo passa. De agora em diante meu filho vai colecionar atos de bravura” (HATOUM, 2005, p. 135). As excursões eram severas e os alunos mais desfavorecidos sofriam mais que os afortunados e protegidos pelo sistema. Em seus delírios, Mundo pergunta por Cará, um aluno que morrera durante uma das excursões na mata. A diferença de tratamento entre os alunos elitizados, filhos de burgueses e militares, e os pobres era enorme. Às claras, o aparelho ideológico de estado selecionava aqueles que teriam um futuro promissor. As humilhações eram presenciadas por todos, e as regalias que alguns usufruíam eram conhecidas:

Ainda não mexeram comigo, meu pai é conhecido no Gabinete do Comando. Com os outros internos é diferente. O Cará era tratado como bicho, mangavam dele o tempo todo. 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. Mas o Cará conhecia a mata como ninguém. “Me larguem em qualquer lugar, sem canivete sem água sem nada; posso sobreviver meses”, ele dizia. “Vocês não iam aguentar três dias, são frouxos.” O Cará, tão valente... Atravessava um rio com mochila nas costas, dormia molhado, trepava em palmeiras cheias de espinhos... Catava tapirus em coquinhos de buriti, enchia a boca com essas larvas cruas, mastigava e engolia a gosma, não vomitava; quando comeu carne de uma paca doente, morreu infectado (HATOUM, 2005, p. 174).

À medida que Mundo conhece o sistema de opressão, passa a repudiar, ainda mais, a escola. Usa o prestígio da família, aproveita a doença de Jano e começa a falsificar documentos com a assinatura do pai. Mentia e tentava enganar os professores e oficiais para passar mais tempo fora do internato.

Próximo ao final do curso, Jano prepara a formatura do herdeiro. A grande comemoração aconteceria na Vila Amazônia. As autoridades estariam presente,

encomendou roupas novas para os trabalhadores da ilha, tia Ramira trabalhava avidamente para entregar a remessa a tempo.

Porém, antes que a festa acontecesse, Mundo já havia fugido do internato e colocara em prática seu projeto de arte, Campo de cruces, no bairro criado pelo capitão Zanda, o Novo Eldorado.

Jano, envergonhado, manda pôr fogo na arte de Mundo e nas roupas da festa da formatura: “Macau falou grosso com o carroceiro, e os dois puseram a roupa em cima dos livros e da papelada, aí Macau jogou querosene e tocou fogo. A roupa novinha queimando... virando cinzas” (HATOUM, 2005, p. 176).

O jornal trazia a notícia da arte revolucionária de Mundo:

Na foto do jornal, o tronco e os galhos secos de uma única árvore, cheios de trapos pretos, e uma fileira de cruces de madeira fincadas nas ruas sem calçada. O título e o subtítulo da reportagem sem dúvida haviam escandalizado o pai: “Campo de cruces — 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, 2005, p. 177).

A vergonha de Jano era pública, seu desejo de tornar Mundo um burguês respeitado e bem sucedido foi comprovadamente um fracasso. A disciplina militar não ajudara como ele havia planejado.

Mundo desvencilhara-se dos dois aparelhos ideológicos de estado: a família e a escola. Agora era perseguido pelos oficiais militares e ficaria à mercê do aparelho repressor: o Estado. Os amigos de Jano, que outrora frequentavam o palacete dos Mattoso, tornaram-se os algozes de Mundo.

Constata-se que as escolas frequentadas por Mundo faziam uso, primeiramente, da ideologia, contudo era de forma violenta que obrigavam os alunos à sujeição, não de maneira velada, como na teoria de Althusser, mas através de agressões físicas como podemos verificar nos Jogos da Arena e nas expedições na selva. A maneira de adestramento dos sujeitos tangenciava o princípio do aparelho repressor de estado, a saber, a violência.

Como afirma Althusser, a escola há muito vem corroborando com a manutenção da ideologia da dominação que serve unicamente às instâncias superiores da sociedade. Há séculos, ela garante, na maioria das vezes, a formação de grandes nações, pois acompanha, fortalece e subjaz às forças capitalistas.

O concerto é dominado por uma partitura única, perturbada de quando em quando por contradições (as dos restos das antigas classes dominantes, as dos proletários e das suas organizações): a partitura da ideologia da classe atualmente dominante, que integra na sua música os grandes temas do Humanismo dos Grandes Antepassados, que fizeram antes do Cristianismo o Milagre grego, e depois a Grandeza de Roma, a Cidade eterna, e os temas do Interesse, particular e geral, etc. Nacionalismo, moralismo e economismo (ALTHUSSER, 1980, pp. 63–64).

Para Jano, restou o desaparecimento da esperança de ter o herdeiro como seu sucessor. A subversão e a revolta de Mundo levaram o pai a duvidar da crença de que “há um Aparelho Ideológico de Estado que desempenha incontestavelmente o papel dominante, embora nem sempre se preste muita atenção à sua música: ela é de tal maneira silenciosa! Trata-se da Escola” (ALTHUSSER, 1980, p. 64).

Para Mundo que sempre rejeitou “a obediência estúpida” da escola, seu martírio estava acabado. Findou-se material e ideologicamente o contexto escolar repressor na afirmação metafórica: “Boina e farda, nunca mais” (HATOUM, 2005, p. 165).

Temos, dessa forma, a representação pictórica das relações do AIE Escola na trajetória de Mundo.



Quadro 5: ARE, AIE (Escola)

Fonte: A Pesquisadora.

3.4 O ARE

O contexto histórico funciona como pano de fundo do enredo, todavia a presença do Aparelho repressor de Estado, em *Cinzas do Norte*, é significativa, tendo em vista o

romance centrar-se cronologicamente entre 1964 e 1973, tempo marcado historicamente pelo regime militar.

Alguns fatos, que ratificam a ação repressora e violenta do Estado, foram narrados de maneira breve, contudo revelam o terror vivido pelos subversivos que contrariavam o sistema. Pela visão social do narrador, o leitor depara-se com a verossimilhança entre o fato narrado e a realidade instaurada no período ditatorial:

No meio da semana seguinte, as aulas da faculdade de direito foram canceladas em protesto contra o assassinato de um aluno da Escola Politécnica da Universidade de São Paulo. A imprensa falara pouco e de forma obscura, mas os informes enviados pela Ordem dos Advogados acusavam os militares. Além da revolta, medo. Diziam que um dos professores era agente do governo federal. Estudantes se juntavam nas escadas, e o presidente do grêmio já começava a discursar, quando vi Mundo na praça dos Remédios (HATOUM, 2005, p.122).

O clima de medo, os inúmeros protestos e a censura sobre os meios de comunicação alertam para a tensão desencadeada pelo regime. Temos, dessa maneira o Estado que age repressivamente contra o proletariado, acuando-o, pois a prerrogativa deste ARE era impor a ordem e cercear qualquer comportamento transgressor, considerando que:

O aparelho de Estado que define o Estado coma força de execução e de intervenção repressiva, «ao serviço das classes dominantes», na luta de classes travada pela burguesia e pelos seus aliados contra o proletariado é de fato o Estado, e define de facto a «função» fundamental deste (ALTHUSSER, 1980, p. 32).

A força do aparelho repressor de Estado se faz presente em qualquer contexto histórico, na democracia ou em qualquer outro tipo de governo, contudo, o que a torna mais efetiva em *Cinzas do Norte* é o fato do governo militar comandar o país. A ordem social, na maioria das vezes, era concretizada pela violência. A polícia agia massivamente pela agressão aos cidadãos, e essas ações eram silenciadas pelos militares, que acuavam a mídia.

É principalmente pelos diálogos de Ranulfo que as notícias das atrocidades são reveladas na narrativa:

Contei 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. Eram ferozes e sabidos, tinham um século de experiência no deserto e na selva, mas os franceses sempre aprendiam alguma coisa com os parceiros brasileiros. O comandante levava uma turma do Centro de Operações na Selva para os treinamentos, e os estudantes do Colégio Militar aprendiam exercícios e técnicas de sobrevivência e de combate. Muitos nem conheciam a floresta, e se cagavam de medo dos militares (HATOUM, 2005, p. 128).

Os militares treinavam os soldados e os alunos como se houvesse um combate iminente. A violação física era, se não a única, a maior forma de opressão, e civis e militares deveriam estar preparados. Através da metáfora hiperbólica “um século de experiência no deserto e na selva” tem-se o dimensionamento do poder de enfrentamento para que os militares estavam sendo preparados.

O ARE, no romance, é representado pelo coronel Aquiles Zanda, que recebera todas as condecorações e homenagens pela sua habilidade estrategista de manter os indivíduos submissos ao governo. Ranulfo conta a Lavo como eram reprimidas as ações que contrariavam o militarismo:

“Vou te contar um segredo. Uns três anos depois do golpe militar, um grupo de jovens amazonenses organizou um foco de guerrilha por aqui. O Comando Militar da Amazônia convocou um oficial do Rio para perseguir e prender os guerrilheiros... um oficial de uma Brigada de Paraquedistas...”. Baixou a voz para dizer: “... capitão Aquiles Zanda... foi promovido e condecorado quando terminou o serviço. Prendeu e torturou todos do grupo. O chefe foi encarcerado em Belém e depois executado. Um venezuelano...”. “Capitão Aquiles Zanda”, murmurei. Na faculdade discutíamos atrocidades do governo em outros lugares, mas ninguém tinha falado sobre esse grupo de guerrilha em Manaus (HATOUM, 2005, pp. 128–129).

O narrador comenta que se falava sempre sobre “atrocidades do governo”, mas às escondidas, na época, fato observado na metáfora conceptual orientacional “em outros lugares”, para se referir que as conversas aconteciam fora da universidade, lugar proibido e perigoso.

A reação ao governo aparece nos protestos estudantis e guerrilheiros. A sociedade sofre a coerção do militarismo, contudo, apenas uma pequena parte dos civis se arrisca a enfrentá-lo, já que o clima de medo mantinha os sujeitos silenciados. Aqui se configura, consoante Althusser, a luta de classes como estratégia para enfraquecer o sistema. A contenda vinha das camadas sociais populares da infraestrutura, que sempre estiveram em desvantagem política, econômica e bélica com relação ao estado repressor, a superestrutura. Numa análise da luta de classes, Althusser (1980), baseado no 18 do Brumário e das Lutas de classe em França de Marx, expõe os preceitos que justificam a tentativa do povo de destituir o domínio do Estado:

[...] podemos dizer que os clássicos do marxismo sempre afirmaram: [...] 3) o objetivo das lutas de classes visa o poder de Estado e, conseqüentemente, a utilização feita pelas classes (ou aliança de classes ou de frações de classes), detentoras do poder de Estado, do aparelho de Estado em função dos seus objetivos de classe; e 4) o proletariado deve tomar o poder de Estado para destruir o aparelho de Estado burguês existente, e, numa primeira fase, substituí-lo por um aparelho de Estado completamente diferente, proletário, depois em fases ulteriores, iniciar um processo radical, o da destruição do Estado (fim do poder de Estado e de todo o poder de Estado) (ALTHUSSER, 1980, pp. 37-38).

A narrativa de *Cinzas do Norte* revela o subterfúgio do autor para elucidar, sem fazer julgamentos, o poder do Estado e a luta de classes, aqui ancorado na ótica de Louis Althusser. A repressão atinge todas as classes sociais, mesmo aquelas que na obra aparecem como burguesas e estão no ápice da infraestrutura: os abastados comerciantes, os empresários e donos de terras, pois a família Mattoso, através da personagem Mundo, também será vítima da violência militar.

Há tempos, Mundo planejava realizar seu protesto em forma de arte, “Campo de cruces”, que seria concretizado com a ajuda de Ranulfo. Realizaram o protesto, contudo sabiam das consequências que teriam que enfrentar, pois logo seriam alvos do aparelho repressor, os militares, conforme afirma o narrador: “No dia seguinte bem cedo fui ao Novo Eldorado. O *Campo de cruces* havia sido destruído pela polícia na tarde do feriado” (HATOUM, 2005, p. 177).

Houve uma grande repercussão na mídia, Mundo foi taxado de “estudante fracassado e dândi fardado” (HATOUM, 2005, p. 177), sua obra foi classificada de “macabra”. Os comparsas, cientes que seriam alvo da polícia, estavam foragidos.

Zanda, para fazer valer a autoridade do Estado, estava à procura de Mundo e Ranulfo, pois sabia que aquela ameaça contra a soberania institucional estava fragilizada, e toda aquela revolta deveria ser contida. Jano não consegue mais proteger o filho das sanções sociais, mesmo com influência política e econômica. Quando alertado por Zanda, ele certifica-se de que o coronel, outrora amigo muito próximo, agiria em nome do Estado:

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. Agora passa no Gabinete do Comando do Colégio Militar, o diretor quer falar contigo” (HATOUM, 2005, p. 183).

O futuro de Mundo estava indefinido e seu paradeiro era desconhecido. O pai só sabia que o sistema o puniria, caso fosse encontrado. Ranulfo, diferentemente de Mundo, ainda mais perseguido pelos policiais, foi penalizado com extrema violência:

Corel enxugou o rosto: “É por isso mesmo que estamos aqui. Pegaram o Ranulfo”. “Pegaram?! Que conversa é essa?”, perguntou ela, entortando uma agulha. “Acharam ele... uns capangas... ou gente da polícia, ninguém sabe. Encheram teu irmão de porrada. Está deitado no hospital da Beneficente Portuguesa” (HATOUM, 2005, pp. 196–197).

Ranulfo não era mais um foragido da polícia, era um rebelde corrigido pelo sistema opressor: cidadão insurrecto, é cidadão punido. Seu propósito ia além de ajudar Mundo, era um motivo particular de atingir a autoridade do representante do Estado, o coronel Aquiles Zanda. Antes de sua partida do Amazonas, Mundo esclarece as intenções de Ran ao narrador:

“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, 2005, p. 209).

Assim como todas as outras represálias contra o governo militar, o “Campo de Cruzes” resumiu-se numa tentativa fracassada de desestabilizar o poder do Estado. Ambos, Ranulfo e Mundo, foram sancionados pelo aparelho repressor de estado, o primeiro pela flagelação física, e o segundo pelo exílio, reconhecendo que o ARE age pela violência física e psicológica, consoante reverbera Althusser (1980):

Lembremos que na teoria marxista, o Aparelho de Estado (AE) compreende: o Governo, a Administração, o Exército, a Polícia, os Tribunais, as Prisões, etc., que constituem aquilo a que chamaremos a partir de agora o Aparelho Repressivo de Estado. Repressivo indica que o Aparelho de Estado em questão «funciona pela violência», pelo menos no limite (porque a repressão, por exemplo administrativa, pode revestir formas não físicas) (ALTHUSSER, 1980, pp. 42-43).

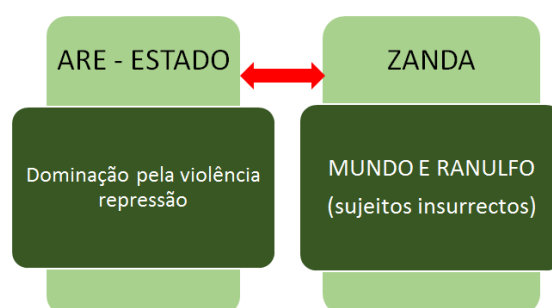
No episódio “Campo de cruzeiros”, Mundo teve sua pena minimizada pelo castigo ideológico, contudo sua revolta ainda era latente, e com a sucessão de suas reivindicações, “fora preso durante um protesto contra a censura em frente à Biblioteca Nacional” (HATOUM, 2005, p. 220). Numa das cartas, revela a Lavo que não tivera a sorte anterior: “Preso, e depois internado num hospício, Lavo... Fui sedado, amarrado... Quando Alícia me viu daquele jeito, disse que era melhor eu viajar e seguir minha carreira de artista na Europa (HATOUM, 2005, p. 220). Exilado de sua pátria, Mundo lança-se em busca do sonho de ser reconhecido como artista e envereda pelo infortúnio que todo cidadão pobre tem que purgar para sobreviver no mundo capitalista. Maria Cristina dos Santos (2017) afirma que o exílio de Mundo acontece em todas as esferas sociais que o cercam, findando no afastamento espacial.

A sensação de deslocamento, conforme supramencionado, acomete a todas as personagens de Cinzas do Norte, e quem a leva ao extremo, se exilando, é Raimundo. Entenda-se exílio geográfico, pois as outras formas de

deslocamento ele vivenciava em sua casa, família, escola, cidade e sociedade (DOS SANTOS, 2017, p. 73).

Assim como antecipa o título do romance, os Mattoso representam as cinzas de vidas arrasadas pelas conjuras familiares e sociais. O comportamento autoritário de Jano, a insurreição de Mundo e as atitudes ardilosas de Alícia dissipam os alicerces que sustentavam os relacionamentos familiares, sociais e econômicos daqueles que deveriam permanecer envolvidos para garantir a sucessão de uma família próspera.

Nos gráficos abaixo, temos a metaforização do representante do Estado, as ações do ARE e os subversivos.



Quadro 6: ARE em *Cinzas do Norte*

Fonte: A Pesquisadora.

3.5 A Metaforização da obediência estúpida: os artistas de *Cinzas do Norte*

O regime militar cerceou muitos direitos individuais e coletivos, e a violência gerou conflitos e transpôs o âmbito emocional e psicológico. O período de 1964 até os primeiros anos da década de 1980, para qualquer manifestante da arte, caracterizou-se pela opressão, fato que desencadeou revoluções culturais ligadas ao comportamento sexual, afetivo, estético e político. A fatura desse momento é posta em *Cinzas do Norte*, quando o autor narra a trajetória do artista Mundo num clima brutalizado e violento marcado pela barbárie do regime vigente, mas culturalmente vivo. A figura do artista em tempos de repressão sofreu uma série de sanções sociais. Este foi configurado como um indivíduo que necessariamente precisava ser silenciado, caso o produto de sua arte fosse de cunho político ou ofendesse de qualquer forma a moral social.

Assim como o restante do Brasil, o Amazonas não teve muitos artistas valorizados, cabendo a alguns migrarem para outros estados, ou emigrarem para o exterior, como afirma Leal em sua dissertação “Nas trilhas de Milton Hatoum: um breve estudo de uma trajetória intelectual” (2010):

O que restou para o artista amazonense? A saída para o Sul do país ou para o exterior e, por último, a degradação física e intelectual para os que tentaram resistir contra uma política aniquiladora e mesquinha por parte do governo militar nos idos da Zona Franca de Manaus (LEAL, 2010, p. 97).

Em *Cinzas do Norte*, Hatoum nos revela o sentido e o lugar da arte no período ditatorial, em Manaus, onde a existência de um profissional sufocado e sem voz também é perceptível. A imagem do artista aparece atrelada às personagens Mundo, Jobel e Alduíno Arana, o “artista da ilha”, que vive de sua arte, usando-a de forma comercial e produzindo ao gosto dos fregueses gringos. Além do protagonista, os outros dois desempenham formas diferentes da representação do artista enquanto classe social dentro do modelo althusseriano.

Dessa maneira, Mundo é a metáfora do artista revoltado, aquele que possui aversão à obediência, considerada por ele ‘estúpida’, a qualquer aparelho ideológico. Desde seu primeiro desenho, “Corpos caídos”, no Elemento 106, mantinha uma visão pictórica decadente, por isso logo foi massacrado em todos os aspectos sociais. Sua possível habilidade com as artes foi ignorada por colegas de colégio e pelo pai. Em “Destinos danados”, Piza (2007) traduz a relação de Mundo com a arte da seguinte maneira:

Mundo, afinal, quer que ela seja uma “desforra”, uma vingança contra o estado absoluto e cruel das coisas. Acha que se rebelar contra Jano e a Vila Amazônia é o caminho para isso, mas depois entende que a questão é mais complexa. Teme a arte como impostura, embora não viva sem ela, sem retratar em caricaturas angustiadas as pessoas que o cercam (PIZA, 2007, p. 359).

A sonhada ascensão artística não chegaria, e seu desejo de denúncia social tirou-lhe definitivamente a possibilidade de expressão em Manaus com a panaceia do “Campo de cruzeiros”, arte que o coloca como inimigo do Estado. O protesto no Novo Eldorado não foi suficiente para silenciar Mundo, então ele usa seu corpo como arte para expressar seu descontentamento com o regime, agora no Rio de Janeiro:

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, 2005, p. 263).

Leal (2010), baseado em Pierre Bourdieu, destaca, a existência de dois polos: um positivo, representado no romance pelo “poder/dinheiro” e um outro negativo, representado pela “arte/cultura”. Os opostos evidenciam os interesses de Jano, sendo este positivo, já que detém o poder, e Mundo, o negativo, visto que rejeita a sucessão do

pai e não desiste do sonho de ser artista, segundo analisa Leal (2010, p. 99): “Mundo faz sua escolha pelo polo negativo, ou seja, escolhe a arte como contraponto ao desejo do pai que o queria no polo positivo, no mundo dos negócios e do poder econômico e político”.

Vânia Cantuário Andrade (2010, p. 100), analisando a trajetória do artista, verifica que Mundo assume uma postura revolucionária, um herói problemático que transpõe a rebeldia à ação: “É um homem livre em sua consciência que em função de sua escolha rejeita a herança de sua família e, peremptoriamente, todas as profissões”. Mundo, ao rejeitar as aspirações do pai, passa a experimentar seus conflitos interiores, não admite que seus sonhos artísticos estejam subordinados a alguém que o discrimina, oprime e lhe nega apoio. Na análise de Andrade, há, ainda, os conflitos externos gerados pela sociedade em que Mundo é obrigado a viver. O herói problemático encontra-se em embate franco com o meio social por não concordar com os ideais vigentes e por não internalizá-los, assumindo duas posturas básicas: “revolta e luta contra o meio social ou isolamento e recolhimento, que significam a opção pela desilusão” (ANDRADE, 2010, p. 02).

Com a ausência de vínculos familiares sólidos e sem conseguir realizar no Brasil seus anseios artísticos, Mundo viaja para a Europa e passa a fazer esboços de uma sequência de quadros intitulada “Capital na selva”, pintura da calçada da castanhola, retratos de mulheres e meninas que “tão cedo não vou ver, ouvir, nem tocar” (HATOUM, 2005, p. 221).

Na análise de Welter (2010), o incipiente artista Mundo, além de sofrer o desprezo do pai, perde sua referência de figura de artista representado por Arana, que a princípio, fora modelo para o protagonista:

Essencial na construção narrativa, o trabalho da temática no romance permite-nos apontarmos uma postura cética e crítica – como escreve o autor, é a despedida de um mundo que não existe mais –, na difícil trajetória do artista Mundo, sufocado pelo autoritarismo de seu suposto pai e desiludido com Arana, artista mercenário e, ironicamente, seu verdadeiro pai (WELTER, 2010, p. 69).

Ela singulariza a personagem Arana por sua postura de conformismo, é a personagem que adere ao regime e não se posiciona contrário à opressão. Nas palavras de Welter (2010):

Arana, o artista plástico, merece atenção especial: representante da classe artística no romance esperava-se dele uma postura sensível e libertária, mas nos deparamos no decorrer da narrativa com uma postura contrária a esta, quando se familiariza com a nova lógica do mercado, abandonando ideais

inovadores, passando a ser um pintor de araras e líderes políticos (WELTER, 2010, p. 75).

A história de Arana é contada por Ranulfo a Lavo, num desenrolar lento em que o narrador remete o leitor ao passado para resgatar a trajetória do artista.

Arana, dessa maneira, é a metaforização do “sempre-já sujeito” que se adequa socialmente. Os caminhos que usa para subir tanto de classe social quanto cultural são frutos de uma conduta inaceitável moralmente, contudo o objetivo primeiro foi alcançado, o poder através do capital.

A vida miserável de Arana começa a mudar quando se aproxima de Jobel, o escultor que construía “Objetos lindos, que nem peças marajoaras. Arana comprava tudo por uma mixaria e ia revender aos turistas” (HATOUM, 2005, p. 103). Após se aproveitar da inocência, ou loucura de Pai Jobel, Arana abocanha parte do dinheiro da viúva Luciete Velina, “Uma ricaça... dona de terrenos e casas em São Jorge” (HATOUM, 2005, p. 104), que deixa a casa da ilha para Alduíno Arana, daí ser conhecido por o *Artista da ilha*.

Mesmo sem ter seu talento comprovado, mas com o ateliê montado para receber os turistas, e posteriormente a exportação de móveis de mogno, Arana chega à classe social mais alta da infraestrutura, a burguesa. Nas palavras de Lavo, percebemos sua inclusão: “Nosso ilustre artista agora é o homem do mogno... um visionário da Amazônia. Essa é a grande obra de Arana, a única a ser lembrada” (HATOUM, 2005, p. 260). A figura de Pai Jobel, o escultor que andava nu, aparece reconhecidamente como o verdadeiro artista, conforme narra Ranulfo:

O artista, mesmo, é o louco Jobel. Foi recolhido depois das diabruras que fez na igreja. Teimou que estava apaixonado por Nossa Senhora da Conceição, beijava e abraçava a estátua da santa. Aí os fiéis empombaram com ele, e até tua tia ficou fula da vida. Jobel ficou mais de dez anos trancado no hospício. Morreu por lá. Não tinha família, ninguém... Um doido sozinho no mundo. Fui várias vezes ao hospício, levava barro mole, tinta e retratos de santinhas. Ele adorava as santas, era um apaixonado de verdade... (HATOUM, 2005, pp. 104-105)

Na configuração artística em *Cinzas do Norte*, verificamos que pai e filho, Arana e Mundo, vão em direções antagônicas: o primeiro, mesmo na vileza, segue em direção ascendente; o segundo, mesmo acreditando numa arte libertadora, vai em direção descendente, restando para Jobel a arte pura que nasce do talento de uma imaginação ‘louca’. Maria dos Santos (2017) verbaliza em sua análise o seguinte paralelo entre Mundo e Arana:

Mundo realmente tem talento para as artes plásticas, e deseja fazer uma arte não passiva ou contemplativa, que exija o envolvimento do público e atue como instrumento de liberação da voz, do gesto e do corpo; Arana foi contra, na medida em que ele queria apenas uma arte mercantilista. Esse é outro fator que contribui para tornar Mundo um deslocado, na medida em que no universo da Arte, no qual julgava que seria acolhido e compreendido, também é rejeitado por alguns e desiludido de suas convicções artísticas (DOS SANTOS, 2017, p. 73).

Assim podemos fazer a analogia registrada nas palavras do protagonista Mundo em sua última carta a Lavo, onde Arana está para “a obediência estúpida”, e Mundo para “a revolta”. Transpondo para a “metáfora espacial do edifício”, temos a seguinte configuração do AIE cultura:



Quadro 7: ARE, AIE (Cultura) em *Cinzas do Norte*

Fonte: A Pesquisadora.

Ao analisar o romance pela teoria de Louis Althusser, constata-se que todo indivíduo tem um “lugar social”, no entanto vive sob diretrizes que necessariamente precisam ser seguidas, para que não tenha suas ações interditas pelas organizações socialmente soberanas, a saber, o Estado e seus aparelhos de dominação.

Na análise em questão, podemos perceber a validade de se estudar o romance baseado nas ideias difundidas pelo filósofo Althusser, no que tange tanto à ideologia quanto às constituições da Superestrutura e da Infraestrutura, destacadas aqui na divisão social em classes, dominante e proletariado, e no poder que os aparelhos ideológicos e repressivos de estado exercem sobre os indivíduos. A trajetória da família Mattoso reflete parte da realidade que se passa nas instituições comuns em todas as sociedades, ou ainda, a força ideológica que possuem a família, a escola, o Estado e a cultura.

Contudo há de se ponderar uma questão relacionada tanto aos estudos de Marx quanto aos de Freud e do próprio Althusser (1980), quando este verbaliza que:

O «mecanismo» da ideologia em geral é uma coisa. Vimos que se reduzia a alguns princípios definíveis por poucas palavras (tão «pobres» como as que em Marx definem a produção em geral, ou em Freud o inconsciente em geral). Se encerra alguma verdade, este mecanismo é abstracto à vista de qualquer formação ideológica real (ALTHUSSER, 1980, p. 171).

É fato que a obra literária trabalha com a ficção, todavia a afirmação acima ratifica a relevância do entrelaçamento das ciências sociais no que se refere à importância de se estudar a literatura, neste caso o romance *Cinzas do Norte*, sob a luz da filosofia ou da sociologia, já que todas se preocupam com o real, mesmo que no plano das ideias, do “abstrato”, como afirmado por Althusser.

4 AS METÁFORAS DO FERMENTO ORGÂNICO E DO NOVO ELDORADO

Este capítulo consiste num diálogo com Antonio Candido, cujas postulações em *Literatura e sociedade* (2014) sobre Literatura e análise sociológica são fundamentais para o bom trânsito das interpretações. O objetivo é desvelar os recursos ficcionais e metafóricos de que Hatoum se utilizou para criar a estrutura sociológica narrada em *Cinzas do Norte* (2005).

Para Candido, a sociologia é uma ciência, não única, mas primordial, que auxilia na análise literária, tendo em vista a obra reunir um conjunto de fatores sociais, que dá a possibilidade de enxergar a interação do indivíduo com o meio social numa abordagem artística, contudo baseada numa síntese do real, já que, por vezes, o autor captura um determinado contexto histórico, por exemplo, para dar sentido à obra. Para o autor, não podemos dissociar o valor estético da obra e seu condicionamento social, pois essas análises separadas desaguardariam num vazio crítico, equívoco ocorrido nos séculos XVIII e XIX, momento no qual a sociologia era vista como uma disciplina que serviria para explicar a literatura.

Os elementos funcionais de uma obra literária importam tanto quanto seus elementos estruturais, considerando “o relevo especial que deve ser dado à estrutura, como momento de uma realidade mais complexa, cujo conhecimento adequado não dispensa o estudo da circunstância onde mergulha a obra, nem da sua função” (CANDIDO, 2014, p. 09). Há uma interação entre texto e contexto que possibilita ao leitor a compreensão do todo. De igual forma, a mesma relação é estabelecida entre os fatores internos e externos à obra, tornando-se este último, conforme a ênfase dada, em fatores internos na estrutura narrativa. Candido (2014) aborda essa ideia da seguinte maneira:

Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores *externos*, quanto o outro, norteados pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno* (CANDIDO, 2014, p. 13).

Como se vê, Candido verbaliza uma metáfora orientacional (dentro/fora), operando a integração entre os elementos externos e os internos. Nessa perspectiva, e

apesar de parecerem fatores que caminham em vias paralelas, os elementos internos e externos à obra se tangenciam em inúmeros momentos na estrutura ficcional da narrativa, formando um todo harmonioso.

Além da importância desses fatores na composição e representatividade de uma obra, Candido também destaca o que ele considera o tripé de um texto literário: o autor, a obra e o público, existindo uma interdependência entre eles, na qual o meio exerce influência sobre a obra, a obra sobre o meio, o autor sobre o leitor, e assim mutuamente.

Semelhante abordagem foi mencionada por Maingueneau (1996), referindo-se à leitura, ao mostrar considerações importantes sobre o papel decisivo desempenhado pelo destinatário na interpretação dos enunciados e na produção da significação. A leitura é focalizada como ato de (co)enunciação, tendo em vista o caráter dialógico instaurado entre narrativa e leitor na negociação de sentidos que a obra literária pode sugerir.

Na abordagem de Maingueneau (1996),

Todo enunciado, antes de ser esse fragmento de língua natural que o linguista procura analisar, é o produto de um acontecimento único, sua enunciação, que supõe um enunciador, um destinatário, um momento e um lugar particulares. Esse conjunto de elementos define a situação de enunciação (MAINGUENEAU, 1996, p. 05).

O autor define a enunciação como processo de funcionamento da língua, interligado ao enunciado – objeto linguístico resultante. A noção de enunciação revela consequências significativas aos estudos na Literatura.

A organização interna do texto impõe certos limites interpretativos ao receptor, limites estes formulados voluntária ou involuntariamente pelo autor. No caso da leitura literária, buscar a intencionalidade do projeto criativo do autor parece algo pouco acessível, visto que a organização interna da obra já revela marcas deixadas pelo emissor do texto e cabe ao leitor tentar recuperar, a partir do dito, o que está subentendido (o não-dito).

Partindo da ideia de que o meio social exerce influência sobre a literatura, Candido elabora seis tipos de análises viáveis, ou como o autor mesmo classifica as análises “mais comuns de estudos sociológico em literatura, que oscilam entre a sociologia, a história e a crítica de conteúdo” (CANDIDO, 2014, 18). São eles:

1.o que procura relacionar o conjunto de uma literatura, um período, um gênero, com as condições sociais (CANDIDO, 2014, p. 18);

2.o que verifica a medida em que as obras espelham ou representam a sociedade, descrevendo seus vários aspectos (CANDIDO, 2014, p. 19);

3. o que auferir a relação entre obra e público (CANDIDO, 2014, p. 20);

4.o que avalia a posição e função social do escritor: relaciona a sua produção, a natureza de sua produção e ambas com a organização da sociedade (CANDIDO, 2014, p. 20);

5.o que investiga a função política das obras e dos autores, no geral, com intuito ideológico (CANDIDO, 2014, pp. 20-21);

6. o que desenvolve investigação hipotética das origens, seja na literatura em geral, seja de determinado gênero (CANDIDO, 2014, p. 21);

Candido observa, na maioria das sugestões de análise, o quão representativo é o significado do estudo das questões sociológicas que envolvem a obra literária. Assim, ratificando o viés desta investigação, a análise teve como fulcro indicar os caminhos metafóricos de que o autor se utilizou para indicar o vínculo entre a obra e o ambiente, entre o literário e o social, destacando as relações sociais narradas no romance.

A esse respeito, Candido elabora a metáfora do “fermento orgânico”, por meio da qual reflete sobre uma análise a respeito dos vários aspectos da obra sem, no entanto, excluir ou ter que optar apenas por uma vertente, pois o que deve ser vislumbrado é o significado e o valor que as partes desempenham para a formação do todo. O “fermento”, ou ainda, as relações estabelecidas, o que dá volume, consistência à estrutura narrativa, e o discurso construído constituem o valor literário da obra, validando o olhar do pesquisador ao abordar um ou outro aspecto, “mas nada impede que cada crítico ressalte o elemento da sua preferência, desde que o utilize como componente da estruturação da obra” (CANDIDO, 2014, p. 16).

O recurso ficcional que se baseia em contextos marcadamente históricos, ou o uso de questões sociológicas na estruturação do texto são possibilidades que validam o “fermento orgânico” citado por Candido, tendo em vista ser intrínseco à literatura transpor a imagem do real para o texto, ou melhor, constrói-se uma literatura humanizada, com bases sociais, só que ancorada na invenção artística do autor. A literatura não é pensada para um fim em si mesma, ela é fruto da junção de inúmeros fatores externos que interferem na compreensão de mundo do leitor. A coesão dada aos elementos que constituem determinado texto literário alça a crítica a padrões mais elevados, distanciando-se da possibilidade de análises superficiais e sem fundamento. Ao destacar o fator social, abordagem aqui proposta, Candido (2014) destaca que:

O elemento social se torna um dos muitos que interferem na economia do livro, ao lado dos psicológicos, religiosos, linguísticos e outros. Neste nível de análise, em que a estrutura constitui o ponto de referência, as divisões pouco importam, pois tudo se transforma, para o crítico, em fermento orgânico de que resultou a diversidade coesa do todo (CANDIDO, 2014, p. 17).

Nesse aporte teórico, e no que tange ao “fermento orgânico” utilizado por Hatoum, coube a esta proposta de análise a busca às questões sociais que o autor ficcionalizou através da metáfora para compor o fermento ficcional, ou ainda, construiu como base para o enredo de *Cinzas do Norte*. A harmonia entre os motivos sociais na narrativa se solidificam exatamente na ênfase dada ao início e estruturação da família Mattoso, na história de Mundo contada pelos narradores, no contexto histórico marcado entre as décadas de 1960 e 1980 no Norte e no Brasil, na perda da fortuna e mudança de classe social dos protagonistas, bem como na existência de um triângulo amoroso, na estrutura linguística da narração (a linguagem textual) e, principalmente, no sentimento de pertença e perda, angústias e desilusões vividas pelas personagens. Toda essa estrutura passa, ainda, pelo crivo seletivo do leitor e da crítica ao conhecer vidas contadas num romance que deságua em cinzas humanas e sociais, para usar um termo metafórico.

Essa arquitetura narrativa, como já verbalizada em entrevista, é meticulosamente pensada por Hatoum ao criar todos os elementos de seus romances, inclusive a repercussão que a obra pode desencadear a partir de seu lançamento, deixando para um futuro desconhecido as análises que ele mesmo não previu, levando em consideração que toda obra também fica à mercê do público e da crítica. Destarte, Candido observa:

Assim, a primeira tarefa é investigar as influências concretas exercidas pelos fatores socioculturais. É difícil discriminá-los, na sua quantidade e variedade, mas pode-se dizer que os mais decisivos se ligam à estrutura social, aos valores e ideologias, às técnicas de comunicação. O grau e a maneira por que influem estes três grupos de fatores variam conforme o aspecto considerado no processo artístico. Assim, os primeiros se manifestam mais visivelmente na definição da posição social do artista, ou na configuração de grupos receptores; os segundos, na forma e conteúdo da obra; os terceiros, na sua fatura e transmissão. Eles marcam, em todo o caso, os quatro momentos da produção, pois: a) o artista, sob o impulso de uma necessidade interior, orienta-o segundo os padrões da sua época, b) escolhe certos temas, c) usa certas formas e d) a síntese resultante age sobre o meio (CANDIDO, 2014, p. 31).

Na concepção de Candido, esse trabalho literário, fruto das escolhas do autor, juntamente com o fazer artístico, dão a matéria para a construção de uma boa narrativa. O fermento orgânico é a união de inúmeros elementos que vão resultar num todo coeso. Para tanto, a literatura é uma das vias que dá trânsito para uma representação de mundo,

a saber, da práxis social através de uma criação estética que revela fatores de determinada organização social.

Nessa perspectiva, ao referendar o elemento social em *Cinzas do Norte*, que trata das questões familiares, econômicas, políticas e artísticas, destaquei como primeira abordagem o significado do contexto histórico e político na narrativa, a saber, a ditadura militar. Na intenção de ratificar o valor do romance, foram incorporadas à dissertação algumas análises acadêmicas sobre o mesmo, objetivando revelar o interesse do público e da crítica que recai sobre a ficção do autor.

4.1 O fermento orgânico histórico em *Cinzas do Norte*

As relações em *Cinzas do Norte* se desenrolam em um cenário onde as personagens estão envolvidas por interesses econômicos e políticos que, através do poder e do autoritarismo, levam ao esfacelamento dos Mattoso. Juntamente ao ambiente familiar, vive-se um momento histórico extremamente repressor, e a sociedade manauara descrita na obra não fica imune às questões políticas iniciadas na década de 1960.

Quando se dá ênfase a este ponto de vista, pretende-se estabelecer uma relação paralelística da obra com o contexto histórico, ou seja, identificam-se, no romance, elementos da sociedade e da cultura vigentes no período, referenciando, assim, o modo como a ditadura militar, enquanto pano de fundo, interfere nas relações políticas presentes em seu enredo que, como já mencionado, “[...] investiga a função política das obras e dos autores, em geral com intuito ideológico marcado” (CANDIDO, 2014, p. 19).

Em entrevista, Milton Hatoum deixa claro que não pode ser considerado um escritor político, porém o tema política faz parte da literatura, há sempre a possibilidade desse entrelaçamento. Na concepção do autor, a literatura é capaz de dialogar com a “linguagem, o estilo, o fazer literário, a dimensão simbólica de alguns assuntos” (HATOUM, 2008, s/p.) e, dessa maneira, dá meios ao leitor para fazer inúmeras interpretações.

Vânia Cantuário Andrade (2010), em dissertação, corrobora as análises expostas quando destaca a significação desse momento histórico como pano de fundo no romance, pois essa realidade do cenário brasileiro, aqui apresentada com o golpe de 1964, revela uma situação difícil. Afirma que a narrativa, obviamente, não é verdadeira,

enquanto realidade objetiva, porém dá possibilidades ao leitor do que poderia ser. Os fatos ocorridos exteriores ao texto, como o contexto histórico, dão verossimilhança à narrativa. A credibilidade advém da organização lógica dos fatos dentro do enredo, da relação entre os vários elementos da história.

Nesse sentido, coronel Zanda é a metaforização do poder ditatorial, age de maneira conivente com a opressão difundida naquela época, trabalha para o militarismo, contribui com ele e recebe os louros pela sua atuação, tornando-se prefeito de Manaus por influência militar. À maneira deste contexto, vale o registro histórico de que:

O poder da ditadura impôs ao povo a nomeação de governadores e prefeitos de confiança da casta militar instalada em Brasília à revelia do desejo popular, sendo que, alguns deles, ficaram conhecidos pela notória incompetência e descaso no trato da administração pública (FIGUEIREDO, 2011, p. 152).

Sendo um autor observador, Milton, além de ter vivenciado esses momentos de opressão do regime, coloca-os ao leitor com uma verossimilhança singular, sinalizando seu compromisso de ficcionista com a história do país. Quando visualizamos a história registrada nos livros, verificamos que as práticas eram semelhantes. Ferreira expõe da seguinte maneira esse momento da história brasileira:

Imperava uma perseguição sistemática aos opositores do regime, com a intenção de eliminar fisicamente as pessoas indesejáveis. Sequestros, torturas e execuções sumárias foram as práticas políticas do regime militar durante vinte anos. [...] Era comum a presença de “dedos-duros” e “arapongas nos movimentos populares, repartições públicas, empresas e entidades de classe, fazendo “relatórios” e invadindo a privacidade dos cidadãos honestos, sempre a serviço do Dops (Departamento de Ordem Política e social, a polícia política do regime) (FIGUEIREDO, 2011, p. 152).

À maneira da história, o romance revela através da trajetória de Mundo e Ranulfo as perseguições sofridas pelos cidadãos considerados opositores ao sistema. Em “Autópsia de um passado: uma leitura de *Cinzas do Norte* (2005), de Milton Hatoum” (2010, p. 63), Juliane Vargas Welter faz de objeto de estudo a seguinte pergunta: “As menções à ditadura militar no romance demonstram um trauma daquele período ou são uma tentativa de acerto de contas com o nosso passado infeliz?”, questionamento feito por Hatoum anos depois do fim do regime, que situa a obra e cria personagens representativas desse período, colocando implícita na abordagem histórica a crítica do autor.

Segundo Welter (2010), a resposta está atrelada às ações e ao clima de medo esboçados no romance:

Era o início do regime ditatorial e da amizade entre os dois – então com 10 anos de idade –, agora colegas de classe. Interessante perceber mais uma vez

que a palavra “ditadura” não é mencionada na narrativa, as referências a ela se dão pelas menções aos militares, às mudanças na cidade, às datações ao longo da narrativa e ao medo – pela voz de Mundo: “Medo...”, repetiu Mundo, com impaciência. “Só se fala nisso... Toda frase começa com essa palavra. Tanto medo assim, melhor morrer” (WELTER, 2010, p. 69).

O medo, na verbalização de Mundo, é a tônica da tensão vivida pela opressão militar, da qual foi alvo. Conforme Welter (2010), as representatividades, de direita e de esquerda, caracterizam o Regime Militar, onde os artistas e desfavorecidos são a classe opositora:

Na vertente oposicionista a Ranulfo e Mundo encontramos Jano, coronel Zanda, Albino Palha e Maximiliano Lontra, todos simpatizantes e elogiosos ao regime, como se pode perceber. A figura de Jano é ainda mais importante pelo embate com o filho artista, como já antecipado (WELTER, 2010, p. 71).

O contexto tem uma relevância na estrutura da obra, pois caracteriza um marco expressivo da história brasileira, que tem na narrativa de Milton Hatoum um aspecto usado como capital simbólico, tendo em vista o autor, com 11 anos, ter vivenciado a época retratada na obra, fato que ele usa na composição do enredo em seus romances:

Meus livros, sobretudo Dois irmãos e Cinzas do Norte, narram essa destruição de Manaus. São romances amargos, como todo romance. O romance não é uma receita de bem-viver, isso é autoajuda [sic]. No Dois irmãos, Manaus é quase uma personagem. Você pode imaginar que haja até implicações ideológicas. Não que o romance contenha uma mensagem explícita, porque eu também acho isso muito frágil – romance denúncia, arte denúncia, eu não acredito em nada disso. Acho que a arte não responde a nada, ela faz perguntas, insinua coisas, te convida a refletir sobre teu tempo, sobre você mesmo. Mas o Cinzas do Norte, que é um romance mais ambicioso, não fala apenas de Manaus, tem um pano de fundo histórico da ditadura, tem a relação com o Rio de Janeiro, com a Europa, tem essa ânsia do personagem. É uma espécie de despedida também de uma cidade, de um mundo, que não existe mais (HATOUM, 2010, p. 58).

Em “Os percursos dos atores Lavo, Mundo e Jano: A enunciação e o enunciado em *Cinzas do Norte*, Miriam Moscardini” (2010) analisa o reflexo deste momento histórico pelos castigos sofridos por Mundo, fatores que desencadeiam o ódio entre pai e filho:

O fato de Jano deixar Mundo trancado no porão, e os sofrimentos pelos quais o faz passar na infância revelam o motivo de toda sua revolta contra o pai, posteriormente, na vida adulta. As figuras “proibiu”, “trancava”, “vigiar”, “mandava”, “voltava pra te vigiar”, “comer sozinho”, “sair à noite pra dormir no quarto”, são indícios de que Jano queria submeter Mundo a seu jugo disciplinar, detê-lo de qualquer possibilidade de liberdade, queria ter o controle da vida do filho. E a figura “criança gritando”, manifesta o estado de angústia a qual Mundo já sentia frente ao modo opressor de Jano, perante a falta de liberdade, da qual o pai queria privá-lo. A figura do “porão”, neste caso, pode ser considerada um conector de isotopias já que faz alusão também à ditadura militar (MOSCARDINI, 2010, p. 56).

Na mesma vertente, Vera Helena Picolo Ceccarello (2012), fazendo uma análise dos aspectos da Ditadura Militar em *Cinzas do Norte*, destaca que a presença do referido regime pode ser percebida de duas formas: o momento histórico usado como pano de fundo ou contextual, e uma estrutura que está diretamente relacionado não só à construção do romance, como também aos rumos tomados pelas personagens. Destaca que, historicamente, a obra *Dois irmãos* é sucedida por *Cinzas do Norte*, que traz no decorrer das ações a chegada da ditadura militar e a modernização de Manaus.

Há, ainda, duas passagens na narrativa, destacadas por Ceccarello, que fazem referência ao regime militar e ao autoritarismo: a que descreve Mundo, aos cinco anos de idade, preso no porão da casa por ordem do pai, que tinha como alvos do castigo o filho e a esposa, pois ambos deveriam sofrer sanções por desobediência ao tirano pai e esposo; e o protesto realizados por Mundo, o “Campo de cruzeiros”, que ao espetar e queimar 80 cruzeiros, diante das casinhas do Novo Eldorado, desperta a raiva de Jano, que queima os livros de arte, os desenhos e as roupas do filho. Percebe-se uma referência clara, na primeira passagem, aos “porões da ditadura”, lugar onde os militares encarceravam, torturavam e matavam os informantes comunistas ou qualquer cidadão que ameaçasse o militarismo, assim como o “Campo de cruzeiros” remete a momentos vividos durante esse contexto, quando uma das formas de controle era a queima de livros.

Para Shirley Carreira, em “Diferença e alteridade em *Cinzas do Norte*, de Milton Hatoum” (2012, p. 03), a obra “[...] emblemática, em seu título, um universo ficcional que se reporta aos “anos de chumbo”; um momento histórico em que não havia espaço para a expressão da alteridade”. O contexto vai cercar a alteridade, o Outro perde sua individualidade. Seu pertencimento social apenas lhe dá o direito de fazer parte de uma massa que somente aceita os fatos, sem direito a decisões políticas. Carreira destaca que “a afirmação da diferença” acontece em dois âmbitos: “a privada, nas relações conturbadas entre as personagens, e a pública, das relações do indivíduo com o poder civil” (CARREIRA, 2012, p. 03).

Quando analisamos *Cinzas do Norte* destacando o fator social, no caso histórico, seu valor ficcional se amplia, tendo em vista esse fator *externo* permear toda a obra e definir o destino de alguns personagens como Mundo, que se obriga ao exílio em função do contexto. Na visão de Candido, a história do artista acuado pelo meio é verdadeira e possível no mundo real, mesmo que o leitor tenha consciência de estar diante de uma ficção. Para o autor,

boa parte dos leitores, porém, põe o mundo imaginário quase imediatamente em referência com a realidade exterior à obra, já que as objectualidades puramente intencionais, embora tendam a prender a intenção, são tomadas na sua função mimética, como reflexo do mundo empírico. (CANDIDO, 1968, pp. 44-45).

A escolha do momento contextualizado em *Cinzas do Norte*, obviamente, não tem a pretensão de ser uma mera repetição ficcional do que se viveu durante a opressão de 64, tampouco ecoar como um discurso revolucionário do autor, mas sim cumprir com a premissa literária de desencadear a reflexão sobre os efeitos de sentido que o leitor capta no texto. A Ditadura Militar, apesar de pano de fundo no romance, traz um projeto ainda mais significativo para a estrutura narrativa, pois é a expressividade desse momento que desencadeia a compreensão do desenvolvimento dos conflitos das personagens e das relações sociais desencadeadas a partir desse contexto histórico.

4.2 Um fermento amoroso em cinzas

Assim como no caso das análises da cronologia, do memorialismo, do contexto histórico e das relações sociais, os romances hatounianos foram também campo de interesse de estudo das relações de gênero. A forte presença feminina é sempre destaque nas obras, pois o autor explora tanto questões étnicas quanto o status social e familiar da mulher imigrante, índia ou cabocla.

Em *Cinzas do Norte*, a personagem Alícia, que assume os papéis de mãe, esposa e amante, interfere sobremaneira na narrativa, agindo de forma protetora, forte e transgressora. Alícia é a jovem e bela mãe de Mundo. Sempre ao redor do filho, ela é a sua grande defensora contra os constantes ataques do pai. Casou-se para fugir da vida miserável de necessidades e fome.

Contrariando o modelo familiar patriarcal da época em que os Mattoso vivem, em que o estereótipo da mulher está ainda associado à submissão, Alícia é apresentada como alguém que age na busca de sair de seu meio para galgar a ascensão social. Contudo, sem ter consciência do ônus que o casamento por interesse lhe traria, ela mantém relações estreitas com sua vida amorosa passada e se torna o vértice central de um triângulo amoroso, sendo esta uma das partes do enredo que deságua na desestruturação da família.

O tema do amor a três soa antigo e corriqueiro, porém esse viés social é um dos fatores que, durante a maior parte do romance, leva, por exemplo, o leitor a duvidar da paternidade do protagonista, atribuindo-a a Ranulfo e não a Jano. O fato surpreendente

acontece nas últimas páginas, quando é revelado ser Arana o pai de Mundo. Nesse momento, o leitor atento faz uma digressão na narrativa para encontrar os indícios que o autor deixou nas entrelinhas para prenunciar esse fato.

Quando fazemos uma retrospectiva na narrativa, encontramos esses momentos para elucidar que Mundo é filho de Arana como, por exemplo, numa das conversas de Lavo e Jano sobre Mundo, onde o narrador expõe: “‘Arte’, eu disse. ‘Ele só fala nisso. As pinturas... (HATOUM, 2005, p. 22). O desejo de Mundo para se tornar um artista leva o leitor a inferir que a veia talentosa para as artes é comum a ambos, noutras, ‘tal o pai, tal filho’. Assim também podemos abstrair da admiração de Mundo pela arte de Arana, percebida nas palavras de Luti, o catraieiro que atravessava Mundo ao ateliê: “Isso de uns dois ou três anos... Ele levava uma sacola cheia de papel. Diz que ia ver um artista, o mestre dele” (HATOUM, 2005, p. 40).

Na mesma investigação, ainda temos o inexplicável ódio que Ranulfo sentia em relação a Arana: “Isso. Depois, viramos inimigos para sempre” (HATOUM, 2005, p. 102); ou ainda, o dinheiro que o Artista da ilha queria mandar para ajudar o filho: “Quero mandar dinheiro para o teu amigo. [...] O importante é o dinheiro chegar na mão dele” (HATOUM, 2005, pp. 230-231). Valendo-se dessas narrações, aparentemente aleatórias, o leitor consegue tangenciar os fatos e identificar a sugestão do discurso do autor sobre o mistério que cercava a paternidade de Mundo, um parentesco já anunciado durante o enredo, mas escondido pelo talento ficcional de Hatoum.

O destaque para essa parte do enredo legitima-se a partir de uma reflexão mais apurada, pois a promiscuidade, principalmente feminina, sempre foi um tabu, e da maneira como foi posta em *Cinzas do Norte* tem dimensões maiores, já que os três amantes interferem diretamente na história de Mundo. No centro, Alícia, a protetora que mantém, nos polos e sob domínio, o pai carrasco, e o amante incentivador das aspirações do protagonista.

Da mesma maneira que Candido, ao mencionar o romance *Senhora*, coloca a compra de um marido como algo significativo socialmente, a situação de Alícia também instiga o leitor a pensar nas atitudes dela ao colocar o interesse econômico em primeiro plano e manter o jogo passional que envolve os três amantes. Para o autor:

Mas acontece que, além disso, o próprio assunto repousa sobre condições sociais que é preciso compreender e indicar, a fim de penetrar no significado. Trata-se da compra de um marido; e teremos dado um passo adiante se refletirmos que essa compra tem um sentido social simbólico, pois é ao

mesmo tempo representação e desmascaramento de costumes vigentes na época, como o casamento por dinheiro (CANDIDO, 2014, p. 15).

Dessa maneira, a história de Alícia tem um “sentido social simbólico”, quando verificamos que os véus amorosos que cercam o casamento estão imbricados por interesses nada românticos, que na verdade só servem ao propósito do bem-estar da matriarca. O casamento, como instituição extremamente importante naquela sociedade, é posto em *Cinzas do Norte*, analogicamente visualizado na citação de Candido, como a “representação e desmascaramento de costumes vigentes na época”.

Como o matrimônio de Alícia e Jano não está pautado no amor recíproco, sua presença na narrativa é uma das mais significativas da trama, pois sempre está por trás de tudo que acontece de importante, corrompendo, influenciando, urdindo as entrelinhas da vida de Mundo, Ran e Jano.

Gabriel Arcanjo Albuquerque (2006), no artigo intitulado “Um autor, várias vozes: identidade, alteridade e poder na narrativa de Milton Hatoum”, ao discutir as relações intersubjetivas de alteridade em *Cinzas do Norte*, assim define a situação de Alícia:

A maneira mais eficaz para Alícia furar o muro de exclusão no qual foi encerrada é o casamento com Jano. A afeição que não tem pelo marido é uma questão menor se comparada à necessidade de sair do círculo de pobreza em que a irmã permanecerá, vindo a morrer louca. Ao entrar no ambiente burguês comandado por Jano, Alícia corta os laços com o ambiente em que cresceu (ALBUQUERQUE, 2006, p. 10).

Albuquerque (2006) também evidencia que há uma interdependência entre o casal, ambos estão envolvidos por interesses. Alícia torna-se presa ao marido pelo fator econômico, e este por desejar um herdeiro e sucumbir ao sensualismo da esposa.

O erotismo, ou mais apropriadamente falando, o sexo, aparece na narrativa de Milton Hatoum como elemento de barganha na relação que as mulheres estabelecem com os homens. Se não chega a se constituir necessariamente como elemento de troca é porque também estabelece uma proximidade entre homens e mulheres que ultrapassa a mera economia erótica (ALBUQUERQUE, 2006, p. 10).

Na afirmação citada, verifica-se a figura feminina relacionada ao fator sexual, como há muito vem sendo mistificada pela visão masculina, fato este que a coloca de maneira inferiorizada socialmente, no entanto sua ausência é motivo de angústia para os dois adversários que sucumbem a sua concupiscência.

Lavo, ao descrever a expectativa de tio Ran, assinala: “Essas férias no Rio eram dias melancólicos para Ranulfo, que espera a volta de Alícia como um lobo famélico, rodando a praça com passos ansiosos, os olhos procurando luz no quarto de Mundo

(HATOUM, 2005, p. 90). A metáfora comparativa “lobo famélico” zoomorfiza Ran e dá ao leitor a possibilidade de capturar, com precisão, o estado de espírito dele, um animal à espreita, que perambula nervosamente, à espera de sua presa, ou melhor, seu objeto de desejo, motivado pela paixão e ao mesmo tempo pelo instinto.

Jano, da mesma forma, anseia a chegada dela: “‘Quando eles chegam?’. ‘Amanhã... amanhã sem falta’, exclamou, erguendo a cabeça e sorrindo, com a boca aberta para o céu. Um sorriso rasgado” (HATOUM, 2005, p. 91). A felicidade de Jano com a chegada da esposa fica evidente no gesto satisfeito de olhar, não para baixo, nem para o lado, mas para o céu, como se desejasse ansiosamente aquele momento, cuja expressão metafórica “sorriso rasgado” define seu estado emocional, como uma criança que não sabe esconder um momento de êxtase.

A ausência de Alícia é sentida não só por Jano e Ranulfo, mas também pela movimentação que a presença dela trazia para o lar, tudo ficava calmo, indicando um vazio, como se a sua presença desse vida àquele lugar.

A casa sem Alícia também ficava triste, as janelas dos quartos fechadas, e só uma lâmpada acesa na varanda da sala. Não havia jantar com jogatina, nem Naiá preparava tambaqui na brasa aos domingos. De noite, ao passar em frente ao palacete, eu escutava acordes de uma sonata de Mozart, e imaginava Jano e Fogo apaziguados na solidão, sob o teto pintado por Domenico de Angelis (HATOUM, 2005, p. 91).

A importância de Alícia na dinâmica da casa é evidenciada na citação acima, principalmente na personificação “A casa sem Alícia também ficava triste”, ratificando ser ela o centro da convivência no palacete.

Assim como Jano, seu amante Ranulfo vive também à sombra dela e de Mundo durante toda a narrativa. Os encontros acontecem com a ajuda de Naiá, a empregada, que além de cuidar do patrão, cozinhando e dando-lhe remédios, serve também à esposa, alcovitando o romance clandestino, já que sem um cúmplice seria difícil esconder a trama amorosa.

No artigo “Mães zelosas, Cunhantãs resignadas, Amantes perigosas: representações da Mulher Amazônica no romance de Milton Hatoum”, Joanna da Silva e Adelaine LaGuardia (2011), analisam que Naiá está numa posição subalterna em relação à patroa, porém mantém um ponto de contato: ambas têm interesses a serem preservados, são cúmplices, necessitam viver sob o patriarcalismo de Jano. Patroa e empregada salvaguardam seus interesses, conforme as autoras:

Além de empregada, Naiá era também cúmplice e alcoviteira do romance clandestino que a patroa mantinha com Ranulfo, apesar do apreço que sentia pelo patrão, era ela quem levava os recados de um para o outro. Através

dessa relação de cumplicidade, criava-se entre patroa e empregada uma complexa relação de interdependência que interessava a ambas e garantia a cada uma a satisfação de suas respectivas necessidades e desejos (DA SILVA, LAGUARDIA, 2011, pp. 138-139).

No mesmo artigo, fazem referência à mulher amazonense vista pelo estigma da inferioridade, seja pela questão étnica, ou pela social, atreladas ao poder do patriarcado. Vivem de trocas serviçais ou afetivas, através das quais “atenuam ou problematizam o exercício do poder e do controle social” (DA SILVA, LAGUARDIA, 2011, p. 148).

Werner Vilaça B. Borges (2014, p. 86), em “A modernidade em Relato de um certo Oriente, Dois irmãos e Cinzas do Norte”, vê a personagem Alícia como uma sobrevivente da pobreza traumática pela qual passou, em que o desejo da ascensão social seria um cânhamo que acalmaria suas angústias. Ele pondera que: “A partir de sua mudança social, o trauma de sua infância transforma-se em um *flaner* ao se expor e vibrar no meio da torrente de compradores tal qual um narcótico querendo recompensar suas humilhações”.

O “social simbólico” metaforizado na figura de Alícia aponta para uma trama ficcional bastante profunda quando percebemos os inúmeros jogos de dominação criados por ela para satisfazer a si, e proteger Mundo. Dessa maneira, existe a necessidade de dar continuidade tanto ao casamento infeliz, pois Jano mantém mãe e filho longe da pobreza, e a permanência do vício de Alícia; quanto o caso extraconjugal com Ranulfo, que lhe garante o prazer físico e apoio a Mundo. Conquanto seja esse o desejo de Alícia, é o mesmo que a distancia de um final feliz e confortável com seus pares, tendo em vista o fracasso de suas investidas, pois não consegue cessar os conflitos com Jano, a relação conturbada com Mundo, e, no avanço do enredo, perde o controle das ações de Ranulfo que, ao invés de proteger Mundo, lança-se ao degredo com ele.

É no acompanhamento dos destinos das personagens que o leitor percebe a representatividade das relações estabelecidas a partir do triplo envolvimento amoroso, como analisa Candido (2014, p. 16): “No conjunto, como no pormenor de cada parte, os mesmos princípios estruturais enformam a matéria.”

Com a cisão do romance, e depois da morte de Jano, Naiá acompanha Alícia ao Rio de Janeiro. Continua servindo-a com a mesma dedicação, vê a patroa dilapidar todo o dinheiro dos Mattoso com o vício e a jogatina e é a sua única companheira até a morte.

É interessante observar o comportamento de Ramira em relação a cada um dos amantes, porque tem que suportar as bebedeiras de tio Ran, vendo-o como um fardo, ao mesmo tempo que nutre inveja e raiva pela mãe de Mundo, embora tenha uma verdadeira idolatria por Jano. Ela, como uma espectadora curiosa, vê, à distância, o poder que Alícia exerce sobre os dois como um feitiço lançado sobre um homem entregue às vicissitudes mundanas, e um homem trabalhador e íntegro.

Carreira (2012), analisando a “Diferença e alteridade em *Cinzas do Norte*”, assim define o comportamento de Ramira em relação a Jano:

Ao contrário de Lavo, que vê nos atos de Jano uma humilhação, Ramira, sua tia, é o exemplo do indivíduo cuja liberdade é por natureza "não heroica", o ser feito de "medo e amor", que acaba por aceitar a ordem do tirano como se viesse dele mesmo (p. 18). Ela aceita, sem pestanejar, a tática de sedução de Jano, a quem venera (CARREIRA, 2012, p. 03).

Tanto Ramira quanto Alícia e Naiá passam pela submissão imposta por Jano, e numa visão mais ampla da obra, pelo papel delas no patriarcalismo. Os comportamentos femininos oscilam entre a subversão, o medo e a submissão. Enquanto Alícia tem atitudes de transgressão e medo, Naiá age por obediência aos patrões.

Alícia finda sua trajetória no romance numa condição financeira precária, porém não tanto quanto de sua juventude. As marcas do tempo de ostentação e jogatina no palacete acompanham-na, por outro lado fazem despertar o desejo de quitar uma dívida, não com os amantes, mas consigo mesma, não só para expurgar o estereótipo de coisa possuída e possuidora, como também para dar o direito a Mundo de conhecer sua verdadeira paternidade.

Ela não chora por minha causa, pensei naquele momento; chora por si mesma, pela mentira de toda uma vida. Nem sei se Jano sabia. Agora expeliu esse nome na minha cara e confessou tarde demais que é esse o nome do meu verdadeiro pai. Tento relembrar cada momento no ateliê, cada conversa e encontro, mas só vejo o que há de pior naquele homem: a covardia, o oportunismo e uma preocupação fingida com o “aluno” que era seu filho (HATOUM, 2005, pp. 310-311).

A fatura dessa revelação torna Mundo alguém ainda mais abatido e revoltado, por outro lado é dado à Alícia o privilégio da redenção, mesmo depois de uma vida envolta em mentiras e dissimulações.

Assim, nas últimas páginas do romance, durante a revelação de Alícia, fica evidente a verdadeira importância de Arana para o destino de Mundo, pois se sabe que ela ainda mantinha relações próximas com o artista da ilha: “Ela confessou isso também, contou todos os segredos infames, até dinheiro recebia do Arana [...]. Os dois enganaram todo mundo” (HATOUM, 2005, p. 311).

A trama que envolve Alícia, posto que é uma ficção contemporânea, tem sua arquitetura não em um triângulo, mas em um quarteto amoroso que conduz a narrativa a um novo clímax, como se o leitor tivesse que imaginar o desfecho de uma outra história, a de Alícia e Arana, não contada, somente resumida nas últimas palavras de Mundo. O herdeiro teve sua vida envolta por inúmeras influências masculinas, pois foi o protagonista sonhador sustentado por Jano, o pai de direito; acompanhado e incentivado por Ranulfo, o pai suposto; porém filho biológico de um outro pai, artista, tal qual o filho. Na trama amorosa centralizada por Alícia, pode-se inferir que do domínio da arte de seduzir e de envolver, ela é a mais inventiva, ou melhor, a mais criativa quando se trata da manipulação da vida dos quatro homens que a cercam.

Retomando o romance *Senhora*, citado por Candido, verificamos que a ênfase dada à composição dessa parte no romance é que torna a trajetória de Alícia significativa em relação ao enredo de forma geral, pois para o autor:

Se, pensando nisto, atentarmos para a composição de *Senhora*, veremos que repousa numa espécie de longa e complicada transação – com cenas de avanço e recuo, diálogos construídos como pressões e concessões, um enredo latente de manobras secretas, - no decorrer da qual a posição dos cônjuges se vai alterando. Vemos que o comportamento do protagonista exprime, em cada episódio, uma obsessão com o ato de compra a que se submeteu, e que as relações humanas se deterioram por causa dos motivos econômicos (CANDIDO, 2014, p. 16).

No jogo amoroso, percebemos que a escolha de Alícia, ao eleger o fator econômico como o mais importante, é a tônica da degradação das relações sociais, pois torna o matrimônio o centro de uma barganha, de uma troca onde o dinheiro é o lado mais pesado da balança. O ‘fermento amoroso’ que entumece seu poder aquisitivo e dá a ela a vida confortável é o mesmo que a devolve à pobreza e tira-lhe os parceiros. Suas “manobras secretas” não foram engenhosas o suficiente para mantê-la, até o final da vida, no ápice econômico, tampouco realizá-la enquanto mãe, esposa e amante.

Em *Cinzas do Norte*, assim como a história de Aurélia e Fernando, o capital se sobrepõe à moral, contudo é a maneira ficcional que os autores têm de retirar do lugar comum o tema do casamento e do amor. Nas palavras de Candido, temos, então, que:

Quando fazemos uma análise deste tipo, podemos dizer que levamos em conta o elemento social, não exteriormente, como referência que permite identificar, na matéria do livro, a expressão de uma certa época ou de uma sociedade determinada, nem como enquadramento, que permite situá-lo historicamente; mas como fator da própria construção artística, estudado no nível explicativo e não ilustrativo (CANDIDO, 2014, pp. 16-17).

A figura feminina descrita nos romances hatounianos, mesmo fazendo referência a uma cabocla, uma índia ou uma libanesa, evidencia, além das questões relacionadas ao

gênero, uma carga social significativa da qual ela é investida: sua etnia, seu papel familiar, seus medos, suas angústias, ocupados por uma personagem aparentemente frágil, mas que marca de maneira singular a presença da mulher na narrativa.

4.3 A metáfora irônica e antitética do Novo Eldorado

O vocábulo ‘Eldorado’ remete ao leitor, principalmente ao amazônida, à cidade lendária Manoa, fruto de muitos mitos e buscas incessantes por esse lugar maravilhoso, que nutriu, durante muito tempo, “a fama de que no Amazonas havia um grande lago dourado cujo ouro era mais que as areias de suas praias, ou que as suas margens e fundo eram tudo dourado” (UGARTE, 2009, p. 17). Contudo, conforme analisado neste tópico, o Eldorado descrito em *Cinzas do Norte* não traduz da mesma maneira o arroubo expressivo e mitológico da palavra.

Tão importante quanto os outros elementos ficcionais da narrativa, a descrição do espaço se faz no romance de forma criteriosa, descrevendo a Manaus, suas belezas e mazelas, como um lugar que agrega, no seu crescimento não bem planejado, várias classes sociais e as inúmeras culturas que, na década de 1960, aqui encontraram abrigo.

A capital amazonense não só é o cenário principal do romance, como também dá ao leitor um panorama dos estabelecimentos mais importantes para a sociedade manauara, como a referência ao ginásio Pedro II, Colégio Brasileiro e Colégio Militar, às praças São Sebastião e da Polícia, ao Bosque clube, ao Cine Éden, aos balneários, aos lupanares Lá hoje e Sereia, refúgio da luxúria dos prazeres carnais, aos casarões, aos bairros afastados, ao mercado e ao centro, só para citar alguns. A ambientação desses lugares direciona o olhar do leitor para este espaço urbano, onde as ações vão acontecer, e o interlocutor, além de se situar, consegue “ver” os lugares como fotografias escritas, que dão sentido às ações dentro daquele contexto, daquela época. Cury (2007), no estudo das “Novas geografias narrativas”, assim explica a importância do espaço na ficção contemporânea:

As produções culturais contemporâneas insistem, pois, na encenação do espaço urbano: uma cidade muitas vezes desgastada, cujo tecido social encontra-se rompido, metáfora da impossibilidade de reconstituição identitária positiva do país. “A urbanização do imaginário da literatura brasileira é um fenômeno recente, porém irreversível” (PINTO, 2004, p.83) e explica, em parte, a falta de referências muito precisas para os textos ficcionais contemporâneos (CURY, 2007, p. 09).

Obviamente, como já foi abordado por inúmeros críticos e estudiosos das obras de Hatoum, seus romances estão longe de serem considerados regionalistas, o olhar do

autor sobre a cidade envolve um aspecto bem mais universalizante. Leal (2010, p. 69) reconhece que: “A corrente regionalista não faz parte do conteúdo narrativo de Milton Hatoum; a cidade de Manaus torna-se um espaço cosmopolita do encontro de várias culturas e tradições”.

Corroborando essa análise, Francisco Hardman (2007, p. 238), em “Morrer em Manaus: os avatares da memória em Milton Hatoum”, destaca que: “A obra de ficção de Milton Hatoum não se encaixa na rubrica da literatura de imigrantes no Brasil, nem tampouco na linguagem do regionalismo amazônico”.

Marcos Frederico Krüger (2007), no artigo “Visões sobre a obra de Hatoum”, aborda que os romances hatounianos revelam “a cor local”, contudo esta determinação, na verdade, parece ser uma visão preconceituosa de quem está nos grandes centros urbanos. Para o autor:

Uma outra questão debatida é a do *regionalismo*, característica presente nos livros de Hatoum. Essa, aliás, é uma das “acusações” que se faz a seus romances, como se a chamada “cor local” fosse um mal em si mesmo. Particularmente, acreditamos que o regionalismo é um preconceito, uma visão colonialista de quem está no “centro” e considera exótica a vida das periferias. Embora nenhum articulista coloque o problema nesses termos, vale apenas considerar algumas reflexões feitas a respeito (KRÜGUER, 2007, p. 211).

“Regionalismo revisitado”, termo usado por Pellegrini ao definir essa nova forma de olhar o regional, considera a influência europeia como contribuição para um “novo” regionalismo, tendo em vista que:

Esse regionalismo revisitado de Hatoum consiste, portanto, numa mescla de elementos que brotam de todos os matizes de uma matéria dada por uma região específica, com outros advindos de matrizes narrativas de inspiração europeia e urbana, transformadoras da nossa literatura... (PELLEGRINI, 2007, p. 107).

Consoante Pellegrini (2007), mesmo ambientando seus romances, principalmente, no Norte do país, o universalismo foi a técnica magistral de dar expressividade às obras do autor.

Talvez essa seja a chave para entender a repercussão que a ficção de Hatoum encontrou: dentro da estrutura geral da sociedade brasileira, o seu regionalismo ainda tem o papel de acentuar as particularidades culturais que forjam nas áreas internas, contribuindo para definir sua outridade, ao mesmo tempo que reinsere no seio da cultura nacional como um todo, por meio de sua temática universal (PELLEGRINI, 2007, p. 108).

A vivência de Hatoum com outras culturas, possivelmente, forneceu a matéria para esse “regionalismo revisitado” do autor, pois ouvia histórias contadas por

indivíduos de outras nacionalidades, o mundo imaginário de Hatoum tornou-se fértil de causos para além do Amazonas, como afirma em entrevista:

Ouvir essas histórias, ver os narradores com seus gestos e expressões foi uma das experiências mais fecundas da minha infância e adolescência. De certa forma, também eu viajei aos lugares mais recônditos do Amazonas e ao longínquo Oriente. Para o ouvinte, aquelas histórias narradas assumiam um caráter ao mesmo tempo familiar e estranho. Aqueles mundos, reais ou fictícios, passaram a fazer parte da minha vida. O viajante imóvel experimenta, assim, a percepção do Outro através do convívio e da palavra oral (HATOUM, 1993, p. 02).

Ao comentar as abordagens de Pellegrini no artigo citado, Krüger (2007) leva em consideração que na análise, ela:

faz uma busca histórica do significado dessa tendência na literatura brasileira, para concluir que o artista amazonense a revitalizou através da observação e da memória. Mediante a observação, mantém a questão da fidelidade ao factual, o que caracteriza o regionalismo tradicional; graças à memória, reelabora a realidade. Com isso, criou, por exemplo, duas cidades de Manaus: uma verdadeira, outra expressiva do subjetivismo interior dos narradores (KRÜGUER, 2007, p. 212).

Dessa maneira, na composição do espaço na ficção de Hatoum, tem-se o trabalho elaborado da memória como recomposição do cenário amazônico. A Manaus recriada através das vivências do autor e recontada pelos narradores.

Consciente das mudanças acontecidas na Manaus de 1960 e décadas posteriores, o autor apresenta uma crítica ao crescimento desordenado da cidade e ao descaso para com a população, quando menciona a criação de novos bairros que servirão de refúgio para os pobres. A representação dessa nova organização geográfica é descrita com a construção do Novo Eldorado, nome que metaforicamente faz alusão ao Eldorado mitológico, porém numa perspectiva irônica e antitética, tendo em vista possuírem nomes iguais, mas terem geografias e moradores completamente opostos.

Ao nomear “Novo Eldorado” o bairro criado pelo coronel Zanda, Hatoum nos remete ao tão sonhado mito, que aqui é referência para uma análise mais profunda, a social. A distância entre os “Eldorados” é análoga a um abismo, o qual separa as duas criações, uma mitológica, outra romanesca. No que tange ao mito, narra-se:

A lenda de que existia um lugar cujas águas rolavam em areia de ouro e calhaus de diamantes, que tinha por capital Manoa (semelhante ao nome da tribo que deu origem à capital do Estado do Amazonas), mito que empolgou reis, nobres e comerciantes europeus. A ideia de uma grande cidade cheia de palácios, alguns construídos de pedras ligadas por prata, com grandes telhados feitos de lâminas de ouro, cujas ruas eram ladrilhadas de metais e pedras preciosas, levou os aventureiros ao delírio. A conquista do El Dorado passou a ser então uma obsessão, movimentando expedições de diferentes origens, pelo interior do Peru, Colômbia, Venezuela e Equador, mas ninguém encontrou o cobiçado lago (BRITO, 2007, p. 52).

A cobiça por Manoa incendiava a cabeça dos aventureiros, sedentos de uma vida regada pela fortuna. Sair em busca desse local paradisíaco e cheio de riquezas era a fantasia de muitos navegantes. No entanto, no “Novo Eldorado” de *Cinzas do Norte*, só existem

“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. [...] O sol da tarde esquentava as paredes, o quanto era um forno, pior que o dormitório do internato. Os moradores do Novo Eldorado eram prisioneiros em sua própria cidade” (HATOUM, 2005, p. 148).

O Novo Eldorado hatouniano, que não deixa de ser uma referência ao Novo Mundo, à esperança de uma vida nova, torna-se uma antítese, da qual podemos visualizar os polos opostos fazendo o contraponto entre a Manaus rica, no centro, com seus casarões; e a Manaus miserável, ao norte da cidade, com seus casebres de madeira. O distanciamento espacial e a descrição das moradias captam o espírito da necessidade da reforma urbana feita pelo coronel Zanda, a saber, limpar a cidade daquela gente que causava a sujeira urbana e impedia a chegada da modernização. Era preciso acabar com as palafitas construídas na frente da cidade, pois toda aquela pobreza embaçava a fotografia da capital.

Mundo, num passeio com Lavo pela avenida Beira-Rio, no Educandos, identifica o lugar onde eram construídas as palafitas e observa: “Os moradores da beira do rio. Foram jogados no outro lado da cidade. A área foi toda desmatada, construíram umas casas... Sobrou uma seringueira. Quer dizer, o tronco e uns galhos... a carcaça” (HATOUM, 2005, p. 144). A metáfora orientacional “*foram jogados* do outro lado da cidade”, suscita o desamparo dos moradores, que não foram levados para um outro ambiente, mas jogados como animais à beira do abandono. Os próprios moradores tinham consciência da humilhante condição em que se encontravam. A mãe de Cará “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, 2005, p. 178).

A reforma urbana, a promessa do Novo Eldorado não passava de uma estratégia para separar as duas Manaus, que necessariamente precisavam de distanciamento não só espacial, mas também econômico e social, já que a Paris amazonense não podia ter uma face miserável, muito menos aquelas palafitas à beira do rio. O centro foi higienizado,

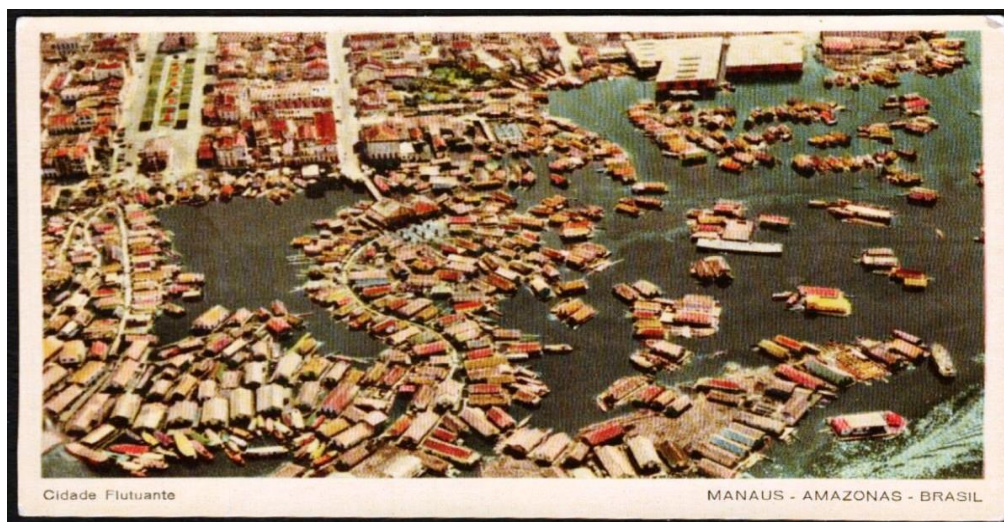
sem haver a mínima preocupação de como se deu essa mudança, nem como os moradores estavam vivendo.

Numa perspectiva histórica, temos a “Cidade flutuante”, que nasceu na década de 1920 com a vinda de interioranos fugidos de uma grande cheia, e do declínio da produção da borracha, que deixou vários trabalhadores sem emprego. Com a ausência de recursos e a busca por um meio de vida, ribeirinhos e seringueiros se instalaram na frente de uma Manaus ainda em pleno crescimento, mas estagnada economicamente. Leno, ao resgatar a vivência de famílias oriundas desse contexto, registra:

Grosso modo, as moradias flutuantes respondiam por casas de madeira construídas sobre troncos de árvores capazes de sustentá-las sobre as águas do rio Negro e igarapés da cidade de Manaus; conformando-se, desta forma, aos ciclos periódicos de cheias e vazantes impostos pelo rio Negro, algo que as tradicionais construções palafíticas, fixas e suspensas nas margens, não conseguiam vencer (SOUZA, 2010, p. 146).

Dessa maneira, a capital amazonense passa a ter sobre as águas do rio Negro e igarapés próximos uma cidade anexa, lugar com moradias flutuantes, ruas, ou melhor, “rias” (rios + ruas), como definiu o “geógrafo francês Pierre Gourou que, em julho de 1948 esteve em trabalho de campo na Amazônia” (SOUZA, 2010, p. 139).

A fotografia abaixo registra o crescimento da Cidade flutuante, do seu início, em 1920, até a década de 1960, próximo de sua extinção.



Fonte: <https://www.google.com.br/search?q=fotos+da+cidade+flutuante+em+manaus>
Acessado em: 30/03/2018

A Cidade flutuante, como mostra a fotografia acima, tomou grande proporção e chegou “na década de 60 a ter mais de 2.000 casas e aproximadamente 12.000 habitantes” (Instituto Durango Duarte, 2016, s/p). Seus moradores praticavam o comércio, trabalhavam no transporte de cargas e pessoas em canoas e catraias, e faziam

qualquer serviço que garantisse o sustento das famílias ali instaladas. As atividades e serviços eram diversos:

Havia tudo o que uma cidade necessita para sua existência: farmácia, boate, roupas, sapatos, comércio de tudo o que o rio lhe dava. Era comum vê-se a salga de mantas de pirarucu, ensaque de castanhas, venda de quinquilharias, marcação de peles. A cidade desempenhava a função de entreposto de grandes casas exportadoras de couros de jacaré, borracha, sorva, balata, pirarucu, peles de onça, cobra, ouro e contrabando. Abrigava, ainda, bandidos e malandros e tinha até estradas flutuantes com cobranças de pedágio por exploradores e sabidos (Instituto Durango Duarte, 2016, s/p).

Com a divulgação da mídia nacional e internacional a respeito da cidade sobre as águas, o governo passou a ver o quanto a imagem da Cidade flutuante denunciava a falta de políticas públicas para abrigar os moradores e organizar as atividades desenvolvidas. Era a Manaus que ostentava o luxo do Teatro Amazonas e a miséria do povo das palafitas e flutuantes, imagem antitética da capital que deveria ser a “Paris dos trópicos”. Assim, em 1967, no governo do militar Arthur Cezar Ferreira Reis, a Cidade foi destruída, e muitos moradores foram residir nos bairros próximos ao centro comercial, a saber, Educandos, Cachoeirinha, São Raimundo, Glória, etc., outros ao norte da cidade.

As fotografias abaixo mostram a riqueza do Teatro Amazonas em contrapartida com a pobreza da Cidade flutuante.



Fonte: <https://www.google.com.br/search?q=fotos+da+cidade+flutuante+em+manaus>
Acessado em: 30/03/2018

O centro de Manaus não poderia unir duas paisagens urbanas tão díspares economicamente a menos de um quilômetro de distância entre si. A Cidade flutuante contrastava sobremaneira com o pomposo teatro, e com as fachadas francesas, tendo que, dessa maneira, ser afastada dos olhos dos noticiários e, principalmente, turísticos que visitavam a capital amazonense.

É na metaforização desse contexto histórico que encontramos a família de Cará e os inúmeros moradores que tiveram que sair da orla de Manaus por ordem militar. No quadro abaixo, temos um paralelo entre a história e a ficção:

História	Localização	Ficção
Cidade flutuante	Centro de Manaus	Palafitas e flutuantes (família do Cará)
Educandos, Cachoeirinha, bairros ao Norte, etc.	Mudança	Novo Eldorado (ao Norte de MAO)
Governador Arthur Reis	Governo	Prefeito Zanda
1964 a 1967	Década	1964 a 1970

Quadro 8: História e ficção

Fonte: A pesquisadora

É válido tangenciar três informações: a localização do Novo Eldorado (fictício), ao Norte da cidade; a criação de bairros para acolher moradores da cidade flutuante (histórico), ao Norte da cidade; e haver um bairro com nome de Manoa (El Dorado) (ficção e história), ao Norte da cidade. Na análise da recorrência dos três espaços, percebemos o interesse de Hatoum em situar o enredo do romance, fato que nos permite inferir a pesquisa histórica que antecipou a escrita de *Cinzas do Norte*.

No romance, a aceitação de mudança, por parte da população, para o Novo Eldorado é tácita, mas fica claro que os indivíduos foram convencidos a se instalar no bairro novo, só não sabiam o que lhes aguardava. Na verbalização de Ranulfo: “Vocês foram enganados; prometeram tudo, e olha só que lugar triste... triste e longe do porto...” (HATOUM, 2005, p. 211). É evidente que foram ludibriados pelo sistema, que precisava mostrar serviço para garantir a aprovação do governo de Zanda. O Estado, representado na figura do coronel Zanda, mesmo sendo ficcional, assume que não se trata mais de um Eldorado lendário, rico e paradisíaco, mas de um espaço criado precariamente para receber a gente da cidade flutuante.

A grande ironia reside na nomenclatura dada ao bairro. O Novo Eldorado não passava de um projeto para jogar fora os pobres, camuflar a modernização de Manaus e apresentá-la sem suas mazelas. O “novo”, que não passava de um engodo político, cumpre o papel ao sugerir um lugar com condições habitacionais dignas de moradia, no entanto não era um Novo Eldorado, e sim um “Eldorado” novo, não no formato mítico, mas criado somente com intuito político de prestação de serviço social, mesmo que o bem-estar humano não fosse priorizado.

No quadro abaixo, apresento o “fermento orgânico” irônico e antitético do Novo Eldorado:

ELDORADO	MANAUS	ANTÍTESE	NOVO ELDORADO
Mítica cidade dourada encravada na selva amazônica.	Centro da cidade com seus prédios luxuosos e comércio promissor.	ESPAÇO	Casebres sem nenhuma estrutura habitacional na floresta devastada ao norte de Manaus.
Rico imperador Le Doré, em francês, El Dorado, em espanhol, e seu povo.	Os comerciantes burgueses e as famílias abastadas.	MORADORES	Todos os civis pobres que habitavam o centro de Manaus.
Viver em harmonia com a natureza.	Limpar o centro da cidade, afastando a imagem da miséria dos olhos dos burgueses e turistas.	PROJETO	Alojar todos os miseráveis que, insistentemente, moravam no centro e destoavam socialmente da riqueza.

Quadro 9: O fermento orgânico irônico e antitético do Novo Eldorado

Fonte: A pesquisadora

Dessa maneira, tem-se uma visão do antagonismo em todos os aspectos, desde a situação habitacional até a questão socioeconômica das personagens de *Cinzas do Norte*. Há relações díspares como em toda sociedade, conquanto esta, apesar de fictícia, está imbuída da crítica do autor.

Além dos moradores do Novo Eldorado, Mundo e Ranulfo são os únicos a se mostrarem avessos à condição de miséria daquele povo, contudo é silenciado ao ser perseguido depois do protesto do *Campo de cruces*, já que representa a oposição ao *status quo* da opressão.

O papel social do autor realiza-se em *Cinzas do Norte* ao abordar estrategicamente uma parte de nossa história, destacando o fator humano dentro da criação fictícia do Novo Eldorado, recurso assim definido por Candido:

Considerada em si, a função social independe da vontade ou da consciência dos autores e consumidores de literatura. Decorre da própria natureza da obra, da sua inserção no universo de valores culturais e do seu caráter de expressão, coroada pela comunicação. Mas quase sempre, tanto os artistas quanto o público estabelecem desígnios conscientes, que passam a formar uma das camadas de significado da obra (CANDIDO, 2014, p. 56).

Dessa maneira, *Cinzas do Norte* fala por si ao narrar a saga da família Mottoso, ao retomar o contexto histórico datado em 64, ao expor as relações sociais e culturais da época, ratificando a congruência entre a literatura e a sociedade, tendo em vista que “O artista quer atingir determinado fim; o auditor ou leitor deseja que lhe mostre determinado aspecto da realidade, conforme preceitua Antonio Candido (2014, p. 56).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na proposta desta dissertação, objetivei estudar o discurso metafórico que Milton Hatoum criou para narrar as relações sociais desencadeadas em *Cinzas do Norte*. A pesquisa possibilitou não só ratificar o quão engenhoso com as imagens o autor é, como também proporcionou descobrir a brilhante conversa que ele construiu entre o enredo do romance e a filosofia, a sociologia e a história de Manaus.

A cada página do romance pudemos vislumbrar o rico discurso metafórico, que nos deu espaço para uma significativa análise das construções conotativas sob a luz das teorias de Lakoff e Johnson. A linguagem da narração foi habilmente contemplada com todos os tipos de metáforas conceptuais teorizadas pelos autores, desde as orientacionais até as ontológicas, sem deixar de registrar a beleza na construção de figuras de linguagem avizinhas à metáfora. A inclusão da metáfora ao longo do romance é que revela o talento do metaforista, tendo em vista ela ser surpreendente e única, que tem como base precursora o fator cultural para ser coerentemente decodificada pelo leitor, que é levado ao distanciamento do significado literal das palavras e percebe pelas imagens o estilo singular do discurso conotativo, como destacou Aristóteles “É sobretudo a metáfora que possui clareza, agradabilidade e exotismo, e ela não pode ser extraída de qualquer outro autor” (2002, p. 246). Para o precursor dos estudos sobre a metáfora, ela é um ornamento, conceito que os teóricos aqui abordados concordam; para Lakoff e Johnson, ela ultrapassa essa visão, a saber, sustentam os processos de pensamento: “Isso é o que queremos dizer quando afirmamos que o sistema conceptual humano é metaforicamente estruturado e definido (LAKOFF, JOHNSON, 2002, p. 48).

Dentre muitos exemplos de metáforas, é importante salientar a recorrência do trabalho ao figurar as palavras cinzas e fogo, como uma técnica de transmitir, ou lembrar ao leitor que o enredo está envolto por vidas das quais só restará o pó, porque do fogo dos anseios das personagens foi o que sobrou.

Assim, o discurso metafórico de *Cinzas do Norte* se realiza na maneira particular com que o autor construiu para dar verossimilhança às relações sociais, ao criar um enredo que aborda desde as questões familiares e interpessoais, até o resgate histórico ao reavivar um momento delicado da política brasileira. Tomando como base a cronologia da segunda metade do século XX, as vicissitudes e mazelas da Manaus de 64 foram contadas no romance, fato que direciona o olhar do leitor ao confrontar o que foi o passado da capital amazonense com a Manaus do século XXI, numa narração que

situa o contexto histórico e político sem, pelo menos, ter escrito as palavras Ditadura militar, ou Cidade flutuante. É na sutileza da linguagem metafórica que esse momento da história foi sugerido ao leitor, que pôde rememorar, ou até mesmo conhecer, mesmo que na ficção, esse contexto histórico da capital. Nesta perspectiva, é possível visualizar as mudanças pelas quais a capital amazonense passou para ser esta cidade que em muito atrai a admiração do visitante. Na realidade, duas Manaus se cruzam, a da ficção, e a da realidade, que se tornaram próximas através da narrativa de Hatoum. O passado do romance e o presente do leitor se tangenciam na construção do enredo pela memória dos narradores. Esta talvez seja uma das maiores contribuições dadas pelo romance.

Apesar do escritor Milton já ter declarado em entrevista que seu compromisso não é necessariamente com a verdade, ele se revela um intelectual de aguçado senso crítico, posto que expõe o seu olhar sobre as questões políticas e sociais de seu tempo, vistas através das vidas conturbadas das personagens Mundo e Jano, um artista sem voz e um empresário que percebe a iminência de um fracasso econômico, ambos sufocados pelas mudanças sociais, políticas e econômicas numa época de duras opressões. A metáfora do poder através da figura ditadora de Zanda também revela como a classe desfavorecida teve suas vidas mudadas pelo contexto, como teorizou Althusser, o sujeito social e seu lugar, garantidos pela ideologia dominante.

Para destacar a representatividade de *Cinzas do Norte* e demais romances, a recepção crítica foi exposta na constante recorrência a outros estudos, houve uma varredura extensa tanto da fortuna crítica das obras quanto da visão do próprio autor, selecionadas através da leitura de suas entrevistas e palestras. Foi na pesquisa bibliográfica que descobri o grande interesse do público pelas obras de Hatoum. É comprovadamente válida a análise das obras hatounianas, se olharmos a quantidade de estudos desenvolvidos sobre seus escritos, principalmente no que se refere ao trabalho com a memória, à construção de narradores e personagens num espaço amazônico, porém com temas universais, brilhantismo que ele consegue ao reunir culturas distintas numa região rica e exuberante, mesmo distante dos grandes centros.

A matéria usada para construir *Cinzas do Norte*, ou melhor, o “fermento orgânico”, teve seu cosmo idealizado no cotidiano das famílias, nas inúmeras vidas comuns e complicadas de pessoas reais, que passam por problemas corriqueiros e vivenciam vitórias e fracassos ao longo de suas histórias, registro possível na beleza do encontro da arte com a realidade. Na congruência dos fatores internos e externos à obra literária é que se constroem os discursos paralelos entre o vivido e o fictício. As

memórias do autor, assim como as de outros se juntaram para enformar as metáforas da linguagem e as figuras metaforizadas que compõem o romance. Cumpre ressaltar que o caminho pelo qual a análise percorreu é apenas uma das possibilidades, dentre outras inúmeras até para o debate crítico sobre *Cinzas do Norte*, e que os resultados aqui apresentados, embora sejam frutos de uma exaustiva averiguação, podem ser desdobrados em outras análises.

A arte de contar a vida, as metáforas construídas permitem ao leitor conhecer os fatores sociais daquela época, que, embora não tenham resistido ao tempo, foram eternizadas nas palavras de Milton Hatoum, um hino de escritor brasileiro, que primeiro foi acalantado em solo amazonense.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Gabriel Arcanjo Santos. *Um autor, várias vozes: identidade, alteridade e poder na narrativa de Milton Hatoum*. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, nº. 28. Brasília, julho-dezembro de 2006, pp. 125-140.

ALTHUSSER, Louis. *Ideologia e aparelhos ideológicos do estado*. 3ª edição. Lisboa: Presença/Martins Fontes, 1980.

ANDRADE, Vânia Cristina Cantuário de. *Tecendo os fios do trabalho artístico no discurso romanesco contemporâneo: um passeio por Cinzas do Norte de Milton Hatoum* – Manaus: UFAM, 2010.

ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint, s/d.

_____. *A Poética Clássica*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1981.

_____. *Poética*. [Trad. Eudoro de Sousa]. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2002.

BIRMAN, Daniela. *Irmãos inimigos: duplos em Machado e Hatoum*. I Seminário Machado de Assis, 2008.

_____. *Entre-narrar: relatos da fronteira em Milton Hatoum*. 1997. 291 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1997.

BORGES, Werner Vilaça Batista et al. *A modernidade em relato de um certo oriente, dois irmãos e cinzas do norte*, 2014.

BRITO, Apolonildo Senna. *Lendário Amazônico*. Manaus: Norte Editorial, 2007.

CANDIDO, Antonio. *A literatura e a formação do homem*. In: Ciência e cultura. São Paulo. USP, 1972.

_____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 11 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2014.

CARDOSO, Fernando Henrique; MÜLLER, Geraldo. *Amazônia: expansão do capitalismo*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1978.

CARNEIRO, Jéssica de Souza. *O instinto de nacionalidade em Órfãos do Eldorado: um olhar regionalista*. Revista Tucunduba, v. 1, p. 46-53, 2010.

CARREIRA, Shirley de Souza Gomes. *Diferença e alteridade em Cinzas do Norte, de Milton Hatoum*. Disponível em:> [http://www.ufsj.edu.br/portaltrepositorio/File/Vertentes34/Shirley% 20 Carreira. pdf](http://www.ufsj.edu.br/portaltrepositorio/File/Vertentes34/Shirley%20Carreira.pdf) , v. 20, p. 12, 2012. Acesso em: 23/01/2017.

CASTRO, Walter de. *Metáforas Machadianas: estrutura e funções*. Rio, ao Livro Técnico S/A, 1978.

CECCARELLO, Vera Helena Piccolo. *Aspectos da ditadura militar presentes nos romances Dois Irmãos e Cinzas do Norte de Milton Hatoum*. Literatura e Autoritarismo (UFSM), 2012.

_____. *O debate acerca do regionalismo nos dias atuais: o caso da obra de Milton Hatoum*. In: Encontro de estudos multidisciplinares em cultura, Salvador, 2010.

CHIARELLI, Stefania. *Sherazade no Amazonas – a pulsão de narrar em Relato de um certo Oriente*. Arquitetura da Memória: ensaios sobre os romances Relato de um certo Oriente, Dois Irmãos e Cinzas do Norte de Milton Hatoum. EDUA, Editora da Universidade Federal do Amazonas/UNINORTE, 2007, pp. (35-45)

_____. *Crítica: 'A noite da espera' é um belo romance maturado aos poucos*. 20 de outubro de 2017. Disponível em: > <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/critica-noite-da-espera-um-belo-romance-maturado-aos-poucos-21969746>. Acessado em: 01/03/2018.

CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de. *Arquitetura da memória: ensaios sobre os romances Dois Irmãos, Relatos de um Certo Oriente e Cinzas do Norte de Milton Hatoum*. EDUA, Editora da Universidade Federal do Amazonas/UNINORTE, 2007.

CURY, Maria Zilda Ferreira. *Entre o rio e o cedro: imigração e memória*. Arquitetura da Memória: ensaios sobre os romances Relato de um certo Oriente, Dois Irmãos e Cinzas do Norte de Milton Hatoum. EDUA, Editora da Universidade Federal do Amazonas/UNINORTE, 2007, pp. 82 – 96.

_____. *Novas geografias narrativas*. Letras de hoje, v. 42, n. 4, p. 7-17, 2007.

DA SILVA, Joanna; LAGUARDIA, Adelaine. *Mães zelosas, Cunhantãs resignadas, Amantes perigosas: representações da Mulher Amazônica no romance de Milton Hatoum*. Somanlu: Revista de Estudos Amazônicos, v. 11, n. 1, p. 131-149, 2011.

DOS SANTOS, Maria Cristina Ferreira. *O mal do exílio em Cinzas do Norte, de Milton Hatoum*. RE-UNIR-Revista do Centro de Estudos da Linguagem da Fundação Universidade Federal de Rondônia, v. 4, n. 2, 2017.

EL GEBALY, Maged TMA. *Milton Hatoum: “Não há tantos tradutores de literaturas de língua portuguesa”*. Revista Crioula, n. 7, 2010.

FENSKE, Elfi Kürten (pesquisa, seleção e organização). *Milton Hatoum - o arquiteto da memória*. Templo Cultural Delfos, maio/2013. Disponível em: > <http://www.elfikurten.com.br/2013/05/milton-hatoum-o-arquiteto-da-memoria.html>. Acessado em 23/01/2017.

FERREIRA, Lourdes Nazaré Sousa. *Órfãos do Eldorado: Traços do romance moderno em análise*. 2015. Disponível em: www.abralic.org.br/anais/arquivos/2015_1456102014. Acessado em: 23/01/2018.

FIGUEIREDO, Aguinaldo Nascimento. *História do Amazonas*. Manaus: Editora Valer, 2011.

FREIRE, José Alonso Torres. *Entre construções e ruínas: uma leitura do espaço amazônico em romances de Dalcídio Jurandir e Milton Hatoum*. 2006. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

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

GUEDELHA, Carlos Antônio Magalhães. *A metaforização da Amazônia em textos de de Euclides da Cunha*. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, Florianópolis, 2013.

HARDMAN, Francisco Foot. *Morrer em Manaus: os avatares da memória em Milton Hatoum*. Arquitetura da Memória: ensaios sobre os romances Relato de um certo oriente, Dois irmãos e Cinzas do Norte de Milton Hatoum. EDUA, Editora da Universidade Federal do Amazonas/UNINORTE, 2007, pp. 238 – 247.

HATOUM, Milton. *Cinzas do norte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

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

_____. *Escrever à margem da história*. Seminário de escritores brasileiros, 1993. Disponível em ><http://www.hottopos.com/collat6/milton1.htm>. Acessado em 23/01/2017.

_____. *Órfãos do Eldorado*. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

_____. *Quando o mito vira história, e a história vira literatura*. São Paulo: 2010.

_____. *Relato de um Certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *A noite da espera*. São Paulo: Companhia das letras, 2017.

INSTITUTO DURANGO DUARTE. *A “exótica” cidade flutuante de Manaus*. 2016. Disponível em:< <http://idd.org.br/exotica-cidade-flutuante-de-manaus>> Acessado em 30/03/2018.

KRÜGUER, Marcos Frederico. *Visões sobre a obra de Milton Hatoum*. 2007.

LAKOFF, George & JOHNSON, Mark. *Metáforas da vida cotidiana* [Coodenação de tradução Mara Sophia Zanoto]. Campinas, SP: Mercado das Letras; São Paulo: WDUC, 2002 (Coleção As Faces da Linguística Aplicada).

LEAL, Bruno Avelino et al. *Nas trilhas de Milton Hatoum: um breve estudo de uma trajetória intelectual*. 2010.

LEITE, Sylvia Helena Telarolli de Almeida. *Memória e identidade nos romances de Milton Hatoum*. Revista Fikr, p. 16 – 34, 2010.

LOPES, Edward. *Metáfora: da retórica à semiótica*. 1. ed. São Paulo: Atual, 1986.

MAINGUENEAU, Dominique. *Pragmática para o Discurso Literário*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MARQUES, Luciana Moraes Barcelos. *Análise Discursiva da Metáfora: revisitando o estruturalismo saussuriano*. Vitória: UFES, 2008 (Dissertação de Mestrado).

MARQUES, Luciana Moraes Barcelos; ABRAHÃO, Virgínia Beatriz Baesse. *A Metáfora e a Produção de Sentido*. Revista (Con) textos Linguísticos, v. 2, n. 2, p. 123-141, 2008.

MENEZES, Denilson Costa. *Intertextualidades míticas no romance Dois irmãos: um breve relato*. 2001.

Milton Hatoum volta ao romance e à ditadura militar em 'A Noite da Espera'. [Entrevista concedida a Ubiratan Brasil], Cultura Estadão. 20 de outubro de 2017. Disponível em: >cultura.estadao.com.br/.../literatura,milton-hatoum-volta-ao-romance-e-a-ditadura-mil. Acessado em: 23/01/2018

MOSCARDINI, Miriam. *Os percursos dos atores Lavo, Mundo e Jano: a enunciação e o enunciado em Cinzas do Norte*. 2010.

Não há literatura sem memória. [Entrevista concedida a Luiz Henrique Gurgel], Na ponta do Lápis. Ano IV, n. 8. AGWM Editora e Produções editoriais, p. 2-4, Junho/2008. Disponível em: >www.escrevendoofuturo.org.br/conteudo/biblioteca/-publicações/entrevista/artigo/1346/nao-ha-literatura-sem-memoria. Acessado em: 25/01/2017.

PELLEGRINI, Tânia. *Milton Hatoum e o regionalismo revisitado*. Arquitetura da Memória: ensaios sobre os romances Relato de um certo Oriente, Dois irmãos e Cinzas do Norte de Milton Hatoum. EDUA, Editora da Universidade Federal do Amazonas/UNINORTE, 2007, pp. 98 – 116.

PINHEIRO, Maria da Luz. *A construção da verossimilhança em Cinzas do Norte, de Milton Hatoum*. Manuscrita. Revista de crítica genética, n. 20, 2011.

PIZA, Daniel. *Destinos danados*. Arquitetura da Memória: ensaios sobre os romances Relato de um certo Oriente, Dois irmãos e Cinzas do Norte de Milton Hatoum. EDUA, Editora da Universidade Federal do Amazonas/UNINORTE, 2007, pp. 356 – 360.

PINTO, Manuel da Costa. *Literatura brasileira hoje*. Publifolha, 2004.

REVISTA MAGMA – USP. “Entrevista com Milton Hatoum”. Arquitetura da Memória: ensaios sobre os romances Relato de um certo Oriente, Dois irmãos e Cinzas do Norte de Milton Hatoum. EDUA, Editora da Universidade Federal do

Amazonas/UNINORTE, 2007, p. 23 - 32.

REMUNDINI, Elerson Cestaro; WIGINESCKI, Kellen. *A técnica memorialística no romance Cinzas do Norte, de Milton Hatoum*. In: SILEL, 2, Uberlândia: EDUFU, 2011. Anais ... Uberlândia: Universidade Estadual de Maringá, 2011.

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Loyola, 2000.

RODRIGUES, Milton Hermes. *Ficção memorialística e estruturação cronológica*. II Colóquio da Pós-Graduação em Letras. Faculdade de Ciências e Letras de Assis, UNESP. Anais, ISSN, p. 2178-3683, 2012.

SARDINHA, Tony Berber. *Metáfora*. São Paulo: Parábola, 2007.

SILVA, Haidê. *Ficção, História e Memória em Cinzas do Norte e Eu vos abraço, milhões*. III Encontro da ABRALIC Internacional do Regional. Universidade Federal de Campina Grande, 2012.

SILVA, Joana. *Romance, relações de gênero*, 2011.

Somos governados pelo que há de mais vil e torpe na política brasileira, diz Milton Hatoum. [Entrevista concedida a Paulo Henrique Pompermaier], Revistacult. Editora Bregantini, Outubro/2017. Disponível em:> <https://revistacult.uol.com.br/home/milton-hatoum-a-noite-da-espera/>. Acessado em: 15/01/2018.

SOUZA, Leno José Barata. *Cidade Flutuante: uma Manaus sobre as águas (1920-1967)*. 2010. Tese de Doutorado. Tese (Doutorado em História)–Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

STEIN, Flávio. *Um escritor na biblioteca: Milton Hatoum*, 2011. Disponível em:<<http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo>. Acessado em: 23 de janeiro de 2017.

VIEIRA, Estela J. *Milton Hatoum e a representação do exótico e do imigrante*. Arquitetura da Memória: ensaios sobre os romances Relato de um certo Oriente, Dois irmãos e Cinzas do Norte de Milton Hatoum. EDUA, Editora da Universidade Federal do Amazonas/UNINORTE, 2007, p. 171 - 179.

VIOTTO, Estrela Dalva Amoedo. *Escravas fiéis: a construção da personagem serviço doméstica na narrativa de Milton Hatoum*. 3º Simpósio de Literatura Brasileira Contemporânea, 2012.

_____. *Memórias de um Norte em ruínas: representações coloniais e descolonização em Cinzas do Norte, de Milton Hatoum*. 2013.

WELTER, Juliane Vargas. *Autópsia de um passado: uma leitura de Dois Irmãos (2000) e Cinzas do Norte (2005), de Milton Hatoum*. 2010. Disponível em:

><http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo>.
Acessado em: 23 de janeiro de 2017.

UGARTE, Auxiliomar Silva. *Sertões de Bárbaros – O mundo natural e as sociedades indígenas da Amazônia na visão dos cronistas ibéricos (séculos XVI-XVII)*. Manaus: Editora Valer, 2009.