



Milena Magalhães¹

Resumo: Neste ensaio, duas pontas interligadas. De um lado, reflexões acerca dos sentidos do presente. De outro, a partir da leitura dos romances do escritor Milton Hatoum, sobretudo de *Cinzas do norte*, analiso como ele responde às injunções desses sentidos, construindo uma narrativa em que trata o presente como aquilo que é afetado pela memória do passado.

Palavras-chave: Milton Hatoum; *Cinzas do norte*; sentidos do presente.

Abstract: In this essay, two linked ends: on one hand, thoughts about present significations. On the other hand, based on the reading of Milton Hatoum's novels, especially the last one, *Cinzas do Norte* [*North Ashes*], I analyze how he responds to the injunctions of these meanings in constructing a narrative in which he is dealing with the present as something that is affected by the past memory.

Keywords: Milton Hatoum; *Cinzas do Norte*; present senses.

Aqui tudo parece que é ainda construção e já é ruína.
(Caetano Veloso)

I.

Há diversas formas de tratar o presente. Os seus sentidos são múltiplos e fugidios. Diante de uma constatação parecida, a narradora de *Água viva*, de Clarice Lispector, afirma: “Quero possuir os átomos do tempo: E quero capturar o presente que pela sua própria natureza me é interdito: o presente me foge, a atualidade me escapa, a atualidade sou eu sempre no já” (1998, p.9). Esse aspecto múltiplo e fugidio produz, tanto na literatura como na crítica, um impasse diante das aporias do nosso tempo: é possível “capturar o presente”? Ou muitas das suas nuances nos escapam, intimidadas pelas categorizações que tendem a fichar o “presente”, dando-lhe diagnósticos apocalípticos?

Se tanto o discurso crítico quanto o literário buscam especificar, listar, caracterizar o que é definidor do tempo em que vivemos, cabe-nos pensar que tal responsabilidade não se põe sem riscos. Em outras palavras, ainda é olhando em direção ao passado, seja para efeito de comparação, seja para efeito de negação, que o presente é definido. Não custa lembrar que, para a narradora de Clarice, a atualidade é um “eu sempre no já”. Seja o que for que inferimos desse “já”, estamos incluídos nele, reconhecemo-lo a partir de idiossincrasias, de identificações, de modo que, no meio de tantas categorizações, convém tratar o presente como uma maneira difusa de apreender vários sentidos, e mesmo desmembrá-lo da atualidade¹, como o faz sorrateiramente a narradora de *Água viva*.

Marcos Siscar (1999, p.49-50), insistindo na necessidade de ver “o presente como uma questão ou, antes, como um foco de interesse”, afirma que este dificilmente é tratado como uma “questão relevante por si mesma”. As abordagens, segundo ele, privilegiam, antes, a determinação de “dominâncias, recorrências, pontos de ruptura”. Tais gestos, embora pareçam necessários à criação e à defesa de certa concepção do presente, adiantariam ou retardariam

¹ Professora da Universidade Federal de Rondônia-RO. Doutora em Literatura. E-mail: milena_guidio@yahoo.com.br

¹ Para aprofundamento desta questão, cf. Derrida (1996) e Siscar (1999).

as discussões de questões importantes para melhor compreendê-lo, uma vez que, ainda segundo Siscar, “o presente raramente foi objeto de uma análise que levasse em conta um determinado transbordamento do sentido”. Ou, a meu ver, quando se leva em conta, vê-se esse transbordamento como uma exceção que não teria a função senão de marcar ainda mais as definições dadas ao presente. Nesse sentido, vale perguntar o que escamoteamos sobre as múltiplas referências do presente para que alguns acontecimentos sejam inicialmente vistos como exceções num “cenário”. O que seria a exceção senão aquilo que, passando despercebido dentro de uma lei geral, de repente ganha corpo a ponto de ser notado, anotado, comentado?

O caso da literatura é um bom exemplo. Com o apoio dos estudos acerca do pós-modernismo, definindo-se basicamente em relação ao modernismo, seja como ruptura, seja como reformulação ou mesmo como certa continuidade descontínua², supôs-se que a literatura, tendo sido anunciada a morte das grandes narrativas, seria a partir de então uma sucessão de textos em que traços como a intertextualidade, a autorreflexividade, a ironia intensificada na forma de pastiche, a fragmentação, o hiper-realismo, o simulacro estariam inevitavelmente presentes, simulando exaustivamente a fantasmagoria da *presentidade*. Por outro lado, o novo modelo ficcional também se concentraria em narrativas com a preocupação de colocar em evidência as “margens”. Não haveria literatura se não fosse literatura negra, literatura feminina, literatura GLS etc. Seriam essas literaturas, sem filiação aos textos ditos clássicos, salvo pelas figuras do simulacro e do pastiche, que predominariam ao mesmo tempo como causa e consequência das aporias do contemporâneo. Estaríamos, pois, em um tempo que negaria as heranças. Seria esse o cenário.

O caso da literatura de Milton Hatoum é um bom contraexemplo. A palavra do escritor desfaz e refaz esse cenário *apocalíptico*, desmontando as palavras de ordem, pois não se enquadra em nenhuma das determinantes da ficção contemporânea. Detendo-me, sobretudo, em *Cinzas do norte*, apoio-me na hipótese de que os seus romances

² Cf. Connor (1989). Para a abordagem em relação à literatura brasileira contemporânea, confira o excelente trabalho de Villaça (1996).

problematizam o presente, sem, no entanto, tratá-lo como matéria dada, com significados previamente estipulados.

Relato de um certo oriente, seu primeiro livro, desde o título, é uma narrativa nos moldes “modernos”. Com uma enorme carga de poeticidade, a linguagem mostra-se sem os experimentalismos sugeridos pelas novas leis narrativas. O livro não remete, por exemplo, à linguagem esfacelada do cinema, mas, antes, à narrativa secular das *Mil e uma noites*. Os diversos narradores, alinhavados por uma narradora que envia relatos para o irmão distante, reconstituem um passado, e não, tal qual uma câmera, inventariam ações desordenadas do presente. Hatoum se coloca em uma posição ambígua: seu romance não deriva do apelo das culturas de massa, tampouco da resistência organizada a essa cultura. Embora ele faça de Manaus, a cidade onde nasceu, um espaço geográfico e mítico, os traços não são de uma literatura que extraia desse fato o seu qualificativo; por exemplo, literatura regional. O lugar periférico, descentrado, sim, está lá, porém, a sensação de desterritorialização, de distância do cenário econômico e cultural brasileiro, conhecida por qualquer um que nasce e vive na Amazônia, é transposta para a paisagem humana. A estrangeiridade é sentida, tida, vivenciada no corpo de cada personagem, marcando o compasso do enredo – dos quadros poéticos nos quais se relatam a história dessa *estranha* família habitante de um *estranho* lugar (estranho no sentido do que é de fora, do que é estrangeiro; cf. Aurélio). Manaus mais parece uma sorte de não-lugar onde podem coabitar muitos lugares: o oriente, por exemplo. De descendência libanesa, tendo sido criado na Amazônia, Hatoum pode ser considerado um estrangeiro no estrangeiro. Duas vezes estrangeiro (um libanês em terras amazônicas; um amazonense em plagas brasileiras), ele faz disso matéria de seu romance, mas sem conceituação. Em outras palavras, o lugar descentrado é ele mesmo, um caldeirão de culturas, embora desconhecido, pouco ou quase nada comentado nas paragens da literatura e da crítica contemporâneas.

Sem querer transpor o pensamento do escritor como palavra última para seus romances, vale lembrar que Hatoum, em diversas ocasiões, afirma desacreditar em uma literatura que recrie ambientes de forma pitoresca, pois, para

ele, essa ambientação deve estar vinculada “aos conflitos e modos de ser dos personagens” (Entrelivros, n. 10, 2006, p. 27). O espaço é, portanto, ancorado na vivência individual de cada personagem. Nem paródia, nem pastiche, nem autorreflexividade elevada ao quadrado, nem hiper-realismo.

Sem descartar certo desencanto, os seus livros abrem um hiato no discurso do presente. A sua ligação com a tradição literária brasileira advém não da geração imediatamente anterior, reconhecida pelo experimentalismo com a linguagem e pela mistura dos gêneros, mas de uma linhagem de escritores *fundadores*. Sua herança advém de Machado de Assis, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, além de uma formação de leitura em que constam grandes escritores da literatura mundial (sobretudo francesa): Marcel Proust, Gustave Flaubert, Honoré de Balzac, entre outros³.

De certo modo, o hiato ocorre tão-somente devido à insistência em definir paradigmas que buscam explicitar um lugar de origem para a literatura brasileira. No início dos anos 1990, a ficção no Brasil, debatendo-se com as aporias do presente, registrou uma preocupação com o lugar do passado para a compreensão do presente; entretanto, o modo como Hatoum o faz é distinto. Não se pode falar de metaficção historiográfica nos moldes apontados por Linda Hutcheon⁴. Não há reescrita da história por uma veia irônica. Como tema, as passagens da história se confundem com a das personagens e é nesse ponto que ganham relevância.

Ao expor as fissuras do presente, Hatoum o faz, sobretudo, pelo estilhaçamento da memória, materializado numa narrativa construída de vaivens, curvas, retardamentos que levam ao encontro com o passado – sempre pela via subjetiva – como maneira de compreender o presente; ao menos assim o é nos dois primeiros romances, havendo uma sutil, mas significativa, mudança a partir de *Cinzas do norte*. Agarra a narrativa pela mão. Carrega na mão esquerda a orquídea rara, “de um vermelho excessivo, roxeado, quase violáceo”; carrega-a entre os dedos com “o olhar de quem não reconhece mais ninguém” (HATOUM, 1989, p.61). Assim, um de seus personagens caminha cego pelas ruas

³ Cf. sua coluna mensal na revista *Entrelivros*, intitulada *norte*, em que invariavelmente ele comenta sobre seus livros de formação.

⁴ Conferir Hutcheon (1991), sobretudo a segunda parte (p.141-162).

para ser “tragado” pelas águas. Parece haver uma carga de inatualidade no seu gesto, mas finca-se na atualidade. Autor contemporâneo. E dos bons.

Também não significa que seu gesto seja inovador apenas porque se volta para o passado, quando as setas estão apontadas para o “presente eterno”. De fato, ele gera certa hesitação – o intervalo de que falava – devido ao fato de seus livros serem marcados pela ausência de algumas diretrizes que parecem definir o lugar da literatura no presente, uma certa ideia desse lugar, sem que isso signifique o alheamento a essas questões. Ele reforça a ideia de que a função da literatura, se ela tem uma, é criar redes que deem sentidos também ao passado histórico, sem que isso seja necessariamente um ato de resistência ou de revisão da história. O caráter ficcional ainda é o principal atributo dos livros de Hatoum. É justamente nesse ponto que a sua literatura deixa de ser exceção. Ou prova a sua não-exceção. Prova que a sua literatura é ela mesma um discurso que se libera constantemente dos discursos críticos que tentam enquadrá-la, expondo as descontinuidades inerentes às ditas correntes literárias.

Um parêntese. *Relato de um certo oriente*, seu primeiro livro, é publicado em 1989. Apenas em 2000, *Dois irmãos*, o segundo romance, é lançado. Mais cinco anos para *Cinzas do norte* ser publicado. É nesse intervalo de tempo, três romances lançados, além de alguns contos publicados esparsamente, que esse autor ganha os mais diversos e prestigiados prêmios e passa a ser considerado um dos mais importantes escritores brasileiros contemporâneos.

Não podemos esquecer que adquirir tal título não vem sem certo preço a pagar, como, por exemplo, a exigência de atualizar a sua “novidade” a cada livro, a cada empreitada editorial. Ele paga seu preço em *Cinzas do norte*, livro em que parece expressar certa preocupação com o posto que lhe foi dado, de modo que a responsabilidade do escritor mexe com suas estratégias discursivas. Dadas as diferenças, seu gesto lembra o de Clarice Lispector, quando do momento de realização de *A hora da estrela*, no qual a escritora busca responder a uma certa crítica que lhe exigia maior atenção às questões do real, e ela assim o faz, sem,

no entanto, ceder às simplificações dos limites dos discursos acerca desse real.

II.

Se fizermos um percurso imaginário nos romances de Hatoum, chegamos a esse estranho liame – do *relato* às *cinzas*. Da literatura como relato à literatura como cinzas haveria um salto que metaforizaria o salto da tradição à modernidade (ou da modernidade à pós-modernidade)? Nem um nem outro. A temática é a da desintegração, reiterada pelas tentativas de reconstrução da memória concebida como traço. Da reconstrução do passado por meio dos vários narradores de *Relato* até a construção de narradores que saem em busca do passado, colhendo-o por diversas vias (*Dois irmãos* e *Cinzas do norte*), forma-se não um painel, mas um mosaico de subjetividades.

Cinzas do norte é um romance composto por uma amarração tão discreta que pode passar despercebida a um leitor menos atento. São nas últimas páginas que o narrador em primeira pessoa – Lavo – dá a pista de que o livro que temos em mão é o que ele escreveu para contar a história de Raimundo – Mundo –, o protagonista. Nesse relato, ele insere as cartas que Mundo lhe envia quando parte para terras estrangeiras. Insere também a narrativa – em forma epistolar – do seu tio Ranulfo, que conta para Mundo a história de amor que une a mãe de Mundo a ele, Ranulfo. São nesses três planos, nos quais ainda estão presentes outras personagens (Jano, Arana, o cachorro Fogo, Ramira etc.), que eles coexistem, formando uma espécie de *quadrilha* drummondiana. Não faltam as divisões – sociais (o núcleo pobre e o núcleo rico); políticas (o livro cobre o período ditatorial até aos nossos dias); artísticas (duas concepções de arte se confrontam: a de Mundo e a de Arana, das quais falaremos depois).

O leitor de *Cinzas do norte*, já tendo lido Hatoum, há de se perguntar o porquê de tanta desesperança. Diria que este é o livro que cumpre melhor as “exigências” do seu tempo. A prova está na acentuação do tom “político”. O escritor *paga seu preço*. E o paga mediante a intensificação do desencanto do presente. No tom político, recusa-se toda

forma de solução, como se a inadequação ao presente, muito forte no narrador Lavo, se estendesse – como uma rede esfarrapada – a toda narrativa, como se no presente não houvesse redenção para qualquer acontecimento do passado – seja histórico, seja individual, não se esquecendo de que a intenção é que toda História seja história dos sujeitos.

A história atravessa os esquecimentos da época ditatorial até aos nossos dias, pincelando as suas consequências – talvez ainda mais terríveis, uma vez que ocorrem em um lugar “descentrado”, como o é Manaus. As tragédias – as advindas do período ditatorial que, paradoxalmente, trouxe o desenvolvimento tecnológico – tocam diversas vidas humanas, mas quase não deixam rastros, sendo esquecidas mesmo por aqueles que hoje vivem o presente da cidade. Sem a mesma intenção de realismo, mas com o mesmo desencanto, lembra por instantes os filmes do cineasta chinês Jia Zhang Ke, que representa o impacto do desenvolvimento tecnológico chinês por meio de personagens que são protagonistas de pequenas tragédias cotidianas trazidas por esse “desenvolvimento”. Personagens terrivelmente tristes, como que observadores de um acontecimento que eles não sabem se nomeiam como tragédia ou como milagre.

O presente agônico do “sobrevivente” – o narrador Lavo – deve-se aos acontecimentos do passado, não lhe restando senão testemunhar a história daqueles que a vida terminou “antes do fim”. A busca pelas respostas que todo presente necessita para que o testemunho não seja esvaziado de sentido se realiza apenas no livro que Lavo acaba por escrever (o que estamos lendo) para contar a história de Mundo – e de toda uma geração que morre com ele. Não há reconciliação alguma com o passado, mas, da parte de Lavo, o passado é o lugar de onde não consegue sair.

Dentro dessa problemática, por que o livro é escrito? Quem é este narrador que busca recompor não sua história, como era o narrador de *Dois irmãos*, mas a história de um outro, de um amigo? Assim ele o nomeia diversas vezes. Ele só encontra seu rosto no rosto do outro – na alteridade absoluta da amizade. E mais ainda: de um amigo que sobrevive à morte de outro. O filósofo francês Jacques

Derrida (2003, p. 139), em contextos diferentes, afirma que a lei da amizade é justamente a de que um amigo vai sempre antes do outro. É a cada vez que um morre o mundo é suspenso de maneira única e somos privados não apenas do amigo, mas do mundo inteiro, sobretudo do nosso mundo que estava aberto para o amigo. Para ele, essa seria uma das razões pelas quais se testemunha o amigo antes mesmo da sua morte, como uma forma de luto antecipado.

Lavo se inscreve sobre as cinzas de um tempo – histórico e pessoal. Mundo era o “centro” e Lavo se põe na posição de testemunha. Ele é o sobrevivente – e narra como tal. Também as cartas do tio Ranulfo que compõem a narrativa são cartas de um sobrevivente. Depois que recebe a visita do tio, que lhe anuncia a morte do amigo, Lavo pondera: “Talvez fossem acusações de um homem enlutado e desesperado, que perdera a grande aposta de sua vida bem antes do fim” (p.268). As palavras de acusação que o tio lhe endereça são as que exigem as leis da amizade: “Não pude detê-lo por muito tempo; logo jogou na minha cara: por que eu não viajara para o Rio? Por que tanta omissão, tanto descaso, nessa amizade?” “Tu e teu egoísmo, teus processos” berrou, socando a papelada sobre a mesa. “O mais necessitado era seu amigo [...]” (p.268).

O que o tio vê como descaso realça, na construção narrativa, a posição de Lavo como testemunha. Ele é o que observa e isso lhe permite dar o seu testemunho por intermédio da escrita⁵ – reunir os farrapos de memória como forma de vivenciar o luto. Para Lavo, portanto, o tempo não é o do “presente”, mas o de “ter estado presente” nos acontecimentos, narrando a partir de uma experiência corporal e insubstituível. Assim ele aparece em diversas passagens do livro:

Alícia notou que eu perscrutava perto da copa e me fez sinal para que eu entrasse: eu disse que voltaria mais tarde para falar com Mundo. (p.117).

Eu não queria estar ali, participando de uma conversa familiar, íntima. (p.119).

⁵ Valho-me aqui da palavra testemunha, sem, no entanto, relacionar os romances de Hatoum à literatura de testemunho. Para perceber a diferença, conferir, entre outros, o livro de Seligmann-Silva (2005), sobretudo os artigos da parte II (p.63-120).

Minha tia foi para o quarto, mas deixou a porta aberta. Alícia virou a cabeça, notou que eu escutava a conversa e riu: “Teu sobrinho tem ouvidos de cachorro, não perde uma palavra”. (p.100).

Subi num banco para assistir à dança (p.76).

À parte as diferenças, a amizade se faz por esse olhar atento, de tudo apreender, em busca de uma compreensão que se afigura esquiva, incompleta, porque sempre ainda a compreender. O lugar do amigo, esse “lugar insuportável” (DERRIDA, 2003, p. 210), guarda sempre um segredo, que vem da alteridade do outro, do que permanece inacessível mesmo a um amigo: “De nada adiantaria dizer a ele [Ranulfo] que Mundo sempre fora arredio, ainda que tivesse me contado episódios da infância” (p.269).

É justamente essa esquiva que nos ajuda a compreender a forma como Hatoum insere o tempo histórico na sua narrativa, remetendo-o à singularidade de um testemunho que não tem força de prova. Colhendo a sua história tanto da sua posição de testemunha quanto da de amigo (aquele que ouve, interpreta, compreende o amigo), o narrador de *Cinzas do norte* é alheio às leis da historiografia, assim como o escritor Hatoum é alheio às leis da metaficção historiográfica; tentativa de escapar dos traços de uma literatura por vezes considerada mais política do que literária. Um risco. Hatoum se arrisca.

O próprio título já o anuncia. O que seriam as cinzas de *Cinzas do norte*? É Lavo quem as avista. É o próprio passado, e como cinza. É a ameaça que paira na História, na história de *Cinzas* como cinza. Sendo assim, mais que a história de Mundo, é a de Lavo, que se anuncia no título (No Aurélio eletrônico: Cinzas – derivação: por metáfora: o tempo consumado; as horas passadas; aquilo que evoca tristeza, desolação; sentimento de lembrança, daquilo que passou); é ele quem testemunha o fim de toda uma época, de maneira desiludida e de certo modo distanciada. De certo modo porque não podemos esquecer que o sentimento de luto, de perda do amigo, é o que gera o texto.

Para Derrida (2005, p.14-15), “cinza é também o nome do que aniquila ou ameaça destruir até a possibilidade

de testemunhar o próprio desaparecimento. É a figura do desaparecimento sem resto, sem memória, sem arquivo legível ou decifrável”⁶. O romance de Hatoum evoca esses dois sentidos de cinzas, apontando a posição ambígua e incômoda daqueles que vivenciaram o passado e agora são testemunhas do que está em vias de desaparecimento. Em duas passagens exemplares do romance, citadas mais adiante, em que as cinzas, sem serem nomeadas, são a figura de um tempo sem memória, vemos como o testemunho – a força do “estive lá” – está sempre sob a ameaça do esquecimento e, ao mesmo tempo, é o que proporciona o não-esquecimento. Hatoum já havia evocado essa forma de apagamento da história em *Dois irmãos*. Em *Cinzas do norte*, a personagem Mundo, ao conceber uma arte dos destroços, destinada a virar cinzas, acredita que pode intervir na memória do seu tempo. Uma arte de intervenção. O tipo de arte feita por ele traz na gênese a sua própria destruição, seja pelas leis da ordem pública (“Teu filho é atrevido: fez do bairro um cemitério. Bela obra. Mas vamos destruir toda essa porcaria em pouco tempo”, p. 183), seja pelas leis da filiação (“O fogo devorou a roupa, alguns livros de Arana e todos os livros e desenhos de Mundo. A obra do meu amigo, no Novo Eldorado, também terminara em cinzas”, p. 177). É o risco da arte de intervenção e da arte do presente. Os gestos de Mundo lembram os de artistas como Siron Franco, que criou a série “Césio”, denunciando as consequências para a população pobre do acidente radioativo ocorrido em Goiânia, além de outras intervenções que podem ser consideradas “políticas”, “sociais”. Fatos esquecidos da história recente do Brasil e de como esses fatos afetaram a vida das pessoas são contados, mas sem fazer crer que a arte é bem sucedida quando desempenha o papel de testemunha.

Talvez o ponto incômodo do romance, no sentido de que a estratégia discursiva parece estar exageradamente revestida de um tom político, advenha da insistência de denúncia do tipo de arte feita pela personagem Arana, que abusa dos motivos amazônicos para atrair compradores para suas obras. O equilíbrio conseguido pelo livro no

⁶ Tradução minha: «La cendre, c’est aussi le nom de ce qui annihile ou menace de détruire jusqu’à la possibilité de témoigner de l’anéantissement même. C’est la figure de l’anéantissement sans reste, sans mémoire, sans archive lisible ou déchiffrable».

aspecto metalinguístico é ameaçado por essa insistência. Porém, com a revelação final, esse jogo ganha um aspecto feroz, pois, enquanto a arte de Mundo desaparece, a de Arana é cada vez mais celebrada, à medida que se torna cada vez mais comercial. As questões da filiação e da herança são, portanto, investidas de um sentido em que a ascensão de um é o espelho da derrota do outro, como se não existisse lugar para os dois em um mesmo mundo.

Em um dos momentos mais felizes da tensão com a história que acaba por se imprimir no livro de Hatoum, Lavo é a testemunha, aquele que pisa no solo do Novo Eldorado (o bairro construído para “depositar” os moradores ribeirinhos e também local escolhido por Mundo para a realização de sua obra) por duas vezes, ambas testemunhando os restos de memória que permanecem apenas graças à sua condição de ter estado presente, ali, onde o passado é *queimado, destruído, aniquilado*, não sendo mais que ruínas. As citações são longas, porém, dão conta de mostrar o modo terrível como os gestos de violência são apagados:

No dia seguinte bem cedo fui ao Novo Eldorado. O campo de cruces havia sido destruído pela polícia na tarde do feriado. A visão de *ruínas* acentuava a tristeza do lugar. Cruces de madeira *crestadas* cobriam um descampado; o tronco da seringueira fora *abatido*, as raízes *arrancadas*; galhos secos espetados em trapos *queimados* pareciam carcaças *carbonizadas*. Nas ruas de terra, mulheres juntavam pedaços de cruces para acender um fogareiro. Por volta das oito, os empregados da prefeitura jogaram os *destruídos* na carroceria de um caminhão, deixando apenas a árvore derrubada. (p.177-178, grifos meus).

Acompanhei-o até o Novo Eldorado, onde morava numa casinha doada por Jano. O bairro se multiplicara, era uma cidade no subúrbio de Manaus. As ruas tinham sido asfaltadas, e uma fina camada de cimento repleta de buracos

semelhava uma calçada: não havia vestígio do *Campo de cruces* [a obra de Mundo], e o descampado se tornou um capinzal com uma árvore no centro. No tronco, uma placa enferrujada com letras verdes: “Praça Coronel Aquiles Zanda” [o responsável pela construção do bairro] (p. 272).

A árvore derrubada, onde Mundo tinha colocado parte da sua obra, será, páginas adiante, outra no centro do descampado que se tornara um capinzal. É a tragédia do esquecimento operada pelo tempo, mas também pelas ações políticas que transformam violências em homenagens. No tronco da árvore, o que resiste é o nome do idealizador do bairro, como se houvesse no seu ato razão para homenagem. O passado é, portanto, celebrado como se não fosse uma mancha que envergonha ou deveria envergonhar. Não são os nomes dos artistas que estão nesses lugares; do ato de resistência não há um único vestígio. Por que a necessidade de não esquecer? Por que a impossibilidade de esquecer? Parece ser esta uma das perguntas do livro. Em entrevista, Hatoum afirma: “Para mim, a arte não é exatamente a vida, mas também não é exatamente a sua negação: isto é, ficamos num limbo”⁷. Ele o afirma para explicar a impossibilidade de separar a ficção da história. Desde o princípio, essas duas linhas se entrelaçam. Isso faz, por exemplo, com que *Relato de um certo oriente* tenha um tom memorialístico acentuado, sendo por vezes confundido com relato autobiográfico, e em *Cinzas do norte* essa mistura das memórias da família é alinhavada com a história do passado recente do Brasil.

Uma outra ponta. As cinzas do título também podem fazer alusão às cicatrizes, sobretudo, as de Mundo. Seu corpo é mutilado pela doença que adquire misteriosamente no Colégio Militar para onde foi forçado a ir por seu pai Jano. Seu corpo é um fardo e ele o expõe como gesto de revolta: seu corpo, “ali, nu, na boca do túnel, para festejar o ocaso do regime militar” (p.263) sofre os horrores da punição do seu gesto nas celas da delegacia, deixando-o ainda mais fragilizado. Um estrangeiro – como todos os índios na

⁷ Entrevista no endereço: <<http://www.hottopos.com/collat6/milton1.htm>>. Acesso em: 15.jul.2007.

civilização – nu na entrada do túnel, espancado e violentado na sua “pátria”; “estrangeiro a si mesmo e a seu país”.

As cicatrizes, as feridas, as escoriações do corpo estão em quase todas as personagens: em Mundo; em Alícia, sua mãe; em Jano, seu pai, e em Ranulfo. As cicatrizes viram linguagem: Ranulfo escreve como que endereçado a Mundo; Alícia se confessa a Mundo e depois a Lavo. As escoriações são a matéria da arte de Mundo. Assim como a do romance. A mãe se fere quando destrói parte da obra de Mundo – justamente a maior “expressão” das feridas: a série de quadros que faz quando está em Londres, para onde vai depois da morte do suposto pai (que também tinha um corpo debilitado). Livre da figura física daquele que acredita ser seu pai, ele parte para o mundo, é o anti-herói da atualidade, expatriando-se em busca de uma identidade perdida, indo de um canto a outro, sem rumos nem raízes. É o que ele lamenta na carta que deixa como testamento para Lavo: “A errância não era o meu destino, mas a volta ao lugar de origem era impossível” (p.308). A série de sete quadros é a ferida aberta na qual ele marca a impossibilidade de retorno à origem; em termos psicanalíticos, seria a forma de abandonar-se ao trauma, na tentativa de livrar-se dele; é também o modo de resistir, de marcar seu lugar no mundo, de onde se sente expatriado. A sua assinatura passa, então, pela história e pela memória da história, como podemos ver no nome que dá a sua série de quadros:

As duas últimas telas, de fundo escuro, eram antes objetos: numa, pregados no suporte de madeira, os farrapos da roupa usada pelo homem no primeiro quadro, que havia sido rasgada, cortada e picotada; na última, o par de sapatos pretos cravados com pregos que ocupavam toda a tela, os sapatos lado a lado mas voltados para direções opostas, e uma frase escrita à mão num papel branco fixado no canto inferior esquerdo: *História de uma decomposição – Memórias de um filho querido*. (p.293).

No livro, a arte descrita é aquela que imprime a tragédia da existência, não como uma abstração coletiva, e sim como aquilo vivido pelo homem, pelo vivente, no corpo

do vivente. Tal descrição lembra muito alguns quadros e objetos de arte contemporânea que carregam a mesma expiação. Na expurgação ao pai, vêm-me a mente os objetos de Louise Bourgeois e de Niki de Saint-Phale. E na descrição das telas, impossível não pensar nos seres deformados de Francis Bacon. Hatoum nos lembra da subjetividade necessária a qualquer descrição do real. A apropriação da vida não poderia ser por uma via realista, mostrando-se mais por meio da desapareição, do apagamento. Por isso, o primeiro quadro é referencial, mas de quadro a quadro, na repetição, o destino da pintura é fazer desaparecer qualquer referencial, como um rastro que se apaga:

Na primeira pintura uma figura masculina aparece de corpo inteiro, os olhos cinzentos no rosto severo, ainda jovem, terno escuro e gravata da cor dos olhos, as mãos segurando um filhote de cachorro, e, ao fundo, o casarão da Vila Amazônia, com índios, caboclos e japoneses trabalhando na beira do rio. Mundo, no meio dos trabalhadores, olha para eles e desenha. Nas quatro telas seguintes as figuras e as paisagens vão se modificando, o homem e o animal se deformando, envelhecendo, adquirindo traços estranhos e formas grotescas, até a pintura desaparecer. (p.292).

Como no romance, os quadros representam a tragédia do apagamento. Os sujeitos da narrativa – o pai, o cachorro, índios-caboclos-japoneses do casarão da Vila Amazônia, o próprio Mundo – viram estado amorfo, indefinido, “grotesco”. Os sujeitos reais são filtrados pelos sujeitos pintados, confundindo-se de forma abstrata, como que trapaceados pela memória. Por isso, se os outros quadros, esboços, gravuras realizados por Mundo sobrevivem à morte, à sua morte, e viram a herança da mãe, por meio da qual ela sobrevive nos seus derradeiros anos, essa série não poderia “sobreviver”, não poderia ser deixada como herança (mesmo que tenha sido endereçada a Lavo), ou só poderia sobreviver em forma de ruínas, dilacerando mais uma vez um corpo, e não qualquer corpo. O corpo materno:

Morreu seca e sozinha, que nem o filho. Na última bebedeira, chorava de dar pena. Foi pro quarto de Mundo, se trancou lá [...] Ela tinha destruído todos os quadros... rasgou as telas, quebrou tudo com tanta força, tanto ódio, que só ficou um monte de lixo no chão, uns pregos tortos, pedaços de roupa [...] Ela estava deitada no meio dessas coisas, toda cortada, tinha vomitado muito. (p.300).

Em cada uma das citações do romance, o passado vai sendo apagado, virando destroços, cinzas (a instalação de Mundo queimada pelas autoridades, os seus livros de arte queimados por Jano, os seus quadros quebrados pela mãe, até que o próprio artista também morre), de modo que sobram tão-somente rastros ao narrador. A série é destruída porque senão poderia ser uma concessão ao presente, pois, assim, existiriam materiais concretos para justificar os atos do passado. Nada resta a não ser a palavra de Lavo. Restam as larvas. Mundo alude na sua carta-testamento o “fim de uma história antes do fim” (p.305). “A vida pelo avesso, Lavo”, confessa ele, antes de afirmar o que a sua série tinha provocado: “Agora sei que meu trabalho foi um demônio que moeu sua consciência [a da mãe], roendo-a e queimando-a por dentro” (p.308).

Todo esse quadro de destruição porque as telas, assim como o livro de Hatoum, tratam também da filiação. As telas não tratavam apenas do assunto aparente, que era a desfiguração do pai. Nessa desfiguração, estava também a da mãe, detentora a vida inteira de uma mentira relacionada à filiação. Alícia, diferentemente das figuras de mãe dos outros dois romances, hesita no seu papel; é frágil e fútil, é forte e fraca. Como as outras personagens, ela nunca provoca simpatia ou identificação suficientes.

A questão da filiação acompanha a da herança – o herdeiro não a reconhece, não a quer para si. A herança é como o sangue que respinga do seu pescoço quando da violência do pai suposto. Isto é, um sangue que jorra para fora, expulso do corpo pela violência. O sonho de Jano de ter um herdeiro que dê prosseguimento à ordem capitalista

por meio da qual constrói seu império (que também vira nada) é abortado pela veia artística de Mundo. O que se vê é o embate entre dois mundos. Um que, grosso modo, representa a ordem do capital, e outro que resiste a essa ordem por intermédio da arte. Tanto um como o outro são cegos em relação ao outro. A herança vem por outras vias, a da nomeação. Quem lhe dá nome é Ranulfo, o amante da mãe, que, ao fazê-lo, o institui seu herdeiro. É o que Mundo afirma nas cartas – que foi Ranulfo quem lhe encaminhou para a arte, mais do que Arana (de quem deveria herdar). O sangue não é suficiente para estabelecer uma filiação, mas a nomeação o é.

Daí o porquê de Raimundo – Mundo – não poder ser solução, como no verso drummondiano. Nem Lavo, que está preso ao passado, a ponto de sua vida ser silenciada. Ele não tem uma existência, que não é contada, narrável. Não há vitória da arte das cinzas, justamente o contrário: a morte vence, conduzindo a narrativa desde o princípio. Quase todos estão mortos antes do início. Ruínas antes de ser construção, como no verso de Caetano. O sobrevivente, o amigo, é quem tem o dom do envio – sem ele não haveria história. O epílogo, a palavra final, é a carta de um morto. O nome próprio sobrevive à morte. O envio, retardado pelas mãos maternas, é, portanto, o símbolo de uma narrativa de cinzas – toda ela feita de.

III.

Nenhuma literatura é configuração de outra. Barthes já dizia que à literatura cumpre fazer perguntas. Se há linhas, tendências, pressões, posições cabe a cada escritor buscar o intervalo – algum espaço onde possa fazer sua parte. A obra de Milton Hatoum, na pressão das exigências, faz-nos reconhecer que o apelo do presente se firma nas aporias. Como uma obra reafirma questões exigidas pelo presente e concomitantemente restabelece o próprio sentido desse tempo? Na impossibilidade de resposta satisfatória, ensaia-se essa impossibilidade. O hiato é muito mais esclarecedor do que a continuidade. Passando rapidamente a vista nas vertentes da literatura brasileira contemporânea, em sua extensa lista de escritores – Rubem Fonseca, João Gilberto

Noll, Bernardo Carvalho, Chico Buarque, Marcelo Mirisola, Cristovão Tezza, entre tantos outros –, é mais fácil encontrar descontinuidades do que continuidades, diferenças que similaridades. A exemplo de Milton Hatoum, os seus livros carregam a potência de escapar ao que lhes serve de medida. Cada um desses escritores não constitui um exemplar que aponta para as recorrências do presente, mas uma maneira singular, a de cada um, de responder às injunções do presente. E esse fato diz ainda o quê? Sobretudo que a responsabilidade do escritor é responder às injunções *à sua maneira*.

Uma última observação. As cartas que Mundo enviava a Lavo não respondiam às perguntas. Por fim, eram apenas esboços. E, mais depois, o vazio: “Mais estranha foi a série de envelopes que Mundo me enviou em seguida, todos postados na mesma data: em cada um deles, uma folha branca, na frente e no verso [...] Foram as últimas ‘mensagens’ dele.” (p.257), narra Lavo.

Antes do epílogo do morto, as derradeiras palavras do vivo são o vazio da narração. Parte daquela interdição própria do presente de que fala a narradora de *Água viva*. Esse vazio, metaforizado pelas folhas em branco, faz pensar no famoso texto de Maurice Blanchot, em que ele diz: “Acontece de escutarmos serem feitas estranhas questões, esta, por exemplo: “Quais são as tendências da literatura atual?”. Ou ainda: “Para onde vai a literatura?” (1959, p.265). Sim, questão surpreendente, mas, o mais surpreendente, é que se existe uma resposta, ela é fácil: a literatura vai em direção a ela mesma, em direção à sua essência, que é o desaparecimento”⁸. Os romances de Hatoum simulam esse desaparecimento de ponta a ponta. É sua questão para o presente. Insistir em especificá-lo com definições que buscam uma unidade é, no mínimo, ser cego às diferenças.

Referências Bibliográficas

- CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo*. Tradução de A. U. Sobral e M. S. Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1996.
- BLANCHOT, Maurice. La disparition de la littérature. In: _____. *Le livre à venir*. Paris: Editions Gallimard, 1959. p.265-274.
- DERRIDA, Jacques; STIEGLER, Bernard. *Échographies de la télévision: entretiens filmés*. Paris: Galilée/INA, 1996.
- DERRIDA, Jacques. *Chaque fois unique, la fin du monde*. Paris: Galilée, 2003.
- _____. *Poétique et politique du témoignage*. Paris: L'Herne, 2005.
- HATOUM, Milton. *Relato de um certo oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. *Dois irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____. *Cinzas do norte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. *Entrevista – Milton Hatoum*. Disponível em: <<http://www.hottopos.com/collat6/milton1.htm>>. Acesso em: 15.jul.2007.
- _____. Coluna norte. *Revista Entrelivros*, São Paulo, ano I, n.10, p.26-27.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de R. Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- SELLIGMAN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- SISCAR, Marcos. Figuras do presente. *Revista Instrumento Crítico*, Vilhena-RO, v.2, p. 49-59, 1999.
- VELOSO, Caetano. *Fora da ordem. Disco Circuladô*. Polygram, 1991.
- VILLACA, Nizia. *Paradoxos do pós-moderno: sujeito & ficção*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

Aceito em: 03.06.2010

