

**IDENTIFICAÇÕES CULTURAIS NA (DA) AMAZÔNIA BRASILEIRA: O OLHAR ARTÍSTICO DAS PERSONAGENS RAIMUNDO, ARANA E TRAJANO MATTOSO, DO ROMANCE *CINZAS DO NORTE*, DE MILTON HATOUM**

**Lorena de Carvalho Penalva<sup>1</sup>**  
**Rodrigo Vieira Ávila de Agrela<sup>2</sup>**

**RESUMO:** No presente artigo, visamos a analisar os processos de construção da identidade cultural da (na) Amazônia brasileira, a partir do romance *Cinzas do Norte* (2005), de Milton Hatoum. Para tanto, observamos as concepções e produções artísticas das personagens Mundo, Arana e Trajano, com o intuito de perceber a configuração da subjetividade amazônica. Hatoum, nesse romance, propaga o drama dos homens diante das injustiças de outros homens e a violência dos sistemas político e econômico que não consideram as vozes dos povos da Amazônia, sejam eles ribeirinhos, moradores da periferia de Manaus, índios, caboclos, peixeiros. A proposta tem como base teórica autores que dialogam com os Estudos Culturais e com a crítica pós-colonial contemporânea, como Bhabha, Hall, Canclini, Yúdice, entre outros, por acreditarmos que esses críticos desenvolvem pesquisas no sentido de desconstruir, ou melhor, desestabilizar valores e arquétipos ocidentais hegemônicos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Amazônia; Cultura; Identificação; Obras de arte.

**ABSTRACT:** Throughout this article we aim to examine the processes of construction of cultural identity in the Brazilian Amazon, from the novel *Cinzas do Norte* (2005) by Milton Hatoum. Therefore, we observe the conceptions and artistic productions of the characters Mundo, Arana and Trajano, in order to realize the configuration of the Amazon subjectivity. Hatoum, this novel, propagates the drama of men in the face of injustice of other men and the violence of the political and economic systems that do not consider the voices of the peoples of the Amazon, be they natives, residents on the outskirts of Manaus, Indians, mestizos, fishmongers. This proposal is theoretically based on the author's cultural studies and with postcolonial criticism, as Bhabha Hall, Canclini, Yúdice; we believe that this critical research was developed in order to deconstruct, or rather destabilize hegemonic values and Western archetypes.

**KEYWORDS:** Amazon; Culture; Identification; Works of art.

*Cinzas do Norte* (2005) é uma obra difícil de ser enquadrada, explicada e até compreendida, devido à multiplicidade de acontecimentos sem explicações, à complexidade dos personagens e à maneira como a narrativa é elaborada. Temos a narração de Lavo, entremeada com as cartas escritas por Ranulfo a Mundo, além de uma carta de Mundo a Lavo. A obra representa, do início ao fim, as amarguras e os desacordos da vida. O narrador Lavo não tem histórias alegres e bonitas a contar; pelo contrário, são os desencontros, a miséria, a desigualdade social, o interesse, a maldade e a revolta que o incitam a narrar.

---

<sup>1</sup> Mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). E-mail: lorena\_penalva@hotmail.com

<sup>2</sup> Mestre em Literatura Brasileira pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professor da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). E-mail: rodrigoavilaa@gmail.com

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

*Cinzas do Norte* apresenta um título sugestivo. Esse título figura o período violento e decadente da ditadura militar em Manaus? Encena os inúmeros conflitos internos e externos das personagens apresentadas na obra? Representa a falência da cidade e dos próprios moradores dela? Exibe a impossibilidade de uma vida justa e igualitária no interior do Amazonas, por conta da arbitrariedade do Estado? Denota a degradação ambiental por causa das ações de urbanização? Exprime a região Norte e todas as suas problemáticas sociais, políticas, geográficas e culturais? Representa as consequências de um progresso perverso (com as mazelas geradas pelo progresso, sob a visão do anjo da história, em Benjamin)? Essa expressão pode sugerir isso e muito mais. O nosso interesse aqui é incitar reflexões e viagens e não limitar ou fechar os sentidos do título.

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

O autor leva seu narrador a contar histórias do presente e do passado, de outros e de outrora. Esse narrador desconhece muitas histórias e, por isso, serve-se de memórias de outros

personagens do romance para escrever a narrativa, como dissemos. Lavo tenta recompor a história a partir de fragmentos e de revelações, muitas vezes, de forma embaraçada, por estarem perdidas no tempo e no espaço. Interessante refletirmos sobre essa posição narrativa de Lavo, um traço dos narradores hatounianos, em geral narradores periféricos e marginalizados, cujo paradigma é o narrador Nael, de *Dois Irmãos* (2000), que narra tudo a partir do que ouve e vê do quartinho dos fundos da casa. Lavo, um órfão, criado pela tia costureira, possui, como Nael, um caráter marginal e periférico. Ao fazer falar esses narradores, Hatoum prefigura a vontade de outorgar voz aos sujeitos periféricos e marginalizados que foram inaudíveis ao longo da história.

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

Definir a região amazônica é sempre uma *aporia*. *Aporia* é um termo utilizado por Jacques Derrida, grosso modo, para determinar uma indecidibilidade ou uma indeterminação. Ele utiliza esse termo para explicar, entre outras abordagens, a questão da representação identitária. Para ele, estamos sempre no obscuro ou em um “beco sem saída” para falarmos do outro sem sermos o outro, sem estarmos no lugar do outro. Aceitar a identidade significa compreender a encruzilhada de um Eu que não pode deixar de ser Eu, mas precisa compreender o Outro, aceitar o Outro na sua diferença.

A identidade amazônica assume essa *aporia* por ser uma região continental que abriga uma diversidade de culturas, tanto do ribeirinho, do índio, do caboclo, quanto do colonizador europeu. Esse imbricamento cultural, numa sociedade globalizada, em que as trocas culturais são mais intensas, impossibilita a construção de uma identidade pura, original e autêntica, o que, por si, já seria impossível. Esse raciocínio serve para toda e qualquer outra cultura, seja a africana, a latino-americana, já que a identidade é sempre um processo e um devir constante. Milton Hatoum dialoga com esse pensamento ao afirmar que buscou trabalhar a identidade em seus romances, mas percebeu que há alguma coisa da identidade que é misteriosa e nunca pode ser dita: “Penso que a identidade é o que há de mais misterioso e enigmático. Você

revela algum ângulo, mas imediatamente esse ângulo é revelado e surgem outros. É um jogo de esconde-esconde” (HATOUM, 2000, p. 12).

Nesse sentido, essa análise observa o jogo aporético das identidades culturais amazônicas, a partir do romance *Cinzas do Norte*, que acreditamos ser a obra mais política de Hatoum. O romance propõe uma reflexão em torno da cultura e das identidades amazônicas, atrelando a essa abordagem um debate sobre concepções de arte. Durante a leitura da obra, algumas indagações foram surgindo com força: existem possibilidades de dissociação entre o ético e o estético na produção artística? Existem parâmetros para definir o que é e o que não é arte? Qual o papel do artista na sociedade contemporânea? No decurso da obra há argumentos sobre essas indagações, tornando-se mais evidentes no diálogo entre as personagens Raimundo, Alduíno Arana e Trajano Mattoso. De acordo com os pesquisadores Gilson Penalva e Liane Schneider, no artigo intitulado “Identidade e Hibridismo na Amazônia Brasileira: Um estudo comparativo de *Dois Irmãos* e *Cinzas do Norte*, de Milton Hatoum”, em *Cinzas do Norte* a questão da arte assume posição privilegiada, pois “o debate se dá como um eixo para a discussão dos processos de identificação na Amazônia” (PENALVA; SCHNEIDER, 2012, p. 35).

No romance, a problematização das concepções de arte envolve vários personagens, com visões distintas sobre o tema. Jano, por exemplo, representante de um pensamento eurocêntrico, encomenda de Domenico de Angelis a pintura do teto da sala do seu palacete, semelhante à pintura que este pintor italiano havia feito no teto do salão nobre do Teatro Amazonas, no século XIX. Na Vila Amazônia, propriedade que herdara do pai, tem destaque o casarão construído “no alto de um barranco, um casarão cinzento, erguido sobre arcos sólidos, dava para o rio Amazonas e a ilha do Espírito Santo” (PENALVA; SCHNEIDER, 2012, p. 35).

Trajano Mattoso, apelidado de Jano, é o pai de Mundo. Bhabha (1997) compara, metaforicamente, a linguagem da construção do discurso da nação ao “rosto de Jano” – um deus possuidor de duas faces, uma sempre olhando para o passado e a outra sempre olhando para o futuro. Essa afirmação nos possibilita afirmar que os discursos são ambivalentes e que nunca constituem uma história linear, unívoca, mas muitas histórias – narrativas e contra-narrativas que colocam em xeque visões da história como horizontalidade.

Na narrativa, Jano representa a velha elite manauara que cresce após a II Guerra Mundial. Ele é descendente de português, “um homem religioso que acreditava na civilização e no progresso” (HATOUM, 2005, p. 35), que veio para a Amazônia em busca de riqueza e ascensão social. Jano é rodeado por amigos que encabeçavam a ditadura militar em Manaus.

É esposo de Alcília, uma mulher humilde, descendente de índios, que resolveu se casar com ele para dar adeus à periferia e à vida regrada.

A concepção de Jano sobre arte e vida é completamente diferente da defendida por seu suposto filho Mundo. Para o primeiro, arte é apenas a europeia. Essa afirmação é confirmada com as ornamentações que esse personagem faz em sua casa na Vila Amazônia: “azulejos verdes e vermelhos desenhavam um mapa de Portugal no fundo da piscina, em cujas paredes estavam gravados nomes de cidades, de reis e rainhas desse mesmo país.” (HATOUM, 2005, p. 68). Para Jano, a boa pintura é aquela vinculada à tradição europeia, o que, de certo modo, desqualifica a arte produzida na Amazônia, incluindo, nesse processo de discriminação, a arte produzida por Mundo. Ele faz severas críticas ao gosto artístico de Mundo e recrimina sua valorização da arte indígena:

Jano tirou uma chave do bolso, destrancou a porta, começou a tossir. Folhas de papel, pincéis, lápis, tubos de tinta, penas de pássaros, plantas ressequidas e sementes espalhados no chão; num cubo de vidro, cipós enrolados em forma cônica, e, nas paredes, desenhos com símbolos indígenas. “Nenhum livro de matemática nas estantes. Só arte, poesia... Pior ainda: nenhuma fotografia de mulher, a não ser a da mãe. Meu filho não pode continuar assim” (HATOUM, 2005, p. 33).

É a partir das discussões entre pai e filho que conhecemos a concepção artística de Jano. Como empresário bem-sucedido, sua visão de arte corresponde a uma visão comum nos tempos modernos: pela dificuldade do artista em encontrar visibilidade social, por não possuir uma posição econômica privilegiada e pelo caráter não produtivo da obra de arte, o artista é considerado vadio, malandro, e sua obra é, muitas vezes, desprezada. Durante toda a narrativa, deparamos com falas e atitudes de falta de respeito às diferenças, à alteridade, por parte de Jano, com relação ao posicionamento artístico do filho. Em uma conversa com Lavo, ele explana: “o maior desejo dele é ser artista”. “É um equívoco”. (HATOUM, 2005, p. 87). Em outra cena, Jano chega a afirmar que Mundo não é uma grande promessa, justamente por querer ser artista: “Por isso é que não promete nada, Jano interrompeu. Arte... quem ele pensa que é?” (HATOUM, 2005, p. 22).

A mesma ira, o mesmo ódio o empresário da juta tem por Arana, inicialmente mestre de Mundo: “ainda não conheces? Um vagabundo. Um pintor de trambolhos sem pé nem cabeça. Também faz esculturas... coisas tortas, tudo porcaria!” (HATOUM, 2005, p. 36). A visão de Jano sobre arte e artista assemelha-se a de seu amigo Palha. Conversando com Mundo, Palha aconselha-o a seguir os passos do pai: “É como empresário ou político, e não

como artista, que vais sair da obscuridade comum. E para isso é preciso estudar” (HATOUM, 2005, p. 119). No entanto, Mundo vai na contramão dos desejos do pai: “nenhum livro de matemática nas estantes, somente arte, poesia”. Ainda mais, “nenhuma fotografia de mulher, a não ser a da mãe” (HATOUM, 2005, p. 33). A única solução para enquadrar o filho seria o treinamento militar: “falta isso ao meu filho... correr, saltar com coragem, que nem esses rapazes armados” (HATOUM, 2005, p. 34). Jano e seus amigos militares acreditavam fielmente no poder da disciplina militar, da ditadura, das regras e da subserviência. Para ele, “uma pessoa não pode ser totalmente livre, ninguém pode, mas o coronel Zanda poderia dar um jeito nessas loucuras de liberdade e arte aclamadas pelo filho, que pensava que poderia construir um futuro com devaneios” (HATOUM, 2005, p. 118).

Jano tem uma concepção de arte completamente elitista e eurocêntrica. Na sua visão, bons artistas e arte de referência só poderiam ser elaborados nos grandes centros europeus, por grandes nomes da arte. Mundo, ao perceber esse pensamento elitista do pai, faz severos julgamentos: “ouve música clássica só para dizer que conhece essa ou aquela sinfonia ou sonata. Vive citando um maestro ou pianista famoso, uma orquestra...” (HATOUM, 2005, p. 64). As perspectivas de pai e filho são inteiramente distintas: ao passo que Mundo valoriza a arte local, indígena, Jano ressalta e valoriza os quadros europeus. Tanto é que o quarto de Mundo possui uma decoração com elementos indígenas, o que confirma seu apreço por tal representação artística: “Folhas de papel, pincéis, lápis, tubos de tinta, penas de pássaros, plantas ressequidas e sementes espalhados no chão; num cubo de vidro, cipós enrolados em forma cônica, e, nas paredes, desenhos com símbolos indígenas” (HATOUM, 2005, p. 33). Por sua vez, o pai tem uma peça do artista italiano Domenico de Angelis: “o luxo maior vinha de cima: um estuque antigo com figuras de liras, harpas, cavaletes e pincéis. Fiquei observando o teto até ouvir a voz de Jano: ‘É uma pintura de Domenico de Angelis: A glorificação das belas-artes na Amazônia’” (HATOUM, 2005, p. 31).

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

Por ter uma visão de artista e de arte totalmente preconceituosa e unilateral, Jano reprime as aspirações artísticas de Mundo, desde criança. Aos cinco anos de idade, Mundo mostra seus desenhos ao pai, que o reprime severamente, antes mesmo de observar as gravuras: “é só isso que sabes fazer?” (HATOUM, 2005, p. 252). A reação paterna é tão grosseira que Mundo foge para a rua chorando. As grosserias e a insensibilidade do pai serão constantes durante toda a trama. Com o crescimento de Mundo, os conflitos são intensificados: aos 21 anos, Mundo faz Jano ter conhecimento de sua grande obra artística de contestação, o Campo de Cruzes, que vira notícia de jornal. Arte de contestação, de revolta, de denúncia; Mundo mostra, através desse projeto, as péssimas condições de moradia do bairro Novo Eldorado.

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

A tirania de Jano revela a intolerância à alteridade e às diferenças. Ele é incapaz de aceitar que Mundo tenha intenções, sonhos e ideais diferentes dos seus. A esse respeito, logo no início da narrativa, ele diz: “quero que Mundo ande por aí e largue essa mania de desenhar, desenhar...” (HATOUM, 2005, p. 33). O grande desejo de Jano é que Mundo seja seu herdeiro e dê continuidade ao projeto civilizatório da Amazônia, que foi iniciado por seu pai português, como vemos na fala posterior em que ele explicita para Lavo sua frustração: “por isso invejo a sorte de alguns proprietários da região, homens e mulheres que criaram homens e têm herdeiros. Enquanto eu vou morrer sem herdeiro, Deus não me deu um” (HATOUM, 2005, p. 87).

Não somente Mundo entra no processo recriminatório de Jano, como os moradores da Vila Amazônia também são alvos de críticas e preconceitos. Na Vila Amazônia, os índios foram vistos como seres irracionais e brutos, porque eles simplesmente rejeitavam algumas de suas recomendações. Jano, por sua formação europeia, desconsiderou a cultura e as formas de vida dos índios: “Disse que dava muito trabalho plantar a civilização na Amazônia. Antes, todo mundo comia com as mãos e fazia as necessidades em qualquer lugar. Tive que

reconstruir quase tudo, Lavo. Temos que construir tudo o tempo todo”. (HATOUM, 2005, p. 70)

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

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

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

Dessemelhante de Jano, tem-se Mundo, que apresenta um projeto artístico que aponta para a articulação entre arte, ética e estética. Seus quadros representam o espaço amazônico com seus conflitos sociais, econômicos e, principalmente, políticos, tendo em vista que o romance se desenvolve na Manaus agitada pela ditadura militar e pela criação da Zona Franca; ou seja, o contexto político e cultural em que irrompem a arbitrariedade do Estado e a ganância dos donos do capital.

Referindo-se ao posicionamento artístico de Mundo, Vera Lúcia Soares afirma que “[o] desenho é para Mundo o espaço de expressão de sua revolta e também de criação de uma possível identidade que ele tenta buscar longe de Manaus e da casa paterna, no Rio e, mais tarde, durante o exílio voluntário em Berlim e Londres” (SOARES, 2008, p. 76).

Também em posição distinta à de Mundo, temos Arana que, a princípio, é para Mundo (o aprendiz de arte) seu mestre. Com o passar do tempo, a postura e o entendimento de Arana sobre arte se alteram e Mundo distancia-se afetiva e intelectualmente dele. Arana, posteriormente, enceta a comercialização de imagens exóticas de Amazônia para turistas viajantes, unicamente com fins lucrativos. Nesse caso, a Amazônia é representada sob a ótica paisagística e naturalista – paisagens com rios margeados por uma mata densa – com o intuito



de satisfazer os viajantes, principalmente aqueles que somente “conhecem” a flora e a fauna amazônicas, elementos historicamente utilizados como representação estereotipada desta região. Para tio Ran, Arana sempre foi um parasita, um aproveitador, como revela este diálogo entre aquele e Lavo:

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

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

“Estás vendo aquele peixeiro? Prega numa parede o tabuleiro dele com peixe e tudo; depois decepa umas cabeças, faz uma pirâmide no chão e mela com tinta vermelha. Arana chamaria isso de arte... Mas isso é coisa do passado. Agora ele está trocando as formas ousadas por pinturas do pôr-do-sol. Deve estar possuído pela nossa natureza grandiosa” (HATOUM, 2005, p. 102).

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

Mundo e Arana são pesos nas extremidades de uma gangorra. A pressão social e a ambição se refletem na vida de cada um desses personagens. Acho que esse dualismo ou polarização é nocivo para ambos. No caso de Arana, por motivos éticos e estéticos. Ele é o caso típico de intelectual ou artista que promete revolucionar a arte de vanguarda e no fim se revela[...]. No caso de Mundo, sua autocrítica é tão feroz, tão radical, que o imobiliza. (HATOUM, 2007)

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

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

Ademais:

Arana quis me mostrar uma de suas pinturas recentes: paisagem de um rio margeado por uma mata densa e pássaros num céu luminoso. Observei o quadro e olhei de esguelha para Mundo. “Que tal?”, perguntou Arana. “Parece pintura de um naturalista ou viajante”, comentei. [...] “É um quadro encomendado”, justificou ele, “o gosto não depende só de mim, depende, de quem [paga]” (HATOUM, 2005, p. 130-131).

Esses trechos recortados acima foram retirados com o intuito de exprimir a conjuntura da produção artística de Arana. Como foi afirmado pelo próprio artista, sua arte é elaborada de acordo com o receptor, baseando-se em um modelo eurocêntrico que ressalta apenas o lado paisagístico. Desse modo, Arana acaba por favorecer o caráter exótico, estereotipado e homogêneo da região amazônica, ilustrando parte do pensamento eurocêntrico que supervaloriza os elementos naturais, em detrimento dos povos e culturas amazônicos e que teve, na região, seu ápice nos séculos XVIII e XIX.

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

unicidade. A imagem discursiva sequente ajuda-nos a compreender o que estamos discorrendo:

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

Esse ambiente figurativo de Arana, como se vê, representa uma perspectiva folclórica e mítica da Amazônia. Lembra-nos as descrições dos viajantes turistas em seus primeiros relatos, que descreviam animais e árvores da selva amazônica de forma fantástica e pitoresca. Esse posicionamento é igualado ao de muitos críticos ou artistas de feição eurocêntrica, uma vez que o exotismo e a superficialidade são ressaltados em suas esculturas e telas, como se os bichos, a mata densa, os índios e seus adereços representassem toda a região amazônica. Esse tipo de recriação não retrata a identidade cultural como iteração e movimento e intensifica a calcificação da cultura amazônica, o que acaba por resultar em estereótipos e imagens fixas que celebram a homogeneização desse espaço. Esse projeto estético de Arana faz parte de uma visão utópica e totalizante da região que tenta transcender as contradições e ambivalências que constituem a própria estrutura da subjetividade humana e seus sistemas de representação cultural. Sobre esse pensamento da fluidez e da hibridação identitária cultural, Canclini (2006) adverte:

Já não basta dizer que não há identidades caracterizadas por essências autocontidas e aistóricas, nem entendê-las como as formas em que as comunidades se imaginam e constroem relatos sobre sua origem e desenvolvimento. Em um mundo tão fluidamente interconectado, as sedimentações identitárias organizadas em conjuntos históricos mais ou menos estáveis (etnias, nações e classes) se reestruturam em meio a conjuntos interétnicos, transclassistas e transnacionais (CANCLINI, 2006, p. 23).

Pelo que foi dito acima, podemos inferir que a identidade será sempre segmentada e heterogênea. No caso amazônico, por exemplo, a população indígena teve contato com diferentes povos: pessoas de várias partes da Europa, além de chineses, japoneses; ademais,

tiveram relações com pessoas de outras partes do Brasil, como os nordestinos que chegaram com o anseio de ascensão social. Além disso, tiveram experiências culturais remodeladas e tocantes aos meios de comunicação de massa e aos intercruzamentos com os próprios sujeitos da região com hábitos diferenciados, como os ribeirinhos, fazendeiros, donos de serraria, empresários locais, entre outros. A expressão artística de Arana não leva em consideração o aspecto *híbrido e rizomático* da cultura e, assim sendo, não celebra as migrações, os processos de *interculturalidade* e de *mestiçagem* do povo amazônico. Verificamos mais um fragmento que ilustra a representação artística de Arana:

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

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

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

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

Trajano Mattoso é amigo das figuras que estão diretamente envolvidas com o golpe militar (fator histórico importante para o desenrolar da trama): o coronel e futuro prefeito

Zanda, o empresário oportunista Albino Palha, entre outros. Além de tê-los como amigos, Jano representa os grandes coronéis da Amazônia que querem ter um grande herdeiro e não um filho, e essa é uma das grandes iras de Mundo. Desde a infância, Mundo se aproxima dos trabalhadores da Vila Amazônia, brinca com as crianças pobres e essa atitude irrita profundamente Jano, que quer mantê-lo longe dessa gente: “Quando criança, vivia metido nas casinhas de Okayama Ken: queria brincar com a criançada pobre. Jano arrastava o menino para casa. Meu marido detestava qualquer diversão. Mundo ficava sozinho na varanda, olhando o rio, desenhando” (HATOUM, 2005, p. 297).

A rebeldia e a oposição de Mundo são expressas na escolha do estilo artístico como caminho a seguir. Essa escolha simboliza resistência aos modelos capitalistas, burgueses, já que a personagem se recusa a dar continuidade à “obra” do pai. Nesse caso, a arte é uma forma de resistência ao modelo de vida e aos interesses de Jano. A opção de Mundo talvez só agrade a tio Ran, uma personagem que é um misto de artista e marginal, retrato da boemia, da resistência ao trabalho fixo e da rebeldia frente aos modelos tradicionais e convencionais de vida; tio Ran vive à deriva, percorrendo a periferia e se relacionando com todo tipo de gente. Esse seu posicionamento transparece durante toda a narrativa, até mesmo quando ele faz severas críticas ao sobrinho Lavo com relação à sua profissão de advogado, como percebemos no episódio abaixo: “Vais enlouquecer redigindo processos. Os graúdos vão te engolir, Lavo. Todo processo é enganador, uma mentira. É melhor escrever, pintar, ser artista [...] Devias passar a vida lendo e vivendo por aí, sem profissão” (HATOUM, 2005, p. 94-95).

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

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

Corpos Caídos foi a primeira sequência que ele deixou sobre sua carteira numa manhã em que foi à cantina. Vimos nossos corpos tombados, nossos rostos fazendo caretas medonhas: o Minotauro, meio monstruoso e o único sem cabeça, o Delmo com cara de gafanhoto, e o professor, no centro da

quadra, um arlequim atarracado, a cabeça separada do corpo (HATOUM, 2005, p. 17).

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

Minotauro colou com carrapicho um chumaço de rabiola na traseira do artista, tocou fogo com álcool e se afastou [...]. Mundo estranhou a risadas das garotas, viu a fumaça entre suas pernas, deu um pinote e se atirou no lago. Depois sentou na pequena ponte de pedra, tirou os sapatos e o cinturão, e ficou ali, todo molhado fitando os bichos, ouvindo a zombaria dos ginásianos. Dezenas. Não se mexeu; esperou o sinal do fim do recreio, a praça sem fardas, urros ou gargalhadas. Parecia mais triste que raivoso. “Estou acostumado”, disse, sem olhar para mim (HATOUM, 2005, p. 18).

A reação de Mundo aos colegas irrita profundamente Jano. Este vê na atitude do filho um gesto feminino e delicado. Para ele, homem deve reagir e enfrentar a todos com brutalidade e heroísmo. Depois desse acontecido, Mundo muda-se para o Colégio Brasileiro, “onde podia desenhar à vontade, acordar tarde, entrar na aula no meio da manhã e cabular sem ser caceteado” (HATOUM, 2005, p. 19).

No entanto, Mundo não passa muito tempo na nova escola. Com a ajuda do coronel Zanda, Jano interna o filho no Colégio Militar, onde este passa por duros treinamentos e presencia a crueldade dos militares. Mais uma vez, irritado com a atitude do pai de tê-lo obrigado a suportar a rotina, as normas e a selvageria do modelo militar, Mundo desenvolve uma vingança que será um protesto estético/político contra as condições de moradia no Novo Eldorado, a primeira e grande obra de Zanda. Mundo realiza todo o protesto com a ajuda de Ranulfo: “Mundo tirou o papel do bolso e mostrou o desenho: queria espetar uma cruz de madeira queimada diante de cada casinha do Novo Eldorado; ao todo, oitenta cruces. Depois ia pendurar trapos pretos nos galhos da seringueira no meio do descampado” (HATOUM, 2005, p. 148).

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

Casinhas sem fossa, um fedor medonho. Os moradores reclamavam: tinham que pagar para morar mal, longe do centro, longe de tudo... queriam voltar para perto do rio. Alguns haviam trazido canoas, remos, malhadeiras, arpões; a cozinha, um cubículo quente; por isso, levavam o fogareiro para a rua de terra batida e preparavam a comida ali mesmo (HATOUM, 2005, p. 148).

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

“Arana implica com o meu trabalho”, continuou. “Implica com quase tudo e não dá a mínima para o que me queima por dentro. Não conhece o meu pai, não quer entender quem é esse homem. Agora só fala em prudência, só pensa nas amizades que fez em Brasília... Prudência, para ele, é uma forma de ganhar dinheiro e prestígio. Tem medo do que eu quero fazer, diz que pode prejudicar meus estudos e enfurecer meu pai” (HATOUM, 2005, p. 145).

Ao inserir o diálogo de Mundo com Arana sobre o questionamento do que é e o que não é arte, Hatoum, ou melhor, seu alter ego ficcional, revela sua concepção de literatura. Essa modalidade artística seria somente as formas canônicas e tradicionais de representação? No desenrolar da narrativa, através do desgarrado tio Ran, Hatoum aponta caminhos metapoéticos para tal indagação: “Pergunto porque ele lia e escrevia em vez de ir atrás de trabalho. ‘Estou trabalhando, mana’, disse tio Ran. ‘Trabalho com a imaginação dos outros e com a minha’. Ela estranhou a frase, que algum tempo depois eu entenderia como umas das definições de literatura” (HATOUM, 2005, p. 24).

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

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

essas questões vêm de muito longe, o exílio, o lugar difícil e improvável do artista num mundo movido pelo consumo e o lucro. Nos dias de hoje a literatura já não tem o interesse que tinha na época de Joyce ou mesmo na década de 1950, mas acho que ainda há e

sempre haverá bons leitores em todo o mundo. Esses leitores existem e justificam a literatura. (HATOUM, 2008)

O escritor tem vez na era da informática, em que as informações chegam facilmente? Tem lugar no momento em que o consumo e o lucro são sempre priorizados? Essas indagações buscam correspondência com a proposta de George Yúdice, em *A conveniência da cultura* (2006), especificamente no tópico “Cultura como recurso”, em que o autor afirma que a cultura está, cada vez mais, sendo associada ao uso de recursos que gerem discussões acerca de questões sociopolíticas e econômicas, quer dizer, “para aumentar sua participação nessa era de envolvimento político decadente, de conflitos acerca da cidadania e do surgimento daquilo que Jeremy Rifkin chamou de capitalismo cultural” (YÚDICE, 2006, p. 25). Nesse sentido, as artes estão sendo ligadas, constantemente, a atividades comunitárias e serviços de desenvolvimento econômico. O autor faz esse comentário sobre a cultura no intuito de mostrar que ela está sendo utilizada como recurso para outros fins. Diante dessa nova perspectiva, a arte assume novas funções e cabe a nós o seguinte questionamento: objeto comercial, usado, como muitos outros, para a exploração pelo capital, a arte abre possibilidades para funcionar como resistência e crítica a esse mesmo sistema econômico?

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

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

A grande obra de Mundo, denominada “História de uma decomposição – Memórias de um filho querido”, de que Lavo terá ciência no apartamento de Alicia no Rio de Janeiro, após a morte do amigo, realça a importância da memória na elaboração artística. Nessa obra, a



figura do pai é ressaltada de maneira irônica e negativa, sendo que nas telas ele vai envelhecendo e se deformando, juntamente com seu cachorro Fogo:

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

Os sete quadros de Mundo aludem à vida e à morte do pai, mas “traduziam a angústia de Mundo e eram o presságio de sua própria morte” (HATOUM, 2005, p. 294). Essa realização artística foi a maneira que ele encontrou para desabafar e expressar a vida. Esses quadros representam a falência do ser humano, no caso, a de Jano, porém, presumimos que seja a de todos nós, a representação da decadência do homem, seja ele quem for. A mensagem que consideramos é a decomposição da vida, tanto que, nos primeiros quadros, notamos a figura paterna jovial e cheia de força, ao passo que nos próximos vão se modificando e regredindo, desde os homens até os animais e a natureza. As duas últimas telas possuem fundo escuro que concebemos como a exaltação do lado negativo da vida e a aproximação da morte, tanto do artista quanto do pai. No último quadro, temos a disposição do par de sapatos de maneira oposta, o que pode metaforizar os desencontros e a discrepância entre os caminhos do pai e do filho, enquanto um caminha em uma direção, o outro vai na direção inversa.

A retratação da natureza aparece, nas telas de Mundo, como vimos acima, com caráter extremamente divergente do que tem nas de Arana. Como o foco de Mundo é o ser humano sendo deformado juntamente com o ambiente, a natureza é por ele representada de modo recessivo. Na representação dele existe a atmosfera de incerteza e de desmembramento, apagando, desse modo, qualquer noção essencialista de uma autenticidade ou pureza inerente às culturas. Dessa forma, as concepções artísticas de Mundo dialogam com a noção de diferença, hibridismo cultural e rizoma, porque, em nossa avaliação, seus critérios, discursos e representações são estratégias de ambivalência na estrutura de identificação, em que o Eu é

sempre uma irresolução. Os discursos inseridos nas imagens de Mundo apelam para a violação e para ressignificação de valores, espaços, seres e objetos da Amazônia. Em suma, Mundo propõe uma violação política que podemos apreender como os “poderes da linguagem”. Mundo foge com a linguagem artística do dualismo e da pureza radical para representar as contradições e as ambivalências que são intrínsecas ao meio e aos sujeitos amazônicos: “Arana bem que tentou inocular na minha cabeça o veneno de uma ‘arte Amazônia autêntica e pura’, mas agora estou imunizado contra as suas preleções. Nada é puro, autêntico, original. Planejo desenvolver uma obra sobre a Vila Amazônia” (HATOUM, 2005, p. 238).

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

Com essa perspectiva artística de Mundo, Hatoum parece alertar-nos para o fato de que a cultura não é separada do social, mas um recurso constante de luta social e política. É um subterfúgio de produção de significação e de valores básicos que estruturam o andamento da sociedade. A sua narrativa incita-nos a conjecturar estratégias de resistência, sem os posicionamentos essencialistas que dificultam a figuração dos processos de hibridismo cultural. Dentre as estratégias de resistência cultural, tem notoriedade a vontade de ouvir o Outro, seja ele rechaçado ou reprimido. Essa possibilidade de reversão do olhar está atrelada a uma perspectiva pós-colonial. Sobre essa concepção pós-colonial, Homi Bhabha (2013) ressalta:

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

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

## REFERÊNCIAS

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

BHABHA, Homi K. Narrando a nação. In: ROUANET, Maria Helena. *Nacionalidade em questão*. Rio de Janeiro: UERJ, 1997. p. 48-59.

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

CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. *Ciência e Cultura*, v. 24, n. 9, p. 803-809, set. 1972.

DERRIDA, Jacques. A diferença. In: DERRIDA, Jacques. *Margens da Filosofia*. Tradução de Joaquim Costa e Antônio M. Magalhães. São Paulo: Papirus, 1991. p. 33-62.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 3. ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1999.

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

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

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

HATOUM, Milton. Memórias compõem meu chão literário. Entrevista concedida a Ubiratan Brasil. *Observatório da Imprensa*, 11 mar. 2008. Disponível em: <http://www.observatoriodaimpresa.com.br/artigos.asp?cod=476ASP004>. Acesso em 31 jun. 2014.

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

PENALVA, Gilson; SCHNEIDER, Liane. Identidade e hibridismo na Amazônia Brasileira: um estudo comparativo de *Dois Irmãos* e *Cinzas do Norte*, de Milton Hatoum. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 21, p. 11-50, 2012.

SOARES, Vera Lúcia. Travessias culturais e identitárias na narrativa de Milton Hatoum. In: RODRIGUES, Helenice; KOHLER, Heliane (Org.). *Travessias e cruzamentos culturais: a mobilidade em questão*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008. p. 65-81.

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura*. Tradução de Maria Anne Kremmer. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

**Artigo recebido em setembro de 2015.**  
**Artigo aceito em novembro de 2015.**