



DOSSIÊ "História e literatura"

O que restou de tudo isso? Signos da arte e da memória em *Cinzas do Norte*

Julio Pimentel Pinto

Professor Livre Docente do Departamento de História – FFLCH - Universidade de São Paulo (USP)
juliop@uol.com.br

Recebido em 18/06/2016. Aprovado em 02/09/2016.

Como citar este artigo: Pinto, Julio P. "O que restou de tudo isso? Signos da arte e da memória em *Cinzas do norte*". *Intelligere, Revista de História Intelectual*, São Paulo, v. 2, n 2 [3], p. 11-22. 2016. ISSN 2447-9020. Disponível em <<http://revistas.usp.br/revistaintelligere>>. Acesso em dd/mm/aaaa.

Resumo: O texto identifica a construção de três perfis distintos de artistas no romance *Cinzas do Norte*, de Milton Hatoum, e, por meio deles, reflete sobre a relação entre ficção e história, sobre a evocação do passado, o trabalho da memória e os sentidos da arte.

Palavras-chave: Milton Hatoum, memória, arte, história e ficção.

What remains of all this? Signs of art and memory in Cinzas do Norte

Abstract: The text explores three different artists profiles in Milton Hatoum's novel *Cinzas do Norte* and, through this profiles, analyses the relationship between history and fiction, the evocation of the past, the construction of memory and the meaning of art.

Keywords: Milton Hatoum, memory, art, history and fiction.

*L'être est toujours dans cette distance, quelque part
entre un soi insondable et l'autre en soi.
Dans la sensation du temps. Dans l'amour, que est
l'impossibilité de la fusion entre soi et l'autre.
Dans l'art, l'expérience de l'altérité.
Mathias Enard, Boussole*

Logo na abertura de um livro inteiramente dedicado a Marcel Proust, Gilles Deleuze sintetiza o que lhe parece o esforço e a preocupação principais de *Em busca do tempo perdido*:

[...] o tempo perdido não é simplesmente o tempo passado: é também o tempo que se perde, como na expressão “perder tempo”. É certo que a memória intervém como um meio de busca, mas não é o meio mais profundo; e o tempo passado intervém como uma estrutura do tempo, mas não é a estrutura mais profunda.¹

Na contramão de parte significativa da fortuna crítica proustiana, Deleuze prossegue na caracterização de uma obra que se vale da memória e do passado, mas não os tem por principais:

Não se trata de uma exploração da memória involuntária, mas do relato de um aprendizado [...] a memória só intervém como o meio de um aprendizado que a ultrapassa tanto por seus objetivos quanto por seus princípios. A *Recherche* é voltada para o futuro e não para o passado.

Aprender diz respeito essencialmente aos *signos*. Os signos são objeto de um aprendizado temporal, não de um saber abstrato. Aprender é, de início, considerar uma matéria, um objeto, um ser, como se emitissem signos a serem decifrados, interpretados. Não existe aprendiz que não seja “egiptólogo” de alguma coisa. Alguém só se torna marceneiro tornando-se sensível aos signos da madeira, e o médico tornando-se sensível aos signos da doença. A vocação é sempre uma predestinação com relação a signos. Tudo que nos ensina alguma coisa emite signos, todo ato de aprender é uma interpretação de signos ou hieróglifos. A obra de Proust é baseada, não na exploração da memória, mas no aprendizado dos signos.²

Egiptólogo, marceneiro e médico — tríptico de metáforas — remetem a um fazer equivalente: o da busca de sinais que permite o desvelar de um processo educativo, aprendiz, formador. Os signos, em Proust, orientam, assim, as estratégias de recuperação e reinvenção do passado. O passado, por sua vez, é uma mescla: conjugação plural de mundos e experiências sensíveis, aptos a produzir registros heterogêneos e de leitura desigual, que o presente se empenha em captar para, a partir deles, construir significados.

Independentemente da controversa hierarquia que Deleuze sugere —aprendizado dos signos como móvel da escrita proustiana; memória e passado como caminhos ou mecanismos que permitam a posterior significação—, a percepção da literatura (ou, de forma mais ampla, da arte) como um jogo que implica transitar por distintas temporalidades, decifrar as marcas da experiência vivida, conjugar memória e razão e (re)construir significados transcende a obra de Proust. Da mesma maneira, a reunião do passado e da memória com seus signos e sua leitura não é exclusividade da literatura proustiana; Borges, por exemplo, insistiu bastante no papel primordial e reinventor da leitura, capaz de proporcionar simultaneamente odisseias no passado e no presente, vertigens na memória e no universo do leitor.³ Antes dele, Pessoa notara, num poema bastante famoso, o descompasso entre experiência vivida, experiência narrada (significada) e experiência lida.⁴ Depois de ambos e certamente influenciado pelo argentino, Umberto Eco teorizou acerca do prosseguimento da obra de arte no momento da fruição e enfatizou a inevitabilidade da combinação entre os muitos tempos da memória e as diversas possibilidades da leitura:

¹ Gilles Deleuze, *Proust e os signos* (São Paulo: Forense Universitária, 1987), 3.

² *Ibid.*, 4.

³ Sobre Borges e os recursos da leitura, ver, sobretudo, Emir Rodríguez Monegal, *Borges, uma poética da leitura* (São Paulo: Perspectiva, 1980).

⁴ O poema é “Autopsicografia”, quase banalizado de tão citado. Especialmente em quatro versos que enunciam os desníveis do trio de experiências: “E os que leem o que escreve/Na dor lida sentem bem/ Não as duas que ele teve/Mas só a que eles não têm”. Fernando Pessoa, *Obra poética* (Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960), 97.

Com esta poética da sugestão, a obra se coloca intencionalmente aberta à livre reação do fruidor. A obra que “sugere” realiza-se de cada vez integrada pelas contribuições emotivas e imaginativas do intérprete. [...] o texto se propõe estimular justamente o mundo pessoal do intérprete, para que este extraia de sua interioridade uma resposta profunda, elaborada através de misteriosas consonâncias.⁵

O conjunto de signos emitidos por uma obra comunica-se com o leitor, provoca reflexão e consciência; a partir da decifração emocional, imaginativa ou racional desses sinais, o leitor, também intérprete, produz compreensões novas. Para Eco, a abertura proporcionada pela continuação da obra nos momentos de leitura deriva de um tempo que abandonou a noção de um *logos* criador como razão e origem de tudo. A obra aberta também permite a difusão mais fácil e ágil de visões policêntricas do mundo e da realidade, rejeitando concepções integralizadoras ou totalizadoras; amplia-se, portanto, o espaço da subjetividade e a perspectiva — ou ângulo de visão — tornam-se mais importantes do que supostas e restritivas “essências do objeto”: o *ver* substitui o *ser*; a percepção do tempo e do passado ganham agudeza e a consciência histórica passa a impregnar o reconhecimento do mundo.⁶

Da conexão entre signos, passado, memória e leitura, constrói-se o campo de possibilidades e o dinamismo de uma obra, amplia-se sua capacidade comunicativa e estabelece-se, num espaço interpretativo marcado pela incerteza e pela hesitação positivas, o diálogo entre artista e fruidor. É justamente essa relação simultaneamente complexa e inevitável que se estabelece nos romances de Milton Hatoum, leitor de Proust, Pessoa, Borges, Eco. Não por acaso, seus narradores são sempre escritores: dedicam-se a reunir e decifrar os sinais que permitam restituir o passado; sabem, porém, que nenhuma versão do vivido será completa ou verdadeira, que a memória é traiçoeira e jamais se confunde com a história, presa que é de angústias, dilemas e enganos pessoais. Mesmo assim prosseguem. A narradora não nomeada de *Relato de um certo Oriente*⁷ manifesta-se numa longa carta e a personagem Emilie — observou Stefania Chiarelli — age como uma “Sherazade no Amazonas”; ela tenta

colar os diversos relatos, partindo de sua própria memória e lançando mão da memória dos demais, permite que se 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 presente a ideia de totalidade, apenas a possibilidade de se narrar uma fatia da vida, com toda a incompletude que isso encerra.⁸

Nael, filho bastardo e narrador de *Dois irmãos*, observa a trajetória de Yaqub e Omar e, a partir da margem e do quintal, relata a tragédia da família e busca, na narrativa, sua origem e uma revelação que ele sabe que nunca encontrará. Embora se esforce por compreender a história dos dois irmãos, aos poucos afasta-se de ambos e do que cada um, direta ou indiretamente, quis lhe deixar: livros ou lições arrevesadas de vida. De Yaqub e de seus projetos, de sua insistência para que fosse para São Paulo; de Omar, a quem vê pela última vez sob um toró. Distancia-se da tempestade de uma relação infernal e banal, das expectativas desiguais que criamos para nós e para

⁵ Umberto Eco, *Obra aberta* (São Paulo: Perspectiva, 1968), 46. Ver também: Umberto Eco, *Seis passeios pelos bosques da ficção* (São Paulo: Companhia das Letras, 1994).

⁶ *Ibid.*, 44, 55 e 61.

⁷ Milton Hatoum, *Relato de um certo Oriente* (São Paulo: Companhia das Letras, 1989).

⁸ Stefania Chiarelli. “Sherazade no Amazonas — a pulsão de narrar em *Relato de um certo Oriente*”. In: Maria da Luz Pinheiro de Cristo (org.), *Arquitetura da memória: ensaios sobre os romances Relato de um certo Oriente, Dois irmãos e Cinzas do Norte, de Milton Hatoum* (Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas/Uninorte, 2007). Ver também: Daniela Birman, *Entre-narrar: relatos da fronteira em Milton Hatoum* (Tese de doutorado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007); Stefania Chiarelli. *Vidas em trânsito: as ficções de Samuel Rawet e Milton Hatoum* (São Paulo: Annablume, 2007) e Francine Iegelski, *Tempo e história, literatura e memória* (Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo, 2007). Ainda sobre a obra de Milton Hatoum, é interessante ver: Davi Arriguicci Jr., *Outros achados e perdidos* (São Paulo: Companhia das Letras, 1999); Giovanna Dealtry, Masé Lemos e Stefania Chiarelli (orgs.), *Alguma prosa: ensaios sobre literatura brasileira contemporânea* (Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007); Ana Cláudia Fidelis, *Entre orientes: viagens e memórias* (Dissertação de mestrado, Universidade Estadual de Campinas, 1998); Marleine Paula de Toledo, *Entre olhares e vozes: foco narrativo e retórica em Relato de um certo Oriente e Dois irmãos* (São Paulo: Nankim, 2004); Marleine Paula de Toledo, *Milton Hatoum: itinerário para um certo relato* (São Paulo: Ateliê, 2006); Noemi Campos Freitas Vieira, *Exílio e memória na narrativa de Milton Hatoum* (Dissertação de mestrado, Universidade Estadual Paulista, 2007).

nossos filhos. Distancia-se do olhar e das vidas à deriva, constata que o futuro é “essa falácia que persiste” e abandona a casa que metáforiza a família e o passado, traduzidos num signo de deterioração:

Nos fundos, o capim crescera, e a cerca de pau podre, cheia de buracos, não era mais uma fronteira com o cortiço. Desde a partida de Zana eu havia deixado ao furor do sol e da chuva o pouco que restara das árvores e trepadeiras. Zelar por essa natureza significava uma submissão ao passado, a um tempo que morria dentro de mim.⁹

Em *Órfãos do Eldorado*, o narrador é Armino Cordovil que, siderado por Dinaura e pela lenda da cidade submersa, reage à ganância criminosa dos poderosos locais — entre eles, seu pai — e consome-se para consumir seus desejos e sua paixão; resta o vazio e a constatação amarga de que “aquele lugar tão bonito, o Eldorado, era habitado pela solidão”. Seu relato é purgação e amargura, é o último respiro, o anseio de dizer o que não foi dito e, principalmente, aquilo em que não se acredita, por inverossímil:

Voltei para Vila Bela e fiquei escondido aqui, mas estava muito mais vivo. ninguém quis ouvir essa história. Por isso as pessoas ainda pensam que moro sozinho, eu e minha voz de doido. Aí tu entraste para descansar na sombra do jatobá, pediste água e tiveste a paciência para ouvir um velho. Foi um alívio expulsar esse fogo da alma, A gente não respira no que fala? Contar ou cantar não apaga a nossa dor? Quantas palavras eu tentei dizer para Dinaura, quanta coisa ela não pôde ouvir de mim. Espero o macucauá cantar no fim da tarde. Ouve só esse canto. Aí a nossa noite começa. Estás me olhando como se eu fosse um mentiroso. O mesmo olhar dos outros. Pensas que passaste horas ouvindo lendas?¹⁰

Mesmo em outros gêneros, como nos contos de *A cidade ilhada* e nas crônicas de *Um solitário à espreita*, Hatoum insiste nos deslocamentos pelo passado como forma de significar o que foi vivido: para pelo menos um de seus personagens de *A cidade ilhada*, “viajar era uma forma de viver em tempos distintos”;¹¹ o anseio e a impossibilidade da diferença ressurgem na constatação de outra personagem: “ninguém pode ser totalmente outro”. Também os narradores de *Um solitário à espreita*¹² assustam-se frente à voracidade do tempo e à selvageria da memória, esforçam-se para compreender o tempo vivido, escrevem para interpretar. Em todos os casos, a história é sempre o ponto de partida e a ficção, movida pela memória, restitui experiências passadas.

É *Cinzas do Norte*,¹³ no entanto, que acrescenta, de forma explícita, um elemento decisivo à equação passado/memória/signos/leitura: o fazer da arte. O narrador principal do livro é Lavo, filho de Jonas e Raimunda, sobrinho de Ramira e Ranulfo, amigo de Mundo.¹⁴ Lavo conta a história de Mundo e do que o cerca: os confrontos com Jano, o pai, o refúgio em Alcía, a mãe, o cuidado da empregada Naná e do motorista Macau. Ao recuperar tardiamente a história do amigo, Lavo também faz o balanço de uma geração derrotada, que viveu sob as trevas da ditadura militar e dos projetos de modernização e internacionalização da economia amazônica. É auxiliado, no relato, por dois outros narradores, vozes que ele cola à sua: a do próprio Mundo, que se manifesta logo na primeira página, ressurgem nos fragmentos de um diário e nas cartas que envia da Europa para, depois, finalmente, fechar o romance; e a de Ranulfo, que aparece em oito breves capítulos não numerados e destacados em itálico.¹⁵ É Ranulfo, inclusive, que define o fazer do escritor, numa resposta meio enviesada à irmã Ramira:

Lembro que, em plena tarde de um dia de semana, Ramira o [Ranulfo] encontrou lendo e fazendo anotações a lápis numa tira de papel de seda branco. Perguntou por que ele lia escrevia em vez de ir atrás de trabalho.

⁹ Milton Hatoum, *Dois irmãos* (São Paulo: Companhia das Letras, 2000), 265.

¹⁰ Milton Hatoum, *Órfãos do Eldorado* (São Paulo: Companhia das Letras, 2008), 103.

¹¹ Milton Hatoum, *A cidade ilhada* (São Paulo: Companhia das Letras, 2009), 97.

¹² Milton Hatoum, *Um solitário à espreita* (São Paulo: Companhia das Letras, 2013).

¹³ Milton Hatoum, *Cinzas do Norte* (São Paulo: Companhia das Letras, 2005).

¹⁴ Lavo reaparece como narrador em três contos de *A cidade ilhada*: “Varandas da Eva”, “Uma estrangeira em nossa rua” e “Dois tempos”. As três histórias são contadas pelo narrador adulto, que evoca passagens da juventude.

¹⁵ O relato de Ranulfo alterna-se com o de Lavo e aparece nas p. 51-54, 81-83, 111-116, 153-162, 179-182, 215-218, 251-255, 277-284.

“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 uma das definições de literatura.¹⁶

Quase ao final do livro, face às tragédias pessoais que se sucedem, Ranulfo apressa seu relato: “Deu uma pancadinha na mesa, e a voz ferina veio à tona: “agora vai embora, preciso ficar sozinho. Quero terminar logo essas histórias. Depois te entrego a mixórdia toda... escrita a lápis.”¹⁷ Uma vez pronta a “mixórdia”, ele pede que Lavo divulgue sua história, amplie sua voz:

Antes de mais uma viagem ao rio Negro, ele me entregou o manuscrito, dizendo com ansiedade: “Publica logo o relato que escrevi. Publica com todas as letras... em homenagem à memória de Alícia e de Mundo.”

Atendi ao pedido do meu tio, mas não com a urgência exigida por ele — esperei muito tempo.¹⁸

O ritmo da memória — eis a conclusão de Lavo — é lento, assim como é difícil fazer o cruzamento completo das histórias que se cruzaram numa Manaus que conheceu, sob a ditadura militar, a vertigem das mudanças velozes em seu tecido urbano e arquitetônico, na dinâmica das relações pessoais e sociais. Junto com o passado da cidade, varriam-se sonhos e desejos da geração de Mundo e Lavo. O relato organizado por Lavo depende, por isso, do afastamento temporal e da capacidade de lidar com as angústias da derrota. Não por acaso, em meio ao cruzamento dessas três vozes, emergem personagens sinistros, vestidos com terno ou farda, e despontam três perfis distintos de artistas, que correspondem a tempos e perspectivas éticas e estéticas contrastantes: Jobel, Arana e Mundo. Outros artistas são mencionados, mas de forma passageira, como o “índio velho e doente” — depois nomeado “Seu Nilo” —¹⁹, de quem Mundo compra “Uma pintura em casca fina e fibrosa de madeira: cores fortes e o contorno diluído de uma ave agônica”²⁰ e Alexander Flem, artista estrangeiro com quem, posteriormente, Mundo mora na Europa. Mas são Jobel, Arana e Mundo que centralizam a reflexão sobre a relação entre arte e memória, sobre o lugar da arte e o trabalho do artista.

Jobel é o artista popular. Suas peças impressionam Lavo quando as vê, pela primeira vez, no ateliê de Arana:

O que mais me atraiu foi uma série de objetos pintados com cores fortes: pequenas mulheres de barro, sentadas ou deitadas, que pariam peixes e serpentes. Tinham uma expressão estranha, todas de boca aberta, lábios grossos e vermelhos; olhavam para o alto; na cabeça, um véu de tule puído e manchado.²¹

Arana nota a atenção de Lavo e logo deprecia o trabalho de Jobel:

“Foi um cara adoidado que fez essas coisas”, disse Arana.

“Um louco?”, perguntei, dirigindo-me a Mundo.

“São objetos toscos”, disse o artista, com desdém.

Mundo tocou a face de uma escultura e se agachou para observá-la de perto.

“Comprei essas peças só para ajudar o coitado, mas arte não é isso”, disse Arana, enquanto subia para o mezanino.²²

O nome de Jobel reaparece sessenta páginas depois, pela boca de Ranulfo, que o celebra, contrapondo-se a Arana:

Depois ele [Arana] se aproximou do Pai Jobel, o louco do Morro da Catita. Pai Jobel morava na mata do castanhal; andava nu, subia o morro de braços abertos, entrava na igreja de São Francisco e pregava no púlpito. Alduíno Arana tirava o

¹⁶ Milton Hatoum, *Cinzas do Norte*, 24.

¹⁷ *Ibid.*, 302.

¹⁸ *Ibid.*, 303.

¹⁹ *Ibid.*, 106.

²⁰ *Ibid.*, 69.

²¹ *Ibid.*, 42.

²² *Ibid.*

louco da igreja, e os dois santos saíam abraçados. Só que um dos santos, o Jobel, era escultor. Ninguém se interessava pelas caboclas de barro que ele fazia, umas mulheres socadas que pariam bichos. Jobel pintava as estatuetas com figuras geométricas tortas... figuras vermelhas, amarelas, azuis. O padre Tadeu gostava dele, dava tinta e pincel para ele trabalhar. Objetos lindos, que nem peças marajoaras.²³

Em seguida, o tio de Lavo relata o desfecho da vida e da arte de Jobel:

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 retrato de santinhas. Ele adorava santas, era um apaixonado de verdade.²⁴

Para Ranulfo, Jobel é “o artista, mesmo”, “apaixonado de verdade”, viveu sempre embriagado pelo universo de que extraía sua arte. Doido, porém, e “sozinho no mundo”, alheio à razão e ao mercado de arte. Arana é seu antônimo. Sua arte deriva da de Jobel, mas ele a altera e padroniza: cores menos intensas, deformações atenuadas, para que as peças mantenham a feição exótica, mas não desconfortem o observador — que pode se tornar comprador. É novamente Ranulfo quem explica, agora a denunciar o oportunismo de Arana:

Arana comprava tudo [que Jobel fazia] por uma mixaria e ia revender aos turistas. Deve ter uma coleção dessas estatuetas na casa dele. O sacana começou a copiar essas mulheres, só que elas foram crescendo, os animais que pariam viraram monstros... e o Arana virou artista.²⁵

E Ranulfo arremata, com uma definição da arte de Arana tão extraordinária e categórica, quanto crua e brutal: “Ele deve ter algum talento, mas o charlatão é mais genuíno que o artista.”²⁶ Antes que o desenrolar da trama confirme a percepção de Arana, Mundo fascina-se pelo ateliê e pela arte de Arana, que chega a conceber uma “floresta em miniatura com lascas de ossos de animais e pedaços de minérios”, “um crânio, arcos de costelas, rosários de vertebras. Uma ossada.”²⁷ Embora a procedência dos restos humanos aplicados por Arana à obra fosse suspeita, a ideia de uma representação simbólica do genocídio indígena, aguçada pelo negror da madeira carbonizada, atrai Mundo, que ainda houve a explicação afetada e caricatural de Arana: “Hoje o santo baixou [...]. É um dia de grande inspiração.”²⁸ Ainda que tenuemente, o charlatão desenha-se aos olhos de Mundo que, ao sair do ateliê, reclama com Lavo do desinteresse de Arana por seus desenhos. Em nova visita ao ateliê, pouco tempo depois, Lavo presencia o descortinar da face oportunista de Arana: ao se deparar, com o que lhe pareceu “pintura de um naturalista ou viajante” — a óbvia e tradicional “paisagem de um rio margeado por uma mata densa e pássaros num céu luminoso” —, o narrador confronta o artista: “Não é o contrário do que ensinaste para Mundo?” e ouve a resposta direta, quase em tom de desculpa: “É um quadro encomendado [...]. E o gosto não depende só de mim, depende de quem olha”.²⁹ A referência ao “olhar” de quem encomendou não revela o respeito pelo fruidor, é claramente uma falsidade; ela mascara uma concessão, a opção pela arte de mais fácil aceitação no mercado turístico. A partir daí, a transformação de sua obra o afasta em definitivo de qualquer experimentalismo ou conceitualismo e ele não se preocupa mais em justificar a guinada estética:

O artista também recebera uma encomenda não de Jano ou Alícia, mas de um executivo japonês de uma das novas fabricas 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.

²³ *Ibid.*, 103.

²⁴ *Ibid.*, 104-105.

²⁵ *Ibid.*, 103.

²⁶ *Ibid.*, 104.

²⁷ *Ibid.*, 107.

²⁸ *Ibid.*, 108.

²⁹ *Ibid.*, 131.

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.³⁰

O caminho para o sucesso comercial estava aberto e Arana, ambicioso, avança na direção de contratos mais volumosos e relações bastante poderosas. O leitor o encontra, páginas à frente, de terno e gravata, vendendo peças caras e imensas para políticos e militares, contribuindo com a decoração de gabinetes de presidentes e governadores. Descobre com agilidade o valor da madeira e passa a transformar

grandes 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.³¹

Ao adotar o clichê como regra e o dinheiro como móvel de seu trabalho, Arana enuncia uma concepção do trabalho artístico obviamente oposta à de Jobel, louco precursor. Sobretudo: atrela a arte aos mecanismos políticos e financeiros do presente e adere à voracidade do mercado; o lugar do artista, para ele, é ao lado do poder — esteja este nas mãos dos militares ou dos nem tão novos governantes do país redemocratizado da metade dos anos 1980 — e das instituições que asseguram a estabilidade política sob um regime excludente — a mesma estabilidade do observador ou comprador de sua obra, que jamais sentirá inquietude ou hesitação diante da representação artística. Em outras palavras, prevalece a noção de uma arte acessória e passiva, tanto na decoração de ambientes quanto na intervenção política ou social.

O terceiro artista é o mais importante do livro, seu personagem principal e ocasional narrador: Mundo. A princípio, ele é um jovem desenhista intuitivo e compulsivo, desafiador e arrogante, que desconsidera as ameaças do autoritarismo vigente:

No silêncio nervoso de uma prova de matemática, ouvíamos o ruído da ponta do lápis no papel, rabiscando seres e objetos [...]

As primeiras caricaturas causaram alvoroço no Pedro II: apareceram na capa dos quatrocentos exemplares do Elemento 106, o jornaleco do grêmio. 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.³²

Animalização dos poderosos, ridicularização dos poderes em todas as escalas: do “marechal-presidente” ao bedel da escola, passando por uma ampla gama de bajuladores e interesseiros também plurais, “horda de filhotes” macroscópicos ou microscópicos. O quelônio é metáfora do exótico e do grotesco; do passado que, a despeito de seu anacronismo, insiste em persistir; da proteção exagerada dos capacetes e coletes que apenas revelam a fragilidade interior — não por acaso, em outra passagem, Ranulfo usa a carapaça de um quelônio real, para servir um guisado feito com sua carne.

Aos poucos, Mundo se instrui nas artes — os demais aprendizados, escolares ou militares, não lhe interessam. Reúne exemplares da coleção *Gênios da Pintura*, sucesso nas bancas de jornais brasileiras da década de 1970, explora os livros e revistas que encontra no ateliê de Arana, conhece a arte popular de Jobel e Seu Nilo. Jamais abandona o traço e a disposição satírica no desenho; na vida — e antes que a arte performática que se manifestava em outras partes do país chegasse a Manaus —, torna-se uma espécie de *performer* intuitivo, esporádico e circunstancial, movido pela raiva e pela rebeldia. É o pai, que deplora sua “vocação artística”, quem percebe, algo inconscientemente, o movimento de Mundo na direção de uma arte afeita ao presente e ao

³⁰ *Ibid.*, 169.

³¹ *Ibid.*, 227.

³² *Ibid.*, 14 e 16.

imediatamente, de intervenção direta e, por isso, às vezes inconsequente. Jano ironiza: “Uma grande vocação artística não depende apenas de uma escolha. Além disso, Mundo pensa que a revolta é uma façanha.”³³

Numa viagem com a mãe ao Rio de Janeiro, Mundo visita museus e galerias, faz cursos, conhece novos artistas e materiais. Sua busca até então aleatória de uma nova expressão encontra algumas respostas no panorama artístico da cidade e especialmente no contato com Alexandre Flem, artista compassado com a movimentação cultural europeia:

Fora Alex que o levava para ver um trabalho estranho: as pessoas entravam numa tenda, vestiam uma capa de plástico cheia de dobras e passavam a girar, gritar, e tentavam se libertar de muitas coisas.

“O corpo participa da obra, faz parte da arte”, disse Mundo, animado.³⁴

O relato de Mundo, transcrito por Lavo, mostra um passo a mais, e decisivo, na construção do artista que ele quer ser: a percepção de uma arte não passiva ou contemplativa, que exija o envolvimento do público e atue, também, como instrumento de libertação da voz, do gesto, do corpo. O *performer* intuitivo vê-se diante de uma proposta em que a revolta — ao contrário do que concebe Jano — pode ser mesmo uma “façanha” e, ainda, conjugar-se com a arte. É desse aprendizado que se origina seu projeto do “Campo de cruzeiros”, a ser realizado justamente no Novo Eldorado, bairro recém criado onde seu pai investe dinheiro e os militares governantes, poder. Lá também mora a família de Cará, amigo e colega da escola militar que morrera em meio a um dos brutais treinamentos a que eles eram submetidos. Arana — que ouve com tédio e desinteresse o relato de Mundo sobre a instalação que conhecera no Rio — tenta dissuadi-lo da ideia e desencadeia uma discussão áspera e reveladora:

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 cruzeiros. depois ia pendurar trapos pretos nos galhos da seringueira no meio do descampado...

“A ideia é queimar também o tronco da árvore”, acrescentou.

Arana se deteve no desenho, depois pegou o papel e balançou: por que escolhera o Novo Eldorado?

Mundo contou que no internato tinha pesadelos com a paisagem calcinada: a floresta devastada ao norte de Manaus. Visitara as casinhas inacabadas do Novo Eldorado. andara pelas ruas enlameadas. Casinhas sem fossa, um fedor medonho. Os moradores reclamavam: tinham que pagar para morar mal, longe do centro, longe de tudo... [...] Ele dormira na rede da família de Cará. O sol esquentava as paredes, o quarto era um forno, pior que o dormitório do internato. Os moradores do Novo Eldorado eram prisioneiros em sua própria cidade. Isso não justificava a escolha?

“Sei que esse bairro é um crime urbano”, disse Arana. “Mas é a primeira grande obra do Zanda, o ídolo do teu pai. Foi nomeado prefeito e quer mostrar serviço. Acho que deves usar a revolta para outras coisas, Mundo. Um tronco queimado com um monte de cruzeiros... Isto não é arte, não é nada.”

Mundo tomou um gole de uísque, se virou lentamente para mim e imitou a voz de Arana: “Não é arte, não é nada. Ouviste essa, Lavo?”

“Já bebeste muito”, advertiu Arana, incomodado. “Não é arte, não é nada mesmo. É só provocação, vão te perseguir...”

“E se me perseguirem? se eu for preso? Vão me dar porrada, me matar? Dane-se!”

“Dane-se? Há quanto tempo tu frequentas o meu ateliê? Todo mundo sabe disso, teu pai foi o primeiro a saber. Queres te vingar dele, não é? Mas não vai ser com esse *Campo de cruzeiros*... nem com a minha ajuda. Não ponho meu nome nisso, nunca!”

Mundo deu um murro na mesa: “Esse é o artista”.³⁵

³³ *Ibid.*, 87.

³⁴ *Ibid.*, 106-107.

³⁵ *Ibid.*, 148-149.

Ao relatar o confronto, Lavo assume a voz de Mundo, com o emprego, no quarto parágrafo, do discurso indireto livre e assim se alinha com ele, contra a reação medrosa e conservadora — política e esteticamente — de Arana. Mas os reparos morais que podem ser feitos à fala de Arana são secundários; o trecho expõe mais do que a ruptura definitiva entre os dois artistas: é uma radiografia da rede de poderes — Zanda é o militar que governa a cidade e coordena o trabalho de modernização — e dos compromissos desiguais de cada um deles, de sua concepção divergente de arte e política, que aqui aparecem imiscuídas uma na outra, vertiginosas intervenções no presente, dinâmicas como o desenrolar da história, mas, ao mesmo tempo, repletas de referências e signos do passado.

O “Campo de cruzeiros”, afinal realizado com o apoio de Ranulfo, é uma denúncia, conforme Mundo deseja, mas de brevíssima duração. Destruído pela polícia, agrava o cenário de penúria e tristeza do Novo Eldorado e acaba nas páginas do jornal, que reproduz a foto da instalação ao lado de um texto irônico — intitulado “*Campo de cruzeiros*: filho de magnata inaugura ‘obra de arte’ macabra” —, em que o artista é apresentado como “um filho rebelde, estudante fracassado e dândi fardado que queria fazer arte contemporânea num bairro de gente pobre, onde quase todos são analfabetos.”³⁶ O ciclo de contrastes, aberto pela discussão entre Mundo e Arana, completa-se nas constatações do jornal de que a arte é unívoca (daí as aspas no título do artigo), sua fruição depende de uma elevada condição social e a contemporaneidade estética é incompatível com o projeto de uma Manaus moderna. O texto reitera, ainda, um outro clichê, o do artista como enganador — para validar o comentário sobre Mundo entreouvindo por Lavo, dias depois, no velório de Jano: “Diz que é vadio, quer ser artista...”³⁷

O mesmo Lavo constata, ao observar os objetos do pai de Mundo: “O dono daquele acervo odiava a arte do filho, talvez odiasse a arte e o próprio filho”.³⁸ Dois desses supostos ódios são de explicação mais rápida. O que se dirige à arte do filho é óbvio e revela, também nesse caso, as discordâncias políticas e estéticas entre os dois. O ódio ao filho, por sua vez, pode derivar da discreta ambiguidade sexual de Mundo ou da sombra de bastardia que o acompanha durante todo o romance — ou, ainda, de todos os sonhos que o pai sonhara para ele e que se haviam esfumado logo depois da infância. Mais intrigante, no entanto, é o ódio devotado à arte como um todo: Como pode odiá-la alguém que tem quadros e afrescos em casa e frequenta os espaços institucionais e oficiais de celebração artística da cidade? Lavo, que entrevê a pergunta, não tem ainda a resposta: só a receberá de Mundo, em sua carta final.

O aprendizado de Mundo completa-se na Europa e inclui Goya Velázquez e Francis Bacon; ele agora endossa a dura avaliação de Ranulfo sobre o charlatanismo de Arana e envia a Lavo uma caricatura do artista intitulada “O descanso do impostor”.³⁹ O afastamento é definitivo também no que tange às concepções que guiavam Arana:

Arana bem que tentou inocular na minha cabeça o veneno de uma “arte amazônica autêntica e pura”, mas agora estou imunizado contra as suas preleções. Nada é puro, autêntico, original... Planejo desenvolver uma obra sobre a Vila Amazônia. Quero usar a roupa e os dejetos do meu pai. Uma ideia que tive em Berlim, quando andava pelo Tiergarten...⁴⁰

A distância de Manaus leva Mundo a revisitar imaginativamente a cidade. Ele quer falar do presente, agir no presente, oferecer sinais que as pessoas possam decifrar para compreender uma cidade, uma região e um país à deriva. Para tanto, precisa rejeitar a arte totalizadora e monocêntrica, qualquer representação naturalizada, que se pretenda mimética ou deseje legitimar-se por meio do apelo a uma tradição pretensamente estática ou fixa. No lugar da autenticidade fingida e comercial de Arana — e à semelhança do que já pretendia no “Campo de cruzeiros” — ele investe na impureza, privilegia a deformação. O resultado é o conjunto de quadros que Lavo só conhece meses depois da morte do amigo, na casa carioca de Alcília: sete telas que a mãe de Mundo define como “esquisitas”:

³⁶ *Ibid.*, 177.

³⁷ *Ibid.*, 206.

³⁸ *Ibid.*, 190.

³⁹ *Ibid.*, 227.

⁴⁰ *Ibid.*, 238.

Na primeira pintura uma figura masculina aparece de corpo inteiro, os olhos cinzentos no rosto severo, ainda jovem, terno escuro e gravata da cor dos olhos, as mãos segurando um filhote de cachorro, e, ao fundo, o casarão da Vila Amazônia, com índios, caboclos e japoneses trabalhando na beira do rio. Mundo, no meio dos trabalhadores, olha para eles e desenha. Nas quatro telas seguintes as figuras e a paisagem vão se modificando, o homem e o animal se deformando, envelhecendo, adquirindo traços estranhos e formas grotescas, até a pintura desaparecer. As duas últimas telas, de fundo escuro, eram antes objetos: numa, pregados no suporte de madeira, os farrapos da roupa usada pelo homem no primeiro quadro, que havia sido rasgada, cortada e picotada; na última, o par de sapatos pretos cravados com pregos que ocupavam toda a tela, os sapatos lado a lado mas voltados para direções opostas, e uma frase escrita à mão num papel branco fixado no canto inferior esquerdo: *História de uma decomposição — Memórias de um filho querido*.⁴¹

O eco de Francis Bacon, por trás da representação do pai e de Fogo, seu cachorro, não escapa aos olhos e à interpretação que Lavo alcança da obra principal de Mundo e que é a síntese — contém elementos de todos os passos de seu aprendizado, desde a caricatura do quelônico marechal até o experimentalismo estético londrino e alemão da década de 1970 — e o resultado de sua longa e conturbada formação artística e pessoal:

Pensei nos sete quadros: a técnica apurada do primeiro retrato de corpo inteiro, com a paisagem e os trabalhadores ao fundo, e, na sequência, o rosto de Jano envelhecendo, num tempo que ele não chegou a viver, como se até o momento da realização da pintura (e mesmo muitos anos depois) o pai estivesse vivo, e apenas a roupa e o olhar permanecessem imunes à passagem de décadas. Os olhos sumiam em cavidades ou manchas escuras, e na fisionomia se revelavam traços do focinho de um cachorro, os dentes caninos; os dois corpos deformados e decompostos. A consciência aguda da natureza animal, a verdade mais bruta, nua e crua. Mas, ao contrário de Alícia, eu não tinha certeza de que as figuras se remetiam de fato a Fogo e seu dono. Pareciam seres desconhecidos, que o tempo distorcia até tornar grotescos.⁴²

Também não foge ao narrador principal a universalidade da obra, que recorre ao cenário íntimo e aos conflitos familiares para em seguida superá-los e aludir a um mundo que, tal qual seu homônimo autor e o próprio sentido da arte, se desfaz e desintegra; um mundo corroído por doença — fruto da carência de liberdade e da clandestinidade obrigada — metaforicamente similar à que matou o artista, devastou uma geração inteira e lhe impôs o signo definitivo da derrota.

Embora bastante distintos, os três artistas que *Cinzas do Norte* apresenta — Jobel, Arana, Mundo — têm um ponto em comum: sua arte deriva do passado e pretende expressá-lo, filtrando-o pela memória. O universo mítico e religioso da arte de Jobel evoca, por princípio, o passado, até porque, para ele, esse passado continua vivo, intenso, presente. Arana, em suas concessões ininterruptas ao gosto e à padronização e artificialização da arte popular, precisa se manter ligado a registros ancestrais. Mundo, por sua vez, lança-se febrilmente no presente, no impasse político com que se defronta e na figura do pai que hostiliza, mas o faz embriagado por sua relação complexa e difícil com o passado e, talvez, por algum desejo difuso e impreciso de futuro. A rigor, nenhum deles realiza plenamente sua arte; todos fracassam em algum aspecto e enfrentam, com maior ou menor consciência, o peso desse fracasso.

É preciso, entretanto, acrescentar um quarto artista à lista: o escritor Lavo. Mais do que pela amizade com Mundo, ele consegue avançar na interpretação das telas porque — egiptólogo, marceneiro e médico, como nas metáforas de Deleuze — recupera sinais do passado e articula vozes heterogêneas e dissonantes. Da mesma forma como ocorre na obra final de Mundo, Lavo compreende que a intervenção no presente depende da memória e que narradores e personagens são memórias individuais do coletivo. Sobrinho de uma costureira que passou a vida a esperar pela atenção fragmentária do homem que idolatrava, ele alinhava os relatos da história vivida, confronta-os à história narrada e constrói, leitor aplicado, os significados possíveis. Sabe que, como já lembrou T. S. Eliot,

⁴¹ *Ibid.*, 292-293.

⁴² *Ibid.*, 295.

Vivemos a experiência mas perdemos o significado,
 E a proximidade do significado restaura a experiência
 Sob forma diversa, além de qualquer significado. Como já se disse,
 A experiência vivida e revivida no significado
 Não é experiência de uma vida apenas
 Mas a de muitas gerações — não esquecendo
 Algo que, provavelmente, será de todo inefável:
 O olhar para além da certeza
 Da História documentada, a olhadela,
 Por cima dos ombros, lançada ao terror primitivo.⁴³

Quem vive a experiência perde o significado; ao buscarmos um significado, encontramos outro, mais plural, mais complexo, jamais individual e sempre capaz de reunir experiências e memórias de muitas gerações, vislumbrando o terror do passado que insiste em caminhar ao nosso lado. É esse terror que Mundo enfrenta; é sobre ele que Lavo escreve, num esforço de se libertar da história e acordar do pesadelo amargo que, com alguma frequência, ela nos lega. Talvez seja também esse anseio de libertação que leva Mundo a conceber a memória como o caminho da arte. Daí a resposta indireta que oferece à pergunta de Lavo se Jano, no fundo, não odiava a arte em si. Na carta que encerra o romance, talvez seu testamento, Mundo praticamente formula uma teoria acerca do lugar do artista:

Em Londres me concentrei nos sete quadros-objeto, era um modo de me libertar. A imagem de Jano não ficou isolada na minha cabeça, era o processo que interessava, a vida pensada, a vida vivida, dilacerada. Pintar não é uma maneira de lembrar com cores e formas? Inventar a ida numa situação extrema? Passei semanas no sobrado da Villa Road, sem sair, pintando dia e noite, destruindo e pintando outra vez, tentando encontrar a imagem em seu instante de plenitude. Não sei quanta coisa veio do acaso, quanta coisa veio dos estudos e esboços, esse difícil equilíbrio entre o acaso e a intenção. [...] Me livrei de um peso quando terminei esse trabalho, mas não me considero um artista, Lavo. Só quis dar algum sentido a minha vida.⁴⁴

Sua arte, fruto de diversas obsessões cruzadas, é o oposto da celebração artística oficial do pai: recusa-se a ser complemento ou ornamento. Para Mundo, arte é impermanência, desassossego, ambiguidade: deve provocar instabilidade, e não conforto; é a deformação, não a forma precisa e concluída; é a agulha do instante, aturdida pelo presente. Na mesma carta, Mundo ainda relembra o impacto que as telas provocaram em sua mãe:

[...] na volta de Londres, [Alicia] passou dias no Rio prometendo me contar um segredo; ia contar e ficava entalada, e só conseguiu revelar que estava perturbada com os quadros sobre Jano. Agora sei que meu trabalho foi um demônio que moeu sua consciência, roendo-a e queimando-a por dentro.⁴⁵

Ao evocar dilemas do passado singular por meio do processo de formação de um artista como Mundo, *Cinzas do Norte* cria o passado como uma representação desestabilizadora,⁴⁶ fala de uma história que nos é estranha e familiar. Descreve errância e hesitações na vida de seus personagens e narradores e define sua continuidade, ao reconhecer o próprio movimento de leitura como errático e hesitante. Ao leitor cabe, então, lembrar — e aprender — que o desassossego angustiando que os perfis artísticos construídos na obra provocam vem, em parte, de fora — de um mundo em convulsão, não necessariamente acomodado pela passagem do tempo e pelas reinvenções da memória — e, em parte, de dentro: da maneira como nossa posição de leitores nos permite desdobrar toda leitura na vida.

⁴³ T.S. Eliot, "The Dry Salvages". In: *Obra completa* (São Paulo: Arx, 2004), 364-365.

⁴⁴ *Ibid.*, 307.

⁴⁵ *Ibid.*, 308.

⁴⁶ Ver: Luiz Costa Lima, *A aguarrás do tempo* (Rio de Janeiro: Rocco, 1989); Luiz Costa Lima, *Intervenções* (São Paulo: Edusp, 2002); David Lowenthal, *The Past is a Foreign Country* (Cambridge: Cambridge University Press, 1985).

Diante do cadáver do amigo Cará, Mundo faz um gesto simbólico: “Tirei a impressão com tinta vermelha, extraída de sementes de urucum”.⁴⁷ O leitor cuidadoso não resiste: extrapola o livro e relaciona a cena à célebre bandeira de Hélio Oiticica, que mostra o Cara-de-Cavalo morto e constata a porosidade entre marginália e heroísmo. Aí se desvela o sentido da arte de Mundo, movida por signos que o presente e a memória emitem contínua e simultaneamente; signos que ataçam a consciência do passado e dispõem-se a mover o leitor. Esta, de resto, talvez tenha sido a arte possível nos sombrios anos 1970: uma arte dos estertores, que se consome para se consumir. É por isso que as últimas palavras do artista são inevitavelmente claustrofóbicas e amargas, tratam de perdas irreversíveis — perdas que todos sofremos:

Sinto no corpo o suor da agonia. Amigo... e não primo. Esse teto baixo, paredes vazias, ausência de cor e de céu... O sol e o céu do Rio e do Amazonas... nuca mais... Só essas paredes, e esse cheiro insuportável... Agora escuto a minha própria voz zunindo e sinto fagulhas na cabeça, e a voz zunindo, fraca, dentro de mim... Não posso mais falar. O que restou de tudo isso? Um amigo, distante, no outro lado do Brasil. Não posso mais falar nem escrever. Amigo... sou menos que uma voz.⁴⁸

⁴⁷ Milton Hatoum, *Cinzas do Norte*, 175.

⁴⁸ *Ibid.*, 311.