





O relato de viagem no biodiagrama do romance *Cinzas do Norte*

Maria José Palo

Profa. Dra. do Programa de Estudos Pós-Graduados
em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP.

O RELATO DE VIAGEM NO BIODIAGRAMA DO ROMANCE *CINZAS DO NORTE*, DE MILTON HATOUM

A leitura do romance contemporâneo *Cinzas do norte*, de Milton Hatoum, retoma a narrativa memorialista em si, que, em vez de uma história narrada, é um relato de viagem feito pela memória visual, auditiva, oral e pictórica do leitor que a evoca pela projeção de seu olhar em cruzamento com o do narrador, do leitor e das personagens.

EL RELATO DE VIAJE EN EL BIODIAGRAMA DE LA NOVELA *CENIZAS DEL NORTE*, DE MILTON HATOUM

La lectura de la novela contemporánea *Cenizas del Norte*, de Milton Hatoum, retoma la narrativa memorialista en sí, que, en vez de una historia narrada, es un relato de viaje realizado por la memoria visual, auditiva, oral y pictórica del lector que la evoca por la proyección de su mirada en intersección con la del narrador, del lector y de los personajes.

تقرير السفر في فضاءات رواية رماد الشمال لميلتون حاطوم

إن قراءة الرواية المعاصرة رماد الشمال لميلتون حاطوم، تستعيد رواية الذاكرة في حد ذاتها، التي عوض قصة مَروية، هي عبارة عن تقرير عن سفر تم بواسطة الذاكرة البصرية والسمعية والتصويرية للقارئ الذي يستدعيها من خلال امتداد نظره في تقاطع مع الراوي والقارئ والشخصيات.

LE RÉCIT DE VOYAGE DANS LE BIODIAGRAMME DU ROMAN *CENDRES DU NORD*, DE MILTON HATOUM

La lecture du roman contemporain *Cendres d'Amazonie*, de Milton Hatoum, reprend la narration mémorialiste en soi, qui, au lieu d'une histoire racontée, est un récit de voyage écrit selon la mémoire visuelle, auditive, orale et picturale du lecteur, qui la ressent par la projection de son regard qui se croise avec celle du narrateur, du lecteur et des personnages.

THE CHRONICLE OF A JOURNEY THROUGH THE BIODIAGRAM OF *ASHES OF THE AMAZON*, BY HATOUM

The contemporary novel *Ashes of the Amazon*, by Milton Hatoum, once again takes up the memorialist narrative in itself, that, rather than a narrated story, is the chronicle of a journey through the visual, audio, oral and pictorial memory of the reader, who conjures it up through the projection of his or her own point of view converging with that of the narrator, the reader and the characters.

Mas, se tentarmos escrever algo... de vivo, então é claro que o autor não pode estar presente. (GREEN, HENRY. ENTREVISTA, IN: PARIS REVIEW, XIX, 1958: 72).

Permanecer fora ou dentro de um livro tem uma dupla intenção para aquele que escreve: ser mais vidente da realidade com seus próprios olhos para contá-la a um leitor distante; ser a própria mente que mantém a lembrança do visto, com o intuito de relatar a um leitor mais próximo fragmentos que lhe evocaram uma projeção aos seus próprios olhos.

Há sempre um destino no relato daquilo que o autor viu e foi visto, e que, uma vez lido, deixa o vivido a ser autenticado pelo seu leitor. Em ambas as posições, a ponta do fio narrativo existe e resiste nas mãos do narrador. Porém, quando afrouxadas nas mãos do leitor, é com estas que a história, em avanços e recuos, enrola as partes do seu tema em torno de si, por meio de configurações imaginárias. Ao invés de narrar uma história vivida, o autor pede ao leitor um par de olhos e uma memória para ler, ouvir e colorir os fatos, e deles se ausentar. Se a memória do autor consagra o herói épico, a do leitor será a musa que movimenta a narrativa. Será o leitor que, recordando acontecimentos, deverá encher as páginas de seu livro, e dar-lhe a forma de um relato citado e de um gênero singular. No relato, sempre houve embaraços imaginários entre o dizer e o ouvir, suposta relação entre a palavra viva e a palavra escrita, que o narrador deseja concretizar em discurso citado, transferindo-o ou à personagem ou ao leitor, momento em que se mantém ausente e supostamente neutro e

impessoal numa fala entre aspas. Estudar as formas de transmissão do discurso do outro no discurso contextual é remeter-se ao todo da transmissão da obra: falar do sujeito que fala e daquilo que ele fala – ter o discurso subjetivo como tema principal.

Em remessa ao estudo do relato de viagem, é observável a redução da palavra narrada do autor, que se hipertrofia como discurso, para a palavra da descrição dos fatos observados, não só nas cenas do mundo exterior, mas também nas cenas do mundo interior, quando se tornam acontecimentos e peripécias de um pretense herói. Os mundos exterior e interior apresentam-se justapostos, especialmente, em situações e momentos, dias, horas e instantes da vida do narrador e das personagens, diferenciados pelo tempo histórico. Por essa razão, o tempo histórico se anula, e recai nas diferenças e contrastes quando apenas o tempo da aventura é representado. Enquanto forma, a *signatura* do autor se expande por meio da simulação de práticas de linguagem deslocadas pela metalinguagem, uma fala que deseja falar-se e fazer-se história pelo imaginário. O destino do relato de viagem descreve o encontro da unificação de uma narrativa individual a uma mais ampla, a obra, então desagregada pelos acontecimentos, ao mesmo tempo, justapostos e sucessivos, relato dentro de relato, ficção dentro de ficção, voz dentro de voz.

Entretanto, na escuta do relato de viagem, uma rede de intrigas tecida pelas tramas da memória do narrador passa a negar e não mais a executar as ordens da regência autoral em sua biografia de vida passada. Junto à concepção de romance como um encontro de duas águas, língua e linguagem, uma outra ordenação de fragmentos metonímicos se rarefaz no texto; nele, os

resíduos de vidas ausentes fazem-se presentes, em tempo de uma variante romanesca, não mais histórica, visando à transformação da linguagem-objeto em linguagem-sujeito. Pela memória, os fragmentos metonímicos registrados pelo exotismo e realismo da percepção do real passam a ganhar, como relato, uma existência sensorial, recuperando a vocalização e o gesto de um corpo de discurso híbrido, que não é, mas deseja ser histórico, em um livro de viagem – *editar-se como livro*.

A escritura dos fragmentos, ou biografemas, no nomear barthesiano (BARTHES, 1977: 189), em forma de lembranças, visa ao reviver da metamorfose do próprio sujeito do discurso em busca de uma totalidade utópica. Quer ganhar a dimensão de um todo, para nele se imiscuir como um corpo oral e oralidade escrita. Se no romance domina a matéria épica biográfica, no relato biografemático a matéria documental flutua, desagrega-se, ao mesmo tempo em que afunda o acontecimento histórico. Tanto a palavra inscrita na voz, quanto a palavra escrita no texto ganham, no biografema, uma *performance* singular, a liderar, no texto, uma unidade estrutural do romance. Isso ocorre porque no entre-meu dos documentos de vida e fatos vividos emergem objetos que delatam aqueles de uma iconografia já glorificada no passado: por consequência, rompe-se a cadeia do romance com sua origem épica histórica e faz-se a denúncia de verdades recriadas pelas formas dadas do biografema. Naquilo que o autor viu e viveu como autor único, outros autores-leitores, senão poetas, praticam sua fala de sujeitos pela voz citada, com a finalidade de reintegrar o texto-memória no texto-relato de viagem. O relato de viagem deve ganhar o espaço externo real e o

interno do seu espectador, revendo-se como uma forma de expressão.

O romance do escritor manauara (Milton Hatoum, 1952 -), *Cinzas do norte* (2005), edita uma prática estranha similar ao relato de vidas, cuja história tem lugar na Vila Amazônia, núcleo da intriga plural entre Raimundo/Mundo, Trajano Mattoso e Alícia. A narrativa recorre a uma trajetória de viagens relatadas pelo Brasil/Norte, em trânsito por Manaus, Rio de Janeiro e Europa, num fluxo contínuo de instantes do discurso citado, fragmentado, que, espacialmente, rompe geografias e histórias vertidas Rio Negro abaixo, às margens do Rio Amazonas.

O romancista Hatoum inventa “a vida numa situação extrema”, entre a realidade e a ficção, por um processo migratório de resíduos biografêmicos de uma vida errante sob uma gama variada e contida de micro-intrigas. Esses biografemas são signos que deslocam o lugar da fala autoral simulada para a memória do leitor, contra o tempo do narrador, não mais pelos limites pessoais e privados do homem para si, mas por *signaturas* ou instâncias artísticas representadas por registros sonoros, corporais, verbais e não verbais em presença na estrutura do relato de viagem. Isso porque, atrás do diálogo interativo e articulador do romance, vige a ficcionalização da voz determinante do discurso relato.

Na fronteira língua e linguagem, desempenho e voz, descontinuidade e reversão temporal marcam o processo narrativo de viagens por terra-riomar, redesenhando, metaforicamen-

te, os afluentes não-verbais do Rio Amazonas, sob olhares de mundos que desenham paisagens de natureza poética por simetrias dadas, não só a partir da lógica do símbolo, mas também pela travessia de um tempo primitivo da linguagem para o tempo domesticado pelo trabalho da escritura. Trata-se de um relato transformador de simetrias reconstruídas pela leitura dos biografemas. Diagrama de dados documentais do homem em si que, a partir daí, dá-lhe as próprias costas, ao voltar-se para o mundo, mundo e homem, ambos entrelaçados a uma imagem objetiva, crítica e autorreflexiva: a imagem do seu discurso interior. Neles, um outro horizonte e ambiente narrativo se mostram ao olhar do narrador observador.

Surge, então, a paisagem do sujeito colorida pela paleta do relato-carta-mundo, em outra história de vida lida nas mediações do texto-signo. Se, no discurso das cartas escritas, a consciência do narrador em *Cinzas do norte* ganha a iconografia da Natureza como paisagem vista, no relato oral, a história da Natureza se *de-screve* por vocalizações e novos ritmos de objetos concretos originários da linguagem poética. O romance traça seus contornos ficcionais entre a fala e a escritura, pondo em tensão a *performance* da voz e o diálogo. Inscreve-se, nele, sobretudo a imagem da linguagem como representação, na relação imagem-imaginário.

A fisionomia dada ao texto-relato nos possibilita o revelar, pelo diagrama dos biografemas, dos traços distintivos de uma face biográfica que

deseja transformar-se em linguagem-objeto na própria linguagem, como uma espécie de tessitura de formas significantes enredadas pelo significado da vida autoral. O Eu que se narra em *Cinzas do norte* procura encontrar no não-Eu o seu processo significativo autobiográfico, porém, materializado na imagem, no próprio sistema de textos em duplicidade – objetos de visão da natureza, da cidade, do rio, da paisagem, do homem, da caricatura, do desenho, da fotografia, das aquarelas, as formas de vida da não-linguagem. Essas formas de representação de um gênero oral ocultam, na enunciação do discurso escrito, o destino decomposto do homem no relato de viagem, em busca de sua unificação pela via da memória (Mãe-filho): História de uma decomposição – Memórias de um filho muito querido (Hatoum, 2005: 293).

Entendemos que, se de um lado, o autor real esvazia a própria vida por sua ausência no discurso, de outro, recupera suas máscaras num outro corpo de linguagem estratificada pela palavra, presente em novos desenhos biográficos, que entrelaçam internamente a intriga amorosa de Alicia - Ranulfo - Arana - Trajano Mattoso. No relato da história, o fato lembrado pelo relato oral/escrito de viagem passa a compor-se pela dimensão de outros tempos de *Eus*, que pelo movimento migratório da leitura do outro em si, de si no outro, imbricam-se num narrar contínuo. São tempos do discurso estético marcados pela ação entrecortada da lembrança e apresentados como resíduos ou fragmentos de biografemas ao leitor. À medi-

da que este ganha complementação pelas formas dadas no confronto fala-escritura, um outro relato-corpo feito nas dobras do presente do sujeito da escritura tem lugar, como uma segunda pele tatuada por traços grotescos a bico-de-pena em telas.

A leitura do romance *Cinzas do norte* passa a ser tríplice, autor real/leitor/ouvinte, no tempo e ritmo fugazes do texto oral. Por conseguinte, no discurso, a língua não cabe mais como exercício da fala; cabe-lhe mais a tarefa de ordenar a história pelas marcas atemporais dadas pela vocalidade em mistura de articulações. É o signo voz, agora, que assume a dinâmica do tecer de linguagens em dupla *escritura- assinatura* de sujeitos respondentes: tensiona o relato epistolar no relato de viagem, em função da interpretação:

*Nem sei se Jano já sabia (p. 310);
um dia eu te conto, ela dizia (p. 306);
A errância não era meu destino,
mas a volta ao lugar de origem era
impossível (p. 308); A casa da Vila
Amazônia tem traços do palacete de
Manaus, lembrei. Mas evocava tam-
bém outro lugar, que minha memó-
ria buscava, esquadrinhando cantos
do passado (Hatoum, 2005: 295).*

Da linearidade biográfica à espacialidade da linguagem residual, o relato de viagem arquiteta em seu desenho uma temporalidade espaço-linguagem, na ubiquidade do contexto amazonense do Rio Negro, da Vila Amazônia, das praças, teatro, Rio de Janeiro, Berlim, Londres, lugares-berço de paisagens estranhas e mundos,

dentre os quais, o maior, a Amazônia brasileira. Uma vez recontada a história da Natureza-Homem em *Cinzas do norte* pela escritura, em saltos de acaso, seu desdobramento ainda continua em expansão vertical por diversos códigos em uso de intertextualidades: cartas, cartões-postais, bilhetes, jornais, fotografias geram um perpétuo movimento entre textos e vozes: texto oral, plural, diverso, cultural em configuração dada por um sistema complexo de signos e discursos de representação do romance moderno falando sobre o realismo globalizado.

Cinzas do norte é um romance que quer redesenhar e estender suas fronteiras genéricas no Eu que relata o evocado da vida em releitura pelo sujeito que escreve e relembra, por iluminações vivas, lembranças repentinas do passado no vínculo afetivo com o presente e o futuro, em fabulosa liberdade visível e sonora. O tempo do romance não tem mais o tempo de aventuras heroicas próprias às narrativas do maravilhoso. Mais adentra a fórmula da fábula oriental, descontínua, retalhada, detalhada, por isso, surpreendente (Hatoum, 1989).

É o tempo que se encanta e desencanta, ao sair da narrativa privado de heroicidade, por pretender falar mais da história da percepção em esticamento vertical, na tessitura dada pela aventura dos biografemas: ser uma síntese no futuro, ganhar re-narrações: “o relato sobre o Mundo”. Modo analógico de recusar o passado estático dos documentos, no qual apenas acontecimentos provocam acontecimentos, para fazer-se narrativa com o presen-

te, entre a aventura e o relato, por meio de ordens alternadas do eu por ele/ela, um questionamento para Barthes:

Pode-se fazer Narrativa (Romance) com o Presente? Como conciliar – dialetizar – a distância implicada pela enunciação da escritura e a proximidade, o arrebatamento do presente vivido ao mesmo tempo que a aventura. (O presente é aquilo que cola, como se tivéssemos o nariz junto ao espelho). Presente é ter o nariz colado à página; como escrever longamente, coerentemente (de modo corrente, fluido, seguido), tendo um olho sobre a página e outro sobre “aquilo que me acontece?” (BARTHES, 2005: 36).

A arte de narrar em relato faz do passado vida no presente, objeto historiado em uma outra dimensão com a morte, ao romper a dualidade transcendental. O lado realista do biodiagrama dá as cores que pintam o mundo inteiro de modo simultâneo à narrativa em reminiscência criadora (fora do biográfico); a horizontal da diegese anula-se em favor da verticalidade – luta corpo-a-corpo, libertadora do sentido histórico da vida e da morte. Marca, por consequência, a negação do antes e do depois; confirma o mundo em coexistência e unificação; ultrapassa os dualismos; deseja a presença de um sentido atemporal da vida na lembrança. Para Novalis (1798: 2, frag. 187, 562-3), “Que é a vida senão isso? O desespero, o medo da morte são exatamente uma das ilusões mais

interessantes deste gênero (...). “Cada história contém uma vida” – uma questão que desejamos responder no cruzamento das escrituras biográfica e biografemática em *Cinzas do norte*.

No prólogo do romance, entre o relato epistolar (Cartas de Mundo e Ranulfo) e o relato oral, o intertexto recolhe, nas brechas da informação documental, enigmas que expõem dois *Eus* em ato conjugado, com o fim de mostrar outras funções à história do autor e do duplo ambiente discursivo na massa textual (Hatoum, 2000). Textos desconfortados pela leitura curva do olhar do leitor-escritor, na escritura contemporânea híbrida e polifônica de Hatoum. Nela, essa história vivificada se mostra, às margens do tempo, espremida entre dúplices vozes: o discurso de Mundo (interlocutor) e do mundo (globo terrestre) – enunciações contaminadas pela emotividade da fala poética que reclama a percepção sensual e sensorial dos objetos da paisagem do Rio Negro, imagens da floresta amazônica em seus limites históricos verdes e vermelhos (entre a vida e a morte). *Eus-Natureza-Homem* se enroscam e se confundem assemelhando-se às árvores seculares gigantescas em meio à Cidade Amazônia, em escala de grandeza interativa e ontológica, de diversidade, contraste e comunicabilidade global. *Eus/narrativos* geram a matéria poética na memória coletiva reordenada pela via epistolar, cartas relatos de fragmentos de vida da personagem, de/sobre Mundo (Raimundo), lida vinte anos depois, entre esboços, desenhos, trabalhos de arte inacabados:

Li a carta de Mundo num bar do beco das Cancelas, onde encontrei refúgio contra o rebuliço do centro do Rio e as discussões sobre o destino do país. Uma carta sem

data, escrita numa clínica de Copacabana, aos solavancos e com uma caligrafia miúda e trêmula que revelava a dor do meu amigo. (Hatoum, 2005: 9)Pensei em reescrever minha vida de trás para frente, de ponta-cabeça, mas não posso, mal consigo rabiscar, as palavras são manchas no papel, e escrever é quase um milagre... Sinto no corpo o suor da agonia”, é o que se lê pouco antes do fim. Na margem da última página, estas palavras: “meia-noite e pouco. (Hatoum, 2005: 9)

Uns vinte anos depois, a história de Mundo me vem à memória com a força de um fogo escondido pela infância e pela juventude. (Hatoum, 2005: 9-10) A dúplice escritura do relato em *Cinzas do norte* é assim: o imaginário se escreve e se *de-screve*, se cita e se lê, se ouve e impõe-se como uma espécie de simpatia (*sim-patia pelo outro*), assim expressa por Barthes, como expansão do Eu Ideal (2005: 80-87):

E a corrida recomeça: não posso ficar satisfeito com o testemunho que dou de mim mesmo, se não o estender a outros, pois como posso ter valor se não faço justiça aos outros? Ora, criar o Outro, saber fazê-lo, este é o papel do romance (...) “Eu simulo ser aquele que quer escrever uma obra”, ele assevera.

Tanto a lógica do tempo reversível quanto irreversível ensina ao leitor o complexo processo de relatar partes da ação narrativa pelo fluxo da memória, por interpretantes de um discurso descontínuo, senão de um romance inacabado, denunciado pelos desdobramentos da voz ou egos do narrador (autor implícito – a imagem do autor, seu primeiro *self*; o leitor, seu segundo *self*):



O autor cria ... uma imagem de si mesmo e uma outra imagem de seu leitor; ele faz o seu leitor, assim como faz seu segundo self, e a leitura mais bem sucedida é aquela na qual os selves criados, autor e leitor, podem encontrar um completo acordo (Booth, 1983: 421).

No projeto literário de *Cinzas do norte*, discurso e fala ensinam um outro final de história no texto plurivocal – “o autor dele mesmo” e a outra voz “autor-testemunho”, ao criar uma terceira “voz-outro” (Barthes, 2005: 81). Todas as vozes compensam-se entre si, no acordo criado entre os *selves*, pelos distanciamentos estratégicos do narrador em relação à personagem e, sem dúvida, devido à ambiguidade dos efeitos gerados pela experiência de um fazer compartilhado dos silêncios do texto também vozes da narrativa, tão presentes no passado de Homero. O intercâmbio entre os *selves* do relato de uma história é retórico, com regras e de métodos próprios, porém, voltados para um pacto da fala, pacto entre vocalidades, as quais passam a ditar a lei da organização das unidades cúmplices do discurso citado no romance de viagem, entendido como gênero oral:

Alicia queria me ver, não logo, não amanhã, nem no ano que vem. Um dia... (Hatoum, 2005: 267);

Faz muito tempo que não vais à Vila Amazônia. Não conheces os viveiros de peixes e tartarugas, o orquidário, a plantação de cacau, não viste a reforma da vila Okayama... (Hatoum, 2005: 89)

O romance contemporâneo de Milton Hatoum é lido como um discurso citado, paradigma do gênero moderno, por nos possibilitar um trabalho descritivo de hipóteses

confirmadas experimentalmente, do inexplicável do romance como algo novo. Ao fazer a ficção da palavra, o autor faz a ficção escrita da oralidade. O que nele é novo é justificado pela lei da continuidade, a qual passa a reger o sistema complexo de linguagem pelas junções da voz dúplice, ou tríplice ou quádrupla, fato que autoriza o leitor a trabalhar em mundos ilimitados e expandidos por outras vozes reclamadas, além da realidade, como nos ensina Booth (1983: 425):

A experiência ficcional, em contraste com a experiência da maioria das narrativas em história e jornalismo, é construída por um tipo especial de duplo papel: enquanto o ouvinte real ou observador é capaz de unir um número ilimitado de ouvintes autorais, eu sou feito para unir aqueles que são postulados por esta história particular – uni-los, como dizemos, realmente, e não em pretensão.

Viajamos como leitores sob o impulso da narrativa-relato, acompanhados de um autor silencioso, que nos deixa a ação final por resolver. Tudo nela é caos, não se vê claramente o caminho, é um enigma: o autor faz metade do caminho, o leitor, a outra metade, um trabalho de reconstrução da forma expressiva, entre o difícil e o complexo do diálogo e da fala interior, o pensamento. Se o autor cria uma imagem de si próprio no leitor, deverá, no depois, entrar em acordo com seus *Eus* duplos representados pelas personagens, em pacto perfeito, a partir do qual todos o aguardam para um reconhecimento, ao final da viagem.

Consequentemente, o romance em leitura não segue mais a direção de simpatia sobre o autor, mas a simpatia pelo Outro, à distância. Ouvir o narrador é tão bom quanto ouvir o

leitor implícito relatar as partes daquilo que descreve e dramatiza como seu leitor emocional. Vozes intervêm no texto oral e sobre ele, dentro e sobre a matéria quase-formal, para que possam modelar um objeto em movência, sem sintaxe, sem contudo perder o laço de coesão textual. O discurso vocal, pelos sentidos, torna-se inominado, busca apenas provocar prazer pela via da escritura em nova experiência, não hermenêutica, mas redesenhada pelos fios do olhar, da escuta e do grafismo:

É a voz e o gesto que propiciam uma verdade: são eles que persuadem. As frases sucessivas que são lançadas pela voz, e que parecem unidas somente por sua conexão, entram progressivamente no fio da escuta, em relações mútuas de coesão. A coerência última conseguida pela obra é um dom do corpo. (Zumthor, 1993: 165)

O trabalho de uma leitura experimental de *Cinzas do norte* arma, para o leitor, múltiplas leituras residuais que permeiam os fios narrativos em olhares e escutas cruzados, entre presente e passado, mais um memorial sem datas, feito de biografemas que marcam as fronteiras entre obra e texto, menos um biodiagrama; define-se, concretamente, como um diagrama de interpretantes. Se o objetivo, de nossa leitura, é ganhar a não-hierarquia de um biodiagrama, agora crítico, de sua própria história, por meio de decupagens da linguagem híbrida, é porque é a palavra citada que reescreve a nova vida liberta dos olhares do autor pelo coração de um narrador que experimenta sua nova versão de *self*:

Mesmo em drama, grande parte do que nos é dado é narrado por alguém e, muitas vezes, sentimos tanto interesse no

efeito sobre a mente e coração do narrador, como em vir a saber que mais o autor tem a contar-nos. E continua: "Em ficção, logo que encontramos um eu, estamos conscientes de uma mente que experimenta e cujas opiniões sobre a experiência se interpõem entre nós e o acontecimento", afirma Booth (1980: 167).

Entre a vocalidade e a percepção do vivido em confronto, o romance *Cinzas do norte* passa a ser uma forma de saber narrativo, um signo de/sobre a vida, a um só tempo – texto aberto a possíveis acordos, relato dialógico e polifônico, no dizer bakhtiniano, do mundo/Mundo/Raimundo/Ramira/Ran/Arana/Lavo, protagonistas de uma história dramática em superação. Entendemos que, em favor da dramaticidade, se o tempo é reversível ao contar a história da vida biográfica em citações, passa a ser irreversível pela vocalização, enquanto os nexos orais montam uma experiência virtual entre os diálogos lembrados e ditos moventes no relato, pelas técnicas das artes da memória, superando a própria história, num jogo autotélico, afirmaria Zumthor (1997: 195): “O que se manifesta então – ao som de uma voz, na presença comum do emissor e dos receptores da mensagem – é um jogo autotélico, uma purificação fictícia ou uma superação da história...”

Por seus tantos usos identificadores da ambiguidade discursiva, o texto ganha ubiquidade em diagrama, pelo avesso, na mistura entre vozes – lugar certo para ouvintes e leitores (o Texto). Para Bakhtin, o dialogismo não se confunde com a interação face a face – ele sempre está entre discursos. Enquanto remete-se aos resíduos migratórios de lembranças intertextuais, o biografema firma-se mais como um método de construção enun-

ciativa; fatos objetivados se interconectam por meio de dobras volumosas do sujeito em possíveis concordâncias de mundividências, um respondente ao outro – práticas de alteridade conciliadora: voz = escrita (gesto, tom, palavra). Na voz, transita a linguagem, pela maneira de olhar ausente e presente, em distâncias polifônicas – silêncios e ruídos, em ressonâncias ilimitadas. Como coisas de voz, nuanças da fala presentes no discurso indireto livre, biografemas costumam, um com o outro, o dito na fala do locutor, e o não dito, no contexto da situação (Clark e Holquist, 1998: 226).

O romance, em geral, é mais um estado possível de linguagem; esta lhe confere a forma. E a forma faz a história do gênero. No relato de Mundo, no entre-mundos, a passagem da ordem-desordem à nova ordem faz o destino estético da vida-morte do sujeito Mundo, num desenho inteligente e inventivo que desliga a verdade-enigma de sua origem biográfica pelas máscaras do sentido levado ao esboço de um projeto de trabalho futuro:

“Sete desenhos: Pai-Filho-Vila Amazônia-História” (Hatoum, 2005: 174). São verdades recolhidas pelo autor real dos biografemas das cartas: o gozo da linguagem, no da verdade e do desejo “a carta diz ao mesmo tempo a verdade e o desejo” (Barthes, 1977: 120).

O duplo discurso carta-relato no presente dialógico caminha por crises de confissão e denúncia, nas quais o narrador em dupla e tripla voz se coletiviza pela memória. Por consequência, a memória coletiva tira o autor do centro e o concede ao leitor, dando-lhe o poder imaginário de proprietário para escalonar sozinho outras leituras, em relatos de viagem cifrados por índices

metonímicos memorialistas, imagens. Velar e revelar artístico de um corpo de linguagem que quer ser texto-vida observado, lido e ouvido pelo narrador-personagem já distanciado no tempo pelo objeto de desejo. Na citação de Paul Valéry, encontramos suporte para nossas considerações:

A “observação artística”, diz ele ao examinar uma artista cuja obra consiste de bordados figurativos em seda, “pode atingir uma profundidade quase mística. Os objetos sobre os quais ela incide perdem o nome. Sombra e claridade formam sistemas muito especiais, colocam perguntas bem próprias que não estão vinculadas a nenhuma ciência, nem derivam de alguma prática, mas adquirem existência e valor exclusivamente a partir de certos acordes que se estabelecem entre alma, olho e mão de alguém que nasceu para concebê-los e desencadeá-los no próprio íntimo” (apud Benjamin, 1983: 73-74).

Como texto de observação criativa, à imagem dos colonizadores, *Cinzas do norte* traz um sonho histórico em si, análogo ao texto histórico do conquistador holandês Maurício de Nassau (séc. XVII), e ao desejo de concretizar cidades jardins-botânicos cultivados por uma memória coletiva de relatos históricos de um imaginário e de fazeres por mãos realizadoras e denunciadoras do novo Eldorado, um sonho brasileiro (ver Hatoum, *Órfãos do Eldorado*, 2008).

Tanta natureza pra quê? Sorva e pupunha por cinquenta centavos..., disse Mundo, arrotando um bafo quente. Agora estava sério, o rosto virado para o rio e a floresta, as mãos suadas sobre o papel de embrulho. Pôs o lápis na mesa, esvaziou a

garrafa; bebia com ânsia, mais que prazer. Era o conjunto habitacional que estavam construindo? O Novo Eldorado?

"É, vais ver que lindo Eldorado...", disse Mundo.

"Nem fogo ia querer morar lá."

"Um apito grave veio da baía. Um navio branco navegava rumo ao rio Amazonas: The World Mistery e uma faixa com letras azuis – "Viagem às aldeias indígenas do Alto Solimões" (Hatoum, 2008: 144-145).

A forma oral do relato de viagem no biodiagrama degenerado de *Cinzas do norte* reúne, em torno de si, leitores e ouvintes históricos, duas realidades em interatividade comunicativa e feitura: grafar, escrever, ler; escritura-leitura que, por tecnologias vocais e gráficas da voz e mão do artista (caricaturas, desenhos, cartões-postais, imagens distorcidas, jogos de claro-escuro) anulam as funções dos componentes verbais e reforçam a sua dupla função discursiva em gestualidades, a que grafa, a que lê, a que escreve, a que ouve, a que esquece e a que relata. Essa sintaxe plurívoca, senão polifônica, dada ao texto literário infere à narrativa um outro valor de obra, a de um relato corporal/gestual/performático/ambiental: narrativa ecológica de uma história de vida que se amplia pelo *habitat* do seu próprio re-narrar poético por outros leitores.

Por consequência, as performances do narrador perdem-se ao fiar as tantas micro-histórias enroscadas umas às outras, entre titubeios ambíguos que o leitor deve atentamente perseguir: "O ouvinte segue o fio, e nenhuma volta é possível: a mensagem deve chegar imediatamente" (Zumthor, 1993: 165). No texto de Benjamin (1985: 74), reencontramos o pensamento de Valéry:

Trata-se de um modo de elaboração de que o provérbio dá a melhor idéia, quando é entendido como – ideograma de uma narrativa. Provérbios, assim se poderia dizer, são ruínas que estão no lugar das velhas histórias: nelas se enroscam, ao redor do gesto, uma moral como a hera nos muros.

O fio da história no relato é o mesmo fio da escuta – são eles os demarcadores da paisagem do sujeito-observador à distância dada por um mover de olhos camonianos para definir um novo "horizonte da pátria" (apud Sussekind, 1996: 335). O autor implícito faz o destino do próprio relato, à maneira de um retorno à percepção dos colonizadores à distância histórica, como uma descrição cômico-epistolar da primeira viagem de Gonçalves de Magalhães ao Brasil.

Percepção dada ao olho-ouvido, um modo singular de fazer a coesão dada ao corpo da escritura romanesca que troca as dimensões, de um *topos*, (boca), a outro (ouvido), discurso que se faz verdadeiro jogo de poesia, conforme nos ensina Zumthor (1993: 166):

A voz me traz à luz, "representando-o" (no sentido cênico da palavra), o discurso garante essa poesia. Donde um desdobramento: tal discurso se faz simultaneamente narrativa e pelo próprio som da voz que o enuncia, um comentário desse relato; narração e glosa, conjuntos interiores à obra, embora sejam autônomos e cada um faça seu jogo.

Do trabalho dos biografemas no relato de viagem, *Cinzas do norte*, podemos recolher uma dobradura em móbile, numa estrutura escultural arbórea admirável, coagenciador, midiática, hipertextual e virtual, que põe em devir uma memória vivificada, sen-

sível, múltipla, plural – memória coletiva. Memória coletiva essa que visa à fundação da nova tradição da Vila Amazônia – “entrar no Horizonte”, pelos primeiros desenhos da arquitetura de uma futura crônica do Rio Negro feitos pelo olho-mão do artista Mundo, em papel de embrulho, em dúplice registro narrativo/descritivo marcado pelo tempo discursivo simultâneo:

Entramos no Horizonte para tomar uma cerveja. Na baía, uma balsa carregada de toras se aproximava de uma serraria dos Educandos. Mundo pediu um pedaço de papel de embrulho e começou a desenhar e escrever... Voltou a desenhar, enquanto eu bebia, olhando o Rio Negro. (Hatoum, 2005: 144)

Em *Cinzas do norte*, a separação entre História e Discurso é apenas operacional, visto que o relato é uma categoria que integra níveis diferentes no corpo escritural. São duas faces de uma mesma moeda numa organização convencional sob condições de uma verdade lógica. Se o autor de carne-e-osso nos dá história, o leitor real nos dá a nova percepção da história, à sua imagem. O autor implícito, em seu *self*, apresenta-se como um desenho-imagem do texto oral por ele mesmo destruído, uma entidade não formal, para vir a ser um fenômeno-sujeito. Autor e leitor se encontram com simpatia, mas nunca se falam, afirma-o Booth: “Não se falam diretamente. A voz do autor continua, contudo, a ser dominante num diálogo que está no âmago de toda a experiência com a ficção” (1980: 287). Falas e escrituras se confrontam no mesmo espaço – a escrita inventa a fala, resultante do discurso citado.

O leitor virtual de *Cinzas do norte* é a grande memória do texto; ele infere um

autor que imagina e compactua com o narrador do relato em primeira e terceira pessoa, relato em que nenhuma frase é a primeira – é citação (Zumthor, 1993: 143): é texto em estado latente e, como citação, coloca a voz em movência, em relações intervocais espaciais. A voz daquele que relata ou recita atualiza o “texto da natureza e da cidade em reciclagem no ambiente textual”, texto-*virgem-céu-verde-azul*, posto em recriação contínua e busca de mitos renovados sob o Sol amarelo, a serem traduzidos pelo trabalho lírico artesanal da voz, da mão, da visão, sem fronteiras linguísticas.

Enquanto lemos o relato de viagem de *Cinzas do norte*, entre o lembrar e o esquecer sem oposições, no mesmo ritmo em que ele se recupera e se preenche à sua maneira, inaugura-se a travessia da linguagem à não-linguagem pelo esquecimento, visto que a escrita se relaciona essencialmente com o fluxo narrativo, para reconstituir a história de uma vida, do nebuloso para a clareza, como se surgisse entre a sombra e a luz da densa e majestosa floresta amazônica. Esquecer para lembrar constitui um dos fundamentos de toda ficção, aos níveis do imaginário e do discurso. Acrescenta-nos, a fala de ZUMTHOR (1997: 15):

Mas este esquecimento implica um desejo latente. É dinâmico: rejeita, mas em vista de. Ele não anula, ele pole, apaga, e, por isto, clarifica o que deixa à lembrança, transformando-a em tipo, extraíndo daquilo que foi sua fragilidade temporal, sua incômoda primeira fugacidade.

Em *Cinzas do norte*, a leitura do texto biogrfemático nos entrega um projeto de vida e um projeto de obra a ser publicado “com todas as letras... em homenagem à memó-

ria de Alicia e de Mundo”, nos rastros de um relato da memória coletiva em nova edição. Inscrevem-se, em seu biodiagrama revisitado e presentificado, os valores morais de uma realidade brasileira sob um olhar autobiográfico, colocada em *sim-patia* com o leitor. Um convite agradável ao ouvinte-leitor para viajar com um narrador observador que nos ensina a ler uma outra história por um caminho errante feito de crises de linguagem, por performances de um narrador mostradas entre diversas posturas textuais e linguagens, cartas-cartões-diários-jornais-desenhos-pinturas, relatos lidos, traduzidos, vistos e ouvidos, e por olhares que não só leem, mas também olham feitos mais de vozes. São elas experiências artísticas que deixam a palavra presa à garganta e a imagem tatuada no corpo da linguagem que as atravessam. Sem que deixem de ser princípios de toda a medida lírica de um épico em potencial expressão verbal escrita, índices de um gênero literário contemporâneo em mutação.

O discurso que Raimundo/Mundo faz no “relato sobre o mundo” coloca o leitor corpo-a-corpo com a vida e a morte, na relação com o passado-dado/presente-reatado do Nordeste brasileiro. Enquanto isso, nossa voz de ouvinte age, deposita e atualiza no relato as dimensões históricas próprias a um viajante explorador do texto, leitor-sujeito, leitor-hoje, leitor-vago, leitor-experimental, seja lendo, seja ouvindo um mito tornado público, porém, mais como um mito de carne-e-osso feito de novas Histórias assinadas, não mais de morte, mas de vida e memórias roubadas, ora “de agonia, ora de beleza”.

O artista, o escritor, o romancista ou o poeta Milton Hatoum e sua obra fazem as correspondências baudelairianas no leito do Rio e no seio da Amazônia verde; sol amarelo; céu azul; um retorno às origens da per-

cepção, da cognição, rumo ao prazer estético da poesia: “Ao descrever o que é o poeta se degrada e desce ao nível do professor; ao contar o possível, permanece fiel à sua função; ele é uma alma coletiva que interroga, que chora, que espera e que, algumas vezes adivinha” (Baudelaire, 1992):

Pensei em reescrever minha vida de trás para frente, de ponta-cabeça, mas não posso, mal consigo rabiscar, as palavras são manchas no papel, e escrever é quase um milagre... 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... nunca mais... (Hatoum, 2005: 311)

Ele, o leitor, não mais decodifica, mas, sobrecodifica; não decifra, produz; faz. Deixa-se atravessar por estruturas lembradas feitas de instante, sem que o narrador destrua a ilusão dramática conferida pelo discurso citado – no relato do texto do mundo, está a prosa do mundo; nele está o destino do texto da vida da *Vila Amazônia*, do homem-sujeito em travessia de realidades de linguagens preditas, fingidas por Mundo: em sua linguagem caligráfica feita em papel de embrulho, “olhando e registrando o Rio Negro”, nos objetos do mundo sensível. O *descrever* a vida do Mundo/Natureza em *Cinzas do norte*, na duração da imagem, significa, antes, perdê-la, para, depois, virada gráfico, esboço, gesto, desenho, de coisa-morta, re-ativar-se em aventuras de palavra citada, prosa falada, com a dignidade de uma história inteira de vida contada, antes por desejo do leitor do que por verdade do autor: “O relato sobre Mundo, disse, triste, mas orgulhoso: Histórias... a minha, de Mundo e do meu amor, Alicia”. (Hatoum, 2005: 302) ●

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. 1977. *Roland Barthes por roland barthes*. Tradução de Leyla-Perrone Moisés. São Paulo: Cultrix.

_____. 1984. *O Óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70.

_____. 1988. *O Rumor da Língua*. Tradução de Mario Laranjeira. Prefácio de Leyla Perrone-Moisés. II. Da obra ao texto. São Paulo: Brasiliense.

_____. 2005. *A preparação do romance*. Vols. I-II. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes.

BAUDELAIRE, Charles. 1992. *Reflexões sobre meus contemporâneos*. São Paulo: Educ/Imaginário.

BENJAMIN, Walter. 1983. O Narrador: Observações sobre a obra de Nikolai Leskow. *Textos Escolhidos*. 2. ed. Tradução de José Lino Grünnewald (A Obra de Arte na Época de suas Técnicas de Reprodução). *Os Pensadores*: São Paulo: Abril Cultural.

_____. 1985. Magia e técnica, arte e política. *Obras Escolhidas*, vol. 1. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense.

BOOTH, Wayne C. 1980: A Retórica da Ficção. Tradução de Maria Teresa H.Guerreiro. *Tipos de narração*. Lisboa: Arcádia.

_____. 1983. *The Rethoric of Fiction*. 2nd edition. Londres: The University of Chicago Press Ltd.

CLARK, Katerina; HOLQUIST, Michael. 1989. Bakhtin. Tradução de J. Guinsburg. *O discurso na vida e na arte*. São Paulo: Perspectiva.

HATOUM, Milton. 1989. *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Companhia Das Letras.

_____. 2000. *Dois Irmãos*. São Paulo: Companhia Das Letras.

_____. 2005. *Cinzas do norte*. São Paulo: Companhia Das Letras.

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

HISGAIL, Fani (org). 1996. *Biografia: Sintoma da cultura*. São Paulo: Hacker/Cespuc.

JAMES, Henry. 1995. *A Arte da Ficção*. Tradução de Daniel Piza. São Paulo: Imaginário.

MACHADO, Irene. 1993. "Imagens da linguagem: da oralidade viva à oralidade escrita no texto". Comunicação apresentada no Congresso da FILLM. Brasília.



PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Alegres Trópicos*:

Gonneville, Thevet e Léry, p. 93; SUSSEKIND, Flora. *Palavras loucas, Orelhas moucas*, p. 107; SEVCENKO, Nicolau. O Front brasileiro na guerra verde: vegetais, colonialismo e cultura, p. 119. *REVISTA-USP/ Coordenadoria de Comunicação Social, USP- n.1* (mai/jun/jul). São Paulo, SP: USP/CCS, 1989.

ZUMTHOR, Paul. 1993. *A Letra e a Voz*. Tradução de Amalio Pinheiro (Parte I) e Jerusa Pires Ferreira (Parte II) . São Paulo: Companhia Das Letras.

_____. 1997. *Tradição e esquecimento*. Tradução Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Hucitec.

PALO, Maria José. 2008. *A Crônica da Vida*, in: SALLES, Ana Maria Sales; OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte de (Orgs.). *Recortes Machadoianos*. 2º ed. São Paulo: Edusp/Nankin/Educ.

_____. 2007. "El Perfil de la identidad de la literatura infantil, in: *Riesgo de educar*". Año 2 – número 4. Revista de la Universidad Católica Sedes Sapientiae. Lima/Peru: Fondo Editorial.

_____. 1998. *Arte da Criação*. São Paulo, EDUC/FAPESP.

_____. 2006. *Ensino da Arte: singularidade e territorialidade*. In OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte et al. *Território das Artes*. São Paulo: MEC/EDUC.

_____. 1993. *História em Haikais*. São Paulo: Vale Livros. (Prêmio Jabuti 1994).

_____; OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte. 2008. *Literatura Infantil: Voz de Criança* – 86. 4º ed. São Paulo: Ática.