

“Sufocado em terra estrangeira”: Identidade e migração em Cinzas do Norte, de Milton Hatoum

“To suffocate in a foreign land”: Identity and migration in “Cinzas do Norte”, by Milton Hatoum

Felipe Dantas da SILVA¹

André Tessaro PELINSER²

RESUMO: Analisa-se neste trabalho o romance *Cinzas do norte* (2005), de Milton Hatoum, investigando como o regionalismo é apresentado na obra através das visões opostas de arte dos personagens Mundo e Arana. Além disso, examina-se a relação dos personagens Mundo e Alcía com o seu espaço de origem, analisando a representação da migração e de discursos identitários. Conclui-se que a obra dialoga com temas e imagens da tradição regionalista e contribui para as transfigurações que a corrente vem apresentando nas últimas décadas.

PALAVRAS-CHAVE: Regionalismo. Identidade. Migração. *Cinzas do norte*. Milton Hatoum.

ABSTRACT: This paper analyzes the novel *Cinzas do norte* (2005), by Milton Hatoum, investigating how regionalism is presented in the work through the opposing views of art of the characters Mundo and Arana. The paper also examines the relationship of the characters Mundo and Alicia with their space of origin, analyzing the representation of migration and identity discourses. It is concluded that the work dialogues with themes and images from the regionalist tradition and contributes to the transfigurations that regionalism has been undergoing in recent decades.

KEYWORDS: Regionalism. Identity. Migration. *Cinzas do norte*. Milton Hatoum.

Considerações sobre o regionalismo literário brasileiro

O Romantismo literário brasileiro é o período em que o regionalismo começa a apresentar os seus primeiros traços vitais, adquirindo características que se perpetuaram ao longo dos anos e contribuíram para que o rótulo ainda venha sendo negado por escritores e críticos. Não se costuma levar em consideração, no entanto, que naquele momento se almejava construir uma literatura independente dos moldes europeus e do universalismo árcade, de forma a fazer um tipo de arte que afirmava as particularidades locais, advindo principalmente da ideia americanista de querer se afirmar em relação ao outro. Assim, pode-se “considerar que algumas dessas formulações são elementos embrionários do que mais adiante se denominará de regionalismo” (GIL, 2018, p. 14). Sobre o nascimento desta vertente, Lígia Chiappini pontua:

Num primeiro momento, como símbolo do autenticamente nosso, é o índio que a ficção e a poesia tematizam. Feita a

¹ Graduado em Letras Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Currais Novos, Rio Grande do Norte, Brasil. E-mail: dantasf731@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0379-796X>.

² Professor de Literatura Brasileira na Faculdade de Engenharia, Letras e Ciências Sociais do Seridó e do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem. Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Currais Novos, Rio Grande do Norte, Brasil. E-mail: andre.pelins@ufrn.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9756-0116>.

Independência política, o desejo de afirmação e autenticidade cresce e, junto com o índio, nosso romantismo erige os brasileiros de zonas afastadas dos grandes centros como representantes da brasilidade autêntica. Nasce, então, o regionalismo que, embora ainda não tenha esse nome, é uma tendência combativa e programática de expressar, sobretudo pela ficção, o nosso interior. (CHIAPPINI, 1994, p. 670).

Nesse sentido, foi no Romantismo que surgiram as primeiras manifestações do que no futuro seria chamado de regionalismo, tendo em vista que foi naquele período que se pôde perceber obras que procuravam afirmar os ideais de independência da nação por meio de suas particularidades regionais. O excesso de cor local presente na maioria das obras daquele momento foi alvo de críticas por parte do escritor Machado de Assis, o qual propôs mais “sentimento íntimo” em vez de procurar representar uma nação idealizada, em que se destacavam o exotismo e o pitoresco das terras brasileiras (ASSIS, 2008). Desde então, o rótulo tem sido comparado a elementos descritivos, passadistas e superficiais, uma vez que, “do ponto de vista dos estudos literários, o regionalismo é uma tendência temática e formal que se afirma de modo marginal à ‘grande literatura’” (CHIAPPINI, 1995, p. 156).

No entanto, ao longo dos anos o regionalismo tem sofrido transfigurações que acabam deixando a crítica em uma situação difícil, pois se percebe em algumas obras de grande teor artístico a presença de *topoi* que pertencem à tradição regionalista, cabendo aos críticos vinculá-las ou dissociá-las do rótulo. Antonio Candido foi um dos estudiosos que procuraram encontrar uma saída para relativizar a vinculação João Guimarães Rosa à vertente, por mais que em suas obras estejam presentes todos os ingredientes característicos da manifestação artística evidenciada. Isto ocorre porque “o regionalismo se presta a equívocos da crítica. Esta quando encontra um bom escritor na tendência trata de relativizar, de apagar o parentesco, utilizando outra nomenclatura” (CHIAPPINI, 1995, p. 156). Dessa forma, Candido considerou Guimarães Rosa um escritor “super-regionalista”, pois, segundo o crítico, “deste super-regionalismo é tributária, no Brasil, a obra revolucionária de Guimarães Rosa, solidamente plantada no que se poderia chamar a *universalidade da região*.” (CANDIDO, 2011, p. 195, grifo nosso). Ainda sobre esta discussão, Ligia Chiappini afirma:

[...] quando a obra não atinge um certo padrão de qualidade que a torne digna de figurar entre os grandes nomes da literatura nacional, ela é regionalista; quando, pelo contrário, consegue atingir esse padrão ela não seria mais regionalista, seria uma obra da literatura nacional, reconhecida nacionalmente e, até mesmo, candidata, como é o caso de Guimarães Rosa, a um reconhecimento supranacional, para não dizer *universal*. (CHIAPPINI, 1994 p. 699, grifo nosso).

No caso de Candido e de outros que expuseram o seu juízo de valor acerca do regionalismo literário brasileiro, percebe-se que a argumentação se pauta em binômios que separam um tipo de literatura de outra, a citar: universal/regional, centro/periferia, cidade/campo, como alguns deles. O primeiro binômio é um dos mais nítidos, haja vista que “a tensão entre os polos universal/regional” tornou-se “uma das mais recorrentes obsessões da história da literatura brasileira” (LAJOLO, 2003, p. 307), segundo a qual

cabem ao regionalismo as obras de baixo teor artístico, e ao universal, a boa arte que consegue “transcender” o regional. Com efeito, de acordo com Eliot (1989, p. 37), “cada nação, cada raça, tem não apenas sua tendência criadora, mas também sua tendência crítica de pensar; e está também mais alheia às falhas e limitações de seus hábitos críticos do que às de seu gênio criador”. Não levando em consideração o termo problemático utilizado – raça –, percebe-se que o pensamento crítico brasileiro é marcado, no que concerne à literatura ao longo dos anos, por um desejo de querer se afirmar cosmopolita, “universal”, ter reconhecimento e ao mesmo tempo querer construir uma identidade própria.

Destarte, verifica-se que durante todos estes anos de vitalidade do regionalismo literário brasileiro, as obras associadas a esta vertente já internalizam a dúvida de sua capacidade artística, conduzindo escritores e obras ao esquecimento, muitas vezes sem levar em consideração o momento histórico em que estavam inseridos. Nesse sentido, nota-se que “as análises críticas têm poder para construir ou destruir os sentidos de uma obra, à medida que iluminam suas possibilidades de significação ou, por outro lado, focam sua atenção prioritariamente sobre defeitos, em detrimento das qualidades” (PELINSER, 2012, p. 231).

Lígia Chiappini, em *Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura*, de 1995, procura problematizar o que a crítica literária afirma ao longo do tempo acerca do regionalismo, percebendo que esta atribui a todas as obras aquilo que só algumas fazem, julgando-as, muitas vezes, como ruins pelo fato de conterem, em seus *corpora*, temas que concernem a uma tradição regional que vem se mantendo vital na história da literatura brasileira. Entretanto, quando aparece uma boa obra que apresenta *topoi* que pertencem à tradição regionalista, a crítica procura desvinculá-la do rótulo, associando-a ao “universal”. Levando em consideração que “deslindar esse nó definitivamente não é tarefa simples” (PELINSER, 2012, p. 230), um dos caminhos apontados por Ligia Chiappini seria analisar cada caso e perceber como dentro do texto literário a obra supera os limites e potencializa as possibilidades artísticas, cabendo compreendê-la como parte de uma realidade regional, que, através do trabalho com a letra, possa interessar alguém que não tem contato com determinada realidade, muitas vezes considerada restrita. Segundo Chiappini:

É preciso, então, *ultrapassar o critério conteudístico e levar em conta o modo de formar, observando como certas obras, para além do assunto regional, buscam harmonizar tema e estilo, matéria-prima e técnica*, revelando, mais do que paisagem, tipos ou costumes, “estruturas cognoscitivas” e construindo uma verdadeira linhagem: da representação/apresentação dos brasileiros pobres de culturas rurais diferenciadas, cujas vozes se busca concretizar paradoxalmente pela letra; de um grande esforço em torná-las audíveis ao leitor da cidade, de onde surge e para a qual se destina essa literatura. (CHIAPPINI, 1994, p. 668, grifo nosso).

Como dito, toda essa problemática em torno do regionalismo desemboca na recusa por parte da maioria dos escritores que procuram representar em suas obras imagens e temas que concernem a uma tradição regional. Isto porque “a imagem que consolidaram fundou raízes, algumas vezes, em justificativas exteriores ao texto, como



o contexto histórico e as condições sociais de produção artística, e em outros momentos apenas em sua fatura interna” (PELINSER, 2012, p. 230).

Milton Hatoum é um dos escritores que teceram comentários sobre o regionalismo. Em entrevista concedida à *Folha de S. Paulo*, o autor de *Cinzas do norte* considera o rótulo uma vertente esgotada, sem levar em consideração as transfigurações que o regionalismo vem apresentando desde a segunda metade do século XX, tornando-o vital na contemporaneidade. Segundo o escritor:

A literatura regionalista já se esgotou há muito tempo. O regionalismo é uma visão muito estreita da geografia, do lugar, da linguagem. É uma camisa de força que encerra valores locais. Minha ideia é penetrar em questões locais, em dramas familiares, e dar um alcance universal para elas. O assunto, a matéria, não são garantia da boa narrativa. *O que vale é a fatura [sic] da linguagem, a forma.* (FUKS, 2005, grifo nosso).

Percebe-se que Milton Hatoum tem uma relação conflituosa com o regionalismo e, assim como outros, considera o rótulo sinônimo de passadismo e detentor de baixa qualidade artística, visto que o autor deixa transparecer que as obras pertencentes ao regionalismo não são capacitadas para transcender o regional e alcançar o almejado título padrão de “universal”. Grande parte das obras do escritor são ambientadas em Manaus, um local distante da suposta “civilização niveladora” (PEREIRA, 1988, p. 175) da região Sudeste, especialmente do eixo Rio-São Paulo. No entanto, torna-se errôneo considerar Milton Hatoum um escritor regionalista apenas pelo fato de os conflitos de seus personagens ocorrerem naquele espaço. O fato de a obra se inserir nos locais distantes dos centros hegemônicos não deve ser tomado como um critério para inseri-la na manifestação em evidência. Ao mesmo tempo que desconsiderá-la da vertente apenas por ser uma narrativa que apresenta um apurado trabalho com a linguagem e trata de dramas humanos e, portanto, atende aos critérios de uma suposta universalidade, também não é o melhor caminho caso esta obra apresente *topoi* que concernem a uma tradição regionalista que vem sendo expressa ao longo da história literária brasileira.

Nesse sentido, Milton Hatoum confirma a importância de a obra “transcender” suas barreiras e chegar a temas considerados universais. O autor supõe que a visão pitoresca que o regionalismo carregava nas suas primeiras manifestações ainda é vinculada ao rótulo na atualidade, denotando que o trabalho com a linguagem está além das obras regionalistas. Em outra entrevista à *Folha de S. Paulo*, o escritor afirma:

A minha matéria-prima é a infância e a juventude, que não foram no Brooklin, no sertão do Nordeste ou em São Paulo; foram em uma Manaus urbana. E é isso que um olhar apressado pode não perceber. Que a minha visão do Amazonas é urbana. *Falar da floresta teria uma outra perspectiva que está um pouco longe da minha própria vida.* Então o que fiz: me apropriei de alguns mitos, que são, no fundo, universais. (SIMÕES, 2008, grifo nosso).

No caso de Milton Hatoum há de se considerar também que suas obras apresentam personagens que estão em conflito com o espaço em que vivem ou escolheram para viver, e esse local torna-se muito importante para que os dramas sejam



construídos. Assim, afirmar que suas narrativas poderiam se passar em qualquer outro lugar e por isso são universais seria apagar as relações de pertencimento e conflitos existentes no espaço em que os seus personagens estão inseridos.

É o caso do romance *Cinzas do norte* (2005), o qual tematiza as relações de pertencimento e conflito dos personagens com o principal espaço em que a obra é ambientada – Manaus. O conflito com o local de origem reverbera na construção da identidade dos personagens, que se modula de acordo com os dramas que se passam naquele ambiente. A relação conflituosa de pertencimento e de identidade se faz presente em muitas obras regionalistas do final do último século e início do século XXI, e é resultado das recentes modulações temáticas e formais do regionalismo, em que é perceptível a migração forçada ou pacífica de variados personagens, que retornam ao seu espaço de origem e não se reconhecem mais pertencentes àquele ambiente por razões diversas. É o caso de *Essa terra* (1976), de Antônio Torres; *Galileia* (2008), de Ronaldo Correia de Brito; *Outros cantos* (2016), de Maria Valéria Rezende; e de *Relato de um certo oriente* (1989), do próprio Milton Hatoum.

Arana e Mundo: visões conflitantes do fazer artístico

Publicada em 2005, *Cinzas do norte* evidencia, dentre outras problemáticas, o crescimento da cidade de Manaus, denunciando as mazelas que vão surgindo conforme o crescimento exacerbado da metrópole amazonense. A narrativa gira em torno de Raimundo — Mundo — e a sua relação intricada com o pai, Trajano Mattoso, conhecido por Jano, a partir da qual emerge o conflito que leva o jovem a revelar uma contradição com o seu espaço de origem, tendo em vista que ele demonstra, ao mesmo tempo, uma relação de pertencimento e de repulsa à sua terra natal. A obra ainda conta com personagens como Ranulfo — apaixonado por Alícia, mãe de Mundo —, o qual estimula o filho dela a seguir os caminhos da arte; além do narrador principal, Lavo — o melhor amigo de Mundo, órfão e sobrinho de Ranulfo; e o artista pitoresco Arana, que ensina e inspira, no início, os primeiros passos do filho de Alícia na arte.

A relação conflituosa de Mundo com o pai intensifica-se por meio do anseio que o personagem principal tem de ser um artista, posto que o apetite de seguir pelo “Mundo” da arte enfrenta a recusa do pai, que por sua vez pretende torná-lo administrador da Vila Amazônia: “Deve estar escondido, rabiscando grandes obras de arte. Pensa que pode construir o futuro com devaneios. Um sonhador não ignora o trabalho de meio século! A Vila Amazônia...” (HATOUM, 2005, p. 118). É a partir deste desejo que a obra problematiza duas visões opostas de arte, protagonizadas por Arana e Mundo. O primeiro é um artista mercantilista que enxerga a arte como negócio: “Arana virou um reles comerciante da arte” (HATOUM, 2005, p. 164). Já o segundo apresenta um estilo combativo e procura denunciar as mazelas vivenciadas naquele espaço, desafiando o estilo de arte de seu mestre e os negócios de seu próprio pai.

Nos primeiros passos, Mundo recebe a influência de Arana, pintor descrito na obra como produtor de uma arte pitoresca e superficial, que exalta a natureza exuberante da Amazônia para vendê-la. A visão de mundo predominante na obra de Arana é “fechada, provinciana, ilhada. Na chegada à ilha na qual vive, o exótico dos ‘objetos estranhos’ já nos prepara para as alegorias *ingênuas e regionalistas* que encontramos em diferentes trabalhos de Arana descritos no livro” (AGUIAR, 2014, p. 224, grifo nosso). Assim, torna-se autor de uma arte decorativa, que deixa de lado os problemas sociais



pulsantes da realidade local, os quais surgiram, principalmente, devido ao crescimento desordenado da cidade. Diante disso, o pintor assume as características às quais o regionalismo é comumente associado ao longo dos anos, resultado do intrínseco processo de formação da identidade literária brasileira no século XIX.

Segundo Cury (2009, p. 45), os romances de Hatoum se passam em uma Manaus que envelheceu de forma prematura, “mesmo na sua aparente modernidade. No entanto, não se trata de escrita regionalista *stricto sensu*, embora as cinzas sejam do norte e os relatos se passem preferencialmente em Manaus”. Por mais que este não seja o foco do raciocínio de Cury, nota-se que a ambientação da trama no referido “norte” segue como baliza para a vinculação do texto ao regionalismo. Entretanto, o fato de não se tratar de uma obra “regionalista *stricto sensu*” parece sinalizar as escolhas estéticas e temáticas contemporâneas que caracterizam a escrita de Hatoum e que, portanto, poderiam diferenciá-lo do chamado regionalismo. Eis a aporia crítico-teórica que demarca o estado presente da discussão.

Diante disso, percebe-se que Hatoum, ao colocar em evidência “as obras do ardiloso mestre e do seu talentoso discípulo em crescente atrito” (AGUIAR, 2014, p. 219), discute duas visões de arte opostas, deixando claras, mas expondo na obra de forma metafórica através de Arana, as convenções às quais o regionalismo vem sendo associado ao longo do tempo. Cabe levar em consideração que o autor já explicitou a sua visão acerca desta vertente: “Não gosto dessa literatura regionalista amazonense, paraense. Quero distância dela” (HATOUM, 2009, apud AGUIAR, 2014, p. 169). Ao colocar as fragilidades internalizadas do regionalismo na obra de forma metafórica, Milton Hatoum faz um movimento semelhante ao de Ronaldo Correia de Brito, em *Galileia*, ao discutir questões relacionadas ao rótulo dentro da própria obra de arte. Porém, o último escritor trata do regionalismo de forma mais explícita: “– Quer saber de uma coisa, Adonias? Regionalista é a mãe” (BRITO, 2008, p. 164).

De fato, muitos críticos percebem a associação de algumas obras ao regionalismo como sendo uma forma de reduzi-las. Entretanto, expor juízos de valor sobre a vertente, considerando-a como sinônimo de passadismo, exótico e pitoresco, seria também uma forma reducionista, quando na verdade, em muitos casos, essas obras se utilizam de espaços periféricos para representar aqueles que podem ser notados pelo leitor urbano somente através da letra. Afinal, “não seria possível indagar se não seria justamente esse o papel do Regionalismo, de estar à margem e falar com e por aqueles que não têm acesso ao centro?” (PELINSER, 2020, p. 7). Ademais, grande parte dos adjetivos comumente vinculados ao regionalismo advêm de obras do século XIX, as quais estavam respondendo aos anseios da literatura de seu tempo, por isso necessitam ser repensados no século XXI.

Desse modo, o estilo de arte de Arana permite que se examine o exotismo em *Cinzas do norte*. Aguiar (2014, p. 219) afirma que na obra este é “sempre mediado, nunca redundando em uma caricatura”. Além disso, o exotismo “é tensionado, ou mesmo anulado, porque outras variáveis surgem: a investigação do passado pela memória (CHIARELLI, 2007, p. 80) e as trajetórias individuais dos personagens são os ‘nortes’ a guiarem toda a representação ficcional da obra” (AGUIAR, 2014, p. 220). Caberia acrescentar, ainda, a identidade e o sentimento de pertencimento como sendo fundamentais para a sua construção. Assim, o exotismo, apesar de usualmente associado de modo negativo à arte regionalista, ao ser “mediado”, “tensionado, ou mesmo anulado” na obra, é utilizado, contraditoriamente, como forma de mostrar criticamente



o estilo de arte banal de Arana. Ao mesmo tempo, é unânime que outros *topoi* se sobressaem e conferem densidade ao romance, ou seja, imagens e temas considerados “universais” por uma parcela da crítica literária, que se passam, paradoxalmente, em uma região distante dos centros culturais hegemônicos.

Por outro lado, Mundo opera uma contraposição à expressão artística de Arana, pois apresenta características de um artista revolucionário para mostrar que a boa arte tem, na verdade, dentre outros objetivos, o de denunciar as problemáticas que estão presentes na sociedade. De início, o menino rebelde aprecia quieto as técnicas de Arana, mas, em viagem para o Rio de Janeiro, o filho de Alícia tem contato com outros artistas, fazendo com que acenda um espírito combativo no jovem, que o faz refletir sobre os problemas de seu espaço. “Contou que no Rio frequentara um curso de gravura [...] e conhecera Alexandre Flem, um artista que morava em Berlim e estava participando de uma exposição na cidade. Com Alex aprendera novas técnicas, e se impressionara com os materiais que usava em quadros-objetos” (HATOUM, 2005, p. 106). Nesse sentido, é distante de seu lugar de origem que Mundo consegue firmar a identidade de seu estilo artístico, passando a fazer uso de uma arte progressista — ou supostamente “universal”? — e se desgarrar das influências superficiais e ufanistas de Arana.

No entanto, o jovem, que aperfeiçoa a sua técnica distante de seu lar, utiliza-se dos problemas pulsantes deste para colocar em prática o seu estilo, que, por sua vez, é diferente da arte do seu primeiro mestre, a qual agora recebe a recusa de Raimundo: “Arana bem que tentou inocular na minha cabeça o veneno de uma ‘arte amazônica autêntica e pura’ [...] Nada é puro, autêntico, original...” (HATOUM, 2005, p. 238). Nota-se, neste caso, que a saída temporária de Manaus leva Mundo a entrar em contato com outras visões de arte em um local central e culturalmente hegemônico em nível nacional. É no Rio de Janeiro e na Europa que Mundo lapida o seu talento, mas obtém a substância e consome a sua arte na periferia, no seu espaço de origem. Raimundo trata de assuntos intrínsecos à sua região; são representações que não se tornam “universais” apenas por apresentarem um caráter combativo, uma vez que “os motivos da arte de Mundo não deixam de ser regionais, pois também lidam com problemas locais, mas se constroem em modelos críticos e não ufanistas” (PELINSER; ALVES, 2020, p. 6).

Comprova-se a influência que Manaus tem na arte de Mundo pelo tempo que este reside na Europa, onde enfrenta problemas para se manter e, contraditoriamente, é forçado a vender aquarelas da Amazônia, demonstrando que o seu local de origem é a matéria-prima que mantém viva a sua arte. Fora dele o jovem recorre ao estilo pitoresco de Arana: “E assim eu empurrava desenhos e aquarelas aos clientes da Wallpaper Center ou os oferecia em bares e restaurantes, como fazia na Alemanha [...] Sentia raiva de repetir a farsa dele, pois sou também um artista de calçada e dos bares” (HATOUM, 2005, p. 246). A importância do espaço para a consolidação das obras do jovem artista não é um fator essencial apenas dentro do romance, mas também fora dele, tendo em vista que os lugares permeados de desigualdades sociais são essenciais para que Milton Hatoum construa os abismos, conflitos e dramas presentes em seus textos.

Além disso, Mundo fala com entusiasmo para o seu primeiro preceptor acerca das experiências vividas no Rio, o qual “ouvia com atenção forçada. Não fez nenhum comentário” (HATOUM, 2005, p. 107), dado que a vivência artística do filho de Alícia na cidade carioca é oposta ao seu estilo. Arana, desse modo, sente-se acuado ao perceber que sua arte pode ser questionada. Com efeito, conforme a convenção disseminada sobre o regionalismo pela crítica, o artista pitoresco representaria a arte regional, o



“saudosismo, comadrisimo que não sai do beco e, o que é pior, se contenta com o beco”, como afirmou Mário de Andrade acerca do regionalismo (ANDRADE, 2008, p. 553). Já Mundo é o artista que consolidou o seu estilo artístico no centro — Rio — e, portanto, representa a boa arte. A partir de então, as visões opostas entre os dois se acentuam de forma mais ferrenha. Nota-se o acirramento desse embate pelas afirmações de Arana:

“Pensei que fosse falar logo de cara da nossa conversa no bar [...] Disse que ia inventar novos monstros e enterrar de uma vez por todas a nossa natureza. Elogiou os dois artistas que conheceu no Rio. [...] Fez pouco dos meus quadros e objetos, e me chamou de pintorzinho da floresta. Um fedelho pôr o dedo no meu nariz! Ele viu tudo aqui, aprendeu tudo comigo, a perspectiva, a luz... No começo, se interessou pela nossa região, percebeu que a Amazônia não era um lugar qualquer. Mas foi se afastando de tudo isso...”
“*Nenhum lugar é um lugar qualquer*”, eu disse. (HATOUM, 2005, p. 170, grifo nosso).

Os conflitos e a visão de arte progressista de Mundo estão intrinsecamente ligados ao espaço, uma vez que, segundo Aguiar, percebe-se uma abordagem crítica tanto sobre a história da arte e da literatura quanto sobre modernização, ideologia, regionalismo e nacionalismo, de modo que o espaço representado “estabelece um lugar próprio dentro de *Cinzas do norte*, assumindo um papel tão ativo quanto os principais personagens do romance” (AGUIAR, 2014, p. 229). Portanto, ao opor duas visões diferentes do fazer artístico, a obra discute também os adjetivos caros ao regionalismo literário brasileiro, os quais colaboraram para que haja a recusa de escritores, que, além de responderem à questão em entrevistas, utilizam-se de suas obras para renegar o que há muito tempo é sinônimo de negatividade.

Alicia e Mundo: pertencimento e identidade ao Norte

Em *Cinzas do norte*, Milton Hatoum constrói um romance que percorre ambientes nacionais e internacionais de acordo com o trânsito dos personagens. Nas obras do autor a representação dos acontecimentos por meio da memória desemboca na imagem da migração, que, por sua vez, reverbera em discursos identitários com os quais os personagens estão constantemente lidando. O principal movimento migratório perceptível na obra dá-se por meio da saída de Mundo e Alicia de Manaus em direção ao Rio de Janeiro após a morte de Jano. Estes fatos são narrados com base na memória de Lavo, bem como por meio de cartas de Ranulfo e do próprio Mundo. Assim, “pode-se dizer que os narradores hatounianos empenham-se em reconstruir a história pessoal e familiar, bem como a de amigos e mesmo dos cenários da cidade/país natal, a partir de fragmentadas lembranças” (PIMENTEL, 2012, p. 6).

A representação de movimentos migratórios torna-se recorrente na obra do escritor de origem libanesa: são sujeitos que se encontram deslocados de seu espaço de origem e, contraditoriamente, apresentam uma relação de pertencimento com o seu lugar. Se em *Relato de um certo oriente* (1989) e *Dois irmãos* (2000), romances do mesmo autor, pode-se notar a representação da migração libanesa, em *Cinzas do norte* percebe-se o deslocamento do personagem principal e de sua mãe, além da migração



portuguesa, representada pela família de Jano. Nesse sentido, “nos últimos anos, tem sido relevante na produção literária brasileira a temática da imigração, em textos que se assumem como vozes construídas deste *entre lugar*, com uma constituição discursiva *em fuga*” (CURY, 2003, p. 12, grifo da autora).

Conforme afirma Silva,

[...] movimentos migratórios em geral, como os que, nas últimas décadas, por exemplo, deslocaram grandes contingentes populacionais das antigas colônias para as antigas metrópoles, favorecem processos que afetam tanto as identidades subordinadas quanto as hegemônicas. Finalmente, *é a viagem em geral que é tomada como metáfora do caráter necessariamente móvel da identidade*. Embora menos traumática que a diáspora ou a migração forçada, a viagem obriga quem viaja a sentir-se “estrangeiro, posicionando-o, ainda que temporariamente, como o “outro”. A viagem proporciona a experiência do “não sentir-se em casa” que, na perspectiva da teoria cultural contemporânea, caracteriza, na verdade, toda identidade cultural. (SILVA, 2000, p. 88, grifo nosso).

Há muito o regionalismo representa imagens de movimentos migratórios, as quais estão ligadas à relação de pertencimento de personagens a um espaço. Em vista disso, percebe-se que o regionalismo contemporâneo tem colocado em cena um tipo de migração daquele que vai, mas depois retorna. Se no romance de 30 tinha-se a migração forçada — do sujeito que era expulso do seu espaço, como é o caso da família de Fabiano em *Vidas secas*, de Graciliano Ramos —, no regionalismo contemporâneo nota-se a encenação da volta desse sujeito ao seu lugar de origem. No caso de Milton Hatoum, a narradora de *Relato de um certo oriente* retorna a Manaus em busca de algo que está relacionado à identidade e à memória; já em *Cinzas do norte*, Mundo sai de Manaus, mas diferentemente de outras obras, não consegue retornar.

Nesses momentos a viagem faz com que o sujeito se sinta outro, deslocado do espaço ao qual já pertenceu. É o que ocorre com Mundo, embora o personagem, além de se sentir deslocado, ainda tenha o seu embrião fincado em Manaus: “Mas, quando chegou de Londres, vivia falando de Manaus” (HATOUM, 2005, p. 287); “Ele queria vir pra Manaus, ia fazer uma surpresa” (HATOUM, 2005, p. 268). O sujeito que sai de seu lar para livrar-se de tudo que o aflige percebe que se sente deslocado em qualquer espaço, uma vez que em todos os lugares que conhece a memória traz à tona as vivências de sua terra natal: “então senti, pela primeira vez em Londres, alguma coisa íntima: um cheiro que só o porto quente e úmido da infância exala. Um pedaço das Antilhas, da África e da Amazônia se espalhava nos pequenos empórios e nas tendas que vendiam quiabo, farinha de mandioca, azeite-de-dendê, melancia...” (HATOUM, 2005 p. 242). Sendo assim, no espaço ficcional de Milton Hatoum “mesclam-se as memórias da infância e a recuperação do espaço amazônico, mediação de múltiplos outros espaços culturais: o religioso, o político, o literário” (CURY, 2003, p. 14).

Para compreender as relações estabelecidas entre Mundo e seu local de origem, é oportuno considerar a análise proposta por Norbert Mecklenburg em “Regionalismo literário em tempos de globalização”, no qual o estudioso explicita os variados significados das expressões “terra natal” e *Heimat*, em alemão. Segundo Mecklenburg



(2013, p. 178), terra natal significa “um lugar ou uma região de onde se vem, onde se nasceu ou se foi criado”, isto é, a terra natal original do sujeito. Já o termo em alemão, *Heimat*, significa um “lugar ou região à qual uma pessoa sente que pertence, o primeiro ambiente em que viveu”. Assim, a maioria das pessoas sente-se pertencente a alguma região, no entanto “nem sempre àquela região da qual veio originalmente” (MECKLENBURG, 2013, p. 178). Nesse sentido, de acordo com a primeira aceção, nota-se que Mundo tem uma terra natal, Manaus, o seu local de origem, onde nasceu. Entretanto, o pintor não tem uma *Heimat* definida, que o faça sentir-se pertencente a uma região, posto que o artista é um sujeito em ruína, dilacerado, o qual apresenta uma relação de pertencimento mal resolvida. A sua migração infrutífera acaba por acelerar a sua destruição em terra estrangeira, fato muito comum em romances contemporâneos, os quais representam sujeitos que estão à margem e deslocados, visto que “cada vez mais pessoas no mundo abandonam ou perdem sua terra natal original e procuram uma nova em outro lugar” (MECKLENBURG, 2013, p. 178).

Nesse sentido, apesar do apelido, o artista plástico não tem “mundo” nenhum: percorre vários ambientes a procura de um encontro consigo mesmo, de firmar a sua identidade humana e artística, mas não consegue uma *Heimat* para sentir-se pertencente. O jovem que migra sem um norte definido afirma que a sua “reclusão não é atributo da geografia, mas a vida seria mais penosa sem certas coincidências, sem os amigos e a memória. Em abril, quando desembarquei na Kings Cross, fiquei perdido, sem saber pra onde ir” (HATOUM, 2005, p. 239). Ao caminhar por Londres o artista lembra de sua terra natal quando se sente perdido, sem rumo, levando-o a pensar no retorno ao Brasil: “[...] uma hora depois parei diante de um edifício vermelho parecido com o da Alfândega de Manaus, e me perguntei se já não tinha passado por ali. [...] Se eu pudesse, iria agora mesmo ao aeroporto e voaria para o Brasil, foi o que pensei naquele momento” (HATOUM, 2005, p. 241).

O sentimento dúbio de Mundo em relação ao seu espaço pode ser notado no diálogo entre Alícia e Lavo:

“Não era por causa do Arana. Meu filho nem tocava no nome desse sujeito. Mundo queria rever o Amazonas. Aqui mesmo, neste banco, disse que, quando olhava para o mar, lembrava do rio Negro, das viagens de barco...”

“Mundo gostava da Vila Amazônia?”

“Gostava e não queria gostar, era estranho. Quando criança, vivia metido nas casinhas de Okayama Ken: queria brincar com a criança pobre. Jano arrastava o menino para casa [...] Acho que ele gostava, sim, da Vila Amazônia, mas dizia que a miséria estragava a beleza da natureza. Morreu com essa revolta...” (HATOUM, 2005, p. 297).

Em seu leito de morte, Mundo sente o desejo de retornar a Manaus, ao notar que a busca de sua identidade o tornou mais desenraizado de seu espaço, desnordeado e distante dos aspectos culturais que ainda fazem parte de sua construção enquanto ser fragmentado e combatido. No entanto, decide padecer distante do seu lugar de origem – e de desafeto –, por perceber que a volta a Manaus é impossível, pois os conflitos vivenciados na cidade amazonense o fizeram entrar em uma profunda crise identitária. Assim, ao invés de retornar, o pintor prefere sofrer e definir em uma terra

estrangeira: “O Rio foi a cidade que ele escolheu para morrer” (HATOUM, 2005, p. 296). Em carta destinada a Lavo, Mundo descreve o fim trágico de um sujeito claramente sem rumo, fora de lugar e em profundo conflito identitário:

Esperei o amanhecer, o instante mais belo, a cidade quase quieta, a cidade dos desgarrados, toda a beleza do Rio para os que não têm lugar nem abrigo... pessoas que não têm aonde ir. Pensei: todo ser humano em qualquer momento de sua vida devia ter algum lugar aonde ir. Não queria perambular pra sempre... morrer sufocado em terra estrangeira. A errância não era o meu destino, mas a volta ao lugar de origem era impossível. (HATOUM, 2005, p. 308)

[...]

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... 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... (HATOUM, 2005, p. 311).

Segundo Cury (2009, p. 44), *Cinzas do norte* oferta ao leitor, com a demarcação espacial grafada desde o título, “a ruína, a consumação da matéria que forma a substância da memória, construindo um espaço como resto, como resíduo a que forçosamente se debruça o narrador — ‘Quem procura um norte, só vai achar a melancolia universal’”. Esta melancolia universal torna-se perceptível, principalmente, após o fim trágico ao qual os personagens Mundo e Alícia são submetidos. Ademais, o sentimento de ruína reverbera no fazer artístico do próprio Raimundo, visto que, além de estar à margem, suas obras também apontam para a destruição: “Uma vez, brincando, perguntei se queria ser o autor de obras destruídas. Sabes o que respondeu? ‘Esse é um artista verdadeiro’” (HATOUM, 2005, p. 230).

Diferente de Mundo, Alícia não apresenta contradições quanto a sua relação com o seu local de origem, uma vez que não esconde a aversão que sente pela cidade de Manaus, e, por isso, demonstra frequentemente o desejo de viver no Rio de Janeiro. A mulher que se casou por interesse é do interior do Amazonas, não frequenta a Vila Amazônia, renega as suas origens e sente-se não pertencente àquele espaço, do qual nada lhe interessa: “nem viveiros, nem plantações, nem Okayama. Nunca mais ponho os pés naquele lugar. E, se me mostrares um mapa da região, não sei dizer onde fica. Mas sei de cor o nome de cada rua ou restaurante de Copacabana. Parece que estou vendo...” (HATOUM, 2005, p. 89). Nota-se, portanto, que Alícia despreza a sua terra natal, a sua *Heimat* original. No entanto, a cidade do Rio de Janeiro parece atuar como uma *Heimat* afetiva, visto que Alícia sempre tem o desejo de viver na cidade carioca.

Ao partir para o Rio de Janeiro, Alícia volta a praticar seus vícios e começa a combalir distante do espaço que sempre desprezou e no qual viveu grande parte de sua vida. Sendo assim, não deixa de ser contraditório que Mundo e Alícia, que passam boa parte de suas existências cultivando uma relação tão problemática com a região em que vivem, quando finalmente conseguem se distanciar dela, afinal fraquejam. O fim



melancólico de ambos os personagens assinala a “melancolia universal”, posto que no Norte os sujeitos se achavam deslocados e infelizes, mas quando migram acabam por vivenciar situação ainda pior, tornando-se desnorreados e fragilizados.

Assim, verifica-se que a narrativa apresenta como um de seus eixos temáticos principais a relação de pertencimento que os personagens têm com o espaço, a qual evidencia discursos identitários particulares a cada um deles: Jano procura desenvolver a Amazônia; Mundo depende do lugar onde vive para consumir a sua arte, mas concomitantemente rejeita este espaço; já Alícia alimenta o desejo de residir no Rio de Janeiro, demonstrando, assim como o filho, uma relação de pertencimento conflituosa com Manaus. Porém, o anseio de mãe e filho de encontrar um caminho que aponte para um “norte” em suas vidas é frustrado.

A migração apresenta-se mais como um desencontro dos personagens consigo mesmos do que uma oportunidade de recomeço ou de autoconhecimento. Fora de seu espaço de origem, não avistam perspectiva de prosperidade, e o desenraizamento põe fim às suas trajetórias, deixando-os em “cinzas” e desgarrados de seus lares. De fato, conforme afirma Milton Hatoum, *Cinzas do norte* é um texto marcado pela desilusão: “Não sobra nada. É, de longe, a coisa mais amarga que eu já escrevi. Tudo termina em cinzas: a cidade, as vidas, os personagens. É um romance da dissipação, dessas vidas que se esvaem. Tudo conflui para o trágico. Salvo a literatura” (FUKS, 2005).

Considerações finais

Muito embora o espaço amazônico apresente-se como fator relevante para a existência dos conflitos em *Cinzas do norte*, o fato de o romance ser ambientado principalmente naquele local não deve ser tomado como critério determinante que o vincule ao regionalismo. Esta seria uma associação estritamente geográfica e redutora, tendo em vista que nem todas as obras que se passam naquele espaço são associadas à vertente apenas por se tratar de uma região distante dos grandes centros hegemônicos.

Do ponto de vista da discussão aqui desenvolvida, importa compreender que o romance utiliza-se do espaço amazônico como elemento estruturante, do qual retira grande parte de sua substância, evidenciando discursos identitários e culturais, os quais mantêm um diálogo constante com as regionalidades locais. Percebe-se ainda a existência concomitante de uma forte relação de pertencimento e de um sentimento de deslocamento de alguns personagens quanto ao seu espaço de origem. Se levarmos em consideração estes aspectos, nota-se que *Cinzas do norte* apresenta *topoi* que fazem parte da tradição regionalista literária brasileira. A migração, que denuncia a crise identitária, e as relações de pertencimento são temas recorrentes em obras a partir da segunda metade do século XX e evidenciam as transfigurações temáticas que o regionalismo vem apresentando nas últimas décadas.

No entanto, salienta-se que a associação de *Cinzas do norte* ao regionalismo não significa que todos os romances de Milton Hatoum vinculam-se a essa mesma linhagem, sendo necessária a análise caso a caso. As relações com o espaço e os conflitos identitários apresentam-se de forma mais evidente na obra narrada por Lavo, a partir da representação de uma região paradoxalmente desejada e repelida, em que se nota uma espécie de desgosto por uma Manaus de potencialidades e desigualdades. Assim, o embate destes personagens com o espaço leva estes sujeitos a migrarem como tentativa de amenizar o conflito, porém este deslocamento acaba por causar um problema ainda



maior, o qual acelera o dilaceramento de sujeitos que já não se reconhecem pertencentes a nenhum lugar.

Apesar da recusa por parte de escritores à associação de suas obras ao regionalismo, a vinculação de *Cinzas do norte* ao rótulo não diminui a sua qualidade artística, posto que a representação de temas e imagens que dialogam com a tradição regionalista não é um demérito para o romance. Nestes casos, como já mencionado, constantemente a crítica procura criar uma alternativa para que a obra não se filie à vertente. Tal atitude acentua ainda mais a percepção negativa que o regionalismo adquiriu ao longo dos anos.

Referências

ANDRADE, Mário de. Regionalismo. In: SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos*. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: EDUSP, 2008. p. 553-554.

AGUIAR, Cristhiano Motta. *Narrar um lugar: espaço ficcional e sua problematização em "Cinzas do norte", de Milton Hatoum, e "Nadie nada nunca", de Juan José Saer*. 2014. 326 f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2014. Disponível em: <<http://tede.mackenzie.br/jspui/handle/tede/3057>>. Acesso em: 26 maio 2021.

ASSIS, Machado de. Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade. In: _____. *Obra completa*, em quatro volumes: volume III. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. p. 1203-1211.

BRITO, Ronaldo Correia de. *Galileia*. 1. Ed. Rio de Janeiro: Objetiva Ltda, 2008.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: _____. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011. p. 169-196.

CHIAPPINI, Lígia. Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 15, p. 153-159, 1995. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1989>>. Acesso em: 26 jun. 2020.

CHIAPPINI, Lígia. Velha praga? Regionalismo literário brasileiro. In: PIZARRO, Ana (Org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1994. v. 2, p. 665-702.

CURY, Maria Zilda Ferreira. Fronteiras da memória na ficção de Milton Hatoum. *Letras*, Santa Maria. n. 26. p. 11-18, 2003. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11876/7303>>. Acesso em: 14 jun. 2021.

CURY, Maria Zilda Ferreira. Topografias da ficção de Milton Hatoum. In: RAVETTI, Graciela; CURY, Maria Zilda Cury; ÁVILA, Myriam (orgs). *Topografias da cultura: representação, espaço e memória*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p. 41-62.



ELIOT, Thomas Stearns. *Tradição e o talento individual*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

FUKS, Julián. “É a coisa mais amarga que já escrevi” [entrevista com Milton Hatoum]. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada. São Paulo, 13 ago. 2005. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1308200507.htm>>. Acesso em: 26 jul. 2020.

GIL, Fernando Cerisara. Ainda sobre o regionalismo. In: SOUZA, Roberto Acízelo Quelha de. MEDEIROS, Constantino Luz de. *A história da literatura como problema: reflexões sobre a crise permanente nos estudos diacrônicos de literatura*. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2018. p. 9-26.

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

LAJOLO, Marisa. Regionalismo e história da literatura: quem é o vilão da história? In: FREITAS, Marcos Cezar (org.). *Historiografia brasileira em perspectiva*. 6. ed. São Paulo: Contexto, 2003. p. 297-328.

MECKLENBURG, Norbert. Regionalismo literário em tempos de globalização. In: ARENDT, João Claudio; NEUMANN, Gerson Roberto (Org.). *Regionalismus - Regionalismos: subsídios para um novo debate*. Caxias do Sul: Educs. p. 173-195, 2013.

PELINSER, André Tessaro. *Crítica literária: memórias e imagens do regionalismo literário brasileiro*. Crítica Cultural (Critic), Palhoça, v. 7, n. 2, p. 230-241, jul./dez. 2012. Disponível em: <<https://doi.org/10.19177/rcc.v7e22012230-241>>. Acesso em: 15 maio 2021.

PELINSER, André Tessaro; ALVES, Márcio Miranda. A permanência do Regionalismo na literatura brasileira contemporânea. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 59, p. 1-13, 2020. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/2316-4018593>>. Acesso em: 15 maio. 2021.

PEREIRA, Lúcia Miguel. Regionalismo. In: _____. *História da literatura brasileira: prosa de ficção: de 1870 a 1920*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988. p. 175-220.

PIMENTEL, Daiane Carneiro. Relato de um certo artista: o testemunho em *Cinzas do Norte*, de Milton Hatoum. *Revista Eletrônica de Estudos Literários*, Vitória, s. 2, n. 10, p. 1-25, 2012. Disponível em: <<https://periodicos.ufes.br/reel/article/view/4047>>. Acesso em: 10 jul. 2021.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da; HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000. p. 73-102.

SIMÕES, Eduardo. Hatoum cria sua Cidade Encantada [entrevista com Milton Hatoum]. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada. São Paulo, 27 fev. 2008. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2702200807.htm>>. Acesso em: 26 jul. 2020.

