

# RELATO DE UM CERTO ARTISTA: O TESTEMUNHO EM *CINZAS DO NORTE*, DE MILTON HATOUM

Daiane Carneiro Pimentel  
Mestranda em Estudos Literários – Universidade Federal de Minas Gerais

Resumo: Longe de se restringir aos textos de sobreviventes de eventos-limite, o conceito de testemunho se transformou no modo por excelência de abordagem da relação entre literatura e violência. A partir desse pressuposto, o presente artigo procura demonstrar que *Cinzas do Norte*, de Milton Hatoum, é um romance que se desenvolve como um testemunho. O narrador do romance, Lavo, busca recuperar a memória de Mundo, personagem que, depois de sofrer fortes repressões do pai e da ditadura, falece sem ter podido, devido à sua dificuldade com as palavras, escrever sobre os acontecimentos vividos. A narrativa de Lavo, entretanto, é entremeadada por uma outra, redigida por Ranulfo, de forma que a história de Mundo e sua época é apresentada sob duas perspectivas. Ademais, apesar de Mundo não ter deixado uma narrativa verbal, o personagem deu testemunho de sua trajetória pessoal e política através de desenhos e pinturas.

Palavras-chave: Milton Hatoum – *Cinzas do Norte*. Literatura de Testemunho. Violência – Tema literário. Literatura e violência.

Abstract: Far from being restricted to events-limit survival's texts, the concept of testimony became the ultimate way to approach the relationship between literature and violence. From this assumption, this paper seeks to demonstrate that *Cinzas do Norte*, by Milton Hatoum, is a novel that develops as a testimony. The narrator of the novel, Lavo, strive to recover the memory of Mundo, a character that, after suffering heavy repression of his father and of the dictatorship, died without having been able, due to his difficulty with words, write about the events experienced. Lavo's narrative, however, is interspersed with one another, written by Ranulfo, so that the history of Mundo and his time is presented from two perspectives. Moreover, even though Mundo has not left a verbal narrative, this character testified to his personal and political history through drawings and paintings.

Keywords: Milton Hatoum. Milton Hatoum – *Cinzas do Norte*. Testimony Literature. Violence – Literary Theme. Literature and Violence.

## Introdução

Não é novidade que os nazistas, sobretudo a partir do momento em que vislumbraram a aproximação do fim da Segunda Guerra, mobilizaram-se para destruir as provas dos crimes cometidos, em sua maioria, contra os judeus. Essa tentativa de apagamento chegou à sua

expressão máxima com a implementação da “Solução Final”, designação daquilo o que, para Hitler, consistia em um dos principais objetivos da guerra, ou seja, a exterminação física de judeus da Europa (ARENDDT, 1999, p. 170). Mas, conforme lembra Hannah Arendt, em *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*, essa tentativa de estabelecer “buracos de esquecimento” estava inevitavelmente fadada ao fracasso, já que, mesmo se tivesse sido possível eliminar por completo os documentos, a simples existência de sobreviventes do massacre impediria que ele fosse esquecido: “Os buracos de esquecimento não existem. Nada humano é tão perfeito, e simplesmente existem no mundo pessoas demais para que seja possível o esquecimento. **Sempre sobra um homem para contar a história**” (ARENDDT, 1999, p. 254, grifo nosso). Seguindo as considerações de Beatriz Sarlo sobre a “guinada subjetiva” vivenciada no século passado, a partir da qual a primeira pessoa é valorizada, e o testemunho é entendido como ícone de verdade,<sup>1</sup> pode-se acrescentar que, para o sobrevivente de eventos violentos, contar sua história é uma forma de “reparar uma identidade machucada” (SARLO, 2007, p. 18-19) e, assim, afirmar-se como sujeito. É quando comunica suas experiências, dotando-as de significação, que o indivíduo reage à tentativa de apagamento da memória e de sua própria subjetividade (SARLO, 2007, p. 39).

Em seu “relato sobre a banalidade do mal”, elaborado a partir do julgamento de Adolf Eichmann, membro do partido nazista acusado, dentre outras atrocidades, de ter deportado judeus para campos de extermínio, Arendt analisa o papel de testemunhas que, embora tivessem o aval para contar sua versão dos crimes e da história, acabaram, de certo modo, comprometendo a eficácia do julgamento em questão. Isso porque, sobretudo em razão da incapacidade de testemunhas deporem sobre acontecimentos insuportáveis e, portanto, intraduzíveis, grande parte dos depoimentos não tinha, na verdade, relação com o processo ou com sua fundamentação em dados históricos já apurados. Contudo, na medida em que os sobreviventes da *Shoah*<sup>2</sup> traziam à tona os traumas, as perdas, o luto, era difícil detê-los, negar-lhes a palavra (ARENDDT, 1999, p. 230).

Dessa forma, o testemunho, que deveria apenas dar um suporte histórico para o julgamento de Eichmann, principalmente quando eram escassos os documentos, não conseguiu se

desprender de sua outra faceta, que recai sobre a necessidade de narrar em memória aos mortos, de tratar as feridas dos sobreviventes, de evocar a experiência inimaginável do campo de concentração, de mostrar quão insuficiente é a linguagem para dimensionar o horror do evento. Conforme reporta Arendt, os juízes que julgaram Eichmann atentaram na elaboração da sentença para a importância de se diferenciarem as nuances do testemunho:

Em aberta rejeição à acusação, eles [os juízes] dizem explicitamente que sofrimentos em escala tão gigantesca estavam “acima da compreensão humana”, matéria para os “grandes escritores e poetas”, que não cabem numa sala de tribunal, enquanto os atos e motivos que os causaram não estavam nem além de compreensão, nem além de julgamento (ARENDR, 1999, p. 232).

Ou seja, por maior que fosse a dimensão do sofrimento, o que valia para a sentença eram os “atos e motivos” que estavam por trás dele e que eram, de certa forma, comprovados pelos depoimentos. Caberia, pois, a outro espaço, que não o do tribunal, discutir como “escritores e poetas” trabalham no sentido de compreender uma experiência que desafia de tal maneira o sistema simbólico. Acredita-se que nesse outro espaço a Teoria da Literatura e a Literatura Comparada desempenham um papel nuclear.

Márcio Seligmann-Silva postula que, no âmbito da Literatura, o testemunho é entendido basicamente em duas acepções, as quais, segundo o exposto acima, foram aludidas pelos juízes de Eichmann: 1) “no sentido jurídico e de testemunho histórico”; 2) “no sentido de ‘sobreviver’, de ter-se passado por um evento-limite, radical, passagem essa que foi também um ‘atravessar’ a ‘morte’, que problematiza a relação entre a linguagem e o ‘real’” (SELIGMANN-SILVA, 2003a, p. 8).

Como o próprio julgamento de Eichmann o comprova, os dois sentidos fundamentais de testemunho são inseparáveis, o que não impede que se dê maior ou menor ênfase a um deles. Na América Latina, por exemplo, o testemunho resultante de violências e assassinatos cometidos pelas ditaduras militares foi visto principalmente “na sua modalidade de denúncia e reportagem” (a crítica prefere, nesse caso, usar o termo “testimonio”, marcando, assim, sua diferença em relação ao testemunho da *Shoah*),

enquanto que os estudos sobre a *Shoah* primaram “pela problematização da questão da representação” (SELIGMANN-SILVA, 2003a, p. 8).

O objetivo que norteia o presente artigo é atentar para o impasse entre a necessidade e, paradoxalmente, a impossibilidade de se testemunhar uma experiência, sendo, para tanto, indispensável lançar mão das pesquisas que têm sido feitas a partir do testemunho da *Shoah*. Afinal, partindo do fato de que o “horror efetivo de Auschwitz [...] é de natureza diferente de todas as atrocidades do passado” (ARENDDT, 1999, p. 290), percebe-se que as narrativas que tentam abarcar com palavras esse evento promoveram algumas mudanças no entendimento de noções caras à Literatura – como “realidade”, “memória”, “representação”, dentre outras – e transformaram-se no “modelo testemunhal” (SARLO, 2007, p. 37).

Sem negarem a incontestável singularidade da *Shoah*, Nestrovski e Seligmann-Silva acreditam ser possível aplicar as lições extraídas de experiências de leitura sobre Auschwitz à leitura de outras realidades similares (2000, p. 9-10). Nas palavras deles:

Se Habermas escreve, então, que Auschwitz “mudou as bases para a continuidade das condições da vida na história”, é precisamente porque este evento desafia, para sempre, as formas de pensar, elaborar, representar – e não só no que tange ao holocausto (NESTROVSKI; SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 10).

Sob esse viés, portanto, a noção de testemunho não se restringiria às representações de eventos-limite, cuja maior expressão seria o massacre aos judeus durante a Segunda Guerra. Seria possível inclusive falar de um teor testemunhal que pode ser surpreendido na literatura de um modo geral, o qual é sem dúvida mais visível em obras que tematizam catástrofes – daí sua teorização só aparecer no século XX, visto como a “era das catástrofes” por autores como Theodor Adorno, Shoshana Felman e Eric Hobsbawn (NESTROVSKI; SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 9). Para delimitar melhor essa questão, um parêntese faz-se necessário.

Nas páginas de “Kafka e seus precursores”, Jorge Luis Borges postula uma concepção de tradição desvinculada das ideias de linearidade, sequência e causalidade. Procedendo a um

“exame dos precursores de Kafka”, o escritor argentino conclui que a semelhança entre a obra de Kafka e outras que a precederam cronologicamente é possível porque a obra de Kafka tornou visíveis certos aspectos de obras anteriores, imperceptíveis antes de seu surgimento: “Em cada um desses textos, em maior ou menor grau, encontra-se a idiossincrasia de Kafka, mas, se ele não tivesse escrito, não a perceberíamos; vale dizer, não existiria” (BORGES, 1999, p. 98). Ou seja, os precursores do escritor tcheco são criados por ele mesmo: “O fato é que cada escritor **cria** seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro” (BORGES, 1999, p. 98, grifo do autor).

Se aceito o prisma borgiano de relacionar textos e autores, pode-se afirmar que, embora a literatura tivesse quase sempre apresentado um teor testemunhal, a dimensão atingida por tal teor no século XX seria tão expressiva que iluminaria toda a tradição literária, tornando perceptível o elemento testemunhal das obras que até então não tivesse sido explicitado nem devidamente teorizado. Portanto, a literatura de testemunho surgida no século XX mobilizaria a modificação da concepção do passado, e também do futuro. Essa é a visão defendida pelos principais teóricos do testemunho (SELIGMANN-SILVA, 2003a, 2005) e que será tomada como base para o presente trabalho, cujo foco recai sobre o romance *Cinzas do Norte* (2005), do amazonense Milton Hatoum.

### **O testemunho em *Cinzas do Norte***

Em entrevista concedida à revista *Magma*, da Universidade de São Paulo, Milton Hatoum salienta a importância de relatos memorialistas como os de Primo Levi, italiano ex-prisioneiro de Auschwitz em cujos livros se pode, nas palavras de Hatoum, “apreender a dimensão da ofensa e do mal, inclusive subjetiva, de um narrador que sobreviveu aos campos de extermínio” (2007, p. 31). Segundo o ficcionista, tais relatos, além de buscarem o entendimento de eventos incompreensíveis e inaceitáveis, seriam, juntamente com poemas e narrativas, uma forma “de resistência e até de sobrevivência contra o fascismo, a tirania, a intolerância e o racismo” (HATOUM, 2007, p. 31). Não há dúvida de que a

conservação desses textos memorialistas, ficcionais ou não, vai contra a tentativa de apagar uma memória coletiva ou individual, à qual se referiu acima.

Verifica-se que nos quatro primeiros livros de Hatoum – *Relato de um certo Oriente* (1989), *Dois irmãos* (2000), *Cinzas do Norte* (2005) e *Órfãos do Eldorado* (2008) –, e principalmente em *Cinzas do Norte*, manifestam-se questões relativas ao testemunho tais quais trazidas à tona pelo escritor em sua entrevista. Dentre outras, destacam-se a importância da memória, a resistência e a sobrevivência através dos relatos e a incompreensão em face dos acontecimentos vividos. Trabalhados ficcionalmente, temas com acentuado teor testemunhal atingem uma expressividade literária que assegura uma posição de destaque, no cenário contemporâneo, para o escritor manauara. De uma maneira geral, 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. Nota-se ainda que por trás do ímpeto de narrar há algo doloroso, como uma morte, uma culpa, uma indefinição em relação à origem, uma separação, uma decadência econômica e familiar, enfim, uma perda. Se a memória de tais ocorrências causa desestabilização, por outro lado, motiva o surgimento de uma narração com vistas a alcançar uma organização da vida e do passado do personagem-narrador, ainda que tal organização seja precária, com manchas, remendos e fissuras. O relato, portanto, aparece nessas narrativas de Hatoum como a forma por excelência de entendimento de si, dos outros, dos fatos, sendo, ademais, o meio pelo qual os narradores se mantêm vivos, já que é narrando que eles reelaboram os eventos traumáticos que vivenciam ou presenciam. Tais aspectos poderão ser mais bem elucidados com a análise de *Cinzas de Norte*, que, na obra hatoumiana, destaca-se pelo acentuado caráter testemunhal.

No prelúdio de *Cinzas do Norte*, o narrador Lavo (apelido de Olavo) refere-se a “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, p. 9). Nos parágrafos seguintes, descobre-se que o autor dessa carta, Mundo (apelido de Raimundo), faleceu há “uns vinte anos” e que pensara, antes de morrer, em reescrever sua vida. No entanto, a tarefa lhe foi impossível, principalmente depois que uma doença surgiu como mais um

empecilho entre ele e a própria escrita: “mal consigo rabiscar, as palavras são manchas no papel, e escrever é quase um milagre... Sinto no corpo o suor da agonia” (HATOUM, 2005, p. 9). Ainda que desejasse escrever sua história, Mundo não foi capaz de fazê-lo. Contudo, depois da morte deste, Lavo o fará, motivado pela carta que lhe fora endereçada. O corpo de Mundo desapareceu para sempre, ao passo que sua memória pode ser preservada através do testemunho de quem a ele sobreviveu. Ao sobrevivente, como ocorre com Lavo, torna-se imperativo atender à súplica – às vezes tácita – feita por quem está prestes a sucumbir: dê, por mim, posto que já não posso mais fazê-lo, testemunho de minha história, de meu sofrimento, de minha morte vindoura. Pode-se entender, nesse contexto, a afirmação de Seligmann-Silva de que “O texto de testemunho também tem por fim um culto aos mortos” (SELIGMANN-SILVA, 2003b, p. 55).

Talvez não seja exagero afirmar que a relação entre vítima e sobrevivente, ficcionalmente explorada por Hatoum em todos os seus livros, embora mais manifesta em *Cinzas do Norte*, atinja maior amplitude nos depoimentos de quem passou pela experiência dos campos de concentração nazistas, cuja lei era eliminar vidas e os vestígios da aniquilação. Embora estivessem cara a cara com a morte a cada segundo e lhes parecesse ser impossível que qualquer ser humano pudesse escapar do fuzilamento, do gás, da fome, do frio e da doença, muitos prisioneiros desses campos carregavam a esperança de alguém, se não eles mesmos, sobreviveria e contaria o que se passava ali. O testemunho do sobrevivente Filip Müller, que trabalhou nas câmaras de gás de Auschwitz, dá conta de que, após ver compatriotas entrarem na câmara, resolveu ir junto com eles: “Era aos meus compatriotas que aquilo acontecia... e percebi que minha vida não tinha mais nenhum valor. Para que viver? Por quê? Então entrei com eles na câmara de gás, e resolvi morrer. Com eles” (LANZMANN, 1987, p. 218). Contudo, já dentro da câmara, uma mulher disse para Müller: “Você precisa sair daqui, deve testemunhar o nosso sofrimento, e a injustiça que nos foi feita” (LANZMANN, 1987, p. 219). Ele deveria, assim, sobreviver para relatar ao mundo a catástrofe que presenciou, para não deixar que a memória do que ocorreu com aquelas pessoas fosse também eliminada, ainda que para cumprir essa tarefa tivesse de passar pelo desafio de lidar com uma língua que, conforme explicita Primo Levi em *É isto um homem?*,

“não tem palavras para expressar esta ofensa, a aniquilação de um homem” (LEVI, 1988, p. 24).

Mas por mais que a realidade do campo tivesse sido e continuasse a ser resistente à simbolização, testemunhar surge como algo imperativo para Levi e para tantos outros sobreviventes. Conforme ressalta Beatriz Sarlo, há duas razões, ambas extratextuais, pelas quais Primo Levi dá seu testemunho sobre Auschwitz: 1) fala devido à impossibilidade psicológica e ética de não falar; 2) fala porque não foi morto no campo de concentração (SARLO, 2007, p. 34-35). Essas razões apontadas por Sarlo podem ser depreendidas a partir do capítulo “A vergonha” de *Os afogados e os sobreviventes*, no qual Levi comenta sobre as possíveis motivações que o levam a escrever e sobre a vergonha de estar “vivo no lugar de um outro” (LEVI, 1990, p. 46), posição que o faz produzir um discurso “em nome de terceiros”, já que fala de uma experiência de cuja expressão máxima, a morte, não participou:

Repito, não somos nós, os sobreviventes, as autênticas testemunhas. (...) Nós, sobreviventes, somos uma minoria anômala, além de exígua: somos aqueles que, por prevaricação, habilidade ou sorte, não tocamos o fundo. Quem o fez, quem fitou a górgona, não voltou para contar, ou voltou mudo; mas são eles, os ‘muçulmanos’, os que submergiram – são eles as testemunhas integrais, cujo depoimento teria significado geral. Eles são a regra, nós, a exceção. (...) Nós, tocados pela sorte, tentamos narrar com maior ou menor sabedoria não só nosso destino, mas também aquele dos outros, dos que submergiram: mas tem sido um discurso ‘em nome de terceiros’, a narração de coisas vistas de perto, não experimentadas pessoalmente. A demolição levada a cabo, a obra consumado, ninguém narrou, assim como ninguém jamais voltou para contar sua morte. (...) Falamos nós em lugar deles, por delegação. Eu não saberia dizer se o fizemos, ou o fazemos, por uma espécie de obrigação moral para com os emudecidos ou, então, para nos livrarmos de sua memória: com certeza o fazemos por um impulso forte e duradouro (LEVI, 1990, p. 47-8).

Giorgio Agamben em *O que resta de Auschwitz* detém-se sobretudo nos livros de Levi para analisar a constituição do testemunho, caracterizado, pelo pensador italiano, como o encontro de duas impossibilidades de testemunhar (AGAMBEN, 2008, p. 48). Afinal, além de o sobrevivente narrar algo não experienciado por ele, algo que lhe surge como falta, seu depoimento será sobre a impossibilidade de testemunhar, pois aqueles em cujo lugar fala, os submersos, “nada têm a dizer, nem têm instruções ou memórias a transmitir”

(AGAMBEN, 2008, p. 43). Ainda de acordo com Agamben, a lacuna é parte essencial do testemunho, e é o que **resta** de Auschwitz. Aqui, **resto**, conforme atenta Jeanne Marie Gagnebin em sua “Apresentação” a *O que resta de Auschwitz*, indica o que solapa a eficácia do dizer e que institui a sua verdade (GAGNEBIN, 2008, p.11):

No paradoxo de Primo Levi, a testemunha não pode dizer isso que mereceria ser dito, porque esse “isso” pertence à morte. Essa falta, essa lacuna, esse deslocamento, essa não-coincidência (todos termos de Agamben) **resta** de Auschwitz, essa marca dolorida que desmancha qualquer plenitude discursiva e ameaça o logos de desmoronamento (GAGNEBIN, 2008, p. 16, grifo do autor).

Apesar de não ser uma “testemunha integral”, não há dúvidas de que Primo Levi é um *superstes*, termo latino que designa “aquele que viveu algo, atravessou até o final um evento e pode, portanto, dar testemunho disso” (AGAMBEN, 2008, p. 27), ainda que o fato de ter passado por uma experiência radical não elimine o aspecto lacunar de seu testemunho.

No romance *Cinzas do Norte*, Lavo poderia ser reconhecido como um *testis*, um terceiro em relação ao processo sobre o qual se faz um depoimento. Trata-se daquele que, na definição de Agamben, “intervém como terceiro na disputa entre dois sujeitos” (AGAMBEN, 2008, p. 150). Ele, nesse sentido, não é alguém que atravessou o evento e sobreviveu a ele, mas sim a testemunha ocular que assiste aos conflitos por que Mundo passa e que o conduzem ao final trágico<sup>3</sup>.

Desde o início da amizade com Mundo, Lavo coloca-se entre este e seu pai, Trajano Mattoso, o Jano, rico comerciante de origem portuguesa e amigo de militares. Vendo seu império gradativamente degradar-se, Jano opõe-se veementemente a seu filho, que prioriza a arte em detrimento dos negócios da família. O interesse de Mundo pela arte é entendido por Jano como um vício doentio que o atrapalha na vida escolar, social e amorosa. Daí o comerciante pedir a ajuda de Lavo, oferecendo-lhe inclusive dinheiro para fazer com que o filho “se encontre com uma mulher e desapareça da casa daquele artista<sup>4</sup>” (HATOUM, 2005, p. 36). Na viagem que Jano, Mundo e Lavo fazem à Vila Amazônica, fica bastante evidente o papel desempenhado por Lavo: amigo de Mundo e protegido de Jano, ele ocupa

um lugar um tanto ambíguo e desagradável em meio às constantes desavenças entre pai e filho.

A vida de Mundo vai se tecendo com episódios de fúria e rebeldia em relação tanto ao seu pai quanto ao poder e à ordem. Com a ascensão do Governo Militar, Mundo passa a conviver com a violência da ditadura. A tudo isso Lavo assiste, sempre acompanhando de perto os passos de seu amigo na arte, no ambiente familiar e nos envolvimento políticos: ele testemunha a cena em que Jano destrói os trabalhos artísticos do filho; os encontros entre Mundo e Arana; sua relação com a mãe, Alícia; a composição de alguns de seus desenhos; a doença que aos poucos o acomete; seu protesto contra o Governo e a consequente perseguição política que passa a sofrer. Enquanto vê a opressão de toda sorte de que Mundo é vítima, Lavo, sempre pacífico e cumpridor das leis, consegue prosperar, estudar e se tornar advogado. A revolta e a coragem do amigo são observadas por ele, jamais compartilhadas, da mesma forma como não se posiciona criticamente em relação às ações de Jano ou do Estado, conforme é percebido na declaração: “O que Mundo ia pensar? O órfão se tornara advogado de empresas estrangeiras que mantêm laços estreitos com burocratas do governo” (HATOUM, 2005, p. 232). Essa indiferença e resignação são criticadas por seu tio Ranulfo, que, depois de informá-lo da morte de Mundo, acusa-o de ter sido omissivo em sua amizade. Segundo Ranulfo, Lavo foi egoísta ao se preocupar apenas com processos judiciais e clientes enquanto seu amigo dele necessitava. Nesse contexto, Lavo sente-se culpado por não ter se empenhado mais em ajudar Mundo, mas logo procura se eximir:

Pensei também nas acusações que Ranulfo me fizera: o egoísmo, a falta de atenção com meu amigo, o trabalho presunçoso, a cegueira profissional. Talvez fossem acusações de um homem enlutado e desesperado, que perdera a grande aposta de sua vida bem antes do fim. De nada adiantaria dizer a ele que Mundo sempre fora arredio, ainda que tivesse me contado episódios da infância, expressando a angústia de ter de enfrentar o pai, dentro e fora de casa, como se esse enfrentamento fosse o móvel de sua vida e de sua arte inacabada. Mundo sabia que dificilmente eu sairia de Manaus; nas cartas que lhe enviei, insisti nesse assunto, dizendo que minha cidade era minha sina, que eu tinha medo de ir embora, e mais forte que o medo era o desejo de ficar, ilhado, enredado na rotina de um trabalho sem ambição (HATOUM, 2005, p. 268-9).

Depois da morte do amigo, Lavo passa a advogar “em defesa de detentos miseráveis esquecidos nos cárceres” (HATOUM, 2005, p. 285), ou dos “seres da vala comum” (HATOUM, 2005, p. 301), na definição de Ranulfo, a qual remete às pessoas executadas nos campos de concentração e enterradas em valas comuns, nas quais a identidade e o valor individuais não são minimamente considerados. E, anos mais tarde, quando Lavo compõe sua narrativa, está na verdade procurando conferir voz e dignidade a Mundo, um miserável encarcerado em sua própria rebeldia. Se aos presos Lavo devolve a liberdade, a Mundo ele garante o não apagamento de sua memória. A ambos impede, de formas diferentes, o esquecimento. Sendo advogado, Lavo tem o poder de jogar com as palavras, fazendo desse jogo, pelo qual pode resgatar uma vida, um artifício para atenuar sua culpa e para romper com seu silêncio em relação ao amigo. O relato transforma-se, portanto, não apenas no modo de sobrevivência da memória de Mundo, mas também na condição de sobrevivência de Lavo, que anos depois se sente impelido a escrever: “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, p. 9-10), diz ele no introito do romance.

O resgate via memória dos acontecimentos testemunhados não é, entretanto, isento de pontos de vista e de invenções nem se apresenta sob a forma de um relato completo. Afinal, longe de indicar imparcialidade, “a noção de testemunha como terceiro já anuncia o tema da verificação da ‘verdade’, ou seja, traz à luz o fato de que o testemunho por definição só existe na área enfeitada pela dúvida e pela possibilidade da mentira” (SELIGMANN-SILVA, 2003d, p. 378). Ademais, na acepção de Shoshana Felman, o testemunho deve ser visto enquanto uma prática discursiva na qual a linguagem está em processo e julgamento, e não como um discurso totalizador (FELMAN, 2000, p. 18).

Apesar de ser uma figura relativamente negligenciada em sua própria narrativa e de se colocar como um mero observador, quase alheio aos fatos, o que lhe confere um caráter de aparente neutralidade, Lavo escreve a partir de um lugar específico e bem delimitado: órfão criado por tios pobres, vive em um casebre e, mesmo tendo enfrentado dificuldades, conseguiu formar-se em Direito, o que é motivo tanto para ser criticado pelo tio Ranulfo - que não vê sentido nas leis, principalmente em tempos de ditadura - quanto para ser

elogiado por Jano - que se admira com seu sucesso e, com isso, subestima o filho: “[Mundo] Contou que o pai me usava para humilhá-lo, vivia dizendo que eu era um universitário e que estava prosperando. Que eu não tinha onde cair morto, mas ia ser um advogado, e ele, Mundo, não era nada, ninguém...” (HATOUM, 2005, p. 125). Lavo, por sua vez, mesmo orgulhando-se de ter-se tornado advogado, não deixa de perceber as limitações de seu ofício; daí utilizar-se da sua experiência no Direito para aventurar-se em outro campo, o da narrativa memorialista, no qual é a sua própria linguagem que passa a ser julgada.

De fato, ao empregar recursos da linguagem jurídica em sua narrativa, Lavo a ela confere objetividade aparente e manipulação dos dados. Ademais, ele maneja de tal forma a linguagem e as descrições que logra mascarar a precariedade constitutiva de sua escrita. A hesitação não é rara e se manifesta principalmente quando o narrador refere-se a fatos que não pôde acompanhar de perto, como quando aborda, por exemplo, a viagem de Mundo para a Europa ou o tempo em que este está foragido. Em tais circunstâncias, Lavo apoia-se em depoimentos de outros terceiros – “[Ramira e Ranulfo] Eram os únicos parentes que me restavam, e suas histórias podiam alimentar outra, que eu decidira escrever” (HATOUM, 2005, p. 300), confessa ele – e em cartas do próprio Mundo. Feitas versões em cima de versões, a suposta “verdade” da história torna-se ainda mais distante. Mas além desses fatores extrínsecos, resultantes da parcialidade e da limitação do narrador, verifica-se que a memória é um registro precário em si mesmo: junto à necessidade de lembrar há a sua impossibilidade, que, por sua vez, é tanto melhor perceptível quanto mais doloroso for o objeto da recordação. Conforme ressalta Seligmann-Silva,

a literatura que situa a tarefa do testemunho no seu núcleo (...) é literatura *par excellence* da memória. Mas não de simples rememoração, de “memorialismo”. Antes, essa literatura trabalha no campo mais denso da simultânea necessidade do lembrar-se e da sua impossibilidade; para ela não há uma mera oposição entre memória e esquecimento (SELIGMANN-SILVA, 2003c, p. 62).

Para atenuar a falta de isenção e a insuficiência da memória, Lavo agregou ao testemunho a última carta que recebera de Mundo e o relato de Ranulfo dedicado àquele e à sua mãe, Alícia. Nota-se que essa tentativa acaba por denunciar falhas, cujos efeitos ele quer

amenizar, uma vez que, ao inserir em seu testemunho os textos alheios, Lavo confere ao passado que pretende resgatar um caráter mais abrangente, ao mesmo tempo em que admite tacitamente que suas palavras não foram o bastante para contar a história, tendo-se feito necessário recorrer a outros escritos.

Quanto ao relato de Ranulfo<sup>5</sup>, cuja intenção foi homenagear a memória de Mundo e de Alícia, vale mencionar as considerações de Bernardo Carvalho que colocam a catástrofe em termos de uma comunicação interrompida: “a catástrofe, na vida, é de fato a interrupção de uma comunicação (alguém próximo morre)” (CARVALHO, 2000, p.238). Com efeito, Ranulfo, que compõe a partir da e sobre a tragédia que se abateu sobre Mundo, dirige-se textualmente a este, mas seu destinatário já está morto e, assim, a comunicação torna-se impossível: foi interrompida pela morte prematura do personagem, a qual impede que Ranulfo conte a ele todas aquelas histórias que o ajudariam a conhecer melhor o passado. Prosseguindo com reflexões de Bernardo Carvalho, verifica-se que, ao trazer a história que conduziu Mundo ao falecimento, a narrativa de Lavo “retoma de alguma forma essa comunicação, restabelece algum tipo de vínculo, pelo simples fato de a interrupção se fazer representada” (CARVALHO, 2000, p. 238). A comunicação pode ser reatada, por intermédio do leitor, quando a catástrofe que a cingiu é representada e, assim, dá-se um sentido “ao que simplesmente não tinha sentido algum, era puro sofrimento, pura dor” (CARVALHO, 2000, p. 239).

Além disso, é pelos escritos de Ranulfo, nomeados por ele por “mixórdia”, que o leitor tem acesso ao passado de Lavo. Como o narrador se propôs a contar a história de Mundo, a sua história pessoal é escamoteada e aparece em maiores detalhes apenas pelas palavras de Ranulfo, até porque este sabe mais do que Lavo sobre o acidente que tornou órfão o sobrinho e sobre as relações entre a família de Mundo e a sua. Lendo a “mixórdia”, descobre-se, por exemplo, que os pais de Lavo, Jonas e Raimunda,<sup>6</sup> morreram em um acidente de barco. É possível, portanto, tomar tal acidente como uma metáfora para a história de Lavo: assim como o barco de seus pais afundou, seu passado parece ter sido tragado pelas águas e, por isso, pouco aparece, permanecendo no fundo da narrativa.

Já sobre a última carta de Mundo para Lavo, observa-se que sua importância para a estrutura do romance é crucial. Lavo a ela se refere no introito de sua narrativa e a coloca como epílogo desta. De modo similar, se a presente análise de *Cinzas do Norte* foi iniciada com uma menção a esta carta-testamento,<sup>7</sup> agora se torna imperativo evidenciar no romance como um todo ecos de algumas ideias nela contidas, principalmente no que se refere às criações artísticas de Mundo.

Como já foi comentado, Mundo compõe essa carta momentos antes de falecer e, por meio dela, Lavo, que não visitou o amigo no hospital, praticamente presencia a hora fatal, pois se entende que o último ato de Mundo foi escrever as seguintes palavras, que são o final tanto de sua existência quanto da narrativa posteriormente escrita por Lavo: “Não posso mais falar nem escrever. Amigo... sou menos que uma voz...” (HATOUM, 2005, p. 311). Consequentemente, toda a carta está permeada pelo halo da morte, o que se manifesta na dificuldade de Mundo com as palavras – expressa em declarações do tipo “Nem agora eu ia te escrever, não pensava que seria capaz...” (HATOUM, 2005, p. 305) e “Agora escuto a minha própria voz zunindo e sinto fagulhas na cabeça, e a voz zunindo, fraca dentro de mim... Não posso mais falar” (HATOUM, 2005, p. 311), em que se entrevê a dificuldade em enfrentar a doença que avança sobre seu corpo. Entretanto, mesmo parecendo impossível fazê-lo, o protagonista procura resistir a seu destino quando escreve a Lavo. E, no momento em que perde a voz, termo que remete aqui à capacidade de expressar-se, Mundo perde também a vida, o que nos leva a inferir que sua sobrevivência estava intimamente ligada à possibilidade de simbolização.

Se internado só pôde recorrer à escrita, esta é de longe a forma expressiva a que Mundo mais se afeiçoava, conforme se percebe no seguinte desabafo, redigido em outra ocasião: “Malditos papeletes, Lavo! E malditas palavras emperradas, frases travadas... Desenhar é minha sina, escrever é um martírio...” (HATOUM, 2005, p. 239). Em sua correspondência com Lavo, muitas vezes não enviava uma só palavra, e sim esboços e desenhos, chegando mesmo, em um momento extremo e mais próximo do fim de sua vida, a enviar apenas folhas brancas. Desde criança, a linguagem do desenho e da pintura, mais do que a verbal, fascina-o de tal modo que ele investe em uma formação artística – faz aulas de desenho e

pintura, visita museus e galerias no Rio de Janeiro, coleciona livros de arte e, depois da morte de Jano, muda-se para a Europa para investir em sua carreira. Talvez devido à presença de um pai silencioso, Mundo estabelece uma relação conflituosa com a língua, o que o leva a encontrar nas cores uma maneira mais satisfatória de significar – e de conferir significado à sua existência: “Me livre de um peso quando terminei esse trabalho, mas não me considero um artista, Lavo. Só quis dar algum sentido a minha vida. Tinha medo de morrer com os meus esboços, teria sido uma vida esvaziada...” (HATOUM, 2005, p. 307).

Com esse último trabalho artístico, intitulado *História de uma decomposição – Memórias de um filho querido*, a que faz referência no trecho acima, Mundo constrói suas “memórias visuais”, um relato composto por sete “quadros-objetos” que, segundo o narrador Lavo, “não apenas aludem à vida e à morte do pai, mas traduziam a angústia de Mundo e eram o presságio de sua própria morte” (HATOUM, 2005, p. 293-294). Nessa série aparece também, ainda que vagamente, outra questão que muito incomodava o artista: a situação dos trabalhadores e dos índios, os quais permaneciam pobres e sem muitos direitos ante a riqueza e o poder dos Mattoso, cujo símbolo maior era a Vila Amazônica. Eles estão ao fundo da tela, da mesma forma como estão “no fundo escondido e vergonhoso da nossa história” (HATOUM, 2005, p. 309), observa Mundo. Em outras obras, Mundo se desprende mais um pouco de sua vida pessoal e torna-se engajado, como ocorre com *Campo de cruces*, instalação que desenvolve com o objetivo de protestar contra a péssima qualidade de vida dos moradores de um bairro inaugurado pelo governo militar. Além de chamar atenção para questões sociais, sobretudo as referentes às desigualdades econômicas e ao apagamento da memória dos menos favorecidos, o romance de Milton Hatoum aborda a ditadura brasileira, aproximando-se, pois, do testemunho latino-americano nas duas acepções em que ele é entendido. De acordo com Valéria de Marco, o conceito de testemunho na América Latina engloba justamente tanto os textos que registram a violência das ditaduras quanto os que procuram resgatar a história de classes e povos subalternos, os quais vêm sendo recorrentemente estudados pelos estudos culturais (DE MARCO, 2004, p. 46).

Dessa forma, a história conflituosa de Mundo, não só com seu pai, mas também com a ordem, com a ditadura, com seu passado e com a realidade sócio-econômica está inscrita em suas produções artísticas, podendo ser apreendida a partir delas. Isso significa que, apesar de não ter usado a palavra escrita para construir suas memórias, Mundo deu seu testemunho através das artes plásticas. Segundo uma discussão levantada por ele próprio em sua carta-testamento, pintar também é uma forma de lembrar e de inventar quando se está em uma condição adversa: “Pintar não é uma maneira de lembrar em cores e formas? Inventar a vida numa situação extrema?” (HATOUM, 2005, p. 307).

Percebendo a estreita interdependência entre suas criações e sua trajetória pessoal, familiar e política, Mundo duvida da sua condição de artista, ou seja, do valor estético de sua criação, o que é explicitado na seguinte passagem, a qual inclusive foi transcrita anteriormente: “Me livre de um peso quando terminei esse trabalho, mas não me considero um artista, Lavo. Só quis dar algum sentido a minha vida. Tinha medo de morrer com os meus esboços, teria sido uma vida esvaziada...” (HATOUM, 2005, p. 307). Essa preocupação em delimitar a atuação da estética no campo do testemunho é tema recorrente da Teoria da Literatura contemporânea. Depois da célebre sentença de Adorno – “(...) é bárbarie escrever um poema depois de Auschwitz, e isso também corrói o conhecimento que afirma por que hoje se tornou impossível escrever poemas” (ADORNO, 1998, p. 91) –, vários teóricos da filosofia e da literatura vêm tentando entender como as artes e o pensamento em geral têm se reconfigurado “depois de Auschwitz”, um acontecimento que provocou mudanças no sistema estético, lógico, ético e político da humanidade. Segundo Jeanne Marie Gagnebin,

Criar em arte – como também em pensamento – “após Auschwitz” significa não só rememorar os mortos e lutar contra o esquecimento, uma tarefa por certo imprescindível, mas comum a toda tradição desde a épica, mas também acolher, no próprio movimento de rememoração, essa presença do sofrimento sem palavras, nem conceitos, que desarticula a vontade de coerência e de sentido de nossos empreendimentos artísticos e reflexivos (GAGNEBIN, 2003, p. 106).

Gagnebin conclui que no cerne do testemunho há, por um lado, a necessidade absoluta de contar o que se vivenciou, e, por outro, a impossibilidade linguística e narrativa de

testemunhar, sendo que esses dois vetores conduzem uma nova estrutura artística, cujo maior expoente talvez seja, para Adorno, Paul Celan<sup>8</sup> (GAGNEBIN, 2003, p. 108-9). Na esteira de Gagnebin, Seligmann-Silva acentua que no testemunho, como em toda manifestação escrita – e pictórica, acrescente-se –, também há a presença de recursos estético-poetológicos, embora seus componentes exijam aí uma nova interpretação (SELIGMANN-SILVA, 2003a, p.12). Para o pesquisador, tendo sido a metáfora bloqueada pela catástrofe, a linguagem do testemunho “tende para uma **literalidade** paradoxal, para uma manifestação, muitas vezes crua, do ‘real’ como que ‘não simbolizado’” (SELIGMANN-SILVA, 2003c, p. 82, grifo do autor).

Em *Cinzas do Norte*, cujo enredo se desenvolve justamente no século XX, a “era das catástrofes”, a arte de Mundo — sempre fragmentária e frustrante —, assim como a escrita de Lavo — permeada de silêncios e hesitações — seguem ambas esse novo paradigma estético segundo o qual a arte deve conviver com sua própria impossibilidade. Com efeito, os espaços em branco de algumas obras de Mundo expressam aquilo que não se pode representar, que foge ao conceito, mas que ao mesmo tempo clama por uma simbolização: “Percebi que [Mundo] movia com esforço a mão direita, a mão que desenhava apenas a mãe, deixando um vazio, um branco, no lugar do pai” (HATOUM, 2005, p. 131). Pelo o que se vê nessa passagem, no caso de Mundo, a figura que condensa o irrepresentável é seu pai, Jano. Por mais que a lembrança de Jano lhe seja terrível e lhe cause um mal até mesmo físico, ela sempre se impõe diante de Mundo, impelindo-o a tentar abarcá-la com sua arte. É como se a arte fosse o caminho para ele se libertar da lembrança danosa do pai: “Em Londres me concentrei nos sete quadros-objetos, 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” (HATOUM, 2005, p. 307).

Interessante notar que ao se referir à construção dos “quadros-objetos”, sua última obra, Mundo emprega o verbo “decompor”, e não “compor”, que é o esperado em se tratando da construção ou da composição de um objeto de arte: “Formas mais ou menos figurativas, **decompondo** o retrato da família, até chegar à roupa e aos dejetos de Jano” (HATOUM, 2005, p. 307, grifo nosso), escreve ele na carta. Sob a perspectiva de Mundo, seu trabalho é

uma decomposição – daí o emprego deste termo no título: *História de uma decomposição - Memórias de um filho querido*. Ao lidar com uma história decomposta, no sentido de esfacelada, ele só pôde desfazer as formas e os objetos. Quando Lavo descreve os “quadros-objetos”, fica bastante evidente essa “decomposição”, que é tanto familiar quanto econômica, já que com a morte de Jano todo o império da família Mattoso entrou definitivamente em colapso<sup>9</sup>:

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 Amazônica, 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* (HATOUM, 2005, p. 292-3, grifo nosso).

A partir dessa descrição de Lavo, evidencia-se que os traços mais realistas presentes nas telas iniciais das *Memórias de um filho querido* vão aos poucos se decompondo “até a pintura desaparecer” e os objetos pessoais de Jano deixarem de ser representados para fixarem-se concretamente no quadro. À medida que traduzir em formas e cores aquele passado tornava-se mais difícil, novos recursos expressivos tiveram de ser explorados. Tais recursos caminham para a “literalidade” referida por Seligmann-Silva, já que, não sendo mais possível sua representação, os objetos que são colados ao trabalho conferem a este um aspecto de exatidão, como se eles manifestassem, por metonímia, todos os elementos que constituem a história de Mundo. Mas, ao passarem a pertencer ao universo da arte, os elementos sofrem uma modificação: nos quadros, a roupa de Jano aparece “rasgada, cortada e picotada”; seus sapatos, embora alinhados, estão em direções opostas. Por mais que sejam peças reais, elas seguem não a disposição comum, e sim a que é coerente com a obra Mundo, a qual está antes para o fragmento do que para uma totalidade.

Dito isso, pode-se afirmar que Mundo era um artista, um artista cuja obra deve ser analisada como um testemunho, uma vez que é fruto de vivências pessoais, sociais e políticas extremas e que, mesmo exigindo um relato, desafiam a própria capacidade de simbolização. Além disso, em seu trabalho, as linhas da criação artística e da história se cruzam, tornando-se indissociáveis. Não é, portanto, um mero detalhe o fato de Mundo ter nomeado o esboço daquela que viria a ser sua última obra de *Sete desenhos: Pai-Filho-Vila Amazônica-História* (HATOUM, 2005, p. 174), título que, ao articular explicitamente os desenhos memorialistas do personagem com a história, entra em concordância com uma vertente que defende a impossibilidade de se segmentar, após a Segunda Guerra, os estudos historiográficos e a memória: “A historiografia sobre Auschwitz e a sua metarreflexão têm-nos ensinado a cada dia a impossibilidade de segmentar radicalmente os campos da História e da memória” (SELIGMANN-SILVA, 2003c, p. 69).

Conforme já se apontou, a arte de Mundo era a forma como ele dava um significado aos acontecimentos por que passava. Não é à toa que o apelido do personagem é homônimo da palavra “mundo”: para o amigo de Lavo, significar o “mundo” em que ele vivia é significar o “Mundo”, ou seja, ele mesmo. Mas como já explicitavam os versos de Carlos Drummond de Andrade: “Mundo mundo vasto mundo/se eu me chamasse Raimundo/ seria uma rima, não seria uma solução” (ANDRADE, 2003, p. 21-22). Em *Cinzas do Norte* é evidente a sugestão de tais versos, posto que, embora o vocábulo Rai(mundo) incluía o “mundo” e com ele rime, estando ademais articulado com ele pela arte, a rima não garantiu a solução dos problemas do personagem. Pelo contrário, a relação entre Raimundo e mundo, a qual está para além de uma questão de rima, só gerou mais repressão e violência na vida do personagem, o que foi presenciado por Lavo em várias ocasiões: 1) na casa de Mundo em Manaus: “O fogo devorou a roupa, alguns livros de Arana e todos os livros e desenhos de Mundo” (HATOUM, 2005, p. 177); 2) na Vila Amazônica: “Devolvi as folhas, que ele [Jano] rasgou uma por uma; foi até a parede, arrancou a pintura de Nilo e a furou com uma caneta” (HATOUM, 2005, p. 79); 3) na escola: “*Corpos caídos* foi a primeira sequência que ele deixou sobre sua carteira numa manhã em que foi à cantina. [...] Os desenhos distorciam e misturavam nossos corpos, [...] de modo que todos se sentiram ultrajados. Delmo, enfezado, quis rasgar tudo e partir pra porrada” (HATOUM, 2005, p. 17-18); 4) em

ambiente público: “A obra do meu amigo, no Novo Eldorado, também terminara em cinzas. [...] No dia seguinte bem cedo fui ao Novo Eldorado. O *Campo de cruces* havia sido destruído pela polícia na tarde do feriado” (HATOUM, 2005, p. 177).

A partir de alguns dos trechos acima se percebe que assim como ocorre na obra do poeta Paul Celan e em outros escritores que escrevem sobre a *Shoah* (SELIGMANN-SILVA, 2003a, p. 27), a cinza e a fumaça aparecem com frequência em *Cinzas do Norte*, a começar pelo título do romance. As “cinzas do norte” são resultado dos trabalhos artísticos de Mundo incinerados por Jano, mas também de vidas e histórias arruinadas pela violência do Estado ditatorial, da família, da sociedade ou de conhecidos. Exemplo dessa ocorrência pode ser reconhecido na morte de Cará, amigo de Mundo, o qual morre no árduo treinamento militar, bem como na gradativa prostituição das meninas da periferia de Manaus, na degradação dos trabalhadores e dos índios da Vila Amazônica e do próprio protagonista, já que, ferido por uma realidade traumática, ele adoece fatalmente. Sua doença, jamais nomeada, é visível nas bolhas que se espalham pelo seu corpo depois que ele se torna aluno interno do Colégio Militar. Sempre que se encontrava com o amigo nas folgas do internato, Lavo observava “arranhões e marcas de ferimentos nos braços, pernas e ombros” (HATOUM, 2005, p. 128) até que um dia, no ateliê de Arana, Mundo passa muito mal com febre e se descobrem as bolhas do corpo, sintomas que o acompanharão até o fim. É como se toda a violência e repressão por que o personagem passara se expressasse agora tanto em seus trabalhos artísticos quanto em seu corpo doente, que passa a dar testemunho de suas fracassadas experiências. Sobre a abordagem da doença, vale ressaltar o comentário de Shoshana Felman segundo o qual o fato de o narrador de *A peste*, de Albert Camus, ser um médico que acompanhou de perto os males causados pela peste seria uma sugestão de

que o que existe para testemunhar urgentemente no mundo humano, o que alerta e mobiliza a atenção da testemunha e que necessita do testemunho, é sempre, fundamentalmente, em um sentido ou outro, o escândalo de uma doença, de uma doença metafórica ou literal; e que o imperativo de testemunhar (...) é em si, de alguma forma, um correlativo filosófico e ético de uma situação **sem cura** e de uma condição radical de exposição e vulnerabilidade humanas (FELMAN, 2000, p. 17, grifo do autor).

Em *Cinzas do Norte* é muito significativa a doença de Mundo no que ela tem de obscuro, uma vez que o narrador, que não é médico, parece não saber de que doença se trata (Lavo não lhe identifica o nome nem suas causas), e de incurável, uma vez que Mundo não resistiu a ela, embora aparentasse ser algo simples (na primeira vez consultou, o médico lhe disse ser apenas uma infecção). Assim sendo, essa doença que acomete o personagem adquire importância na narrativa não a partir daquilo que traz de literal/clínico, uma faceta pouco explorada por Lavo, e sim pelo seu poder de metaforizar a repressão que Mundo presencia e experimenta. Ademais, em consonância com os argumentos defendidos por Felman, é “o escândalo de uma doença, de uma doença metafórica ou literal” (FELMAN, 2000, p. 17) que motivou o testemunho tanto de Mundo quanto o de Ranulfo e Lavo, sendo que seus relatos, pictórico ou verbal, “envolvem em si mesmos uma qualidade curativa e já pertencem, por caminhos obscuros, ao processo de cura” (FELMAN, 2000, p. 17), pelo menos de uma tentativa de cura, posto que a situação de que se fala é, na verdade, “sem cura”<sup>10</sup>.

Nota-se, no entanto, que não são somente as marcas da doença (as bolhas) que se insculpem no corpo de Mundo trazendo a memória do que se passou com ele. Cicatrizes, arranhões e machucados que ele adquiriu treinando com os militares na floresta ou apanhando do pai e da polícia, que o prendeu e torturou após uma manifestação, são sinais que transformam o corpo em testemunho de sua degradação física e psicológica. Nos dizeres de um personagem – médico, diga-se de passagem – da peça *Se eu te esquecer, Jerusalém*, de Ari Chen, brasileiro de ascendência judaica, são as “memórias do corpo”: “Sim. Ele está ditando as suas memórias. As memórias do corpo” (CHEN *apud* IGEL, 2003, p. 241)<sup>11</sup>. Nos sobreviventes dos campos de concentração, tais memórias têm a particularidade de se fazerem presentes por meio das tatuagens que os prisioneiros recebiam com seu número de controle. Para Primo Levi, a tatuagem é um dos símbolos da “violência inútil” de que os prisioneiros eram vítimas, uma “mensagem não verbal” que, tendo-se tornado parte do corpo, traz a memória do caráter extremo da experiência dos campos, impedindo as vítimas de se esquecerem do destino que as esperava (LEVI, 1990, p. 71-72)<sup>12</sup>.

## Considerações finais

É pertinente considerar, pois, a convergência temática e estrutural do romance *Cinzas do Norte*, de Milton Hatoum, com testemunhos da *Shoah*, bem como com “testimonios” latino-americanos. Se ao protagonista Mundo foi impossível deixar um relato escrito, devido tanto à sua dificuldade com as palavras quanto à sua morte prematura, a tarefa de preservar sua memória pela escrita foi cumprida por Lavo e por Ranulfo. Aos relatos sobre o artista Mundo, soma-se o relato produzido por ele próprio. Desse modo, o romance acaba por conter três testemunhos, os dois escritos e o pictórico, produzido por Mundo, os quais são, na verdade, interdependentes e formam um conjunto indispensável para a compreensão da história que se quer resgatar: a história de Mundo, mas também a de uma realidade brasileira marcada por problemas sociais e pelo peso de um estado ditatorial, questões já exploradas por Milton Hatoum em seu romance anterior, *Dois irmãos*<sup>13</sup>. Além disso, há ainda o testemunho corporal, cuja base é o próprio corpo, no qual se inscrevem as marcas da doença e da violência de que Mundo é vítima.

## Referências:

- ADORNO, Theodor. Crítica cultural e sociedade. In: \_\_\_\_\_. *Prismas*. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Poema de sete faces. In: \_\_\_\_\_. *Antologia poética*. 52. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- BORGES, Jorge Luis. Kafka e seus precursores. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas de Jorge Luis Borges*. São Paulo: Globo, 1999. v. 2.
- CARVALHO, Bernardo. A comunicação interrompida: Estão apenas ensaiando. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.

CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de (Org.). *Arquitetura da memória: ensaios sobre os romances Dois irmãos, Relato de um certo Oriente e Cinzas do Norte* de Milton Hatoum. Manaus: Universidade Federal Amazonas, 2007.

DE MARCO, Valéria. A literatura de testemunho e a violência de Estado. *Lua Nova: Revista de Cultura e Política*, São Paulo, n. 62, 2004.

FELMAN, Shoshana. Educação e crise, ou as vicissitudes do ensino. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Após Auschwitz. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, memória, literatura: o Testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Edunicamp, 2003.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Apresentação. In: AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

HATOUM, Milton. *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

HATOUM, Milton. Entrevista concedida a Álvaro Kassab. *Jornal da Unicamp*, ano XV, n. 163, junho 2001. Disponível em: <<http://unicamp.br/unicamp/unicamp-hoje/ju/ju2001/unihoje/jul163pag18.htm>>. Acesso em: 14 nov. 2011.

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

HATOUM, Milton. *Dois irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

HATOUM, Milton. Entrevista com Milton Hatoum. In: CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de (Org.). *Arquitetura da memória: ensaios sobre os romances Dois irmãos, Relato de um certo Oriente e Cinzas do Norte* de Milton Hatoum. Manaus: Universidade Federal Amazonas, 2007.

HATOUM, Milton. *Órfãos do Eldorado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

HATOUM, Milton. *A cidade ilhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

IGEL, Regina. Ari Chen: o Holocausto e o pós-Holocausto no teatro brasileiro. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, memória, literatura: o Testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Edunicamp, 2003.

LANZMANN, Claude. *Shoah: vozes e faces do holocausto*. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Brasiliense, 1987.

LEVI, Primo. *É isto um homem?* Tradução de Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes*. Trad. Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

MOREIRAS, Alberto. A aura do testemunho. In: \_\_\_\_\_. *A exaustão da diferença: a política dos estudos culturais latino-americanos*. Tradução de Eliana L. de Lima e Gláucia Renate. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.

NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio. Apresentação. In: \_\_\_\_\_ (Org). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000a.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A literatura do trauma. *Cult*, São Paulo, n. 23, jun. 1999.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, memória, literatura: o Testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Edunicamp, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Introdução. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *História, memória, literatura: o Testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Edunicamp, 2003a.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Apresentação da questão. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *História, memória, literatura: o Testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Edunicamp, 2003b.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *História, memória, literatura: o Testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003c.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. O testemunho: entre a ficção e o “real”. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *História, memória, literatura: o Testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Edunicamp, 2003d.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicologia clínica*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, 2008.

Recebido em 31/03/2012  
Aprovado em 04/07/2012

---

<sup>1</sup> Sob esse aspecto, é válida a seguinte declaração de Primo Levi, um dos sobreviventes de Auschwitz: “É natural e óbvio que o material mais consistente para a reconstrução da verdade sobre os campos de concentração seja constituído pelas memórias dos sobreviventes” (LEVI, 1990, p. 4).

<sup>2</sup> Preferimos, como Márcio Seligmann-Silva (2003, p. 50), dizer *Shoah*, “catástrofe” em hebraico, pois o termo não tem a conotação de sacrifício subjacente a “holocausto”.

---

<sup>3</sup> Vale ressaltar que Lavo também vivenciou a ditadura brasileira, mas, ao contrário de Mundo, não foi perseguido, preso ou torturado. Nesse sentido, ele é um terceiro em relação à violência do Estado.

<sup>4</sup> Referência a Arana, com quem Mundo tem aulas de arte e que é, na verdade, o verdadeiro pai de Mundo.

<sup>5</sup> O relato de Ranulfo assemelha-se a uma carta, já que há várias referências a Mundo, seu suposto destinatário. O gênero epistolar já havia sido explorado por Hatoum em *Relato de um certo Oriente*, narrativa composta por vários depoimentos colhidos e reunidos pela narradora para enviá-los a seu irmão.

<sup>6</sup> Alcía deu o nome Raimundo ao seu filho para homenagear a mãe de Lavo, Raimunda, que foi sua grande amiga.

<sup>7</sup> “Testamento” é tomado aqui em sua acepção de ato mediante o qual uma pessoa declara suas últimas disposições (HOUAISS, 2002).

<sup>8</sup> Nas palavras de Adorno: “Os poemas de Celan querem dizer o assombro extremo pelo silenciar” (ADORNO, *apud* GAGNEBIN, 2003, p. 110).

<sup>9</sup> Depois de se referir à morte de Jano, Lavo observa que “Parecia que toda uma época se deitara para sempre” (HATOUM, 2005, p. 199). Tal declaração indica para o fato de a morte de Jano representar também o fim de uma etapa da família Mattoso.

<sup>10</sup> Vale lembrar que Beatriz Sarlo também se valeu do campo semântico da doença para se referir ao testemunho, corroborando, portanto, com essa ideia do testemunho como processo curativo: “Por conseguinte, a história oral e o testemunho restituíram a confiança nessa primeira pessoa que narra sua vida (privada, pública, afetiva, política) para conservar a lembrança ou para **reparar uma identidade machucada**” (2007, p. 19, grifo nosso).

<sup>11</sup> No contexto da peça, o médico refere-se a Dan, um militar israelense que perdeu as pernas e os braços na Segunda Guerra e procura lembrar-se de sua infância em Jerusalém e da vida adulta para fugir da solidão e da loucura (IGEL, 2003, p. 240). Conforme resume Seligmann-Silva, o protagonista Dan “é um soldado que sobreviveu à Segunda Guerra, tendo perdido seus quatro membros, sem capacidade de se expressar: ele é apenas memória – ou, como afirma Ari Chen, ‘memória do corpo’ (memória de um corpo reduzido a um torso e que enluta seus membros!)” (2003a, p. 27).

<sup>12</sup> Nas palavras de Levi: “A partir do início de 1942, em Auschwitz e nos *Lager* subordinados (em 1944, cerca de quarenta), o número de controle dos prisioneiros não era mais somente costurado nas roupas, mas tatuado no antebraço esquerdo. [...] A operação era pouco dolorosa e não durava mais que um minuto, mas era traumática. Seu significado simbólico estava claro para todos: este é um sinal indelével, daqui não sairão mais; esta é a marca que se imprime nos escravos e nos animais destinados ao matadouro, e vocês de tornaram isso. Vocês não têm mais nome: este é seu nome. A violência da tatuagem era gratuita, um fim em si mesmo, pura ofensa: não bastavam os três números de pano costurados nas calças, no casaco e no agasalho de inverno? Não, não bastavam: era preciso algo mais, uma mensagem não verbal, a fim de que o inocente sentisse escrita na carne sua condenação. [...] Quarenta anos depois, minha tatuagem se tornou parte de meu corpo” (LEVI, 1990, p. 71-72).

<sup>13</sup> Em entrevista publicada no *Jornal da Unicamp*, Hatoum confessa que na década de 1970 tentou, sem sucesso, escrever um romance político. O resultado não o agradou, pois não era um romance, e sim uma espécie de “jornalismo adaptado”, mais próximo da crônica (HATOUM, 2001). Com *Dois irmãos* e com *Cinzas do Norte*, pode-se dizer que ele conseguiu explorar um viés mais político sem abandonar a ficção.