



# A ARTE ENTRE O SISTEMA IDEOLÓGICO INSTITUÍDO E A IDEOLOGIA DO COTIDIANO: FIGURAÇÕES DA AMAZÔNIA NO ROMANCE *CINZAS DO NORTE*, DE MILTON HATOUM

ART AMONG THE INSTITUTED IDEOLOGICAL SYSTEM AND THE  
DAILY IDEOLOGY: FIGURES FROM THE AMAZON IN THE NOVEL  
*CINZAS DO NORTE*, BY MILTON HATOUM

Tatiana Cavalcante Fabem\*  
Gilson Penalva\*\*

\* [tatifabem@hotmail.com](mailto:tatifabem@hotmail.com)  
Mestra em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em  
Letras (POSLET), da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará.  
\*\* [gilpena@hotmail.com](mailto:gilpena@hotmail.com)  
Doutor em Estudos Literários. Professor do Programa de Pós-  
Graduação em Letras (POSLET) da Universidade Federal do Sul e  
Sudeste do Pará.

RESUMO: O presente trabalho faz, à luz dos estudos sobre significação de Mikhail Bakhtin (1997), e sobre arte de Nestor Garcia Canclini (2012), uma reflexão sobre os critérios de validação estética de obras artísticas de grupos majoritários e minoritários. O objetivo deste estudo é observar que mecanismos de poder operam nos processos hierarquizantes das produções artístico-culturais dos referidos grupos, bem como as transformações de significados a partir da passagem de determinados objetos para o que o pesquisador russo chamou de sistemas ideológicos instituídos. Mais especificamente a obra analisada será *Cinzas do Norte* (2005), do escritor amazonense contemporâneo Milton Hatoum, em que há a presença de artistas reconhecidos no circuito artístico instituído, assim como criadores minoritários que não têm suas obras reconhecidas dentro desse circuito. A história acontece na cidade de Manaus e o contexto histórico da narrativa estudada é a ditadura militar instaurada no Brasil a partir do ano de 1964.

PALAVRAS-CHAVE: arte; ideologia; romance.

ABSTRACT: This Paper, in the light of studies on art Canclini's (2012), and on Bakhtin's (1997) significance, a reflection on the criteria of aesthetic validation of artistic works of majority and minority groups, with the purpose of observing which mechanisms of power operate in the hierarchical processes of such productions, as well as the transformations of meanings from the passage of certain objects to what the Russian researcher called instituted ideological systems. More specifically, the work analyzed will be the work *Cinzas do Norte* (2005), by Milton Hatoum, in which there is the presence of recognized artists in the instituted artistic circuit, as well as minority creators who do not have their works recognized within that circuit.

KEYWORDS: art; ideology; romance.

## INTRODUÇÃO

O presente trabalho faz uma reflexão na obra *Cinzas do Norte* (2005), de Milton Hatoum, sobre os mecanismos de poder que operam nos processos hierarquizantes dos objetos culturais de grupos majoritários e minoritários, bem como sobre as transformações de significados a partir da passagem de determinados objetos para o que Bakhtin chamou de sistemas ideológicos instituídos.

A primeira questão que o estudo da obra de Milton Hatoum ora analisada suscita diz respeito à existência ou não de uma neutralidade na validação estética de obras de arte, uma vez que a reflexão sobre a criação e a circulação das artes visuais e a sua relação com o universo amazônico ocupam boa parte do romance. Outra questão suscitada é sobre se os critérios que dividem hierarquicamente a chamada Grande Arte e a cultura popular são apenas estéticos, ou se há implícitos nesses critérios julgamentos de valor baseados em relações de poder que se ligam a outros campos de poder da sociedade. No caso da diegese hatoumniana, temos o contexto de uma sociedade amazônica em plena ditadura civil-militar no Brasil.

## SISTEMAS IDEOLÓGICOS INSTITUÍDOS

Segundo Bakhtin, o ideológico está relacionado ao que possui um *significado*, remetendo a algo fora de si mesmo.

Ainda de acordo com o autor, todo instrumento de produção ou de consumo pode ser transformado em signo, ou seja, pode adquirir um caráter ideológico (BAKHTIN, 1997, p. 32). Mas a conformação do caráter ideológico dos objetos da realidade, segundo Bakhtin (1997, p. 118-119), está dividida em dois tipos: os sistemas ideológicos instituídos e a ideologia do cotidiano. Este último é marcado pela totalidade da atividade mental expressa centrada sobre a vida cotidiana, sendo não sistematizada ou institucionalizada, tendo como característica a plasticidade desordenada e a fluidez. Já o anterior corresponde a uma cristalização, estabilidade, tendo uma mobilidade menor que as ideologias do cotidiano. Dentre os exemplos de sistemas ideológicos instituídos estariam a Literatura, a Arte, a Religião e a Ciência. Para o presente estudo, interessam os dois primeiros sistemas.

No que diz respeito ao sistema ideológico da arte, nos interessa mais especificamente o campo da arte contemporânea, uma vez que esta tem como característica muitas vezes a apropriação de objetos do cotidiano. Essa aproximação entre arte contemporânea e os objetos do cotidiano é constatada por Umberto Eco já nas vanguardas europeias, “A arte do século XX tem entre seus traços distintivos uma constante atenção voltada para os objetos de uso, na época da mercantilização da vida e

das coisas” (ECO, 2014, p. 376). Por meio da obra *A Fonte* (1959), de Marcel Duchamp, Eco mostra a técnica do *ready made* como exemplo de conversão em objeto estético, por meio do gesto artístico, o objeto que, na passagem do valor de uso para o valor de troca, havia sido transformado em mercadoria. Na obra analisada neste estudo, também há o fenômeno do *ready made*, mas relacionado à questão amazônica. Em *Cinzas do Norte*, madeira, ossos humanos, roupas e sapatos são apropriados pelas personagens artistas e ressignificados em suas obras de arte.

Para Canclini, a instituição da arte confere às apropriações valor estético universal, enquanto que a produção cultural dos grupos minoritários é geralmente objeto de interesse apenas de antropólogos, historiadores e arqueólogos, ou seja, seus critérios se ligam mais aos elementos identitários, como se os mesmos tivessem pouco “valor universal excepcional” (CANCLINI, 2012, p. 72). No romance ora analisado, a apropriação da produção do louco Pai Jobel pelo artista Arana, que será vista mais adiante, é um exemplo de como um mesmo objeto pode ter significados diferentes pelos processos de apropriação, mudando de significado na passagem da ideologia do cotidiano para a dos sistemas instituídos.

#### 1.1 DISCURSOS SOBRE A AMAZÔNIA E O SISTEMA INSTITUÍDO DA ARTE EM *CINZAS DO NORTE*

Quando falamos em saber artístico, fazemos logo uma relação com o campo formal de produção artística, com artistas, *marchands*, críticos de arte, historiadores da arte, colecionadores, curadores, dentre outros, que conformam o sistema ideológico instituído da arte. Fora desse campo, ou em sua margem, estão os saberes estéticos produzidos pelos grupos minoritários, aos quais muitas vezes se nega o título de arte. Com relação a essa questão, temos as culturas minoritárias entendidas como populares muitas vezes vistas apenas como matéria primária para uma exploração mais elaborada por parte dos artistas, principalmente depois do romantismo e do modernismo brasileiro. Desse modo, se por um lado o campo majoritário da arte começa a revelar um certo interesse pela cultura popular, por outro, não lhe outorga o reconhecimento de produção artística própria, a não ser com o adjetivo “popular”, que apesar de incluir, implicitamente também rebaixa em termos valorativos. A hierarquização apontada acima é percebida no romance *Cinzas do Norte*. Na referida obra, temos exemplos de como a cultura dos grupos minoritários é apropriada,

Jobel pintava as estatuetas com figuras geométricas tortas... figuras vermelhas, amarelas, azuis. O padre Tadeu gostava dele, dava tinta e pincel pra ele trabalhar. Objetos lindos, que nem

peças marajoaras. Arana comprava tudo por uma mixaria e ia revender aos turistas. [...] Deve ter uma coleção dessas estatuetas na casa dele. O sacana começou a copiar essas mulheres, só que elas foram crescendo, os animais que pariam viraram monstros... e o Arana virou artista (HATOUM, 2010, p. 76-77).

Temos aí duas personagens, uma que está na margem da sociedade, o louco pobre, e outro que inicialmente vai adquirir-las por quantias irrisórias para vendê-las a preços altos. Interessante que o narrador compara as esculturas de Pai Jobel a peças marajoaras e não por acaso afirma que Arana as vende como souvenirs amazônicos para turistas. Assim, as criações de Pai Jobel, pela comparação com a técnica marajoara e pelo preço pelas quais são vendidas, aproximam-se mais do conceito de patrimônio e artesanato do que de arte propriamente dita, tendo uma significação que a desvaloriza.

Arana posteriormente vai se apropriar da técnica criativa daquele, mas carregando nas tintas do imaginário que representa a Amazônia como lugar do maravilhoso exótico, para ser reconhecido como artista visual. Não por acaso Hatoum colocou na personagem que inicialmente se aproveita da arte de Jobel, e depois dos animais e depois da madeira, o nome de Arana, pois Arana foi um dos históricos barões da borracha, marcado pela crueldade no

massacre de indígenas. Além disso o sufixo tupi, de acordo com Teodoro Sampaio (1987), “rana” se relaciona com aquilo que é falso, sendo Arana, portanto, um falso artista.

Mas em Cinzas do Norte temos também uma atitude que rasura essa relação hierarquizante entre a produção que circula nas galerias e ateliês dos grupos majoritários vista como arte, e a produção dos grupos minoritários vista como não-arte. Trata-se da convivência entre a personagem Mundo e aquele que é por ele chamado de “índio velho”, Nilo. Diferentemente de Arana, que estabelece com pai Jobel uma relação de troca para obtenção do lucro em cima do trabalho deste, Raimundo estabelece com o “índio velho” outra relação,

Na noite da chegada, Mundo me acordou para dizer que havia encontrado um índio velho e doente. Um artista. Acendeu a luz e mostrou uma pintura em casca fina e fibrosa de madeira: cores fortes e o contorno diluído de uma ave agônica. [...] Entramos em vários casebres cobertos de palha, chão de terra, paredes barreadas amarradas com cipó. Num deles, o mais distante do casarão de Jano, um velho gemia, deitado na rede. “Não levanta mais”, disse sua mulher. Era um casal de índios, os filhos tinham ido morar em Manaus. [...] Mundo olhava para o doente com fascinação; cutucou-me e apontou os objetos pendurados na parede. O médico murmurou: “É o seu Nilo, o

mais velho da Vila Amazônia”. Mundo falou em comprar os objetos, a índia não quis receber o dinheiro: o patrão era bom, dava comida, roupa, remédio. Meu amigo insistiu e pagou o que ela não sabia ou não queria cobrar (HATOUM, 2010, p. 52-55).

Percebamos que a personagem Mundo reconhece a produção de Nilo como arte, apesar de a própria esposa deste não ter a dimensão do valor das criações do marido moribundo, não aceitando o dinheiro de Mundo, alegando que o pai deste lhes “dava comida, roupa, remédio”. A confirmação de que Mundo vê no falecido “índio velho” um artista vem anos depois, quando o narrador-personagem recebe do amigo artista na Alemanha uma obra cujo título ratifica sua visão daquele indígena como artista: *O artista deitado na rede*. Antes de Mundo, Arana conheceu o trabalho de Nilo, adquirindo muitas de suas obras, mas chamando a estas apenas de “objetos”, e ao seu criador apenas de “um índio de Parintins”.

Percebemos que Mundo, apesar de pertencer à classe rica, vê no trabalho do “índio velho” não um trabalho apenas ligado aos elementos etnográficos e patrimoniais da identidade amazônica, como seria comum. Sem que tais elementos sejam abandonados, a personagem percebe na produção do ribeirinho uma obra de arte, estabelecendo com ela uma relação estética de fruição a partir do que

seria o valor universal excepcional atribuída à chamada Grande Arte. Desse modo, percebemos que não é apenas o critério estético que determina que uma obra seja apenas signo de patrimônio e identidade ou obra de arte de valor universal excepcional. Relações de poder e de ideologia interferem nos julgamentos e classificações que separam as produções desses dois grupos sociais. A comprovação de que na sociedade manaóara, a arte, mesmo aquela que supostamente tematizaria a Amazônia, seria algo relacionado apenas às elites econômicas e culturais está na passagem em que a casa onde Mundo morava é demolida,

[...] Outro esqueleto, muito maior, se destroçava e prometia virar ruínas. O palacete de Jano já estava destelhado, janelas e portas arrancadas. Vi pela última vez a *A glorificação das belas-artes na Amazônia* no teto da sala: com cortes de formão e marteladas os operários a destruíram. O estuque caiu e se espatifou como uma casca de ovo; no assoalho se espalharam cacos de musas, cavaletes e líras, que os homens varriam, ensacavam e jogavam no jardim cheio de entulho; pedi a um demolidor um pedaço da pintura com o desenho de um pincel. “Pode levar todo esse lixo”, disse ele, tossindo na poeira. Apanhei só o pincel com a assinatura de De Angelis, como lembrança (HATOUM, 2010, p. 168).

Lavo, que se tornaria advogado, conhece a obra *A glorificação das belas-artes na Amazônia*, cuja versão original está no teatro Amazonas, do pintor italiano Domênico de Angelis, presente no Teatro Amazonas desde 1897, período da *belle époque* amazônica buscando, por isso, guardar um pedaço do estuque com a assinatura de De Angelis, que simboliza a aura em torno da *belle époque* amazônica. Já o operário demolidor, que não pertence a essa elite artística e econômica, afirma “pode levar todo esse lixo”. Uma primeira leitura interpretaria o operário amazônida como ignorante, mas uma leitura mais acurada mostra que o acesso a essa arte, ainda que com motivos amazônicos, tem significado somente para uma elite, em que uma pretensa erudição seria símbolo de um refinamento espiritual. Trata-se de um jogo ideológico majoritário que afirma não ser comum às camadas pobres nem produzir, nem consumir arte, jogo que o romancista descobriu e denuncia, como será visto mais adiante.

#### CONSTRUÇÕES IDEOLÓGICAS SOBRE A AMAZÔNIA

A Amazônia, segundo Ana Pizarro, é uma construção discursiva em que diferentes imagens concorrem para a sua representação (PIZARRO, 2012, p. 29). Assim, sobre o referido bioma diferentes discursos surgiram, associando-o ao *Eldorado*, ao inferno verde, à última fronteira ou ao pulmão do mundo. A Literatura, às vezes, repetiu tais

discursos, outras vezes os desconstruiu. No entanto, essa repetição ou desconstrução não se deu apenas no meio literário, também as artes visuais atuaram nesse processo. Desse modo, a Amazônia se apresentou a esses europeus como espaço paradisíaco e infernal monstruoso, caos e princípio à espera da civilização. O próprio nome dado à Amazônia revela esse dispositivo imaginário, pois seu nome deriva da lenda grega das amazonas. Essas visões sobre a Amazônia são perceptíveis na obra *Cinzas do Norte*, dentro da fala e das obras de Mundo e Alduíno Arana, as quais neste trabalho nos propomos analisar.

Milton Hatoum é um romancista contemporâneo que percebeu a relação entre as construções discursivas sobre a Amazônia e a tradição de pintores e escritores na região. A partir dessa percepção, o romancista inseriu em seu romance *Cinzas do norte* (2010) personagens que são artistas visuais, Arana e Mundo, inserindo também na narrativa a já referida obra *A glorificação das belas artes na Amazônia*, e cuja réplica destruída na narrativa com a demolição do palacete de Jano representa a queda da simbologia do fausto da borracha.

O romancista ficticiamente fez reproduzir no teto do palacete de uma das personagens do romance, Jano, que é oficialmente é pai de Mundo, a pintura do artista italiano

que se encontra no teatro Amazonas. Nesse sentido, é possível fazer uma comparação entre as significações da Amazônia, presentes nas obras e nos discursos das duas personagens referidas. De forma saudosa, Trajano, apelido de Jano, se liga à construção discursiva da chamada “Era da borracha”, sendo, portanto, na segunda metade do século XX, um herdeiro desse imaginário. Sua relação com aquele período é tão estreita que a personagem, como já afirmado, possui em sua casa uma obra do pintor europeu que no ciclo da borracha viveu entre Belém e Manaus, tendo obras no teatro Amazonas e no Teatro da Paz,

A sala do palacete, sóbria, com poucos móveis e objetos. Reparei na cristaleira, com vidro também nas laterais, miniaturas de soldados e de máquinas de guerra; ao lado da vitrola, uma estante com livros e discos. Na parede oposta, a fotografia de um casarão de frente para o rio Amazonas. O luxo maior vinha de cima: um estuque antigo com figuras de liras, harpas, cavaletes e pincéis. Fiquei observando o teto até ouvir a voz de Jano: “É uma pintura de Domenico de Angelis: *A glorificação das belas-artes na Amazônia*. Imitação da que ele fez para o salão nobre do nosso teatro” (HATOUM, 2010, p. 22).

O fato de o autor trazer uma obra de De Angelis, que de fato existe no Teatro Amazonas, em forma de cópia para o espaço ficcional do alto do teto do palacete de Jano, ao

mesmo tempo que nos mostra o período em que a moradia foi construída, pelo “luxo” e pela afirmação de que se trata de uma cópia do “nosso” teatro, no caso, o Teatro Amazonas, também mostra que Jano se identifica com a arte da belle époque amazônica e com o referido teatro, símbolo maior desse período na cidade de Manaus.

Além de verificar a presença da narrativa do fausto da borracha e as suas origens, nos interessa também perceber as narrativas que surgem a partir da percepção da diversidade de territorialidades e temporalidades de grupos não hegemônicos da referida região. Tais narrativas se conformam em um universo multicultural rico e heterogêneo, mostrando como a identidade é um processo provisório e de incompletude que está sempre em vias de (re)construção, como afirma Hall, sem uma estabilidade ou uma essencialidade (HALL, 2005, p. 17-18).

#### **ARANA E MUNDO E AS FIGURAÇÕES DA AMAZÔNIA NAS ARTES VISUAIS**

A identidade amazônica, numa perspectiva essencialista e exótica, é tema do trabalho artístico visual de Alduíno Arana, que na narrativa surge como reconhecido artista manaoara. A personagem referida traz em si a afirmação discursiva da Amazônia como uma cópia do ser civilizacional eurocêntrico em meio à selvageria da

floresta, o que inicialmente torna a região o território do Outro demoníaco e caótico que precisa ser convertido no Mesmo familiar europeu civilizado. Esse discurso é herdeiro das narrativas dos viajantes, como, por exemplo no *Novo descobrimento do grande Rio das Amazonas* (1641), de Cristóban de Acuña, em que, apesar de apresentar seres maravilhosos, a Amazônia aparece como um novo Éden a ser colonizado.

Crônicas como a de Acuña ajudaram a construir a narrativa exótica sobre a identidade amazônica e estão presentes no grande quadro do período da *belle époque* amazônica, *A conquista do Amazonas* (1907) do pintor Antônio Parreiras, encomendado pelo governador Augusto Montenegro, que mostra a expedição de Pedro Teixeira em 1637 pelo rio Amazonas até o Peru. Na pintura encomendada, a grande floresta e seus indígenas se curvam admirados com o poder e a beleza do colonizador português.

A proposta de criação artística de Arana, que recuperava a representação da Amazônia exótica e homogênea, se fazia simpática às instituições governamentais do regime de exceção que governaram o país durante mais de duas décadas, a partir de 1964, e que implantaram na Amazônia uma política de migração e ocupação que não respeitou as populações já presentes na região, nem mesmo

a própria floresta, reatualizando o projeto “civilizador” eurocêntrico durante o período colonial e abraçado como modelo pelas elites durante a chamada Era da borracha. Um exemplo desse projeto é o conhecido lema “de uma terra sem homens para homens sem terra”, que mostra o lugar como vazio demográfico, não reconhecendo povos originários e comunidades ancestrais amazônicas.

No trabalho artístico de Raimundo, apelidado de Mundo, por outro lado, e que mais tarde iria também romper com Arana, a quem admirara outrora, temos um olhar em que as diferentes vozes dos habitantes da Amazônia aparecem, havendo um questionamento do discurso histórico linear sobre a região, advindo das narrativas de viajantes e naturalistas, e uma negação do discurso essencialista sobre a identidade amazônica. Não por acaso, enquanto Arana consegue ter acesso, por meio de sua arte, ao alto escalão do governo militar ditatorial, retirando desse acesso benefícios para si, Mundo é perseguido pelas autoridades por criar obras contemporâneas que ganham os espaços da cidade, dialogando com os conflitos sociais presentes na cidade de Manaus.

O jovem artista iria se solidarizar com as comunidades atingidas pelo “crime urbano” que foi o bairro *Novo Eldorado* (HATOUM, 2005, p. 109), sendo o nome do próprio

bairro uma remissão irônica às primeiras narrativas sobre a Amazônia, em que esta era vista como um *Eldorado*, com cidades de ouro a serem exploradas. Mundo questiona o processo violento de transformações urbanas em Manaus, questionamento esse materializado em uma instalação feita no já citado lugar para onde o prefeito, Aquiles Zanda, um militar da chamada linha dura do regime, deslocara os ribeirinhos, retirando-os das margens do rio, sem respeitar sua estreita relação com o fluvial e sem oferecer as mínimas condições de habitação.

Após ir inicialmente ao Rio de Janeiro e posteriormente à Inglaterra, Mundo entra em contato com a produção das artes visuais contemporâneas, traduzindo as experiências aprendidas para sua realidade, fazendo obras e até mesmo um *happening* que dialoga com a sua história pessoal e com a história da Amazônia e do Brasil. No referido *happening*, Mundo transforma um remo de objeto utilitário em signo de uma arte amazônica contra a ditadura militar, criando assim um *ready made* em que um objeto assume uma significação diferenciada daquela do seu valor de uso.

Tirei dali uma página dobrada de um jornal carioca. No verso, uma propaganda; na frente, uma reportagem com a fotografia de um índio, de cocar, em pé na boca de um túnel de

Copacabana; o rosto e o peito magros, e os olhos salientes, vidrados, dirigidos para o alto. Empunhava um remo e fora detido porque ameaçava motoristas e passageiros. Boca aberta, depois de um grito ou ofensa, ele segura o remo com as mãos algemadas. Um guerreiro esquelético, desgarrado no Rio de Janeiro. O índio revoltado se dizia filho da Lua e estava ali, nu, na boca do túnel, para festejar o ocaso do regime militar (HATOUM, 2010, p. 195).

Desse modo, a visão artística contemporânea vai ao encontro da revisão das temporalidades nacionais e não hegemônicas para abalar a estabilidade do discurso essencialista da tradição identitária e da história amazônica, se opondo, assim, ao discurso essencialista da origem. Usando materiais do cotidiano, Mundo consegue lhes dar novas significações estéticas. Bakhtin mostra essa capacidade de transformação de significados a partir de diferentes contextos,

Todo produto natural, tecnológico ou de consumo pode tornar-se signo e adquirir, assim, um sentido que ultrapasse suas próprias particularidades. Um signo não existe apenas como parte de uma realidade; ele também reflete e refrata uma outra. Ele pode distorcer essa realidade, ser-lhe fiel, ou apreendê-la de um ponto de vista específico (BAKHTIN, 1997, p. 32).

No caso da obra de Mundo, essa resignificação presente na arte contemporânea se dá primeiramente por meio de uma instalação que causa reação das autoridades municipais e do sistema ideológico da arte local, pelo fato de o local utilizado, o bairro *Novo Eldorado* (HATOUM, 2005, p. 109), e o material escolhido para a instalação assumirem a significação de uma severa crítica ao governo. Desse modo, o jovem artista rasura a relação estreita que havia entre o sistema ideológico instituído artístico e o sistema político, o que pode ser percebido na discussão entre Mundo e Arana, em que este tenta demover aquele de executar uma obra que vá de encontro ao governo militar,

Um tronco queimado com um monte de cruces... Isso não é arte, não é nada”. [...] Mundo tomou um gole de uísque, se virou lentamente para mim e imitou a voz de Arana: “Não é arte, não é nada. Ouviste essa, Lavo?” [...] “Já bebeste muito”, advertiu Arana, incomodado. “Não é arte, não é nada mesmo. É só provocação. Vão te perseguir...” [...] “E se me perseguirem? Se eu for preso? Vão me dar porrada, me matar? Dane-se!”. [...] “Dane-se? Há quanto tempo tu frequentas o meu ateliê? Todo mundo sabe disso, teu pai foi o primeiro a saber. Queres te vingar dele, não é? Mas não vai ser com esse *Campo de cruces*... nem com a minha ajuda. Não ponho meu nome nisso, nunca!” [...] Mundo deu um murro na mesa: “Esse é o artista”. [...] Arana ia falar, mas o susto o calou. [...] “Agora se pela de medo de ser meu

amigo”, continuou Mundo. (...) Levantou num ímpeto, virou a cabeça para a sala e começou a gritar, fora de si: “Conhecem o maior artista do Amazonas? Ele vende quadros por uma fortuna e paga uns trocados pra descabaçar essas meninas”. [...] De frente para Arana, perguntou: “Não é pra isso que serve tua arte?” (HATOUM, 2010, p. 109-110).

Essa crítica da personagem Arana encontra eco na crítica de arte presente em um jornal local, que, por meio de um texto ferino, não reconhece o trabalho de Mundo enquanto arte. Importante é novamente observar que o contexto é o de uma ditadura. Portanto, a sobrevivência de um jornal em tempos de censura demanda que este muitas vezes funcione em favor do sistema político instituído,

O título e o subtítulo da reportagem sem dúvida haviam escandalizado o pai: “*Campo de cruces* — Filho de magnata inaugura ‘obra de arte’ macabra”. A matéria, em sua maior parte um resumo elogioso da biografia de Jano, ironizava a pretensão de Mundo: “um filho rebelde, estudante fracassado e dândi fardado que queria fazer arte contemporânea num bairro de gente pobre, onde quase todos são analfabetos”. Numa das fotos, ele estava entre um homem e uma mulher, os pais do Cará, o amigo morto de Mundo; no fundo, a floresta (HATOUM, 2010, p. 131-132).

Mundo aparece, então, enquanto nova força social que movimenta o sistema ideológico instituído da arte. E no decorrer da luta e da infiltração progressiva nesse sistema, sua nova visão sobre a Amazônia, ligada à ideologia do cotidiano a partir do excluídos, faz o movimento que Bakhtin chamou de assimilação parcial das formas, práticas e abordagens ideológicas do sistema ideológico instituído (BAKHTIN, 1997, p. 120), para uma inserção mais qualitativa e um maior aprimoramento de seu trabalho. Contra uma arte esteticamente assimilável e discursivamente de acordo com o poder instituído, Mundo se coloca como um criador que problematiza a realidade,

Arana bem que tentou inocular na minha cabeça o veneno de uma “arte amazônica autêntica e pura”, mas agora estou imunizado contra as suas preleções. Nada é puro, autêntico, original... Planejo desenvolver uma obra sobre a Vila Amazônia. Quero usar a roupa e os dejetos do meu pai. Uma ideia que tive em Berlim, quando andava pelo Tiergarten... (HATOUM, 2010, p. 178).

A partir do posicionamento de Mundo, verdades como modernidade e tradição, exotismo, localismo e universalidade, começam a ser desestabilizadas e descentradas. Surge então a busca de uma diferença que dê conta das várias temporalidades que atravessam a realidade amazônica. Ao fim da obra percebemos que Mundo adere à

experimentação híbrida contemporânea, enquanto Arana regressa ao exotismo realista, até chegar ao ostracismo total. A ousadia política e estética de Mundo, que vai num crescimento constante, contrasta com o regresso estético para um realismo exótico que reflete um alinhamento de Arana em relação à ordem estabelecida, em que o discurso nacionalista e ufanista se destaca. Mundo se apresenta, então, como um artista que conhece as relações de poder no sistema ideológico instituído da arte, mas que mesmo correndo risco de vida, não abre mão de ensaiar uma revisão no sistema ideológico da arte. Já a visão amazônica em Arana, em que é perceptível a repetição da representação exótica trazida pelos primeiros viajantes europeus na Amazônia e pelos naturalistas estrangeiros que lhes sucederam, pode ser percebida na passagem em que este mostra uma obra ao narrador personagem Lavo,

Arana quis me mostrar uma de suas pinturas recentes: paisagem de um rio margeado por uma mata densa e pássaros num céu luminoso. [...] Observei o quadro e olhei de esguelha para Mundo. (...) “Parece pintura de um naturalista ou viajante”, comentei. “Não é o contrário do que ensinaste para Mundo?” (HATOUM, 200, p. 96-97).

No fim da narrativa temos Mundo se consolidando como artista contemporâneo com a obra *História de uma*

*decomposição: Memórias de um filho querido*. A grande tela criada como resultado dos seus estudos de arte na Europa inicia no campo do modernismo, com materiais próprios à pintura e ao desenho, mas aos poucos vão sendo incorporados à sua pesquisa objetos pessoais do próprio pai falecido, Trajano. Nessa última obra de Mundo há uma aproximação com o que Hauser afirmou ser princípio formal do romance moderno: “efeitos corrosivos do tempo” sobre a existência das personagens (HAUSER, 1995, p. 811). Esse processo erosivo se apresenta no próprio fim da família de Mundo, mas também surge na composição artística final do artista, morto precocemente

Na primeira pintura uma figura masculina aparece de corpo inteiro, os olhos cinzentos no rosto severo, ainda jovem, ternão escuro e gravata da cor dos olhos, as mãos segurando um filhote de cachorro, e, ao fundo, o casarão da Vila Amazônia, com índios, caboclos e japoneses trabalhando na beira do rio. Mundo, no meio dos trabalhadores, olha para eles e desenha. Nas quatro telas seguintes as figuras e a paisagem vão se modificando, o homem e o animal se deformando, envelhecendo, adquirindo traços estranhos e formas grotescas, até a pintura desaparecer. As duas últimas telas, de fundo escuro, eram antes objetos: numa, pregados no suporte de madeira, os farrapos da roupa usada pelo homem no primeiro quadro, que havia sido rasgada, cortada e picotada; na última, o par de sapatos pretos

cravados com pregos que ocupavam toda a tela, os sapatos lado a lado mas voltados para direções opostas, e uma frase escrita à mão num papel branco fixado no canto inferior esquerdo: *História de uma decomposição — Memórias de um filho querido* (HATOUM, 2010, p. 216-217).

Percebemos que na obra há um começo figurativo que gradativamente vai se decompondo e se deformando. Se o imperador de Roma, Marco Úlpio Nerva Trajano, ganhou um monumento para depositar suas cinzas, como memória dos seus grandes feitos; em *Cinzas do Norte* há o contrário, uma anticelebração, pois o que Trajano Mattoso simboliza, a narrativa histórica hegemônica sobre a região amazônica, na última obra de Mundo, surge através de uma rasura anti-monumental. Mundo, na obra *História de uma decomposição – Memórias de um filho querido*, ao utilizar objetos pertencentes ao pai, se aproxima da ideia de apropriação como paródia de que nos fala Afonso Romano de Sant’Anna (2003, p. 48), dando um novo significado a esses pertences. A posição dos sapatos apontados para sentidos diferentes faz referência à narrativa mítica de *Janus*, mas agora numa dimensão paródica, mostrando que a violência do período da borracha se liga ao período militar.

Arana, por sua vez, passa cada vez mais a investir em pinturas de encomenda, retornando a um estilo menos

ousado e mais de acordo com as construções discursivas exógenas, como em sua série *A redescoberta do Paraíso*, até retornar a um mimetismo conservador, com animais pintados ou esculpidos em mogno, até passar para animais empalhados, chegando por fim a abandonar a arte para terminar como negociador de mogno, mostrando que seu fim era o lucro e não a arte.

A obra faz bem a diferenciação entre o olhar crítico e híbrido e o olhar essencialista sobre a região amazônica no campo das artes visuais, sendo a produção de Arana a materialização deste, e a produção de Mundo a materialização daquele. A criação de duas personagens que se confrontam em seus olhares sobre a arte nos oportuniza refletir sobre as diferentes narrativas presentes na arte em relação à Amazônia. Isso mostra a importância da obra estudada como possibilidade de refletir sobre as relações entre as Artes Visuais, a Literatura e a Amazônia.

## REFERÊNCIAS

ACUÑA, C. **Novo descobrimento do grande rio das Amazonas**. Trad. Helena Ferreira. Rio de Janeiro: Agir, 1994.

BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. 8. Ed. Trad. Michel Lahud, Yara Frateschi Vieira, Lúcia Teixeira Wisnik e Carlos Henrique D. Chagas Cruz. **São Paulo: Hucitec, 1997**.

CANCLINI, N. G. **A Sociedade sem Relato: Antropologia e Estética da Iminência**. São Paulo: Edusp, 2012.

ECO, U. **História da Beleza**. Trad. Eliana Aguiar. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2014.

GONDIM, N. **A invenção da Amazônia**. São Paulo, Marco Zero, 1994.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10. ed. Trad. Tomaz Tadeu da Silva Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005.

HATOUM, M. **Cinzas do Norte**. São Paulo. Companhia das Letras. 2010.

HAUSER, A. **História social da arte e da literatura**; tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

PIZARRO, A. **Amazônia**: as vozes do rio: imaginário e modernização. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012.

SAMPAIO, T. **O tupi na geografia nacional**. 5.<sup>a</sup> ed. São Paulo/Brasília: Ed. Nacional/Instituto Nacional do Livro, 1987.

SANT'ANNA, A. R. **Paródia, Paráfrase & Cia**. 7.<sup>a</sup> ed. 5.<sup>a</sup> impressão. São Paulo. Editora Ática, 2003.

*Recebido: 26/01/2022*

*Aceito: 16/10/2023*