

LITERATURA E GUERRA: REPRESENTAÇÕES DA IMIGRAÇÃO JAPONESA EM NARRATIVAS CONTEMPORANEAS

Veridiana Valente **PINHEIRO**
Escola Superior Madre Celeste (ESMAC)
veridianavalente@gmail.com

Resumo: *O presente trabalho tem o objetivo de apresentar algumas considerações acerca da imigração japonesa para o Brasil, presentes no romance de Cinzas do Norte de Milton Hatoum (2005).*

Palavras-Chave: Imigração japonesa. *Cinzas do Norte.* Milton Hatoum

Resumen: Este trabajo tiene como objetivo presentar algunas consideraciones acerca de la inmigración japonesa a Brasil, presente en la novela *Cinzas do Norte* de Milton Hatoum (2005).

Palabras-clave: *La inmigración japonesa. Cinzas do Norte. Milton Hatoum*

Introdução

A narrativa de *Cinzas do Norte* é pensada neste trabalho como metaficção historiográfica, pois enquanto narrativa ficcional se apropria de elementos oriundos de matérias historiográficas diversas. A primeira dessas matérias historiográficas é a Segunda Guerra Mundial, que emerge no romance a partir da remissão ao ano de 1945, período em que “[n]o armazém, a juta¹ ia passar pela prensa mecânica para depois ser enfardada e transportada para o batelão *Santa Maria*, atracado no Paraná do Ramos. Em 1945 o velho Mattoso comprara de uma firma Japonesa” (HATOUM, 2010, p. 53). Vale ressaltar que a fibra da juta foi importante matéria prima para a fabricação de artefatos os quais serviram à economia da guerra de 1939. Além disso, o personagem Trajano Mattoso “tinha sobretudo um nome muito conhecido, que crescera depois da Segunda Guerra e ainda reverberava com força de autoridade” (HATOUM, 2010, p. 28).

A segunda matéria ficcional recuperada pelo romance diz respeito à imigração japonesa². De fato, no romance, temos que por volta da década de trinta:

Oyama, o pioneiro, homem lembrado por todos, trouxera da Índia sementes de juta. Viera com a família em 1934; mais tarde chegaram dezenas de jovens agrônomos de Tóquio, passaram uns dias na Vila Amazônia e mais viajaram para o rio Andirá, onde fundaram uma colônia. Tinham construído um pequeno hospital, uma escola agrícola e Okayama Ken: uma vila onde até hoje moravam os trabalhadores mais antigos. Durante a segunda Guerra Mundial foram perseguidos e presos; alguns conseguiram fugir e depois voltaram. Tiveram filhos com mulheres daqui: jovens mestiços, metade índios, metade orientais e forçados. Ainda há vestígios daquela época: ruínas de um hospital, de casas cobertas de telhas e do *Kaikan*, um pavilhão enorme, todo de madeira erguido por um mestre de obra também japonês (HATOUM, 2010, p. 53-54).

A partir do fragmento citado, visualizamos a maneira como os japoneses foram perseguidos pelos militares no período que compreendeu a Segunda Guerra Mundial.

¹ Fibra natural, usada pela indústria têxtil para a construção de sacos, tapetes e outros produtos. Acesso em: 10/10/2013. Disponível em: <<http://g1.globo.com/economia/agronegocios/vida-rural/noticia/2011/12/cultivo-de-juta-na-am-e-resultado-de-trabalho-da-colonia-japonesa.html>>.

² Em depoimento cedido a autora da presente pesquisa. Um dado importante referente à imigração japonesa que tem relação com o período a que o romance se reporta, a vinda dos japoneses para a Vila Amazônia, diz respeito ao depoimento da filha de Kotaro Tuji, Julia Tuji, ainda viva. Segundo ela, seu pai, era professor da Universidade de Comércio de Kobe e foi enviado na década de trinta, pelo cônsul japonês, para a Amazônia, com o objetivo de fomentar o cultivo da Juta.

Percebemos que o contexto da imigração japonesa está inserido no romance, não apenas como eco intertextual, mas como forma de evidenciar a violência que esses imigrantes sofrem sob o jugo de Jano, que no romance é o dono da Vila Amazônia. A relação entre Jano e os japoneses serve para dar ênfase ao caráter autoritário e explorador de Trajano Mattoso. Exemplo desse caráter é o fato de Jano contratar um capataz que é ex-cabo da Polícia Militar para fiscalizar e punir, se fosse o caso, os empregados japoneses. Estes são obrigados a trabalhar na coleta da fibra de juta dia e noite, em condições de semi-escravidão, mesmo estando doentes ou fragilizados, imersos na água, pois a juta tem que ser coletada em área alagada.

O tratamento abusivo destinado aos japoneses e a discriminação por eles sofrida também podem ser percebidos na forma como ocorre a distribuição arquitetônica da Vila Amazônia: as casas habitadas pelos japoneses eram chamadas de casebres de Okayama e a casa que pertencia a Jano era chamada de Palacete. Segundo a narração de Lavo as casas que a “maioria dos empregados [japoneses] morava[m] [eram] casebres espalhados ao redor de Okayama Ken” (HATOUM, 2012, p. 54). Já o palacete de Jano, igualmente descrito por Lavo, era luxuoso, amplo e decorado “na parede da sala, um mosaico de azulejos azuis e brancos ilustrava a Santa Ceia. Os azulejos e vários objetos de porcelana e prata eram portugueses. Depois Jano me levou à cozinha e aos seis quartos enfileirados na lateral do casarão” (HATOUM, 2012, p. 52).

Os registros e ressonâncias da Imigração Japonesa

Apresentamos dois registros fotográficos da Vila Amazônia. As fotos nos auxiliam a observar como o narrador de *Cinzas do Norte* consolida o relato acerca da imigração japonesa.



Fig. 1: Instituto Amazônia, construído pelos imigrantes japoneses.

Fonte: Disponível na página da associação Amazon Koutakukai, de Wilson da Rocha Neto.



Fig. 2: Barracão onde ficava a fibra da juta, na Vila Amazônia

Fonte: Disponível na página da associação Amazon Koutakukai, de Wilson da Rocha Neto³.

Dessa forma, há vestígios da imigração japonesa que estão intrínsecos ao romance e se estabelecem como aspectos ligados ao caráter violento de Trajano e, secundariamente, ao conflito entre pai (Jano) e filho (Mundo). De acordo com o narrador Lavo, em umas das viagens que fez com Mundo para a Vila Amazônia, os dois acompanharam o doutor Kazuma, único médico daquele lugar. Mundo e Lavo viram e escutaram dos trabalhadores imigrados relatos de como o trabalho que faziam eram realizados em condições sub-humanas.

Vi vários deles, magros e tristes [...] mostravam [...] doenças de pele, sangramento [...] [crianças doentes com diarreia], ou então diziam: “Sinto dor no espinhaço”; “Meu irmão não consegue andar”; “Minha filha está buchuda” “Meu avô não enxerga mais a luz do mundo”. (HATOUM, 2012, p. 54-55).

A terceira matéria histórica é a da Ditadura Militar presente no romance mediante a fixação do período o qual remete ao ano de 1964, como é possível ver no fragmento a seguir: “só fui tornar a encontra-lo em meados de abril de 1964, [...] depois do golpe militar” (HATOUM, 2010, p. 9). Nesse trecho, Lavo está se referindo a Mundo, que na data em questão é aluno do Colégio Pedro II, da mesma forma que Lavo. Nesse mesmo ano, Mundo não realiza os exames finais e Alícia transfere o filho para o Colégio Brasileiro, mas Jano queria manter Mundo no Colégio Pedro II, porque nessa escola, segundo acreditava

³ Tanto a figura 1, quanto a figura 2, estão disponíveis no site: <<http://www.amazonkoutakukai.com/conteudo.php?ident=25>>. Acesso em: 10/10/2013.

Trajano, as regras disciplinares eram mais rígidas e mais próximas de um treinamento militar.

sei porque ele quis sair D. Pedro II, [...] a disciplina atrapalhava, [ele] queria passar o tempo todo desenhando. É um vício, uma doença... O grandalhão fez aquela brincadeira com meu filho, não é? Em vez de reagir, de brigar, tomou banho no lago e ficou sentado que nem leso [...] “treinamento militar”, disse Jano [...] “Falta isso pro meu filho”. (HATOUM, 2010, p. 23-25).

Percebemos que os elementos oriundos dessas distintas matérias historiográficas, além de efetivamente estabelecerem um diálogo intertextual entre ficção e história, servem, na economia narrativa, para enfatizar o caráter violento de Jano, a sua condição de representante do poder patriarcal e autoritário. Servem, principalmente, para mostrar e adensar a relação conflituosa com o filho. Relação essa que já está marcada pelo antagonismo desde a infância de Mundo. Em *Cinzas do Norte* a apropriação dessas matérias provoca algo já apontado por Linda Hutcheon (1991, p.150) no diagnóstico que faz acerca de algumas produções do Século XX: “esses romances instalam, e depois indefinem, a linha de separação entre a ficção e a história”.

Como já afirmamos, todos esses elementos ligados à matéria historiográfica, além de reforçarem o caráter violento de Jano, também problematizam o autoritarismo, não somente o de estado, mas também o autoritarismo que se faz presente no caráter micrológico da existência humana. O contrário também é possível de ser dito, ou seja, o comportamento de Jano espelha valores que se encontram irradiados nesses episódios históricos, agregados ao romance. Nesse sentido, cabe dizer que o relato de Lavo, enquanto processo memorialístico, evoca os vestígios desses episódios historiográficos em associação com a história de Mundo e de sua família, formando um mosaico de recordações no qual os domínios macrológicos da existência se fundem aos domínios micrológicos. Essa arquitetura nos leva a acreditar na hipótese de que o romance *Cinzas do Norte* pode ser compreendido como uma metaficção historiográfica. É justamente essa arquitetura ficcional que permite a nós perceber e compreender as personagens do romance, como melancólicos, especialmente Mundo, como veremos mais adiante.

Outro aspecto que nos leva a pensar nessa possibilidade é a composição formal da

narrativa que é complexa e autorreflexiva. Alguns elementos nos levam a essa conclusão. Primeiro elemento: a oscilação dos narradores, Lavo, Ranulfo e Mundo, são três os narradores no romance, embora Lavo seja o mais recorrente, pois na verdade é a partir do relato dele que toda a narrativa vai ser constituída. Ele é uma espécie de narrador editor.

Segundo elemento: a oscilação entre formas textuais: ora a forma romanesca que simulacrizava a narrativa de si (relato de Lavo), ora a forma epistolar (cartas de Ranulfo), ora o texto descritivo (produções artísticas de Mundo). Como já dissemos o relato de Lavo é o que constitui todos os outros. As cartas de Ranulfo apresentam registro gráfico diferenciado em relação ao relato de Lavo e tem especialmente a função estruturante de inserir algumas informações as quais Lavo não detém, trazendo- assim verossimilhança à narrativa. Um exemplo disso é o grande segredo do romance: a infidelidade de Alícia no casamento e conseqüentemente o fato de Mundo ser filho biológico de Arana e não de Jano. Além dessa função, as cartas de Ranulfo também servem para povoar a narrativa com dados oriundos da matéria historiográfica. O trecho a seguir ilustra essa perspectiva

Ai, em agosto de 1944, o homem também sumiu [...] Todos acreditavam que passei cinco meses na Vila Amazônia [...] em novembro de 1955 apareci no Morro e inventei para Ramira uma história que depois contei em várias transmissões do programa Meia-Noite Nós-Dois. (HATOUM, p. 116; 05; 206).

A seguir citamos um trecho do romance para ilustrar como se constituem as relações entre Ranulfo, Alícia e Jano:

Algisa ficou me olhando; depois foi até a cozinha, voltou com uma garrafa de cerveja, me ofereceu um copo e disse: “Minha irmã é a única mulher do mundo?” [...] Os dois com ciúme de Alícia.[...]” [...] Alícia aprendeu tudo comigo, e não com Jano, que era virgem, como ela me contou nos depois, rindo, dizendo que o marido não sabia o que na primeira noite, uns dois meses antes do casamento. Ela me contava só pra me deixar mais enciumado: “Eu tive que tirar a roupinha do Jano... ele namorou de olhos fechados, morrendo de vergonha” [...] E ela aprendeu logo, foga como nenhuma, queria namorar na mata, na rede, na canoa, até na minha casa, para desprezo de Ramira [...] (HATOUM, 2010, p. 41-119).

Terceiro, uma estrutura *mise en abyme*⁴ permite que as cartas de Ranulfo, o relato de Lavo e as obras de arte produzidas por Mundo estejam agregados ao relato maior de Lavo. Lavo funciona desse modo como narrador engendrador ou narrador-editor, porque é a partir da narração dele que esses outros relatos são possíveis. Além disso, ele se torna para a narrativa não apenas o narrador rememorador, mas também o portador de um arquivo, uma vez que no final do romance Lavo recebe das mãos de Alícia o conjunto das obras da maturidade de Mundo.

Essa configuração faz com que a narrativa apresente uma autorreflexibilidade intensa. Entendemos a autorreflexibilidade, fundamentalmente, como sendo o texto que apresenta autoconsciência em relação a sua condição de texto. Para Robert Stam (1981, p. 54), a autorreflexibilidade “tornou-se uma espécie de palavra código para referir-se ao romance que não corresponde à ‘estratégia ficcional’ de escritores como Defoe, nem a ficção rigidamente burguesa dos grandes realistas do século XIX”. De acordo com Stam, essa relação autorreflexiva chama atenção justamente pela maneira como os artifícios ficcionais são utilizados pelas produções artísticas, tornando-as provocativas. Além disso, o autor ressalta que na arte autorreflexiva, “a mão do artista é, antes de mais nada, visível” (STAM, 1981, p. 55-56).

Em *Cinzas do Norte*, a autorreflexibilidade ou autoconsciência se apresenta, sobretudo, a partir de uma estrutura *em abyme* que promove o encaixe de uma arte no interior de outra, a exemplo de todo conjunto das produções artísticas de Mundo (desenhos, pinturas e instalações) que se encontram descritas nos relatos do narrador Lavo e, portanto, encaixadas no corpo da narrativa de *Cinzas do Norte*. Além desses aspectos, esse romance também dialoga com a forma do testemunho e do *Künstlerroman* – o romance de formação do artista, diálogo o qual apresenta repercussões decisivas para as razões críticas que movem essa narrativa de Hatoum.

Para Hutcheon, a “metaficção historiográfica” pode ser definida a partir daqueles

romances famosos e populares que, ao mesmo tempo, são interessante auto-reflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se

⁴ Significa em abismo, onde temos a narrativa principal e outras narrativas dentro de um texto menor que está encaixada em um texto maior, por exemplo, as cartas de Ranulfo e as produções artísticas de Mundo estão dentro da narrativa maior que é a narrativa de Lavo.

apropriam de acontecimentos e personagens históricos: *A mulher do Tenente Francês*, *Midnight's Children (Os filhos da Meia-Noite)*, *Raglime*, *A lenda de "Legs"*, *G. Famous Last Words (As Famosas Palavras Finais)* (HUTCHEON, 1991, p. 21-22).

Com isso, a metaficção historiográfica é a própria linguagem da forma do romance falando de si mesmo ou uma ficção fundada na elaboração de ficções, que é o que acontece em *Cinzas do Norte*: as cartas, as pinturas, as instalações e os desenhos de Mundo podem ser compreendidas como ficções no interior de outra ficção.

Dessa forma, a metaficção historiográfica apresenta “em muitos romances históricos, as figuras reais do passado desenvolvidas com o objetivo de legitimar ou autenticar o mundo ficcional” (HUTCHEON, 1991, p. 152). Ainda segundo a autora, a metaficção historiográfica realiza a recuperação da matéria histórica, com base em uma recuperação do passado metaforizada por duas maneiras de representação. A primeira consiste na “ligação ontológica como um problema: como é que conhecemos o passado? o que conhecemos (o que podemos conhecer) sobre ele no momento” (HUTCHEON, 1991, p. 152). A segunda se dá pela situação enunciativa que envolve “texto, produtor, receptor, contexto histórico e social” (HUTCHEON, 1991, p. 153). Para sustentar essa posição, Linda Hutcheon, em *Poética do Pós-Modernismo* (1991, p. 121-122), afirma que é a partir dos sistemas de significações que “damos sentido ao passado”, ou seja, eles não estão no âmbito dos acontecimentos, e sim no âmbito da linguagem, pois são os “sistemas que transformam esses acontecimentos passados em fatos históricos”.

Para a autora, é a metaficção historiográfica que mantém “a distinção de sua auto-representação formal e de seu contexto histórico”, em função de sua contextualização é dela que a escrita proveniente do passado pode “silenciar, excluir, eliminar certos acontecimentos e pessoas do passado” (HUTCHEON, 1991, p. 142-143). Assim, a metaficção, faz o trabalho de “desmarginalizar o literário por meio do confronto histórico, e o faz tanto em termos temáticos, quanto em formais” (HUTCHEON, 1991, p. 145). Nesse sentido, fica claro que a recuperação do passado por via da forma do romance não pode ser feita apenas na dimensão temática. Faz-se necessário que essa recuperação venha acompanhada de um exercício metarreflexivo ou autoconsciente – ou autorreflexivo como pontua Robert Stam, que se faz embutido na escrita da narrativa.

Feitas essas considerações acerca da metaficção historiográfica, vale ressaltar que o relato de Lavo apresenta um caráter testemunhal, pois Lavo é não apenas aquele que viu, que participou daquilo que narra, ele também testemunhou, imerso que estava assim como Mundo, nos acontecimentos narrados e, portanto, também testemunha acerca dos dados históricos relatados, pois testemunha “por excelência, é aquela que viveu a experiência, é um supérstite (*superstes*) sobrevivente” (SALGUEIRO, 2012, p. 1). É testemunha também aquele que participa de um relato como testemunha solidária. Nas palavras de Jeanne Marie Gagnebin:

Testemunha é aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente (GAGNEBIN, 2006, p. 57).

Lavo, como narrador, faz exatamente o que Gagnebin avalia como sendo próprio da testemunha solidária em relação a sua experiência e a experiência de Mundo. Desse modo, *Cinzas do Norte* não contém o testemunho propriamente dito, pois como romance é narrativa ficcional. Mas avaliamos que se apropria do caráter testemunhal como modo de problematizar as matérias historiográficas abarcadas pelo romance. Com isso, observamos que o relato de Lavo não tem o comprometimento de dar um testemunho de fato, mas de trazer à superfície aspectos inerentes às matérias historiográficas pontuadas em outro momento deste trabalho. Nesse sentido, não é apenas o relato de Lavo que apresenta teor testemunhal, mais também os objetos artísticos produzidos por Mundo. Ambos

Tanto o relato de Lavo quanto os objetos artísticos fazem o filtro do passado. Lavo o faz a partir de dois mediadores, que são Trajano e o próprio Mundo. Trajano é a representação da violência e do autoritarismo. Mundo é a sua face antagônica, pois representa justamente a resistência a essas dimensões. O que move essa resistência é uma melancolia criativa habitá-lo enquanto personagem manifestada em sua produção artística. Mundo reelabora o passado a partir dos objetos que produz. Como se trata de uma reelaboração, o tempo, o espaço e os personagens que fazem parte desses objetos artísticos

se encontram distorcidos, são grotescos, e por isso mesmo falam de maneira mais lúcida acerca de tempos e experiências agônicas, como veremos adiante.

As obras de Mundo recuperam o espaço e o tempo diante de dois aspectos: as boas experiências, que são os amigos e os lugares conhecidos pela personagem em suas viagens; a experiência com o mal, oriunda da convivência com o pai, pautada na violência, mas também pelo fato de Mundo ter sido, na juventude, contemporâneo da Ditadura Militar de 1964, episódio histórico que deixa marcas profundas na existência de Mundo. A censura e a tortura, que marcaram violentamente o período em que ocorreu a Ditadura, são memórias traumáticas associadas ao processo de vitimização implantado no período citado. As palavras de Lavo são ilustrativas da agregação desse episódio histórico à narrativa de *Cinzas do Norte*: “Lembrei das palavras do Corel ao anunciar a agressão do tio Ran: “capangas ... ou agente da polícia...” [...] na varanda ouvi gritos e latidos. Quando entrei na sala, vi primeiro Mundo dizendo para o pai: “Por que não tiras logo o cinturão agora? Por que não me trancas no porão?” (HATOUM, 2010, p. 149).

Esse contexto se encontra absorvido nas pinturas de Mundo e faz com que as mesmas realizem um trabalho de revisitação e reelaboração de matérias historiográficas. Em particular, a imigração japonesa⁵ e a Ditadura de 1964. Ressaltamos que em grande parte da obra da maturidade de Mundo predominam elementos referentes à Ditadura de 1964. A imigração japonesa se encontra contemplada no esboço de um de seus objetos artísticos. Vejamos o trecho do romance relativo a essa assertiva:

O médico murmurou: É o seu Nilo, o mais velho da Vila Amazônia” [...] Não voltou para o casarão; de manhãzinha, me acordou com estas palavras: “ O velho acaba de morrer”. Sentou no chão pensativo, e começou a desenhar.

Anos depois, recebi da Alemanha uma pequena pintura em chapa de Alumínio, com uma cópia ao lado, em papel. Na cópia, o rosto de tinha outra expressão: uma fase se esfumara, e nela se formaram cavidades. O título da obra: *O artista deitado na rede*. (HATOUM, 2010, p. 55).

Nesse sentido, o trabalho de reelaboração da memória, presente em *Cinzas do Norte*, não se faz apenas no nível da forma, mas se dá pela “vida e a arte [que] também se encontram no nível temático” como afirma Hutcheon (1991, p. 145). É de acordo com está

⁵ O tempo é marcado pela Segunda Guerra Mundial.

reflexão, que tanto o metafictício, quanto o historiográfico estão presentes em *Cinzas do Norte*, que vemos esta narrativa como uma metaficção historiográfica. Vale ressaltar uma vez mais que o tema das produções artísticas de Mundo tem como conflito central o confronto entre o pai e o filho, mas essa relação aponta também para um antagonismo, cujo cerne é a relação entre autoritarismo versus antiautoritarismo. Essa relação antagônica é alimentada justamente pela agregação de elementos historiográficos que ampliam consideravelmente uma crítica à espoliação, à exploração, à violentação do outro.

Como vítima, Mundo assume uma posição resistente ao transpor as suas experiências de vida para a arte. Não é só a existência individual que se expressa nessa arte, mas também tudo com que Mundo se relacionou ao longo de sua vida: o contato com a violência paterna ainda na infância; a imersão no universo autoritário da ditadura; as frustrações, os sofrimentos, as dores, todos esses aspectos emergem no conjunto da produção de Mundo como reelaboração do passado, como vestígios atingidos por uma dimensão crítica muito intensa. O que nos faz pensar dessa forma é o próprio percurso do artista Mundo. A arte acompanha a trajetória de Mundo desde a infância - e quando ele cessa a sua arte, por não conseguir sair do luto, ele morre.

Na medida em que Mundo vai fixando sua trajetória como artista, sua arte vai recebendo influxos da experiência vivida por ele. A massa de experiências constitui sua formação. Nesse sentido, cabe destacar a dicção fundada entre o romance *Cinzas do Norte* e a forma do *Künstlerroman* – o romance de formação do artista. Conforme já observamos, no *Künstlerroman* há um personagem artista que procura entender as experiências da quais faz parte e que estão pautadas no estabelecimento de conflitos com o mundo que o cerca. O romance de formação também surge com a necessidade de compreender e dominar sua própria constituição enquanto estudo das relações funcionais da mente e dos fenômenos físicos. No *Künstlerroman*, tais aspectos repercutem sobre a forma como a produção do artista é constituída. No romance de Hatoum, a formação de Mundo enquanto artista é uma de suas tônicas, porque a narrativa nos permite acompanhar o processo de constituição do protagonista enquanto artista, desde a infância até a morte. Além disso, Mundo, ao utilizar a arte para elaborar os conflitos entre ele e o pai, provoca na narrativa uma temática que enfatiza a violência e o autoritarismo.

Conclusão

A título de consideração final, portanto, de forma mais específica, Mundo utiliza suas produções artísticas para enfatizar as máculas presentes nas relações sociais, possibilitando uma intensa reflexão acerca da sociedade presente na narrativa do romance.

Os dados que trouxemos da matéria historiográfica servem para pensarmos como a reelaboração do passado é feita a partir de estratégia ficcional *en abyme*, a arte no interior da arte – pinturas, desenhos e instalações, que habitam a escrita do romance. Compreendemos que as figuras autoritárias presentes na narrativa vêm à escrita a partir de um processo autorreflexivo extenso, pois é com a presença delas que se estabelecem os diálogos intertextuais entre a ficção e a história.

Nesse processo, a narrativa reelabora não somente temporalidades, mas também espacialidades, a partir do trabalho memorialístico de Lavo e das produções de Mundo. Essa recordação de espaços e tempos é importante porque elas auxiliam na recomposição dos vestígios do passado.

A todo o momento a recordação dos lugares é uma presença no romance *Cinzas do Norte* de Milton Hatoum e é a partir delas que todo o processo memorialístico é construído, em associação com as remissões às inúmeras datas que permeiam a narrativa do romance. Essa estratégia está longe de ser apenas a busca por um efeito de real, pois se configura na problematização acerca da apreensão do tempo marcado pela ruína. Avaliamos que o fato de Mundo ser artista é um aspecto que merece atenção, pois essa condição está colada à problematização que o romance levanta em relação à apreensão do tempo e do papel da memória nesse circuito.

Referências

HATOUM, Milton. *Cinzas do Norte*. São Paulo, Editora Companhia da Letras: 2010.

STAM, Robert. *O Espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação*. Tradução: Eduardo Moretzsohn. Editora Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1981.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: histórica, teórica, ficção*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1991.

SALGUEIRO, Wilberth (org.). *O testemunho na literatura: representações de genocídios, ditaduras e outras violências*. Vitória: Edufes, 2012.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.