

CRISTIANE VALÉRIA DE SOUZA LINO GRATON

**Memória e biografemas como elementos fundantes de um possível
projeto biodiagramático em Cinzas do Norte**

CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM LITERATURA
COGEAE
PUC-SP

**São Paulo
2010**

CRISTIANE VALÉRIA DE SOUZA LINO GRATON

**Memória e biografemas como elementos fundantes de um possível
projeto biodiagramático em Cinzas do Norte**

Monografia apresentada ao Programa de Pós-graduação em Crítica Literária – COGEAE, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, sob a orientação da Prof^a. Dranda. Geruza Zelnys de Almeida

**São Paulo
2010**

DEDICATÓRIA

À minha avó Quita (*in memorian*),
minha fortaleza;

À minha sobrinha Laís (*in memorian*),
pela esperança renovada;

Ao professor Milton Hatoum,
pela atenção proporcionada;

À minha orientadora, Geruza Zelnys,
pela confiança e paciência;

Aos meus pais, Zacarias e Eva,
por serem meu espelho;

Ao meu marido, João Paulo,
que enxugou minhas lágrimas.

AGRADECIMENTOS

... Ainda é inverno lá fora. Desculpe-me por preferir o hálito quente destas palavras ao seu cobertor:

“Que seja maldita para sempre a estrela sob a qual nasci, que nenhum céu queira protegê-la, que se disperse no espaço como uma poeira sem honra! E o instante traidor que me precipitou entre as criaturas, seja para sempre riscado das listas do tempo! Meus desejos já não podem pactuar com esta mescla de vida e de morte em que se avilta cotidianamente a eternidade. Cansado do futuro, atravessei os dias e, no entanto, estou atormentado pela intemperança de não sei que sede. Como um sábio raivoso, morto para o mundo e enfurecido contra ele, só invalido minhas ilusões para excitá-las melhor. Esta exasperação em um universo imprevisível – onde, entretanto, tudo se repete – não terá jamais um fim? Até quando repetir a si mesmo: ‘Execro esta vida que idolatro?’ A nulidade de nossos delírios faz de nós todos semelhantes a deuses submissos a uma insípida fatalidade. Por que insurgir-nos ainda contra a simetria deste mundo, quando o próprio Caos não poderia ser outra coisa senão um sistema de desordens? Como nosso destino é apodrecer com os continentes e as estrelas, exibiremos como doentes resignados, e até a conclusão das eras a curiosidade por um desenlace previsto, medonho e vão.”

(CIORAN, 1989, p. 175-176)

Agora você entende porquê as palavras...

RESUMO

Este estudo tem como objetivo analisar o funcionamento da memória ficcional junto à recolha de biografemas para a construção de um projeto biodiagramático no romance **Cinzas do Norte**. Percebe-se que os biografemas são incorporados ao texto e organizados pelas memórias imaginativas do autor e do leitor. Nesta pesquisa, leitor e texto são elementos inerentes à construção da biodiagramação da obra **Cinzas do Norte**, de Milton Hatoum. Deste modo, busca-se no material teórico demonstrar os seguintes aspectos para a análise: o papel da memória na construção do imaginário, o elemento tempo como modificador de nossas lembranças e a definição de biografema para a estruturação diagramática da obra e, principalmente, da instância narrativa, ou seja, do “narrador biografemático”. Para isso, embasamos nosso trabalho nos estudos de Barthes, que desmistifica o texto como sendo algo epistemológico, e, ao invés de indivíduos presos à leitura unilateral, propõe o gozo do texto, em que a escrita do Outro chega a escrever fragmentos da própria cotidianidade do leitor. Em adição, fez-se necessária as reflexões bergsonianas sobre o conceito de memória que armazena ao longo de nossa vida imagens captadas pela percepção do corpo em contato com o mundo, sendo ela a força motriz para a imaginação do homem.

PALAVRAS-CHAVE: Biografema, Memória, Biodiagrama, Cinzas do Norte.

ABSTRACT

The herein research aims to study the functioning of the fictional memory along the gathering of “biografemas” for the construction of a bio-diagrammatic project over the novel **Cinzas do Norte**. It’s noticed that “biografemas” are tied to the text and set by the author’s and reader’s imaginative memories. Over this study, text and reader are intrinsic elements for the bio-diagrammatic construction within **Cinzas do Norte**, by Milton Hatoum. On this account, this research is based on theories supposed to strengthen the memory role on the building of the imaginary side, the time element as the responsible for the modification on our memories, the concept of “biografemas” for the narrative diagrammatic construction and, mainly, for the narrative drawing, here to be called “biografematic narrator”. As a result, this work is supported on Barthes’s studies, which disclose the text as an epistemological issue and, instead of revealing individuals caught on a one-sided reading, offer the text’s reason, whose the writing describes fragments from the reader’s own life. In addition to the abovementioned, it was also needed to come across Bergson’s memory conception, which is supposed to store images captured by our perception once in touch with the outside world, throughout our living, defined, in this sense, as the master force for the man’s imagination.

KEY-WORDS: “Biografema”, Memory, “Biodiagrama”, Cinzas do Norte.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO I – Memória e ficção em Cinzas do Norte	17
1.1 – O fluxo da memória e seu papel no romance	18
1.2 – A narrativa biografemática	24
CAPÍTULO II – Biografemas: traços do biodiagrama	30
2.1 – O mundo em um pedaço do diário de Raimundo	31
2.2 – O relato em terceira pessoa de Ranulfo: fragmentos biografemáticos	35
2.3 – A carta em primeira pessoa da personagem Mundo	40
CAPÍTULO III – Considerações relacionais entre a memória e o imaginário ficcional: um possível biodiagrama em construção	46
CONSIDERAÇÕES FINAIS	55
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	58

Eu sou donde eu nasci. Sou de outros lugares.

João Guimarães Rosa

(Epígrafe, Cinzas do Norte)

INTRODUÇÃO

Nascido em Manaus, em 1952, Milton Hatoum ensinou literatura na Universidade do Amazonas e na Universidade da Califórnia, em Berkeley. Estreou em 1989 com o romance **Retrato de um certo Oriente**, seguido de **Dois irmãos** (2000), ambos ganhadores do prêmio Jabuti e publicados em diversos países. Em 2006, **Cinzas do Norte** (2005) venceu o Jabuti de livro do ano de ficção.

Cinzas do Norte é o relato de uma revolta e do longo esforço de relembra-la: a revolta cabe a Raimundo, rebento raivoso de uma família cindida ao meio. A divisão ocorre devido ao conflito de interesses entre pai e filho: Mundo quer ser artista, e Jano, seu pai, rico empresário, quer um herdeiro para dar continuidade aos negócios da família. A tentativa de compreender essa trajetória é realizada pelo seu melhor amigo, Olavo, órfão criado pelos tios pobres Ranulfo e Ramira. Assim, Olavo, ou Lavo, é o narrador do que, a princípio, poderia ser tomado como uma biografia de Mundo, já que é o responsável por apresentar a trajetória do amigo ao leitor por meio de cartas, diários, depoimentos, que produzem um efeito de *flashback*. Essas idas e vindas dão ao romance um caráter fragmentado, pois Lavo decide apresentar essa história, que culmina com a morte de Mundo, aproximadamente 20 anos após sua ocorrência.

Em **Cinzas do Norte**, a narrativa tem como foco a primeira pessoa, Lavo, que viveu os acontecimentos descritos como personagem secundário, narrando da periferia dos acontecimentos e, por isso, sem conseguir saber o que se passa na cabeça dos demais. Neste caso, que é o do “eu” como testemunha, o ângulo de visão é, necessariamente, mais limitado.

Todavia, existe uma contradição em dizer que Lavo é simplesmente um narrador, cuja função residiria apenas no fato de colher material para construir as personagens e relatar a história. Isso porque, se no início do romance tende-se a mostrar que Mundo é o protagonista da história, delegando a Lavo o ato de narrar, não se pode diminuir a importância de um narrador que após ler um trecho da carta de seu amigo, diz “mas eu não quis saber a data nem a hora: detalhes que não interessam” (p. 9). Esse trecho revela que o narrador age como se estivesse a escolher o que é mais importante para a história e para o leitor.

Dessas constatações, surgem os primeiros questionamentos: seria Lavo um biógrafo, já que ele recorre a diários, depoimentos de testemunhas e correspondências para elaborar sua narrativa? Em contrapartida, não seria subestimá-lo dizer que se trata apenas de um biógrafo, uma vez que os documentos são fragmentados, ou seja, são recortes que ele seleciona e dispersa em seu relato? Ademais, se Lavo fosse apenas o narrador biógrafo, como explicar as cartas de seu tio Ranulfo que descrevem uma história paralela a sua e que denunciam a origem de sua atividade como escritor, assinalando que escrever e ler é trabalhar com o imaginário das pessoas?

Para responder as questões acima, esta pesquisa pretende mostrar que Lavo é um narrador biografemático no conceito barthesiano, uma vez que não se trata pura e simplesmente de biografia, o que destituiria de energia o romance, e sim de biografemas que irão construir o biodiagrama da obra, que é o Texto por excelência.

Para Barthes, biografema seria fragmentos, pedacinhos de textos, ou melhor, um segundo texto que se soma a outros fragmentos, transmitindo na leitura um “gozo imediato” (BARTHES, 2003, p.109). Esses biografemas são fórmulas vindas de um “texto admirado”¹, cuja seleção traduz recortes da própria vida de quem o lê. Nesse caso, a memória ficaria responsável pela construção do imaginário do autor e do leitor.

Sendo assim, o objetivo desta pesquisa é analisar o funcionamento da memória ficcional junto à recolha de biografemas para a construção de um projeto biodiagramático em **Cinzas do Norte**.

Para tal, a pesquisa será dividida da seguinte forma: o primeiro capítulo – *Memória e ficção em Cinzas do Norte* - tratará das questões teóricas que alicerçam nosso estudo, divididas em dois subitens: o primeiro – *O fluxo da memória e seu papel no romance* – discorre acerca do papel da memória na construção do imaginário e do elemento tempo como modificador de nossas

¹ “O texto admirado possui fragmentos que escrevem a ‘cotidianidade’ do leitor. Porém não se trata de reproduzi-los com uma citação, mas de vê-los teatralizar nossa própria vida”. (BARTHES, 1990, p. 11)

lembranças. A definição de memória utilizada será a de Bergson, tida como responsável pela imaginação produtora.

O segundo subitem – *A narrativa biografemática* - apresentará a definição de biografema levando em consideração a possibilidade de conceituação de um narrador biografemático a partir da explanação de Roland Barthes, que desmistifica o conceito de autobiografia e biografia, uma vez que suas obras aludem à importância da linguagem como elemento que transforma o mundo. Com isso, podemos compreender por que é tão importante para Barthes combater os estereótipos, conforme afirma Leyla Perrone-Moisés:

O trabalho de Barthes, como o de todo escritor, se efetua na linguagem e, para ele, transformar o mundo é transformar a linguagem, combater suas escleroses e resistir a seus acomodamentos. (PERRONE-MOISÉS apud BARTHES, 2007, p. 57)

Em complementação ao exposto acima, o segundo capítulo – *Biografemas: traços do biodiagrama* -, dividido em três subitens, almeja apontar e discutir a presença de alguns biografemas da obra: fragmentos do diário de Raimundo, relatos em terceira pessoa da personagem Ranulfo e, por último, a carta em primeira pessoa da personagem Raimundo. Nele, veremos como esses biografemas serão incorporados ao texto e organizados pela memória imaginativa.

O terceiro e último capítulo – *Considerações relacionais entre a memória e o imaginário ficcional: um possível biodiagrama em construção* – apontará um dos principais biografemas encontrados no texto, que se distingue dos demais pela sua peculiaridade e força aglutinadora no projeto biodiagramático, afim de lançar luzes a um possível biodiagrama em construção no romance **Cinzas do Norte**.

Almejamos com essa pesquisa contribuir para o estudo de uma obra que não possui a mesma atenção da crítica atribuída aos textos anteriores de Milton Hatoum. Consta que a maior parte dos estudos sobre **Cinzas do Norte** baseia-se apenas na visão de Lavo como narrador e Mundo como protagonista.

Buscamos, portanto, repensar essas relações com o propósito de ampliar as possibilidades de leitura de um texto que não se fecha numa única posição.

Lembrar-se de tudo é um pesadelo tão atroz quanto a
ausência de memória.
Milton Hatoum

Escrever é tantas vezes lembrar do que nunca existiu.
Clarice Lispector

CAPÍTULO I – Memória e ficção em Cinzas do Norte

1.1 – O fluxo da memória e seu papel no romance

No quarto de hotel
a mala se abre: o tempo
dá-se em fragmentos
(Carlos Drummond de Andrade)

A passagem do tempo, segundo Bergson (2006), não se dá como um instante que substitui outro instante, pois, nesse caso, haveria sempre apenas o presente, não haveria prolongamento do passado no tempo atual, não haveria evolução, não haveria duração concreta. Sendo assim, tempo e memória são multiplicidades que não podem ser separadas, uma vez que a duração é o progresso contínuo do passado conservando-se indefinidamente: tudo em torno do homem está em constante transformação e isto se deve ao tempo que não deixa de fluir incessantemente.

Na linha temporal, o tempo já decorrido é o passado e o lugar onde este passado se conserva é na memória. A memória decorre em consequência da relação do corpo com os objetos que agem sobre ele. Nesse sentido, o corpo é um condutor encarregado de recolher e reconhecer os movimentos e transmiti-los à nossa consciência na forma de esboço ou tendência, por meio da recolha de imagens resultantes desta relação. Logo, tudo transcorre como se a memória juntasse imagens (que poderiam ser tratadas aqui como lembranças) desta relação ao longo do tempo.

Contudo, a memória não classifica as recordações numa gaveta ou numa espécie de registro, pois não possui autonomia para isso. O passado acumula-se prosseguindo sem trégua e conservando-se automaticamente, de modo que nada exista menos do que o momento presente. O presente seria, então, a consciência que o homem tem de seu corpo no espaço em face do imediato, que se configura como o limite indivisível que separa o passado do porvir.

Nesse sentido, conclui-se que se o passado cresce a todo instante e a memória conserva-o sem intervenções, então, ele nos segue a todo o momento. Tudo o que “sentimos, pensamos, quisemos desde nossa primeira infância está aí, debruçado sobre o presente que a ele irá se juntar, forçando a

porta da consciência que gostaria de deixá-lo de fora” (BERGSON, 2006, p. 47).

O fascinante é que quase todo esse passado está recalado no inconsciente e somente será inserido na consciência o que for de natureza esclarecedora à situação presente, ou ainda, que ajude alguma ação em preparação, ou que constitua um trabalho útil. Bergson é afirmativo ao dizer que “o passado só retorna à consciência na medida em que possa ajudar a compreender o presente e a prever o porvir” (2006, p. 61), e comenta a respeito da sua utilidade:

(...) se uma percepção evoca uma lembrança, é para que as circunstâncias que precederam e acompanharam a situação passada e seguiram-se a ela lancem alguma luz sobre a situação atual e mostrem como sair dela. (BERGSON, 2006, p. 62)

Isso é muito importante, pois se assim não fosse, estaríamos fadados a ser como o personagem **Funes, o Memorioso**, de Borges – rapaz que era uma verdadeira enciclopédia, pois lembrava incontáveis textos, apesar de não saber elaborar estes conhecimentos. Nota-se, com isso, que a memória é um mecanismo que assegura ao homem a possibilidade de recorrer a suas lembranças quando houver a necessidade do corpo de “entender” algo no presente:

É certo que pensamos apenas com uma pequena parte de nosso passado; mas é com nosso passado inteiro, inclusive com nossa curvatura de alma original, que desejamos, queremos, agimos. Nosso passado, pois, manifesta-se-nos integralmente por seu ímpeto e na forma de tendência, embora apenas uma tênue parte dele se torne representação. (BERGSON, 2006, p. 48)

Segundo o pensador, nem sempre essa operação é percebida integralmente, porém, por mais abstrata que seja a passagem do tempo, mesmo o indivíduo indiferente a esta situação sentiria vagamente que o passado continua presente por meio da memória. Não há meios de ser quem

se é sem o passado armazenado na memória, pois é nele que está a origem de cada história particular que se desdobra no ato de esquecer e lembrar.

Bergson ainda divide a memória em dois tipos: a voluntária, que responde a uma ação imediata e está ligada à inteligência; e a involuntária, que é uma sensação imprevista, ou melhor, espontânea. As lembranças desse tipo não dependem da vontade, uma vez que não se pode lembrá-las.

É importante enfatizar que o ato de rememorar se dá pela lembrança de acontecimentos passados, mas essa lembrança só pode ocorrer com o processo de afastamento dele. A lembrança apresenta-se primeiramente em estado virtual, pois ainda não tomou forma na sua percepção, assim quando ela se incorpora à percepção, respondendo ao corpo sua funcionalidade, de virtual passa à atual. Entretanto, ela permanece atada ao passado com suas raízes profundas:

Temos consciência de um ato *sui generis* pelo qual nos afastamos do presente para nos recolocarmos, primeiro no passado em geral e depois numa certa região do passado, trabalho de tenteios, análogo ao ajuste de um aparelho fotográfico. Mas nossa lembrança continua em estado virtual; dispomo-nos assim apenas a recebê-la adotando a atitude apropriada. Pouco a pouco, ela aparece como uma névoa que se condensasse; de virtual, passa ao estado atual; e, à medida que seus contornos vão se desenhando e sua superfície vai ganhando cor, tende a imitar a percepção. Mas permanece atada ao passado por suas raízes profundas, e se, depois de realizada, não se ressentisse de sua virtualidade original, se, ao mesmo tempo que um estado presente, não fosse algo que contrasta com o presente, nunca a reconheceríamos como lembrança...

... A verdade é que jamais atingiremos o passado se não nos colocarmos nele de saída. Essencialmente virtual, o passado não pode ser apreendido por nós como passado a menos que sigamos e adotemos o movimento pelo qual ele se manifesta em imagem presente, emergindo das trevas para a luz do dia.
(BERGSON, 2006, p. 48-49; grifos meus)

Como se vê, a lembrança é rememorada, mas não como era, e, sim, presentificada devido ao estímulo que provoca uma sensação. Não se pode esquecer que toda sensação vem de impressões produzidas por objetos exteriores num dos órgãos do sentido que, transmitida ao cérebro, converte-se em percepção. Mas o que seria percepção? Para Bergson, percepção é o movimento no interior do corpo, destinado à preparação dos estímulos das

ações de um objeto. Ela está ligada ao conhecimento de mundo, impregnada de lembranças, já que a memória acrescenta ou suprime uma espécie de visão de mundo subjetivo:

(...) o presente não deixa nenhum vestígio na memória, ou então ele se desdobra a cada instante, em seu próprio jorrimento, em dois jatos simétricos, um dos quais cai para o passado ao passo que o **outro se lança para o porvir**. Este último, que chamamos percepção, é o único que nos interessa. Não temos o que fazer com a lembrança das coisas enquanto temos as próprias coisas. (BERGSON, 2006, p.50; grifos meus)

Nota-se, portanto, que a literatura está intimamente ligada à memória, pois quem a escreve e a lê é o próprio homem, com sua faculdade de rememorar o passado no presente. Nesse sentido, é a memória a fonte de inspiração para o mundo cognitivo e, conseqüentemente, para o ficcional, uma vez que na vida ordinária ela já atua como elemento fundador da escrita interior.

O papel da obra de arte é, também, o de produzir sensações no homem. Uma obra de arte fala de tudo e de nada ao mesmo tempo e, por esse motivo, ela não se esgota: cria modelos de sensibilidade para que o homem se reconheça nela por meio de sua percepção.

A importância da memória para a literatura, portanto, nasce das transformações que ela adquire com o tempo, pois o homem não para de sentir e, por conseguinte, absorve imagens a todo instante, armazenando-as e modificando-as.

Desse modo, o processo de criação está intimamente ligado às imagens captadas pelo homem ao longo de sua vida, que se misturam a outras que, ao serem lembradas, tornam-se representação do mundo “real”. Este livre transitar interior pressupõe duração, ou seja, acrescentar imagens a todo o momento à memória. Em outras palavras, somos artistas de nós mesmos, pois cada momento de nossa vida é criação.

A literatura prolonga a percepção de algo que normalmente sofre uma espécie de automatização. Para desautomatizar a percepção comum, a literatura trabalha com signos artísticos - signos sensíveis, que buscam captar a essência, pouco visível aos olhos, já que ela é contaminada pelo olhar trivial do homem. Por isso, os sentidos também têm necessidade de serem educados e somente a arte pode lhes oferecer essa educação.

Dessa maneira, somente a memória possibilita ao homem ter o passado no presente, tornando aquele uma lembrança do que foi: é no exato momento que este acontecimento se torna perceptível que se entrevê a presença da memória:

O interesse de um ser vivo é perceber numa situação presente o que se assemelha a uma situação anterior, em seguida aproximar dela o que a precedeu e sobretudo o que a sucedeu, a fim de tirar proveito de sua experiência passada. (BERGSON, 2006, p. 283)

Sendo assim, a memória, não é um atributo apenas do artista; ela é indispensável ao bom leitor que deverá contribuir com a obra utilizando seu repertório de leituras anteriores. Portanto, um texto requer do seu leitor a permanência dele no campo da conjectura e, para que isso ocorra, ele precisa avançar passo a passo, contando, é claro, com o desconhecido e o obscuro.

Logo, quando o leitor entra no espaço ficcional, para permanecer nele faz uma aposta e será fiel às sugestões de uma voz que não sugere explicitamente o que quer, mas sabe que seu leitor lerá os signos como linguagem viva, ou seja, a linguagem não pode ser contida nos limites da frase, uma vez que ela existe em estado de contínua travessia para o Outro². Por isso a importância do romancista escrever sobre um tempo distante, pois ele cria interiormente amplas formas de criatividade com a imaginação e as exterioriza como criação literária.

² “Quando o texto ‘literário’ (o livro) transmigra para dentro de nossa vida, quando outra escritura (o escritura do Outro) chega a escrever fragmentos da nossa própria cotidianidade, enfim, quando se produz uma *co-existência*” (BARTHES, 1990, p. 11; grifos do autor).

Dessa forma, quando o autor escreve, não é o sujeito civil que se encontra no texto, mas o signo artístico, que é a obra. Proust já mostrou isso em suas obras: ele inova subvertendo na medida em que o seu sujeito foge, perdendo sua identidade e dando lugar à escritura.

É sobre esse ponto que nos deteremos no próximo item, pois o objeto de estudo da pesquisa trata-se da produção textual de Lavo e sua associação com o narrador barthesiano.

1.2 – A narrativa biografemática

Ao iniciar sua obra **Roland Barthes por Roland Barthes**, o autor propõe um contrato de leitura ao leitor: “Tudo isso deve ser considerado como dito por uma personagem de romance” (2003, p. 11), o que significa que o texto é um espaço demonstrativo, portanto, um tecido de significante.

Segundo Philippe Lejeune (2008), essa seria uma forma indireta de pacto “autobiográfico”, que lança o leitor a uma determinada direção. Mas, seria adequado considerar autobiográfico o narrador de **Cinzas do Norte**? É o próprio Lejeune que nos dá a chave para a negativa quando, ao fazer uma releitura de seu primeiro ensaio, repensa alguns conceitos a partir da obra de Barthes. Esta lhe parece ser um anti-pacto por excelência, uma vez que nela não é a vida vivida que produz o texto, e sim o texto que produz a vida vivida (LEJEUNE, 2008, p. 65).

Umberto Eco (1994, p. 81), em **Seis Passeios pelos bosques da ficção**, apresenta sua concepção de “acordo ficcional”, o que vai ao encontro da proposta barthesiana. Segundo ele, temos que assinar um acordo ficcional com o autor e estar dispostos a aceitar as fronteiras do texto ficcional que são ilimitadas na medida em que acrescentamos atributos e acontecimentos ao conjunto da obra através da escrita.

Partindo desse pressuposto, vemos que o universo ficcional para Barthes não termina com a história, mas se estende indefinidamente. Assim, em sua “autobiografia”, Barthes mostra-nos algumas imagens de sua vida, porém afirma que são apenas fissuras do sujeito que foi, mas que não o é mais no presente atual, ou seja, que o passado não mais lhe pertence. Para o autor, esta imagem é apenas um “biografema”³ de sua vida que fora selecionado de forma analógica pelo autor: “Só retive as imagens que me sideram, sem que eu saiba porquê (essa ignorância é própria da fascinação, e o que direi de cada imagem será sempre imaginário)” (BARTHES, 2003, p. 13).

³ Essa terminologia foi sugerida por Barthes primeiramente em sua obra **Sade, Fourier e Loyola**, em 1971.

Conforme aponta Caramela (1997, p. 22), esses biografemas são “fragmentos de um corpo que retornam não pela subjetividade de um estilo, nem de um sujeito como ilusão, mas de um sujeito da escritura que entende a linguagem como representação”. Nesse sentido, percebe-se que o autor busca reler sua vida como linguagem, deixando bem claro que os biografemas são uma questão de leitura, de seleção e valorização daqueles vestígios significativos da vida que tomam volume na própria leitura, como as fotografias, por exemplo: “fotografia de juventude é, ao mesmo tempo, muito indiscreta (é meu corpo debaixo que nela se dá a ler) e muito discreta (não é de ‘mim’ que ela fala)” (BARTHES, 2003, p. 13).

Como se vê, ao reler sua vida como linguagem, esse narrador abole toda pretensão à verdade e, longe de se revelar como algo total e emoldurado, revela-se no texto como um sujeito de imagens, e, como tal, avança para a escritura. Daí o desprezo pela palavra biografia, pois “não há biografia a não ser a da vida improdutiva” (BARTHES, 2003, p. 14). Ao invés dela, Barthes usa o conceito de biografema para definir os fragmentos metonímicos selecionados de um corpo que constrói uma rede interpretativa de sua vida.

É na impossibilidade ontológica de se revelar uma vida “tal qual” ela foi que surgem os biografemas: resíduos sígnicos, breves unidades, imagens, soluços de uma vida:

Se eu fosse escritor, já morto, como gostaria que a minha vida se resumisse, pelos cuidados de um biógrafo amigo e desenvolto, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos **‘biografemas’**, cuja distinção e mobilidade poderiam viajar fora de qualquer destino e vir tocar, à maneira dos átomos epicurianos, algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão. (BARTHES, 1990, p. 12)

Em outras palavras, biografemas são fragmentos metonímicos que sempre remeterão a um todo maior. Contudo, este todo maior não é o autor, homem civil que escreve o texto, mas sim um outro que se incorpora pela e na escrita, à medida que estes fragmentos vão dando volume ao texto. É por meio deste caleidoscópio biografemático – constituído de documentos, diários, depoimentos, correspondências, fotografias e tudo que possa ser útil sobre a

vida do biografado – que nasce o biodiagrama, o desenho mental da obra/Texto que implica a seleção e coleta de biografemas, construção essa similar a um ideograma⁴, pois ambos assemelham-se pela esteticidade imagética resultante de uma “arquiescritura” (CAMPOS, 2000, p. 53).

Pode-se então afirmar que, para Barthes (2007), a linguagem é uma espécie de “engodo consciente”, que joga com os signos – pelo menos com os signos que ele vê. Assim, cabe ao leitor ler estas tessituras do texto.

Barthes escreve uma narrativa metalinguística que fala da prática do escrever, ou seja, usa a linguagem para falar dela mesma: a linguagem como um ser duplo e assertivo. E, é por isso que não é a identidade do autor ou o sujeito civil narrado aqui, mas um corpo textualmente vivificado pela e na linguagem.

Vê-se que Barthes encontra na semiologia⁵ o “gozo da linguagem”, que, segundo ele, não pode ser contida nos limites da frase (BARTHES, 2007, p. 31). Esta semiologia de que Barthes fala é aquela que volta ao Texto, pois somente o texto pode dizer quem ele é realmente: o Texto é a criatividade pura, o que faz com que o signo deva ser refletido.

Nesse sentido, ao escrever sobre si, o autor se “destrói” pelo texto e ao mesmo tempo se reconstitui nele: “eu não seria nada se não escrevesse. No entanto, estou em outra parte, que não é aquela que escrevo” (BARTHES, 2003, p. 186).

⁴ Segundo Haroldo de Campos, (2000, p. 80-81) nos textos de Peirce sobre a iconicidade da linguagem, a ideia de “diagrama”, ou de “ícone de relações inteligíveis” vem exposta com auxílio do exemplo ideográfico (pictográfico) ou hieroglífico. A escrita ideográfica é como uma planta que nasce por meio da relação dos elementos da natureza que se interligam “brotando” um ser vivo.

⁵ “Semiologia seria aquele trabalho de recolha do impuro da língua, o refugo da linguística, a corrupção imediata da mensagem: nada menos do que os desejos, os temores, as caras, as intimidações, as aproximações, as desculpas, as agressões, as músicas de que é feita a língua viva” (PERRONE-MOISÉS apud BARTHES, 2007, p. 31).

Em defesa deste corpo-textual em que o autor se metamorfoseia, a figura do narrador que se apresenta no texto não é a mesma daquela que o escreve. No ato de se biografar, o ser civil se desfaz em migalhas biografemáticas que, pelo texto, ou ainda pela leitura do texto, serão recolhidas na formação de um outro eu:

Se é necessário que, por uma retórica atravessada, haja no Texto, destruidor de todo o sujeito, um sujeito para se amar, tal sujeito é disperso, um pouco como as cinzas que se atiram ao vento após a morte. (BARTHES, 1990, p. 12)

Este ser fragmentado, sujeito disperso e móvel como cinzas ao vento, também é encontrado em **Cinzas do Norte**, e é tratado, na maior parte do texto, por um narrador em primeira pessoa que utiliza uma escrita fragmentária: trechos de cartas, diários, relatos em terceira pessoa da personagem Ranulfo, e inversão temporal dos fatos, o que confirma a dissonância entre biógrafo e biografado.

É atendo-se aos fragmentos que o narrador procede a composição do Texto num jogo de adição. O resultado da obra nada mais é, então, que adições de pormenores, uma teia de biografemas que juntos compõem um biodiagrama: “Nem a pele, nem os músculos, nem os ossos, nem os nervos, mas o resto: em isto balofo, fibroso, pelucioso, esfiapado, o cascão de um palhaço” (BARTHES, 2003, p. 199).

A partir dessas considerações, defendemos que o narrador de **Cinzas do Norte**, ao tentar biografar a vida de seu amigo, está à procura de um Outro, para nele encontrar um pouco de si mesmo. Mas que Outro seria esse? Seu amigo Mundo? Ou o próprio texto, constituído pela sua seleção particular de imagens, falas, documentos e uma carta que “supostamente” foi escrita por seu tio Ranulfo?

Lavo, como narrador, decide escrever sobre os únicos parentes que lhe restaram e, como ele mesmo diz, “suas histórias podiam alimentar outras” (2005, p. 300). Nessa fala, percebe-se que o texto ganha vida ao passo que é lido. Afinal, Lavo constrói um texto totalmente fragmentado, despedaça o tempo

e desintegra a cronologia – um quebra cabeça em que as personagens se constroem à medida que a leitura avança.

Lavo é, sim, uma espécie de “biógrafo” de seu amigo Mundo e dos outros personagens, todavia, ele escolheu metonimicamente o que lhe era importante ser mencionado sobre o biografado, ao invés de se prender numa corrente de acontecimentos ditados de fora para dentro. Nesse sentido, ele se configura como um narrador biografemático, no qual os biografemas são elementos estimuladores da imaginação criadora.

Se o leitor se detiver por um momento, verá que Lavo reúne fragmentos da vida das personagens, principalmente de seu amigo Mundo, por meio do que restou deles, ou melhor, escolhendo aquilo que lhe parece mais importante. Essa pesquisa busca refletir sobre alguns biografemas presentes na obra **Cinzas do Norte** e, dessa forma, pretende demonstrar que, da coleta de biografemas, poderá constituir-se um possível diagrama.

Tenho a ilusão de acreditar que, ao quebrar meu discurso, cesso de discorrer imaginariamente sobre mim mesmo, atenuo o risco de transigência; mas como fragmento (o haicai, a máxima, o pensamento, o pedaço de diário) é finalmente um gênero retórico, e como a retórica é aquela camada da linguagem que melhor se oferece à interpretação, acreditando dispersar-me, não faço mais do que voltar comportadamente ao leito do imaginário.
(Roland Barthes por Roland Barthes, 2003, p.110)

CAPÍTULO II – Biografemas: traços do biodiagrama

2.1 – O mundo em um pedaço do diário de Raimundo

Segundo Lejeune (2008), a maioria dos diários possui um tema, um episódio de uma existência e apresenta desabafos como: decepções, raiva, melancolia, dúvida, mas também esperanças. Além disso, o diário necessita de data: se não houver data, não passa de uma caderneta. Configura-se como uma escrita individualista que, muitas vezes, vem acompanhada de outros vestígios como flores, objetos, sinais diversos arrancados da vida cotidiana e transformados em relíquias.

Em contrapartida, a própria manutenção de um diário pode se assemelhar a uma via de mão dupla: por um lado, trata-se de um instrumento que servirá para “reviver” momentos passados, por outro, matá-los. Como afirma Barthes: “lembrar-se é também verificar e perder uma segunda vez aquilo que já não voltará” (2004, p. 446), pois, tratando-se de uma reminiscência que fora lembrada por meio de uma escrita particularizada, que somente foi lembrada porque “eu” abri as páginas do diário e - ainda mais sabendo que o passado não pode ser rememorado tal como ele foi –, nesse caso, ao abrir a página, a lembrança não surge de maneira espontânea, e, sim, acidentalmente para o sujeito que procurara ler o diário de forma despretensiosa. Então, essa rememoração seria, de certa maneira, uma “benevolência” (BARTHES, 2004, p. 446) para o mantenedor dessa escrita.

Em **Cinzas do Norte**, não o diário na íntegra, mas um trecho dele é o que procuramos defender como biografema. Trata-se do diário que Mundo escrevia e que é introduzido na obra, sem a data marcada pelo seu autor; ao invés dela, apresenta-se uma peculiaridade de todo diário: um vestígio tido como relíquia: as impressões digitais dos cinco dedos do amigo Cará: “Tirei a impressão com tinta vermelha, extraída de semente de urucum. Cará já estava morto.” (p. 175).

Sabe-se que o diário serve para construir ou exercer a memória de seu autor, sendo este seu próprio destinatário, de modo que ninguém poderá lê-lo como ele, pois são elementos do seu passado que estão ali. Apenas o autor do diário poderá associá-lo a sua memória.

Entretanto, é Lavo quem encontra o diário de Mundo e o lê trazendo para a obra apenas um trecho que destaca sua indignação a respeito do treinamento militar ao qual o amigo estava submetido:

Encontrei um exemplar do *Manual de Sobrevivência na Selva*, o MSS, com anotações de leitura e observações sobre caça e pesca, instruções a respeito de reconhecimento de pegadas, camuflagem, uso de bússola, raízes e plantas que contêm água potável. Numa caderneta, os esboços da obra que ele queria fazer no Novo Eldorado. (...) E também trechos de um diário: (p. 173-174)

Deve-se aceitar que a finalidade do diário aqui não se relaciona ao conceito de “sinceridade”, pois ao ser registrada pelo autor destinatário, a essência de “sinceridade” “não passa de um imaginário de segundo grau”, segundo Barthes (2004, p. 447). Esse ponto deve ser somado à questão de que é Lavo quem lê o diário de Mundo, ou seja, Lavo valoriza aquilo que é significativo para a obra que ele está escrevendo, do mesmo modo que Mundo anotava o que lhe importava.

Para Lejeune (2008, p. 260; grifos do autor), “quando se lê ‘o mesmo texto’ impresso em um livro”, ele já não é o mesmo que foi, pois “assim como as obras de arte, o diário só existe em um único exemplar”. O que Lejeune aponta é que um diário modificado, ou podado, talvez ganhe em algum estágio valor literário, mas terá para sempre perdido a autenticidade do momento. Sendo assim, tem-se, portanto, a seguinte ordem: Lavo utiliza o diário que continha memórias de Mundo e as apresenta de forma fragmentada em seu texto. Conseqüentemente, há espaço para questionamentos acerca da veracidade e da subjetividade, expressas no pequeno e único trecho que Lavo apresenta.

Em páginas anteriores, a narrativa é entrecortada de eventos analógicos, estilhaços de falas que o narrador reproduz em seu texto. Um desses estilhaços está intimamente ligado à personagem Cará, que Mundo cita no diário deixado na casa de Lavo após uma noite de bebedeiras e desabafos.

O norte dessas confissões seria a morte do colega Cará, resultante dos maus-tratos que Mundo e seus colegas sofriam no treinamento militar, bem como a miséria e a pobreza que os pais de Cará vivenciavam no Conjunto Habitacional Novo Eldorado – projeto elaborado pelo Coronel Zanda.

Ao usar trechos do diário, Lavo os centraliza em duas páginas de seu livro, porém, curiosamente, as falas nesses trechos não são iniciadas por aspas, ocasionando assim a dúvida sobre sua existência real, ou então, sobre uma possível modificação feita pelo narrador:

(...) E também trechos de um diário:

(...)

A maioria dos alunos do internato é cobaia. Ainda não mexeram comigo, meu pai é conhecido no Gabinete do Comando. Com os outros internos é diferente. O Cará era tratado como bicho, mangavam dele o tempo todo. Quando chovia, hasteava a bandeira no centro do pátio e tinha que ajudar na faxina. Com os pés-rapados não tem moleza... Os filhos pobres de suboficiais que servem nas fronteiras, moleques que fazem o trabalho pesado e nunca vão conseguir ingressar numa Escola Preparatória de Cadetes (...) (p. 174)

O trecho do diário utilizado na história é uma forma de apontar alguns fatos ocorridos e, ao posicioná-lo em uma determinada página, faz com que o leitor reflita sobre toda a leitura feita até o momento. Desse modo, o diário é uma das marcas do jogo “textual” entre o leitor e a obra, uma vez que os acontecimentos narrados em primeira pessoa são justamente estilhaços de falas trazidos pelos olhos de Lavo, ou seja, significantes plenos de significado para ele.

Entretanto, um leitor desatento acompanha apenas a linha de significados traçada pelo narrador para os eventos que leu até então. Ele não perceberá que a memória do narrador está frequentemente presentificando o passado e antecipando o futuro da história propriamente dita.

Já o leitor atento perceberá que essa memória não segue uma ordem de tempo linear. Sendo o diário na obra um recurso técnico/estilístico denominado *flashback*, esse procedimento permite que o leitor estabeleça ligações entre os

acontecimentos que lhe são comunicados no decorrer da obra, de modo que ele próprio delinear seu caminho ao longo da leitura, percebendo que o campo de visão do narrador é, no mínimo, duvidoso.

Se o diário foi escrito por Mundo, quem o escreveu é um “eu” e, a partir disso, somos persuadidos a achar que as falas do diário são provas irrefutáveis. Porém, o leitor deve se entregar ao texto desconstruindo todos os campos de visão delineados pelo narrador Lavo para, nesse momento, lembrar-se da definição de literatura dada pelo tio:

“Estou trabalhando, mana”, disse tio Ran. “**Trabalho com a imaginação dos outros e com a minha**”. Ela estranhou a frase, que algum tempo depois eu entenderia como uma das definições de literatura. (p. 24; grifos meus)

Percebe-se com essa fala que a literatura trabalha no imaginário do homem com seus devaneios produzidos com auxílio da memória que armazena imagens recolhidas pelo corpo ao longo da vida. Conseqüentemente, a criação artística associa-se à sensibilidade da alma em assimilar o mundo que a cerca em sua plenitude. O artista transmite esse estado de alma para o papel através do método da escrita que possibilita a mediação dessas sensações ao leitor, que também possui suas experiências.

Se realmente Cará morreu ou se Mundo ficou indignado com isso e com o Conjunto Habitacional já não importa a veracidade dos fatos para a literatura, mas sim a “verdade do engodo” (BARTHES, 2004, p. 462), ou seja, as manobras empenhadas para a construção da obra, neste caso, a escrita redigida pelo narrador/autor. Uma vez que Lavo usa a escrita para construir sua história, ela está a serviço do imaginário, que caminha lentamente para longe do sujeito civil e, sendo assim, o diário ganha sentido na leitura, deixando de ser um documento para tornar-se um biografema.

2.2 – O relato em terceira pessoa de Ranulfo: fragmentos biografemáticos

Ao desenvolver sua obra, Lavo utiliza um suposto relato escrito por seu tio Ranulfo, que lhe fora entregue após a morte de Mundo, o personagem “biografado”. Esse relato não está incluído nos 20 capítulos enumerados no romance, mas cortam o espaço entre o término e o início de alguns capítulos, apresentando uma alteração gráfica com letras em itálico, e, por isso, diferenciando-se dos demais trechos da obra.

O que se passa no relato deve ser percebido pelo prisma da narrativa em terceira pessoa da personagem Ranulfo, que conta a história de seu relacionamento amoroso com Alícia, mãe de Mundo. Esse relato é dirigido a uma segunda pessoa do singular; tudo nos leva a crer que essa pessoa é Raimundo: “Alguém acendeu um candeeiro, e uma sombra de mulher manchou a janela telada. Podia ser **tua** mãe ou Algisa: o mesmo perfil anguloso, o pescoço alongado, o cabelo ondulando nas costas” (p. 51; grifo meu).

Porém, esse jogo textual traz uma marca distintiva à narrativa, uma vez que ele utiliza os relatos de seu tio dentro de sua história, levando o leitor a acreditar que esses relatos são somente documentos adicionados ao texto. Mas, sendo uma história narrada e constituída por uma pluralidade de personagens, em que episódios da vida se entrelaçam num tempo e num espaço determinado, não poderíamos considerar somente a superficialidade dessa hipótese, pois o que temos aqui é ficção, fruto do imaginário.

Ainda eram duas meninas – a mais velha tinha onze anos, a outra oito – quando vieram morar numa casa de madeira caiada, coberta de telhas, bem mais ajeitada e segura que as taperas com teto de palha, erguidas por nordestinos fugidos dos seringais. Um homem alto e magro, o rosto e os braços morenos, chegou num bote grande de alumínio com uma mulher triste e as duas crianças. (...) Durante um mês ele não apareceu, e as meninas só saíam da casa de mãos dadas com a mulher: caminhavam até a beira do barranco, onde ficavam de pé olhando o rio e, ao longe, a cidade. (...) Meu cunhado Jonas dizia que Ozélia era índia, porque não falava português e às vezes andava só de saia, peitos nus, (...) Jonas quis saber se as meninas eram filhas dele, ou de Ozélia, ou dos dois, e o homem ficou alterado, e com voz irada, ameaçou chamar a polícia, então meu cunhado deixou pra lá. (...) Raimunda, gostava da tua mãe, e elas ficaram amigas, apesar da diferença de idade. (p. 153-159)

No fragmento do relato acima, podemos encontrar personagens que não são apresentados pelo narrador em primeira pessoa (Lavo). Nessas páginas, é Ranulfo quem conta como Alícia e Algisa chegam a Manaus acompanhadas por uma mulher que, pelas características peculiares, seria uma índia e, por um homem misterioso, neto de uma família rica e antiga: os Delemer. No entanto, com o tempo, tanto o homem quanto Ozélia, a índia, foram embora, deixando Alícia e Algisa para trás, sem certidão de nascimento, restando a dúvida sobre a paternidade das duas. Mas, Jonas e Raimunda, pais de Lavo, ajudam as meninas a sobreviverem em meio ao novo mundo que lhes fora apresentado. Alícia se torna muito amiga de Raimunda, e, é a partir daí, que surge o amor entre Alícia e Ranulfo.

Esses personagens e acontecimentos não aparecem em outras partes da obra, atribuindo ao discurso de Ranulfo o papel de apresentá-los ao leitor. Mesmo causando um efeito “realista”, como se fossem documentos, ainda são elementos ficcionais, já que ao narrar essas histórias, cria-se, a partir do texto escrito, o seu próprio universo semanticamente autônomo, servindo-se da linguagem para construir um mundo ficcional.

No relato abaixo, o emissor é a personagem Ranulfo, que comunica a outra personagem (tu) fatos, ideias e sentimentos de sua relação com Alícia:

Eu e tua mãe tínhamos brigado feio na festa de casamento de um homem que ela considerava um parente remoto: o último Dalemer da cidade, um boçal que nunca dera a mínima para as duas irmãs. Mesmo assim, Alícia quis ir à festança e teimou em usar roupa nova. (p. 51)

Essa marca discursiva é de extrema importância para distinguirmos fatos de ficção, pois estabelece um contato entre locutor e ouvinte, entre narrador e destinatário. Ranulfo deve, necessariamente, corresponder a um receptor, seja ele presente ou oculto, real ou imaginário. Partindo desse princípio, o diálogo estabelecido nesse relato destinado a um “tu” pode representar todas as possíveis classes de receptores, já que qualquer produção artística (romance, relato, cartas, uma escultura, etc), uma vez criada, adquire sua própria autonomia, podendo ser analisada e apreciada independentemente de quem a escreveu.

Se retomarmos a questão de tempo e espaço determinados, que são estabelecidos pela ficção no ato de escrever, ou melhor, de narrar os acontecimentos, podemos especificar ainda mais as questões até aqui discutidas sobre a ficcionalidade do relato. Para podermos entender melhor esse processo, observemos outro excerto:

Ela gritou: “Então fica com essas piranhas milionárias e nunca mais entra na minha casa”. (...) A voz **raivosa** acendia seus olhos de **cigana**, e ela parecia mais **linda** usando vestido de linho roubado, cujo decote revelava a metade dos seios de mulher **precoce**. (p.52; grifos meus)

Esse trecho caracteriza a personagem Alícia, possuída por um acesso colérico após ser surpreendida por Ramira com o vestido que Ranulfo roubara de sua irmã para que ela (Alícia) pudesse ir à festa do Bosque Clube. Alguns adjetivos empregados acima expressam um juízo de valor atribuído semanticamente à personagem pelo narrador em terceira pessoa. Esses índices aproximam cada vez mais esse relato do imaginário, pois configuram sua beleza física e a mulher altiva que será do começo ao fim da narrativa. Em todo o livro, essas características se agarrarão à pele da personagem de forma que não poderão ser removidas.

Vejamos um trecho que não faz parte do relato: “a mulher reapareceu, sozinha, o cabelo **ondulado úmido**; a blusa de seda, **molhada**, provocou assobios dos veteranos. (...) Era Alícia, a mãe de Mundo” (p. 13; grifos meus). Nesse caso, essas palavras são pronunciadas pela personagem Lavo que, de certa forma, camufla esse indicador discursivo no processo da enunciação dentro do texto. Se fosse a voz de Ranulfo, ele não trataria a mulher tal como “Madame Bovary⁶”: essa é a voz do narrador Lavo, plena de julgamentos, pois já conhece de antemão os desenlaces da história que ele mesmo está criando.

⁶ Personagem protagonista do famoso livro do francês Gustave Flaubert, **Madame Bovary**. Esta figura feminina caracteriza-se por ser sonhadora, bonita, requintada e pelo seu casamento por conveniência. Futuramente, entediada, acaba por trair seu marido.

Este elemento não pode passar despercebido pelo leitor, já que o método empregado na criação da imagem de Alícia é adequado aos objetivos de Lavo, pois quem escreve a história é ele, por conseguinte, tentará inculcar em sua narrativa um determinado perfil de mulher.

Com isso, observa-se que essa quebra no discurso transforma a linguagem-objeto em uma linguagem viva, que faz do leitor o maior responsável pela história narrada, pois um texto poético não se restringe a uma única interpretação, e é na relação afetiva entre leitor e texto que a linguagem escrita apresenta possibilidades de leituras.

Contudo, como já mencionado, o foco narrativo desse relato é em terceira pessoa, dissociado do foco narrativo em primeira pessoa do restante da história; a variação desse foco narrativo leva a um cruzamento de vozes e de perspectivas.

Todavia, essa característica – essa posição do narrador Lavo – é extremamente curiosa e ardilosa, fazendo com que a leitura assumia dimensões que, aos olhos ingênuos, escapam detalhes significativos. O foco narrativo mudou, entretanto, as impressões destinadas à personagem Alícia não mudam, pois quem cria a trama é Lavo, que arquiteta com sua suposta “impessoalidade” um mundo visto a partir de sua ótica.

É de extrema importância detectar esses elementos em certos momentos de uma narrativa, na qual se pretende caracterizar Lavo como um narrador desdobrando-se em autor e personagem, que utiliza biografemas de seu amigo Mundo, diferentemente de um biógrafo austero que se posiciona radicalmente na coleta de dados íntimos, desvelando os últimos segredos da vida em questão.

Nesse relato, se optássemos por evidenciar aspectos biográficos, seriam apenas documentos factuais coletados, esgotando a leitura do texto, assim, perderíamos as qualidades significativas e qualitativas de um biografema, delegando importância ao documento que passaria a apresentar enormes lacunas. Esse tipo de escolha, Pignatari (1997, p. 16) denomina de “*puzzle*” biodiagramático.

A análise dos aspectos técnicos da obra estudada até aqui se faz necessária para a própria compreensão do texto e valorização de sua leitura, por isso, definiremos esse relato como um dos possíveis biografemas presentes no texto, pois ao somar-se à história através de um corpo construído pela escrita, e não tão somente por relatos biográficos, diversifica sua interpretação. Esse corpo textual não possui uma medida cronológica, com suas sucessões lineares dos acontecimentos, mas algo que se dispersa na relação tempo/espaço, construindo-se diferentemente a cada leitura, resultante de uma sincronia. Uma leitura biografemática não procura verdades estéticas, uma vez que ela está “à margem da própria crítica” (CAMELA apud HISGAIL, 1997, p. 22). Dessa forma, ao “confrontarmos” nossa leitura do relato com a narrativa em primeira pessoa, apresentamos uma outra hipótese de leitura que o texto pode demonstrar: a de uma leitura biografemática.

2.3 – A carta em primeira pessoa da personagem Mundo

Quando Mundo foi à Europa, se correspondia com Lavo através de cartas. Uma das últimas cartas recebida da Europa possuía extensão maior, além de ser a única datada. Ela é apresentada exclusivamente em um único capítulo e seu conteúdo traz detalhes da vida à deriva que seu amigo levava na Europa, assim como a lembrança de seu pai, Jano, que, mesmo após sua morte, não deixava de assombrá-lo: “Mude seu estilo de vida’. Parecia meu pai falando, e é ele, Jano, que surge nos meus pesadelos e na sequência de quadros-objetos que estou fazendo” (p. 244).

Mundo menciona nessa carta a elaboração de uma sequência de quadros-objetos que representam suas memórias visuais, e que acabam se tornando seu último trabalho artístico, intitulado *Histórias de uma decomposição – Memórias de um filho querido*. Mundo já manifestara a intenção do desenvolvimento dessa obra quando Lavo encontrara, junto ao seu diário, o projeto “de um trabalho futuro”: *Sete desenhos: Pai – Filho – Vila Amazônia – História* (p. 174). Isso nos leva a crer que Lavo quer estabelecer, a partir desses fragmentos tomados do Outro, uma conexão entre a história que escreve e os restos que sobraram de Mundo. Entretanto, tudo são fragmentos de um passado escrito por alguém que tenta ser preciso usando vestígios que pouco contam sobre a realidade, mas muito reconstroem na elaboração de seu livro, pois, segundo Lavo, “suas histórias podiam alimentar outra, que eu decidira escrever” (p. 300).

O “eu” da carta está voltado para a sondagem de sua consciência, revelando-nos angústia e perplexidade junto ao mundo que o cerca:

“Malditos papeletes, Lavo! E malditas palavras emperradas, frases travadas... (...) Se eu não começar a rabiscar agora, nunca mais... Vou escrever em ritmo de conta-gotas, meia página por dia.

Minha reclusão não é atributo da geografia, mas a vida seria mais penosa sem certas coincidências, sem os amigos e a memória. (p. 239)

Nessas falas, podemos observar a reflexão de um “eu” descobrindo sua pequenez mediante seu universo, pois ao utilizar palavras duras que soam como uma voz sentenciosa para refazer este mundo (*malditas palavras emperradas*), nota que esse mundo é intolerável à sua existência (*Minha reclusão não é atributo da geografia*). Essa inconformidade só pode ser percebida pelo jogo lúcido das palavras que são combinadas ao longo da enunciação como se fossem versos de um poema:

Malditos papeletes

Malditas palavras

Emperradas,

Frases travadas

Como se vê, as palavras possuem correspondência sonora entre si, o que é genialmente associado, compondo uma bela imagem poética. Escolhemos por distribuir as palavras do trecho em prosa dessa forma para melhor compreensão da expressividade poética que apontaremos aqui. A passagem acima é marcada por recursos poéticos como: aliteração, assonância, tendo as sílabas mais fortes como paroxítonas, mantendo-as com a mesma entonação, dando força ao estado de alma atormentada, que materializa nas palavras um ruído de dor.

Malditos papeletes

Malditas palavras

Emperradas,

Frases travadas

O texto é construído a partir da repetição dos fonemas consonantais m/t/s/p/r, compondo a aliteração, assim como da repetição dos sons vocálicos a/e configurando a assonância. São esses recursos sonoros que ajudam a (re)produzir uma sensação de ruído, conforme mencionado acima. É um

“poeta” escrevendo em prosa, ou seja, é no momento certo que a poesia surge por meio de uma leitura sensível.

Essas palavras saem de sua limitação objetiva e passam para o plano sensorial, graças ao ritmo e entonação dados pelo leitor. Dessa forma, o texto quando incorporado à vida de quem o lê passa de linguagem objeto à linguagem viva, pois se imortaliza dentro de sua “geografia”, que é a escrita.

Barthes, em seu livro **Sade, Fourier, Loyola**, caracteriza esse tipo de escrita como “linguagem nova”, uma vez que os signos ganham uma ótica superior, “que não é mais a da sintaxe”, mas sim a da teatralização da língua, que segundo ele é “submeter a grande sequência erótica, é ilimitar a linguagem” (BARTHES, 1990, p. 8-9).

A partir desses conceitos barthesianos que sugerem a transgressão da linguagem, podemos agora melhor demonstrar o método da epistolografia (do grego epistolê, “carta”) presente na obra. Trata-se de uma forma de narrativa que utiliza a correspondência para contar histórias, conseqüentemente, a presença da carta na obra passou a fazer parte do imaginário do leitor, já que o sujeito da enunciação nos oferece, a todo o momento, frases, situações, sensações que de alguma forma já vivenciamos:

Ali mesmo abri a maleta e tirei dois desenhos das mulheres da Castanhola. Observei o rosto de cada cantora do cabaré a céu aberto, e lembrei das tardes e noites que parecem pertencer a outro tempo. A Castanhola ainda existe? (p. 241)

O trecho acima se refere às dificuldades que a personagem enfrenta em terras estrangeiras, fazendo-o relembrar, melancolicamente, tempos passados que, certamente, sabe que não voltarão mais. Essa certeza é apresentada pela estrutura retórica presente no trecho acima, após lembrar-se de tempos remotos, quando a personagem lança a interrogativa. Ele não tem dúvida, apenas quer confirmar seu desconcerto existencial: fruto que surge de uma impossibilidade de resposta.

Contudo, se observado mais detalhadamente o trecho, nota-se que ele também se destaca pelo seu contrário: “*abri a maleta*” proporciona ideia de libertação, de chegada, ainda mais somado ao outro trecho - “a céu aberto”,

como se estivesse se libertando de um peso. Todavia, essa “falsa” impressão é logo quebrada pelas lembranças “das tardes e noites que parecem pertencer a outro tempo”, demonstrando a presença de antítese, que faz a personagem voltar ao seu vazio de lembranças duras e tristes.

Novamente encontramos uma dramatização presente na carta, que a cada momento revela novas possibilidades de leitura. Ao examinar outro excerto da carta, o sujeito da enunciação escreve usando o discurso indireto para falar sobre sua suposta volta ao Brasil:

Naiá sente mais vergonha que a patroa. Quis saber quando eu ia voltar. Nunca mais, Lavo. Por pouco não contei que me sinto debilitado, com uma febre teimosa... (...) Queria tanto me encontrar com teu tio e contigo. (...) Por que não vens a Londres? Tens um lugar aqui, na Villa Road, meu abrigo por muito tempo... (p. 248-249)

A poeticidade dessa carta ultrapassa o seu simples papel documental, uma vez que Lavo a mistura ao seu relato camuflando-a por trás de uma suposta biografia. Porém, como se mostrou até agora, ela ganha espaço e contornos na leitura da obra, com o que mantém uma relação de “simbiose”, ou seja, completude. Ao longo da leitura da obra, o leitor perceberá que a personagem Mundo, ao utilizar os advérbios “nunca mais”, não se refere ao “plano físico”, mas à sua busca existencial que o leva a morte.

A finalização dessa carta não se faz somente no plano ontológico, mas na sua construção e reconstrução na leitura, que sempre terminará nas mãos do leitor. Mesmo em uma leitura superficial, pode-se chegar a essa hipótese, uma vez que ela termina com reticências, o que já causaria estranheza ao leitor, já que esse sinal indica interrupção de pensamento.

Lavo articula os signos, recorta-os, combina-os, uma vez que reconstrói, por meio da escrita, não a história de uma pessoa, mas a criação do Texto. Este passa para dentro de nossa vida, ou seja, a escritura do Outro chega a escrever fragmentos da nossa própria vida, o que seria o indício do prazer do texto que Barthes aponta em suas obras.

Consequentemente, a carta é um biografema, ou seja, fragmento que constituirá um todo maior: a obra, uma vez que representa um dos possíveis elos fundantes da diagramação.

De tudo ficou um pouco
Do meu medo. Do teu asco.
Dos gritos gogos. Da rosa
ficou um pouco.

(...)

Pouco ficou deste pó
de que teu branco sapato
se cobriu. Ficaram poucas
roupas, poucos véus rotos
pouco, pouco, muito pouco.

(...)

Ficou um pouco de tudo
no pires de porcelana,
dragão partido, flor branca,
ficou um pouco
de ruga na vossa testa,
retrato.

(...)

E de tudo fica um pouco.
Oh abre os vidros de loção
e abafa
o insuportável mau cheiro da memória.

(Carlos Drummond de Andrade, Resíduo)

**CAPÍTULO III – Considerações relacionais entre a memória e o imaginário
ficcional: um possível biodiagrama em construção**

Uns vinte anos depois, a história de Mundo me vem à memória com a força de um fogo escondido pela infância e pela juventude. Ainda guardo seu caderno com desenhos e anotações, e os esboços de várias obras inacabadas, feitos no Brasil e na Europa, na vida à deriva a que se lançou sem medo, como se quisesse se rasgar por dentro e repetisse a cada minuto a frase que enviou para mim num cartão-postal de Londres (...). (p. 9-10)

Antes de fazermos algumas considerações acerca do trecho acima referente à fala do narrador Lavo, reflitamos sobre a seguinte fala de Walter Benjamin: “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (2008, p. 124).

Walter Benjamin, ao refletir sobre o passado, corrobora as falas de Bergson quanto ao papel da memória no armazenamento das lembranças passadas, além de ratificar que essas reminiscências não virão ao presente como de fato foram, mas sim, presentificadas pelo momento, “pois irre recuperável é cada imagem do presente que se dirige ao presente” (2008, p. 224). Ou seja, o homem possui suas lembranças, mas não pode (re)vivê-las novamente em sua origem. Se formos mais além nessas reflexões, podemos citar o “eterno retorno” nietzschiano, que traduz a volta das coisas; sem significar uma volta do mesmo, nem uma volta ao mesmo, mas sim o desigual e a seleção. Em outras palavras, seria a transmutação dos valores, que originaria o novo homem que se situa além do próprio homem.

Isso nos leva a crer que o passado está sempre presente no homem, porém não se pode tê-lo como algo igual e verdadeiro, uma vez que o tempo não cessa. Dessa forma, retornaremos ao trecho da obra **Cinzas do Norte** que inicia essas páginas para cogitarmos sobre a posição do personagem Lavo.

Como já fora mencionado, Lavo resolve escrever sobre seu amigo Mundo, aproximadamente, vinte anos depois de sua morte. Porém, curiosamente, Lavo insiste em demonstrar, ao longo da narrativa, documentos que comprovem seu relato, mas também deixa claro seu conhecimento sobre o imaginário como sendo uma das possíveis definições, segundo ele, de literatura.

Esses apontamentos não podem passar despercebidos, uma vez que estabelecem a importância do leitor para com a obra. O leitor desenvolverá, por meio da leitura, uma (re)construção da história narrada, a partir de fragmentos significativos para ele, presentes no texto.

Se analisarmos no excerto, o eu sujeito de “guardo”, e o eu sujeito de “enviou”, identificaremos o mesmo personagem: Lavo, o narrador. Todavia, o primeiro eu, sendo sujeito do discurso, está relacionado com o plano da enunciação, enquanto o segundo pertence ao plano do enunciado, pois se refere à amizade de Lavo e Mundo na presente obra. Os dois “eus” são profundamente distintos. Essa diferença salta aos olhos a partir do momento que Lavo é o autor do relato, assim como narrador e personagem.

O corte temporal realizado no plano da narrativa pela personagem nesse trecho complementa essa afirmação, uma vez que o presente e o passado da história decorrem da fragmentação do eu da personagem: o eu que narra agora não é o mesmo eu que viveu os fatos no passado. Isso se comprova magnificamente por meio da memória involuntária, recurso utilizado no trecho. Essa memória é acionada pelos objetos deixados por Mundo a seu amigo Lavo.

A imagem produzida é de uma poeticidade epifânica. Os fantasmas emergem involuntariamente como seres oníricos trazidos da profundidade mais pura do Ser. Essas lembranças estavam estigmatizadas em sua alma, porém, precisaram de um tempo para que elas surgissem independentemente da vontade de Lavo. Esse processo é justificado por ele ao final de seu relato, quando seu tio, impaciente, lhe entrega os manuscritos que escrevera para serem incorporados aos seus: “Atendi ao pedido do meu tio, mas não com a urgência exigida por ele – esperei muito tempo” (p. 303).

A relevância desse tipo de memória é a chave do processo criativo de um autor, uma vez que possibilita introduzir o passado no presente sem modificá-lo. Contudo, o artista organiza essas lembranças, surgidas de sua alma, em signos que continuarão a viver na obra e, dessa forma, utilizará da memória voluntária, ou reflexiva, para lapidar essas sensações.

Por isso, a ficção sempre produzirá uma realidade nova na medida em que trabalha a palavra e nunca nos remeterá a uma realidade já constituída. Por esse motivo, não se estabelece uma ligação factual da vida de quem escreve com os seres que povoam uma obra de arte, apenas “biografema-se”, assim como Barthes fez em suas obras **Rolland Barthes por Rolland Barthes** e **Sade, Fourier, Loyola**.

Lavo, incansavelmente, traz biografemas de seu amigo para dentro de sua obra; um verdadeiro trabalho de tenteio! Para construir essa teia biografemática, faz-se necessário a utilização de elementos estruturais que, unidos, tecerão a rede biodiagramática. Logo, Lavo possui lembranças-imagens, mas como todo escritor, transmigra essas imagens para o papel, mediado pela escrita que, por sua vez, cria sua própria independência na leitura.

Abaixo, um dos principais biografemas encontrado no texto, que se distingue dos demais pela sua peculiaridade e força aglutinadora no projeto biodiagramático:

Ele não comentava o cotidiano do colégio nem os rigores da disciplina e dos treinamentos, mas, quando tomava banho no igarapé, víamos arranhões e marcas de ferimentos nos braços, pernas e ombros; no entanto, a **cicatriz** deixada pelo cinturão do pai era mais visível e estúrdia. **Mundo passava a mão no pescoço, para ter certeza que ela ainda estava ali.** (p. 128; grifos meus)

O biografema cicatriz foi deixado para o final, justamente pela sua força imagética que une memória voluntária e involuntária, constituindo um importante elemento estrutural do projeto biodiagramático. Por se tratar de uma marca na pele, que pode ser comparada as marcas que a escrita deixa no papel, a cicatriz transforma-se em metáfora, por excelência, da memória, configurando-se num rastro de extrema concretude.

Assim, a cicatriz deixada pelo cinturão de Jano, após a surra que levava, marca a pele de Mundo como a escrita marca o papel em branco com suas imagens, metaforicamente riscadas em significantes. Mundo toca esse rastro

deixado por seu pai para ter certeza que ela não sumirá, configurando em sua alma o pacto imortal que fizera consigo:

“Como ele teve coragem?”, perguntei. “Como teve força para te bater?”. (...) “Teu pai não vai parar.”
 “Não quero fugir. Agora quero ir até o fim”.
 “Até o fim, como?”
 “Até o fim da vida... da minha ou da dele.” (p. 122-123)

Essa imagem insana⁷ mergulha na mente do leitor através da escritura, que transforma a palavra em alquimia, saindo do papel para ser experimentada de maneira individual por quem a lê. Ou seja, é algo para ser sentido: assim como Mundo faz ao tocar sua cicatriz, o leitor, ao tocar por meio da leitura com as mãos e os olhos a história contada, também toca suas feridas mais abissais. Esse é o efeito particularizante que a obra de arte nos oferece sem a pretensão de nos dizer algo, pois as palavras são “silenciosas, ocultam um sentido” (PAZ, 1976, p. 43). Por isso ela não se restringe somente à contemplação passiva, pois é um “conjunto de signos dotados de certa mobilidade” (Idem, p. 44) e, por conseguinte, (des)orienta o homem em favor da mudança.

Se nos detivermos por um momento, é possível lembrar a personagem Ulisses, da **Odisséia**, que possuía uma cicatriz motivadora da narração, todavia, esse rastro caracteriza-o pela herança, viagem e reconhecimento ao retorno à casa paterna⁸.

⁷ As falas da personagem Macau, chofer da família de Mundo, justificam o desvario desse pacto: “Pai e filho sempre tiveram a alma danada”. (p. 275)

⁸ Há, em primeiro lugar, a relação entre Ulisses e seu avô materno, em cujo reino acontece a caça; mais precisamente, a relação entre o nome do herói e o ancião, pois é este último que, ao conhecer seu neto recém-nascido, escolhe para ele nome de Ulisses (isto é, Odysseus). Em seguida, ao fato de que a caça foi o resultado de um convite formal feito pelo avô ao menino na infância: quando este crescesse, deveria visitar seu avô, receber presentes e, também, mostrar seu valor de herdeiro varão numa caça. Enfim, um último motivo essencial: a ferida sofrida então pelo jovem Ulisses é, sem dúvida, grave, não é mais um arranhão de menino; mas ela é rapidamente curada, não só graças à atadura benfeita, mas também, e sobretudo, graças às encantações, às “palavras-mágicas”, que fazem o sangue estancar rapidamente – palavras que possibilitam o retorno de Ulisses, são e salvo, para asa de seus pais em Ítaca. (GAGNEBIN, 2009, p. 108)

Mundo, ao contrário de Ulisses, possui uma cicatriz aberta que sangra a todo o momento: “os sete quadros, com a história que o filho inventara, não apenas aludiam à vida e à morte do pai, mas traduziam a **angústia** de Mundo e eram o presságio de sua própria morte” (p. 293-294; grifos meus).

Mundo queria, na verdade, dar um sentido a sua vida, buscando sua identidade através da relação conflituosa que mantinha com seu pai, mas ao fazer isso, encerra seu pacto com a morte, pois como ele mesmo disse em carta deixada para Lavo, “A errância não era o meu destino, mas a volta ao lugar de origem era impossível” (p. 308). Já que seu pai não era Jano, conseqüentemente, Mundo não voltaria para um lugar que nunca lhe pertencera.

A cicatriz no presente texto, portanto, é uma metáfora da memória, assim como da morte, que perpassa a história esgotando o tempo nas folhas de papel lidas pelo leitor. Já que o Homem tem consciência de sua temporalidade, o que lhe resta deixar como legado é a escritura que será sempre o começo de uma nova história. Com isso, pode-se ponderar sobre a seguinte passagem bíblica: “Lembra-te de que és pó, e em pó te hás de tornar” (Gênesis, Cap. 3, Versículo 19, p. 51). O texto, assim como o homem bíblico, origina-se da matéria informe, “pela qual deixam de ser o que tinham sido, para começarem a ser o que não eram” (AGOSTINHO, 2009, p. 300), ou seja, as palavras são como cinzas, que ao final da leitura caem como pó ao ouvido do leitor, amalgamando-se à vida do Homem, dando-lhe eternidade, através do rastro deixado pela escrita. Essa transitoriedade imagética é concretizada por Ramira (tia de Lavo) que enterra os restos do cachorro, o qual retorna ao seu princípio ativo; “a morte, enquanto retorno ao Caos, restitui o ato inaugural de adentrar no que se furta para, novamente, vir-à-luz: desabrochar primaveril desde a origem” (BEAINI, 1989, p.11):

Encostada à cerca **viva**, uma calota de cimento escondia os **ossos** do cachorro, e uma acácia da mansão vizinha sombreava o **túmulo de Fogo** e as flores de Jano. Os talos num vaso em forma de **concha** cresciam com **viço**, **os cachos de florzinhas vermelhas, umedecidos**. O túmulo do **cão** e a **concha**, lado a lado, davam ao lugar um pouco de **relevo e cor**. (p. 262; grifos meus)

O leitor, por meio das imagens oferecidas pelo texto, tece como Penélope⁹ o tempo na narrativa, uma vez que o homem é temporal, mas a escrita é atemporal, volátil, está eternamente em processo de combustão, conforme a antítese empregada no fragmento acima pelo contraste das palavras “viva” e “ossos”, que proporcionam uma ideia de imortalidade, ou seja, de continuidade. Os restos do animal voltam à terra transformado em matéria orgânica e vivificando outras formas de vida que ciclicamente tornam a existir. Assim são os fósseis: não morrem, apenas silenciam-se em uma dada época, surgindo do tempo e trazendo algumas respostas para as infinitas indagações humanas. Dessa forma, as palavras “cão” e “concha” simbolizam o contínuo processo natural da vida: aquele alimenta a terra, e este (re)escreve o tempo que foi, uma vez que o homem procura sua identidade nesses vestígios deixados por outras gerações. Ele, o homem, reúne esses sinais tentando manter relações entre si, porém, inúmeras possibilidades imagéticas surgirão dessa aproximação.

Contudo, essas imagens só ficam no campo da hipótese, já que estamos “subordinados” ao poder incontestável da natureza: a chuva que “umedece” a terra (túmulo), o sol (Fogo) que aquece o dia após a chuva, e o vento que sopra de forma difusa a fertilidade ao solo, dando-lhe “relevos e cor”: dessa união aprazível nasce “com viço os cachos de florzinhas”. Assim como surge uma “cerca viva”, surge o biodiagrama, oriundo da ação viva do homem, que constrói cada pedaço dessa rede biodiagramática, resultando no Texto: ser vivo, constituído de (re)leituras.

⁹ Penélope é a esposa de Ulisses, que aguardava pelo seu retorno da guerra de Tróia, conforme narrada na Odisséia, de Homero. Enquanto Ulisses guerreava, o pai de Penélope não sabia se ele estava vivo ou morto, já que não retornara, então, sugere que a filha se case novamente. Penélope recusa-se a casar, mas diante da insistência do pai, aceita a corte dos pretendentes. Todavia, estabelece uma condição de que somente se casaria após terminar de tecer uma cocha de tricô. Durante o dia, tecia a cocha, contudo, durante a noite, a desmanchava.

Esta rede de fios interconectados por vias é gerada pela imaginação do autor e do leitor que possuem a memória – força motriz que alimenta o imaginário do homem. Assim, ao contemplarmos uma obra de arte, abrimos a caixa de pandora (a memória), guardiã da curiosidade humana, que faz emergir da alma um silêncio ensurdecedor, ocasionando aporia.

Por conseguinte, Lavo é um narrador/autor biografemático, ao passo que movimenta a trama como uma aranha que tece sua teia. Entretanto, esse transitar só ocorre pela leitura que culminará com uma rede espiral – denominado aqui biodiagrama – que é o Texto. Mas, fatalmente, ao término de cada leitura, este espiral é desfeito, limiando diferentemente em outras leituras.

Leitor pacífico e bucólico,
Homem de bem, austero e lhano,
Joga fora este saturniano
Livro, orgíaco e melancólico.

Se não herdaste o dom hipnótico
De Satã, o astuto decano,
Irias ler-me por engano,
Ou me terias por neurótico.

Mas se, sem teus olhos piscar,
Do abismo os horrores conheces,
Lê-me afinal que me hás de amar;

Alma curiosa que padeces
E buscas no éden teu abrigo,
Tem dó de mim... Ou te maldigo!

(Baudelaire, Epígrafe para um livro condenado)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A leitura empreendida, na presente pesquisa, do romance **Cinzas do Norte**, de Milton Hatoum, não encerra nosso estudo, uma vez que o Texto é um campo fecundo impossível de se esgotar. Nela, apenas veredamos nossas indagações acerca de uma possível análise biografemática, da qual a sondagem é resultante de uma leitura apaixonada e “pactual” entre o leitor e a obra.

Assim, essa leitura foi pautada tendo em vista o texto como objeto de prazer individual, instrumento vivo diante dos olhos humanos. Olhos que trazem consigo sua história de vida, que é contagiada pela escritura perpassada nas páginas de uma leitura biografemática. Desta forma, o leitor constrói uma rede espiralada, mentalmente traçada entre ele e o texto, denominada diagramação: o Texto por excelência.

Mediante a complexidade do tema proposto no trabalho, reconhecemos a impossibilidade de exaurir nossos estudos e a necessidade de ampliá-lo numa futura dissertação de mestrado, daí já alicerçados por essa base construída aqui.

Nesse sentido, foi fundamental o passeio pelo capítulo I, no qual enfatizamos a importância da memória como continuadora do legado do homem e a gênese da obra de arte, pois é a memória que certifica ao Ser o armazenamento do passado, oriundo de imagens captadas ao longo da vida. Portanto, o processo de criação está intimamente ligado à memória, força inspiradora do artista e do leitor. Então, atesta-se o desdobramento da escritura ao leitor que a consagra no instante.

O estudo da memória, então, deu suporte ao capítulo II, mais especificamente voltado à análise de Lavo como um narrador biografemático que, por meio de alguns biografemas de seu amigo Mundo, tece seu relato junto ao leitor. Como biografema, entendemos os fragmentos advindos de um texto admirável que se desdobra por meio da leitura em pequenos momentos da vida de quem o lê. Seu trabalho de produção, portanto, só pode constituir-se

por meio da memória, que registra imagens ao longo da vida de forma difusa, além de ser a responsável pela imaginação criadora.

O caminho percorrido até aqui tem o texto como um ser ativo e reativo, ao passo que aproximamos nossas hipóteses na transgressão Textual articulada pela leitura da obra, haja vista o receptor. Dessa forma, no papel em que a pena traça seu estigma, não há espaços para discursos herméticos, mas sim sua contestação que transforma um objeto inanimado em vivaz. Partindo desse princípio, obtivemos a seguinte equação: Lavo é um narrador/autor biografemático, pois movimenta o jogo que culminará com os fios das malhas fundantes do tecido diagramático da trama.

Utilizamos como biografemas exemplares desse movimento em rede trechos do diário da personagem Raimundo, o relato em terceira pessoa de Ranulfo e a carta em primeira pessoa de Raimundo, que foram utilizados por Lavo na construção de seu relato. Assim como as fiandeiras cosem por meio das linhas seu ofício, Lavo cose por meio de sua narrativa biografemática o véu ilusório: a ficção. Estes biografemas, ao serem analisados, confirmam a magnitude da literatura, que trabalha a linguagem, transformando possíveis documentos (diário, carta, relatos) em signos artísticos incrivelmente latentes de significação. Portanto, a leitura de um texto será apaixonante se considerada a construção do objeto ficcional, ou seja, os procedimentos analógicos das palavras, que revela algo sem a pretensão de revelar-se.

Por fim, no capítulo III, fizemos uma leitura daquele que seria o biografema estruturador do projeto biodiagramático: a cicatriz de Mundo, metáfora da escrita no papel em branco – apenas esboçado neste trabalho e que, a nosso ver, mereceria ser aprofundado por meio de um outro estudo que norteasse de forma abrangente os elementos estruturais do texto através das dobras teorizadas por Gilles Deleuze. Mais especificamente: as dobras orgânicas “internas ao organismo vivente” (DELEUZE, 2009, p.20), no caso, o texto que, de dobra em dobra, se transforma e evolui. Dessa sistematização, Lavo se metamorfoseia em narrador/autor biografemático.

Ademais, durante o processo de pesquisa, outras questões referentes ao leitor se colocaram como fundamentais para a compreensão daquilo que Barthes tão bem denominou biografema. O leitor é instância de grande

importância em todo o percurso até aqui trilhado, pois cabe a ele a responsabilidade de soprar existência ao Texto, que adquire vida a sua imagem e semelhança. Tal como as nuvens no firmamento tracejam imagens-desenhos que concretizam nossos sonhos individuais, a leitura de um texto é algo singular como a criação do Cosmo. Logo, a essência dessas reflexões está enraizada num elemento potencializador: a palavra “autor”, que aqui não se refere a um ser de carne e osso, mas a uma entidade ficcional que culmina no leitor. Assim, não seria o leitor o verdadeiro autor que movimenta a obra por meio da leitura biografemática? Está aqui uma questão a ser explorada futuramente.

Nessas linhas finais, o que se pode afirmar com segurança é que por meio da escritura, a personagem Lavo constrói o amalgamento da obra para dentro da vida do leitor, que transmigra à escrita do outro a sua cotidianidade. A escrita deixada por Lavo é o legado que será transmutado pela força viva da leitura, que arquiteta sempre o novo. E, por essa razão, o Texto, incontestavelmente, não se esgota.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEM, Giorgio. **A linguagem e a morte**: um seminário sobre o lugar da negatividade. Tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. Tradução J. Oliveira e A. Ambrósio de Pina. 24.ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **A rosa do povo**. 41.ed. Rio de Janeiro: RECORD, 2008.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. **A poética do espaço**. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. 4.ed. Tradução Aurora Bernadini, José Pereira Junior, Augusto Góes Júnior, Helena Spryndis Nazário e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: UNESP, 1998.

BAPTISTA, Ana Maria Haddad. **Tempo – Memória**. São Paulo: Arké, 2007.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Tradução Manuela Torres. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2009.

_____. **Aula**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. 14.ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

_____. **Elementos de semiologia**. Tradução Izidoro Blikstein. 17.ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

_____. **Fragmentos de um discurso amoroso.** Tradução Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **O grau zero da escrita.** Tradução Maria Margarida Barahona. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2006.

_____. **O rumor da língua.** Prefácio Leyla Perrone-Moisés; Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **Roland Barthes por Roland Barthes.** Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

_____. **Sade, Fourier, Loyola.** Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1990.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal.** Tradução Ivan Junqueira. 1.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

BEAINI, Thais Curi. **A memória:** medida ontológica do cosmos. São Paulo: Palas Athena, 1989.

BENJAMIM, Walter. **Obras Escolhidas I:** Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sergio Paulo Rouanet; Prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **Obras Escolhidas III:** Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo. Tradução José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 1.ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória:** ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **Memória e vida.** Tradução Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BERNIS, Jeanne. **A imaginação**: do sensualismo epicurista à psicanálise. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: J.Z.E., 1987.

BÍBLIA Sagrada. Tradução Monges Beneditinos de Maredous, Bélgica. 161.ed. São Paulo: Ave-Maria, 2004.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. 7.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. **O tempo vivo da memória**: ensaios de psicologia social. 2.ed. São Paulo: Ateliê, 2003.

CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável**. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CAMPOS, Haroldo de (Org.) **Ideograma**: lógica, poesia, linguagem. 4.ed. São Paulo: Edusp, 2000.

CANDIDO, Antonio *et al.* **A Personagem de ficção**. 11.ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CIORAN, Emile M. **Breviário de decomposição**. Tradução José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de (Org.). **Milton Hatoum: Arquitetura da memória**: ensaios sobre os romances *Dois Irmãos* e *Relato de um certo Oriente*. Manaus: EDUA, 2005.

DELEUZE, Gilles. **A dobra**: Leibniz e o barroco. Tradução Luiz B. L. Orlandi. 5.ed. Campinas: Papirus, 1991.

_____. **Bergsonismo**. Tradução Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: 34, 1999.

D'Onofrio, Salvatore. **Forma e sentido do texto literário**. São Paulo: Ática, 2007.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das letras, 1994.

EIKHENBAUM, B. *et al.* Teoria da Literatura: formalistas russos. Tradução Ana Filipouski, Maria Apareida Pereira, Regina L. Zilberman e Antônio Carlos Hohfeld. 1.ed. Porto Alegre: Globo, 1973.

FELICIO, Vera Lucia G. **A imaginação Simbólica**. São Paulo: Edusp, 1994.

FRANCISCO, Denis Leandro. **A ficção em ruínas: Relato de um certo Oriente**, de Milton Hatoum. 2007. 122 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte, 2007.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: 34, 2006.

_____. **Sete aulas sobre linguagem, memória e história**. 2.ed. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons, ritmos**. 14.ed. São Paulo: Ática, 2005.

GURGEL, Luiz Henrique. Não há literatura sem memória. **Revista na Ponta do Lápis**, São Paulo, n.9, p.2-4, Junho, 2009.

HARVEY, Vera de Azambuja. **Marcel Proust: realidade e criação**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

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

_____. **Dois irmãos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

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

_____. **Literatura e memória**: notas sobre Relato de um Certo Oriente. São Paulo: PUC-SP, 1995.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Tradução Marcia Sá Cavalcante Schuback. 4.ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

HISGAIL, Fani et al. **Biografia**: sintoma da cultura. São Paulo: Hacker, 1996.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. 11.ed. São Paulo: Ática, 2007.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rosseau à Internet. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LUCCHESI, Marco. **A memória de Ulisses**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

MOISÉS, Carlos Felipe. Proust: um poeta fin-de-siècle. **Cult**. São Paulo, n. 52, p. 10-17, novembro, 2001.

MONGELLI, Lênia Márcia. **A estética da ilustração**: textos doutrinários comentados. São Paulo: Atlas, 1992.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**. Tradução Alex Martins. São Paulo: Martin Claret, 2004.

_____. **Escritos sobre Educação**. Tradução Noéli Correia de Melo Sobrinho. 3.ed. Rio de Janeiro: PUC-RIO; São Paulo: Loyola, 2003.

_____. **Humano, demasiado humano.** Tradução Heloisa da Graça Burati. São Paulo: Rideel, 2005.

_____. **Os pensadores:** Nietzsche. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho. 5.ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

NOVALIS, Friedrich Von Hardenber. **Pólen.** Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho. 2.ed. São Paulo: Iluminuras, 2001.

NUNES, Benedito. **Hermenêutica e poesia:** o pensamento poético. Organização Maria José Campos. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

OLMI, Alba. **Memória e memórias:** dimensões e perspectivas da literatura memorialista. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2006.

PAZ, Octavio. **A outra voz.** Tradução Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

_____. **Signos em rotação.** Tradução Sebastião Uchoa Leite. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PEREIRA, Tânia Maria Pantója. Memória e modernidade em Benedicto Monteiro e Milton Hatoum. **Revista do Gelne.** Pará, v.3, n. 1, p.1-3, 2001.

PIGNATARI, Décio. **O que é comunicação poética.** 9.ed. Cotia: Ateliê, 2005.

PLATÃO. **Os pensadores:** Platão. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

PROUST, Marcel. **No caminho de Swann:** em busca do tempo perdido, Vol. I. Tradução Mario Quintana. 3.ed. São Paulo: Globo, 2006.

SÁ, Olga de; MOREIRA, Walter. **Recomendações para apresentação de trabalhos acadêmicos, dissertações e teses ao Programa.** 2.ed. São Paulo, Santa Tereza, 2009.

SANTAELLA, Lucia. **Matrizes da linguagem**: sonora, visual, verbal. 3.ed. São Paulo: FAPESP; Iluminuras, 2005.

_____. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. **Uma literatura nos trópicos**. 2.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SARTRE, Jean-Paul. **A imaginação**. Tradução Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2009.

SOLLERS, Philippe. **O paraíso de Cézanne**. Tradução Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

TODOROV, Tzvetan. **Poética da Prosa**. Tradução Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

YATES, Frances A. **A arte da memória**. Tradução Flávia Bancher. São Paulo: Unicamp, 2007.

Documentos Eletrônicos

BORGES, Julio Daio. Milton Hatoum. **Digestivo Cultural**. São Paulo, Maio, 2006. Disponível em <www.digestivocultural.com/entrevistas/> Acesso em: 22/10/2009.

COSTA, Rafael Martins da. Em busca da estrangeiridade: uma viagem pelos contos de *A cidade ilhada*, de Milton Hatoum. **Cronópios**. São Paulo, Março, 2009. Disponível em <www.cronopios.com.br/site/critica.asp?id=3881> Acesso em: 20/03/2009.

GOMES, Gínia Maria. A Manaus de Milton Hatoum em Cinzas do Norte. **Dossiê: a cidade do romance**; revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas. Porto Alegre, v. 3, n. 1, jan/jun, 2007.

HANANIA, Aida. Escrever à margem da História. **Collat 6**. São Paulo, Novembro, 1993. Disponível em <www.hottopos.com/collat6/milton1.htm> Acesso em: 22/10/2009.

HATOUM, Milton. “Não acredito nos livros autobiográficos, são grandes mentiras”. **Diário de Notícias**. [s.l.], Fevereiro, 2006. Disponível em <www.dn.sapo.pt/> Acesso em: 03/11/2009.

LEAL, Claudio. Hatoum: “A literatura é a arte da paciência”. **Terra Magazine**. São Paulo, Setembro, 2007. Disponível em <www.terramagazine.terra.com.br/interna/> Acesso em: 22/10/2009.

MOREIRA, Carlos André. As memórias ilhadas de Hatoum. **Mundo Livro**. São Paulo, Março, 2009. Disponível em <www.clicrbs.com.br/blog/jsp> Acesso em: 22/10/2009.

NETTO, Irineo. Obstinação no lugar de musas e oráculo: entrevista com Milton Hatoum. **Rascunho**, Curitiba, Setembro, 2009. Disponível em: <www.rascunho.rpc.com.br/entrevistas> Acesso em 03/09/2009.

PIZA, Daniel. Destinos danados. **Entre Livros**. São Paulo, outubro de 2005. Disponível em: <www2.uol.com.br/entrelivros/noticias/destinos_danados> Acesso em: 22/10/2009.

TELAROLLI, Sylvia. Memória e foga nas Cinzas do Norte. **Revista Recorte**, [s.l.], [s.d.], Disponível em <www.unicor.br/recorte/artigos > Acesso em: 03/11/2009.

_____. O norte da memória. **Revista Recorte**, n. 7, São Paulo, jul/dez de 2007. Disponível em <www.unicor.br/recorte/artigos/edicao/7/7_artigo_sylviatarolli.htm> Acesso em: 03/11/2009.

VELLOSO, Beatriz. Amargura fulminante. **Época**. São Paulo, Agosto de 2005. Disponível em: <www.revistaepoca.globo.com/Epoca/> Acesso em: 22/10/2009.