

MONUMENTO, ARQUIVO E FICÇÃO EM *CINZAS DO NORTE*, DE MILTON HATOUM

Ananda Nehmy de Almeida (UFMG)¹

Resumo: Pretende-se analisar conceitos como monumento, arquivo e ficção no romance *Cinzas do Norte*, de Milton Hatoum, tendo em vista a sua relação com a arquitetura e a história de Manaus, além da prática dos personagens e do narrador testemunha de colecionar objetos. Recorre-se à abordagem de Andreas Huyssen dos conceitos citados e à teoria do romance de arquivo desenvolvida por Suzane Keen.

Palavras-chave: monumento, arquivo, museu, coleção.

O objetivo deste estudo é examinar a matéria histórica do romance *Cinzas do Norte*, de Milton Hatoum, a fim de associá-la ao discurso teórico voltado a espaços urbanos de proteção da memória. Recorre-se aos ensaios *Sedução monumental* (2000) e *Escapando da amnésia: o museu como cultura de massa* (1994), de Andreas Huyssen, além da teoria de Suzanne Keen (2003) acerca do romance de arquivo que engloba aqui o romance de artista e o teor testemunhal identificados pela recepção de *Cinzas do Norte*².

Andreas Huyssen (2000) investiga o efeito de sedução da estética monumental em diferentes contextos históricos. No século XIX, Richard Wagner, seguindo o nacionalismo romântico, propõe ao *Volk* alemão o estabelecimento de nova cultura sobreposta ao monumento clássico, mas fundada com elementos da tragédia grega. No período da unificação alemã, a instalação montada pelo artista pós-moderno Christo, em 1995, que consistiu em embrulhar o *Reichstag* para promover, no seu entorno, um evento artístico, possui caráter antimonumentalista. Aos exemplos confrontados em Huyssen, segue-se a sua leitura dos signos urbanos em Berlim, cidade museu e cenário da 1ª e 2ª Guerras, da Guerra Fria e da unificação alemã.

Ao pesquisar museus, Andreas Huyssen (1994) verifica que a *mise-en-scène* espetacular promovida no espaço fechado de exposição se organiza já prevendo o olhar museico dos visitantes. A aglutinação de elementos diversos no museu constitui elemento

¹ Doutoranda em Literatura Comparada (UFMG). Contato: anandanehmy@gmail.com

² Roniere Menezes e Izabel Fonseca Sá (2015) utilizam a categoria “romance de arquivo”, e Daiane Carneiro Pimentel (2012) identifica o teor testemunhal em *Cinzas do Norte*.

“mediador em que o multiculturalismo, a realidade das migrações, o choque crescente das mudanças demográficas com os conflitos étnicos, os racismos culturais e o ressurgimento dos nacionalismos estão presentes” (HUYSEN, 1994, p. 35-57). O ato de colecionar se efetiva com o movimento das personagens nos espaços urbanos de *Cinzas do Norte*, o que torna as categorias pesquisadas por Huysen complementares à noção de romance de arquivo. Suzanne Keen (2003) identifica a metáfora “arquivo” no gesto ficcional realizado por personagens e narradores de colecionar livros, manuscritos, fotografias, quadros e desenhos.

Rastros do Monumento à Abertura dos Portos às Nações Amigas

O caráter monumental e os museus com acervos antagônicos compõem os personagens de *Cinzas do Norte* que se deslocam no contexto histórico da Ditadura Militar em Manaus, cidade onde, na sua fundação, foi reduzido o espaço autóctone. Segundo José Ribamar Bessa Freire (1990), no século XVII, o governo do estado do Maranhão e Grão-Pará, a mando da metrópole, construiu o Forte de São José da Barra do Rio Negro com a finalidade de proteger o local de invasões holandesas ou espanholas. A construção sintetiza a violência do processo colonial imposta ao povo *manaós* que habitava a região. De acordo com Freire (1990, p. 168), o forte, origem da cidade dominada pelos colonos, foi construído em cima do cemitério indígena.

Otoni Moreira de Mesquita (2005) estuda a cidade a partir das obras realizadas pela administração de Eduardo Ribeiro (1892-1896), responsável pela construção do Teatro Amazonas, em Manaus. O vice-governador Ramalho Júnior continua o projeto de Ribeiro, em 1900, com a construção do Monumento à Abertura dos Portos às Nações Amigas no Largo de São Sebastião. Segundo Mesquita, as reformas que marcam a história de Manaus pretendiam torná-la “vitrine” para atrair investidores e mão de obra. As transformações da cidade seguem os ideais modernos da reforma parisiense realizada pelo barão Haussmann. Aparentemente marcadas pelos discursos científicos e humanistas, as reformas defendiam o desenvolvimento da tecnologia e do comércio na cidade, de forma a apresentá-la como “uma vitrine do progresso”. Contudo, a consequência dessas alterações é o deslocamento de moradores pobres do centro para bairros distantes, privilegiando as elites urbanas.

O Monumento à Abertura dos Portos às Nações Amigas, de autoria do artista italiano Domenico de Angelis, é marcado pelo anacronismo de suas alegorias ou pelo multiculturalismo na forma clássica, ideal de humanismo presente na defesa da modernidade dessas reformas. Didi-Huberman (2015) propõe que não se ignore a relação do real e do tempo com a imagem, pois ela se forma como impressão, rastro ou traço visual composta por outros “tempos suplementares”, anacrônicos e heterogêneos. Os principais conflitos de *Cinzas do Norte* e as obras de Mundo retomam a abertura do tempo ou sua fratura expressa pelo anacronismo do monumento de Manaus cujas esculturas e máscaras em bronze foram confeccionadas no ateliê de Enrico Quatrini, em Roma. Foram importados da Europa granito da Bavena e mármore de Carrara para a sua construção.

A estatuária do monumento é distribuída em três níveis. No topo, próxima a Hermes assentado numa engrenagem, a estátua da amazona, com o braço erguido, assemelha-se à Estátua da Liberdade, cuja postura segue os rastros históricos do Colosso de Rodas. Contornam o segundo nível máscaras com semblante e ornamentos nas orelhas e cabelos oscilando entre as culturas clássica e indígena. Ao redor do monumento, estátuas de crianças, caracterizadas geralmente pela fragilidade nas estatuárias clássica e cristã, executam ações grandiosas típicas dos colonizadores que fizeram viagens marítimas: comandam embarcações com nomes de continentes. A criança da nave África, cuja proa contém uma cabeça com ornamentos egípcios, segura presas de elefante. A estátua que comanda a nave Ásia, assentada numa cabeça de leão, porta um vaso. Há uma serpente próxima à quilha da nave América guiada por outra criança. Assentada na proa em forma de cabeça de águia, a criança da nave Europa segura um globo.

Formado pela alegoria do comércio no topo, o monumento é rodeado pelas alegorias dos continentes relacionadas à exploração econômica da fauna, como o marfim da nave África, e à cultura ou à natureza de cada região, marcadas pelo estereótipo do perigo próprio ao exotismo, presente na estátua da criança ameaçada pela serpente, ou da submissão da fauna aos exploradores, perceptível nas estátuas das crianças montadas na águia ou no leão. A mitologia do comércio aliada à figura de Hermes, deus protetor das viagens e das estradas, mensageiro dos deuses, e à estátua feminina contribui para monumentalizar as atividades econômicas do estado do Amazonas. O piso da praça,

símbolo do encontro das águas dos rios Negro e Solimões, é composto de ladrilhos portugueses pretos e brancos, assim como os das praias no Rio de Janeiro, usados posteriormente aos de Manaus.

Na formação da cidade, o monumento, assim como o Teatro Amazonas, fez parte do projeto de torná-la vitrine, mas possui também o aspecto de obra de arte em exposição fechada, típica cidade museu citada em Andreas Huyssen (2000). As significações das alegorias, o sucesso dos comércios mundial e interno, contrastam-se aos conflitos da história de ocupação do espaço urbano manauara. Esse monumento compõe uma cena em *Cinzas do Norte* na qual Olavo (Lavo), narrador testemunha, e Raimundo (Mundo) se encontram ainda na infância:

Eu o vi uma vez no centro da praça São Sebastião[...], ele mirava a nau de bronze do continente Europa, olhava o barco do monumento e desenhava com uma cara de espanto[...]. Parei para ver o desenho: um barquinho torto e esquisito no meio de um mar escuro que podia ser o rio Negro ou o Amazonas. Além do mar, uma faixa branca. Dobrou o papel com um gesto insolente, me encarou como se eu fosse intruso; de repente se levantou e estendeu a mão, me oferecendo o papel dobrado. (HATOUM, 2005, p. 7)

Definida pela tradição da retórica clássica como *tropo* que leva a “audiência” a “ver” determinado objeto, figura ou espaço, a *écfrase*³ é recurso constantemente utilizado no romance. Embora não contenha *écfrase* detalhada do Monumento à Abertura dos Portos, no trecho do romance, é perceptível o embate do personagem com o caráter monumental das estátuas. Posicionado de frente para a Nave Europa, comandada pela estátua de criança com o globo, Mundo compõe o primeiro item da coleção do amigo Lavo considerando a ruptura com o modelo. O desenho destaca os riscos da paisagem úmida, ribeirinha ou marítima, ao apresentar a imagem do barco perdido no mar escuro. Contudo, não o compõe, por meio de *écfrase*, a estátua que poderia levar o leitor a associá-la ao nome próprio e ao apelido do desenhista. A escolha de Mundo, de traços

³ Cf.: Revisão teórica do conceito de *écfrase* em Miriam de Paiva Viera (2017) em “*Écfrase: de recurso retórico na antiguidade a fenômeno midiático na contemporaneidade*”.

antimonumentais, indica a sua discordância com a memória urbana e a mitologia projetadas no monumento.

O romance retoma a antiguidade greco-romana no espaço escolar e na seleção dos nomes de personagens baseados em história e mitologia. Os pórticos revestidos de mármore do Colégio Pedro II, localizado em Manaus, são apresentados pelo narrador testemunha aos leitores para marcar a entrada de Mundo e sua mãe Alícia nesse espaço. Clássica em seu exterior, a escola torna o corpo do aluno arquivo de valores ao impor-lhe a disciplina e o uniforme. Mundo se encontrava fora da ordem clássica: com o cabelo despenteado, as mãos sujas de tinta e a insígnia dourada mal posicionada na gravata. Na escola, o aluno de nome Minotauro é conhecido pela brutalidade comum à da figura mitológica, presa no labirinto do tirano Minos com a finalidade de devorar jovens invasores. Havia os jogos da “Arena”, “um círculo de areia suja”, onde alunos lutavam, que levou o aluno Chiado à morte. Tal evento, semelhante aos torneios de gladiadores, retoma elementos do meio político brasileiro de 1965. Após o golpe militar, o congresso se dividia entre o partido da situação, Arena, favorável aos militares, e a oposição, formada pelo MDB.

A brutalidade dos colegas nos jogos da arena não interessa a Mundo, que faz caricaturas no jornal do grêmio intitulado “Elemento 106”. Essa forma de desenho caracteriza-se pela distorção de figuras para promover o efeito de humor e a crítica à determinada personalidade, a exemplo das caricaturas de Honoré-Victorien Daumier, citadas no romance e comparadas aos quadros de Guignard, Volpi e Portinari, imagens da biblioteca de Mundo na coleção “Gênios da Pintura”. Na série “Corpos Caídos”, Mundo retoma a bestialidade dos alunos ao mesclar, no desenho, seus corpos aos de animais oferecendo a perspectiva grotesca ao jogo de futebol. Perseguido pelos colegas, seus desenhos são abandonados, mas não perdidos, pois Lavo os coleciona.

Além disso, a caracterização de Trajano Mattoso retoma elementos culturais e históricos da antiguidade. O primeiro nome da personagem é comum ao do imperador romano Marco Ulpio Trajano (52-117), conhecido pelas conquistas militares e pelo monumento a ele destinado, cuja base guardaria suas cinzas, a Coluna de Trajano localizada em Roma. Segundo Pierre Grimal (1984), o monumento recupera o conflito

dos romanos contra os dácios, pois, ao longo dele, cenas de batalha esculpidas contêm os vestígios das narrativas de guerra desse período. O apelido de Trajano, Jano, relaciona-se às várias representações na estatuária do deus bifronte cuja dupla face simboliza o uso da tradição, do passado, e valorização do progresso.

Trajano Mattoso tem mais afeto pelo cão Fogo do que por Mundo. É produtor de juta, amigo de militares e pertencente a uma família de comerciantes portugueses. A colheita da juta era penosa, pois os trabalhadores ficavam imersos durante horas para recolher o material. Para Veridiana Valente Pinheiro (2015, p. 144), o espaço da Vila Amazônia indica o tratamento desigual, posto que a propriedade se dividia entre o palacete, moradia de Jano, e os casebres de Okayama, destinados aos empregados, população formada pela miscigenação de imigrantes japoneses e indígenas. Mundo se conecta à temática da bastardia, sendo filho de Arana e Alícia, fato desconhecido por Trajano. Além do nome, a brutalidade do padrasto é marcada pela imposição de castigos, como o isolamento do filho bastardo, ainda criança, no porão da casa, numa alusão à tortura do regime militar. A juta, fibra usada na confecção de sacos para embalar a produção agrícola, constitui a fonte da riqueza de Jano. Imposta na infância pelo padrasto, a proibição de que Mundo se envolva com filhos dos empregados descendentes de índios e orientais que viviam nos casebres da Okayama ignora afetos e origens: os olhos de Mundo são negros, puxados, semelhantes aos de Alícia e aos dos empregados. Segundo o narrador testemunha, a característica parece indicar o pertencimento do amigo a “uma tribo esquecida”.

Mundo coleciona desenhos e esculturas de seres mitológicos da cultura indígena feitos pelo seu Nilo, índio velho, envolvido no festival do boi de Parintins, além de livros e revistas de arte. Formada para ser exibida, a coleção de Jano contém discos de música clássica, ouvida no Teatro Amazonas, miniaturas de soldados e de máquinas de guerra. A diferença das coleções incomoda Jano, que procura legitimar suas preferências ao filho, inclusive a “política”. O pai apoiava o regime militar, seu núcleo de amizades compunha-se de militares e ainda impôs ao filho, após a expulsão da segunda escola, que estudasse no Colégio Militar. Na casa, o quarto museu-ateliê de Mundo é uma arapuca para o padrasto ao abrigar o desenho da Vila Amazônia com a seguinte placa: “Propriedade do

Imperador Trajano”. O efeito deslegitimador da frase irônica em Jano o leva a rasgar os desenhos do filho. O museu clássico e o Monumento à Abertura dos Portos são contestados durante a aprendizagem de Mundo para se tornar um artista plástico que envolve deslocamentos em Berlim, Londres e o retorno a Manaus.

Coleções de Mundo

Ao museu clássico de Jano, contrastam-se as inovações do “artista da ilha”, pai biológico de Mundo. O ateliê é visitado por Mundo em várias passagens do romance. Numa das visitas, o caráter extrativista de Arana se revela nesse espaço repleto de toras de mogno, ferramentas, máquinas de carpintaria e animais esculpidos, além de coleções de livros e reproduções de artistas, como Van Gogh e Matisse. Contudo, há objetos de barro pintados em cores fortes, de autoria de Jobel, que reproduziam o nascimento de peixes e serpentes, gerados por mulheres. Em outra visita, Mundo lhe mostra esculturas de pássaros feitas por seu Nilo. O artista da ilha despreza as esculturas de Jobel ao chamá-las de “objetos toscos” produzidos por um “aluado”, e critica as de seu Nilo utilizando o falso critério de “originalidade”, pois, segundo Arana, reproduzem peças dos ticunas, algo já feito pelos europeus com as artes africana e indígena.

No fim da explanação, os desenhos de rostos de “moradores de morros cariocas”, feitos por Mundo, são apresentados a Arana, que os observa apressadamente e em silêncio. Embora sejam figurativos, a concepção estética de Mundo é contemporânea, de acordo com os padrões de Nicolas Bourriaud (2009). A obra de arte moderna pertence a um território, a galeria ou o museu, no qual o visitante se concentra em observar o objeto. Na arte contemporânea, o objeto artístico resulta da interação do espectador, pois funciona em processo com o público, ou, segundo Bourriaud (2009, p. 20), apresenta uma “duração a ser experimentada”.

A referência aos nomes “Alex Flem” e “Francis Bacon” no romance indica as diferenças dos conceitos de arte discutidos pelo pai biológico e seu filho. Mundo relata a Arana a interação dos visitantes com o “Parangolé” (1960), de Hélio Oiticica, sem citar os nomes da obra e de seu autor: “as pessoas entravam numa tenda, vestiam uma capa de plástico cheia de dobras e passavam a girar, gritar, e tentavam se libertar de muitas coisas” (HATOUM, 2005, p. 49). Conta que conheceu Alexandre Flem ou Alex, nome similar ao

do artista plástico Alex Flemming, autor de “quadros-objetos”. O romance cita o trabalho de Flemming ao caracterizar o personagem Flem, pois este havia feito, segundo Mundo, retratos com “letrinhas de formiga”. Os painéis na estação Sumaré, produzidos por Flemming, misturam rostos humanos a letras e poemas. A série de fotogravuras “Natureza morta” (1978), de Flemming, volta-se, assim como *Cinzas do Norte*, para a temática da tortura. Jano ameaça Mundo de forçá-lo a cursar o Colégio Militar, mas o jovem reage com gritos contidos pelo golpe de cinturão do padrasto. Na infância, dominado pelo isolamento do castigo no porão, Mundo desenha o rosto de uma criança gritando. As violências na família Mattoso recuperam a imagem do quadro impressionista “O grito”, associável à série de Flemming, que contém um rosto com a boca rodeada de alicates. Embora trate da concepção de pintura figurativa no título, a série mostra partes de corpos nus, tornados objetos, em situações de tortura.

Usada na instalação “Campo de Cruzes”, de Mundo, temática da crucificação é constante na obra do pintor Francis Bacon. O tríptico “Três estudos para a base de uma crucificação”, de Bacon (1944), apresenta figuras mutiladas e isoladas em fundo laranja. Uma parte da veste da primeira parece compor o fundo. A figura central, mescla de humano e ave, sem olhos, contém uma tira de tecido enrolada no pescoço, ressaltando apenas a boca com os dentes semicerrados voltada ao observador do quadro. Um quadrúpede mutilado dirige sua boca dentada aberta às outras figuras do tríptico. A violência encoberta pelo isolamento das figuras, o destaque dado ao impedimento da fala apresentado na primeira e na segunda, oposto às expressões de grito ou ataque na última compõem cenas semelhantes à tragédia familiar de Mundo. Perpassa a elocução da sua família o verbo “gritar” como efeito das tentativas do padrasto de emudecê-la. Embora as obras de Flemming e Bacon não sejam tomadas explicitamente no romance, os nomes dos artistas plásticos as tornam associáveis às éfrases voltadas ao relato dos processos de criação de Mundo.

As experiências propiciadas pelas visitas ao artista da ilha fazem parte das futuras criações de Mundo. Arana mostra ao jovem sua obra intitulada “A dor das tribos... a dor de todas as tribos”, constituída de uma floresta em miniatura, enjaulada, onde se espalham ossos humanos, de anônimos índios e caboclos, recolhidos no cemitério abandonado,

além de animais de madeira chamuscados. O olhar de Mundo em direção à jaula é marcado pela melancolia que moverá seu processo criativo: “abriu as mãos e esfregou os dedos escurecidos pela madeira carbonizada”. As contradições do ateliê de Arana provocam efeitos em Mundo e constituem a projeção da estética do laboratório, conforme propõe Reinaldo Laddaga, anterior ao produto artístico criado para contestar o trabalho do artista da ilha. Se o ateliê revela as projeções da vida de Arana no seu laboratório, espaço que, segundo Laddaga, pode encontrar elementos indicadores da biografia e do pensamento do autor, o *éthos* das projeções será contestado pela obra do visitante. A instalação de Arana desrespeita os despojos de indígenas e caboclos, assim como ocorreu na fundação de Manaus a partir do forte, construído em cima do cemitério indígena. Seguindo a leitura de Júlio Pimentel (2016, p. 17), que identifica em Arana a tentativa de agradar ao mercado, seu ateliê se revela uma fábrica de artigos para turistas. Nele, o pai biológico de Mundo produz animais gigantes em mogno, pinturas de caboclas como “pastiches de Gauguin”, além da série de painéis “Sequência Amazônica”, adepta da ideia estereotipada e romântica de paraíso perdido. O artista da ilha ainda exporta e produz móveis de mogno, incorporando os ideais da alegoria do comércio presentes no monumento de Manaus.

A visão da floresta em miniatura chamuscada ressurgiu na instalação de Mundo intitulada “Campo de Cruzes”, marcada pela estética da emergência. Segundo Reinaldo Laddaga, essa estética articula grupos numa rede a fim de superar a dominação cultural a partir da troca de saberes e da atividade movida pela colaboração dos sujeitos no projeto artístico. Em *Cinzas do Norte*, a mobilização do grupo contraria os interesses de quem controla o espaço urbano. O conjunto habitacional Novo Eldorado, empreendimento do prefeito (coronel) Aquiles Zanda, outro nome de origem grega, apresenta problemas de infraestrutura. É destinado à população pobre de forma a cumprir, na Manaus ficcional, o ideário de torná-la vitrine. A seringueira, árvore que simboliza o período de produção da borracha, encontra-se no centro do conjunto. Compreendendo a intenção do empreendimento de afastar desfavorecidos de áreas centrais, Mundo mobiliza esses sujeitos para colaborarem com o projeto “Campo de Cruzes”. Em frente de cada casa do

conjunto, os moradores espetariam uma cruz de madeira queimada, totalizando oitenta cruces. Nos galhos da seringueira, também queimada, seriam pendurados trapos pretos.

As péssimas condições das casas, pois são “cubículos quentes”, sem fossas e “longe de tudo”, tornam a imagem desse espaço associado à reunião das cruces queimadas no projeto de Mundo algo que contém o rastro do contexto histórico da Segunda Guerra Mundial, marcado pela prisão, morte e posterior incineração de corpos dos prisioneiros nos campos de concentração. A palavra “cinzas” no título do romance de Milton Hatoum parece indicar a especificidade desse rastro no contexto brasileiro e o seu diálogo com outros contextos históricos, como o da Antiguidade Clássica, já que o monumento da Coluna de Trajano seria uma espécie de mausoléu projetado em Roma para abrigar as cinzas do imperador monumentalizado pelo reconhecimento de suas batalhas.

Pertencem à categoria mais geral apresentada na palavra “tecido” os trapos na seringueira, a fibra da juta, elemento que constitui a atividade econômica de Jano, o uniforme escolar, denominado “farda” no romance, e as peças de roupas do casamento de Jano, colecionadas pelo filho bastardo. A trajetória escolar de Mundo caracteriza-se pela desordem do uniforme, pela expulsão do Colégio Brasileiro, não só motivada pelo fato de fazer a caricatura do professor favorável ao regime militar, mas principalmente por rasgar sua própria farda, pregar seus trapos nas janelas e sair da escola quase nu.

Os trabalhos finais de Mundo recompõem a tragédia familiar por meio da estética do laboratório. A série “Histórias de uma decomposição – memórias de um filho querido” é formada pelas imagens de Jano com o cachorro Fogo, e pelas peças de roupa do seu casamento. O fundo do primeiro quadro contém o casarão da Vila Amazônia, os empregados, índios, caboclos, japoneses e Mundo como um pintor que os retrata. A éfrase no romance indica ao leitor que o quadro apresenta o autorretrato do jovem no seu fundo em contraste com o seu primeiro plano, no qual se vê Trajano Mattoso acompanhado do seu cão. Na tela, o dono e o cão aparecem individualizados e, nos outros quadros, apresentam aspectos diabólicos, encontram-se envelhecidos e, por fim, tornam-se figuras grotescas. Quadros-objetos compõem o final da série com as roupas de Jano rasgadas e dois sapatos em sentidos contrários que indicam, assim como o fundo do primeiro quadro, a tensão entre a direção desejada pelo filho e a imposta pelo padrasto.

No âmbito da memória, os sapatos constituem peças de vestuário dos prisioneiros de campos de concentração expostos em museus. Se as peças de vestuário aparecem nas obras de Mundo, na performance, realizada já doente, são dispensadas: “O índio revoltado se dizia filho da Lua e estava ali, nu, na boca do túnel, para festejar o ocaso do regime militar” (HATOUM, 2005, p. 115).

A performance de Mundo se opõe aos discursos do colonizador com a face do padrao de origem portuguesa e da sedução monumental que ressoam nas normas pertencentes à família e à escola. A exploração da juta, os conflitos relacionados ao uniforme (farda) e os trapos nas obras de Mundo compõem itens da rede semântica do romance. Montagem de cartas, relatos e desenhos colecionados pelo narrador Lavo, *Cinzas do Norte* constitui arquivo e museu ficcionais, sobrevivência de Mundo movida pelo gesto de colecionar.

Referências

- ANGELIS, Domenico. Monumento comemorativo à Abertura aos portos, Manaus. In: TIRAPELI, Percival. 8 fotografias. São Paulo: UNESP. <<https://acervodigital.unesp.br/handle/unesp/179390>> . Acesso em: 31 jan. 2017.
- BACON, Francis. Três estudos para figuras na base de uma crucificação (1944). In: GOWING, Lawrence; HUNTER, Sam. *Francis Bacon*. New York: Thames and Hudson, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, 1989. p. 33.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins, 2009.
- DAMASCO, Apolodoro. Coluna de Trajano, Roma, Itália. In: DUBY, Georges (Edit.); DAVAL, Jean-Luc (Edit.). *Sculpture from Antiquity to the Middle Ages*. Tashen, Koln, 2006, p. 150 e158.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2015.
- FLEMMING, Alex. [fotogravuras]. 9 fotogravuras. São Paulo: MASP.<<http://homologacao.hous.com.br/pinacotecapt/default.aspx?mn=545&c=acervo&letra=A&cd=2995>>. Acesso em: 31 jan. 2017.
- FREIRE, José Ribamar Bessa. *A Amazônia Colonial*. Manaus: Metro Cúbico. 1990.

- GRIMAL, Pierre. *A Civilização Romana*. Lisboa: Edições 70, 1984.
- HATOUM, Milton. *Cinzas do Norte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- HUYSSSEN, Andreas. Escapando da amnésia: o museu como cultura de massa. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 23, 1994. p. 35-57.
- HUYSSSEN, Andreas. Sedução monumental. In.:____. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumento, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. p. 41-67.
- KEEN, Suzanne. *Romances of the Archive in Contemporary British Fiction*. Toronto: Buffalo; London: University of Toronto, 2003.
- LADDAGA, Reinaldo. *Estética da emergência*. São Paulo: Martins, 2012.
- LADDAGA, Reinaldo. *Estética de laboratório*. São Paulo: Martins, 2013.
- MENEZES, Roniere; SÁ, Izabel Fonseca. Rastros da memória e fagulhas da criação em *Cinzas do Norte*. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 20, n. 39, p. 291-310, 2º sem. 2016.
- MESQUITA, Otoni Moreira de. *La Belle Vitrine: o mito do progresso na refundação da cidade de Manaus (1890/1900)*. 439 f. Tese (Doutorado em História Contemporânea) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, RJ, 2005.
- PIMENTEL, Daiane. Relato de um certo artista: o testemunho em *Cinzas do Norte*, de Milton Hatoum. *Revista Eletrônica de Estudos Literários*, Vitória, s. 2, n. 10, 2012. Disponível em: < <http://periodicos.ufes.br/reel/article/view/4047> >. Acesso em 26 jul. 2018.
- PINHEIRO, Veridiana Valente. Literatura e guerra: representações da migração japonesa em narrativas contemporâneas. UFPA, Abaetetuba, *Revista Margens Interdisciplinar*. Vol. 9, n. 13. Dez 2015. p. 142-154. Disponível em: < <https://periodicos.ufpa.br/index.php/revistamargens/article/view/2683> >. Acesso em 26 jul. 2018.
- PINTO, Julio Pimentel. O que restou de tudo isso? Signos da arte e da memória em *Cinzas do Norte*. *Intelligere: Revista de História Intelectual*, São Paulo, v. 2, n. 2, 2016. Disponível em: < [file:///C:/Users/Dell/Downloads/116525-226971-1-PB%20\(6\).pdf](file:///C:/Users/Dell/Downloads/116525-226971-1-PB%20(6).pdf) >. Acesso em 26 jul. 2018.
- VIEIRA, Miriam de Paiva. Écfrase: de recurso retórico na antiguidade a fenômeno midiático na contemporaneidade. *Todas as Letras*, São Paulo, v. 19, n. 1, p. 45-57, 2017.