

A EXPRESSÃO ARTÍSTICA COMO CONTESTAÇÃO À DITADURA MILITAR EM *CINZAS DO NORTE*, DE MILTON HATOUM

*Márcio Miranda Alves**

RESUMO: Este artigo analisa a expressão artística do personagem Raimundo como uma forma de contestação ao regime militar no romance *Cinzas do Norte*, de Milton Hatoum. Embora o contexto da ditadura não ocupe um papel central na narrativa, as formas de negação do sistema aparecem de maneira evidente na atmosfera que circunda as personagens. Mundo, nessa perspectiva, utiliza uma arte contestatória para expressar sua rebeldia e inconformismo com o sistema autoritário.

PALAVRAS-CHAVE: Arte; Autoritarismo; Ditadura Militar; Milton Hatoum; *Cinzas do Norte*.

A literatura tem uma característica dificilmente encontrada em outras artes com a mesma força de expressão: com a subjetividade da linguagem, ela pode abordar temas do passado recente ou remoto mesmo que esse tema não seja o foco central da representação. Quando isso ocorre, busca-se o sentido das situações a partir de um ambiente que não surge da mera descrição do espaço ou do tempo por parte do narrador ou do personagem, mas, sim, muitas vezes do silêncio, do não dito, bem como das ações não diretamente relacionadas como pano de fundo. Ou seja, ninguém toca em determinado assunto, mas ele está presente como uma atmosfera que a tudo envolve e absorve.

* Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (Usp). Professor no Mestrado em Letras e Cultura e no Doutorado em Letras na Universidade de Caxias do Sul (UCS).

O autoritarismo e a opressão sobre o sujeito, duas marcas das ditaduras, estão entre os temas recorrentes da literatura brasileira das últimas cinco décadas. E, como afirma Finazzi-Agrò (2014, p. 180), o discurso literário tornou-se a forma mais contundente de denunciar a violência em todas as suas esferas. Em casos como esses, a literatura cumpre o papel de completar as lacunas da historiografia, na medida em que os procedimentos metodológicos do historiador permitem apenas uma narrativa objetiva e distanciada dos eventos, enquanto a liberdade criativa do escritor permite que ele transmita emoção ao narrado.

Essa liberdade da fábula permitiu, por exemplo, que muitas vezes os romancistas fossem acusados de se preocuparem menos com a qualidade da narrativa literária e mais com a denúncia pura e simples, dois caminhos incompatíveis para uma parcela da crítica, que costuma partir de casos como esses para debater sobre o valor estético de uma obra.¹ Para Finazzi-Agrò (2014, p. 188), no entanto, quando se trata da literatura produzida no ou sobre o período de uma ditadura (no caso, a militar), o valor estético das obras “não depende tanto do grau de fiabilidade delas quanto da capacidade do autor de fazer passar, através da sua escrita e das imagens por ele produzidas, uma verdade material [...] da qual nenhuma História poderia dar conta senão traindo ao seu estatuto epistemológico.”

Beatriz Sarlo acrescenta a essa discussão a ideia de que na “concorrência” entre as modalidades narrativas acadêmicas e as não acadêmicas, aquelas ficam em desvantagem não apenas por causa de motivos de método, mas também devido às próprias restrições institucionais e formais, que “a tornam mais preocupada com regras internas do que com a busca de legitimações externas [...]” (SARLO, 2007, p. 15). Em contraponto, as não acadêmicas encaram o passado de forma menos regulada, cujas versões se sustentam na

¹ O exemplo mais clássico vem de *Cacau*, em que Jorge Amado avisa no prefácio: “Tentei contar neste livro, com um mínimo de literatura para um máximo de honestidade, a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau do sul da Bahia.” Essa declaração, vista por alguns como uma mera provocação, foi estopim para longas discussões que estão registradas na historiografia literária. Outro exemplo que mexeu com os ânimos da crítica, temporalmente mais próximo, trata-se do romance *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós, publicado em 1977. Obra censurada à época da publicação, traz uma narrativa de captura e tortura, com riqueza de detalhes, de uma jovem guerrilheira.

esfera pública e são mais capazes de garantir um sentido e, por isso, “podem oferecer consolo ou sustentar a ação.” (SARLO, 2007, p. 14-15). Como exemplo destas, Sarlo cita os escritos sobre as décadas de 1960 e 1970 na Argentina, bem como em outros países latino-americanos, os quais são influenciados pelas necessidades políticas, morais, afetivas ou intelectuais.

Portanto, parece não haver dúvida, e tampouco há motivo para se estender nesse ponto, que a narrativa ficcional tem uma capacidade superior de reconstruir os eventos do passado. Questão mais importante que essa estaria relacionada à forma como os ficcionistas vasculham esse passado em busca de sua reconstrução subjetiva. Se por um lado há obras fortemente marcadas pelo testemunho, cuja narrativa em primeira ou terceira pessoa procura “conservar a lembrança ou [...] reparar uma identidade machucada” (SARLO, 2007, p. 19), uma maneira de libertar os fantasmas das experiências pessoais, por outro há aquelas em que o contexto do passado preenche o quadro como um fundo por onde os personagens transitam, vivendo os seus dramas e sociais e identitários. No segundo caso, isso pode ocorrer com aqueles escritores nascidos pouco antes ou pouco depois do golpe militar de 1964, que tiveram sua formação marcada de alguma forma pela presença do autoritarismo em seu cotidiano, de forma contínua mas menos traumática em relação àqueles que viveram a experiência dos depoimentos, das prisões, do exílio ou da tortura. (HOSSNE, 2015, p. 128).

Milton Hatoum, escritor nascido em Manaus em 1952, foge um pouco a essa regra. Aos 15 anos mudou-se para Brasília, onde frequentou um colégio de aplicação, e mais tarde para São Paulo, onde foi perseguido pelo DOPs quando cursava a faculdade de Arquitetura e Urbanismo na USP. No entanto, em suas primeiras obras, pelo menos até *Órfãos do Eldorado* (2008), o tema da ditadura aparece apenas como o fundo de um quadro. Não há, por parte do manauara, aquela construção simbólica da linguagem que pode revelar um

acerto de contas com o trauma.² Como ele mesmo afirma, “A literatura é tão complexa que pode falar das relações sociais e políticas de uma forma oculta, insinuada. Sempre busquei um equilíbrio entre ação e reflexão, entre fatores externos e internos, entre a psicologia das personagens e a realidade do mundo representado” (LECCHESE, 2017).

Justamente por isso é que o tema político da ditadura aparece de forma oculta e insinuada em *Cinzas do Norte*, publicado em 2005. Neste romance, o drama gira em torno da família Mattoso e tem como vértice o artista rebelde Raimundo. Mundo, como é chamado, tem planos diferentes dos do pai, Jano. Na Vila Amazônia, propriedade da família junto a Parintins, Jano administra a produção de juta com autoritarismo e tenta estender a mesma postura de mando em relação ao filho e à esposa, Alícia. Raimundo, de um jeito insolente e incompreensível a muitos, revolta-se contra as ambições de poder do pai, que vive um círculo de amizades com os militares. O filho sai de Manaus e ganha o “mundo” para viver da arte, passando pelo Rio de Janeiro, Berlim e Londres. Os conflitos envolvendo Raimundo e a família são narrados pelo advogado e amigo Lavo, que observa o desdobramento dos dramas familiares – ora presente, ora à distância – e intensifica a tensão do enredo com relatos que revelam não apenas os seus sentimentos, mas também os de uma época.

A aversão de Raimundo pela produção extrativista e pela maneira como o pai conduz os negócios manifesta-se não apenas no seu comportamento rebelde, mas também na arte produzida por ele. Em constante conflito com os valores vigentes, Raimundo não consegue se integrar ao ambiente sociocultural da Vila Amazônia. Como forma de manifestar sua contrariedade a tudo que o cerca, aparece na mansão da família apenas para dormir. Durante o dia perambula pelas comunidades procurando o contato com os índios. A fuga, para o personagem, passa pelas artes plásticas, a forma encontrada por ele para chocar e manifestar o seu inconformismo.

² Pode-se dizer que esse “acerto de contas” ocorre em *A noite da espera* (2017), primeiro volume da trilogia *O lugar mais sombrio*. A obra apresenta a formação cultural e política de um grupo de jovens na Brasília dos anos 1960 e 1970.

Raimundo aprende a pintar com Alduíno Arana, um pintor medíocre que produz obras com temas da flora e da fauna regional para decorar ambientes de famílias abastadas e de mau gosto de Manaus. No início, Raimundo considera Arana um artista que produz arte revolucionária. Com a experiência de quem passa as férias todos os anos no Rio de Janeiro, em contato com outros artistas e novas formas de expressão, Raimundo passa a considerar a arte do mestre limitada e conservadora. Em uma conversa com Lavo, o artista, revoltado com as condições sociais de Manaus, questiona o caráter de Arana:

“Não é mais o mesmo”, disse, com aspereza. “Aliás, nós não somos mais os mesmos, Lavo. O ateliê dele é uma fábrica de quadros e esculturas. Arana renegou até aquela jaula queimada cheia de ossos e capim seco... Dizia que era uma obra muito crítica, mas hoje acha que é fútil. Uma fase experimental, já passou... Falou assim mesmo, e ainda riu. Arana virou um reles comerciante da arte. Quis que ele repetisse tudo sobre o meu projeto. Então: por que o *Campo de cruzeiros* era apenas uma provocação? Não respondeu. É um cara medroso demais. Agora ele decora gabinetes, manda presentes a oficiais e políticos... [...] (HATOUM, 2005, p. 163-164)

O projeto *Campo de cruzeiros* consiste na instalação de cruzeiros de madeira no conjunto habitacional Novo Eldorado, em protesto contra a morte de um amigo durante atividades do Colégio Militar. A “instalação” era formada por 80 cruzeiros queimados, fixadas diante de cada casa do Novo Eldorado, e por trapos pretos suspensos nos galhos de uma seringueira, cujo tronco também seria queimado. Considerado a maior obra urbanística do prefeito Zanda, coronel do Exército e ídolo do pai de Raimundo, que pretendia modernizar Manaus com uma reforma urbana, o residencial Novo Eldorado constituiu-se em um conjunto de casas inacabadas e sem fossas, nem água, luz ou recolhimento de lixo, espalhadas por ruas enlameadas, distantes do centro urbano. “Os moradores do Novo Eldorado eram prisioneiros em sua própria cidade” (HATOUM, 2005, p. 148). A situação em que os moradores viviam justifica, para Raimundo, uma intervenção artística de protesto. Arana, por sua vez, mostra-se contrário à ideia, por achar que um monte de cruzeiros e um tronco queimado não poderiam ser arte. Por isso, na percepção daquele, este passou a ser um comerciante de arte e seu ateliê uma fábrica de quadros e esculturas.

O conflito que se estabelece entre os dois artistas revela duas posturas antagônicas diante da realidade: uma acomodada ao sistema, sem forças para promover o confronto e satisfeita por atender as necessidades da elite local; e outra aberta a possibilidades de enfrentamento pelo viés da experimentação, mais condizentes com as tensões sociais da época.

O posicionamento crítico de Mundo, que busca aproximar a arte do público, tem a ver com as possibilidades de abstração que passaram a ser exploradas nos anos 1950 e 1960. Nessa época, difundia-se a ideia de que o objeto não era uma simples abstração, mas, sim, o estabelecimento de uma estrutura lógica. Essa nova maneira de encarar o objeto tem origem na Teoria da Gestalt, para a qual a percepção é como um ato de organização (CAYSES, 2014, p. 115). Nessa perspectiva, a ação de *ver* não implica apenas o olho, mas também o cérebro, na medida que é este que identifica aquilo que está sendo visto a partir da organização das partes.

Convidando a identificar ou a perceber, a abstração encarava uma questão que, até o momento, não tinha sido enfrentada: a recepção da obra de arte, o papel desempenhado por aquele que vê a obra. O espectador então passou de observador passivo, encarregado de digerir uma mensagem dada, à posição de partícipe, encarregado de completar a mensagem e, inclusive, de criá-la. (CAYSES, 2014, p. 116)

O gesto de Raimundo, sua tentativa de produzir uma obra que dialogue com a miséria dos moradores do bairro, busca justamente fazer com que o seu público, ao deixar de ser um observador passivo, entenda a necessidade de se rebelar contra aquela situação proporcionada pelos militares. No entanto, nada indica que esse público esteja pronto para receber a obra, reinterpreta-la e a partir da mensagem completada passar da apatia à ação, uma vez que *Campo de Cruzes* acaba sendo destruída pela polícia e os restos de madeira semi-queimada são aproveitados pelos moradores nos fogareiros. Afinal, como lembra Freitas (, 2004, p. 71), nos primeiros momentos do regime militar “O rebaixamento da obra em favor da clareza de alguma mensagem política ainda podia remeter ao realismo socialista – e era

falta grave. O radicalismo, naquele período de extrema experimentação na arte, não estava no tema, no assunto tratado.”

No dia seguinte, a manchete do jornal informa: “*Campo de cruzes* – Filho de magnata inaugura ‘obra de arte’ macabra” (HATOUM, 2005, p. 177). Em meio a elogios à biografia do pai do artista, a reportagem ironiza a pretensão de Raimundo: “um filho rebelde, estudante fracassado e dândi fardado que queria fazer arte contemporânea num bairro de gente pobre, onde quase todos são analfabetos” (HATOUM, 2005, p. 177). Em represália à obra de arte, que atacava uma obra pública, Jano incendia os livros, revistas e desenhos de Raimundo. Em tempos de autoritarismo, o gesto extremo do pai sugere um dos meios mais conhecidos de se combater uma ideologia ou determinada expressão cultural considerada perigosa. Como líder que tinha como objetivo “civilizar a Amazônia”, Jano não poderia permitir que as coisas fugissem ao seu controle absoluto. Tanto a reação de Jano quanto a da política vão ao encontro do sistema de repressão da época, no qual, “qualquer manifestação artística considerada subversiva pelos militares e que almejasse levar suas ideias a público, especialmente às classes populares, deveria ser suprimida a qualquer preço.” (FREITAS, 2004, p. 70)

Segundo Cayses (2014, p. 117), a introdução da abstração na segunda metade do século XX, além de dar ao espectador um papel determinante na obra de arte, também levou a um questionamento do objeto e à “implosão da arte como mercadoria”. Ou seja, a obra deixou de possuir o menor valor de troca, não há mais nada a ser vendido.³

Na narrativa, Arana representa o artista que resiste e reage a essa nova concepção de arte. Em uma conversa com Lavo, ele conta sobre um diálogo que teve com Mundo:

³ Cayses exemplifica essa constatação a partir da obra *Caminhando*, de Lygia Clark, de 1964, a qual consiste em uma fita de papel que o “espectador” começa a cortar com tesouras para não terminar jamais. “Então, onde está a obra? Onde está *Caminhando* de Lygia Clark?”, pergunta-se Cayses (p. 116-117). “Concordaremos em que não está na fita, tampouco nas tesouras, mas no presente expandido daquele que executa a experiência proposta pela artista. A obra é, antes de qualquer coisa, a ação do participante. Logo, simplesmente não há obra. Ou, pelo menos, não há nada a ser vendido.”, responde.

“Pensei que fosse falar logo de cara da nossa conversa no bar. Mas não. Leu para mim umas ideias que tinha anotado num caderno. Disse que ia inventar novos monstros e enterrar de uma vez por todas a nossa natureza. Elogiou os dois artistas que conheceu no Rio. Um mora em Nova York, o outro em Berlim. Quando eu dizia uma palavra, ele debochava, andando pra lá e pra cá com um jeito agressivo. Fez pouco dos meus quadros e objetos, e me chamou de pintorzinho da floresta. Não admiti. Um fedelho pôr o dedo no meu nariz! Ele viu tudo aqui, aprendeu comigo, a perspectiva, a luz... No começo, se interessou pela nossa região, percebeu que a Amazônia não era um lugar qualquer. Mas foi se afastando de tudo isso...”
“Nenhum lugar é um lugar qualquer”, eu disse.
“Mas não é o nosso lugar. O que tu queres dizer...” (p. 170)

A inquietação de Arana tem outras motivações que vão além de uma simples discordância de perspectiva temática ou estética. Para Arana, o sentido de sua arte reside na divulgação da natureza da Amazônia, dos encantos da floresta. Na concepção desse artista, a região da Amazônia “não era um lugar qualquer” e seus valores deveriam ser enaltecidos para serem comercializados junto a turistas e nativos abastados. Era isso que esperavam dele e era isso que ele lhes dava. Dessa forma, não pode aceitar que essa natureza seja enterrada por influência de artistas da metrópole, os quais produzem obras provocativas e que não podem vender justamente por não apresentarem o “motivo” esperado pelos compradores. O mais longe que ele consegue chegar é instalar uma montagem feita com despojos de índios e caboclos, saqueados de um cemitério supostamente destruído pela cheia do rio. Para ele, “A natureza, sozinha, não serve para muita coisa. A ossada de seres anônimos é mais que um símbolo” (p. 108). Arana precisa defender o que chama de “nosso lugar”, em um discurso fortemente marcado pelo ideal nacionalista do regime militar do período.

O embate entre as forças de Arana e Raimundo tende a favorecer o primeiro. A arte do segundo, que nasce de seu inconformismo social, mostra-se incapaz de convencer qualquer indivíduo que seja. Sua falta de identificação com os rumos da história leva a lances de confronto que denotam uma rebeldia que começa a se manifestar nas atitudes cotidianas e ressoam na arte. Nesse sentido, a expressão artística torna-se uma extensão do posicionamento social crítico do artista, inconformado com o autoritarismo da época. Por

isso, acaba expulso do Colégio Brasileiro após discutir com um professor de História que elogiou o governo militar. Além de fazer uma caricatura ofensiva do professor e do diretor do colégio, rasga a farda e prega os trapos na janela.

Na tentativa de convencê-lo a desistir da arte para se tornar empresário ou político, Albino Palha, amigo de Jano e, como este, simpatizante dos militares, argumenta que “É muito difícil ser artista aqui, Raimundo. A natureza inibe toda vocação para a arte. Teu pai tem razão: um pintor, um escultor deve ser grande” (HATOUM, 2005, p. 119). Palha, portanto, acredita que o artista não poderia dar conta de representar natureza tão exuberante, na medida em que “a nossa região era maravilhosa, a natureza era pródiga e monumental, e só agora, com os militares, é que o Brasil estava descobrindo e protegendo aquela riqueza infinita”. (p. 119)⁴ O que Palha deseja, na verdade, é convencer o jovem a desistir da arte, mais especificamente do tipo de arte que ele produzia, e convencer o artista de que seria injusto combater contra a riqueza natural descoberta e protegida pelos militares.

Discursos como o de Albino Palha dão o tom da realidade que Raimundo precisa confrontar. Assim, de certo modo, as ações e reações dos personagens em *Cinzas do Norte* são via de regra impulsivas e intempestivas. Mais do que apenas indicar o temperamento de um grupo de sujeitos, esse comportamento em crescente tensão revela as aflições de um tempo específico. A presença constante dos militares, a crise do extrativismo, a rápida expansão da cidade sem planejamento e o consequente crescimento dos bolsões de pobreza, o trabalho semiescravidado, o discurso de apego à terra, a corrupção e outras formas de violação dos direitos individuais compõem o panorama da época representada. Nesse ambiente, o desejo de progresso contrapõe-se a práticas atrasadas, como o trabalho

⁴ O discurso de Albino Palha vai ao encontro das políticas do regime militar para a Amazônia, que previa uma verdadeira “marcha ao Oeste”, com a abertura de estradas (Transamazônica) e a ocupação das terras na rota Belém-Brasília. “Na retórica sobre o ‘Brasil Potência’, a Amazônia, [...], passava a ser vista como o grande cenário de vantagens comparativas do Brasil em relação ao mundo, sendo valorizada também a região, afinal, pela suposta disponibilidade de terras.” (BOMFIM, 2010, p. 15)

semiescravo na colheita da juta, e o projeto de “civilização” realiza-se com métodos arcaicos. Por isso, Raimundo e a mãe Alcía sentem-se sufocados e precisam fugir.

Ela contenta-se em passar as férias no Rio de Janeiro, onde restaria para sempre se pudesse. Ao ouvir de Jano que há tempo não visita a Vila Amazônia e, portanto, não chegou a conhecer os viveiros de peixes e tartarugas, as plantações de cacau, o orquidário e a vila dos operários japoneses, ela responde: “Nada disso me interessa: nem viveiros, nem plantações, nem Okayama. Nunca mais ponho os pés naquele lugar. E, se me mostrares um mapa da região, não sei dizer onde fica. Mas sei de cor o nome de cada rua ou restaurante de Copacabana. Parece que estou vendo... Só Deus Sabe.” (HATOUM, 2005, p. 89)

Ele, por sua vez, aproveita as mesmas férias para frequentar cursos de gravura e aprender novas técnicas. Descobre que a arte se torna superior quando exalta menos a paisagem e mais o homem. Assim, uma de suas primeiras produções que deixam o tema da região amazônica de lado apresenta rostos de moradores de um morro carioca. A realidade urbana parece ser mais interessante do que a flora bucólica não apenas pela maior variedade de temas à disposição do artista, mas também porque no Rio de Janeiro ele sente-se menos sufocado pela censura e o limite de ação em Manaus. Porém, o Rio de Janeiro fornece outras possibilidades para Mundo expressar o seu inconformismo. Durante um protesto contra a censura, acaba preso e internado em um hospício, o que o leva a se mudar novamente, desta vez para a Europa. O exílio do personagem começa em Berlim Ocidental, onde vive no ateliê do artista Alex Flem, e termina em Londres. Nesse momento, embora a ditadura não seja o tema central da narrativa, ela tem papel decisivo no destino do personagem. Confirma-se a rebeldia de Mundo, ora manifestada na arte, ora no posicionamento político.

Em uma das cartas, afirma que está de mudança para a Inglaterra depois de conseguir vender “três das cinco pinturas da sequência *Capital na selva*. Dois rostos da mesma mulher num quarto de pensão de Marapatá e na cabine de um barco encalhado para sempre num estaleiro dos Educandos. O terceiro quadro é o rosto misterioso da minha

mãe... [...]” (HATOUM, 2005, p. 234). Ao que parece, nesse momento o gesto de comercializar a obra não significa uma traição aos princípios do artista, mas uma maneira de sobreviver financeiramente sem deixar de contestar o estado atual das coisas. Até porque os últimos dias do artista são de miséria extrema, bem diferente de Arana, que lucra alto com a venda de seus quadros comerciais. De qualquer forma, mesmo passando dificuldades, Mundo mantém seus projetos de fazer arte para protestar.

Em outra carta, Raimundo deixa esse pensamento mais nítido:

Arana bem que tentou inocular na minha cabeça o veneno de uma “arte amazônica autêntica e pura”, mas agora estou imunizado contra as suas preleções. Nada é puro, autêntico, original... Planejo desenvolver uma obra sobre a Vila Amazônia. Quero usar a roupa e os dejetos do meu pai. Uma ideia que tive em Berlim, quando andava pelo Tiergarten... (HATOUM, 2005, p. 238, grifo do autor)

Assim, fica clara a oposição dos dois artistas em *Cinzas do Norte*. Enquanto Raimundo dedica-se a uma arte que se alimenta de elementos provocativos e contestadores, elegendo o seu pai como o símbolo de todo o sistema opressivo, Arana continua atrelado ao tema da floresta para, ao mesmo tempo, “vender” a Amazônia para os turistas e atender aos preceitos da ideologia nacionalista militar. Na mesma época em que Raimundo, na Europa, pinta quadros com motivos decadentes – mulheres num quarto de pensão e num barco encalhado – e planeja usar os “dejetos” do pai falecido para provocar um admirador do sistema, Arana inaugura uma instalação que conta com “uma pequena floresta transplantada”, em cujo recinto, no alto, estão pendurados “bichos empalhados, imensos e tristes” (HATOUM, 2005, p. 228). Segundo Arana, os turistas ficam encantados com o que veem e sentem, já que “Entram na minha floresta e se sentem no Paraíso”. O ambiente traz ainda oito painéis de uma “sequência amazônica”, que são expostos para fins de comercialização. “Pensava em pintar uma série que intitularia *A redescoberta do Paraíso*, baseada na ideia de que a origem e o futuro do Brasil se encontram na Amazônia” (HATOUM, 2005, p. 229).

A ideia de a Amazônia ser um paraíso, ligado à origem e ao futuro do Brasil, não poderia ser mais simbólica. Na obra artística de Arana, embora seus motivos possam ser “universais”, sua perspectiva em relação ao mundo fica restrita ao regional, centrada sobre si mesma e com a preocupação exclusiva de promover uma reprodução mecânica dos temas da floresta, num gesto alinhado ao discurso de valorização desse quinhão de Brasil desconhecido. A considerar pelo que se pode entrever no ponto de vista do narrador, arte e artista confundem-se, e Arana reproduz nas obras um estado de letargia e de incapacidade de perceber um caminho alternativo. Suas percepções do Brasil estão relacionadas ao discurso conservador e nacionalista e são transpostas para as obras. Estas, por sua vez, funcionam como um espelho de sua experiência individual e de seu posicionamento diante da situação política. Ou seja, o artista e sua arte simbolizam o que Freitas (2004, p. 62-63) considera como um “curioso fenômeno histórico” da época, ou seja,

a coexistência entre uma pesada repressão político-ideológica e uma intensificação sem precedentes na produção e difusão nacionais de bens culturais, fruto direto de uma modernização conservadora das indústrias da cultura, da regulação e do incentivo do Estado e da aliança com o grande capital.

Com Raimundo, o processo ocorre de maneira semelhante, mas ao inverso. Sua contrariedade à ideia de uma Amazônia “vendida” como paraíso pela ideologia vigente leva ao protesto traduzido pelo experimentalismo artístico. Inconformado com o ambiente opressivo, o autoritarismo e a incompreensão, Mundo faz de sua arte uma forma de transgredir os limites impostos pelo conservadorismo político e social. Arte e artista confundem-se até o ponto de sua indissociabilidade. Como afirma Ginzburg (2007, p. 52-53), em um sentido mimético a representação da ditadura pressupõe o seu entendimento por parte do leitor. Logo, “Uma compreensão realista da ditadura levaria ao reconhecimento de uma imagem delimitada e compreendida. O leitor observaria na obra contornos de uma percepção cujos fundamentos conhece”.

Em *Cinzas do Norte*, embora a ditadura militar não seja o tema central, pode-se claramente reconhecer essa imagem delimitada na atmosfera autoritária que surge da ação

e da reação dos personagens. Se por um lado o romance de Milton Hatoum não recorre a uma modalidade argumentativa direcionada à exposição do testemunho e da experiência, característica fundamental do romance “realista-político” pós-64, por outro ele não deixa de abordar a memória do passado recente em uma narrativa que funda uma temporalidade à sua maneira. Afinal, como lembra Sarlo (2007, p. 12), o tempo do passado não pode ser eliminado, e “sua irrupção no presente é compreensível na medida em que seja organizada por procedimentos da narrativa, e, através deles, por uma ideologia que evidencie um *continuum* significativo e interpretável do tempo”. Na ficção de *Cinzas do Norte*, os procedimentos narrativos permitem que Raimundo sintetize o posicionamento crítico e de resistência do sujeito em um ambiente de cerceio e intimidação. E o confronto ao autoritarismo de uma época projeta-se no presente a partir da expressão artística e do debate acerca do seu papel no contexto político e social representado.

ARTISTIC EXPRESSION AS MILITARY DICTATORSHIP CONTEST IN *CINZAS DO NORTE*, BY MILTOM HATOUM

ABSTRACT: This article analyzes the artistic expression of the character Raimundo as a form of contestation to military rule in the novel *Cinzas do Norte*, by Milton Hatoum. Although the context of the dictatorship does not play a central role in the narrative, the forms of denial to the system appear in a clear way in the atmosphere surrounding the characters. Raimundo, in this perspective, uses a contestatory art to express his rebelliousness and nonconformity with the authoritarian system.

KEYWORDS: Art; Authoritarianism; Military Dictatorship; Milton Hatoum; *Cinzas do Norte*.

REFERÊNCIAS

BOMFIM, Paulo Roberto de Albuquerque. Fronteira amazônica e planejamento na época da ditadura militar no Brasil: inundar a hileia de civilização? *Boletim Goiano de Geografia*, Goiânia, v. 30, n. 1, p. 13-33, jan./jun. 2010.

CAYSES, Julia Buenaventura Valencia de. Isto não é uma obra: arte e ditadura. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 28, n. 80, jan./abr. 2014.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. (Des)memória e catástrofe: considerações sobre a literatura pós-golpe de 1964. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 43, p. 179-190, jan./jun. 2014.

FREITAS, Artur. Poéticas políticas: as artes plásticas entre o golpe de 64 e o AI-5. *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 40, p. 59-90, 2004.

GINZBURG, Jaime. Memória da ditadura em Caio Fernando Abreu e Luís Fernando Veríssimo. *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v. 15, p. 43-54, 2007.

HOOSNE, Andrea Saad. Intimidade e corrosão: narradores e narrativas de uma memória (histórica) introjetada. *Antares: Letras e Humanidades*, v. 7, n. 13, p. 127-141, jan./jun. 2015.

LUCCHESI, Alexandre. Milton Hatoum apresenta primeiro volume de trilogia que aborda a ditadura militar brasileira. *Zero Hora*, 24 out. 2017. Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/livros/noticia/2017/10/milton-hatoum-apresenta-primeiro-volume-de-trilogia-que-aborda-a-ditadura-militar-brasileira-cj968ecrk0a7i01mq9n3k1q0d.html>>. Acesso em: 14 jun. 2019.

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

Recebido em: 20/06/2019.

Aprovado em: 09/08/2019.