

EFEITOS DE GROTESCO EM *CINZAS DO NORTE*, DE MILTON HATOUM

Tânia SARMENTO-PANTOJA
Universidade Federal do Pará
nicama@ufpa.br

Resumo: No romance *Cinzas do Norte*, de Milton Hatoum, o grotesco está especialmente sintetizado nas pinturas feitas pelo protagonista Mundo, apresentadas durante a narrativa. Entre essas manifestações artísticas encontram-se caricaturas, desenhos, instalações, porém, o grotesco não se manifesta apenas nas composições artísticas de Mundo, também se faz presente em outras imagens produzidas por outro artista, em outros cenários da narrativa, como por exemplo, as que estão no ateliê do Arana, um dos lugares favoritos de Mundo para refugiar-se das opressões do pai. Essa condição faz com que Mundo sintam-se esmagado de uma tal maneira que a forma de materializar isso, é tornar em linguagem todas as referências ligadas a esse sentimento de esmagamento, daí as pinturas estarem repletas de imagens zoomórficas, ou marcadas por elementos telúricos, em que julgamos ser enfática a presença do hibridismo e da idéia de desproporção. Desse modo, o presente trabalho pretende verificar as implicações estéticas relacionadas à manifestação dos efeitos de grotesco em correlação com a resistência. Objetivamos assim observar de modo mais amplo os elementos que fazem parte do repertório estético inerente ao romance pós-ditatorial, particularmente o produzido na Amazônia. Partimos da hipótese de que os efeitos de grotesco, presentes nessa narrativa, consolidam uma crítica ao autoritarismo a partir do vínculo entre grotesco e ironia.

Palavras-Chave: Milton Hatoum. Resistência. Grotesco. Ironia. Ditadura

I

A partir da derivação de *Grotta* (Gruta) (KAYSER, 1986.p, 17-18) o pensamento sobre o grotesco tomou vários percursos, mas todos apontam para a dinâmica das transformações, metamorfoses, recombinações, desde a harmonia dos contrários que está no Prefácio do *Cromwell*, de Victor Hugo, à manifestação de uma mente não presa às regras, como avalia Kayser, até o longo percurso da teoria bakhtiniana, que se espalha por vários estudos. Na esteira do pensamento bakhtiniano, Albertino Gonçalves (p.118) baseando-se também em Maffesoli, concentra ainda no corpo e na potência demoníaca deste uma categorização daquilo que chama “imaginário grotesco”:

“A experiência do mundo grotesca concentra-se em domínios e momentos bem demarcados. Assim sucede com os intervalos e os interregnos que quebram a rotina oficial mediante a suspensão do tempo ou a evasão em determinados nichos do tecido social (...). A sua actividade baralha, inverte e fustiga as hierarquias, as práticas e os valores vigentes”.

A índole grotesca, afeita aos exercícios de embaralhamento, susceptível ao manuseio do corpo, evoca possibilidades de insurreição ou mesmo desmascaramento de ordens opressivas. E cumpre aqui retomar Balandier (Apud GONÇALVES, p.118), para quem, ainda que devedor de Bakhtin, o grotesco reforça “a ordem e o poder, soltando, local e temporariamente, as rédeas à desordem e à contestação”. E, o mais importante, “o poder resulta reforçado na sua legitimidade e a oposição enfraquecida pelo

afrouxamento das tensões e pela dissipação ritual das energias violentas, potencialmente geradoras de insurreições e revoltas” (BALANDIER Apud GONÇALVES, p. 118). Como quebrar essa força institucionalizadora do grotesco? Como pensar a fortuna grotesca quando associada à problematização da violência, às potências autoritárias, às profanações, na forma como se apresentam em romances como *Cinzas do Norte*, de Milton Hatoum?

Nesse romance de Hatoum o problema do dizer sobre a profanação passa fundamentalmente pela esfera da arte. E isso não necessariamente pelo fato de se tratar de um romance, mas, sobretudo, por *dizer com a arte*, pois no romance o grotesco está especialmente sintetizado nos objetos artísticos produzidos por Mundo, protagonista da narrativa. Entre essas manifestações artísticas encontram-se caricaturas, desenhos, instalações, porém, o grotesco não se manifesta apenas nas composições artísticas desse personagem, também se faz presente em outras imagens, como por exemplo, as que estão no ateliê do Arana, um dos lugares favoritos de Mundo, usado por ele para refugiar-se das opressões do pai. A arte torna-se assim um lugar de aninhamento e, ao mesmo tempo, instrumento de representabilidade do sufoco psíquico que afeta o protagonista ao longo de sua infância e primeira juventude. Nesse sentido, é preciso destacar que há um objeto artístico – uma instalação – produzido por Mundo, entre os muitos apresentados em *Cinzas do Norte*, que pode potencialmente ser lido como processo de representabilidade da violência, ora individual, pois por ele vivenciada, ora coletiva, na medida em que a matéria histórica, a ditadura de 1964, invade a narrativa.

Sobre essa instalação, do mesmo modo que uma outra produção de Mundo intitulada “Campo das Cruzes”, pode-se dizer ainda que se trata de arte dentro da arte, em uma atitude autorreflexiva, a partir de uma estratégia que busca o *excesso* como fundamento do narrar: *excesso* de violência, *excesso* de sofrimento, e para dar conta da representabilidade disso, a narrativa lança mão do *excesso* de arte, como se a literatura não fosse suficiente para narrar o esmagamento experimentado por Mundo. Daí a montagem da instalação dentro da narrativa, e daí a aposta no grotesco como uma marca inexorável, como podemos ver no seguinte trecho: “o homem e o animal se deformando, envelhecendo, adquirindo traços estranhos e formas grotescas, até a pintura desaparecer” (HATOUM, 2005, p. 292).

II

Diz Freud (1976) que uma das formas do homem dividir ou amenizar seus medos e transtornos se dá na tentativa de se afastar ou expurgar aquilo que o perturba. É a partir da arte que Raimundo, protagonista do romance “*Cinzas do Norte*” tenta, senão expurgar pelo menos representar o mal-estar que habita a si mesmo e ao fazer isso congrega também o mal-estar de um tempo histórico assolado pela violência de estado. O resultado dessa congregação de aspectos se realiza como ponto fulcral das suas produções: a violência opressiva – concentrada na imagem do pai e na imagem do general, duas figuras de autoridade e, ao mesmo tempo, dois representantes do poder. A representação dessas duas figuras converge para uma forma inquietante de interpretação da experiência, traduzida especialmente na idéia de amalgama, de concentração de caracteres, de formas híbridas.

Mundo, assim é chamado Raimundo, sofre desde criança atormentações por parte do pai, Trajano Mattoso (Jano), que sonha em ver o filho assumindo os negócios da família. Porém os sonhos de Trajano aos poucos vão se tornando pesadelos, pois Mundo não aceita a vida predestinada pelo pai e vai buscar na arte, ao mesmo tempo o refúgio e o espaço de resistência a essa condição. Ainda na infância, Mundo revela-se

um rebelde, dedicando-se horas incontáveis à produção e fruição de desenhos, o que lhe rendia também horas incontáveis de castigos, impetrados pelo pai, no porão da casa. Ainda menino esse esmagamento traduz-se em uma boca gritando, desenhada por ele no rosto de uma criança (HATOUM, 2005, p, 252). Essa grande boca escancarada, construída a partir da maceração da vida, como alegoria da destruição e da morte¹, mostra a absorção dessa mesma vida pela autoridade paterna. A mesma maceração se apresenta contundente nas ressonâncias históricas presentes na narrativa. O núcleo da trama se passa entre abril de 1964 e dezembro de 1973, portanto perpassando pelos momentos mais duros da ditadura militar. Além disso, como bem demonstra Shirley Carreira (2011, p.6):

A visão totalitária de Jano é responsável pela sua proximidade com os militares, que passa a ser mais uma razão para o confronto entre pai e filho. O romance não gira em torno dos "anos de chumbo", mas deixa entrever, na ação dos militares, em particular na do coronel Zanda, a atmosfera de medo e repressão

Em *Cinzas do Norte* o autoritarismo dos militares funciona como um modelo que se enraíza por diversos núcleos e instituições, especialmente a família e a escola. Vivendo entre uma e outra Mundo é alvo em potencial do autoritarismo.

Mundo é um sujeito esmagado pela violência, não só pela violência física, sofrida em alguns momentos, mas principalmente pela violência psicológica causada pelo pai. E por ser um artista rebelde, que não foge ao desejo de mostrar criticamente as antinomias da sociedade local é atingido também pela perseguição política, sendo obrigado a esconder-se e a exilar-se fora do país. Esse conjunto de situações opressivas e mais a difícil estadia na Europa, acabam levando o protagonista à morte, restando, porém, a sua memória, recuperada pela narração do amigo, Lavo, e pelas cartas de Ranulfo. Essas memórias, que amalgamam a existência de Mundo a um tempo da história brasileira, a ditadura de 1964, vêm à narrativa como as “cinzas” de um “Norte” agônico. O fragmento a seguir, faz parte dos primeiros desenhos grotescos feitos por Mundo, para enfatizar a forma aversiva com que o protagonista encarava a figura carrancuda e autoritária do pai, que por associação remete ao poder militar vigente, pois na instalação além das ilustrações que apresentam o pai há ilustrações em que se destaca a imagem de um general e seus acólitos, como forma de dar vazão a um sentimento de indignação e rebeldia, que repercute nas formas degeneradas e híbridas com que os corpos são apresentados:

“(…) destacava-se o desenho do semblante carrancudo do marechal-presidente: a cabeça rombuda, espinhenta e pré-histórica de um quelônio, o corpo baixote e fardado envolto numa carapaça. Ao redor das patas, uma horta de filhotes de feições grotescas; o maior deles, Bombom de Aço, segurava uma vara e ostentava na testa o emblema do Pedro II.(...)” (HATOUM, 2005, p. 16)

O efeito de esmagamento sofrido em decorrência da conduta do pai de Mundo e de outros representantes do poder patriarcal, por excelência, um poder autoritário, são enfatizados pela presença dos efeitos do grotesco. No fragmento acima, o grotesco se faz presente através da imagem carrancuda e grosseira do marechal, causada pela desproporcionalidade, especialmente das dimensões da cabeça em relação ao corpo;

¹ Essa associação entre a imagem da boca escancarada e as figurações da morte e da destruição é proposta por Bakhtin (1993, p. 284).

também pelo uso do termo “baixote”, indício de depreciação e, no caso, mecanismo de inversão; portanto, o fato de ser “baixote” e ter a cabeça muito grande tem como efeito a desproporcionalidade, mas também implica uma condição desprestigiada, que contraria a impressão de autoridade presente na figura do general.

O mesmo mecanismo de inversão faz emergir o grotesco quando da utilização do termo “patas”, próprios dos animais, em lugar de pés, usual quando nos referimos a um ser humano. Essas inversões associadas a um “zoomorfismo” da figura do marechal-presidente – seu corpo é visto como o corpo de um quelônio – liga, sem dúvida, tais significações à etimologia do termo “tartaruga”: ora como arcaísmo que pode significar a carapaça formada por escudos da soldadesca, com intuito de proteger um grupo de guerreiros ou militares, ora como algo antigo, pavoroso, feio e pesado.

Essa zoomorfização, na teoria do grotesco, mas propriamente a que remete a Bakhtin, se situa na presença do rebaixamento do corpo, justamente por realizar a associação entre o corpo humano e o corpo animalesco e por extrair desse corpo animalesco elementos pejorativos, que visam destacar a conduta violenta, o embrutecimento e a vilania dos personagens descritos. A propósito, lembremos que Kayser reforça dois aspectos do grotesco: a desproporção e o hibridismo, a mistura de elementos desiguais, por exemplo, a já citada “cabeça rombuda, espinhenta e pré-histórica de um quelônio”, presente na constituição da figura do marechal-presidente, que se torna assim um homem-quelônio.

A mesma leitura, ainda baseada nos mecanismos de inversão, vale para a configuração de um dos pares que circundam o marechal-presidente, aquele a quem o narrador reporta pela alcunha de “Bombom de Aço”. A ênfase na alcunha torna-se significativa especialmente pela associação semântica entre os dois termos que a compõem: “bombom” e “aço”, formando uma relação paradoxal entre duas idéias, algo doce e leve como o bombom, porém ligado ao peso e a densidade do aço, uma liga constituída principalmente de ferro e carbono. O efeito semântico faz derivar, desse modo, uma dimensão também pejorativa: a idéia de que “Bombom de Aço” seja, por um lado, um indivíduo dissimulado (falsa doçura), e por outro violento (pela alusão semântica ao aço). Além disso, o fato de “segurar uma vara e ostentar na testa o emblema do Pedro II”, liga definitivamente a constituição de Bombom de Aço à ostentação do poder. O emblema é indiciário de uma condição de superioridade, ligado ao poder militar. Se pensarmos tais configurações como diálogo crítico com a história do autoritarismo no país, é possível ver nesse general-quelônio uma alegoria dos alicerces autoritários que movem o país desde a colonização e dos quais a ditadura é mais uma das suas faces. Nesse processo o grotesco cola-se à ironia revitalizando certas significações e deslocando outras.

Em *Cinzas do Norte* essa cadeia associativa entre homens e animais como forma de referir a um tipo de poder encadeado ao indivíduo autoritário e violento não se esgota nesses personagens. Em outros momentos o narrador vale-se desses mesmos efeitos de grotesco, provenientes da relação homem-animal, para qualificar e ressaltar a conduta moral de determinados indivíduos, como no fragmento destacado a seguir, em que reiteradamente a ficção apropria-se de elementos de extração histórica:

“Duas caricaturas: a primeira de um certo general J.-F. d’Aisselle – rosto rechonchudo, olhos afundados, de vidro, uma papada de peru de onde escorriam medalhas e cadáveres; a outra ilustrava a cara bexiguenta e apalermada do tenente N. Trevo, que, “depois de contrair malária, tremia e falava fino”” (HATOUM, 2005, p. 174).

Não podemos desconsiderar que Mundo é um artista, e assim sendo, o universo a sua volta é a matéria de suas apreensões estéticas, que ele utilizará como fundamento para a construção de sua arte. Observamos essa condição no trecho abaixo, quando Mundo está de frente para uma obra que ele encontra no ateliê do Arana:

“O que mais me atraiu foi uma série de objetos com cores fortes: pequenas mulheres de barro, sentadas ou deitadas, que pariam peixes e serpentes. Tinham uma expressão estranha, todas de boca aberta, lábios grossos e vermelhos; olhavam para o alto; na cabeça, um véu de tule, puído e manchado” (HATOUM, 2005, p. 41-42).

É possível perceber aqui os fundamentos que compõem a instalação construída por Mundo. Nela, estão presentes: a associação entre elementos (mulheres/peixes/serpentes); o hibridismo, inserido na relação homem-animal (mulheres que parem peixes e serpentes); o excesso (“lábios grossos e vermelhos”) e os elementos que remetem à ruína e ao desencanto (“véu de tule, puído e manchado”). Bem mais adiante na narrativa de *Cinzas do Norte*, tais fundamentos são de certa maneira re-apresentados, embutidos no objeto artístico, criado por Mundo:

“Os olhos sumiam em cavidades ou mancha escuras, e nas fisionomias se revelam traços do focinho de um cachorro, os dentes caninos: os dois corpos deformados e decompostos. A consciência aguda da natureza animal, a verdade mais bruta nua e crua. (...) Pareciam seres desconhecidos, que o tempo distorciam até tornar grotescos” (HATOUM, 2005, p.295).

Aqui percebemos que o próprio narrador define os elementos compósitos da obra como sendo “grotescos”, distorcidos, principalmente, pela ação do tempo. Antes disso, as faces humanas apresentam-se alteradas e amalgamadas, pela proximidade que apresentam com traços animais (“focinho de cachorro, dentes caninos”), sendo clara também a relação com a ruína (“dois corpos deformados e decompostos”). Evocações do animalesco na figura humana provocam desconforto, pois “há um quê de animalesco que está fora de lugar” (BARBOSA, 2009), e a procura é por destacar a brutalidade desses seres. Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa (2009) nos chama atenção para a relação que os gregos faziam entre a palavra *pher/ther* (fera) e o caráter rude dos seres, servindo o termo para designar tanto os centauros e sátiros (híbridos de humanos e outros animais) quanto os povos violentos. Esse fundamento torna-se nessa narrativa hatoumniana o alicerce da crítica à violência de estado: transpostos para uma espécie de desenho em escrita os generais são sempre caricatos, deformados e ridículos como o eram os sátiros, mas diferentemente desses, que desempenham “o papel de escravos tolos de um algoz, de crianças hiperativas, bêbados ou marginais, detetives atrapalhados, compulsivos sexuais” (BARBOSA, 2009, p. 28), os generais de *Cinzas do Norte* carregam na pose e no olhar a marca do algoz, do predador.

Desse modo, entendemos que as associações entre elementos humanos e elementos de outros animais – cabeça de quelônio, papada de peru, focinho e dentes caninos, entre outras atribuições – formam um pequeno bestiário nesse romance hatoumniano, que visa primordialmente não apenas a constituição feérica dos personagens, mas distinguir-lhes a face dissimulada, violenta, cruel.

A partir das figurações do pai e do general a instalação construída por Mundo alça os efeitos de grotesco de diversos modos. A oposição entre forças se configura em uma dessas formas, compreensível, uma vez que Mundo cria elementos que se oponham aquilo que o pai representa ou deseja, invertendo os alicerces implicados. O choque que acompanha tal composição realça o que há de mais terrível, elevando o efeito de

grotesco ao sublime e, nesse sentido, a narrativa reorganiza os signos do feérico com vistas à exploração do inumano, aqui suplementado pela idéia de hibridação. Como diria Seligmann-Silva (2011, p.33): “Tudo que seja de algum modo capaz de incitar as idéias de dor e perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado ao terror constitui uma fonte do sublime, isto é, produz a mais forte emoção”.

Em toda a série de pinturas e desenhos que compõem a instalação percebe-se a luta contra qualquer tipo de autoritarismo, mas é na última sequência das pinturas que a revolta, transposta para o universo artístico, chega ao ápice, a partir de uma explosão de ressentimentos. Nessa última sequência há sete telas, cujo conjunto é intitulado por Mundo, como sendo a *História de uma decomposição - memória de um filho ausente*. O conjunto é assim descrito pelo narrador (HATOUM, 200, p. 292-293):

“Na primeira pintura uma figura masculina aparece de corpo inteiro, olhos cinzentos no rosto severo, ainda jovem, terno escuro e gravata da cor dos olhos, as mãos segurando um filhote de cachorro, e, ao fundo, o casarão de Vila Amazônica, com índios, caboclos e japoneses trabalhadores trabalhando na beira do rio. Mundo, no meio dos trabalhadores, olha para eles e desenha. Nas quatro telas seguintes as figuras e a paisagem vão se modificando, o homem e o animal se deformando, envelhecendo, adquirindo traços estranhos e formas grotescas, até a pintura desaparecer. As duas últimas telas, de fundo escuro, eram antes objetos: numa, pregados no suporte de madeira, os farrapos da roupa usada pelo homem no primeiro quadro, que havia sido rasgada, cortada e picotada; na última, o par de sapatos pretos cravados com pregos que ocupavam toda a tela, os sapatos lado a lado mas voltados para direções opostas, e uma frase escrita à mão num papel branco fixado no canto interior esquerdo: *História de uma decomposição – Memórias de um filho querido*”.

Na primeira pintura percebemos a figura central do quadro que está representado pela imagem de Trajano Mattoso, o pai de Mundo, com o *rosto severo* banhado pela juventude. Nas quatro telas seguintes percebe-se a metamorfose dos seres: “as figuras e a paisagem vão se modificando, o homem e o animal se deformando”, o tempo vai distorcendo as imagens do quadro tornando-os estranhos até desaparecerem completamente da figura, como se fossem transformados em meros borrões. Assim, a imagem que no início da sequência se constituía como sendo o centro, configurando-se em destaque, nas duas últimas mostra-se esvanecida, desprestigiada, destacando-se apenas os seus rastros, marcados pelos resíduos, deixados pela presença da figura de autoridade: o corpo do pai, que está na primeira gravura degrada-se. E a figura do grande exportador da Vila Amazônica se transforma e desaparece. Aquele que fora coroadado torna-se rebaixado, deixando em seu lugar apenas os adereços e os farrapos de suas roupas que foram rasgadas, estraçalhadas pelo artista e colocadas ali para lembrar, de forma ruínosa, os vestígios da autoridade, vertida na face autoritária do pai.

Para concluir, o Mundo visto segundo a narrativa de Lavo é um sujeito triste, atormentado, desencantado e doente. Sua doença transcende as repercussões físicas. A doença povoa o núcleo dos padecimentos psíquicos de Mundo, a ponto de levá-lo a morte. E a sua vida toda é marcada pelos enfrentamentos que trava com o pai e com outras representações da figura paterna e nesse processo a narrativa de *Cinzas do Norte* faz reverberar também a brutalidade do estado de exceção. A constituição de Mundo é baseada na fragilidade emocional, no desamparo afetivo, e mesmo em suas andanças pelas capitais européias, Mundo experimenta também a fragilização material, ainda que ele, ao contrário de Lavo, seja oriundo de uma família de posses.

Suas experiências são marcadas pela distorção, e esse fundamento está presente nas apreensões estéticas do personagem e também em suas construções artísticas. É daí que vem a força dos efeitos de grotesco, presentes no romance, e que fazem a narrativa confluir para cenários marcados pela ruína, pela decadência e pela solidão – dos seres e de suas crenças. O desencanto de Mundo faz reverberar, enfim, um mundo desencantado.

Referências bibliográficas:

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. O contexto de François Rabelais. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.

BARBOSA, Tereza Cristina Ribeiro. Cabeça de homem, ventre de animal: sátiros, centauros e homens. In: JEHA, Júlio & Lyslei NASCIMENTO (orgs.). *Da fabricação de monstros*. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

Carreira, Shirley de Souza Gomes. *Diferença e alteridade em Cinzas do Norte, de Milton Hatoum*. Disponível em <http://www.ufsj.edu.br/portal-repositorio/File/Vertentes34/Shirley%20Carreira.pdf>. Acesso 30 de maio de 2011.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

Freud, Sigmund. "O Mal-Estar na Civilização" (1930). Edição *Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Vol. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

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

SELIGMANN-SILVA, Marcio. Do delicioso Horror Sublime ao Abjeto e à Escrita do Corpo. In: *Leituras do Ciclo*. ABRALIC. Chapecó: Grifos, 1999.