



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE BRAGANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGENS
E SABERES NA AMAZÔNIA



FRANCISCA ANDRÉA RIBEIRO DA SILVA

***CINZAS DO NORTE E ÓRFÃOS DO ELDORADO, DE MILTON HATOUM: VOZES
NARRATIVAS E ALTERIDADE NA CONSTRUÇÃO DAS PERSONAGENS
FEMININAS***

BRAGANÇA, PARÁ

2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE BRAGANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGENS
E SABERES NA AMAZÔNIA

FRANCISCA ANDRÉA RIBEIRO DA SILVA

***CINZAS DO NORTE E ÓRFÃOS DO ELDORADO, DE MILTON HATOUM: VOZES
NARRATIVAS E ALTERIDADE NA CONSTRUÇÃO DAS PERSONAGENS
FEMININAS***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguagens e Saberes na Amazônia, Campus Universitário de Bragança, Universidade Federal do Pará, como requisito para obtenção de título de mestre, vinculado à linha de pesquisa Leitura e Tradução Cultural.

Orientadora: Profa. Dra. Sylvia Maria Trusen.

BRAGANÇA, PARÁ

2017

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação
Sistema de Biblioteca da UFPA

Silva, Francisca Andréa Ribeiro da, 1981-

Cinzas do norte e órfãos do Eldorado, de Milton Hatoum: vozes narrativas e alteridade na construção das personagens femininas / Francisca Andréa Ribeiro da Silva. – 2017.

Orientador: Sylvia Maria Trusen.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pará, Campus Universitário de Bragança, Programa de Pós-Graduação em Linguagens e Saberes na Amazônia, Bragança, 2017.

1. Tradução e Interpretação. 2. Mulheres na literatura. 3. Narrativa (Retórica). 4. Literatura brasileira- história e crítica. I. Título.

CDD: 23. ed. 418.02

FRANCISCA ANDRÉA RIBEIRO DA SILVA

***CINZAS DO NORTE E ÓRFÃOS DO ELDORADO, DE MILTON HATOUM: VOZES
NARRATIVAS E ALTERIDADE NA CONSTRUÇÃO DAS PERSONAGENS
FEMININAS***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguagens e Saberes na Amazônia, Campus Universitário de Bragança, Universidade Federal do Pará, como pré-requisito parcial à obtenção de título de mestre, vinculado à linha de pesquisa Leitura e Tradução Cultural. Orientadora:
Profa. Dra. Sylvia Maria Trusen.

Data de Aprovação: ___/___/___

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Sylvia Maria Trusen - Orientadora
Universidade Federal do Pará/UFPA

Prof. Dr. Francisco Pereira Smith Júnior – Membro Interno
Universidade Federal do Pará/UFPA

Profa. Dra. Izabela Guimaraes Guerra Leal – Membro Externo
Universidade Federal do Pará/UFPA

Dedico a Deus e à minha família, em especial minha mãe Josefa Alves, meu esposo Kleiton Cosmo e meu padrasto José Ferreira, por torceram incondicionalmente por esta conquista.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, pela oportunidade de ter ingressado no mestrado e, por ter me dado a chance de crescer com as leituras realizadas, não apenas como estudiosa, mas também como ser humano.

Grata ao Programa de Pós-Graduação em Linguagens e Saberes na Amazônia pela sapiência na montagem do currículo, o qual conduz o discente a compreender a relação dialógica entre conhecimentos científicos e saberes populares, fazendo-o refletir sobre o respeito às alteridades.

Assinalo aqui gratidão a minha orientadora, Profa. Sylvia Trusen, pela paciência e, sobretudo, pela maneira que me conduziu à pesquisa pois, sem sua condução, não teria conseguido chegar até a esse momento. Aos meus familiares que estiveram prontificados a ajudar e compreenderam a minha ausência nos momentos que se fizeram necessários.

Que jamais o instrumento domine o homem. Que cesse para sempre a servidão do homem pelo homem. Ou seja, de mim por um outro. Que me seja permitido descobrir e querer bem ao homem, onde quer que ele se encontre.

Por que simplesmente não tentar sensibilizar o outro, sentir o outro, revelar-me outro?

Ô meu corpo, faça sempre de mim um homem que questiona!

(Frantz Fanon)

RESUMO

A análise empreendida centra-se no estudo das personagens femininas das obras *Cinzas do Norte* e *Órfãos do Eldorado*, do escritor amazonense Milton Hatoum, notando como se dá a construção das personagens femininas, a partir das perspectivas dos narradores e para tanto, realiza-se discussões sobre vozes, bem como modalizações narrativas, principalmente, apoiando-se nos estudos de Genette. Assim, busca-se a compreensão das peculiaridades das personagens Naiá, Algisa, Alícia, Ozélia, Ramira, Florita e Dinaura, observando, suas vozes e suas relações com as alteridades, tendo o aporte teórico cedido pelo pensamento de Beauvoir e dos estudos pós-coloniais, com Fanon. Ressalta-se, também, conforme requer a análise, temáticas, como: tradução cultural, hibridismo, categorias de gênero, memória e identidade. Observa-se, então, nessas mulheres fictícias o caráter marginal e subalterno de umas, a autonomia e a independência de outras e a particularidade enigmática de Dinaura, constituídas, assim, a partir da linguagem utilizada pelos narradores. Dessa forma, a análise literária possibilitou pensar a constituição do ser como resultado das relações de alteridades, em decorrência de diferentes perspectivas.

Palavras-chave: Personagens Femininas. Alteridade. Vozes narrativas. Perspectivas.

ABSTRACT

The undertaken analysis is centered on the study of female characters at works *Cinzas do Norte* and *Órfãos do Eldorado*, by the Amazonian writer Milton Hatoum, noting how the construction of the female characters takes place, from the perspectives of the narrators and for that, with discussions on voices as well as narrative modalizations, mainly drawing on Genette's studies. Thus, we seek to understand the peculiarities of the characters Naiá, Algisa, Alícia, Ozélia, Ramira, Florita and Dinaura, observing, their voices and their relations with the alterities, having the theoretical support ceded from Beauvoir's thought and the postcolonial studies, with Fanon. It is also emphasized, as the analysis requires, thematic, such as: cultural translation, hybridism, gender categories, memory and identity. In these fictitious women, it is observed the marginal and subordinate character of some of them, the autonomy and independence of others, and the enigmatic particularity of Dinaura, thus constituted by the language used by the narrators. In this way, the literary analysis made it possible to think of the constitution of being as a result of the relations of otherness, due to different perspectives.

Key-words: Feminine characters. Alterity. Narrative voices. Perspectives.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 – DO ATO NARRATIVO À ALTERIDADE	18
1.1 – As instâncias narrativas.....	19
1.2 – A estrutura narrativa de <i>Cinzas do Norte</i>	28
1.3 – A estrutura narrativa de <i>Órfãos do Eldorado</i>	34
1.4 – As concepções de alteridade de Beauvoir e Fanon.....	39
2 – CINZAS DO NORTE E ÓRFÃOS DO ELDORADO, DE MILTON HATOUM: VOZES NARRATIVAS E ALTERIDADE NA CONSTRUÇÃO DAS PERSONAGENS FEMININAS	43
2.1 – Marginalização e subalternidade.....	47
2.1.1 – Ozélia – miséria e indignação.....	49
2.1.2 – Naiá – dedicação e cumplicidade.....	55
2.1.3 – Florita – a flor de Arminto.....	59
2.2 – Rompendo paradigmas.....	69
2.2.1 – Algisa – a personagem ambígua.....	69
2.2.2 – Alícia – olhos de cigana.....	75
2.2.3 – Ramira e a máscara de fel.....	85
2.3 – A enigmática Dinaura.....	89
CONSIDERAÇÕES FINAIS	100
REFERÊNCIAS	104

INTRODUÇÃO

As obras *Cinzas do Norte* e *Órfãos do Eldorado* são os motivos deste estudo e pertencem ao conjunto ficcional produzido por Milton Hatoum¹, escritor amazonense que compõe a literatura brasileira contemporânea. Sua produção é composta de três romances: uma novela, um livro de contos e um de crônicas. Segundo informações contidas no site² do escritor, seu primeiro romance *Relato de um certo Oriente*, publicado em 1989, ganhou o prêmio Jabuti de melhor romance. Onze anos depois, o autor trouxe aos leitores seu segundo romance *Dois irmãos*³, premiado em terceiro lugar, também, com o prêmio Jabuti, e traduzido em idiomas variados. Em 2005, publicou seu terceiro romance *Cinzas do Norte*, o qual conquistou cinco prêmios⁴. Sua quarta obra, *Órfãos do Eldorado*, de 2008, conquistou o segundo lugar no Prêmio Jabuti, na categoria romance. Em 2009, publicou *A cidade ilhada* – um livro de contos. Em 2013, suas crônicas foram reunidas no livro *Um solitário à espreita*⁵. Além disso, Hatoum possui ensaios e artigos, publicados tanto em revistas e jornais brasileiros quanto em outros países. Suas obras, as quais possuem um número elevado de publicações, já foram traduzidas⁶ em doze línguas, publicadas em catorze países e adaptadas para o cinema e televisão. Isso tem demonstrado a importância e a aceitabilidade da obra hatouniana.

¹ Nasceu em 1952, na cidade de Manaus, onde viveu até o ano de 1967. A partir daí, morou em outras cidades, como Brasília, São Paulo, Madri, Barcelona e Paris. Hoje, reside novamente em São Paulo.

² www.miltonhatoum.com.br

³ Na França, o romance *Dois Irmãos* foi adotado nas universidades como leitura obrigatória para os exames dos franceses do ensino de língua portuguesa, segundo informou Hatoum (2005) a uma entrevista dada ao Correio Braziliense, intitulada *Entrevista Milton Hatoum*.

⁴ *Prêmio Portugal Telecom, Grande Prêmio da Crítica/APCA-2005, Prêmio Jabuti/2006 de Melhor romance, Prêmio Livro do Ano da CBL, Prêmio BRAVO! de literatura*.

⁵ A informação sobre o livro de crônicas foi conseguida no site da editora Companhia das Letras: www.companhiadasletras.com.br

⁶ A obra *Relato de um certo Oriente* possui duas traduções em alemão: *Emilie oder Tod in Manaus: Roman*. Tradução: Karin von Schweder-Schreiner. Munchen/Zurich: Piper, 1992; *Brief aus Manaus: Roman*. Tradução: Karin von Schweder-Schreiner. Frankfurt: Suhrkamp, 2002. Em espanhol: *Relato de un Cierta Oriente*. Tradução: Juana María Inarejos Ortiz. Madrid: Akal, 2001. Em francês: *Récit d'un Certain Oriente*. Tradução: Claude Fages. Paris: Seuil, 1993. Em inglês: *The tree of the Seventh Heave*. Trad. Ellen Watson. New York: Atheneum; Toronto: Maxwell Macmillan, 1994; *Tale of a Certain Oriente*. London: Bloomsbury, 2007. Em italiano: *Ricordi di un Certo Oriente*. Trad. Amina di Munno. Milano: Garzanti, 1992. A obra *Dois Irmãos* também foi traduzida em outras línguas: Em alemão: *Zwei Brüder: roman*. Trad. Karin von Schweder-Schreiner. Frankfurt: Suhrkamp, 2002. Em árabe: *Chaqiqan*. Trad. Safa Abouchahl Jubran. Beirut: Alfarabi, 2003. Em espanhol: *Dos Hermanos*. Trad. Juana María Inarejos Ortiz. Madrid: Akal, 2003. Em francês: *Deux frères*. Trad. Claude Fages. Paris: Seuil, 2003. Em holandês: *Twee Broers*. Trad. Jelle Noorman. Amsterdam: Atlas, 2004. Em inglês: *The Brothers*. Trad. John Gledson. London: Bloomsbury, 2002. Em italiano: *Due Fratelli*. Trad. Amina di Munno. Milano: Net, 2007. Em grego: *Ta Adéphia*. Trad. E. Uanteakhe. Atenas: Alexandria, 2005. Já *Cinzas do Norte* foi traduzida em italiano: *Ceneri del Nord*. Trad. Amina di Munno. Milano: Il Saggiatore, 2007. Tais informações foram conseguidas no seguinte link: www.elfikurten.com.br/2013/05/milton-hatoum-o-arquiteto-da-memoria.html Acesso: 20 de jan de 2016.

A crítica literária tem revelado grande apreço à sua escrita. Destaca-se, aqui, a fala de Bosi (2013) que diz tratar-se de uma literatura marcada pela abertura às diferenças do Brasil. Nunes (2012), por sua vez, ao se referir à obra *Relato de um certo Oriente*, destaca o caráter não regionalista do escritor Milton Hatoum:

No livro de Milton, há distância, mas há ao mesmo tempo proximidade. A distância está mais na elaboração. O romance se transforma na busca do tempo perdido de um tempo perdido, mas em local bem delineado, pintado com tintas que não são regionalistas. Em dado momento, Milton descreve o quintal de uma casa e, ali, o leitor defronta com todo o mundo amazônico. Esse mundo aparece também nas recordações de seus personagens. Mas há, sempre, um distanciamento reflexivo que confere grandeza ao texto (NUNES, 2012, p. 232).

Esse aspecto pode, igualmente, ser observado nas demais obras de Hatoum, que imprime qualidade de linguagem à sua obra e demonstra capacidade de envolver o leitor em discussões atuais, por meio de uma escrita de um tempo não contemporâneo ao nosso, conduzindo o leitor à reflexão sobre as relações familiares e seus conflitos, aos temas vinculados à cultura, como o contato entre pessoas de origens diferentes, e a miscigenação. Conseqüentemente, aborda as relações de alteridade⁷, questões de identidade, memória, a (in)tolerância ao outro, o papel da mulher estrangeira e a condição da mulher indígena. O autor, também, conduz o leitor, nas entrelinhas e por meio da figura dos personagens indígenas, a imaginar a violência sofrida pelos índios no período de colonização e das missões jesuíticas, fazendo-o pensar sobre a proibição da língua materna em detrimento da língua geral⁸ e, posteriormente, a imposição da língua portuguesa e o desrespeito à cultura e às crenças indígenas.

Dessa forma, reafirma-se o caráter não regionalista de Hatoum, pois, além do mais, diante de suas obras o leitor é convidado a repensar o espaço amazônico, como um palco de contextos históricos que não são exclusivos à região, como a ditadura ou ainda as relações e os conflitos familiares. Outros aspectos, tais como, a colonização e a imigração, embora sejam pertinentes à Amazônia, podem igualmente ser vislumbrados em praticamente todo o país, como decorrência do modo pelo qual se processou a nossa história, após a abolição da escravidão. Contudo, não quer isto dizer que o autor não aborde questões centrais à região, como assuntos próprios a Manaus em ruínas, face à política de implantação do

⁷ Alteridade, palavra derivada do termo *alter*, de origem latina, significa outro. De forma geral, alteridade significa condição do que é outro, do que é distinto, o oposto: “[...] Ser outro, colocar-se ou constituir-se como outro [...]” (ABBAGNANO, 2007, p. 34), compreendendo que se faz necessário o reconhecimento das diferenças entre os pares duais, em que o eu reconhece a existência do outro, não o tornando identificável a si mesmo.

⁸ A língua geral amazônica, ou nheengatu, desenvolvida a partir do Tupinambá. Criada pelos jesuítas como estratégia de facilitação da catequização dos índios no período colonial na Amazônia.

desenvolvimento industrial, além de problemas de urbanização desenfreada e pobreza na região. Apenas se afirma que sua obra não se reduz a essa abordagem: “[...] Ele capta o clima e topografia de sua região, mas não é um regionalista” (PIZA, 2007, p. 357).

Diante dessas obras, que muito suscitam questões a serem estudadas, enfatiza-se, neste trabalho, a análise das personagens femininas, nas obras *Cinzas do Norte* e *Órfãos do Eldorado*, a partir das relações estabelecidas pelas vozes narrativas, observando como tais personagens são constituídas pela linguagem empreendida pelos narradores. Isto é, na relação de alteridade constituída entre homem e mulher, visto que os narradores são personagens masculinos que constroem o feminino nessas obras. Assim, adiante, estuda-se a construção das personagens Alícia, Algisa, Ozélia, Ramira, Naiá, Florita e Dinaura, a partir da modalização narrativa na diegese⁹, ou seja, buscando observar como são constituídas por meio das vozes que ecoam nas narrativas, não apenas dos narradores, mas também de outras falas, ou seja, de outros personagens, os quais no decorrer desse estudo serão especificados. Dessa forma, atenta-se, outrossim, à posição que as personagens femininas assumem nas obras, em virtude de personagens não nativos, assinalando, assim, uma relação de alteridade entre sujeitos pós-coloniais, em que se notam posturas hierárquicas e arbitrárias frente a essas personagens, o que colabora para a construção, no campo ficcional, da identidade cultural e no comportamento dessas personagens femininas.

Acredita-se na contribuição deste trabalho com as pesquisas já existentes sobre as obras de Milton Hatoum, pois a proposta de analisar tais personagens sob o prisma dos narradores não tem sido adotada por outros trabalhos. Dessa maneira, este estudo irá centrar-se na linguagem empreendida por estes, considerando as relações de alteridade que se estabelecem entre narrador e a coisa narrada, isto é, entre narradores, personagens masculinas, e personagens femininas. Assim, observar-se-á como estas são constituídas por aqueles. Vale salientar, ainda, que se contribui, também, ao procurar compreendê-las a partir das peculiaridades de cada personagem, como por exemplo, notando a presença da língua geral amazônica como um elemento caracterizador de algumas delas. E, também, percebendo como cada uma é vista sob as diferentes perspectivas, tendo em vista que as obras estudadas possuem mais de uma voz narrativa e, outrossim, notando a visão dos outros personagens sobre o objeto de estudo, ou seja, como cada mulher fictícia é delineada sob olhares plurais. Além disso, este estudo pretende entender como algumas personagens se mostram ao leitor como entidades femininas marginalizadas e subalternas, ao passo que outras se mostram mais

⁹ Nomenclatura adotada por Genette (1989) e utilizada como sinônimo de história, enredo.

autônomas, em decorrência à sua própria vida, a partir da alteridade da voz masculina que as descreve ao leitor. Assim, é que se ressaltam as perspectivas de alteridade de Simone Beauvoir (2016), por tratar da constituição da mulher a partir da alteridade masculina, e Frantz Fanon (1968; 2008), ao ressaltar conflitos entre sujeitos pós-coloniais.

Dessa forma, propõe-se, no primeiro capítulo, uma discussão sobre o ato narrativo e as concepções de alteridade dos estudiosos acima citados. Quanto ao ato narrativo, discute-se as instâncias responsáveis por esse ato, na busca da compreensão do papel do narrador e, assim, diferenciando-o do autor empírico e do textual. Além do mais, fala-se de voz e modalização narrativa, almejando compreender a narração homodiegética e a influência da voz no como a história é contada. Não se discute casos de narração extradiegética, em razão da compreensão das obras hatounianas, aqui estudadas, não apresentarem esse tipo de narração e, por isso, considera-se uma discussão desnecessária a este trabalho, mas se fala de outros aspectos relevantes, como a noção de níveis narrativos, focalização variada, paralipse, metalepses e o papel das descrições na narração, devido ao conhecimento de tais elementos contribuir para se entender em que circunstâncias o ato narrativo se dá e, assim, facilitar a compreensão das perspectivas adotadas pelos narradores na constituição das personagens, apoiando-se, principalmente, nas teorias de Genette¹⁰ (1989, 2015), mas também com as contribuições de Reis e Lopes (1988), Silva (2011) e Tacca (1983). Desse modo, com o apoio desses teóricos, discorre-se, ainda neste capítulo, sobre as estruturas narrativas das obras *Cinzas do Norte* e *Órfãos do Eldorado*, no intuito de se perceber os níveis narrativos e suas funções, pois ao buscar compreender como se dão os pontos de vistas diferenciados que constroem as personagens, é necessário entender a estrutura narrativa da obra, visto que, esta implica na modalização narrativa. Além do mais, é importante saber em que nível narrativo determinada personagem é descrita, para se situar no que concerne à voz que se pronuncia.

Quanto ao apoio teórico no que diz respeito à alteridade, ampara-se em considerações de Beauvoir (2016), ao tratar das relações entre homem e mulher, e nos estudos de Frantz Fanon (1968, 2008), em relação às consequências do colonialismo no mundo moderno.

Somado às perspectivas desses estudiosos, faz-se necessário empreender breves discussões sobre ideologia de gênero, a partir de Scott (1995) e de Butler (2003). Além do mais, na análise, conforme exigido o estudo de cada personagem, matérias como identidade, tradução cultural, hibridismo, memória e desterritorialização serão abordadas. Mas é

¹⁰ Adota-se as nomenclaturas usadas por esse autor para discutir sobre modalização e focalização narrativa. Assim, termos como homodiegético e heterodiegético se farão presentes neste texto para se referir à posição assumida pelos narradores em relação ao enredo, dentro ou fora dele. Adiante tais termos serão melhor detalhados.

importante ressaltar que não se pretende incluir tais teorias como centrais ao estudo, visto que a centralidade incide na observação das construções das personagens sob as perspectivas das vozes narrativas.

Não se pode deixar também de anotar, ainda que sucintamente, neste tópico do trabalho, como a mulher se constituiu na sociedade amazônica moderna¹¹, em detrimento do contato com outras etnias e diante do olhar do Estado e da Igreja que se mostra com uma visão patriarcal. Alguns esclarecimentos a esse respeito derivam da necessidade de compreender a mulher como alteridade em relação ao masculino no âmbito amazônico, para melhor se pensar as personagens de Hatoum, por serem constituídas em tal tempo e espaço, representados nas obras.

Cumprido, todavia, esclarecer que não é no intuito de afirmar que a literatura é espelho da realidade, mas o objetivo é perceber como a mulher, nesse contexto, constituiu-se como entidade ficcional que, todavia, não se despreza inteiramente do extratextual. O cuidado aqui, ainda, é aquele ensinado por Candido (2006, p.22): “[...] ter consciência da relação arbitrária e deformante que o trabalho artístico estabelece com a realidade, mesmo quando pretende observá-la e transpô-la rigorosamente, pois a mimese é sempre uma forma de *poiese* [...]”.

Tendo o devido cuidado, observa-se que a mulher que comparece na obra de Hatoum mantém laços, no período moderno, com as tensões colonialistas. Tensões essas que marcaram a história dos povos colonizados, com conflitos, derramamentos de sangue, raptos e escravização de índios, desrespeito à cultura, à religiosidade e as estruturas da sociedade indígena. Desde a chegada do primeiro europeu, ocorreram sucessivas invasões, em busca de domínio territorial e conduzidos pela crença de encontrar na Amazônia um lugar cheio de tesouros.

Assim, “[...] A Amazônia, como hoje a conhecemos é fruto dessa cega perseverança [...]” (SOUZA, 2009 p. 66), aliada às missões religiosas. Esses fatos históricos marcaram profundamente os países colonizados, com a opressão, o desrespeito às etnias indígenas, mas também com as trocas culturais, que ressignificaram as culturas locais e as dos estrangeiros colonizadores.

No período moderno, em decorrência de uma nova fase territorial do capitalismo¹², a Amazônia recebeu imigrantes de outros estados e estrangeiros que intensificaram a

¹¹ Especificamente o período da *Belle Époque* e pós esse período, já na decadência.

¹² O cenário moderno na Amazônia é marcado pela expansão da extração do látex para a produção e exportação da borracha (por volta da segunda metade do século XIX), tornando as cidades de Belém e Manaus grandes exportadoras da produção advinda dos seringais. Ambas as cidades passaram, nesse novo contexto amazônico, a ter um considerável crescimento urbano e populacional.

miscigenação das culturas, contribuindo para a formação de povos híbridos, aspectos que podem ser lidos nas obras aqui discutidas. Além de que, esse novo quadro acirrou as desigualdades sociais, oprimindo ainda mais o povo nativo, que passa a ser mão de obra barata, em regime de quase escravidão. A figura do dominador, nesse período, continua sendo o estrangeiro, mas de nacionalidades diversas. Nesse cenário, as mulheres pertencem a uma sociedade apoiada, de um lado, em uma base tradicional e religiosa e, de outro, em um Estado ansioso por mudanças estruturais e financeiras. Sob esses pilares, a mulher é vista a partir dos ideais patriarcais e patrimonialistas e se constitui no contato e na negociação com alteridades étnicas, elementos igualmente presentes nos romances de Hatoum, como este trabalho irá destacar mais adiante.

Com efeito, baseando-nos nos estudos de Cancela (2006, 2009) e Orum (2012), pode-se afirmar que no contexto moderno da Amazônia, a mulher menos favorecida financeiramente, seja casada, prostituta ou recatada, não desfrutou das riquezas advindas da economia gomífera: não teve a oportunidade de viajar pela Europa, não desfrutou dos capitais culturais, como os banquetes, cafés, teatro e cinema. Enquanto o teatro ou outros lugares públicos eram locais, também, em que os homens vislumbravam o requinte e toda a pompa da mulher pertencente à elite, a mulher pobre se lançava às ruas e feiras, muitas vezes como vendedoras ambulantes, para garantir o sustento, sujeitando-se aos códigos de posturas, implantados pelos governantes de Manaus e Belém, os quais desrespeitavam seus costumes e hábitos. Além disso, eram mulheres segregadas, que moravam à margem, pois, juntas com seus familiares, eram conduzidas à periferia. Tudo isso para não manchar a imagem de progresso das províncias e de sua população rica¹³. O que se percebe é que as desigualdades sociais e financeiras do período da colonização persistem no período moderno, mas com outras configurações. Se tais aspectos não ficarão alheios à obra do escritor, aqui examinada, é importante ainda assinalar o “[...] sincretismo religioso que resultou no contato entre o cristianismo missionário e as crenças indígenas” (COSTA, 2005, p. 93), que veio reconfigurar as práticas religiosas dos povos nativos. A imposição do catolicismo, pela política de catequização dos jesuítas, influenciou o futuro de muitos indígenas, pois, nessa política, conforme Rodrigues (2010), os missionários impuseram o nheengatu¹⁴ como língua de

¹³ Vale dizer que as famílias abastadas eram a maioria de origem estrangeira, enquanto os pobres eram, na sua maioria, índios e mestiços, conforme os estudos de Cancela (2006, 2009).

¹⁴ As informações sobre o nheengatu e o uso do mesmo como estratégia política de catequização dos povos nativos estão presentes em estudos contidos no livro *O português e o tupi no Brasil*, sob organização de Volker Noll e Wolf Dietrich. Nesse livro, podemos ver os estudos de Volker Noll, *O Brasil Colônia entre a língua geral e o português*; de José Ribamar Bessa Freire, com *As relações históricas entre o português e o nheengatu nos universos urbano e rural da Amazônia*; de Martina Schrader-Kniffki, com *O nheengatu atual falado na*

comunicação, desrespeitando o que há de mais significativo na cultura: a língua de um povo. Depois, quando os portugueses perceberam a forte presença dessa língua entre os que habitavam a região e, com isso, o intenso poder dos jesuítas expulsaram estes e impuseram a língua portuguesa, proibindo que se falasse a língua geral amazônica. Novamente, os indígenas sofreram violência por conta das imposições. Isso também pode ser motivo de reflexão na obra de Hatoum. Impedir uma comunidade de se comunicar em sua língua mãe é uma violência que traz consequências significativas à cultura. Por conta da imposição jesuítica, era comum, na modernidade, notarem indígenas se comunicando por meio do *nheengatu*, língua que ainda hoje se faz presente na cidade de São Gabriel da Cachoeira, do interior do estado do Amazonas, como língua oficial.

Esses fatores contribuem para se pensar as personagens de Hatoum e suas relações com a língua, visto que há nas obras *Cinzas do Norte* e *Órfãos do Eldorado* a representação de uma Manaus bilíngue, com referências à personagens que falam em português e outros em *nheengatu*. Perceber a relação das personagens e o uso de determinada língua noroeste na busca da compreensão do porquê de vozes silenciadas ou não, na perspectiva do olhar do narrador, em relação à constituição dessas mulheres fictícias e como representação, já que “[...] como tal, a mulher entra no circuito da literatura, produzindo efeitos de leituras, faz-se ler e instaura-se como modelo, passando por real o que é cópia de cópia, simulacro, sujeitos às ideologias e às épocas em que se produzem” (BRANDÃO, 2006, p. 30).

Vale, entretanto, ressaltar que este trabalho não se propõe a um estudo histórico e sociológico das personagens, mas a uma análise literária. E se faz uso de conhecimentos dessas áreas, realiza-se para melhor compreender essas entidades ficcionais, mulheres constituídas pela linguagem e por recursos literários, como são o concernente à voz narrativa.

Assim, no segundo capítulo, apoiando-se nas teorias sobre narração e alteridade, efetua-se a análise literária, dividida em três partes e organizada pela preponderância das características das personagens. Dessa maneira, primeiramente, discorre-se sobre as personagens Ozélia, Naiá e Florita, como entidades ficcionais construídas pelas vozes narrativas, de modo a salientar seu caráter marginal e subalterno. Depois, a abordagem incide sobre Alcília, Algisa e Ramira – objetos de análise na parte que trata das personagens que rompem paradigmas, por se mostrarem mais autônomas, decididas e independentes, o que não quer dizer que não possuam o caráter marginal, mas que este não se destaca como prioridade à

compreensão. Já no último subtítulo do capítulo, separada das demais, busca-se compreender a personagem Dinaura, por ser mais complexa e distinta das outras.

Com os devidos estudos realizados, pretende-se proporcionar ao leitor, interessado em compreender a obra hatouniana, o modo pelo qual essas personagens são construídas pelas diversas vozes que ecoam nos enredos.

1 - Do ato narrativo à alteridade

Contar-te longamente que já foi
Num tempo doce coisa amar. E mar.
Contar-te longamente como doi

Desembarcar nas ilhas misteriosas.
Contar-te o mar ardente e o verbo amar.
E longamente as coisas perigosas.
(Manuel Alegre)

O cotidiano é permeado de narrativas produzidas sobre diversos assuntos e em diferentes maneiras e contextos. Convive-se com narrativas jornalísticas, históricas, lendárias, mitológicas, literárias, orais, escritas ou pictóricas. Além desse contato, também se produz: conta-se o que se vivencia ou o que presencia, a um tempo remoto ou recente, fatos corriqueiros ou inusitados. Efetivamente, o ser humano é marcado pela narratividade. Mas, o que é narrar? Conforme Houaiss (2001, p. 1996) narrar é expor, dar a saber, contar um fato real ou fictício por meio da escrita, oralmente ou por intermédio de imagens. Esse conceito é de natureza ampla, englobando os vários tipos de narrativas.

Interessa, entretanto, observar as possibilidades da enunciação narrativa no âmbito da literatura, que é a narração de objetos e fatos fictícios contados por um narrador ou por narradores, os quais devem ser entendidos como seres ficcionais, apresentando uma narrativa também ficcional. Tal narrativa, de cunho literário, pertence, segundo o *Dicionário de teoria narrativa*, a:

“[...] um conjunto de textos normalmente de índole ficcional, estruturados pela ativação de códigos e signos predominantes, realizados em diversos gêneros narrativos e procurando cumprir as variadas funções socioculturais atribuídas em diferentes épocas às práticas artísticas” (REIS; LOPES, 1988, p. 66).

Tais narrativas só existem na e pela linguagem, num sistema próprio, que consiste em sistema linguístico organizado sintática e semanticamente, configurando-se de forma a possuir uma composição que difere dos textos não ficcionais. Sendo assim, uma união de múltiplos códigos, os quais cooperam para unidade textual, no âmbito da literatura. Um policódigo que se condiciona a uma língua natural, ou seja, condicionado ao código linguístico de determinada língua e a quem faz uso dele, estando sujeito a influências advindas das mudanças ocorridas nessa língua, decorrentes do contexto sociocultural e histórico dos falantes. Dessa forma, a construção literária condiciona-se a diferentes códigos além do código da língua em que se escreve o texto: fônico-rítmico, métrico, estilístico, técnico-compositivo, semântico-pragmático. São esses códigos que estruturam o universo literário e, por extensão o ficcional que constitui o texto literário. O inverso não é verdadeiro.

Efetivamente nem toda ficção é literatura, mas toda literatura é ficcional, tendo relação ou não com objetos e fatos do mundo empírico e histórico. Havendo a ocorrência dessa relação, não quer dizer que há a perda do estatuto ficcional, pois não se deve considerar que exista uma relação de identificação, mas tão somente de referência: “Se cometem um erro grosseiro os que admitem, ou postulam, uma relação de estrita fidelidade especular, de imediata dependência analógica entre o texto literário e um concreto contexto empírico [...]” (SILVA, 2011, p. 644). O que ocorre é um processo de representação que reitera o caráter ficcional da narrativa, como afirma Genette (2015, p.57-58): “[...] o único modo que a literatura conhece enquanto representação é a narração, equivalente verbal de acontecimentos não verbais [...]”. Dessa maneira, apoia-se no conceito de Aristóteles (2005), o qual argumenta que a arte representa, por meio da linguagem, o mundo imaginário, a ação humana, ocorrendo, assim, a mímese, em acordo com a verossimilhança, em que “[...] não compete ao poeta narrar exatamente o que aconteceu, mas sim o que poderia acontecer, o possível, segundo a verossimilhança [...]” (ARISTÓTELES, 2005, p. 43). Entendendo que a verossimilhança consiste na capacidade de semelhança com o real sem com ele se prender, pois deixa de ser arte se houver perfeita correspondência com a realidade, levando-se em consideração, também, que se trata de um recurso que remete à narração, credibilidade, na relação obra e receptor.

Tendo em vista esses caracteres da diegese é que se buscará compreender o universo ficcional, entendo também que se estabelece entre a voz narrativa e a coisa narrada uma relação de alteridade. E desse universo, destacam-se as narrativas literárias que podem ser narradas com diferentes intenções, como o romance que recebe várias classificações: romance documental, epistolar, de memórias, de histórias fantásticas, autobiográfico, realismo maravilhoso, entre outros. Seja qual for o tipo de narrativa literária, o fato é que todas as narrativas dessa natureza possuem os mesmos elementos constitutivos: enredo, tempo, espaço, personagens, narratário e as instâncias responsáveis pelo ato narrativo: o autor empírico, o autor textual e o narrador, os quais se discutirão adiante.

1.1 – As instâncias narrativas

Neste trabalho, a análise das instâncias narrativas possui um papel preponderante, uma vez que se irá tratar do modo pelo qual o feminino se constitui, a partir da voz do narrador. Diante da complexidade que envolve as questões relativas à conceituação das instâncias

responsáveis pelo ato narrativo, apresentar-se-á, brevemente, alguns pontos que abrangem essa problemática.

São instâncias que cooperam para a unidade literária e que diferem uma da outra. Baseando-se em Silva (2011, p. 222), o autor empírico é a pessoa física, juridicamente identificável, o cidadão de estatuto social e profissional, o que tem o seu nome civil grafado na capa do livro. Não se deve confundir a sua história pessoal com a história do livro, visto que:

A obra literária é sempre um artefato, um objeto produzido no espaço e no tempo – um objeto, como escreve Lukács, que se separa do sujeito criador, do sujeito fenomenológico, como “configuração formal liberta do ser” -, possuindo uma realidade material, uma textura semiótica sem as quais não seriam possíveis nem a leitura, nem o juízo estético (SILVA, 2011, p. 34)

Assim, o autor empírico encontra-se em uma realidade exterior ao texto. Por sua vez, o autor textual é uma construção imaginária, produto da ficcionalidade, assumindo uma função que é ao mesmo tempo oculta e explícita no texto literário, sendo o responsável pela enunciação literária, ou seja, é a voz do texto. Entende-se que esse caráter ambíguo se dá pelo fato de ser uma construção imaginária e ficcional, por isso oculta; por outro lado, desempenha uma função explícita porque se concretiza por meio da enunciação revelada no texto literário: “[...] uma entidade que existe efectivamente num texto concreto e no universo do discurso literário e cuja voz produz, sob o aspecto formal, enunciados reais, comunicando através deles com receptores reais [...]” (SILVA, 2011, p. 227).

O autor textual, como salienta Silva (2011, p. 227), cria na obra um ou mais narradores que podem ser personagens principais ou secundários, comparecendo de forma explícita ou implícita. Nesta circunstância, aproxima-se do autor textual por dar aparência de estar ausente da narrativa, o que o autor chama de anônimo e não personalizado. Como se verá adiante, nas obras do escritor Milton Hatoum não ocorre o anonimato do narrador ou narradores, pelo contrário, são explícitos. Em *Órfãos do Eldorado*, por exemplo, as figuras do narrador e a do autor textual são marcadamente diferenciadas.

Booth (1980, p. 89) também admite haver uma terceira instância narrativa, colocada entre o autor e o narrador, a qual ele dá o nome de autor implícito, considerando este influenciado pelo que ele denomina escriba oficial o qual, como argumenta, nunca é neutro em relação aos valores e isso vem determinar a imagem do autor implícito. Dessa forma, considera o autor de uma obra literária criador do autor implícito e este, por sua vez, o responsável pelo ponto de vista adotado pelo narrador. Assim, na visão desse estudioso, o ponto de vista do narrador, seja de primeira ou terceira pessoa, é uma dissimulação que

projeta a visão do autor implícito. A escolha da pessoa narrativa tem relação com preferências ideológicas do autor: “[...] porque o ato de narração, tal como desempenhado nem que seja pelo narrador mais profundamente dramatizado é, em si, a apresentação feita pelo autor, de uma prolongada “visão interior” do personagem.” (BOOTH, 1980, p. 35).

Percebe-se, assim, que essa visão retira do narrador a responsabilidade pela enunciação narrativa, já que o autor implícito é quem assume a posição de manipulador e de selecionador, como o próprio autor afirma. Dessa forma, nota-se que Booth (1980), ao relatar essa função do autor implícito, defende a relação da ficção com a realidade empírica do escriba oficial. Entretanto, prefere-se, neste estudo, a perspectiva de que a ficção não se relaciona com a realidade exterior a ela, de que o autor empírico é o cidadão que assina a obra e que possui seus próprios valores que não são necessariamente os mesmos vinculados na produção literária produzida por ele, como argumenta Silva (2011). Diante disso, entende-se o narrador como voz preponderante na construção das personagens, acordando com Tacca (1983, p. 125) em dizer que “[...] por muito que diferencie as vozes, o narrador permanecerá sempre no primeiro plano da audição e da consciência [...]”.

Então, cabe ao narrador a função de dar ao leitor o conhecimento sobre o conteúdo narrativo, revelando, por meio de seu discurso, o ponto de vista adotado diante de fatos e personagens. Sem ele a história não se concretiza e não ganha forma. É ele quem narra a trama, descreve espaços, personagens e os ambienta num determinado tempo, revelando um olhar peculiar sobre o objeto narrado. Assim, há a enunciação de uma sucessão de acontecimentos imaginados e transcritos no papel pelo autor empírico, tendo o leitor acesso a esse material ficcional por meio do narrador – que pode ser uma voz ou mais de uma voz narrativa. É o narrador que rompe o silêncio, já que a narrativa não se conta por si só: “[...] Só metaforicamente se pode dizer que ‘a narrativa se conta por si própria’ ou que o enunciado x narra ou descreve isto ou aquilo, pois que é sempre necessário um emissor (que pode ser individual, dual ou múltiplo) quem conta, narra ou descreve [...]” (SILVA, 2011, p. 697). Logo, concorda-se que é imprescindível que o narrador conte ao leitor o que aconteceu com os personagens, num determinado contexto espacial e temporal:

O texto narrativo literário caracteriza-se fundamentalmente pelo seu “radical de apresentação” – um narrador, explicitamente individuado ou reduzido ao “grau zero” de individuação, funciona em todos os textos narrativos como a instância enunciativa que conta uma “história” – e por relatar uma sequência de eventos ficcionais, originados ou sofridos por agentes ficcionais, antropomórficos ou não, individuais ou coletivos, situando-se tais eventos e tais agentes no espaço de um mundo possível (SILVA, 2011, p. 599).

Os elementos que atuam no universo ficcional se inscrevem, outrossim, em uma temporalidade, tanto do próprio ato narrativo quanto dos eventos narrados, pois há o tempo da narração e o tempo em que ocorrem as ações. Nesse sentido, “Estudiar el orden temporal de un relato es confrontar el orden de disposición de los acontecimientos o segmentos temporales en el discurso narrativo con el orden de sucesión de esos mismos acontecimientos o segmentos temporales en la historia [...]” (GENETTE, 1989, p. 91)¹⁵. Ambas as formas rompem com a linearidade temporal. As obras de Milton Hatoum apresentam um discurso narrativo com idas e vindas no tempo, ou seja, há a presença de anacronias, demarcando uma não linearidade temporal, como se verá nas obras que se estudará adiante.

Para que se possa notar como as personagens são construídas é necessário atentar para a modalização narrativa, ou seja, para os aspectos relacionados à visão do narrador. Primeiramente, observar de quem é a voz, de modo a perceber de que ponto e de que maneira fala. Assim, deve-se considerar não só as categorias do plano da diegese, como os elementos que compõem a história, mas também do plano do discurso: o como a história é contada, a perspectiva adotada na narrativa, narrações e descrições que envolvem uma atmosfera ideológica, sociológica e de valores. Há, assim, uma imbricação entre diegese e discurso, como salienta Silva (2011, p. 717): “[...] A diegese é um *construto tropológico*, só adquire existência através do discurso de um narrador e por isso essa existência é indissociável das estruturas textuais, das microestruturas estilísticas como das macroestruturas técnico-compositivas [...]”.

Com isso, para se compreender o discurso dos narradores na construção das personagens, que adiante se examinarão, centrar-se-á nas possibilidades da voz narrativa apoiadas na teoria de Genette (1989). Sendo assim, a voz narrativa pode ser em primeira pessoa ou em terceira pessoa, mas a escolha por uma dessas pessoas, como afirma Genette (1989, p. 298), não ocorre pela forma gramatical, mas sobretudo pelas atitudes narrativas que delas decorrem, sendo a escolha da pessoa apenas uma consequência. Genette (1989, p. 301) destaca, ainda, que o relato em primeira pessoa é fruto de uma opção estética consciente que não está a serviço de uma confissão autobiográfica.

Assim, tendo em vista essas duas pessoas gramaticais, Genette (1989, p. 299) usa a terminologia narrador heterodiegético e narrador homodiegético para estabelecer a relação destes com a história, dentro ou fora dela. O primeiro diz-se do narrador que se encontra fora da história, ou seja, não é um personagem inserido na diegese, enquanto o segundo é um

¹⁵ Utiliza-se a tradução para o espanhol do original *Figuras III* com tradução de Carlos Manzano. Manter-se-ão em língua espanhola apenas os textos consultados neste idioma.

personagem que se faz presente na história que conta, ocorrendo, dessa forma, a focalização interna. Vale ressaltar que a presença do narrador homodiegético ocorre em graus, distinguindo-se, assim, dos tipos:

[...] Así, pues, habrá que distinguir al menos dos variedades dentro del tipo homodiegético: una en que el narrador es el protagonista de su relato [...]; otra en que el narrador no desempeña sino un papel secundario, que resulta ser siempre, por así decir, un papel de observador y de testigo; [...] (GENETTE, 1989, p. 299).

O autor utiliza o termo autodiegético para o primeiro tipo e observador testemunha para o segundo¹⁶. As obras que são objetos de estudo, neste trabalho, trazem exemplos dessas duas variedades de narrador homodiegético: em *Cinzas do Norte* – o personagem Lavo é um narrador que se caracteriza como observador e testemunha dos fatos. Sua participação na história se dá em um grau muito menor em comparação a um narrador protagonista, como em *Órfãos do Eldorado* – em que o personagem principal, Arminto, conta sua própria história e delinea sua identidade, por intermédio das memórias de suas vivências, visto que, conforme argumenta Candau (2016), a memória é a faculdade que alimenta a identidade:

A lembrança da experiência individual resulta, assim, de um processo de “seleção mnemônica e simbólica” de certos fatos reais ou imaginários – qualificados de acontecimentos – que presidem a organização cognitiva da experiência temporal. São como átomos que compõem a identidade narrativa do sujeito e asseguram a estrutura dessa identidade (CANDAU, 2016, p. 99).

É importante ressaltar que Lavo também se utiliza de suas memórias para compor a narrativa, mas pelo motivo de não se configurar como autodiegético, articula suas lembranças de forma menos subjetiva, demarcando, assim, peculiaridades que o diferenciam, as quais são importantes na descrição que o leitor obterá das personagens, como será ressaltado adiante.

Como ambos são narradores homodiegéticos, interessa igualmente compreender como se dá a narração em primeira pessoa. O narrador homodiegético não possui o “poder demiurgo” de tudo saber, como ocorre com a terceira pessoa onisciente, pois seu ângulo de visão é limitado, não lhe permite saber o que se passa na mente dos outros personagens. O fato da focalização não ser panorâmica e, por isso, não possuir todas as informações, traz à narrativa uma certa ambivalência, deixando o leitor na dúvida sobre determinados aspectos da

¹⁶ É importante mencionar que há críticos literários que fazem a distinção entre narrador testemunha e narrador observador. Por exemplo, Tacca (1983, p. 62) diferencia o narrador secundário do narrador observador, considerando que o primeiro observa mais do que age e o segundo apenas é uma testemunha dos fatos. Mas, como se viu, Genette (1989) aborda como uma só categoria: narrador enquanto personagem secundário, tratado como observador testemunha, diferenciando este do narrador protagonista. Assim, apoiar-se-á na terminologia proposta por este.

narração, o que confere um caráter mais verossímil à trama e mais humano ao narrador, já que o ser humano não é dotado de onisciência.

Há, no entanto, algumas particularidades que diferenciam o autodiegético do observador testemunha, as quais são importantes na descrição que o leitor obterá das personagens, como será ressaltado adiante. O primeiro relata sua própria história e apresenta um discurso mais subjetivo, revelando sua interioridade e sua intimidade. Assim, os acontecimentos e personagens são relatados e descritos sob sua perspectiva. Genette (1989, p. 308) explica que a voz do narrador se funde com a voz do protagonista, tornando-se uma só:

[...] las dos instancias se reúnen ya en “el pensamiento”, es decir, en la palabra, ya que comparten la misma verdad, que ahora puede deslizarse, sin rectificación, y como sin tropiezo, de un discurso a otro, de un tiempo (el imperfecto del protagonista) al otro (el presente del narrador) [...].

Então, há a coincidência entre narrador e personagem. Ambos, em um só, proferem o mesmo discurso, o qual se encontra muito mais centrado nessa instância, agora, uma e, por isso, um discurso próximo da realidade subjetiva do próprio personagem narrador, já que, normalmente, o conhecimento dos pensamentos e desejos do outro é obscurecido: “[...] la adopción sistemática del “punto de vista” de uno de los protagonistas permite dejar en una sombra casi completa los sentimientos del otro y asignarle sin mucho esfuerzo una personalidad misteriosa y ambigua [...]” (GENETTE, 1989, p. 254). Essa particularidade pode ser notada na construção da personagem Dinaura, em *Órfãos do Eldorado*, em que pouco se sabe sobre ela. Assim, esse aspecto é particularmente importante na construção dessa personagem, como se observará adiante.

Já o narrador observador testemunha possui um distanciamento maior em relação ao que conta, pois não se encontra no centro da diegese. Logo, a história é contada a partir de uma instância narrativa periférica, com participação menor, assumindo uma postura menos subjetiva do que a do narrador autodiegético, já que se trata de uma voz narrativa que centra o foco na história de outrem. Observa, colhe informações, baseando-se no que viu e ouviu e, por vezes, extrai dados por intermédio de relatos, cartas, documentos, lançando conjecturas e hipóteses sobre o que não consegue enxergar com clareza, dentre outros meios, para compor a história, já que seu ângulo de visão também é limitado. Em *Cinzas do Norte*, o narrador Lavo possui essas características, contribuindo para a forma como compõe as personagens, particularmente, Naiá, Alícia, Algisa, Ozélia e Ramira.

Vale mencionar que a focalização interna pode se dar de forma fixa, variável ou múltipla, segundo a concepção de Genette (1989, p. 245), que a considera fixa quando não

muda o personagem, variada quando há a mudança de focalização e a focalização múltipla quando um mesmo acontecimento é evocado por mais de uma perspectiva. Assim, deve ser levado em consideração que em uma obra a focalização não se mantém constante, obrigatoriamente: “[...] el criterio de focalización no se mantiene necesariamente constante en toda la duración de un relato [...]” (GENETTE, 1989, p. 246). Em *Cinzas do Norte*, como se verá adiante, percebe-se a focalização variável, pois há, além do relato de Lavo, outras vozes narrativas. Por conseguinte, é importante haver um esforço para perceber a distinção entre os diferentes pontos de vista, já que nem sempre são tão perceptíveis.

Outrossim, buscar compreender as alterações que, porventura, possam ocorrer nos códigos que regem um tipo de focalização é importante, igualmente, para a compreensão da narrativa como um todo. As alterações destacadas, por Genette (1989), são denominadas de paralipse e paralepse¹⁷ e estão relacionados com mudanças em detrimento da quantidade de informações que regem determinada focalização. O caso de paralipse consiste no fato do narrador possuir menos informação do que normalmente é concebível: “El tipo clásico de la paralipsis, recordémoslo, es, en el código de la focalización interna, la omisión de una acción o pensamiento importante del héroe focal, que ni el héroe ni el narrador pueden ignorar, pero que el narrador decide ocultar al lector [...]” (GENETTE, 1989, p. 250). Esses aspectos, embora possam parecer alheios ao estudo, constituem elementos importantes para a sua compreensão, como irá se averiguar no próximo tópico deste trabalho, especialmente na leitura da obra *Órfãos do Eldorado*.

É importante, também, mencionar a possibilidade da ocorrência de uma obra literária conter uma narrativa primária e narrativas secundárias. A isso Genette (1989, p. 283) dá o nome de níveis narrativos, ou seja, ocorre entre essas narrativas uma diferença de nível externo e interno. Assim, como se observa, a estrutura narrativa vem determinar também o nível do narrador, que, conforme a situação, pode ser de primeiro grau ou de segundo, ou melhor, narrador extradiegético e narrador intradiegético. Com isso, Genette (1989, p. 302) classifica o narrador considerando tanto a relação deste com a história quanto a relação com o nível narrativo. Assim, são estipuladas quatro categorias de narrador:

[...] 1) extradiegético-heterodiegético, paradigma: Homero, narrador en primer grado que cuenta una historia de la que está ausente; 2) extradiegético-homodiegético, paradigma: Gil Blas, narrador en primer grado que cuenta su propia historia; 3)

¹⁷ Consiste no excesso de informação, ou seja, o narrador possui mais informação do que a focalização lhe permite ter, o que não é percebido nas obras analisadas de Hatoum. Esse tipo de situação narrativa geralmente é atribuído à focalização externa, porém, segundo Genette (1989, p. 306), a narração em primeira pessoa pode extrapolar convenções e ser onisciente, realizando uma incursão na consciência de determinado personagem.

Intradiegético-heterodiegético, paradigma: Scheherazade, narrador em segundo grau que conta histórias de las que suele estar ausente; 4) intradiegético-homodiegético, paradigma: Ulises en los Cantos IX a XII, narrador em segundo grau que cuenta su propia historia [...]

Além dessas quatro possibilidades, se ocorrer da narrativa intradiegética for inserida na extradiegética, interrompendo-a, haverá a ocorrência da narrativa hipodiegética e o narrador classificar-se-á como hipodiegético, já que com a narrativa secundária estabelecerá uma relação de dependência, de subordinação em detrimento da primária, podendo assumir uma função explicativa, de contraste ou de analogia.

Essa discussão sobre níveis narrativos tem também importância para o estudo que se empreenderá, pois tais níveis podem ser identificados na obra hatouniana. Em *Cinzas do Norte* há intervenções de relatos segundos na voz de Ranulfo e Mundo, estes sendo considerados, então, narradores hipodiegéticos nessa situação. Enquanto que, em *Órfãos do Eldorado*, o autor textual, no prólogo, traz informações extradiegéticas, estabelecendo com a narração diegética uma relação de dupla temporalidade – o tempo da história e o tempo da narração. Adiante se verá, com mais detalhe, como esses aspectos se sucedem nas obras, observando suas implicações para as estratégias narrativas.

Outro conceito que é válido esclarecer é o de metalepses que, segundo Genette (1989, p.288) pode ser entendido como:

El paso de un nivel narrativo al otro no puede asegurarse en principio sino por la narración, acto que consiste precisamente en introducir en una situación, por medio de un discurso, el conocimiento de otra situación. Toda otra forma de tránsito es, si no siempre imposible, al menos siempre transgresiva. Cortázar cuenta la historia de un hombre asesinado por uno de los personajes de la novela que está leyendo: se trata de una forma inversa (y extrema) de la figura narrativa que los clásicos llamaban la metalepsis del autor y que consiste en fingir que el poeta “produce él mismo los efectos que cantan [...].

No caso de *Órfãos do Eldorado*, a informação dada pelo autor textual poderia, sem prejuízo, estar contida no epílogo, em vez de estar no prólogo, já que assumiria a função de introduzir as condições de enunciação narrativa, tendo em vista que o autor textual expõe de quem ouviu a história relatada e as condições do relato. Considera-se, então, o relato produzido pelo autor textual como metalepses, já que se entende esta como uma passagem transgressiva de um nível para outro nível de narração, com a diferença que essa passagem, em *Órfãos do Eldorado*, produz um efeito não linear ao tempo da enunciação, além de surpreender o leitor com a presença do autor textual, em um nível narrativo diferente, trazendo maior verossimilhança ao que Arminto narra¹⁸.

¹⁸ Adiante, quando se tratar da estrutura narrativa de *Órfãos do Eldorado*, exemplificar-se-á essa passagem.

Outro aspecto narrativo que se deve atentar é quanto ao espaço, percebendo se há a coincidência ou não do espaço da narrativa com o espaço da narração, o que, outrossim, está interligado com os níveis narrativos em *Órfãos do Eldorado*, por exemplo. Nessa obra, é nítida a diferenciação entre os espaços da narração e o da narrativa, além também de haver uma discrepância temporal, como já se mencionou anteriormente.

É relevante perceber que da relação espacial também depende a perspectiva do narrador, de proximidade ou não com o fato narrado, acarretando maior subjetividade ou maior objetividade em seu discurso, compreendendo que, se ele narra posicionando-se no mesmo espaço da narrativa, principalmente a narração em primeira pessoa, sua visão tenderá a se configurar de forma mais subjetiva. O contrário revelará mais objetividade. Verificar-se-á, adiante, isso no estudo das estruturas narrativas nas obras já referidas.

Também não se pode deixar de mencionar o papel da descrição na narrativa. Nenhuma narração é puramente narrativa. Aliam-se a ela descrições que ajudam a compor cenários e personagens: “[...] a narração não pode existir sem descrição, mas esta dependência não a impede de desempenhar constantemente o papel principal. A narração é, naturalmente, *ancilla narrationis*, escrava sempre necessária, mas sempre submetida, jamais emancipada [...]” (GENETTE, 2015, p. 60). Vale destacar que as obras de Milton Hatoum primam mais pelas ações do que pelas descrições. Essas não são longas e exaustivas, sendo, porém, mais objetivas. Há descrições de personagens, mas não se alongam e, dessa forma, a configuração desses seres fictícios é percebida muito por suas ações, mas isso não retira o mérito das descrições existentes, as quais auxiliam na compreensão dos mesmos.

Diante de tudo que se discutiu acima, percebe-se a necessidade de apoio nas classificações propostas pelo teórico Genette (1989), como auxílio na condução da análise. Mas se reconhece, assim como ele também reconheceu, que há muitas possibilidades de configuração narrativa e, seguir uma tipologia é o início de um caminho que pode conduzir a outras vias, percebendo, assim, alterações ou mudanças nos códigos que regem cada focalização, se a obra assim permitir. Dessa forma, seja qual for a focalização, o leitor e o estudioso devem estar atentos às peculiaridades que cada estrutura narrativa apresenta. No caso específico deste trabalho, cumpre ademais, atentar para o modo como as vozes narrativas contribuem para a configuração das personagens femininas, aspecto este que será entendido, mediante contribuições de outras fontes e pensamentos, como os de Fanon (1968; 2008) e Beauvoir (2016).

1.2 – A estrutura narrativa em *Cinzas do Norte*

Antes de observar as idiossincrasias das enunciações narrativas e suas implicações significativas na obra *Cinzas do Norte*, é relevante realizar uma breve contextualização do enredo da obra, para que facilite a compreensão da estruturação da mesma e suas vozes enunciativas, possibilitando, à vista disso, verificar, adiante, como as personagens são construídas por essas vozes.

O enredo de *Cinzas do Norte* se passa, principalmente, na cidade de Manaus, representada na obra, em um período de 1950 a 1980. É o relato da vida de Mundo - menino de família abastada, caracterizado como detentor de ideais artísticos e revolucionários. Entrelaçadas à sua história estão dois núcleos familiares: o de Alícia, que abrange, além dela, sua suposta mãe Ozélia, sua irmã Algisa, seu esposo Jano¹⁹ e o filho Mundo; e o de Ranulfo, composto por ele, por sua irmã Ramira e seu sobrinho Lavo – menino órfão, amigo de Mundo e narrador da história.

As irmãs Alícia e Algisa e Ozélia, suposta mãe das duas, são índias que passaram a morar na cidade, trazidas por um homem e depois abandonadas por ele, cuja identidade não é revelada pelo narrador. Experimentaram juntas a pobreza e a marginalização, conforme o trecho: “[...] *Nem tua mãe nem Algisa tinham certidão de nascimento, não eram ninguém, apenas dois seres neste mundo, vivendo com uma índia que também não tinha nada [...]*” (HATOUM, 2010, p. 116, grifo do autor). Ozélia e Algisa almejavam retornar ao lugar de origem, depreende o leitor, tendo a primeira retornado, após muito tempo de silenciamento e de desconforto na cidade. Já Algisa se torna esposa, depois prostituta e esposa novamente, enquanto Alícia, mãe de Mundo, almeja ascender financeiramente e para isso, separa-se, temporariamente, de Ranulfo, o namorado pobre, para se casar por interesse com Jano, um rico empresário de Manaus. Ramira, por sua vez, é uma costureira que vive para o trabalho, sustentando financeiramente a família. É mostrada pelo narrador como uma mulher de “[...] jeito insolente e torpe [...]” (HATOUM, 2010, p. 166). Nutria por Jano um amor não correspondido e almejava ascender financeiramente. O enredo possui como marco histórico o ano de 1964, em que os militares tomam o poder e se estende até 1980, com a abertura democrática. Esse período é marcado pela decadência financeira e social, o que é representado pelo declínio familiar e econômico dos personagens.

¹⁹ Jano, como afirma Piza (2007, p. 358), deseja plantar a civilização na Amazônia, pregando disciplina e religião.

É bom mencionar, agora, como essa história se configura enquanto enunciação narrativa, ou seja, observar como se dá a estrutura narrativa da obra e, para isso, é importante ressaltar que a estrutura de uma obra literária está intrinsecamente relacionada às estratégias narrativas que consistem, segundo Reis e Lopes (1988, p. 110, grifos do autor):

[...] procedimentos de incidência pragmática, acionados por esse sujeito (fictício) da enunciação que é o narrador, procedimentos que, condicionando diretamente a construção da narrativa, se destinam a provocar junto do narratário efeitos precisos [...] Para atingir os objetivos que persegue, o narrador opera com códigos e signos técnico-narrativos, também eles suscetíveis de serem sugeridos por imposições periodológicas: uma certa organização do *tempo* (p. ex. : uma articulação retrospectiva pode apoiar uma demonstração de tipo causalista e determinista), o destaque conferido a certas *personagens* em prejuízo de outras, a orquestração de perspectivas narrativas, etc [...].

Sendo assim, convém centrar o olhar nas estratégias narrativas de *Cinzas do Norte*. Romance estruturado em vinte capítulos, a narrativa é conduzida em três níveis narrativos: um extradiegético, no qual se situa Lavo, exterior ao tempo da narrativa; um intradieético ou diegético, em que incidem as ações, os personagens, espaço, entre outros elementos narrativos; e o nível hipodieético ou metadieético, que se realiza duplamente em narrativas diferenciadas, nas vozes de Ranulfo e Mundo.

Disposto em um nível extradiegético, Lavo situa o leitor em relação às circunstâncias da narração: “[...] Uns vinte anos depois, a história de Mundo me vem a memória com a força de um fogo escondido pela infância e pela juventude [...]” (HATOUM, 2010, p. 7). Esse início se encontra como um trecho preliminar, pois é anterior ao capítulo I, por isso externo à diegese, ou seja, contextualiza o leitor do posicionamento, no ato narrativo, da voz narrativa, a qual se encontra em um nível diegético superior aos demais. Nota-se, assim, que a narrativa é iniciada *in últimas res*, vinte anos depois do início da história, numa posição temporal ulterior aos fatos narrados, como fruto do resgate da memória de Lavo. Esta é despertada pela carta de Mundo.

É bom ressaltar que a memória não se faz apenas de lembranças, mas também de esquecimentos, como observa Candau (2016, p. 18). Assim o relato de Lavo, como representação de uma reconstrução do passado, não se exime dessa particularidade da memória, como se poderá observar em trechos analisados adiante. Por hora, faz-se necessário dizer que a distância temporal em que se encontra a narração de Lavo, em referência aos acontecimentos, contribui para um distanciamento afetivo do narrador em relação ao que narra, assumindo, assim, um posicionamento mais objetivo.

Por sua vez, o nível intradieético é a própria narrativa – a história de Mundo, na qual Lavo é personagem secundário. Sendo assim, diz-se que Lavo é um narrador extradiegético

homodiegético, ou seja, sua narração se encontra em um nível narrativo exterior à diegese e homodiegético porque ele está incluído na história, apesar desta não se centrar em sua própria vida. Relata alicerçado no que presenciou e ouviu, possuindo, assim, uma visão limitada, gerando muitas lacunas e dúvidas. No entanto, Lavo busca suprir essa deficiência, colhendo informações em conversas com outras personagens, pois que estes sabem de fatos que eram desconhecidos por ele ou vivenciaram o que ele não vivenciou. Então, são conferidas às personagens perspectivas variadas.

Lavo configura-se como um narrador personagem vitimado pela orfandade e tímido: “[...] Alícia notou que era a minha primeira visita a sua casa. ‘Lavo é muito tímido’, prosseguiu, dirigindo-se ao marido, “ficou órfão antes de falar mamãe [...]” (HATOUM, 2010, p. 22). Por vezes, mostra-se discreto e muitas outras, indiscreto. Mostra-se circunspecto em relação a Mundo, nunca lhe contou da tentativa de suborno de Jano e a humilhação pela qual passara nessa situação: “Nunca falei a Mundo dessa oferta generosa e infame” (HATOUM, 2010, p. 27). Essas características do narrador proporcionam ao seu relato maior credibilidade e também despertam a empatia do leitor em relação a ele. No entanto, em busca de informações, revela-se indiscreto, pois ficava à espreita sempre observando tudo, buscando decifrar, atrás das portas, cochichos e conversas que não lhe eram direcionadas, configurando-se, assim, como um narrador curioso: “‘Teu amigo está no quarto’, disse ela. ‘Os pais estão discutindo. Sobe e aproveita, dá pra ouvir muita coisa’. Parei perto da porta do quarto do casal, escutei primeiro a voz de Jano [...]” (HATOUM, 2010, p. 65). Vale destacar que esse comportamento de indiscrição não mancha a credibilidade do relato, pelo contrário, acentua o teor de “verdade” do que é narrado, pois demonstra o esforço do narrador em colher as informações, o que contribui para trazer mais verossimilhança às personagens.

Apesar do narrador Lavo se situar em um tempo ulterior aos eventos narrados e ter conhecimento das conclusões desses eventos, finge não saber do que está por vir e vai revelando gradualmente os acontecimentos, verbalizando somente o que a representação da memória lhe permite lembrar, numa ação dissimulatória. Logo, as personagens são delineadas aos poucos, pelo retorno memorialístico encenado pelo narrador²⁰. Desde o início, o romance apresenta esse caráter de retorno memorialístico, de uma forma alinear, num movimento de idas e vindas no tempo, com analepses e prolepses.

Como se viu, o tempo da narrativa não coincide com o tempo da narração, tendo em vista o caráter memorialístico do romance. E isso atribui à narração um distanciamento não

²⁰ Ocorre também, nesta técnica de revelar as informações aos poucos, a paralipse, pois o narrador conta gradualmente o que já é do conhecimento dele, por hora, ocultando alguns fatos.

somente temporal, mas, de certa forma, também emocional, já que o momento da narração não proporciona ao narrador os mesmos sentimentos de quando os vivenciou: “[...] dessa distância temporal decorrem outras: ética, afetiva, moral, ideológica, etc., pois que o sujeito que no presente recorda já não é o mesmo que viveu os fatos relatados [...]” (REIS; LOPES, 1988, p. 119). Mas vale dizer que essa distância temporal não impede Lavo de recordar as sensações e reações que teve no tempo da narrativa e descrevê-las: “[...] Senti um pouco de medo e perguntei de novo onde íamos [...]” (HATOUM, 2010, p. 25). Além, também, de revelar suas impressões sobre os sentimentos e reações dos personagens, o que não o configura como onisciente, pois realiza conjecturas por meio das expressões faciais, tom de voz e comportamentos dos personagens: “O nervoso, a ânsia ou o ódio que vi no rosto de Jano [...]” (HATOUM, 2010, p. 60), denotando, assim, o caráter parcial do narrador e sua capacidade de percepção. É por intermédio dessa perspicácia narrativa que são configuradas as personagens.

Vale mencionar, ainda, que não há discrepância espacial, em sua totalidade, em relação aos espaços da narrativa e da narração, como ocorre com a temporal, já que grande parte da ambientação da história se dá em Manaus e arredores. Dessa forma, a narração de Lavo coincide com esse espaço, contribuindo os elementos do ambiente para o resgate ficcional da memória do narrador. Chauí (2000), em seu livro *Convite à Filosofia*, destina um capítulo para discutir sobre memória e alerta que:

A memória não é um simples lembrar ou recordar, mas revela uma das formas fundamentais de nossa existência, que é a relação com o tempo, e, no tempo, com aquilo que está invisível, ausente e distante, isto é, o passado. A memória é o que confere sentido ao passado como diferente do presente (mas fazendo ou podendo fazer parte dele) e do futuro (mas podendo permitir esperá-lo e compreendê-lo) (CHAUÍ, 2000, p. 164).

Dessa forma, tanto em *Cinzas do Norte* quanto em *Órfãos do Eldorado*, a memória dos narradores é de fundamental importância para a realização da narração, pois eles retornam no tempo, buscando lembranças para compor o relato. As histórias contadas por eles denotam, assim, suas subjetividades, visto que: “Mesmo que as lembranças se nutram da mesma fonte, a singularidade de cada cérebro humano faz com que eles não sigam necessariamente o mesmo caminho [...]” (CANDAUI, 2016, p. 35). Então, tais subjetividades influenciam no modo pelo qual as personagens são descritas.

É válido lembrar que o percurso pela memória só é possível ser trilhado a partir do que se viveu ou do se ouviu falar e, como se notou acima, o narrador Lavo não é capaz de esclarecer toda a história, porque nem tudo vivenciou e, por isso, é inviável e improvável,

mesmo na ficção, lembrar-se de algo que não foi armazenado na memória, o que vem incidir no desconhecimento de algumas peculiaridades das personagens, em decorrência de sua visão não panorâmica dos fatos passados.

Tendo isso em vista, entende-se a função do relato de Ranulfo, caracterizado como metadieético, seguindo a terminologia da teoria genettiana. Nesse caso, o personagem Ranulfo, do nível intradieético, passa circunstancialmente a assumir o papel de narrador no nível metadieético, assumindo neste nível a função de trazer informações do passado, por conseguinte, elementos desconhecidos sobre as personagens, principalmente em relação à Alícia, de quando Lavo ainda não tinha nascido e, outrossim, fatos que ele, mesmo já nascido, não presenciou. É um relato embutido no anterior, possuindo, assim, uma mudança de voz e de perspectiva, em que Ranulfo, então, narrador hipodieético, dirige seu relato a um narratário intradieético – Mundo –, apesar do relato ser escrito após a morte deste, *in memoria*. Considera-se a categoria narratário, conforme Genette (1989, p. 312), um dos elementos da situação narrativa que se situa no mesmo nível dieético, ou seja, não deve ser confundido com o leitor virtual, a quem se dirige o narrador extradieético. Dessa forma, essa mudança de voz vem determinar uma mudança de perspectiva, no que diz respeito, entre outros aspectos, na maneira de se constituir as personagens, como se perceberá na diferença do modo pelo qual a personagem Alícia é vista por Lavo e por Ranulfo, em que este por ser amante dela, retrata-a em consequência de sua relação afetuosa com a mesma.

Essa variação de voz se dá por motivo de mudança de nível narrativo. No nível dieético é feita referência à situação contextual da escrita do relato metadieético, conduzido por Ranulfo, o qual deixa transparecer a ligação entre ambos os níveis: “[...] Ranulfo estava só de calção, sentado diante de uma mesinha, batendo com a ponta de um lápis num calhamaço. Perguntei o que estava escrevendo. ‘O relato sobre Mundo’, disse, triste mas orgulhoso. ‘Histórias [...] a minha, de Mundo e do meu amor, Alícia’” (HATOUM, 2010, p. 224). Pode-se dizer que, nesse trecho, ocorre metalepse, considerada “[...] toda intrusión del narrador o del narratario extradieético en el universo dieético [...]” (GENETTE, 1989, p. 290), pois, nesse trecho, não prevalece o personagem Ranulfo, mas o narrador situado no nível metadieético que se encontra na situação de intrusão na diegese.

Graficamente, o relato de Ranulfo é destacado em itálico²¹, diferenciando-se das outras vozes narrativas. São oito trechos longos, que se alternam entre os capítulos em que

²¹ Isso explica citações aqui transcritas em itálico, pois assim se encontram no texto, já que segundo as regras da ABNT NR 10520: 2002, em relação às citações, diz que se deve citar conforme exposto na obra referenciada de forma rigorosa.

Lavo se pronuncia, mas que não ficam soltos, pois o final de um se interliga com elementos coesivos ao início do outro. Mesmo que não fossem marcados graficamente não se confundiria com a narração de Lavo, pois é perceptível a continuidade da sequência de cada narrativa. Além do mais, Ranulfo, nessa condição de narrador de um nível hipodiegético, caracteriza-se como autodiegético, pois retoma acontecimentos de sua relação com Alícia e com Mundo, mostrando sua interioridade, seus ciúmes e paixões. Isso vem determinar como ele compõe as personagens, a partir de uma visão mais subjetiva, como se verá no estudo das mesmas. Então, a narração de Ranulfo traz uma perspectiva diferente em relação às outras vozes e isso é percebido como cada uma constrói, por exemplo, a personagem Alícia.

Outra voz que, outrossim, compõe a estrutura narrativa de *Cinzas do Norte* é a de Mundo, por meio de cartas direcionadas a Lavo. Aqui também, ocorre um relato no nível metadiegético com um narratário interno, com a diferença de que se trata de uma epístola incluída ao relato diegético. Assim, Lavo deixa de ser, momentaneamente, um narrador homodiegético para assumir a posição de narratário nessa epístola, assumindo, dessa forma, o motivo primário da escrita:

“[...] Nas narrativas epistolares, o(s) narratário(s) identifica(m)-se com o(s) destinatário(s) das cartas; neste caso, mais do que nunca, o narratário constitui o motivo primeiro de existência da narrativa [...] limitando-se o narratário a ser um receptor passivo [...]” (REIS; LOPES, 1988, p. 65).

Ocorre, assim, a mudança de perspectiva em relação ao que se narra. Essas informações contribuem para a percepção das diferentes perspectivas na construção das personagens. Além do mais, pode-se dizer que o duplo nível metadiegético em *Cinzas do Norte*, ocorre com a função de esclarecer fatos desconhecidos pelo narrador Lavo, o qual deixa claro a presença das vozes que o ajudam a contar a história:

Antes de mais uma viagem ao rio Negro, ele me entregou o manuscrito, dizendo com ansiedade: “Publica logo o relato que escrevi. Publica com todas as letras [...] em homenagem à memória de Alícia e de Mundo”. Atendi ao pedido do meu tio, mas não com a urgência exigida por ele — esperei muito tempo. Como epílogo, acrescentei a carta que Mundo me escreveu, antes do fim (HATOUM, 2010, p. 224-225).

As cartas de Mundo trazem veracidade ao enredo, uma estratégia para se alcançar a verossimilhança, já que Lavo descreve até as circunstâncias em que leu a carta e as impressões que teve do amigo a partir dela:

LI A CARTA DE MUNDO num bar do beco das Cancelas, onde encontrei refúgio contra o rebuliço do centro do Rio e as discussões sobre o destino do país. Uma carta sem data, escrita numa clínica de Copacabana, aos solavancos e com uma

caligrafia miúda e trêmula que revelava a dor meu amigo (HATOUM, 2010, p. 7, grifo do autor).

Essa escrita revela um emissor fragilizado fisicamente, mas que, apesar disso, contribui para compor sua história, relatando fatos ocorridos na Europa e no Rio de Janeiro e que não eram do conhecimento de Lavo. Dessa forma, as vozes de Ranulfo e a de Mundo, ambos de focalização autodiegética, na posição de relatos ulteriores, com usos de analepses e prolepses, complementam a narrativa de Lavo e que, juntos com este, constituem as personagens, com suas vozes e perspectivas que se diferenciam. No entanto, vale destacar que o estilo da linguagem é o mesmo, em todo o livro.

Assim, Milton Hatoum imprime, à obra *Cinzas do Norte*, uma estratégia narrativa que envolve o leitor em uma trama vista com mais de uma perspectiva, possibilitando a este vislumbrar pontos de vistas diferenciados, de focalização variada, o que remete à relatividade das verdades, tornando o texto, então, mais verossímil. Vale destacar que a compreensão da estrutura narrativa dessa obra, é útil para se notar como as personagens são construídas, sob diferentes vozes e perspectivas. Adiante, centrar-se-á nas instâncias narrativas da obra *Órfãos do Eldorado*.

1.3 – A estrutura narrativa em *Órfãos do Eldorado*

Sabe-se que a configuração que as personagens ganham, em uma obra literária, depende da maneira como essas são configuradas pelas vozes narrativas e como tais vozes são estruturadas para compor o enredo. Disso, resulta a importância de se observar como se dá a organização e a perspectiva narrativa na obra *Órfãos do Eldorado*.

A novela *Órfãos do Eldorado* é contada pelo narrador-personagem Arminto, filho de Amando Cordovil, um viúvo e empresário do ramo de cargueiros. Já na velhice, Arminto conta a um viajante sua história e, assim, passa-se a conhecê-la. A mãe do narrador Arminto morreu logo após o seu nascimento, o que o marcou com o sentimento de culpa. Ele passou a ser cuidado por Florita, uma índia capturada na mata, a mando de Amando, para morar com os dois, dedicando-se a eles. Em relação a Arminto, ela o iniciou na vida sexual, nutrindo por ele um amor, ao mesmo tempo, materno e carnal, além de ser sua tradutora em relação à cultura amazônica, da qual fazia parte, como se observará adiante. No entanto, Arminto apaixonou-se perdidamente por Dinaura, uma órfã que depois some misteriosamente. Então, ele passa a vida toda buscando reencontrá-la e, somente depois, descobre que ela era protegida por seu pai no orfanato e que entre eles havia uma relação ou de amantes ou de pai e

filha. Nesse ínterim, ocorre a morte de Amando e Arminto não consegue manter os negócios da família, perdendo toda a herança e ficando na pobreza. Com isso, Florita vem a morrer na miséria. A trama envolve, entre outros elementos, relações de contatos entre culturas, o desrespeito à alteridade étnica e religiosa, a decadência financeira, o caráter lendário da região amazônica, mimetizada na obra, e o fator enigmático que permeia a personagem Dinaura.

Dessa maneira, o narrador conta sua própria vida, configurando-se como autodiegético, conforme a teoria genettiana. A história é relatada *em medias res*²² a partir de quando Arminto presenciou o suicídio de uma índia. A narrativa se dá com a presença de prolepses e analepses, em que o narrador circula entre passado, presente e futuro, sem uma linearidade narrativa. Porém, em relação ao tempo da narração, este se dá na velhice de Arminto que, tido como louco por muitos, narra, a um narratário interno, as memórias de sua vida, mostrando não apenas lembranças, mas também lacunas, pois “[...] A parte da lembrança que é verbalizada (a evocação) não é a totalidade da lembrança [...]” (CANDAU, 2017, p. 33). É importante ressaltar que essa ulterioridade narrativa contribui para uma narração provinda de alguém mais maduro e consciente ante às reflexões sobre sua própria vida. No entanto, a paixão por Dinaura e sua obstinação em reencontrá-la favorecem para que a mesma seja construída por ele subjetivamente.

Dessa forma, a narração é dirigida a um ouvinte, sendo este percebido por meio de expressões que demarcam sua presença, como, por exemplo, o uso verbo no imperativo, chamando a atenção do interlocutor para o que ele irá falar: “[...] Lendas estranhas. Olha só: a história do homem da piroca comprida [...]” (HATOUM, 2008, p. 12). Assim, através de marcas gramaticais, o leitor vai notando que a narração é dirigida a um interlocutor interno. E no último parágrafo da narração, Arminto evidencia ainda mais essa presença: “[...] Aí tu entraste para descansar na sombra do jatobá, pediste água e tiveste paciência para ouvir um velho. Foi um alívio expulsar esse fogo da alma. A gente não respira no que fala? Contar ou cantar não apaga a nossa dor? [...]” (HATOUM, 2008, p. 103). Vale destacar que nessa situação de comunicação não ocorre diálogo com permuta entre narrador e narratário, não havendo trocas de papéis nesse ato comunicativo. Isso é relevante para se perceber que a perspectiva de Arminto é a que rege a constituição das personagens.

No prólogo, inicia-se outro nível narrativo, extradiegético, conduzido pelo autor textual, o qual relata ter ouvido do avô uma história de amor:

²² Expressão latina utilizada, primeiramente, na obra *Arte Poética*, de Horácio. Significa no meio dos fatos. Assim, a narrativa contada *in medias res* faz uso de uma técnica que consiste em narrar a partir de um ponto médio da história.

Num domingo de 1965, quando ainda não havia TV no Amazonas, meu avô me chamou para almoçar na sua casa. [...] Naquela tarde, meu avô me contou uma das histórias que ouviu em 1958, numa de suas viagens ao interior do Amazonas. Era uma história de amor, com um viés dramático, como ocorre quase sempre na literatura e, às vezes, na vida. Essa história evocava também um mito amazônico: o da Cidade Encantada (HATOUM, 2008, p. 105).

Nota-se ser o avô do autor textual o narratário de Arminto, na narrativa primária. Então, compreende-se que a função da voz do autor textual é revelar a ligação entre esses dois universos diegéticos, pela figura do avô. E, na relação entre os dois níveis, pode-se dizer que ocorre o caso de metalepses, pois há a intrusão do avô do autor textual no nível diegético, assumindo a posição de narratário, cuja função “[...] es mantenernos a distancia al interponerse siempre entre el narrador y nosotros [...]” (GENETTE, 1989, p. 313).

Toda essa articulação de níveis narrativos contribui para a verossimilhança do texto, ao mesmo tempo em que a presença do narratário, não assumindo em nenhum momento a posição de emissor e sua posição anônima no relato, ajuda o emissor a ser, ainda mais, o centro da diegese, revelando uma subjetividade realçada, o que vai influir, de forma considerável, na composição das personagens.

Não se pode deixar de considerar que o autor textual além conduzir narrativamente o nível extradiegético, interliga-se à história de Arminto, ao afirmar que foi até à casa de quem contou o relato ao seu avô:

Quando meu avô me contou a história dos órfãos, eu quis saber onde ele a havia escutado. Anos depois, ao viajar pelo Médio Amazonas, procurei o narrador na cidade indicada. Ele morava na mesma casa que meu avô tinha descrito, e estava tão velho que nem sabia sua idade. Ele se recusou a contar sua história: “Já contei uma vez, para um regatão que passou por aqui e teve a gentileza de me ouvir. Agora minha memória anda apagada, sem força [...]” (HATOUM, 2008, p. 106).

Pode-se pensar que Arminto, dessa forma, configura-se como outro pela diminuição de sua capacidade rememorativa, visto que “[...] o declínio da memória entre os indivíduos que envelhecem é sempre vivido como uma alteração de suas personalidades [...] já não é mais a mesma [...]” (CANDAU, 2016, p. 63). Tanto esse aspecto quanto a articulação entre os níveis narrativos, com a presença da voz do autor textual, reforçam a verossimilhança da narrativa, portanto, também, a das personagens.

É importante ressaltar que a obra *Órfãos do Eldorado* não se resume a apenas esses dois níveis narrativos, pois Arminto, ademais, conduz três pequenas narrativas lendárias, incluídas no início de sua narrativa primária. São histórias ouvidas em língua geral em aldeias indígenas e traduzidas por Florita e que são repassadas por ele, ao narratário interno, posição assumida também, sugere-se, pelo avô do autor textual. Pode-se dizer que, nessas narrativas

lendárias, Arminto assume a posição de narrador heterodiegético, pois relata situações em que não participou e, ao mesmo tempo, extradiegético, pelo fato das narrativas se situarem em níveis exteriores à diegese. Isto posto, tais níveis possuem a função de caracterizar o imaginário das populações indígenas e realçar a importância da tradução dessas histórias, como se detalhará no próximo capítulo. Como o espaço manauense se configurava, primordialmente e principalmente, por índios, então, essas narrativas revelam o quanto as lendas ganham importância nesse cenário, traduzindo a cultura amazônica e quanto elas ajudam a configurar as personagens, já que possuem esse cenário como contexto espacial e cultural.

Outro aspecto que é oportuno ressaltar, é que em todos os níveis narrativos, os narradores se encontram a um tempo posterior aos fatos contados, assim como, também ocorre em *Cinzas do Norte*. Dessa forma, o resgate da memória é uma constante no ato narrativo: “[...] No fim, eu soube de outras coisas, mas não adianta antecipar. Conto o que a memória alcança, com paciência” (HATOUM, 2008, p. 15). Com isso, nota-se que o narrador revela a sua maneira de narrar e o papel da representação da memória nessa narrativa, como fator que traz verossimilhança ao texto, tendo em vista que ninguém é capaz de lembrar na completude do que se viveu. Assim, o ser humano ao contar um fato expressa o que é lhe permitido lembrar e o que julga significativo recordar e isso é representado por Hatoum, que articula com habilidade, na escrita ficcional, essa relação das lembranças com o tempo, mimetizando essas, de forma a fazer com que os narradores construam narrações de recordações nítidas, outras nebulosas e duvidosas, provindas de passado recente ou remoto, por meio do dinamismo da memória, de tal forma, assemelhando-se ao que ocorre na memória humana: “[...] a memória humana é sempre conflitiva, dividida entre um lado sombrio e outro ensolarado: é feita de adesões e rejeições, consentimentos e negações, aberturas e fechamentos, aceitações e renúncias, luz e sombra [...]” (CANDAU, 2016, p. 72). Esses aspectos podem ser observados na constituição das personagens pelas vozes narrativas.

Em *Órfãos do Eldorado*, por se tratar de um narrador autodiegético, coincidindo a figura de Arminto como personagem e narrador, as lembranças autobiográficas são carregadas de subjetividade. A focalização interna sobre si confere a Arminto a onisciência sobre os seus pensamentos, suas lembranças e sua intimidade sentimental: “[...] Até hoje recordo as palavras que me destruíram: Tua mãe te pariu e morreu [...]” (HATOUM, 2008, p. 16). Em contraposição, a focalização externa sobre o que o rodeia demarca uma limitação de informações – paralipse – como, por exemplo, não saber onde se encontra Dinaura. Assim, “[...] Com efeito, o máximo potencial informativo do que o narrador autodiegético pode

desfrutar deriva da situação de ulterioridade em que se encontra e mesmo da sua variável capacidade de retenção memorial [...]” (REIS; LOPES, 2008, p. 120). Então, dessa informação, percebe-se a importância que a memória mimetizada do narrador tem sobre o que é contado, que depende do que se lembra ou não: “[...] Lembro do barulho de um barco, ruídos de um rio que nunca dorme [...]” (HATOUM, 2008, p. 26-27); “[...] Não lembro o desenho da pintura no rosto dela; a cor dos traços, sim [...]” (HATOUM, 2008, p. 11). Nessas duas situações, são postas em causa as lembranças que despertam os sentidos, mas não na completude das sensações: “[...] Desse modo, os sentidos têm um papel cardeal na recuperação da memória. Como notou Bergson, a memória é parte de uma experiência na qual todos os cinco sentidos estão conectados: visão com som, cheiros com sensações [...]” (ARCE, 2007, p. 224).

Outro aspecto a ressaltar do narrador Arminto, é que ele, por não possuir onisciência, revela dúvidas sobre alguns fatos, o que não abala a verossimilhança da obra, como se verá adiante: “[...] Minha maior dúvida naquela época era saber se o silêncio hostil que nos separava era culpa minha ou dele [...]” (HATOUM, 2008, p. 16), destacando sua incapacidade de tudo saber, o que influencia na composição das personagens. É importante dizer que alguns fatos foram possíveis serem contados, porque o narrador ouviu relatos de outras personagens, como os de Florita e Estiliano, através de diálogos mantidos com o narrador.

Outra característica relevante a ser destacada é quanto ao discurso que aparece sem demarcação gráfica: não há uso de aspas, nem de travessões, como podemos perceber no exemplo abaixo:

Não é só por isso que ele está com raiva, disse Estiliano. Amando soube que abandonaste os estudos e andas por aí, dormindo nos bordéis da cidade.
 Como ele soube?
 Ele sabe tudo. Vai conversar sobre esse assunto no nosso encontro.
 Não é tarde demais para qualquer acordo com ele?
 É a oportunidade da tua vida. Ele está envelhecendo, e tu és o único filho. Deves desembarcar em Vila Bela antes do Natal (HATOUM, 2008, p. 23).

A falta de demarcação gráfica não torna o discurso indireto livre, pois a diferenciação das falas se dá por conta da separação por parágrafos, em que cada fala se alterna e não compromete o entendimento do leitor, que distingue quem fala. E, então, compreende-se que o narrador, nas vezes que permite diálogo, possibilita a presença de outras vozes, deixando que as personagens falem por si e emitam suas opiniões, o que se perceberá, adiante, na análise das personagens, as quais não se configuram apenas pela voz do narrador, mas também por vozes de outros personagens, como acontece, outrossim, em *Cinzas do Norte*.

É igualmente importante notar que *Órfãos do Eldorado* se singulariza por sua concisão novelística, revelando a maturidade do escritor Milton Hatoum em imprimir, nesse texto, apesar de curto, uma envolvente eficácia narrativa. Quanto à escrita novelística, Hatoum (2005), na entrevista *Plenamente Selvagem*, diz que:

A novela é uma espécie de dieta. Você não pode ser muito enfático nem hiperbólico. A novela é um gênero difícil porque você tem que juntar muitas coisas em poucas páginas. Muitas coisas problemáticas, muitos conflitos... Colocar uma questão em poucas páginas. Eu trabalhei com essa limitação, que é uma limitação imposta pelo gênero.

A leitura da novela de Milton Hatoum traz a convicção de que a concisão e, conseqüentemente, as lacunas e as entrelinhas conduzem os leitores a um universo ficcional de possibilidades interpretativas, não fugindo, efetivamente, do que expressa a subjetividade do narrador Arminto e sua visão diante de uma narrativa que se entrelaça com o mito, em uma correspondência entre histórias fantásticas e realidade ficcional, entre singularidade da vida amazônica com particularidades brasileiras, numa relação metonímica, pois afinal os brasileiros são órfãos do Eldorado, de uma promessa que ainda se espera que se cumpra.

Após as discussões em torno das teorias necessárias a este trabalho e das estruturas narrativas das obras, convém passar ao capítulo segundo, que consiste, primordialmente, no estudo das personagens, falando, outrossim, de alguns aspectos da história, das discussões de gênero e alteridade, com o intuito de melhor abarcar a construção das personagens femininas nas obras ficcionais, *Cinzas do Norte* e *Órfãos do Eldorado*.

1.4 – As concepções de alteridade de Beauvoir e Fanon

O conceito e a problemática da alteridade são, sobretudo, uma questão filosófica, que se apresenta sob perspectivas múltiplas, em estudos empreendidos desde 1943, com o livro *O ser e o nada*, de Jean Paul Sartre. Tem-se, ainda, conforme Spielmann (2000), como estudos inaugurais, *O tempo e o outro* e *o Segundo sexo*, de Emmanuel Lévinas e Simone Beauvoir, respectivamente. Desde então, o conceito de alteridade foi aderido por outros estudiosos, como Lacan, com seu discurso de Roma, de 1953, Frantz Fanon, Edward Said, Gayatri Spivak, Stuart Hall e Homi Bhabha, além de intelectuais da América Latina, como Fernandez Retamar. No estudo empreendido aqui se adotam as concepções de alteridade de Beauvoir (2016) e Fanon (1968; 2008), que tratam das relações entre homem e mulher e colonizador e colonizado, respectivamente.

Beauvoir (2016) entende que a humanidade sempre compreendeu o mundo a partir de dualidades, estabelecendo relações de alteridade, constituindo esta uma categoria fundamental do pensamento humano (BEAUVOIR, 2016, v. 1, p. 13), pois o homem vem estabelecendo pares duais, como: servo/senhor, bem/mal, santo/pecador, colonizado/colonizador, nativo/estrangeiro, homem/mulher, entre tantos outros. A partir da dualidade homem/mulher, conforme a teoria beauvoiriana, institui-se as categorias do mesmo e do outro entre os gêneros, estabelecendo diferenças, gerando, em muitos casos, situações e relações conflitantes. Assim, destaca a autora, desde às sociedades primitivas, tem-se imposto valores e papéis sociais à mulher, situando-a como outro, relativamente a ele, o homem, que se coloca em posição de sujeito absoluto. Com efeito, afirma Beauvoir (2016, v. 1, p. 26), “[...] o que define de maneira singular a situação da mulher é que, sendo, como todo ser humano, uma liberdade autônoma, descobre-se e escolhe-se num mundo em que os homens lhe impõe a condição de Outro [...]”. Assim, Beauvoir (2016) vê a relação homem/mulher sob a perspectiva da filosofia existencialista²³, em que todo sujeito se põe ante aos projetos como uma transcendência, buscando sua liberdade em vista de outras liberdades. Diante disso, segundo a autora, o homem ao buscar sua transcendência impõe a imanência à mulher, ou seja, uma condição de outro. Com seu discurso, Beauvoir (2016) levanta a bandeira de libertação a esses padrões sociais, compreendendo as mulheres como sujeitos existenciais, devendo ser respeitadas em seus direitos. Ela considera, sobretudo, o fator cultural como determinante na constituição da mulher: “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. [...] é o conjunto da civilização que elabora esse produto [...]” (BEAUVOIR, 2016, v. 2, p. 11). Com efeito, ela situa o sexo sempre no âmbito do vivido, do cultural. Assim, na ficção de Hatoum, investigar-se-á se os narradores, personagens masculinas, impõe condições de outro às personagens femininas.

Desse modo, se o feminino em muitas situações se constitui como alteridade em relação ao masculino, na obra de Hatoum, esta relação de alteridade é acrescida à outra, a saber: colonizado/colonizador, na relação étnica e de poder. Não fortuitamente, os estudos de gênero, desde o surgimento dos estudos pós-coloniais, identificaram neste campo de pensamento um lugar para se pensar igualmente a condição feminina.

Dessa forma, observa-se na teoria de Fanon (1968; 2008) uma possibilidade de compreensão da relação de alteridade entre sujeitos pós-coloniais, pois ele apropria-se do

²³ Decorre do existencialismo, corrente filosófica, que possui como centro do pensamento a condição da existência humana, compreendendo que a essência do homem se constitui por sua existência. Surgiu no século XX com o filósofo Søren Kierkegaard e acolhida por Jean-Paul Sartre, Heidegger, Beauvoir, dentre outros. Esta aplicou o existencialismo ao estudo dos papéis dos sexos.

conceito de alteridade para analisar as relações entre raças, considerando a relação de povos colonizados e colonizadores e, especificamente, com a obra *Pele negra, máscaras brancas*, discute a assimetria dos gêneros, tendo em vista a diferença étnica na relação entre o homem negro e a mulher branca, e o contrário, enfatizando o desejo, por parte de mulheres e homens negros, de embranquecer a raça: “[...] Do negro ao branco, tal é a linha de mutação. Ser branco é como ser rico [...]” (FANON, 2008, p. 60), mostrando, dessa forma, a alienação do negro em almejar ser como o branco.

Destaca ainda que é “[...] É o colono que *fez e continua a fazer* o colonizado [...]” (FANON, 1968, p. 26), pois considera que os problemas enfrentados pelos povos, durante o período colonial, não deixam de existir com a sociedade burguesa, apenas ganham outra roupagem: “[...] Durante o período colonial convidava-se o povo a lutar contra a opressão. Depois da libertação nacional, é ele convidado a lutar contra a miséria, o analfabetismo, o subdesenvolvimento. A luta, afirmam todos, continua [...]” (FANON, 1968, p. 73). Nesse contexto, as desigualdades sociais são bem acentuadas e o feminino, conseqüentemente, não se exclui desse panorama. É nesse sentido que se investirá a posição assumida pelas personagens femininas, pois se observará até que ponto a obra hatouniana ficcionaliza essa dinâmica por meio da linguagem empreendida pelos narradores, ao construírem as personagens nas relações de alteridade com outros personagens masculinos com distinta formação étnica.

Assim, tem-se suporte para compreender a posição sociocultural das personagens, tanto na relação de alteridade homem/mulher quanto na condição de sujeitos pós-coloniais, pois tais figuras são ambientadas, ficticiamente, em uma Amazônia que desponta como um espaço de convivências de etnias diversas, que, ao se confrontarem, vão se ajustando ou não, mostrando contatos entre culturas e relações de alteridade não só entre homens e mulheres, mas também entre nativos e estrangeiros, o que não se dá sem hierarquias. Nesse sentido, há de se levar em conta o que defende Butler (2003, p. 20) ao considerar que:

As representações do feminino não devem ser vistas como una, genérica e de identidade fixa, mas atentando para as categorias étnicas, classistas, regionais e que o gênero é apenas mais um determinante que atua na formulação das identidades discursivas e, por conseguinte, na tensão entre alteridade feminino/masculino.

Com efeito, a autora discorre que a opressão à mulher deve ser considerada de forma singular, pois não há dominação patriarcal e masculina universalizada. No caso das personagens de Hatoum, a situação contextual se centra na relação de sujeitos pós-coloniais no espaço amazônico ficcionalizado. Assim, a concepção de alteridade concebida por Fanon

(1968, 2008) é útil por ter ele inaugurado uma linha de pensamento voltada para as consequências da colonização europeia, ao perceber que a violência política, sociocultural e econômica do colonizador resultou em sociedades marginalizadas e oprimidas e, outrossim, por abordar aspectos que revelam a pretensão dos colonizados em se distanciar de suas origens culturais, por considerá-las inferiores, conforme elucidado: “[...] Todo povo colonizado – isto é, todo povo no seio do qual nasceu um complexo de inferioridade devido ao sepultamento de sua originalidade cultural – toma posição diante da linguagem da nação civilizadora, isto é, da cultura metropolitana” (FANON, 2008, p. 34). Tais aspectos podem ser pensados na ficção de Hatoum: tanto ao se observar que os destinos de suas personagens conduzem a pensar a constituição da mulher em contextos de espaços que são resultados de tensões colonialistas quanto ao se analisar atitudes da personagem Alícia, que almeja o distanciamento de sua cultura, como se verá adiante.

Dessa forma, nota-se que a ficção de Hatoum possui uma postura ancorada nos estudos de caráter pós-colonialista, justificando, assim, a escolha da concepção de alteridade de Fanon (1968; 2008) e, apesar deste realizar uma discussão da situação dos antilhanos, suas reflexões podem também servir para se pensar a situação de qualquer povo colonizado, como o próprio reconheceu: “[...] para além do antilhano, levaremos em consideração qualquer homem colonizado” (FANON, 2008, p. 34).

Desse modo, se os estudos de Fanon (1968, 2008) ajudam a entender a situação específica em que as personagens são constituídas, em meio a tensões que a determinam de maneira singular, a concepção de alteridade, cedida por Beauvoir (2016), contribui para que se compreendam as personagens em um campo de significação, em que se observa a mulher como uma construção discursiva que se dá na relação homem/mulher e no cultural. Somado a essa ideia, com as considerações de Butler (2003), entende-se que o tornar-se mulher, defendido por aquela, é determinado também pelo contexto sócio-histórico.

Adiante, como parte introdutória ao estudo das personagens, discutir-se-á como são constituídos os papéis sociais de gêneros e as identidades a partir das relações de alteridade, além também de alguns aspectos relativos à personagem de ficção.

2 - Cinzas do Norte e Órfãos do Eldorado, de Milton Hatoum: vozes narrativas e alteridade na construção das personagens femininas.

Para compreender o outro, não se deve anexá-lo, mas tornar-se seu hóspede [...]. Compreender alguma coisa de outrem não é se anexar à coisa, é transferir-se, por um descentramento, para o próprio centro do outro.

(Edward Said)

Antes de iniciar a análise das personagens, faz-se necessário discutir, ainda que de forma sucinta, sobre o papel atribuído à mulher pela alteridade masculina.

Sabe-se que a homens e mulheres são atribuídos papéis sociais, elaboradas ao longo do tempo e propagadas por intermédio da linguagem, constituindo, assim, as representações sociais de gênero. A sociedade faz uso do discurso para, assim, difundir suas ideologias e demarcar, entre outros elementos, o que acredita caber a cada um. O conceito é cristalizado, a coletividade o adota e o dissemina como se fosse o real. Scott (1995, p. 75), por sua vez, argumenta que as categorias de gênero são “[...] uma forma de indicar “construções culturais” – a criação inteiramente social de ideias sobre os papéis adequados aos homens e às mulheres. Trata-se de uma forma de se referir às origens exclusivamente sociais das identidades subjetivas de homens e mulheres [...]”. Assim, o conceito de mulher é atravessado pela visão da sociedade, levando em consideração o contexto histórico e os costumes. Significa isto, em outros termos, admitir que a mulher é uma construção, algo que é da ordem da linguagem, que se organiza no plano cultural e histórico-social, o que não difere do que considera Butler (2003) quanto ao papel das práticas discursivas nessa construção.

Dessa forma, para Butler (2003, p. 27), não há nada em Beauvoir que afirme que a mulher se torne, necessariamente, uma fêmea. Portanto, Butler (2003) entende que os gêneros não se resumem a um binarismo heterossexual, mas assumem outras possibilidades, de acordo com a arbitrariedade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo, mediatizados pela linguagem, o que irão repercutir em outros domínios das relações humanas. Nesse sentido, centrando-se nessa relação, entende-se que a história da mulher é um enredo construído e marcado na relação com o masculino²⁴, signo de sua alteridade por excelência, que instituiu a ela modelos delineados de comportamento e de posições sociais, de acordo com a sociedade, da qual faz parte. Nesse sentido, é que Beauvoir (2016, v. 1, p. 250), sustenta que a mulher tanto encarna a Natureza como a Sociedade, resumindo nela, a civilização de uma época e sua cultura. À

²⁴ Assim também se dá com o homem, que se constrói na sua relação com a mulher. Ambos se constituem na e pela diferença, na relação dialógica com o outro.

vista disso, o homem inventa a mulher a partir de um universo de significações em que ela é tudo e, ao mesmo tempo, inessencial: “A mulher é por excelência a argila que se deixa passivamente malaxar e moldar; mas, cedendo, ela resiste, o que permite à ação masculina perpetuar-se. [...]” (BEAUVOIR, 2016, v. 1, p. 242).

Embora com o advento do feminismo esse quadro tenha começado a mudar, ele anda longe de ser o ideal, tendo em vista que os papéis sociais, atribuídos à mulher, continuam sendo construídos na relação com o seu oposto, sejam eles de mulher do lar, recatada e submissa, ou de um feminino autônomo que, por essas posições, rebela-se e busca a emancipação de sua própria vida. Com isso, a mulher se situa entre o papel de Outro e a busca de sua liberdade. Essa situação conflitante pode ser observada na ficção de Milton Hatoum, em que se percebem situações de imposições hierárquicas, considerando as negociações com a alteridade masculina – tanto personagens de origem nativa quanto de origem estrangeira colonizadora. Neste sentido é que a concepção de Fanon (1968; 2008) contribui para se pensar a situação de dominação da mulher no sentido micro, em que se observam situações específicas entre sujeitos pós-coloniais.

Na obra de Hatoum, observa-se tanto personagens que desconsideram a cultura do Outro, como personagens que mediatizam as trocas culturais, como por exemplo Jano e Florita, respectivamente, como se verá adiante. A verdade é que a região amazônica se tem constituído no contato com culturas diversas e isso vem determinar a configuração de sua própria cultura e, conseqüentemente, as estruturas sociais e identitárias.

Tal aspecto, ademais, é examinado por Hall (2009), que considera que as identidades não devem ser tidas como fixas e completas, mas sempre em processo de construção. As identidades, segundo sua argumentação, estão sujeitas ao jogo da diferença e pela diferença, às práticas discursivas, à historicidade e à tradição, mas também à fragmentação e aos contatos entre povos e culturas outras que o mundo pós-colonial tem proporcionado, por intermédio das migrações e do processo de globalização:

[...] as identidades não são nunca unificadas; que elas são na modernidade tardia, cada vez mais fragmentadas e fraturadas; que elas não são, nunca, singulares, mas multiplamente construídas ao longo do discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicos. As identidades estão sujeitas a uma historização radical, estando constantemente em processo de mudança e transformação (HALL, 2009, p. 108).

Hall (2009) argumenta, ainda, que as identidades evocam a origem e o passado histórico, mantendo com eles uma correspondência. Este aspecto coaduna-se com o pensamento de Fanon (1968), particularmente, no modo como este pensador observa as

articulações entre o ontem atuando na composição do hoje e, outrossim, com o pensamento de Candau (2016) por considerar que a memória colabora para a formação identitária dos sujeitos²⁵.

Importa, também, a relevância que Hall dá aos discursos na constituição das identidades:

[...] Utilizo o termo “identidade” para significar o ponto de encontro, o ponto de *sutura*, entre, por um lado, os discursos e as práticas que tentam nos “interpelar”, nos falar ou nos convocar para que assumamos nossos lugares como os sujeitos sociais de discursos particulares e, por outro lado, os processos que produzem subjetividades, que nos constroem como sujeitos aos quais se pode “falar”. [...] as identidades são as posições que o sujeito é obrigado a assumir, embora “sabendo” [...] que elas são representações, que a representação é sempre construída ao longo de uma “falta”, ao longo de uma divisão, a partir do lugar do Outro e que, assim, elas não podem, nunca, ser ajustadas – idênticas – aos processos de sujeito que são nelas investidos [...] (HALL, 2009, p. 111-112).

Assim, percebe-se que tal concepção ajuda a compreender o que expõe Scott (1995) sobre as categorias de gênero e também o que discute Beauvoir (2016) sobre as relações desiguais entre homens e mulheres, as quais se dão também por meios discursivos, constituindo tal dinâmica uma relação de alteridade posta em jogo. Dessa forma, não se pode deixar de compreender esses processos sem considerar o papel da diferença na construção das identidades, “[...] por meio da relação com o Outro, da relação com aquilo que ele não é, com precisamente aquilo que falta, com aquilo que tem sido chamado de seu *exterior constitutivo* [...]” (HALL, 2009, p. 110). Pensa-se, aqui, a categoria feminina na sua constituição por intermédio da diferença com o polo masculino. Mas isso não ocorre, como afirma o autor, sem hierarquização de um dos polos. E Beauvoir (2016) mostra essa relação hierárquica, como se observou acima.

As discussões acima, embora possam parecer alheias aos textos em estudo, interagem em sua organização interna e são válidas para se compreender a constituição das personagens femininas nas obras hatounianas. Com efeito, como se verificará, essas entidades ficcionais demandam do estudioso reflexões tecidas na relação texto/contexto, de modo a melhor empreender a análise literária. Assim, buscar-se-á entender as personagens como seres fictícios, construídos de palavras, existentes pela linguagem e na linguagem, mas que se articulam com aspectos extraliterários. Assim, anota Candido (2007, p.55, grifo do autor):

A personagem é um ser fictício, - expressão que soa como paradoxo. De fato, como pode uma ficção *ser*? Como pode existir o que não existe? No entanto, a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance

²⁵ A discussão realizada por Candau (2006) sobre memória favorece reflexões sobre outros aspectos observados no estudo das personagens aqui empreendido, como se notará adiante.

depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial. Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifesta através da personagem, que é a concretização deste.

Assim, tal paradoxo apoia-se na ideia de verossimilhança, na impressão de verdade da produção ficcional, como sustenta, sabe-se, a poética de Aristóteles (2005). As personagens não devem ser entendidas como cópias da realidade, mas quando bem construídas são revestidas de credibilidade, remetendo à existência de algo que, mesmo não existindo, existe, pois adquire foros de verdade. Mas, antes de tudo:

[...] Se quisermos saber alguma coisa a respeito de personagem, teremos de encarar frente a frente a construção do texto, a maneira que o autor encontrou para dar formas às suas criaturas, e aí pinçar a ficção. É somente sob essa perspectiva, tentativa de deslindamento do espaço habitado pelas personagens, que poderemos, se útil e se necessário, vasculhar a existência da personagem enquanto representação de uma realidade exterior ao texto (BRAIT, 1990, p. 11).

Dessa maneira, a personagem não deve ser investigada tão somente com base em referências extralinguísticas, mas, sobretudo, pela investigação na construção textual, do como é constituída linguisticamente e como suas ações contribuem para compor o enredo, pois a personagem é o elemento mais atuante na história e, sem ela, o enredo não possui existência, posto que a construção lógica de enunciados dá forma às personagens e estas, em suas ações, constituem a narrativa.

Dessa maneira, as personagens femininas, nas obras hatounianas, dão forma ao enredo, ganhando destaque nele e possibilitando notar que, como seres construídos linguisticamente, constituem-se de forma variada: há personagens femininas com emponderamento²⁶, mas também personagens submissas; há as decididas, que se lançam à vida sem medo das consequências, como há as que se resignam por medo de ousar; há personagens símbolos de beleza e sedução e outras que se encontram longe desse padrão; há as que falam e outras que calam; há as que agem como há as que esperam; há as que dominam o lar como há as que são tão só uma função no lar; há mulheres de negócios; há fogosas; há

²⁶ O emponderamento feminino é um conceito que surgiu da práxis, das ações de luta das mulheres por equidade de gênero; refere-se, também, às mulheres que possuem autonomia sobre si mesma, tendo liberdade sobre seu corpo, sua sexualidade, seus desejos, entre outros aspectos, que contradizem as relações patriarcais em detrimento do feminino. É nesse aspecto que usamos o termo “femininos emponderados” para nos referir a algumas personagens de Hatoum, que revelam, de certa forma, em seus comportamentos e modos de vida, um rompimento do poder masculino em face à mulher.

O artigo *Conceituando “emponderamento” na perspectiva feminista*, de Cecília M. B. Sandenberg, disponível em <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/6848/1/Conceituando%20Empoderamento%20na%20Perspectiva%20Feminista.pdf> trata desse assunto, caso seja de interesse pesquisar sobre tal temática.

misteriosas; há a que é só feitiço; há solteira recatada como há casada adúltera e outras fiéis. Todas conduzindo a pensar a condição das mulheres nas relações de alteridade.

Então, tendo isso em vista, é que se irá lançar um olhar interpretativo sobre as personagens femininas, apoiando-se no que os narradores permitem perceber. Para início, dar-se-á atenção ao caráter marginal e subalterno como característica que se atribui a algumas personagens.

2.1 – Marginalização e subalternidade do feminino

Milton Hatoum, em suas obras, dá destaque ao feminino, seja para revelar mulheres mais autônomas ou para mostrar uma outra face – a da mulher marginalizada e submissa. Neste último caso, em *Cinzas do Norte* e *Órfãos do Eldorado*, encontram-se as personagens Ozélia, Naiá e Florita. Estas duas últimas, pertencentes a obras diferentes, trabalham como empregadas domésticas nas casas das famílias protagonistas dos romances, em regime quase de escravidão, sem direitos trabalhistas, morando no próprio trabalho, o que facilita as suas condições de servas das famílias. E Ozélia, por sua vez, é personagem indígena e pobre que se encontra na cidade²⁷.

Apesar delas possuírem tais aspectos em comum, somados ao fato de serem personagens secundárias, cada qual é configurada de modo singular no desenrolar do enredo, ou seja, a presença delas nas obras se dá em graus diferentes. Seja qual for o grau de participação, o fato é que as personagens são aquelas que conferem sentido ao enredo, conforme defende Candido (2007, p. 53-54): “[...] O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuitos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam [...]”. Dessa forma, em todas as personagens hatounianas, pode-se vislumbrar valores e ideologias em suas características e ações, que se articulam com a realidade extratextual. Assim é o caso das que assumem a função de empregadas domésticas, seja diante de uma voz narrativa que revela a exploração em que vivem as personagens, seja pelo prisma do narrador que opta em não mostrar seu pensamento em relação a isso, como é o caso de Lavo ao falar de Naiá. É importante anotar que esta condição de subalternidade que é narrada ao leitor, efetiva-se no âmbito do trabalho doméstico.

²⁷ Tais características serão mais adiante mostradas por meio dos textos literários, ao analisar individualmente cada personagem.

Esse aspecto da subalternidade feminina é abordado por Beauvoir (2016, v. 1, p. 86), que analisando a história da mulher, considera que o pivô do agravamento da condição de subalternidade da mesma está na passagem do regime comunitário ao da propriedade privada, pois o homem passa a sentir-se, também, proprietário da mulher, porque nele reside a pretensão do domínio sobre o outro e a mulher é caracterizada como esse outro. Tal aspecto pode ser pensado com a personagem Florita, em que Jano considera ter a posse dela, como se verá adiante.

Segundo Silva e LaGuardia (2011, p. 134-135) as empregadas domésticas, em Milton Hatoum, podem ser comparadas às mulheres africanas escravizadas:

Elas compartilham das mesmas condições subumanas antes relegadas ao negro nas regiões servidas pela escravidão africana no Brasil, durante o período colonial. Em se tratando da Amazônia, essa marginalidade é relegada ao descendente indígena, que se transforma em mão de obra doméstica, um produto pouco valorizado pelo capitalismo, porém imprescindível a seu funcionamento.

O que as diferenciam são a origem e os maus tratos, os quais na Amazônia ocorrem de forma menos intensos e, de certa forma, velados. Sob essas condições, a indígena assume o papel de escravizada, serviçal de seus “donos”, já que, se for analisar o sentido de patrão na contemporaneidade, observar-se-á que denota uma relação empregatícia entre este e o empregado, o que não ocorre com as personagens que moram em casas de famílias, pois não há um tempo limite diário de trabalho, nem remuneração e nem os outros direitos trabalhistas.. As personagens que assumem tal posição, ao morar no emprego, dedicam-se de maneira ininterrupta. Sem salários, elas trabalham pela sobrevivência e não conseguem vislumbrar perspectivas. São mulheres que não encontram saídas para uma vida mais autônoma e acabam tendo que suportar a degradação, como exemplo, no caso de Florita; e a obediência e resignação em Naiá. Aspectos que se observará no estudo dessas personagens.

Outro aspecto que aproxima as personagens Ozélia, Naiá e Florita é o não enfoque dado às suas origens, o que proporciona ao leitor um conhecimento reduzido em relação ao passado dessas mulheres, tornando-as, assim, enigmáticas no que diz respeito em relação a esse aspecto. Apesar do desconhecimento do narrador em relação a isso, possibilita ao leitor perceber que elas compartilham da mesma vivência cultural, que se sugere ser a indígena, como se perceberá adiante na análise de cada uma.

Diante disso, nota-se que elas possuem situações de vida muito parecidas. Mas vale destacar que, apesar das similitudes na construção dessas personagens, cada uma possui suas idiossincrasias, o que conduz o leitor a olhar para cada personagem como única. Sendo assim, cumpre observar a construção de cada personagem e analisar sua condição na relação com o

outro e, também, notar a influência da perspectiva narrativa, na caracterização dessas mulheres feitas de palavras. Dessa maneira, primeiramente, voltar-se-á atenção à personagem Ozélia.

2.1.1 – Ozélia – miséria e indignação

Pertencente à obra *Cinzas do Norte*, Ozélia é uma personagem singularizada pelo narrador como mulher marginalizada, no rol de femininos criados por Milton Hatoum. Ozélia é uma personagem secundária, descrita no nível metadieético, sob a voz de Ranulfo, narrador autodieético que colabora, na obra, com informações da personagem que não são do conhecimento do narrador Lavo, ajudando a compor a história de Mundo, em um relato que se configura como um retorno ao passado, com analepses e prolepses.

Uma das características da personagem Ozélia, em estreita relação com este caráter subalterno, é o seu mutismo, pois o narrador faz perceber que ela não faz uso da palavra, como se pode conferir na citação seguinte: “[...] *Algisa e Ozélia não se davam com ninguém, se entendiam por meio de gestos, e os novos moradores do bairro pensavam que elas eram surdas-mudas [...]*” (HATOUM, 2010, p. 119, grifo do autor)²⁸. A não interação de Ozélia e Algisa com os demais personagens é reforçada com a expressão “não se davam com ninguém”, já que uma das acepções do verbo dar, conforme Houaiss (2001, p. 909), é reagir psicologicamente de modo recíproco a outrem. E isso, o narrador deixa transparecer que não ocorria, optando Ozélia pelo isolamento e pela mudez, o que gerava conjecturas acerca de sua vida, notadas pelo verbo “pensavam”, revelando uma mulher que não se constrói com seu discurso, deixando que outros a construam por intermédio de conjecturas, conforme grifa o autor:

[...] *Meu cunhado Jonas dizia que Ozélia era índia, porque não falava português e às vezes andava só de saia, peitos nus, e sentava encostada na cerca de madeira e tomava uma bebida numa cuiá, caiçuma, e que ela, Ozélia, viera de muito longe, talvez do Alto Solimões, mas meu cunhado não tinha certeza. Ela plantou mandioca e abacaxi atrás da casa, onde também construiu com a menina mais velha um forno de barro pra torrar farinha [...]* (HATOUM, 2010 p. 113, grifo do autor).

Como se viu anteriormente, nesse relato, Ranulfo assume a posição de narrador autodieético, com visão limitada. Desse modo, o romance recorre à fala do cunhado para trazer mais informações sobre Ozélia, por meio do discurso indireto, trazendo à composição

²⁸ A grafia em itálico nesse e nos demais é por conta que assim está expressa no livro, como maneira de demarcar graficamente a voz de Ranulfo. Portanto, não se trata de desconhecimento das normas da ABNT, no que diz respeito às citações.

da personagem a perspectiva de Jonas. Com o uso do verbo “dizia”, no pretérito imperfeito, o narrador indica a recorrência da conjectura de que a personagem é uma indígena, o que pode conferir credibilidade a essa informação. Entende-se que o fato da personagem não falar a língua portuguesa em um ambiente, onde a maioria dos falantes se comunica em português, submete-se à mudez, por se achar deslocada e destituída de sua cultura. É interessante observar que, para caracterizá-la como tal, o narrador considera o comportamento dela e seus costumes: modo de se vestir e de se alimentar, incluindo no contexto dessa mulher elementos tidos como norteadores da identidade indígena, como a mandioca, a farinha, a cuia, o caiçuma e o forno de barro. Isso é possível porque “os elementos que um romancista escolhe para apresentar a personagem, física e espiritualmente, são por força indicativos” (CANDIDO, 2007, p. 78). Dessa forma, semanticamente, os termos que compõem a descrição da cena remetem a significados que cooperam para a constituição da personagem. Outro aspecto a ser destacado, nesse trecho, é quanto à origem dela, já que o narrador revela as incertezas de Jonas em relação a isso, dando enfoque para as limitações de informações e, assim, confluindo para o mistério que contribui para a constituição dessa personagem. Isso pode ser explicado pelo fato de ser sempre constituída por perspectivas de personagens masculinas, que a vê como indecifrável, levando-se a pensar no caráter enigmático da mulher para o homem. E esse tom de mistério igualmente pode ser percebido no trecho seguinte:

[...] 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. Tirou a camisa, e vimos a marca que o sol deixara na pele: um corpo de duas cores. Ele contratou um carregador que morava no fim da rua de terra, e os dois foram até o bote e levaram para dentro da casa uma trouxa de roupa, redes, um fogareiro, um quadro-negro, uma mesa, três tamboretas e uma geladeira a querosene, azul e pequena, a primeira que nós vimos no bairro. Depois o homem, a mulher e as crianças entraram na casa caiada protegida por uma cerca de tábuas. Ele ficou o dia todo entre a casa e a rua, e vez ou outra gritava um nome — Ozélia —, e a mulher se aproximava, ele gesticulava, e ela ia fazer alguma coisa [...] (HATOUM, 2010, p. 113, grifo do autor).

Nessa passagem, Ranulfo não utiliza informações vindas de seu cunhado, narrando com base no que observou, revelando, assim, a sua percepção ante ao que viu. Então, quando Ranulfo utiliza o artigo indefinido em “Um homem”, conduz a se notar, ademais, o caráter indefinido desse homem, causando ao leitor questionamentos sobre qual a relação de Ozélia com ele e, também em relação às duas crianças. Dúvidas essas que, em toda a obra, não são esclarecidas, reforçando a ideia de mistério que envolve Ozélia, ou seja, a indefinição do homem contribui para a indefinição de Ozélia. Vale evidenciar, além disso, que o homem é quem ordena a situação, coordenando o que se deve fazer e, assim, percebe-se o caráter de

dependência das personagens em relação a ele. Portanto, anota-se a relação de alteridade, em que ela é tratada por ele como outro, no sentido estabelecido por Beauvoir (2016), e que o mesmo assume, nessa relação, uma posição hierárquica estabelecida pelas supostas diferenças étnicas entre ambos²⁹. Hierarquia percebida pelo uso do verbo gritar, no pretérito imperfeito, que demarca a recorrência dessa ação e, com isso, a autonomia desse homem em chamá-la em um tom de voz alto e, conseqüentemente, a subordinação de Ozélia em atendê-lo, identificando-se em condição de subalternidade. Já o verbo “gesticulava” remete à maneira como eles se comunicavam e reforça a ideia do desconhecimento de ambos em relação à língua do outro e, por isso, a necessidade de gestos para facilitar a comunicação. Além do mais, nesse fragmento, o narrador descreve a casa e os objetos da mudança de Ozélia e das duas meninas, o que permite perceber a precariedade financeira delas. Já a geladeira se destaca na cena, imprimindo um ar de modernidade e contrastando com os outros elementos, como a “trouxa de roupa”, o “fogareiro” e o “tamborete”. Outro termo usado pelo narrador que, outrossim, vai demonstrando como essa mulher é construída, é a palavra “triste”, que desvela como se encontrava o estado emocional dela e seu desagrado com a mudança. Nisso, observa-se um narrador que não relata apenas os fatos, mas que se mostra parcial, imprimindo suas impressões sobre o que recorda.

Tal parcialidade do narrador também pode ser percebida no trecho seguinte, no qual o mesmo deixa transparecer seu envolvimento emocional com a situação de Ozélia:

Sentada na rua, ela tomava caíçuma, calada, contemplando o horizonte com uma nostalgia de morte. Às vezes, sob a quentura do começo da tarde, víamos o rosto acobreado mirar o mormaço, o corpo encostado ao tronco do jambeiro florido, as mãos caídas sobre a terra. Só de vê-la assim me dava uma tristeza medonha [...] (HATOUM, 2010, p. 117, grifo do autor).

Desse modo, a cena é narrada por uma voz que se comove com o estado emocional da personagem, sendo percebido isso ao se referir ao seu sentimento, que é de uma “tristeza medonha”. O adjetivo “medonha” reforça a intensidade da compaixão sentida pelo narrador, em relação à situação da personagem e ao usar a expressão “nostalgia de morte” revela certo grau de onisciência³⁰ ao notar o como estava se sentindo Ozélia. Com efeito, o substantivo nostalgia, segundo Houaiss (2001, p. 2028), refere-se a uma “melancolia profunda causada

²⁹ O que se pode supor que o homem é de origem diversa da indígena e que possui uma condição financeira que favorece a sua posição hierárquica em relação à personagem Ozélia. Assim, recorda-se a concepção de alteridade de Fanon (2008), em que o mesmo discute a relação da mulher de cor com o homem branco.

³⁰ Assim Ranulfo mesmo na condição de narrador autodiegético, nesse nível narrativo, apresenta-se onisciente, mostrando que a onisciência não é exclusividade da narração extradiegética e que as vozes narrativas podem apresentar visão limitada em determinadas situações e onisciência em outros aspectos, entendendo que não se deve compreender as classificações narrativas como categorias fixas, mas passível de maleabilidade, podendo uma voz revelar perspectivas maiores ou menores ângulos de visões, conforme a intenção do autor.

pelo afastamento da terra natal”. Essa ideia é intensificada pelo narrador, ao usar a locução “de morte”, mostrando o desânimo da personagem diante da vida que lhe estava sendo apresentada. A partir disso, percebe-se que o motivo de tamanha tristeza e seu mutismo era o resultado do desejo de retornar ao seu lugar de origem: “[...] alguma tribo esquecida [...]” (HATOUM, 2010, p. 11) e poder manifestar-se na sua cultura e na sua língua. Assim, a personagem é imbuída de uma saudade que lhe consome, comparada à morte, pois lhe tira o desejo de viver. Nesse espaço citadino, em que ela se encontra, agarra-se aos elementos - a terra, a árvore e o caiçuma³¹ - que, de certa forma, faz referência à tribo de onde ela veio. Além disso, as imagens formadas por essa narração contribuem para caracterizá-la, como o “tronco do jambeiro florido”, “as mãos caídas sobre a terra”, revelando um ser que se comunga com a natureza: “[...] *Ela plantou mandioca e abacaxi atrás da casa, onde também construiu com a menina mais velha um forno de barro pra torrar farinha [...]*” (HATOUM, 2010, p. 113, grifo do autor). Compreende-se serem essas atitudes maneiras de trazer para sua nova morada, aspectos de sua cultura, por intermédio da mandioca, do abacaxi e da farinha.

Diante do que até aqui se pode notar, da articulação da linguagem utilizada pelo narrador na construção dessa personagem, apreende-se que ele centra a descrição no desconforto dela em relação ao espaço em que se encontra. Com isso, sugere-se que reside na personagem comportamentos de quem se sente desterritorializada. Palavra esta entendida sob a perspectiva de Haesbaert (2005, p. 37), em que o mesmo discorre que umas das interpretações do termo desterritorialização se refere à perda de um território no sentido simbólico. Território enquanto espaço de referência, de identidades de grupos sociais: “Podemos falar, então, de um migrante “desterritorializado” no sentido cultural e simbólico, na medida em que, destituído de seu lugar e de suas paisagens de origem, ele se vê destituído também de valores, símbolos, que ajudavam na construção de sua identidade [...]”.

Assim, apreende-se que a personagem Ozélia é destituída de sua prática linguística, cultural e de seus valores. Então, alude-se que, perante a isso, ela se isola, não interagindo com outras personagens, como se pode notar acima. No trecho seguinte, observa-se que o isolamento de Ozélia não apenas convinha de sua escolha, mas também de imposições: “[...] *Ozélia ficava sentada na rua e não podia entrar na casa antes que a mulher terminasse as lições [...]*” (HATOUM, 2010, p. 115, grifo do autor). Na expressão “não podia entrar”, transparece a proibição imputada a ela, em relação a não participar das aulas. Diante disso, o leitor fica a se perguntar o porquê dessa proibição: seria porque ela não poderia presenciar os

³¹ Caiçuma, nome de origem tupi, é uma bebida fermentada, feita de mandioca doce cozida e preparada por diversos grupos indígenas brasileiros.

castigos sofridos pelas meninas ou os conhecimentos das aulas eram proibidos à indígena? O narrador não esclarece a razão, porque a desconhece, tendo em vista que não possui uma visão panorâmica dos fatos e isso contribui para ensejar o mistério e as conjecturas acerca da personagem. Dessa forma, conjectura-se que o que era ensinado às meninas não fazia parte da cultura indígena e, assim, entende-se que, para o homem, não importava ou não achava necessário inserir Ozélia em uma cultura letrada. Com isso, infere-se que para o homem não implicava o quão sofredor seria à Ozélia não saber comunicar-se com os outros. A outra explicação possível, para tal proibição, talvez seja porque as aulas permitiriam a Ozélia aprender a falar a língua portuguesa e isso representaria uma ameaça ao homem. São possibilidades interpretativas impossíveis de serem afirmadas, já que a focalização narrativa não detém tais informações.

O que também suscita interpretações é a comunhão de Ozélia e Algisa: “[...] *sentadas na rua de terra, tomavam caçuma de abacaxi na mesma cuia e depois iam, juntas, ver o rio e a cidade no fim da tarde [...]*” (HATOUM, 2010, p. 119, grifo do autor). Juntas harmonizam-se nos mesmos desejos: de aproximação com a natureza, ao contemplar o rio; de comunhão com elementos de suas culturas, ao tomarem caçuma de abacaxi e a vontade de retornar à comunidade natal. Os verbos empregados, nesse excerto, mostram a recorrência dessa prática em ambas. Alude-se, ainda, que o rio vem representar tanto a marca de distanciamento a esse local, quanto o elo, a passagem para tal retorno.

Entretanto, a rotina, em relação à contemplação ao rio, revela sua resignação, de quem não encontra forças para lutar pelo seu ideal: muda, passiva e petrificada ante o desejo do homem, mumificando-se diante de seu próprio desejo, apesar dela não se sujeitar o tempo todo a isso, pois algum tempo depois retorna ao lugar de origem. Esse retorno é movido pelo sentimento de não pertencimento geográfico/cultural, a desterritorialização de que fala Haesbaert (2005, p. 35): “[...] que parte da ideia de território como espaço de identificação cultural [...]”. Assim, sugere-se que Ozélia volta ao lugar de origem em busca de sua identificação cultural.

Porém, enquanto a sua volta não é realizada, experimenta a miséria e se sujeita aos préstimos do vizinho, para garantir a sobrevivência, como se pode perceber no fragmento abaixo:

Nem tua mãe nem Algisa tinham certidão de nascimento, não eram ninguém, apenas dois seres neste mundo, vivendo com uma índia que também não tinha nada. Quer dizer, tinham o primeiro nome, e o pessoal do bairro deu a elas o apelido de Dalemer, e ficou assim. Aí, em agosto de 1944, o homem também sumiu. Meu cunhado dava pra Ozélia uma paca, uma galinha, e ela preparava um guisado com

macaxeira e banana verde. Ela mesma trazia uma porção de comida pra nossa casa: entregava um prato de lata ao meu cunhado e ia embora sem dizer palavra; quando ele chegava do interior, dava a Ozélia uns peixes que ela salgava, secava no varal onde estendia roupa e depois embrulhava em folhas de bananeira (HATOUM, 2010, p. 116-117, grifo do autor).

Ozélia e as crianças são rememoradas e construídas, discursivamente, por Ranulfo que, em suas palavras, elas não eram nada, por não terem registros em cartório. Dessa forma, a essência delas é condicionada a um documento e, por não o terem, são consideradas nada e ninguém - negação enquanto existência. Essa visão faz refletir a forma como a cultura indígena é apreendida pela alteridade étnica, sem o respeito e o reconhecimento da identidade alheia. Usa-se o sentido sociológico da palavra identidade, de que expõe Hall (2006, p. 11):

A noção de sujeito sociológico refletia a crescente complexidade do mundo moderno e a consciência de que este núcleo interior do sujeito não era autônomo e auto-suficiente, mas era formado na relação com “outras pessoas importantes para ele”, que mediavam para o sujeito os valores, sentidos e símbolos – a cultura – dos mundos que ele/ela habitava. [...] a identidade é formada na “interação” entre eu e a sociedade. O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o “eu-real”, mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais “exteriores” e as identidades que esses mundos oferecem.

Não se pode deixar de mencionar que esse processo envolve situações conflitantes, no que diz respeito ao reconhecimento do outro na interação com culturais diversas. Dessa forma, entende-se que a visão do narrador, na passagem da obra hatouniana transcrita acima, traduz a visão estereotipada e preconceituosa da sociedade não indígena, o que denota uma relação étnica conflitante. É bom salientar, ainda, que sua identidade de mulher, a qual não é reconhecida por documento, é cedida por sociedade que atua em um campo linguístico e de saber, que é falocêntrico, como destaca Butler (2003, p. 9). Dessa forma, observa-se no romance a encenação de uma dinâmica que elabora, na ficção, a tensão entre os campos do masculino e do feminino. Outros sentidos que se podem depreender, da citação acima, são em relação à condição de pobreza com que se deparava a personagem, percebida pelos alimentos cedidos por Jonas a ela e, outrossim, a expressão “prato de lata” denota a precariedade financeira da personagem.

A forma como o narrador descreve Ozélia e sua condição de vida na cidade, refere-se às situações das populações indígenas, na cidade de Manaus, no período moderno, em que a imigração para o ambiente urbano pode ser entendida como consequência das tensões do período colonial.

De tudo que se observou sobre a personagem Ozélia, pode-se afirmar, conforme a classificação estipulada por Forster (1949 apud CANDIDO, 2007), que a personagem se caracteriza como plana, tendo em vista que recebem esta designação as “[...] construídas em torno de uma única ideia ou qualidade; [...] Permanecem inalteradas no espírito porque não mudam com as circunstâncias” (CANDIDO, 2007, p. 62). Assim, a personagem caracterizada dessa forma não demonstra grandes destaque na narrativa. Dessa forma é constituída a personagem Ozélia, pela perspectiva de Ranulfo, que a edifica a partir da característica predominante da personagem: o silenciamento, o qual possibilita entender a marginalidade e subalternidade em que ela se encontra. Apesar dessa linearidade das características de Ozélia, ela é uma personagem que exige do leitor um esforço para entendê-la, visto que este se depara com lacunas e questionamentos que a impedem de ser inteiramente explicável: qual sua identidade? Seria mãe de Algisa e Alícia? Qual a relação dela com o homem que a trouxe à cidade? Por que não lhe era permitido participar das aulas? São questionamentos que inquietam a memória discursiva do narrador e a imaginação do leitor, mas não são respondidos, pois Ozélia é mistério, sendo, assim, constituída por perspectivas masculinas que, como se viu, nas discussões sobre gênero, a mulher se constitui na relação com sua alteridade por excelência – o homem –, na diferença e por intermédio dela. E como relata Beauvoir (2016), este a estrutura como incognoscível. Butler (2003, p. 28) considera que isso somente se dá porque os discursos são falocêntricos, masculinistas.

Outra personagem, da obra *Cinzas do Norte*, que merece destaque quanto ao caráter subalterno e marginal é Naiá.

2.1.2 – Naiá – dedicação e cumplicidade

Naiá é mais uma personagem da obra *Cinzas do Norte* e representa a mulher indígena exercendo a função de empregada doméstica: “[...] a empregada começou a cantar parabéns [...]” (HATOUM, 2010, p. 36). Vale destacar que as poucas vezes que Naiá comparece na obra não se dá apenas sob uma perspectiva. Primeiramente, observar-se-á o ponto de vista do narrador Lavo.

Narrador homodiegético, Lavo se posiciona em um nível extradiegético, como se viu anteriormente, e assume um posicionamento de distanciamento temporal em relação ao que conta, revelando uma atitude de imparcialidade em relação a Naiá, de desconhecimento das peculiaridades pessoais da personagem, denotando, ainda mais, a posição marginal assumida por ela na obra e sua função de serviçal: “[...] Naiá, atenta, passou o pano no assoalho”

(HATOUM, 2010, p. 36), demonstrando, assim, pelo adjetivo “atenta” a eficácia da empregada em cuidar da casa. Assim, o narrador apresenta, preponderantemente, a empregada que cuida da casa e dos patrões, tendo poucas participações no enredo. Quando o narrador lhe dá espaço, ocorre em função dos demais membros da casa, o que explica o seu papel no romance, que é a de serviçal que possui a função de trazer verossimilhança, principalmente, em relação à composição da personagem Alícia.

Por meio da voz de Alícia, em discurso direto, também é possível notar a caracterização de Naiá enquanto empregada: “[...] Ela riu, e me encarou: ‘Não queres provar a sobremesa da Naiá? A Naiá faz tudo. E ainda tem tempo para mimar meu filho’” (HATOUM, 2010, p. 23). Dessa maneira, a patroa deixa transparecer o que Naiá representa a ela: a empregada que assume todas as tarefas domésticas, ultrapassando esse limite, dando carinho a Mundo, como se constata pelo verbo “mimar”, o que atribui afetividade da empregada para com ele e a aprovação da patroa, em relação a esse sentimento. Tanto nesse trecho quanto em outros, Naiá é configurada como um feminino que vive em dedicação ao outro.

Por sua função, pode-se afirmar que Naiá é constituída como um tipo social, considerando este uma subcategoria da personagem e:

[...] pode ser entendido como personagem símbolo entre o individual e o coletivo, entre o concreto e o abstrato, tendo em vista o intuito de ilustrar de uma forma representativa certas dominantes (profissionais, psicológicas, culturais, econômicas etc.) do universo diegético em que se desenrola a ação, em conexão estreita com o mundo real com que estabelece uma relação de índole mimética; [...] (REIS; LOPES, 1988, p. 223).

De tal modo, Naiá representa a figura indígena exercendo a função de empregada doméstica, visto que algumas mulheres indígenas, no período moderno na Amazônia, como confirma Cancela (2006; 2009), que não mais produziam o próprio alimento, como faziam em suas comunidades, passam a necessitar do dinheiro para a alimentação. Assim sendo, por uma questão de sobrevivência, algumas dessas mulheres assumem posições de lavadeiras, empregadas domésticas, vendedoras ambulantes de especiarias, entre outras funções. A autora ainda afirma que era comum essas mulheres servirem em casas de estrangeiros, em regime quase de escravidão, por estes possuírem uma condição financeira mais elevada do que a população nativa.

No texto hatouniano, infere-se que há uma relação de sentido entre a posição marginal atribuída a Naiá, no enredo, e o seu papel também marginal na sociedade da Manaus mimetizada. Outrossim, por preencher pouco espaço no enredo, pode-se caracterizá-la como figurante, visto que: “[...] o tipo pode desempenhar também uma função afim da do figurante,

sempre que seja diminuta a sua intervenção na ação e especialmente quando a sua representação obedece a motivações críticas [...]” (REIS; LOPES, 1988, p. 224). Assim, Naiá representa um tipo social, constituída ao mesmo tempo como figurante, tendo em vista que:

A representatividade social do figurante tende a fazer dele uma entidade híbrida, oscilando entre o estatuto da personagem e o objeto ilustrativo do espaço social; o fato de muitas vezes o figurante ser apenas designado ou rapidamente descrito pelo narrador, sem chegar a tomar a palavra, acentua ainda mais essa sua vinculação ao espaço social [...] (REIS; LOPES, 1988, p. 209).

Levando isso em consideração, compreende-se a condição participativa de Naiá no enredo: muito mais figurativa do que atuante. No entanto, sua pouca participação na obra possui uma função que merece ser destacada, pois tal personagem contribui para o enredo e para a configuração das demais personagens.

Além de serviçal eficiente, como se destacou acima, vale mencionar que era consentido a Naiá uma aproximação à família a qual servia, o que a possibilitava conhecer da intimidade dos patrões, principalmente em relação a Alícia: “[...] Implorou à empregada que convencesse a mulher a dormir com ele. Alícia relutou. Então Naiá agiu como uma amiga indignada: levou a patroa ao quarto e, diante do homem pálido e triste ali deitado, ameaçou: ‘Ou a senhora dorme aqui ou vou embora desta casa.’” (HATOUM, 2010, p. 139). Nota-se, assim, a maneira como Naiá é construída pelo narrador Lavo, que atribui a ela liberdade e segurança ao se referir à patroa, em um tom altivo e ameaçador. A expressão “amiga indignada”, usada por Lavo, revela suas impressões em relação à atitude de Naiá perante à patroa. Então, o narrador a compara, nessa atitude, a uma amiga que, na relação de amizade, sente-se à vontade para discordar de atitudes que considera não adequadas. O narrador manifesta, outrossim, que, entre o casal³², Naiá é a mediadora, mesmo em situações de intimidade entre os cônjuges.

Além de seu papel de mediadora, na perspectiva de Jano, Naiá assume a função de enfermeira, ao cuidar do patrão: “Quando esqueço, Naiá lembra. Cuida bem de mim, aprendeu a aplicar injeção e encontra o músculo até de olhos fechados” (HATOUM, 2010, p. 54). Dessa forma, na voz de Jano, evidencia-se a dedicação dela ao patrão, o que também não foi diferente quando Alícia precisou de cuidados: “[...] Eu e Naiá quisemos levá-la ao Arpoador [...]” (HATOUM, 2010, p. 165). Averigua-se, pela voz de Mundo, que ele e Naiá buscam animar Alícia a passear, situação esta que se refere ao momento em que a patroa precisava de cuidados.

³² Como se viu na explanação sobre o enredo do romance *Cinzas do Norte*, Alícia é casada com Jano, patrões de Naiá. Dessa forma é esse casal que se refere acima.

Para Alícia, a empregada é, outrossim, sua cúmplice, característica esta denunciada na voz de Ranulfo: “[...] *Naiá sabia que eu vinha a Manaus todo mês e me encontrava com tua mãe [...]*” (HATOUM, 2010, p. 205, grifo do autor). Cumplicidade esta, que gerava recompensas: “[...] *era essa a senha que eu enviava a Alícia pela voz cúmplice de Naiá. [...]* *Naiá ganhava roupa, perfume, dinheiro e noites livres [...]*” (HATOUM, 2010, p. 206, grifo do autor).

Mesmo Naiá comparecendo pouco no enredo, há espaço, embora poucas vezes, para sua voz, que comparece para dar a conhecer fatos que envolvem o relacionamento entre os patrões. Também sua voz ecoa para dar opiniões sobre um personagem ou outro: “[...] ‘A patroa está estranha, não é? disse Naiá, abrindo o portão da garagem’. ‘Tua tia também. Ramira vivia nas nuvens, agora anda azeda, com raiva de todo mundo. Que deu nela?’” (HATOUM, 2010, p. 146). Atina-se, então, que a fala dela coopera para ajudar na moldagem de outras personagens, como caracterizar a Ramira, nesse trecho, e não para expor sua individualidade.

Em um único momento se percebe traços da personalidade de Naiá. Isso se dá pela voz de Ramira, que emite juízos de valor, considerando-a falsa, como se aclara no trecho seguinte: “[...] *A falsa da Naiá [...]*” (HATOUM, 2010, 167), e por meio da seguinte metáfora: “[...] *com pele de camaleão [...]*” (HATOUM, 2010, p. 147). O substantivo camaleão pode designar em sentido conotativo, segundo Houaiss (2001, p. 580), “[...] *aquele que adapta ou modifica suas atitudes, comportamentos ou opiniões, de acordo com as circunstâncias, esp. em função de seus interesses e conveniências pessoais [...]*”. Portanto, baseando-se nessa acepção, sugere-se que Ramira atribui essa característica a Naiá. Vale salientar que essa perspectiva de Ramira é filtrada por uma antipatia nutrida pela empregada, pelo motivo desta ser cúmplice de Alícia e, por isso, tal perspectiva não ganha credibilidade, por Ramira não se mostrar imparcial. Sendo assim, isso não impede de considerar Naiá como uma personagem que se mantém constante em seus atos e comportamentos, não se mostrando surpreendente, o que possibilita caracterizá-la, também, como uma personagem plana, havendo a confluência também desta classificação com a personagem tipo, por ambas se caracterizarem como constantes e de fácil reconhecimento.

Assim, Naiá representa uma classe profissional de determinada época, sendo a empregada conformada com sua função na casa, não revelando desejos de fugir da situação em que vive, já que o narrador não a constrói desejosa de mudanças futuras. Desse modo, supõe-se ser Naiá uma personagem ignorante, no sentido de não entender a própria realidade, não refletir sobre ela e, por isso, seus desejos direcionarem-se ao bem-estar dos patrões, não

ao seu. Isso revela não apenas a insensibilidade de Naiá, mas também a dos outros personagens que convivem com ela, pois não são sensíveis à exploração trabalhista sofrida pela empregada, tornando esse fato, assim, naturalizado, velado em ações de cumplicidade entre patroa e empregada.

Acima, observou-se que Lavo conduz a construção dessa personagem, em que a partir de uma focalização externa, revela seu pouco conhecimento sobre a mesma e, por isso, abre espaço a outras perspectivas: a de Jano, a de Alícia, a de Mundo e a de Ramira, como foi possível perceber anteriormente. Com isso, Naiá é uma personagem construída sob focalização variada, que lhe constitui como empregada doméstica, cuidadora dedicada, mediadora e cúmplice.

É importante salientar que o uso de perspectivas várias acentua o caráter verossímil da obra, pois quando os seres fictícios são construídos dessa forma, assemelham-se às pessoas, revelando-se fragmentários e de natureza oculta, dificultando a uma só voz abarcar a totalidade desses seres, que se inscrevem pelas diversas vozes que representam alteridades. É a perspectiva das alteridades na constituição do ser.

Tendo levantado algumas reflexões sobre tal personagem, adiante, falar-se-á de Florita, outra personagem indígena que assume a função de empregada doméstica.

2.1.3 – Florita – a flor de Arminto

Florita pertence à novela *Órfãos do Eldorado*, narrativa que, como se viu, é conduzida por Arminto, narrador autodiegético, que ao contar sua própria história, conta também a dessa personagem, pois as lembranças sobre ela contribuem para desenhar sua própria identidade: “[...] todo aquele que recorda domestica o passado e, sobretudo, dele se apropria, incorpora e coloca sua marca em uma espécie de selo memorial que atua como significante da identidade [...]” (CANDAU, 2016, p. 74). Então, é sob o prisma desse narrador que se apresenta a personagem Florita, a qual é descrita como personagem indígena que assume uma posição à margem na sociedade:

[...] A tarde em que Amando se embrenhou na floresta para trazer de volta uma família de empregados fugidios. Voltou de mãos vazias. Quase vazias: uma moça malvestida e descalça vinha atrás dele. Tinha sido capturada por Almerindo, que depois foi ser caseiro em Vila Bela. Pobre e corajosa, dizia Amando. Não quis fugir com os preguiçosos, largou a família para trabalhar e viver melhor. Meu pai levou a moça para o palácio branco, e lhe comprou roupa e sandálias. Em Vila Bela ela estudou e ganhou um nome, com batismo cristão, festejado. Amando dizia que era uma cunhantã de confiança, e que ele respeitava e até ajudava as

pessoas de confiança. Essa moça me criou. A primeira mulher na minha memória. Florita. Anos depois, também em Vila Bela, uma tarde em que ela dormia na rede, entrei no quarto e fiquei observando o corpo nu. Tive um susto quando ela se levantou, tirou minha roupa, me levou para dentro da rede. Almerindo e Talita ouviram, contaram tudo para o meu pai. Florita não se desculpou nem foi punida pelo patrão. Meses depois, Amando me obrigou a morar na pensão Saturno, em Manaus (HATOUM, 2008, p. 69-70).

Acima, assinala-se as condições em que Florita chega à casa dos Cordovil e a diferença de perspectiva entre a do narrador e a de Amando, seu pai, em relação à personagem. Para este, ela é vista como pobre e corajosa, opinião essa que denota uma visão hierárquica por parte dele: faz-se uso do adjetivo “corajosa”, como persuasão à ideia de que ela abandonou a família para viver melhor, buscando ele se eximir da culpabilidade do rapto. Dessa forma, infere-se que a versão dada por Amando é uma maneira de não se enquadrar na imagem do dominador, atenuando a gravidade de sua ação. Vale mencionar que as duas ocorrências, em que o narrador permite transparecer a opinião de seu pai, dão-se por discurso direto e indireto, o que remete a não comunhão do narrador com as palavras do pai. No trecho do discurso indireto, Florita é tida como cunhantã, termo de origem tupi que designa menina indígena, segundo Houaiss (2001, p. 890), de mais ou menos dez anos de idade, o que permite conjecturar a idade aproximada de Florita nessa passagem. Além disso, ela é vista por Amando como uma menina de confiança e que, por isso, na visão dele, merecia respeito e até ajuda. Com o uso do advérbio “até”, o enunciador traz não simplesmente o sentido de inclusão, mas de limitação, ou seja, não mais que uma ajuda. Pode-se também supor um tom irônico de Arminto, ao expressar a versão do pai, informando que, na sua opinião, ela não estava sendo ajudada, mas violentada por ter sido capturada, já que Almerindo a trouxe da floresta. E pelo verbo “embrenhar” se nota, em parte, onde se encontrava Florita, já que tal verbo vem do substantivo brenha, o qual denota, segundo Houaiss (2001, p. 511): “mata brava, cerrada, matagal, selva”. Entende-se, portanto, que Florita se encontrava em meio a uma floresta densa, o que faz sugerir que ela vivia em uma comunidade distante de Vila Bela e de difícil acesso, trazendo a ideia de isolamento.

Outra expressão que realça o ponto de vista do narrador é “quase vazia”, ao se referir às mãos de Almerindo, o que dá a compreender a insignificância conferida a Florita enquanto pessoa naquela condição. Além do mais, o narrador contribui ao deixar transparecer o caráter subalterno e de miséria da personagem, notado, principalmente, pelas palavras “malvestida”, “descalça” e “atrás”. Esta última palavra conduz a sugerir a quem ela se submeterá subalternamente, a partir desse momento, condição essa que vem marcar toda a sua vida, que é, além da empregada, a da índia de dedicação aos homens da casa.

Também vale mencionar a maneira como o narrador se refere ao batismo de Florita: um “batismo cristão, festejado”, em que a palavra “festejado” conduz o leitor a compreender o posicionamento de Amando frente à religiosidade não cristã, pois este desconsidera as crenças da personagem. Na sua condição de indígena, ao ser batizada é desrespeitada enquanto alteridade religiosa. Entende-se, com isso, que o narrador ao emitir essa frase realiza uma ironia, visto que não comunga com a opinião do pai e, então, na visão daquele não há o que festejar. À vista disso, conclui-se que Amando assume a figura do dominador que impõe sua cultura religiosa à Florita. Isso conduz a pensar fatos da história, como as imposições das missões jesuíticas frente à população indígena. Além do mais, pensar, outrossim, o papel da ideologia cristã no fortalecimento das bases patriarcais, reforçando a ideia da mulher como outro obediente, discreta, modesta, amorosa e subordinada ao homem, como bem lembra Beauvoir, ao ilustrar com os ensinamentos bíblicos, o modo pelo qual a mulher é vista na cultura ocidental cristã: “[...] São Paulo exige das mulheres discricção e modéstia; baseia, no Antigo e no Novo Testamento, o princípio da subordinação da mulher ao homem [...]” (BEAUVOIR, 2016, p. 134).

Outro trecho a ser destacado é: “A primeira mulher na minha memória”, em que Florita, personagem feminina, é composta pela memória e pela linguagem do personagem masculino, configurando-se como uma mulher presente na memória do narrador, o que evidencia a importância dela para ele e, dessa forma, tal passagem reforça, também, a ideia de que ela, enquanto memória, colabora para constituir a identidade de Arminto, tendo em vista que as memórias cooperam na constituição das identidades dos indivíduos, como bem expõe Candau (2016).

Além disso, ao relatar as circunstâncias da relação sexual entre os dois, o narrador demonstra uma personagem ousada e decidida em relação aos seus desejos, ao tomar a iniciativa de se despir e o conduzir à rede. Diferentemente do que é ficcionalizado com personagens que assumem a função de empregada doméstica em *Relatos de um certo Oriente e Dois Irmãos*, Florita não é abusada sexualmente pelo filho do patrão. É ela quem seduz Arminto e o principia ao sexo:

[...] Florita sentia ciúme de mim por eu ter dormido com ela uma única vez na rede: a brincadeira que ela me ensinou, dizendo: Faz assim, pega aqui, aperta minha bunda, não faz assim, põe a língua pra fora e agora me lambe: a brincadeira que foi a despedida da minha juventude virgem e me castigou com a temporada na pensão Saturno e quatro ou cinco anos de desprezo de Amando [...] (HATOUM, 2008, p. 74).

Nesse excerto, o narrador demonstra o sentimento de Florita por ele – ciúmes –, tendo em vista que esse sentimento consiste no receio de que o ente amado dedique afeto a outrem. Assim é descrito o sentimento de Florita em relação a Arminto, o qual denota que uma única noite juntos na rede foi o suficiente para tal sentimento. Também destaca a fala da personagem, pelo discurso direto, para evidenciar o quão ele era inexperiente no sexo e ela o oposto disso. Infere-se que Amando, ao saber do ocorrido entre o filho e a empregada, não enxergou nela a mulher sedutora, pois se revoltou contra o filho, castigando-o. Em relação a Amando, Florita aprendeu a gostar dele, cuidando-o em vida e mesmo após a morte deste, mostrou-se dedicada, já que destinava a ele orações e cuidados com o jazigo:

[...] Ela ia ao cemitério e deixava bromélias na lápide do patrão. Até plantou um cajueiro ao lado do jazigo dos Cordovil. Uma manhã em que fui visitar o túmulo de minha mãe, Florita estava lá, ajoelhada, rezando e aguando o pé de caju. Não esqueci o que ela me disse logo depois do enterro de Amando: Teu pai era ganancioso que nem anta, mas aprendi a gostar dele (HATOUM, 2008, 70-71).

Observa-se, nesse trecho, que Florita não é descrita como rancorosa, não guardando mágoas de Amando: “Aprendeu a gostar dele, apesar da baixaza [...]” (HATOUM, 2008, p. 71). Com essa frase, o narrador demonstra sua reprovação quanto à atitude do pai em relação à Florita.

Há, entre ela e esses homens, uma relação triangular e, ao mesmo tempo ambígua. Amando, além de ser o patrão, fica subentendido que supria os impulsos sexuais com ela: “[...] Porque minha Flor conhecia os dois homens de sua vida: eu e meu pai [...]” (HATOUM, 2008, p. 81). Subtende-se que, com ele, ela conheceu a malícia, as imposições e a dureza da vida. No entanto, com o narrador Arminto, ela apreciou a entrega ao outro, o afeto e a paixão. De uma paixão altruísta, sem correspondência, mas que não a impedia de amá-lo e cuidá-lo, a ponto de contribuir para o desejo do outro, do ser amado: “Florita me tirou da sinuca. Disse que ia arrumar a casa para a festa do meu casamento com Dinaura: um mês de ausência não afogava uma paixão” (HATOUM, 2008, p. 54). Dessa forma, averígua-se, nas palavras do narrador, que ela o surpreendeu em desejar a felicidade dele, apoiando-o caso ele viesse a se casar com Dinaura, sendo construída, assim, como detentora de um amor altruísta, buscando o bem de Arminto. Era uma dedicação desmedida que ora assemelha-se ao amor materno, por tê-lo criado e dedicado sua vida a ele, e ora a um amor entre homem e mulher, de um desejo carnal. A expressão “minha flor” demonstra o afeto que o narrador atribui à personagem, além da palavra flor reportar-se à conotação de delicadeza, beleza, pureza, doçura, amabilidade, demonstrando, assim, sua perspectiva diante de Florita.

Na citação abaixo, apercebe-se como o narrador a configura na situação em que ela se sentiu abandonada por ele:

Ela se aproximou de mim com um sorriso de comadre e ternura nos olhos, roçou os lábios no meu cangote e lambeu minha orelha até me deixar arrepiado. E então sussurrou com ódio:
Vais voltar de Belém com o demônio no coração” (HATOUM, 2008, p. 75).

Compreende-se que ela é concebida, nessa passagem, em relação a Arminto, de forma ambígua: em uma mesma situação se mostra terna, mas com atitudes de mulher sedutora e odiosa. Logo, aponta-se que a personagem Florita, por ser construída entre essa duplicidade e essa diferença de sentimentos em relação a Arminto, pode ser caracterizada como personagem esférica, considerando que essa classificação se refere às personagens “[...] organizadas com maior complexidade e, em consequência, capazes de nos surpreender. [...] Ela traz em si a imprevisibilidade da vida [...]” (CANDIDO, 2007, p. 63). Florita surpreende quanto aos seus desejos e generosidade em relação a Arminto e se estabelece como complexa, por demonstrar atitudes de mãe e amante para com o narrador. É válido, além do mais, salientar que, apesar dela exercer na casa a função de doméstica, o narrador não a descreve como um tipo social, predominando a empregada. Pelo contrário, o narrador a elabora com relevância à sua individualidade. É uma personagem secundária, mas que comparece com frequência no enredo e possui uma participação muito significativa, em relação ao personagem central da diegese, pois a partir dela, ele desvenda um mundo até então desconhecido para ele, como se verá adiante. Logo, por sua frequência e importância no enredo, o papel secundário da personagem é relativizado, já que há um “certo” protagonismo da personagem na narração, pois ela possui o poder de influência sobre o outro, no caso Arminto, destacando-se das demais personagens secundárias do conjunto da obra de Hatoum. Dessa maneira, conclui-se que o papel secundário dessa personagem possui um grau menor em relação aos outros personagens secundários.

Ao contrário de Ozélia, de *Cinzas do Norte*, que se emudece, Florita faz uso da palavra para traduzir o seu mundo, a sua cultura a Arminto. Por ela conhecer a língua geral amazônica³³, usada por alguns na Manaus da ficção, e traduzi-la, pode-se atribuir à personagem a característica de tradutora: “Mas ela falava em língua geral, e tu traduzias” (HATOUM, 2008, p. 90), tendo em vista que, o ato de traduzir consiste na produção de uma versão de uma língua para outra, que não deixa de ser um processo interpretativo, que objetiva

³³ Nheengatu, língua imposta pelos jesuítas aos índios como estratégia facilitadora para a catequização.

tornar a mensagem compreensível. Com efeito, não se pode deixar de ressaltar o problema da tradução, de que fala Burke (2010, p. 109):

Que se hayan hecho muchos intentos de traducción cultural no garantiza que se puedan traducir todos los elementos de una cultura. Es algo que resulta muy evidente en el lenguaje. Quienes hablan varias lenguas suelen afirmar que ciertos conceptos son intraducibles, que las equivalencias no dan cuenta de toda la densidad del término.

Assim, no ato tradutório de Florita, não pode ser descartada a ideia de que alguns conceitos e elementos de sua cultura não foram compreendidos em sua amplitude por Arminto, mas que dentro das possibilidades tradutórias, permitidas pela linguagem, foi-lhe possível conhecer lendas e histórias da cultura indígena, pois ela não apenas realiza uma tradução linguística, mas também realiza uma transferência de saberes e, por conseguinte, a tradução cultural: elementos próprios de uma cultura sendo traduzidos na língua e no contexto de outra cultura, numa troca que se instaura no contato com o outro, no caso da obra em estudo, do branco com a cultura indígena: “Florita traduzia as histórias que eu ouvia quando brincava com os indiozinhos da Aldeia, lá no fim da cidade. Lendas estranhas [...]” (HATOUM, 2008, p. 12). Portadora de um saber *sui generis*, ela é a ponte para os saberes desconhecidos ao outro e assim “[...] é preciso considerar antes a tradução como sujeito de saber, como origem e fonte de saber” (BERMAN, 2002, p. 325). Levando em consideração o que é traduzido, geralmente o ato tradutório salienta o que uma cultura considera interessante em outra, conforme elenca Burke (2009, p. 26). Assim sendo, as lendas indígenas revelam-se interessante para Arminto, mas lhe causam estranheza, como é de costume a cultura receptora envolver-se em sensações de estranhamento frente à cultura traduzida. Tal sensação decorre do fato de diferentes culturas mostrarem diferenciadas visões de mundo e, dessa forma, não se estabelecer o respeito à alteridade, por conta da postura do receptor em ver a cultura do outro, a partir de sua própria cultura.

É importante, ainda, ressaltar que Arminto deixa transparecer a Florita tradutora não apenas da correspondência de uma língua a outra, mas ao chamá-la “[...] a intérprete dos meus sonhos [...]” (HATOUM, 2008, p. 74), afirma que ela interpretava e esclarecia o significado de seus sonhos, buscando revelar o oculto no inconsciente do narrador. Logo, pela relevância que o narrador emite a ela como intérprete e tradutora, a personagem foge, de certa forma, da marginalização, ganhando espaço e importância por seu saber, em relação à alteridade étnica. Dessa forma, o caráter marginal da personagem é estabelecido não na relação com o narrador, mas frente às perspectivas e atitudes de Amando.

Adiante, observar-se-á Florita traduzir a voz de uma tapuia inominada, a qual se expressava por meio de língua indígena. Nesta passagem, atina-se que o narrador a descreve como detentora do poder da palavra, pois com o intuito de amenizar a situação de Arminto, sobre o suicídio da tapuia, distorce a mensagem desta, mostrando o quão importante era poder traduzir à sua maneira, pois tinha propriedade para isso, já que o outro não podia duvidar do que ela dizia e que somente depois ele ficou sabendo da tradução falsa. Numa atitude altruísta, ela o faz para não chocar a criança com o fato do suicídio: “Traduzi torto, Arminto. Tudo mentira” (HATOUM, 2008, p. 90). Atente-se à primeira versão que Florita contou a Arminto:

A voz da mulher atraiu tanta gente, que fugi da casa do meu professor e fui para a beira do Amazonas. Uma índia, uma das tapuias da cidade, falava e apontava o rio. [...]

Florita foi atrás de mim e começou a traduzir o que a mulher falava em língua indígena; traduzia umas frases e ficava em silêncio, desconfiada. Duvidava das palavras que traduzia. Ou da voz. Dizia que tinha se afastado do marido porque ele vivia caçando e andando por aí, deixando-a sozinha na Aldeia. Até o dia em que foi atraída por um ser encantado. Agora ia morar com o amante, lá no fundo das águas. Queria viver num mundo melhor, sem tanto sofrimento, desgraça [...] (HATOUM, 2008, p. 11).

É possível perceber, acima, que no período da narrativa e no espaço de uma Manaus mimetizada, as personagens se comunicam em duas línguas: a língua portuguesa e a língua geral amazônica, esta última tida como língua indígena. A primeira possui maior número de falantes, e isso é percebido com a leitura da obra toda, pois os personagens se comunicam em português e, apesar de Florita conhecer a língua indígena, em nenhum momento da obra sua fala é reproduzida na língua geral ou na língua materna. O que o narrador conduz o leitor a saber, é que ela compreende a língua geral, a ponto de ter entendido o que a mulher falava. A língua portuguesa se revela hegemônica, no contexto de Manaus, e a língua geral amazônica é falada por poucos, envolvida em um processo de suplantação em detrimento da língua portuguesa. Quanto à língua materna das tapuias é silenciada e proibida: “Florita me disse que várias órfãs falavam a língua geral; estudavam o português e eram proibidas de conversar em língua indígena [...]” (HATOUM, 2008, p. 41). Nota-se, nesse excerto e em outros trechos da narrativa, que muitas informações fazem parte do enredo porque Florita detém o conhecimento e informa ao narrador, revelando, assim, a visão limitada deste e a importância dela na tessitura da narrativa. Vale salientar ainda em relação a esse trecho que a proibição da expressão na língua indígena trata-se de uma negação. Assim, essas órfãs eram negadas em suas identidades.

Outro aspecto importante a ser destacado, é quanto ao termo “tapuia”, que segundo Houaiss (2001, p.2671), em uma das concepções diz que é o “[...] indígena subjugado ao

branco, tendo perdido alguns traços de sua própria civilização [...]”. Apoiando-se nessa colocação, entende-se que o narrador faz uso do termo nesse sentido, já que se trata de uma indígena que mora na cidade, ambientada ao contexto urbano, possuindo contato com outras culturas e ressignificando a sua, num constante ato de tradução cultural, já que há o encontro de culturas distintas e, por conseguinte, a negociação entre essas culturas, que também é o caso de Florita, que desde cedo veio morar/trabalhar na casa dos Cordovil, e que trouxe em sua memória parte de sua cultura: o universo das lendas e mitos traduzido a Arminto. Assim, Florita é mostrada como uma tapuia que compartilhava a sua cultura, por meio da tradução, possibilitando, assim, ao narrador, contatos com os índios: “Lendas que eu e Florita ouvíamos dos avós das crianças da Aldeia. Falavam em língua geral, e depois Florita repetia as histórias em casa, nas noites de solidão da infância” (HATOUM, 2008, p. 13). Então, compreende-se que Florita colaborou para que a identidade de Arminto se constituísse de forma híbrida, e vice-versa: “[...] a condição mesclada em que se situam tanto Hatoum quanto seus personagens é ponto de partida para a construção identitária de algumas de suas criaturas, que se veem convocadas a ler outras culturas, a se apropriar de códigos ainda não inteiramente conhecidos [...]” (CHIARELLI, 2007, p. 64). Pelo contato de elementos culturais diferentes de sua cultura, o sujeito tende a se configurar com uma identidade híbrida. Esse é um fenômeno denominado hibridismo cultural:

A ideia de hibridismo desenvolvida pela biologia vai aos poucos migrando para outros campos. [...] A apropriação do conceito vem ocorrendo também na crítica cultural, principalmente para descrever novas culturas criadas em regiões de intensa mistura e/ou espaços de fronteiras [...] (COSER, 2005, p. 170).

Esse conceito vem sendo adotado por muitos estudiosos da cultura, no intuito de explicar as identidades na contemporaneidade, que são consequência do contato entre culturas distintas. Aqui no Brasil, a identidade de sua população se constitui como resultante das relações entre culturas indígenas, africanas, europeias e, outrossim, com imigrantes de outros lugares do mundo, como explica a História quanto à formação do povo brasileiro, o que é representado nas obras de Milton Hatoum.

Ainda sobre hibridismo cultural, atente-se ao que Burke (2010, p. 101-102) elenca:

La idea de híbrido se asocia en el pensamiento de Bajtin a otros dos conceptos fundamentales: «heteroglosiar», (raznorecie) y «polifonía» (polifoniya). La heteroglosia se refiere a la diversidad lingüística en el seno de un mismo texto y la polifonía a las diferentes, voces adoptadas por novelistas como Dostoyevski. Hoy día, el término «hibridismo» se utiliza habitualmente en estudios poscoloniales; por ejemplo, en las obras de Edward Said' Cuando Said describe la situación presente afirma que «todas las culturas están interrelacionadas' ninguna es única, ninguna mantiene su pureza originaria, todas son híbridas, heterogéneas. También

en la obra de Homi Bhabha resulta central la idea de hibridismo, aunque utilice el término de forma ambivalente, (en realidad, resalta su ambivalencia).

Diante disso, pode-se dizer que Florita, além de contribuir para a formação híbrida de Arminto, recebe influências do outro, já que desde muito jovem tem contado com culturas não indígenas. Porém, o narrador não enfatiza, na obra, as influências culturais recebidas por ela. Em contrapartida, a ênfase recai sobre as influências que a cultura dela tem na formação de Arminto.

Vale ressaltar, ainda, que há na personagem Florita uma mudança na forma de desfrutar a vida. Antes da decadência financeira e pessoal de Arminto, Florita é descrita como dona da palavra, como se viu acima, e com a ruína da família e a obsessão de Arminto por Dinaura, Florita passa a ser delineada como calada, triste, resignada e indecifrável: “[...] Não pude ler nada nos olhos dela [...]” (HATOUM, 2008, p. 59). Com o tempo perdera a jovialidade e o vigor: “O assoalho encerado por Florita brilhava. O que não brilhava era o olhar dela. Minha flor ficou calada [...]” (HATOUM, 2008, p. 72). Observa-se, nessa mudança de estado de espírito, a insatisfação dela diante da vida: “Tu ainda tiveste uns dias de felicidade, ela disse, sem olhar para mim. Quem nunca teve isso merece viver? A voz de Florita não me recriminava, não queria me culpar. E nem era voz de ameaça. Insisti mais uma vez: que morasse comigo, deixasse de ser orgulhosa” (HATOUM, 2008, p. 91). Com isso, observa-se, nesse excerto, a condição miserável de quem já era pobre e de quem no passado nunca foi. Tanto Florita quanto Arminto vivem em decadência e, assim, nesse momento da narrativa, tornaram-se iguais: ambos na miséria. É perceptível, além do mais, que o narrador demonstra que a personagem, nesse momento de sua vida, passa a enxergar a si mesma criticamente e revela o desgosto em continuar vivendo, por reconhecer que a felicidade nunca fez parte de sua trajetória. Tais mudanças sofridas pela personagem vêm reforçar a ideia de que se trata de uma personagem esférica, conforme é discutido em *Candido* (2007).

Apreende-se, ainda, na citação acima, que pobre e rico se igualam, atingindo a todos, reforçando a ideia da decadência da sociedade representada na obra, vindo Florita a falecer em condições tão miseráveis quanto chegou à casa dos Cordovil: “A tristeza que senti naquela tarde começou no meio da manhã. Eu colhia jambos rosados quando um homem apareceu. Empurrava bem devagar o tabuleiro de Florita, e parou ali na beirada da rua. Fui ver o que ele queria e vi minha Flor deitada no tabuleiro” (HATOUM, 2008, p. 93-94). O narrador manifesta, nesse trecho, a tristeza sentida no momento que viu Florita morta. Além disso, sugere-se a condição de abandono de Florita, tendo em vista as condições em que foi levada até Arminto, pois o tabuleiro que antes era empurrado por Florita em suas vendas, serviu de

abrigo ao corpo desfalecido da jovem, sendo empurrado por um homem desconhecido. A imagética dessa cena envolve o leitor em sensações de dó, diante da insignificância e miséria em que morreu a personagem. Infere-se, outrossim, que o narrador se sente culpado pelo estado dela, o chamado peso na consciência, presentificado no fio narrativo de um narrador que se revela afetuoso em relação a ela e, por isso, demonstra seus sentimentos para com ela.

A flor murchou! Nesta leitura que aqui se faz, considera-se tal cena a mais comovente dentre o conjunto da obra de Milton Hatoum. É a criação literária envolvendo o leitor, ao ponto de este inebriar-se nas sensações fictícias e torná-las sensíveis: “[...] o prazer estético integra no seu âmbito o sofrimento e a risada, o ódio e a simpatia, e repugnância e a ternura, a aprovação e a desaprovação com que o apreciador reage ao contemplar e participar dos eventos [...]” (CANDIDO, 2007, p. 47). É importante ressaltar que a emoção do leitor diante dessa cena se dá porque o narrador construiu a personagem de modo que esta conquiste a empatia do leitor, ao constituí-la como detentora de valores positivos, como se observou acima.

Dessa forma, o leitor de Milton Hatoum é envolvido muito mais nos desprazeres que sua ficção evoca do que com ações que remetem à alegria, já que os personagens são descritos em processo de decomposição familiar e pessoal. Com Florita não é diferente, pois sua morte representada nessa cena é advinda de um processo, ou seja, já era anunciada, metaforicamente, desde a sua captura, agravando-se, gradativamente, por meio do estado de espírito da personagem, a qual foi se desenhando triste, aspectos percebidos pelo narrador, não por uma inserção interna na consciência da personagem, mas pela observação do comportamento e das atitudes dela.

Infere-se ser, simbolicamente, a decadência e o esmorecimento de Florita a esperança desvanecida da sociedade manauense, ante o sonho do Eldorado, da ascensão.

Portanto, diante de tudo que se discutiu acima, sobre a personagem Florita, nota-se que, para o narrador Arminto, ela era a sua flor, a única mulher da sua infância e juventude, a ciumenta, a orgulhosa, a tradutora, a intérprete de seus sonhos, o elo entre o seu mundo e o dela. A que lhe ofertava carinho em forma de cuidados, e ele sentia-se um ingrato, por tê-la tornado humilhada, miserável e silenciada. Podemos dizer que ela foi construída, majoritariamente, assumindo uma posição subalterna e passiva, por ter vivido mais em função do outro. Mesmo quando fala e mostra sua cultura, sua voz está para contribuir com o outro, que a construiu o protótipo da mulher servil e amável. E marginalizada no que concerne à sua posição social, financeira e étnica.

Adiante, falar-se-á das personagens que se distinguem das acima analisadas, por serem instituídas como mulheres autônomas em relação a si.

2.2 – Rompendo paradigmas

A discussão sobre papéis de gênero veio mostrar a concepção de que a mulher é compreendida como Outro em relação ao homem, e esta designação implica determinadas posições no jogo social, na linguagem e, por extensão, e nas expressões artísticas e culturais. Que a posição ocupada, por isto que se designou mulher, pela e na linguagem, teve também implicações na tensão entre metrópoles e países colonizados. No entanto, a história vem demonstrar mulheres que não se resignaram aos papéis atribuídos a elas. No contexto amazônico, pode-se citar, como exemplo, as escritoras Lindanor Celina, Aldacinda Camarão, Maria Lúcia Medeiros e Eneida de Moraes, todas nascidas no século XX, e mulheres fortes, livres e destinadoras de saber, atuantes não só na literatura, mas em outras instâncias sociais.

Na literatura de Hatoum, percebem-se personagens que fogem dos padrões atribuídos às mulheres. Em *Cinzas do Norte*, as personagens Algisa, sua irmã Alícia e Ramira são fundadas como mulheres que coordenam suas próprias vidas, apesar de serem, também, marginalizadas, no que tange à questão financeira. A maneira como cada personagem lida com as dificuldades é peculiar aos traços que os narradores destinam a cada uma e às circunstâncias a que são submetidas na ficção de Hatoum. São personagens que representam mulheres que não se resignaram à miséria, que, de uma forma ou de outra, lutaram por uma vida melhor. Para isso, Algisa buscou na prostituição e, depois, na união conjugal saciar a fome física e sentimental; Alícia recorreu a um casamento, por interesses, para sair da miséria; Já Ramira buscou, no trabalho, a força para superar as intempéries da vida. A seguir, observar-se-á, primeiramente, como a personagem Algisa é constituída pelas vozes narrativas.

2.2.1 – Algisa – o feminino ambíguo

Pertencente à obra *Cinzas do Norte*, Algisa é uma personagem ousada, transgressora, surpreendente, de um medo que lhe conduz à coragem, da mudez ao grito e da liberdade que a faz querer estar presa e ser amada, como se verificará adiante. Tais aspectos erigidos pelas vozes narrativas³⁴ fazem com que se entenda que ela é uma personagem que rompe

³⁴ Visto que Algisa é construída por mais de uma voz narrativa, como se verá no curso da análise.

paradigmas em relação às outras, outrora analisadas. A preponderância dessas características não impede analisá-la, observando, também, o aspecto marginal dessa mulher fictícia, já que é descrita como uma indígena pobre. Atentar-se-á, outrossim, às demais características atribuídas a ela, tanto pelos narradores quanto pelas vozes de outros personagens, como a de Alícia que emite suas impressões sobre a irmã. Quando se expõe que ela é constituída pelas vozes dos narradores, leva-se em conta a narração dos níveis diegético e metadieético, a partir das vozes de Lavo e Ranulfo, respectivamente. Em ambas as narrações ela é lembrada, em analepse pelos narradores, que reconstituem as lembranças que possuem da personagem e as traduzem em palavras. Também em ambos os níveis narrativos, ela é configurada como uma personagem secundária.

Com essa contextualização da personagem, centrar-se-á na linguagem empreendida pelas vozes narrativas, para entender como essas características são constituídas linguisticamente. Assim, pelas palavras do narrador personagem Ranulfo, percebe-se qual a perspectiva dele, em relação à Algisa:

Então eu e tua mãe armamos o plano do casamento e do emprego na Vila Amazônia. Jano acreditou. E eu colaborei: fui um anjo enquanto vivia com Algisa uma lua de mel mentirosa na casinha de uma estância, fingindo que procurava um emprego mas dando toda a liberdade para que ela procurasse turistas no porto. Já conhecia um pouco minha esposa, seu gênio impetuoso, seu medo congênito de que tirava força para enfrentar qualquer situação perigosa. Era uma espécie de medo falso, que em pouco tempo se transformava em ferocidade. Quando mudamos para lá, ela me revelou que não gostava de ouvir voz de homem nenhum. Disse: “Não gosto de ouvir voz masculina nem de ver sangue”. Escutei sem dar um pio, e isso facilitou nossa vida conjugal durante a temporada no Médio Amazonas. Nós nos comunicávamos com frases curtas, que o tempo reduziu a monossílabos, expressões faciais ou gestos. No fim do quinto mês, quando a cozinheira da propriedade contou para Algisa que eu engravidara uma moça, ela protestou com desaforos de matriarca poderosa, rompendo nosso pacto de silêncio e me acuando de tal maneira que só me restou uma saída: fugir (HATOUM, 2010, p. 205, grifo do autor).

Antes de se detalhar as especificidades que Ranulfo atribui a Algisa, convém observar que nesse trecho Ranulfo é um narrador autodieético, o qual centra o relato em sua própria história e que Algisa comparece nela porque fez parte da vida dele. Portanto, ela é retratada para esclarecer trechos da vida do narrador, para dar mais forma à história dele e de Alícia, o que vem acentuar o papel secundário da personagem no enredo. No entanto, ele descreve as especificidades da personagem, de forma a revelar os estados psíquicos dela, ao mostrar o medo e ferocidade da personagem, demonstrando, então, certa onisciência. Para compreender melhor, atente-se para os significados das palavras medo e ferocidade. Medo é um estado afetivo gerado pela consciência do perigo. Freud (1926) concede a esse estado a angústia e ansiedade: “A ansiedade é um estado afetivo e como tal, naturalmente, só pode ser sentida

pelo ego.” (FREUD, 1926, p. 89). Sabe-se que o medo pode ser deduzido pelo comportamento, mas o narrador não deduz, ele afirma, de fato que apoiado nessas informações, compreende-se que o narrador autodiegético Ranulfo, nesse caso, assume a focalização de uma primeira pessoa onisciente, já que conhece o estado afetivo da personagem e seus receios, fruto do psiquismo da personagem. E não apenas o medo sentido por ela, mas a ferocidade que surge do medo, revelando, assim, a Algisa ambígua, já que ferocidade é uma qualidade ou estado de feroz, que nada teme. O medo conduz o sujeito a uma escolha entre duas possibilidades de ação: desistir e se deixar vencer por esse sentimento ou afrontá-lo. Assim, nota-se que Algisa decide afrontá-lo. Então, observa-se a oposição entre esses dois estados, caracterizando, assim, Algisa, como personagem ambígua: de um medo que lhe traz forças para enfrentar qualquer situação, ou seja, um medo que não a impedia de se defender, de revelar toda a sua indignação. À vista disso, pode-se depreender que Algisa é construída como uma personagem esférica, por nela conter uma complexidade e não linearidade de sentimentos, tornando-se, dessa forma, surpreendente.

Além do mais, o narrador dá destaque ao gênio impetuoso de Algisa e, assim, tendo em vista o significado da palavra gênio, que diz respeito ao conjunto de traços psíquicos e fisiológicos, os quais determinam o temperamento e o humor de cada pessoa, conclui-se que o uso desse substantivo vem reforçar o conhecimento onisciente que a voz narrativa possui dela, e ao qualificar esse nome com o adjetivo impetuoso, declara o caráter impulsivo da personagem, demonstrando que ela se exalta facilmente e de maneira irrefletida. Isso vem mostrar a transformação pela qual passou a personagem: de subalterna e negada a sujeito, mulher dona de si. Outro aspecto de Algisa, recordado pelo narrador, é a aversão da mesma em relação à voz masculina. Sugere-se que tal comportamento seja uma reação à opressão masculina, já que o homem a maltratou e depois a abandonou: “*Tua mãe convidava Algisa pra passear no porto ou conhecer outros bairros; ela nunca ia, e só abria a boca pra dizer: ‘Espero a visita do nosso pai’*” (HATOUM, 2010, p. 120, grifo do autor). Esse aspecto de Algisa pode ser explicado também pela cena de outro homem que se masturbou ao vê-la na árvore e da sua relação com os homens na prostituição.

Em relação a aversão à sangue, entende-se que, apesar de ser impetuosa, reside na personagem a sensibilidade, o que vem reafirmar, ainda, o caráter ambíguo da mesma, além de ser constituída entre a prostituição e a esposa do lar, entre a casa e a rua, de rebeldia e de entrega. Além do mais, quando Ranulfo a caracteriza com desaforos de uma matriarca poderosa, revela a não resignação dessa personagem, perante o desagrado da traição, demonstrando que ela se impôs ante o ocorrido.

Já neste trecho:

“Vais trabalhar hoje?”, perguntei. Ela balançou a cabeça: tinha navio no porto, ia passar lá mais tarde. “Quanto é que aqueles gringos te pagam por uma noite?”, perguntei. Ela olhou pra mim, disse: “E tu, seu chifrudo? Tu roubavas dos gringos e davas tudo para Alícia... e olha só o que ela fez contigo? Algisa levantou para me estapear, eu a empurrei e ela caiu na rede, caí em cima dela, agarrando-lhe as mãos e sentido os dedos calosos e a pele áspera de tanto esfregar roupa e arear panelas na época em que era criança e escrava, talvez sem saber que era as duas coisas ao mesmo tempo” (HATOUM, 2010, p. 86, grifos do autor)

Pode-se observar, pelas perguntas do narrador, a prostituição como o trabalho de Algisa. Além do mais, percebe-se pelo verbo estapear, a atitude agressiva da personagem diante de um assunto que a deixa na ofensiva. Supõe-se, portanto, que a prostituição é tida por ela como um tabu, sentindo vergonha da maneira como sobrevive. O narrador outrossim a descreve como uma personagem que, na infância, foi escravizada, tendo marcas disso na pele. Tendo em vista que escravo é aquele privado de liberdade e submetido às vontades de outrem, Algisa caracteriza-se como escrava por ter sido negado direito a uma infância livre, sem trabalho. Nisso, o que chama a atenção é a falta de consciência de Algisa em relação a essa condição, o que não a torna uma pessoa triste e nem questionadora, quanto à situação em que se encontrava, pois se infere que isso era comum entre as crianças pobres e, por isso, naturalizado.

Outro aspecto a ser observado sobre Algisa é que a mesma é descrita por Ranulfo sempre em comparação à Alícia. Muito parecida fisicamente, porém, segundo ele, de beleza inferior, de estatura menor e de idade mais avançada do que a outra: “[...] *A polícia começou a procurá-las, e, como não havia fotos de Algisa, o jeito foi mostrar tua mãe aos policiais e dizer: ‘É a cara da fugitiva, só que um pouco menos bonita, um pouco mais baixa e uns três anos mais velha [...]’*” (HATOUM, 2010, p. 136, grifo do autor). Nisso, atribui-se a ela características inferiores as da irmã, até porque Ranulfo é apaixonado por Alícia e isso coopera para que ele a considere superior à outra. Observa-se, então, que a relação mantida entre os personagens interfere na maneira de enxergar o outro. Por isso, Algisa é vista, por Ranulfo, em comparação à irmã e, na maioria das vezes, inferior a esta.

Além do mais, ele a descreve fogosa como a irmã e invejosa em relação a esta: “[...] *Só paramos de beber na rede, e ela era fogosa que nem tua mãe, só que fingia ter medo, e morria de inveja da beleza de Alícia* (HATOUM, 2010, p. 41). O termo “fogosa” refere-se ao vigor sexual da moça. Assim, Ranulfo a constrói não apenas pelo que observou dela, mas também pelo que vivenciou com ela. Mas nem tudo ele sabe, buscando informação com seu cunhado Jonas. Dessa forma, Jonas demonstrou sua percepção, moldando-a como medrosa e

sensível, o oposto da irmã Alícia: “[...] *Meu cunhado me contou como a menina mais velha tremia de medo [...] A outra, a mais nova, não chorava nem gritava [...]*” (HATOUM, 2010, p. 114).

Quando criança, o comportamento de Algisa é descrito, por Ranulfo, em comunhão com o de Ozélia, quanto ao desejo de retorno ao lugar de origem, como se o retorno lhe restituísse a dignidade e curasse as mágoas que a vida havia lhe imposto: “[...] *suplicando que a levasse de volta, sem dizer pra onde queria voltar. Ouvíamos seus gritos, uma voz chorosa e trêmula de criança ferida, magoada [...]*” (HATOUM, 2010, p. 116, grifo do autor). O narrador mostra que, entre elas, há companheirismo e cumplicidade. Elas são cúmplices da nudez, do sentimento de solidão, do desejo de retornar de onde vieram e da condição de indignância em Manaus³⁵.

No entanto, de menina contida e resignada, fez-se em voz altiva e sem pudor: “[...] *Se esse filha da puta pisar no bairro, retalho o corpo dele [...]*” (HATOUM, 2010, p. 136, grifo do autor). Abaixo o narrador deixa transparecer o caráter surpreendente de Algisa:

Antes de se perder pela cidade, Algisa nos surpreendeu duas vezes. A primeira foi na festa domingueira do padroeiro do Morro, quando eu acabara de chegar do batalhão de fronteira, íamos todos para a quermesse. Havia gente de outros bairros, e alguns soldados de folga passeavam pelas ruas. De repente, Algisa se desgarrou de Ozélia e tirou a roupa na beira do barranco, e todos nós vimos a beleza do corpo esguio no meio da tarde. [...] Ela deu uns passos na escadinha, saltou no rio como uma flecha e só emergiu perto da outra margem. Nadou o resto da tarde, e cada braçada era um desespero para o padre Tadeu, que implorava aos fiéis pra que voltassem às barracas de guloseimas. Nem meu cunhado, tão respeitoso, deixou de olhar o corpo moreno que ia e vinha. Minha irmã Raimunda se impressionou com a rapidez das braçadas e com os mergulhos demorados, e Ramira comentou com malícia: “Essa aí vai longe”. Então tua mãe disse: “Algisa sempre foi meio doida”. Ao entardecer, Ozélia jogou no rio a roupa da nadadora, que se vestiu dentro d’água, mas quando pisou a margem parecia ainda mais nua. Algisa não olhou para ninguém, nem disse nada: entrou em casa, onde a esperava a noite solitária e sem luz. [...]” (HATOUM, 2010, p. 135, grifo do autor).

Algisa é descrita como uma personagem que surpreende por não se importar com o olhar recriminatório de uns e desejosos de outros. E, então, entende-se como uma personagem que não se prende às convenções. O narrador além de destacar a beleza do corpo de Algisa, expõe, outrossim, a ousadia dela, despertando o desejo masculino e surpresa de quem assistiu a atitude de uma mulher em liberdade, que mesmo agindo por si e em si, não deixou de afetar o outro, como se estivesse enfrentando a moralidade da sociedade patriarcal e religiosa, a qual foi construída para considerar a nudez humana como uma transgressão, um pecado. Dessa

³⁵ Não é necessário exemplificar com trecho do texto tais aspectos, porque já foi feito quando se buscou compreender a personagem Ozélia.

forma, ela transgrediu, ousou e surpreendeu. Talvez nem tanto pela nudez, mas pela naturalidade ao se despir.

Em outro momento da narrativa, o narrador acentua, ainda, a Algisa como representação da mulher que se impõe diante da insatisfação de sua condição de pessoa explorada:

[...] ali comia, passeava no quintal e conversava com as pessoas. Continuou sentada, olhando para as mãos do Jobel. Então nós a levamos na marra. Ela esperneou: “Me larguem, quero ficar aqui”, e chorou até chegar ao porto de São Raimundo, e contou, soluçando, que um homem tinha abusado dela numa pensão onde ela queria dormir mas não tinha dinheiro. Havia lutado com ele, esfolara seu nariz com unhas, depois fugira e dormira num banco da praça da Matriz. Meu cunhado queria que a polícia prendesse o homem, mas Algisa não revelou quem ele era nem onde ficava a pensão. “Pára de me amolar com essa história de polícia”, ela disse a Jonas, encerrando o assunto. Perdeu o hábito de tomar caçuma e olhar o rio no fim da tarde. De vez em quando saía ao pôr do sol e só voltava no dia seguinte, de roupa nova, brincos, sapatos de couro, e cumprimentava os moradores. Menos arisca, quase amável conosco, até sorria. Mas ninguém podia lhe perguntar onde dormia nas noites em que se ausentava do Morro. (HATOUM, 2010, p. 137, grifo do autor).

O narrador deixa transparecer que a condição de pobreza e solidão de Algisa a fez preferir o hospício. Lá tinha o que não encontrava em outro lugar: proteção, comida e companhia. Mulher corrompida nos hábitos e costumes, abusada sexualmente e conduzida pelas circunstâncias da vida à prostituição, a qual lhe proporcionou de roupas a sorriso no rosto. Observa-se, outrossim, mais uma mudança de estado de espírito da personagem que se constitui mais aprazível, o que reforça a caracterização como personagem redonda.

Assim, para abarcar a complexidade dessa personagem, outras vozes ressoam sobre ela. Sob o olhar de Alícia, a irmã era uma doida. Já Jonas considera que “[...] ‘*Quem viver com essa mulher vai ter que morder a língua dia e noite*’ [...]” (HATOUM, 2010, p. 136, grifo do autor). Isso denota que a mesma não é configurada como uma pessoa de suportar desaforos sem se rebelar. Rebelar-se, mas, predominantemente, é uma personagem sensível, pois foi enganada e casou na inocência de ser amada e desejada por Ranulfo. Entretanto, na falta disso, a insanidade lhe toma a razão:

[...] Algisa não queria ver nenhum parente do marido; andava descalça e só de camisola pela casa, falando coisas absurdas, desconexas, xingando Ranulfo e todos os trabalhadores da Vila Amazônia; Alícia fazia perguntas, interessada, a irmã começava a contar um episódio e chorava [...] (HATOUM, 2010, p. 43).

Vale destacar que a citação acima refere-se a um trecho da narração diegética, conduzida pelo narrador Lavo, que por meio do discurso indireto, conta o que sua tia Ramira lhe contou. Assim, o narrador toma a palavra, mas não detém a informação e revela, dessa

forma, a perspectiva de sua tia. Com isso, na visão de Ramira, o rompimento do casamento alterou o comportamento de Algisa, demonstrando um desequilíbrio mental, o qual é compreendido por Ramira pelo desleixo de Algisa consigo, pela incoerência na fala, pela sensibilidade aflorada e, ainda, pela transferência do sentimento negativo que a personagem passou a atribuir a Ranulfo e aos demais homens, numa atitude de repúdio ao masculino.

Por não corresponder ao desejo de Ranulfo, por não ser a mulher sedutora e atraente como a irmã, Algisa é vista com sanidade duvidosa. Infere-se, dessa maneira, comportamentos resultantes da insatisfação na relação com a alteridade masculina: “[...] O conceito de loucura estaria submetido à razão masculina autoritária e opressora, que reduziria o comportamento feminino à sua adequação, ou não, ao discurso do homem sobre a mulher” (BRANDÃO, 2006, p. 122). Assim, é nesse sentido que a personagem não corresponde à alteridade masculina, pois infringe ao que geralmente se esperava da mulher, tanto na cultura quanto no social, pois ela não é a mulher recatada, pura, comedida e sensual, como se delineava a mulher ideal na época. Por não corresponder à idealização masculina, Algisa entra em conflito, buscando ser a imagem do feminino desejado, ou seja, alcançar o signo da feminilidade construída socialmente e, com isso, acaba revelando a mulher sensível que existe nela, o que agrava, ainda mais, a visão distorcida que se estruturou em torno dela – a de louca.

Dessa forma foi construída Algisa, sob perspectivas variadas: pelo olhar egoísta de Ranulfo, que a usou a seu bel prazer, pela perspectiva de Ramira na voz de Lavo, pelo prisma de Alícia e Jonas: ousada, transgressora, desejosa e livre, mas com desejo de estar presa a um amor, contida para se tornar ativa, de sensibilidade aflorada que a torna de razão tênue, do medo que lhe faz corajosa, da casa que se lança à rua, da prostituição à mulher do lar, de entrega e rebeldia, corpo de muitos e coração de ninguém. Eis Algisa – o feminino em conflito.

Após ter feito esse percurso, adiante, o foco da análise recai sobre a irmã de Algisa, um feminino desejado e desejante.

2.2.2 – Alícia – olhos de cigana

A personagem Alícia, do romance *Cinzas do Norte*, é descrita no romance tanto a partir do nível diegético quanto dos metadieгéticos, através das vozes de Lavo, Ranulfo e Mundo. Dentre esses, Lavo manifesta uma perspectiva menos parcial, de quem não se envolve emocionalmente com a personagem, mas se revela submisso a ela e atento a figura sedutora de Alícia. Enquanto Mundo, por se tratar do filho da personagem, demonstra certo

grau de parcialidade e Ranulfo evidencia um ponto de vista passional. Assim, é por meio desses olhares que a personagem Alícia é estruturada. Além dessas vozes narrativas, a personagem também é desenhada com algumas pinceladas de Ramira, Naiá, Jano e Macau, ou seja, uma mulher fictícia construída por muitas vozes e, assim, sob várias perspectivas, como se verá adiante.

A narrativa tecida pelas memórias dos narradores resgata a personagem Alícia e as experiências vividas por ela. Assim, a personagem vai sendo composta por meio de imagens criadas, com regressos e avanços temporais. Com efeito, o leitor somente consegue estruturar a composição da personagem, atentando para as idas e vindas da estrutura narrativa e para as vozes que ecoam nessa estrutura. Dessa forma, nesse percurso, observa-se que Alícia é uma personagem que se destaca, dentre as que já foram analisadas até aqui, por buscar um destino diferente, por ter conseguido o que almejava, por ser uma mulher decidida em relação aos seus interesses e por se fazer dona de sua própria vida, como se verá na análise do texto.

Primeiramente, centrar-se-á no olhar que o narrador Lavo imprime sobre tal personagem: “[...] cabelo ondulado úmido, a blusa de seda, molhada, provocou assobios dos veteranos. A morena de cerca de trinta anos desceu com pressa a escadaria; [...]” (HATOUM, 2010, p. 9). Assim, o narrador nessa descrição acentua a sensualidade da personagem, por meio da conotação do molhado, tanto nesse excerto quanto em outros. Outrossim, a seda, além de remeter à sensualidade da personagem, ao mesmo tempo conota delicadeza. Se for avançar o olhar nessa descrição, observar-se-ia, ainda, uma relação da vida da personagem com a descida da escada, já que Alícia chegou ao topo da ascensão financeira almejada, porém não permaneceu, foi descendo, ruindo. Faz-se pertinente lembrar que esse desmoronamento pessoal e familiar simboliza, metonimicamente, a ruína econômica da sociedade manauara, em decorrência da decadência do ciclo da borracha.

Lavo a rememora, além do mais, como uma mulher vaidosa: “[...] Vi o rosto maquiado de Alícia, senti sua mão espanar meu cabelo, os dedos perfumados roçarem meus lábios [...]” (HATOUM, 2010, p. 18). Nesse trecho, além da vaidade, notada pelo cuidado consigo, observa-se nos gestos sutis, porém representativos de Alícia, a percepção do narrador, sendo despertada pela sensualidade desses gestos. Em outra passagem: “[...] abria a boca e mostrava os lábios carnudos e molhados [...]” (HATOUM, 2010, p. 36), reafirma-se a conotação da água, em contato com os lábios carnudos de Alícia, sugerindo, também, a sensualidade como característica da personagem. Além disso, ela é apresentada com “[...] rosto anguloso e os olhos grandes e escuros, meio repuxados, “de alguma tribo esquecida” [...]” (HATOUM, 2010, p. 11). Então, o narrador evidencia os traços físicos dela em

comunhão com traços indígenas. A palavra “esquecida” demonstra a insignificância da tribo para a sociedade representada no enredo e, conseqüentemente, essa irrelevância é atribuída à origem de Alícia. Outrossim, o narrador diz que ela tinha olhos de “[...] felina sagaz [...]” (HATOUM, 2010, p. 145), o que se compreende, conforme o sentido figurado da palavra felino em Houaiss (2001, p. 1323), que ela é dotada de sensualidade agressiva e o adjetivo sagaz denota a esperteza da personagem. Também é possível observar que Lavo destaca a beleza dela, mesmo não estando arrumada: “Alícia, que usava uma camisola azul, transparente, recuou para a porta da casa e cobriu os seios com os braços nus. Estava despenteada, o rosto sonolento da sesta, mas sua beleza prevalecia sobre o desleixo [...]” (HATOUM, 2010, 46).

Lavo demonstra, ainda, que, na relação entre Alícia e o esposo, este era submisso a ela: “O marido ainda insistiu para que fosse junto: uma semana não era nada, ela podia ficar na varanda, na piscina ou no iate. Olhou-a com medo, o corpo rígido, vencido pela submissão. [...]” (HATOUM, 2010, p. 46). Infere-se, com isso, que Jano sentia-se receoso em relação às possíveis reações da esposa, pelo medo com que olhou para ela. A expressão “vencido pela submissão”, demonstra que a personagem Alícia não se submete às vontades do marido, mas ao contrário. Assim, a personagem é descrita com uma postura de quem não se deixa enquadrar nos padrões impostos pela sociedade e pela Igreja, no que diz respeito à submissão feminina. Com efeito, a respeito do lugar atribuído à mulher, Brandão (2006, p. 24) anota que:

[...] Se a mulher aceita ser a ilusão da completude alheia, ela aceita um lugar que a imobiliza e mumifica, lugar da morte, enquanto impossibilidade de seguir o trajeto metonímico do seu próprio desejo. Se ela se aliena aí, ela também se petrifica, acreditando realizar um desejo que é, afinal, o desejo de um outro [...]

Alícia não se subjuga a isso. Segue o próprio desejo, não se mumifica ao desejo do outro, aspecto também reconhecido por Mundo, que enxerga a relação hierárquica que ela estabelece com o esposo: “[...] ela é muito mais forte [...]” (HATOUM, 2010, p. 66).

Outrossim, na perspectiva de Lavo, Alícia é construída como uma mulher que demonstra se alegrar, ao se afastar de Manaus:

Naiá empilhava os objetos, guardava os que agradavam à patroa, separava os mais feios para o Lar da Criança Pobre. Parecia outra Alícia. Falava com sotaque carioca, afetado, que não ecoava apenas os prazeres do Rio, mas também o prazer mais íntimo em contrastar o esplendor da metrópole com o marasmo da província. O sotaque ia perdendo força à medida que a vida manauara se tornava áspera e até hostil. Os vexames que ela dava durante o carteadado, quando perdia e o marido se recusava a pagar, as brigas deste com o filho, as intrigas inventadas ou insinuadas sobre a vida dela, a inveja que via no olhar de todos, tudo isso a distanciava do Labourdett com sua varanda para o oceano. Poucas semanas depois do Carnaval, ela

voltava a ser a Alícia que conhecíamos. Mas não escondia a ninguém que um dia iria embora para sempre (HATOUM, 2010, p. 68-69).

Nesse fragmento, na visão sensível e realista de Lavo, Alícia se faz diferente, dependendo do espaço. O narrador constrói o texto, de modo a se notar a diferença de estado de espírito da personagem entre dois mundos: o da província e o da capital. A Alícia cansada da rotina, deprimida, representa a rotina da vida na província de Manaus, e a Alícia deslumbrada e alegre, simboliza a satisfação de estar na metrópole, com tudo o que esta era capaz de proporcionar, sobretudo, em relação ao que o dinheiro lhe oferecia. Fanon (2008) pode contribuir para a compreensão desses aspectos da personagem, pois ele, ao analisar a condição dos povos colonizados, argumenta que estes buscam se afastar de sua própria cultura por considerá-la inferior e, assim, almeja aproximar-se da cultura do outro, considerada por esses como superior: “[...] Quanto mais assimilar os valores culturais da metrópole, mais o colonizado escapará de sua selva. Quanto mais ele rejeitar sua negridão, seu mato, mais branco será [...]” (FANON, 2008, p. 34). Levando isso em consideração, entende-se que Alícia procura fugir de sua origem indígena, ao se mascarar de mulher metropolitana, o que se reforça pela apropriação do sotaque carioca: “[...] adotar uma linguagem diferente daquela da coletividade em que nasceu, representa um deslocamento, uma clivagem [...]” (FANON, 2008, p. 40). Ao assumir uma linguagem que não lhe representa, busca assumir, também, uma cultura que é do outro e, assim, uma postura outra, negação de sua própria identidade. Dessa forma, supõe-se que o narrador ao contar o fato acima, expressa que a personagem Alícia se esforça para parecer superior à sociedade manauara, por considerar que a cultura carioca e as experiências no Rio de Janeiro lhe revestem de refinamento que a distancia de sua cultura. A perspectiva narrativa demonstra, ainda, Alícia como uma construção feminina que se engrandece diante da riqueza e do luxo.

Subtende-se, assim, que coexistem nela valores dessas duas sociedades, uma vez que a personagem, de origem indígena, passa, a partir do casamento, a ter hábitos e costumes não indígenas, valorizando o consumo, o jogo e a exaltação, procurando se afastar da realidade provinciana.: “[...] Alícia, a pele descascada, exaltava as delícias do Rio [...]” (HATOUM, 2010, p. 68). Essa mudança de humor leva a considerá-la como uma personagem esférica, por não ser constituída apenas com um modo de ser, mas como uma mulher que se configura mais de uma, por isso, uma personagem complexa.

Outro aspecto pertinente a destacar, é que Alícia se torna uma mulher pertencente à elite, mas o narrador não a descreve, com vestimentas de uma dama que segue a moda europeia, como era de costume na época: “[...] ela apareceu de surpresa: com uma blusa de

seda vermelha, decote em V, profundo, shortinho branco apertado, as bochechas da bunda em relevo [...]” (HATOUM, 2010, p. 72). A vestimenta descrita também contribui para realçar a sensualidade da personagem. É importante observar que o ponto de vista do narrador não é de reprovação, mas admiração diante do ousado e de uma mulher audaciosa: “[...] A voz, as palavras, a audácia, o decote e o short de Alícia [...]” (HATOUM, 2010, p. 73). Tendo em vista que o adjetivo audacioso se refere às pessoas que “[...] temerariamente, realiza ações difíceis, afronta obstáculos e situações de risco [...]” (HOUAISS, 2001, p. 343), Alícia é assim vista pelo narrador, por se arriscar nos encontros com o amante Ranulfo: “[...] O chofer ia abrir a boca... Se Jano aparecesse, fazia um escândalo [...]” (HATOUM, 2010, p. 73).

Portanto, o narrador manifesta, assim, uma perspectiva de quem observa e admira a sensualidade e a beleza de Alícia, de uma “[...] beleza persistente [...]” (HATOUM, 2010, p. 153). Entretanto, o narrador não apenas deixa transparecer esses aspectos, mas também os vícios da personagem:

Ao ver a mãe bêbada, Mundo voltou lá para cima e disse: Não entre no meu quarto. Vá dormir com meu pai.
Ela lançou um olhar de súplica para o filho e sentou no degrau de baixo: Naiá, prepara um café... estou zonha... Que noite horrorosa... Minha gargantilha de ouro se foi [...] (HATOUM, 2010, p. 69).

Nota-se, acima, a personagem sob o efeito da bebida e a insatisfação dela pelo prejuízo no jogo. Além do mais, a reprovação do filho pelas atitudes da mãe, ao recusar-se dormir com ela. O jogo era uma constante na vida de Alícia, como se pode perceber nas palavras dela: “[...] Sempre joguei pôquer e pif-paf com vários parceiros [...]” (HATOUM, 2010, p. 99). Dessa forma, o narrador assume uma posição de imparcialidade, descrevendo-a sem idealizações.

Vale salientar, ainda, que no olhar de Lavo, Alícia não amou. Ranulfo era sua paixão que deixou de ser no momento em que ele não representava mais o amante, a transgressão e a aventura, configurando-se uma mulher muito mais racional do que emotiva: “[...] Não ia dar certo com ele, Lavo. Deu certo quando eu estava com Jano e tinha mundo perto de mim [...]” (HATOUM, 2010, p. 215). Na falta do esposo e do filho, o amante perdeu o sentido para ela, tornou-se desinteressante, preferindo a solidão: “[...] morreu seca e sozinha [...]” (HATOUM, 2010, p. 222) e sem ânimo para a vida. Enquanto Ranulfo representou, a ela, a excitação da transgressão, o filho, o afeto e o esposo representaram a ponte para a realização de seu anseio.

Dessa forma, supõe-se que ela se serviu de sua beleza e sensualidade para ser amada por Jano e Ranulfo, sem se prender a eles. Personagem que soube encantar os homens, seduzi-los e ser amada. É a representação da mulher que não se encarcera às convenções do

casamento e permite a sobrelevação dos desejos e das excitações de uma paixão proibida, rompendo com a ordem estabelecida pela sociedade e pela igreja, ao cometer adultério. Personagem que usou a bebida e os jogos como fuga da vida que tinha escolhido, do universo que a cercava enquanto esposa de Jano, como maneira de suportar o segredo³⁶ que escondia de todos e a desunião entre Jano e Mundo.

E enquanto mãe, Alícia é construída como a mãe amante, defensora, não autoritária, que sabe respeitar as vontades do filho, sem impor um destino a ele.

Agora convém analisar como essa personagem é constituída por Ranulfo, outra voz narrativa que, como já se sabe, realiza um relato metadieético. Sua relação íntima com Alícia coopera para que ele assuma uma perspectiva subjetiva, ao falar dela. O olhar é de um homem apaixonado, que a descreve com padrões de beleza mais elevado, em comparação à irmã Algisa, mas que também é capaz de emitir um olhar crítico sobre a amada, como se verá no decorrer do estudo.

No trecho abaixo, Ranulfo destaca a altivez de Alícia, mesmo diante de uma situação humilhante:

[...] Ramira nos surpreendeu no meio do salão e disse na frente dos convidados que Alícia roubara o vestido. Tua mãe nem teve tempo pra reagir: foi humilhada por Dalemer, que perguntou: “Como entraste no clube? Alguém te convidou?”. Ela não respondeu: puxou minha mão e pediu com rispidez que a acompanhasse. Ouvi uns risinhos ao redor e reagi com uma coragem fingida e agressiva, dizendo sem pensar que ela podia ir embora, eu ia me divertir. Ela gritou: “Então fica com essas piranhas milionárias e nunca mais entra na minha casa”. E, antes de sair sozinha do clube, esticou o dedo nas ventas de Ramira e disse: “Um dia tu vais costurar pra mim, e ainda vou te dar uns retalhos de esmola”. A voz raivosa acendia seus olhos de cigana, e ela parecia mais linda usando o vestido de linho roubado, cujo decote revelava a metade dos seios de mulher precoce. Ainda tentei detê-la, mas ela se desgarrou com gestos escandalosos, largou os sapatos e saiu correndo entre moças e mulheres que a olhavam com medo e inveja [...] (HATOUM, 2010, p. 39-40, grifo do autor).

A altivez de Alícia é percebida pela maneira de sua fala, ao se dirigir a Ranulfo e à Ramira, ao procurar vencer a humilhação, pela qual estava passando, mostrando-se orgulhosa. Observa-se, ainda, que a expressão “olhos de cigana” possui a conotação de que Alícia é uma mulher que se volta para o futuro tão almejado por ela. Olhos que previram o futuro, com uma vida de abundância. Um futuro previsto e concretizado, graças à sua obstinação em ascender, o que se compreende que ela é instituída como uma mulher ambiciosa e resiliente, pois buscou superar a humilhação sofrida. Assim, tal acontecimento serviu como um elemento incentivador, para alcançar seu objetivo primeiro: fazer parte da sociedade elitista manauara.

³⁶ Segredo sobre a paternidade do filho.

Foi o que aconteceu, rompendo com o paradigma da realidade das personagens anteriores, que não ascenderam socialmente e nem financeiramente. Dentre elas, Alícia é a única que ascende, não por trabalho, mas por força de seu poder de sedução. Vale destacar também que fisicamente ele só a exalta, ao perceber que ela se encontrava mais linda com o vestido roubado, considerando que ela se faz invejar pelas demais mulheres.

Logo, com o trecho acima, comprova-se a perspectiva crítica de Ranulfo que, mesmo sendo apaixonado por Alícia e a exaltando em alguns aspectos, não omite os aspectos negativos presentes em certas atitudes da personagem.

Continuando sob a visão de Ranulfo, analise-se o trecho seguinte, em que ele rememora Alícia em situações anteriores ao casamento com Jano:

Era estranho: depois de anos de intimidade tua mãe se escondeu de mim na última semana de solteira. Só uma vez, à noite, quando me plantei que nem estátua perto da pitombeira, ela surgiu com o candeeiro aceso na janela; estava nua, e olhou para mim com uma ponta de dor ou desespero que o sorriso tentava encobrir. Quis entrar, ela recuou, e, antes que fechasse a janela, vi seu corpo nu pela última vez antes do casamento. Ela já sonhava com a mudança para um casarão a duzentos metros do Teatro Amazonas. Os vizinhos iam falar com a noiva, lhe pediam para trabalhar em sua casa, a bajulavam. Ou iam apenas vê-la. Ela aparecia na janela usando um colar de pérolas sobre uma blusa de seda branca com botões pretos (HATOUM, 2010, p. 84, grifo do autor).

Sugere-se que a nudez representa a mulher que se despe de seu passado para adentrar numa nova fase da vida, em que se reveste em outra, com requinte, metaforizado pelo colar de pérolas e a blusa branca de seda. Além disso, a nudez denuncia sua ousadia. É importante ressaltar a temeridade de Alícia em enfrentar um casamento por conveniência, que, para o narrador, na sua perspectiva de homem apaixonado, isso não se deu sem o sofrimento dela, destacando que o sorriso buscava esconder a angústia da decisão. Entretanto, a personagem não expressa verbalmente seu descontentamento, mas Ranulfo interpreta dessa forma porque lhe é conveniente enxergar assim, como que para diminuir a dor da perda da mulher amada.

Ainda sob o olhar de Ranulfo, entende-se que Alícia não é tida como ingênua na relação sexual: “[...] *Tua mãe ficou deitada, e abri a blusa dela arrancando os botões, ela deixou, queria, e ainda disse: ‘Depois do casamento’, e ela mesma tirou a saia, se ergueu e me derrubou, e disse: ‘Vou ficar em cima de ti... tem muita formiga-de-fogo neste matagal’* [...]” (HATOUM, 2010, p. 62, grifo do autor). Assim como Ranulfo retratou Algisa, com Alícia também demonstra o mesmo ponto de vista, na relação dessas mulheres com seus desejos sexuais, pois demonstra que Alícia se empondera de seu corpo e de seus prazeres, sem se importar com preceitos sociais. Isso pode ser explicado, de certa forma, pelo fato dela ser uma indígena, e esta, em sua construção cultural, possui valores outros em relação à

sexualidade, que diferem dos da sociedade não indígena, não vislumbrando o sexo sem matrimônio como pecado, assim como preconiza os princípios da religiosidade cristã.

Dessa forma, após se atentar à construção de Alícia por Ranulfo, compreende-se que a função narrativa de Ranulfo, em relação a ela, é a de esclarecer o passado dessa mulher, que era desconhecido por Lavo e este não teria condições de contar uma história que não vivenciou, por não se caracterizar como um narrador onisciente e, por isso, não possuir o poder de tudo saber.

Já o narrador Mundo, em suas cartas dirigidas a Lavo, possui também uma focalização autodiegética e um posicionamento que demonstra a relação entre filho e mãe, manifestando, dessa forma, uma afetividade. No trecho abaixo, ele desenha a mãe como uma mulher reprimida:

[...] Não parou de acusar Alícia. Dizia assim mesmo: ‘A péssima educação que estás dando ao nosso filho. Nunca levaste esse menino à igreja. Ele está crescendo que nem um bicho, é por isso que gosta de brincar com os filhos dos empregados. Nenhum deles vai à igreja, mas nosso filho é pior que eles’. Minha mãe aguentou tudo isso. Lembro que ela bebia e olhava pra ele como se dissesse: ‘Isso não vai ficar assim... é só uma questão de tempo [...]’ (HATOUM, 2010, p. 92).

Mundo vê Alícia vitimada por Jano, sofrendo preconceitos em relação à sua cultura, já que revela em Jano o desrespeito à alteridade étnica e religiosa. Isso é acentuado pelas desigualdades entre ela, pobre de origem indígena, e Jano, rico e de origem europeia. Aspectos que os tornam distanciados não apenas em relação à condição financeira, mas também quanto aos aspectos culturais. Assim, anota-se, relações de gêneros entrelaçadas às questões de alteridade étnicas.

Retomando a perspectiva de Mundo, essa atitude de Jano é que influenciava Alícia a se embriagar. Percebe-se, também, abaixo, que o narrador evidencia não gostar do envolvimento de sua mãe com jogos e bebidas, acreditando que ela até perdia a beleza e revelando, dessa forma, sua parcialidade, diante do que narra:

[...] Não gosto de vê-la jogar e beber até o amanhecer dos domingos... com olheiras... A viúva que mais perde no carteadado... perde até a beleza... De noite seu olhar muda, os olhos de ressaca se acendem, ávidos ao anoitecer, e exaustos na madrugada. Acorda depois do almoço, fica sozinha, angustiada, bebendo, ansiosa pelo próximo carteadado [...] (HATOUM, 2010, p. 164-165).

Nota-se um narrador envolvido emocionalmente, à sombra de uma perspectiva de proteção em relação à mãe e, ao mesmo tempo, de reprovação às suas atitudes. É interessante observar que para os narradores Lavo e Ranulfo, Alícia é sempre descrita como bela. Lavo chega a considerá-la de uma beleza que persiste. Não é o que ocorre na visão de Mundo. Para

ele, a Alícia jogadora é uma mulher sem beleza, o que denota sua visão de censura. Atina-se também que Mundo revela a mulher deprimida que se tornou Alícia, degenerando-se pela dor de uma vida de fingimento: “[...] Ela não chora só por minha causa, pensei naquele momento; chora por si mesma, pela mentira de toda uma vida [...]” (HATOUM, 2010, p. 230). Logo, observa-se, pelo choro, uma mulher que se entristece por ter enganado a todos, sobre a paternidade do filho.

Outro aspecto dela, que também é denotado pelo olhar de Mundo, é o desapego ao passado: “[...] Minha mãe nunca me levou para o Morro, passou a vida querendo esquecer de onde veio [...]” (HATOUM, 2010, p. 159). O desejo de ascensão de Alícia é representado também por essa atitude. Ela não olha para trás, segue em frente, sempre almejando a subida: do interior de Manaus ao Rio de Janeiro. Assim, nega a própria cultura, quando se recusa ao retorno ou às lembranças, o que também não recebe a aprovação de Mundo.

Até o momento, viu-se como Alícia é configurada pelas três vozes narrativas: Lavo, Mundo e Ranulfo. Mas ela é uma personagem que também é inscrita pelas falas de outros personagens, que imprimem seus pontos de vistas sobre esse feminino que tanto desperta atenção.

Para Macau, o motorista, Alícia “[...] era muitas... Queria ser mais que esposa o tempo todo; mulher solta, sem marido e filho [...]” (HATOUM, 2010, p. 204). Entende-se que a perspectiva de Macau é de censura, tendo em vista que o adjetivo “solta” ganha, nessa construção semântica, a conotação de mulher livre, desprendida das obrigações de esposa e de mãe, impostas pela sociedade. Por isso, compreende-se que ele a vê como uma mulher que não respeita as convenções.

Enquanto para Naiá, Alícia era a patroa justa: “[...] foi justa comigo [...] Eu sabia que ela chamegava com o teu tio. Mas dona Alícia era que nem aranha, se escondia no escuro da teia e crescia [...]” (HATOUM, 2010, p. 221). O ponto de vista de Naiá justifica-se por ter Alícia lhe dado o apartamento, por isso, considera a patroa uma pessoa justa. Ainda é notado que na visão dela, a patroa se obscurece, para manipular situações que lhe são convenientes, agindo sem ser percebida. Tal perspectiva se explica porque Naiá é cúmplice dos segredos de Alícia e isso lhe dá propriedade para tal perspectiva.

Já para Jano, com o tempo, ela era uma decepção: “[...] Alícia não merece nada, nem uma canoa de herança.” (HATOUM, 2020, p. 142). O próprio cachorro de Jano passou a ignorá-la: “[...] Agora posso andar nua pelo corredor que nem vem me cheirar.” (HATOUM, 2010, p. 145).

Enquanto para Ramira, Alícia é tida como insuportável e fingida para com Jano, revelando um olhar de quem antipatiza com Alícia e de quem rivaliza com ela, por amar Jano: “Eles se foram, e minha tia murmurou: Que mulher insuportável. E como sabe fingir que gosta dele.” (HATOUM, 2010, p. 18). Assim, apreende-se as várias faces de Alícia, possibilitadas pelos diversos olhares. É a personagem que se constrói sob diferentes perspectivas.

O interessante a observar é que nenhuma das vozes estrutura Alícia, em torno do que costuma acontecer na literatura: “[...] a construção da feminilidade como resultado de uma disputa entre homens” (BRANDÃO, 2006, p. 156). Os homens envolvidos a ela não buscam eliminar um ao outro na disputa por ela, mas, coexistem, cada um tem seu espaço na vida da personagem, a qual engana a todos, pois esposo, filho e amante nunca souberam da existência de mais um homem na vida dela – Arana – o verdadeiro pai de Mundo. Por isso, Alícia é configurada como misteriosa, revelando o segredo somente ao filho, surpreendendo tanto a este quanto ao leitor, que não esperava tal desfecho. Fato este que corrobora, ainda mais, para entendê-la como uma personagem esférica, pois surpreende a todos. Vale mencionar, também, que Alícia, no relato de Lavo e de Mundo, configura-se como personagem secundária, pois a importância dos relatos destes recai sobre a figura de Mundo. Já no relato de Ranulfo, pode ser considerada uma personagem principal, pois ganha centralidade na voz deste.

De forma geral, observando a configuração de Alícia, ela pode ser vista como anti-heroína, por ser retratada a partir, também, de seus defeitos: “A peculiaridade do anti-herói decorre de sua configuração psicológica, moral, social e econômica, normalmente traduzida em termos de desqualificação [...] banalizando a figura do protagonista e apresentando-o não raro eivado de defeitos e limitações [...]” (REIS; LOPES, 1988, p. 192). Isso se sustenta porque ela representa a transgressão dos preceitos morais da sociedade da época, reagindo numa atitude de despreendimento a tais princípios e, causando em alguns personagens, a desaprovação ao seu modo de ser.

Modo esse que se constitui perante as diferentes perspectivas, que atribuem a ela caracteres variados – sensual, egoísta, ousada, altiva, surpreendente, atrevida, foga, despudorada, atraente, obstinada, insensível, decidida e ardilosa nas tramas do amor - um feminino desejado, mas, sobretudo desejante. Contrariamente a isso, adiante se discorrerá sobre Ramira, um feminino independente, tolhida no seu desejo e não desejada.

2.2.3 – Ramira e a máscara de fel

Ramira é mais uma personagem da obra *Cinzas do Norte*, dada a conhecer, principalmente pela voz de Lavo, seu sobrinho. Apesar desse parentesco, o narrador emite suas impressões com um certo distanciamento e, assim, a perspectiva narrativa se calca numa visão realista e crítica em relação à personagem. Ele a pontua em um espaço secundário no enredo, apesar da proximidade entre ambos, visto que a narração é centralizada na história de Mundo.

O narrador não a descreve com uma história de vida deixada para trás, no interior de Manaus, como a história de Ozélia, por exemplo. O que expõe é que da periferia ela passou a morar no centro, pois reprovava as condições de vida no Morro da Catita:

Quando tia Ramira precisava comprar tecido ou entregar uma costura a uma cliente no centro, andava pela picada até a entrada do quartel e esperava carona de um jipe ou caminhão militar. O trajeto demorava horas, mas ela se recusava a ir de canoa: não sabia nadar, tinha medo de morrer afogada no igarapé dos Cornos. Reclamava também do isolamento, da falta de luz elétrica, dos bichos que rondavam a casa, dos ouriços que caíam das castanheiras e quebravam com estalos assustadores as telhas de barro. Minha tia queria derrubar as árvores, o irmão não deixava: davam sombra e frutos e atraíam os animais que ele caçava [...] (HATOUM, 2010, p. 17).

Na narração acima, observa-se a insatisfação de Ramira diante do contexto onde morava. Todos esses elementos do ambiente, descritos acima, denotam as condições de moradia dessa família e o desapego de Ramira pela natureza. O seu desejo sempre foi de estar cada vez mais no centro da cidade, o que, nesse aspecto, aproxima-se de Alícia. Procura, dessa maneira, afastar-se de sua condição de pobreza, por meio da mudança de bairro. Morava na periferia e conseguiu o que esperava: morar no centro. Supõe-se que isso se dá porque migrar em direção ao centro, para ela, representava mudar, de certa forma, a sua condição de vida, em busca de um anseio maior: a ascensão social e financeira. No entanto, isso não foi conseguido, mesmo com a transição de bairro: “[...] O sonho do salto social da minha tia não vingou [...]” (HATOUM, 2010, p. 44), o que lhe intensificou a sensação de inferioridade em relação ao mais rico morador das imediações – Jano – o amor de Ramira:

Ela apareceu, e sua expressão foi de surpresa e vergonha. Cheirava a peixe cru, e, antes de cumprimentar o visitante, limpou as mãos no avental. “O senhor por aqui?” [...].
 “Meu irmão vai pintar as paredes e arrumar a casa. Quer dizer, ele diz isso desde que a gente se mudou para cá. Quando ficar pronta, o senhor vem tomar um café”, disse ela, servil e emocionada (HATOUM, 2010, p. 15).

Acima se assinala que Lavo descreve a tia em uma situação vexatória, conotada pelas palavras “surpresa” e “vergonha”. Vergonha por estar suja de peixe diante do homem que ela

amava e pelas condições da casa, que destoava pela humildade em relação às de outras famílias abastadas, o que evidenciava, ainda mais, a desigualdade financeira entre sua família e as demais. À vista disso, o narrador a descreve diminuída, servil e envergonhada de sua condição perante a Jano. Todavia, a satisfação de morar no centro permanecia. Outro aspecto denotado pelo narrador é o orgulho de Ramira em relação à sua profissão:

[...] Dizia que muitas pessoas dançavam, marchavam, estudavam e se divertiam com roupas feitas por ela. “Até os mortos são enterrados com a roupa que sai daqui”, sentenciava, mostrando as mãos.

O orgulho prevaleceu sobre o ânimo, e ela nunca mais aceitou minha ajuda: o dinheiro com que comprava a cumplicidade e a companhia do irmão (HATOUM, 2010, p. 222).

Não só de orgulho essa personagem é construída, pois o narrador, outrossim, a tem como uma mulher rabugenta: “[...] rabugices de carola [...]” (HATOUM, 2010, p. 164), crítica e ferina: “Quando podia, Ramira dava alfinetadas com a voz [...]” (HATOUM, 2010, p. 71). Constata-se que o ponto de vista do narrador é crítico em relação à Ramira, não permitindo que a proximidade parental venha a influenciar sua visão sobre a personagem, já que o narrador se distancia e não se figura emotivo em relação à tia, no intuito de trazer maior verossimilhança ao que narra: “Falava sem escárnio, mas no olhar cravado na irmã surgiu a mesma faísca de fel que vi em seu rosto quando ele pôs a tartaruga viva em água fervente.” (HATOUM, 2010, p. 124). Com a imagem “faísca de fel”, a voz narrativa traduz a amargura, a intransigência, a aspereza e a severidade de Ramira, que convive com as mágoas e a insatisfação por desejos não realizados, tanto no que diz respeito à ascensão social não realizada, quanto ao amor não correspondido por Jano: “[...] Ramira caiu em êxtase. O único buquê enviado por um homem em quase meio século de vida. Ela passou a remoer a ilusão de algo parecido com o amor [...]” (HATOUM, 2010, p. 142). Dessa forma, é perceptível que a personagem é configurada como uma mulher carente de afetividade masculina.

O narrador também destaca o poder de decisão de Ramira, frente ao irmão:

Quando Ramira anunciou de surpresa a compra de uma casinha na Vila da Ópera, o irmão reagiu como uma criança enfezada: “Queres morar perto do Jano, não é?”. “Eu e o meu sobrinho vamos sair daqui”, disse ela, com calma. “Minhas clientes nem conseguem entrar no Morro. Lá no centro a clientela só vai aumentar.” Ele não se mexeu, pensando que era apenas uma ameaça. Mas, no dia em que Ramira fechou a máquina de costura e guardou moldes, revistas, carretéis, agulhas e panos, Ranulfo ficou olhando a arrumação com ar de derrota [...] (HATOUM, 2010, p. 18).

Lavo demonstra, nesse fragmento, que Ramira foi surpreendente ao realizar a mudança a contragosto do irmão, revelando sua autonomia no seio familiar. Esse poder está relacionado à sua condição de provedora do lar, pois trabalha e assume a responsabilidade do

sustento da família, o que vai de encontro aos preceitos patriarcais, de que o homem é quem deve ser o responsável pelas despesas da casa. Além do mais, a perspectiva de Ranulfo sobre a decisão da mudança, revela a tentativa da irmã em se aproximar de Jano.

O narrador Lavo, outrossim, a constrói como uma mulher sovina: “[...] Com o passar do tempo, ela foi ficando mais sovina e o irmão mais perdulário, atitudes que convergiam para a expectativa de cada um. Minha tia se pelava de medo do futuro [...]” (HATOUM, 2010, p. 71). Assim, compreende-se que ela evita gastos, constituindo-se como uma personagem avarenta ao administrar as finanças, o que se compreende por se preocupar com o futuro. O irmão enxerga isso como algo negativo, ponto de vista que se explica em virtude dele não trabalhar e pedir dinheiro a ela e a mesma o negar. Subtende-se, assim, que ela o aturava porque ele representava a figura masculina na casa, “Ranulfo fazia os trabalhos pesados e resolvia problemas com que a irmã detestava lidar [...]” (HATOUM, 2010, p. 19), sem saber que, dentro dos preceitos machistas, ela assumia esse papel. Com isso, Ramira é edificada como uma mulher independente, que sustenta a si e aos outros da casa, assumindo o papel de chefe da casa, indo assim de encontro ao que se construiu ao longo dos tempos em discursos patriarcais sobre os papéis sociais da mulher e do homem: de que este é quem deve ser o provedor do lar.

Não se pode deixar de salientar que o narrador argumenta que o mundo de Ramira é resumido à máquina de costura, ao seu quartinho de trabalho: “[...] ela voltava à costura de moldes baratos, à solidão de uma atividade cada vez mais anacrônica, sem perder o ânimo, nem o orgulho de quem passara a vida cortando e emendando tecidos [...]” (HATOUM, 2010, p. 222). Entende-se, então, que é como se ela estivesse morrido para os outros aspectos da vida e a máquina de costura representasse, simbolicamente, a válvula de escape, para fugir das agruras da vida e depositar no trabalho parte das energias acumuladas, mesmo em atividades cada vez mais retrógradas, como afirma o narrador. Portanto, Ramira resume sua vida aos negócios: “[...] A encomenda da roupa entusiasmara Ramira [...]” (HATOUM, 2010, p. 125), em que a feminilidade e sensualidade são apagadas diante da necessidade do trabalho, visto que não se notam descrições acerca das características físicas da personagem, apenas referências ao seu modo de ser, tanto na narração de Lavo, como se viu até aqui, quanto na de Ranulfo, que se observará a seguir. Em ambas as visões, a personagem Ramira se mantém linear quanto à caracterização, o que a configura como uma personagem plana, sem complexidades.

O narrador Ranulfo, por sua vez, em seu relato metadieético, apresenta pontos de vista semelhantes à perspectiva de Lavo, no que se refere à Ramira amargurada: “[...] Ramira

ficava sozinha nos fundos da chácara do Morro da Catita, costurando, remoendo; só faltava queimar a língua com agulhas em brasa [...]” (HATOUM, 2010, p. 119). Também Ranulfo a constrói como invejosa: “[...] Desde a época em que eu namorava tua mãe, ela odiava os nossos encontros em casa e nos arraiais do Morro, invejava nossas viagens e pescarias, sempre invejou o riso de Alícia [...]” (HATOUM, 2010, p. 163). Essa perspectiva de Ranulfo evidencia que a inveja e a antipatia que Ramira atribui à Alícia, dão-se em virtude de nunca ter conseguido o que Alícia conseguiu: a ascensão social, financeira e a sensualidade capaz de manipular os homens.

Não somente por Lavo e Ranulfo denota-se como Ramira é caracterizada, já que ela também é inscrita por vozes de outros personagens. É tida, por sua vizinha, como uma mulher metida, besta, orgulhosa e avarenta:

Uma vizinha veio puxar conversa comigo, disse que minha tia era metida a besta e avarenta que só: não pedia café, açúcar, farinha. Nada, nenhum favor. Antes recebíamos sobras de festa de aniversário: fatias de pudim de macaxeira com coco, ou travessas cheias de olhos de sogra e biscoito de castanha; Ramira nunca retribuía, talvez por orgulho, ou por temer que a vizinha, ao se tornar íntima, passasse a frequentar nossa casa e se engraçasse com Jano (HATOUM, 2010, p. 27-28).

Todos os adjetivos que a vizinha atribui a ela servem para sustentar a opinião do narrador Lavo, de que Ramira é orgulhosa. Também se nota o caráter estrategista da personagem, em evitar intimidade com os vizinhos, para não os aproximar de Jano. Por sua vez, Alícia também esboça seu ponto de vista em relação a Ramira:

Alícia falou antes de mim: “Ramira sempre foi cobra na cozinha e na costura. Cobra em tudo o que faz. Aliás, bem diferente da tua mãe”. Levantou com o copo na mão e continuou: “Eu e tua mãe ficamos grávidas na mesma época. Ela era o avesso da irmã. Ramira sempre foi esquisita, morria de ciúme da tua mãe, de todos [...]” (HATOUM, 2010, p. 22).

É interessante observar que a voz de Alícia comparece em discurso direto, o que faz compreender que o narrador se exime da opinião exposta por Alícia, isto é, revelando que se trata de um ponto de vista desta. Assim sendo, para se compreender tal visão, voltar-se-á a atenção ao substantivo “cobra”, que assume a função de adjetivo nessa citação e é empregado em dois sentidos figurados: na primeira ocorrência possui um teor positivo, atribuindo a ela experiência e habilidades na cozinha e na costura; já na segunda ocorrência, Alícia expressa a ideia de que Ramira é falsa e astuciosa.

Já para Jano, Ramira é vista sob uma perspectiva afetuosa: “[...] entregou a minha tia um envelope e uma tartaruga. Ela abriu o envelope e leu o bilhete em voz alta: ‘Uma dádiva da Vila Amazônia’” (HATOUM, 2010, p. 21). O afeto é percebido pelo presente e pela

mensagem do bilhete, em que a palavra “dádiva” se refere a presente, mimo. Isto posto, na opinião dele, ela é um presente que a Vila Amazônia recebeu, valorando, dessa forma, essa mulher.

Diante de Jano ou de uma possibilidade de ganhar dinheiro, Ramira nunca se fez em fel. Na verdade, entende-se que esse rosto de fel, como se viu nas discussões acima, era uma máscara que escondia a mulher sensível e desejosa de ser amada, pois ela soube batalhar pela sobrevivência, no entanto, não soube lutar pelo amor, reprimindo sonhos e anseios. Vontades silenciadas que ganharam força no “jeito insolente e torpe de se dirigir aos outros” (HATOUM, 2010, p. 166). Maneira de ser que a fez conhecer o desprezo do irmão: “Ranulfo já não era bruto nem grosseiro com Ramira. A punição que tio Ran aplicou à irmã foi o desprezo [...]” (HATOUM, 2010, p. 222).

Portanto, reafirmando o que se discutiu acima, destaca-se Ramira como um feminino independente e autônomo, entretanto, sensível e desejosa de ser amada. E como reação à infelicidade, reveste-se de uma máscara de fel.

Contrariamente a Ramira, adiante, dissertar-se-á sobre a personagem Dinaura, que é descrita como sensual, sedutora e, sobretudo, enigmática.

2.3 – A enigmática Dinaura

Na novela *Órfãos do Eldorado*, além de destacar a personagem Florita, anteriormente analisada, cumpre abordar a personagem Dinaura, descrita sob a perspectiva do narrador-personagem Arminto Cordovil. Dinaura, juntamente com Arminto, constitui-se como personagem principal, pela relevância que ganha no enredo e na vida de Arminto, que, como se sabe é um narrador autodiegético, o qual detém uma visão limitada sobre o que o rodeia e, principalmente, em relação à Dinaura, como se verá adiante. Pelo fato dele ser apaixonado por ela, o mesmo demonstra uma perspectiva de um ser amante, que a engrandece, que não descreve simplesmente uma personagem, mas relata sobre a mulher a quem estar encantado e isso vem influenciar na maneira de narrar.

Abaixo, observa-se a primeira impressão que o narrador teve de Dinaura:

[...] Uma delas tinha jeito de moça crescida. Parecia uma mulher de duas idades. Usava um vestido branco e olhava para o alto, como se não estivesse ali, como se não estivesse em lugar nenhum. De repente o olhar me encontrou e o rosto anguloso sorriu. Eu não conhecia a moça. Olhei tanto que a diretora do colégio do Carmo se aproximou de mim. Madre Joana Caminal veio sozinha, me deu os pêsames e disse secamente: O senhor Amando Cordovil era o homem mais generoso desta cidade. Vamos rezar por sua alma. E foi embora, a moça e as outras órfãs atrás dela (HATOUM, 2008, p. 28).

Nesse trecho, percebe-se o contato do narrador com a personagem, até então desconhecida por ele. Isso é denotado com o uso do artigo “uma”, que remete ao sentido de indefinição. Essa ideia também recai sobre a idade exata da moça, pois ele demonstra não saber, denotado por meio das conjecturas que realiza, ao usar as expressões “moça crescida” e “duas idades”, as quais aludem à ideia de uma moça alta, com certa maturidade, mas não determina com precisão. Ele enfatiza, também, a expressão do olhar dela, o qual denota estar a personagem com um pensamento longe daquele espaço. Outro aspecto destacado por ele é a geometria do rosto dela, em que se nota, a partir da palavra anguloso, um rosto de formato pontiagudo. Outrossim, observa-se que nesse trecho o narrador a apresenta como uma das órfãs do orfanato e que as órfãs eram conduzidas por uma mãe, sendo tal aspecto notado pela expressão “atrás dela”, declarando, assim, a hierarquia que se atribui à mãe.

Quanto ao olhar da personagem, o narrador afirma: “O olhar de Dinaura era o que mais me atraía. Às vezes um olhar tem a força do desejo. Depois o desejo cresce, quer penetrar na carne da pessoa amada [...]” (HATOUM, 2008, p. 31). Assim, ele demonstra o poder de atração e a força do olhar da moça para conduzi-lo ao desejo. De um olhar que o estimula à excitação carnal. Abaixo, vislumbra-se um trecho da obra, no qual Arminto deixa transparecer seu encantamento por Dinaura:

Dinaura deixou o livro na areia e entrou sozinha na água. Nadou e deu um mergulho tão demorado que senti falta de ar. Quando ela apareceu nua, com o vestido enrolado no pescoço, senti o corpo tremer de desejo. Tenho certeza de que me viu, porque as meninas apontavam para mim, riam e davam beliscões na bunda e nas coxas de Dinaura. De longe, fiquei lambendo aquele corpo na luz do fim da tarde. Nem lembrei da Escada dos Pescadores: desci correndo o barranco, e, quando me aproximei do rio, Dinaura já estava vestida e andava à frente das meninas. Segui o vestido molhado até a rampa da Ribanceira, atalhei por uma escada de barro e lá em cima parei diante de Dinaura. Disse que queria conversar com ela. Vi os olhos de espanto no rosto fora do mundo, o sorriso nos lábios grandes e molhados; ainda toquei nos ombros dela, antes de vê-la correr para a praça do Sagrado Coração (HATOUM, 2008, p. 34)

Acima, percebe-se as reações do narrador, que se confessa envolvido pelo corpo, ousadia e sensualidade de Dinaura. A naturalidade com que ela trata a nudez faz lembrar a personagem Algisa, de *Cinzas do Norte*. A órfã, assim como ela, despe-se sem nenhum pudor. Quanto à metáfora, “lambendo aquele corpo”, compreende-se expressar o desejo que Dinaura causava em Arminto. O uso do verbo *lamber*, no sentido figurado, substitui a expressão “olhando aquele corpo”, no entanto, não se trata de um simples olhar, mas uma visão desejosa, que envolve, outrossim, a sinestesia, por misturar sensações e, dessa forma, o narrador saboreia o que vê. E em relação à expressão “andava à frente”, sugere-se que o

narrador não apenas evidencia a posição espacial em que andava a moça, como denota que dentre elas, Dinaura é quem as conduzia, significando também o destaque que o narrador imprime à mesma, em relação às demais. Já com a frase “rosto fora do mundo”, traz à Dinaura uma peculiaridade de uma mulher que se faz outra, não pertencente ao mundo em que vivia ou à situação em que se encontrava, ou, como mais tarde se verá, uma personagem lendária. Ainda, nessa citação, observa-se mais uma vez, na obra hatouniana, o corpo molhado corroborando para a construção da sensualidade feminina. Já a presença do livro, nessa cena, certifica que Dinaura tinha o hábito da leitura, como é perceptível, a seguir, pela visão de Estiliano: “[...] eu mandava livros, porque ela gostava de ler [...]” (HATOUM, 2008, p. 98).

Outras características da personagem podem ser percebidas por sua vestimenta: “[...] Usava um vestido de chitão florido [...]” (HATOUM, 2008, p. 34). Tendo em vista que o tecido chita é de pouco valor, uma fazenda de algodão barata e rala, atribui-se, então, por extensão, a precária condição financeira da moça. Além do mais, sugere-se que esse tecido caracteriza a simplicidade de Dinaura. Outro trecho que reforça essa ideia é: “[...] meu pai tinha razão, eu era um aproveitador de índias e pobretonas [...]” (HATOUM, 2008, p. 42). Assim, a perspectiva do narrador, em relação a ela, dá-se pela concordância deste com a opinião do pai, que a considera como índia pobre, opinião acentuada pelo advérbio de intensidade “muito”, reforçando o grau de pobreza da moça. Além do mais, atesta, assim, seu ponto de vista quanto à origem dela, apesar de ser apenas uma conjectura, pois ela constitui-se como enigmática, envolta em mistério: “[...] Uma índia? Procurei a origem, nunca encontrei [...]” (HATOUM, 2008, p. 15). Pela visão limitada do narrador, ela não é revelada por inteiro, sendo configurada, dessa forma, como enigma insondável, fazendo com que o outro almeje descortiná-la.

O fato do narrador construí-la como uma mulher que não se expressa: “[...] Eu me acostumei com o silêncio, com a voz que eu só ouvia nos sonhos” (HATOUM, 2008, p. 41), acentua ainda mais o mistério em torno dela, pois Dinaura se obscurece na sua mudez e com isso, os discursos sobre ela são vários e a maneira como é vista difere entre os enunciadores, os quais elaboram conjecturas no intuito de entendê-la, mas a compreensão total não se completa:

No porto de Vila Bela, alguém espalhou que a órfã era uma cobra sucuri que ia me devorar e depois me arrastar para uma cidade no fundo do rio. E que eu devia quebrar o encanto antes de ser transformado numa criatura diabólica. Como Dinaura não falava com ninguém, surgiram rumores de que as pessoas caladas eram enfeitadas por Jurupari, deus do Mal (HATOUM, 2008, p. 34-35).

Dessa maneira, o seu silenciamento e o mistério sobre sua identidade corroboram para constituí-la como lendária, com conotação negativa, visto que, como cobra, Dinaura o prejudicaria, levando-o para o fundo do rio. Já em relação aos demais rumores, seria ela possuída pelo diabo, visto que Jurupari, entre os missionários católicos do século XVI, era identificado como o diabo, também visto como uma entidade sobrenatural evocado nos ritos indígenas, presidindo rituais de iniciação masculina. Com isso, relegam-se a ela uma identidade sobrenatural, sendo o mutismo uma consequência do feitiço. Em outra passagem, notam-se mais explicações acerca de Dinaura, também contribuindo para configurá-la como lendária. Diziam que ela estava em uma cidade encantada:

Dinaura foi atraída por um ser encantado, diziam. Era cativa de um desses bichos terríveis que atraem mulheres para o fundo das águas. E descreviam o lugar onde ela morava: uma cidade que brilhava de tanto ouro e luz, com ruas e praças bonitas. A Cidade Encantada era uma lenda antiga, a mesma que eu tinha escutado na infância. Surgia na mente de quase todo mundo, como se a felicidade e a justiça estivessem escondidas num lugar encantado (HATOUM, 2008, p. 64).

Vale lembrar que o enredo de *Órfãos do Eldorado*, narrado por analepse³⁷, percorre a sorte trágica do narrador-personagem, concentrando igualmente elementos diversos que vão da lenda da fundação de Manoa – o lugar confundido pelos colonizadores com Eldorado - à glória da Manaus - sob o influxo da borracha e seu posterior declínio. Assim, Dinaura é caracterizada sob conjecturas³⁸, como elemento dessas lendas. A seguir, observa-se uma referência à lenda do Eldorado:

Uma das lendas mais persistentes e que mais incendiou a imaginação dos conquistadores foi a do El Dorado. País fabuloso situado em algum lugar do noroeste amazônico, dele se dizia ser tão rico e cheio de tesouros que, segundo a lenda, o chefe da tribo recebia em todo o corpo uma camada de ouro em pó e a seguir se banhava num lago vulcânico.

[...] Em busca do El Dorado também foram para as selvas outros europeus, como portugueses, franceses, holandeses e irlandeses.

[...] Os conquistadores, homens pertinazes em seus ódios e amores, jamais renunciaram às suas mais íntimas ilusões, que lhes serviram de estímulo e consolo. E todos quiseram se apossar da riqueza escondida, desses países fabulosos que foram progressivamente mudando de nome e de lugar: Guyana, El Dorado, Candire, Paititi, Mojos, Manoa, mantendo sempre as mesmas promessas e causando os mesmos desenganos [...] (SOUZA, 2009, p. 69-70).

³⁷ Como se viu na primeira parte deste trabalho, o enredo não linear de *Órfãos do Eldorado* se dá com idas ao passado, por meio das memórias de Arminto.

³⁸ Mas depois o leitor fica sabendo que ela era sustentada pelo pai de Arminto. Era uma órfã, do Sagrado Coração de Jesus, mas que tinha regalias, morava só em uma casa atrás da igreja e recebia toda a assistência de Amando, de comidas a livros. Só depois de muitos anos é que Arminto ficou sabendo disso, inclusive da origem da moça: tinha nascido em uma ilha do rio Negro.

À vista disso, a personagem Dinaura, a partir dessa referência, seria uma moradora de um país encantado, símbolo de uma promessa de riquezas³⁹.

Vale salientar que o mistério em torno dela não se dá apenas em relação à sua identidade, mas também no que diz respeito à sua relação com Amando:

[...] Teu pai quis conversar comigo na Chácara do bairro dos Ingleses. Ele estava nervoso, angustiado. Quase não reconheci o homem. Disse que sustentava uma moça órfã. Por pura caridade. Depois disse que não era só caridade. E me pediu que não contasse para ninguém. Não me disse se era filha ou amante... Tinha idade para ser as duas coisas. No começo pensei que fosse filha dele, depois mudei de ideia. E sempre fiquei na dúvida. Foi a única vez que teu pai me confundiu e me magoou. Ele trouxe a moça para cá, disse para madre Caminal que era uma afilhada dele e que devia morar com as carmelitas. Pediu que a diretora guardasse esse segredo. Sei que Dinaura morava sozinha numa casa de madeira que Amando construiu atrás da igreja. Vivia com regalias [...] (HATOUM, 2008, p. 97-98).

Pela voz de Estiliano, passa-se a conhecer as circunstâncias em que Dinaura veio morar no orfanato Sagrado Coração de Jesus. O que chama a atenção é a interrogação persistente: seria ela amante ou filha de Amando? A dúvida sobre isso é um elemento que contribui para constitui-la como enigmática, já que não é do conhecimento do narrador a resposta a esse questionamento, mostrando, dessa forma, que sua visão limitada coopera para que o segredo não se revele. Supõe-se que Dinaura se emudece por medo de não corresponder ao que aspirava o desejo de Arminto, evitando contrariá-lo, pois se infere que falar, para ela, equivale a falhar, posto que qualquer das duas possibilidades de resposta seria para Arminto decepcionante. Nota-se, ainda, nessa citação, que a órfã possuía um tratamento diferenciado no orfanato, em relação às outras, haja vista sua relação com Amando. Sustentada por este, morava sozinha em uma casa atrás da igreja e recebia assistência: de comidas a livros. Só depois de muitos anos é que Arminto ficou sabendo disso, inclusive da origem da moça: tinha nascido em uma ilha do rio Negro.

Outro aspecto a ser observado é o como descreve o narrador a seguinte cena, em que, em uma única vez, ambos transaram:

Parecia que estávamos sozinhos na cidade e no mundo. Ela deitou na terra molhada, o pano do vestido colado na pele morena; se despiu sem pressa, a anágua, o corpete e o sutiã, ficou de pé, nua, e tirou minha roupa e me lambeu e chupou com gana; depois rolamos na terra até a mureta da Ribanceira, e voltamos para perto da árvore, amando como dois famintos. Não sei quanto tempo ficamos ali, acasalados, sentindo

³⁹ A informação sobre a lenda do Eldorado é importante também para se entender o sentido do título da obra *Órfãos do Eldorado*, o qual remete às consequências de fatos históricos, como, por exemplo, as órfãs do Sagrado Coração de Jesus e também em relação aos personagens cegos por conta na extração da borracha, a qual é referencialidade em tal ficção: “[...] Trouxe dos seringais do Madeira mais de cem homens, quase todos cegos pela defumação do látex. Lá onde ficava a Aldeia, o prefeito mandou derrubar a floresta para construir barracos. E um novo bairro surgiu: Cegos do Paraíso. [...]” (HATOUM, 2008, p. 95).

a quentura nas entranhas da carne. Mal pude ver a beleza do corpo, abismado com o jeito dela, de amar (HATOUM, 2008, p. 51).

Nesse fragmento, observa-se a sensação do narrador em relação a esse momento, em que a impressão de estarem sozinhos remete a um momento íntimo e intenso, que só pertencia a ambos e ninguém os atrapalharia. A maneira como o narrador a descreve ao se despir, sem pressas, e a perda da noção do tempo, por parte do narrador, contribuem para reforçar tal ideia. Além do mais, a sensualidade da personagem é construída pela imagem do tecido colado na pele e os outros elementos da vestimenta dela, como o corpete e a anágua, estão de acordo com a maneira das mulheres se vestirem nos séculos passados, assim, a vestimenta se apresenta coerente com o tempo da narrativa. Repara-se, ainda, uma mulher que se mostra experiente, ou que, pelo menos, não se esconde por trás de uma figura cândida, mas, sobretudo, uma mulher ousada que, nesse momento, sabe o que deseja e sacia os seus ímpetos.

Com a expressão “lambeu e chupou com gana”, é perceptível a intensidade do apetite sexual da moça e, ao revelar que se tratavam de “dois famintos”, o narrador expõe que ambos estavam ávidos pela comunhão carnal. Todo esse comportamento de Dinaura, em que se mostra sensual e erótica, despertou assombro e espanto no parceiro, tendo em vista o significado do adjetivo “abismado”. Desse modo, a personagem é constituída como uma mulher surpreendente, por ter permitido se entregar ao outro com ímpeto.

Entretanto, esse foi um momento único, nos outros ela entra no jogo da entrega e da fuga:

Quando as cinco badaladas me despertaram, o rosto de Dinaura surgiu contra o sol. Não tive tempo de perguntar sobre a dança, nem para me erguer: vi os olhos pretos, grandes e assustados. Podia ser um sonho? Mas eu não queria sonho, desejava a mulher ali, sem ilusões. Então acariciei com os dedos a boca de Dinaura, senti a respiração inquieta, o tremor e o suor nos lábios abertos que roçavam meu rosto. No prazer do beijo, senti uma dentada feroz. Soltei um grito, mais de susto que de dor. Tentei falar, minha língua sangrava. Na confusão, Dinaura escapou (HATOUM, 2008, p. 47).

Essa cena mostra a incerteza de Arminto quanto a ter experimentado, vivido ou sonhado. O fato é que ela é situada entre presença e ausência, já que na maior parte do tempo, ausente fisicamente, mas presente nos sonhos, local onde Arminto dá espaço ao desejo, ao gozo. Além do mais, o beijo, a dentada e a fuga reforçam tal paradoxo. A impressão que ele tem dela, nesse trecho, é de uma pessoa angustiada, percebida pelo olhar em assombro, a inquietação e o tremor, o que se sugere ser em decorrência da possível proibição do amor entre ambos. Talvez por esse sentimento, Dinaura ora é desenhada sorridente, ora triste, mas

para ele “[...] Triste, ela era mais bonita [...]” (HATOUM, 2008, p. 41). Em alguns momentos se aproximava com ímpeto, em outros, esquivava-se. Esses aspectos paradoxais contribuem para a complexidade da personagem, conduzindo a interpretá-la como uma personagem esférica.

Seja qual for o comportamento dela, efetivamente a personagem Dinaura possui um efeito grande na vida do narrador, pois é capaz de despertar nele sentimentos diversos: suscitava risada, que “[...] era puro desejo” (HATOUM, 2008, p. 33); surpresa por ações ambíguas, como se observa no parágrafo acima; dúvidas e questionamentos: “[...] queria entender por que ela escondia o passado, por que a dança, o beijo oferecido, a dentada feroz [...]” (HATOUM, 2008, p. 48); saudades, esperanças e desassossego: “[...] Nenhuma palavra, nenhum som, essa mudez crescia e parecia uma faca que me ameaçava, cortando meu sossego [...]” (HATOUM, 2008, p. 92).

Vale salientar que não apenas com Arminto ela despertou sensações: “[...] os homens iam atrás. Nenhum falava com a mulher. Por quê? Medo. Alguma coisa no seu olhar inibia mais que uma voz ou um gesto. Com medo, eram machos vencidos [...]” (HATOUM, 2008, p. 37). Assim, evidencia-se que o olhar de Dinaura possui o poder de inibir o outro.

No entanto, com Arminto, ela é o feminino permanente na memória, o próprio pensamento dele: “A verdade é que Dinaura enchia meu pensamento [...]” (HATOUM, 2008, p. 37). Construída como arquétipo da perfeição, acaba não sendo a perfeição esperada, já que, metaforicamente, ela o imobiliza e o conduz para o caminho do desejo, da clausura da esperança, por isso ela se faz tão presente no pensamento e nos sonhos repletos de desejo do narrador.

Ela também é definida por discursos vários, como já se anunciou anteriormente. Os discursos de Florita e Estiliano contribuem, também, para compor Dinaura, pois, algumas características dela só são possíveis de serem percebidas porque o narrador recebe contribuições desses dois personagens, os quais, em suas falas, trazem perspectivas outras sobre ela. Tais vozes surgem através de diálogos mantidos com o narrador, mas que não ganham autonomia narrativa. Entretanto, têm sua importância por revelar, nessas conversas, informações não conhecidas pelo narrador, como alguns aspectos da personagem.

Assim, enquanto outra perspectiva, Florita manifesta sua visão sobre a moça: “[...] E Florita, sem conhecer a órfã, disse que o olhar dela era só feitiço: parecia uma dessas loucas que sonham em viver no fundo do rio” (HATOUM, 2008, p. 31). Florita envolve Dinaura de um poder sobrenatural, mágico, de fascinação, de atração, de encantamento. Além disso, considera-a meio bicho e meio mulher: “[...] Cansou de ser metade bicho metade mulher”

(HATOUM, 2008, p. 64), o que vem contribuir para o caráter lendário atribuído à personagem. Estiliano, por sua vez, é o guardião do segredo, é quem confessa a ligação de Dinaura a Amando, quem tem uma visão mais racional da moça, enxergando nela a capacidade de tirar a razão de Arminto: “[...] Estiliano tinha razão: eu estava embriagado por Dinaura; [...]” (HATOUM, 2008, p. 48).

Enquanto representação da mulher ambientada no contexto amazônico, Dinaura e as outras órfãs, do Sagrado Coração de Jesus, são a representação de tapuias assinaladas pela pobreza e pela discriminação: “[...] Vi as filhas de famílias ricas separadas das órfãs, e uma roda de meninas tapuias encolhidas pela timidez e pobreza [...]” (HATOUM, 2008, p. 43). Nota-se a segregação, marcada pelo vocábulo “separação” e apoiada na oposição entre meninas ricas e pobres. Observa-se, ainda, pela palavra “encolhidas”, a ideia de que as índias estavam se sentindo diminuídas em comparação às outras meninas.

A partir disso, é possível pensar sobre a situação das órfãs e conjecturar as razões para tal condição. Assim, supor que elas sofrem as consequências de ações civilizatórias, sendo a orfandade, dentre outros motivos, a ação do outro sobre a comunidade indígena. Na obra, essa outridade é representada pelo personagem Edílio Cordovil – da classe proprietária de origem lusitana –, lembrado pelo narrador:

[...] Sei que Amando e meu avô tinham inimigos. Amando contava atos heroicos de Edílio: a coragem com que ele e seis soldados derrotaram mais de trezentos revoltosos na batalha do Uaicurapá. Mas outras vezes desmentiam esse heroísmo, diziam que em 1839 Edílio havia comandado um massacre contra índios e caboclos desarmados. Depois dessa matança, ele tomou posse de uma área imensa na margem direita do Uaicurapá. Um sobrevivente deve ter gravado os crimes do tenente-coronel Edílio Cordovil no tronco de uma árvore secular. Amando queria escrever um livro, “Façanhas de um civilizador”, uma elegia ao pai dele, um dos líderes da contrarrevolta [...] (HATOUM, 2008, p. 71).

Com essa passagem, sugere-se que as órfãs sofrem as consequências das batalhas travadas entre “civilizador” e indígenas, as quais conduziram à morte destes. Na visão de Amando, Edílio era um herói, por ter derrotado os revoltosos, como assim os índios são tidos por Amando. Porém, para outras pessoas, que representam a visão do narrador, não havia heroísmo na ação de Edílio, mas um criminoso por ter assassinado índios e caboclos, numa luta por conquistas de terras. Esse fato representa bem o que ocorreu no Brasil em relação à figura do colonizador, que passou a dominar inúmeros territórios indígenas. O desejo de poder e acúmulo de capital trouxe dizimação de muitas etnias. Os sobreviventes, dentre eles as órfãs, passaram a morar nas cidades sob condições adversas, como a pobreza e maus tratos. Em *Órfãos do Eldorado*, há a representação desses índios, por meio de termos como tapuio/tapuia e órfão/órfã. Homens e mulheres indígenas que passaram a morar na cidade,

sofrendo as consequências dessas ações. Logo, alude-se ser Dinaura vítima das ações cometidas por pessoas que não vislumbram o outro em sua alteridade, havendo, por conseguinte, o desrespeito às culturas.

Quanto ao motivo de Dinaura residir em um orfanato pode ser sugerido por meio de dois caminhos possíveis: seria ela filha de Amando, sendo assim, fruto de um relacionamento entre uma mulher amazônica e um homem de origem estrangeira, enquanto representação da formação de uma sociedade híbrida ou a própria amante de Amando, numa relação ilícita para a sociedade da época, por isso, Dinaura estaria disfarçada entre as órfãs do orfanato. Quanto a esses caminhos, o leitor nunca poderá saber o percurso certo traçado por essa moça, pois ela é o próprio enigma e a busca pela certeza acaba conduzindo o leitor à impossibilidade desta.

Abrindo aqui um parêntese, recorre-se à análise das órfãs do orfanato Sagrado Coração de Jesus por falar delas, menciona-se também Dinaura, a qual é retratada sob as mesmas condições. Elas são a representação do que ocorria com as jovens índias que perdiam os pais e eram acolhidas pelas freiras em orfanatos, as quais eram conduzidas a adotarem uma língua e culturas, de forma impositiva. Assim são mostradas as órfãs do Sagrado Coração de Jesus:

Florita me disse que várias órfãs falavam a língua geral; estudavam o português e eram proibidas de conversar em língua indígena. Vinham de aldeias e povoados dos rios Andirá e Mamuru, do paraná do Ramos, e de outros lugares do Médio Amazonas. Só uma tinha vindo de muito longe, lá do Alto Rio Negro. Duas delas, de Nhamundá, haviam sido raptadas por regatões e depois vendidas a comerciantes de Manaus e gente graúda do governo. Foram conduzidas ao orfanato por ordem de um juiz, amigo da diretora. Em Vila Bela, madre Joana Caminal era conhecida como a Juíza de Deus, porque proibia o escambo de crianças e mulheres por mercadorias, e denunciava os homens que espancavam a esposa e as empregadas (HATOUM, 2008, p. 41-42).

Acima, por meio do discurso indireto, o narrador conta o que ouviu de Florita, a qual detalha a condição de comunicação das órfãs. Envoltas em três línguas: a língua materna - que é a língua indígena de sua aldeia (em estado de proibição) -, a língua geral, ou nheengatu, imposta por uma política de catequização dos jesuítas e depois proibida em favor do uso do português, como fortalecimento da colonização portuguesa. Compreende-se, com os estudos de Rodrigues (2010), a relação dessas línguas com os objetivos da Igreja e dos colonizadores, o que facilita a compreensão desse trecho. Assim, sugere-se que, como representação, as órfãs são constituídas de forma a possibilitar ao leitor pensar esses aspectos históricos e se questionar: como fica a identidade dessas personagens, levando em consideração que sua língua materna está silenciada? Como expressar sua cultura e seus saberes, se não podem usar a língua materna? Levando em consideração que seus saberes e culturas são traduzidos em

outras línguas, até que ponto essa tradução consegue representar sua cultura? São questionamentos que conduzem a refletir, em articulação com a noção de tradução cultural de Burke (2009, p. 15), o qual relata que toda tradução reside em negociação, envolvendo perdas e renúncias, visto que nenhuma tradução pode ser entendida como uma transposição fiel. Se é assim, isto é, se “[...] quanto maior a distância entre as línguas e as culturas envolvidas, mais claramente aparecem os problemas de tradução [...]” (BURKE, 2009, p. 17), pode-se depreender da leitura do romance, que suas personagens não logram expressar suas culturas plenamente. Tendo em vista que a distância entre a língua portuguesa e as línguas indígenas⁴⁰ é marcadamente diferenciada, em virtude de serem as línguas, entre outros aspectos, de origens culturais distintas, pode-se afirmar que a problemática da tradução é acentuada. A partir disso, pensa-se a condição linguística e cultural dessas órfãs.

Não se pode, ademais, deixar de mencionar que o nhengatu é o resultado já de um processo de tradução: das línguas indígenas vernáculas para a língua geral amazônica, criada, o que não ocorreu sem prejuízos para as comunidades falantes. Dessa forma, conjectura-se que as órfãs são construídas como duplamente prejudicadas, pois tiveram, também, que realizar a tradução do nhengatu para o português.

No contato com outras línguas, são mundos novos que são apresentados às órfãs, que passam por um processo de perdas e de implantação de elementos oriundos de outras culturas à sua, revelando, assim, uma identidade híbrida, formada a partir desses contatos. A imposição da língua portuguesa como língua oficial prejudica a propagação e a vivência de saberes e culturas trazidos por essas órfãs ao novo ambiente em que se encontram.

Outro aspecto a ser mencionado, é quanto à agressão sofrida pelas órfãs, ao serem levadas a abandonarem suas crenças e adotarem a crença das freiras. Silenciadas, elas eram obrigadas a uma rotina que condizia com os preceitos católicos, excluindo, assim, de suas práticas diárias seus valores religiosos. Observar-se-á isso no seguinte trecho:

No fim da tarde, depois das aulas, iam até à capela para dar graças e rezar com as carmelitas. Soube também que faziam um retiro semanal. Cada órfã ficava sozinha num quarto escuro, rezando o rosário inteiro diante do Coração de Jesus iluminado pela chama de uma vela (HATOUM, 2008, p. 41).

A rotina dessas personagens, portanto, é marcada pelo desrespeito às suas crenças, como alteridade religiosa. Passavam a ter contato com culturas impostas, sem o direito de manter seus preceitos vivos, como se observa nesta passagem, sobre um dos hábitos de

⁴⁰ Refere-se à língua, nesse período, levando em consideração os primeiros contatos, porque foi o período de em que a língua portuguesa ainda não tinha sido influenciada com termos indígenas. Sabe-se que a língua portuguesa falada no Brasil é resultado das contatos entre os povos.

Dinaura: “Quando o sino das seis da tarde tocava, Dinaura se ajoelhava para a igreja, os olhos fechados e as mãos no peito [...]” (HATOUM, 2008, p. 42). Sem voz, Dinaura e as outras órfãs são construídas pelo outro. Nesse aspecto, essa alteridade é representada pelas freiras, que as constituem e as educam para acatar a cultura religiosa cristã, ocultando as crenças das mesmas.

É bom ressaltar que, no século XIX e XX, eram consideradas órfãs não só crianças e jovens que tiveram seus pais mortos, mas também, todas as crianças de pais não casados perante a lei:

[...] a justiça muitas vezes foi cega aos direitos de mulheres e crianças índias e mestiças, permitindo que brancos regatões e mesmo altos funcionários públicos fossem agraciados com mulheres e crianças, raptadas, presas ou doadas (no caso das crianças), continuando a prática exercida no Império pelos próprios juízes de órfãos, em virtude de um erro na lei que considerava órfã, toda criança gerada por um casal não casado legalmente, demonstrando assim o legislador um grande desconhecimento da realidade social da região (COSTA, 2005, p. 66).

Na obra de Hatoum não são especificadas as particularidades semânticas do termo órfão, se se trata também dessa vertente interpretativa ou só se refere ao sentido primeiro do termo. O fato é que essa informação histórica faz refletir se eram essas as condições que se encontravam as órfãs das obras de Hatoum. O que chama atenção é que as órfãs presentes na ficção hatouniana são construções de meninas e mulheres, na condição de sujeitos pós-coloniais, que tiveram seus direitos tolhidos, tornadas submissas, à mercê do outro: governo e Igreja. Assim, o narrador articula a linguagem de forma a mostrar a personagem Dinaura sendo desrespeitada pelas alteridades étnicas e religiosas.

Apesar do narrador permitir tais reflexões sobre Dinaura, ele não consegue abarcar a totalidade dessa personagem que não se diz toda. Por isso, autoriza outros olhares sobre ela. E, dessa maneira, o leitor é mais uma voz que, na cadeia significativa, contribui para a construção de Dinaura. Ela fascina o leitor e o seduz, a ponto de se transformar em memória insistente deste, fazendo-o refletir sobre a desmistificação da representação da mulher na literatura, pois Dinaura é uma construção singular, constituída de palavras, gestos, silêncios, sonhos, devaneios e saudades. Feita de memórias, ela deixa de ser concreta para ser espectro, lembranças e vazio.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo realizado o percurso interpretativo das obras *Órfãos do Eldorado* e *Cinzas do Norte*, além de ter lido outros textos ficcionais de Milton Hatoum e estudos acerca do autor, chega-se a este ponto do trabalho, ciente de que a ficção hatouniana proporciona ao leitor diversas nuances reflexivas por sua riqueza de temáticas, possibilitando, assim, despertar diferentes perspectivas de pesquisas, que abordam aspectos como: a memória, mitos, diversidade cultural, identidades híbridas, o espaço, vozes, tempo nas narrativas e literatura comparada.

O estudo aqui empreendido entende que a ficção de Hatoum não revela discursos ufanistas e apaixonados pela Amazônia, mas, sobretudo, um olhar crítico sobre as relações humanas em Manaus. Vislumbra, por meio da palavra criada e com distanciamento, uma Manaus que é palco tanto de acontecimentos peculiares à região quanto de fatos ocorridos em outros lugares, como as relações dialógicas entre pessoas de diferentes etnias e culturas e as relações de poder de uns sobre os outros, ou seja, a hierarquia demarcando espaços e vozes, bem como a ditadura sob a marca da opressão, a decadência financeira, os conflitos familiares, além das idiossincrasias dos povos amazônicos, a autonomia ou subserviência de mulheres, as culturas negociadas, dentre outros aspectos. Assim, entende-se ser Milton Hatoum um escritor não regionalista.

Pela técnica narrativa desenvolvida, pelo uso da representação da memória, e pela maneira peculiar de usar tal técnica em cada obra, não se pode negar sua habilidade na articulação das vozes narrativas, já que, apesar de usar o discurso memorialístico em todas elas, o autor consegue evidenciar diferenças na forma de narrar, demonstrando, mesmo em uma única obra, perspectivas distintas, vindo a influenciar na maneira que a diegese é constituída e na construção das personagens. Assim, tais aspectos cooperam para que o conjunto da obra de Milton Hatoum seja tão bem aceito, conquistando tanto leitores e críticos: nacionais e internacionais.

Ter percebido as nuances e estratégias narrativas das obras foi um fator ímpar para o desenvolvimento deste trabalho, visto que, principalmente, as teorias de Genette (1989; 2015) contribuíram para a compreensão das modalizações narrativas e, conseqüentemente, favoreceram possibilidade de percepção do como as personagens foram construídas. Vistas a partir de visões não oniscientes, com exceção a de Ranulfo em algumas passagens do texto, os narradores as descrevem por intermédio das ações das mesmas, dos comportamentos, dos elementos que compõem a cena e demarcam as culturas, as quais pertencem as personagens,

além das características físicas e das vestimentas. Informações possibilitadas pelas lembranças e outras ocultadas por força dos esquecimentos. Dessa maneira, foi possível atentar que as lacunas, por vezes, foram preenchidas por vozes de outros personagens. Em *Cinzas do Norte*, observou-se que esses personagens, em níveis narrativos distintos, assumem a posição de narradores, esclarecendo dados desconhecidos pela narração extradiegética. Enquanto em *Órfãos do Eldorado*, os personagens que contribuem para compor a narração não adquirem estatuto de narrador, mas são falas relevantes na construção das personagens. Dessa forma, a composição de cada uma, aqui estudada, dá-se por perspectivas diferenciadas, o que contribui para que o leitor tenha conhecimentos de fatos e características das personagens que determinado narrador, por sua visão limitada, desconhece. É importante ainda salientar que se percebeu que essas visões não representam as personagens sob um único destino, nem sob estereótipos que envolvem a mulher indígena desenhada no seio tribal. Mas as constroem ambientadas no espaço urbano, no contato com o outro e em negociações culturais.

Buscar compreender também a concepção de alteridade, no que concerne ao lugar ocupado pelo feminino, nas relações entre os pares masculino/feminino, estudada por Beauvoir (2016), foi importante, também, para se entender as perspectivas dos narradores, já que estes são representações de vozes masculinas constituindo personagens femininas, enunciando e modalizando, assim, a relação de alteridade homem/mulher na ficção de Hatoum. No entanto, foi possível observar que a condição de outro, principalmente das personagens Florita e Ozélia, não se dá por uma posição hierárquica assumida pelos narradores, mas da relação dessas com personagens masculinos: Amando, no caso da primeira e o homem inominado, em relação à Ozélia. O que se nota é que ao serem construídas pelos narradores, estes demonstram a condição de subalternidade dessas personagens, em relação a esses homens, os quais vêm demarcar, não apenas a relação de alteridade entre homem e mulher, mas entre colonizador e colonizado. Por isso, que a concepção de alteridade de Fanon (1968; 2008) contribuiu para se compreender essas peculiaridades das relações, explicadas como consequências de um processo histórico. Além do mais, ao se empreender o estudo, a partir das perspectivas dos narradores, possibilitou observar a importância da linguagem na construção das personagens, determinadas pela posição assumida pelos narradores na diegese e de suas relações de proximidade ou não ao que se narrou, já que Arminto e Ranulfo por relatarem suas próprias histórias, demonstram visões subjetivas e Lavo, por contar histórias de outrem, mostra uma perspectiva menos emotiva. Isso contribuiu para a maneira como foram desenhadas as personagens, sob olhares e perspectivas múltiplas.

Outros apoios teóricos vieram somar ao desenvolver discussões que a análise das personagens exigiu. Assim, Berman (2002) e Burke (2009; 2010) contribuíram para se entender que a tradução realizada por Florita consistia não somente em uma tradução linguística, mas também cultural, assumindo a personagem a posição de um sujeito de saberes. Além do mais, reconhecer que o processo de tradução consiste em perdas e renúncias, foi relevante para se entender a relação das personagens com as línguas, e, com isso, a importância destas na estruturação das personagens. Outrossim, os aspectos teóricos da tradução concederam o reconhecimento de que a compreensão das personagens consiste em um ato tradutório. Em relação aos autores Coser (2005) e Hall (2009), suas contribuições residem na possibilidade de se pensar a formação de identidades híbridas, pois as obras mostram relações de contatos entre personagens de origens geográficas e culturais distintas, em que se notam negociações entre as alteridades étnicas.

Com as ideias discutidas em Candau (2016) foi proporcionado o entendimento da relação da memória com a identidade e, dessa maneira, perceber que Arminto ao recordar sua história desenha sua identidade. E com o apoio teórico de Scott (2005) fez-se saber que a questão biológica não é determinante para a constituição da mulher, já que esta é determinada pelo social, pelo cultural, na relação com o outro e por intermédio da linguagem. E Butler (2003) contribuiu ao reforçar o papel das práticas discursivas na constituição de gênero, notando que elas perpassam pelo contexto sócio-histórico, o que conduz a notar que para cada sociedade e cultura a mulher é construída de maneira diferente. Ser mulher não é uma fórmula seguida por todas, mas uma construção que depende dos construtores, como assim também ocorre com os homens.

Já Cancela (2006; 2009) e Orum (2012) auxiliaram para se entender a condição de marginalização das personagens. E Brandão (2006) cooperou na compreensão, principalmente, das personagens Algisa, em seus conflitos, e Alícia quanto à sua autonomia, por refletir sobre a mulher na literatura, observando que as personagens estão sujeitas aos valores da época em que são ambientadas. Não se pode deixar de mencionar, ainda, que os estudos de Rodrigues (2010) possibilitaram o percurso interpretativo das personagens que se comunicam em mais de uma língua, como Florita e as órfãs, além de contribuir no entendimento do silenciamento da personagem Ozélia, já que se viu que, em tais personagens, as suas relações com as línguas cooperam para caracterizá-las.

Assim, foi a partir desses aspectos que se pode analisar as personagens, observando a condição de marginalização presente em todas elas, no que diz respeito, principalmente, à condição financeira das indígenas ambientadas no cotidiano citadino e na subalternidade de

umas e autonomia de outras, sendo pertinente observar particularidades que as tornam personagens peculiares: na obediência de Naiá, na mudez e subordinação de Ozélia, no caráter enigmático de Dinaura, na ambiguidade de Algisa, no amor incondicional de Florita, ao desejo reprimido de Ramira e na sedução e altivez de Alícia. O fato é que em todas elas, o olhar do outro (ou outros) é que as constroem. A alteridade é determinante para a configuração de cada uma.

Depreendeu-se personagens que assumem, tanto na estrutura narrativa quanto no social, uma posição à margem, como as empregadas domésticas: personagens pobres e indígenas, dedicando-se à família protagonista da obra, por questões de sobrevivência. É importante salientar que, mesmo semelhantes nesse aspecto, são construídas com particularidades: Naiá, por não ter a consciência de sua condição de serva, sente-se bem em servir; Florita, servil, amante e tradutora, destaca-se com seus saberes; já Ozélia, apesar de não ser empregada doméstica, possui as mesmas características comuns às outras, acrescentando a mudez que contribui para a sua imobilização. Nesse rol, considera-se serem construções de personagens petrificadas, por se constituírem muito mais em função do outro do que a si mesmo.

Porém, os narradores mostraram personagens mais autônomas: Ramira, apesar de se revelar com desejos reprimidos, ela é o único feminino que possui uma profissão, é independente financeiramente, demonstrando, assim, uma conquista feminina; Alícia é a representação da mulher que luta com as armas que tem (beleza e sedução) para fugir da pobreza e da marginalização, além disso, o narrador a constrói como a adúltera sem culpa; Algisa desenhada de forma a se mostrar ambígua, construída entre a razão e a sanidade; já a órfã Dinaura, por sua vez, é enigma desejante, que se esconde na sua mudez e, com isso, construída sob lendas.

Com o estudo dessas personagens, possibilitou-se conceber a importância do papel das diferentes perspectivas da composição de cada personagem, pois foi possível concluir que nenhuma das mulheres fictícias, aqui observada, foi edificada apenas sob um olhar, mas que todas foram construídas a partir de visões múltiplas, sendo determinados os pontos de vista por intermédio das relações, de proximidade ou não, de afeto, de antipatia ou empatia, de paixão, de inveja, de ciúmes, entre outros sentimentos.

Dessa forma, nesse caminho trilhado com a ficção de Hatoum, reside não só a experiência de leitora e de estudiosa do campo literário, mas o aprendizado sobre o respeito às alteridades, das possibilidades das relações dialógicas entre os diferentes e a compreensão de que o passado possui suas responsabilidades no presente.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ALBUQUERQUE, Gabriel. **Um autor, várias vozes: identidade, alteridade e poder na narrativa de Milton Hatoum**. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, nº. 28. Brasília, jul.-dez. 2006, p. 125-140.
- ARCE, Bridget Christine. Tempo, sentidos e paisagens: os trabalhos da memória em dois romances de Milton Hatoum. In: Cristo, Maria da Luz Pinheiro de (Org.). **Arquitetura da memória: ensaios sobre os romances *Dois Irmãos, Relato de um Certo Oriente* e *Cinzas do Norte***. Manaus: UNINORTE, 2007, p. 219-237.
- ARISTÓTELES. **Arte Poética**. São Paulo: Martin Claret, 2005.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: a experiência vivida**. Tradução de Sérgio Milliet. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. v. 2.
- _____. **O segundo sexo: fatos e Mitos**. Tradução Sérgio Milliet. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. v. 1.
- BERMAN, Antoine. **A prova do estrangeiro**. Tradução de Maria Emilia Pereira Chanut. Bauru, SP: EDUSC, 2002. p. 325-342.
- BIRMAN, Daniela. **Entre-narrar: relatos da fronteira em Milton Hatoum**. 2007. 290 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 49. ed. São Paulo: Cultrix, 2013.
- BOOTH, Wayne C. **A retórica da ficção**. Tradução de Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.
- BRAIT, Beth. **A personagem**. 4. ed. São Paulo: Ática, 1990.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. **Mulher ao pé da letra: a personagem feminina na literatura**. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- BURKER, Peter. Culturas da tradução nos primórdios da Europa Moderna. In: BURKER, Peter; HSIA, R. Po-chia (Orgs.). **A tradução cultural nos primórdios da Europa Moderna**. Tradução de Roger Maioli dos Santos – São Paulo: Editora UNESP, 2009, p. 13-46.
- _____. **Hibridismo cultural**. Tradução de Sandra Chaparro Martínez. Madri: Akal, 2010.
- BUTLER, Judith. Sujeitos do sexo/gênero/desejo. In: **Problemas de gênero: feminino e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 7-60.
- CANCELA, Cristina Donza. **Casamento e relações familiares na economia da borracha: Belém – 1870-1920**. 2006. 343 f. Tese (Doutorado em História). Programa de Pós-Graduação

em História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo.

_____. **Famílias de elite: transformação da riqueza e alianças matrimoniais.** Belém 1870-1920. Topoi, nº 18, v. 10, jan.-jun. 2009, p. 24-38. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/topoi/v10n18/2237-101X-topoi-10-18-00024.pdf>>. Acesso em: 17 de abril 2016.

CANDAU, Joël. **Memória e identidade.** Tradução de Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2016.

CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção.** São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. **Literatura e sociedade.** 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à Filosofia.** São Paulo: Ática, 2000.

CHIARELLI, Stefania. Na biblioteca de Hatoum: leituras e mediações. In: DEALTRY, Giovanna; LEMOS, Masé; CHIARELLI, Stefania (Orgs.). **Alguma prosa.** Rio de Janeiro: 7Letras, 2007, p. 62-72.

COLLIN, Françoise. Diferença e diferindo. A questão das mulheres na Filosofia. In: DUBY, Georges; PERROT, Michele. **História das mulheres no Ocidente. O século XX.** Porto: Afrontamento, 1995. v. 5, p. 315-349.

COSER, Stelamaris. Híbrido, hibridismo e hibridização. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). **Conceitos de literatura e Cultura.** Juiz de Fora: UFJF, 2005, p. 163-188.

COSTA, Heloisa Lara Campos da. **As mulheres e o poder na Amazônia.** Manaus: EDUA, 2005.

CURY, Maria Zilda Ferreira. Imigrantes e agregadas: personagens femininas na ficção de Milton Hatoum. In: DUARTE, Constância Lima; DUARTE, Eduardo de Assis; BEZERRA, Kátia da Costa (Org.). **Gênero e representação na literatura brasileira: ensaios.** Belo Horizonte: Pós-Graduação em Letras Estudos Literários, UFMG, 2002, p. 305-318.

DAOU, Ana Maria. **A belle époque amazônica.** 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2004.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra.** Tradução de José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

_____. **Pele negra, máscaras brancas.** Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FREUD, Sigmund (1926). **Um estudo autobiográfico, Inibições, Sintomas e Ansiedade, Análise leiga e outros trabalhos.** Obras psicológicas completas: Edição Standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. XX. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GENETTE, Gérard. **Figuras II.** Tradução de Nícia Adan Bonatti. São Paulo: Estação Liberdade, 2015.

_____. **Figuras III**. Tradução de Carlos Manzano. Barcelona: Editorial Lumen, 1989.

HAESBAERT, Rogério. Migração e desterritorialização. In: POVOA NETO, H.; FERREIRA, A. **Cruzando fronteiras disciplinares**: Um panorama dos estudos migratórios. Rio de Janeiro: Revan, 2005, p. 35-46.

HALL, Stuart. **A identidade em questão. A identidade cultural na pós-modernidade**. 11ª ed. Rio de Janeiro, DP&A, 2006, p. 7-22.

_____. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Petrópolis: Vozes, 2009, p. 103-133.

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

_____. **Dois irmãos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. **Entrevista/Milton Hatoum**. Correio Braziliense. Brasília. 2 de jul. 2005. Disponível em: <http://www.miltonhatoum.com.br/wp-content/uploads/2011/03/DoisIrm%C3%A3os_CorreioBraziliense_2005.jpg> Acesso em: 31 out. 2015.

_____. **Hatoum**: cada livro me ensina a escrever. Terra Magazine, mar. 2008. Seção Literatura. Disponível em: <<http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI2710648-EI6595,00-Milton+Hatoum+Cada+livro+me+ensina+a+escrever.html>>. Acesso em: 20 out. 2015.

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

_____. **Plenamente selvagem**. Entrevista concedida a Carlos Marcelo. Correio Braziliense, Brasília, 2 jul. 2005. Caderno Pensar.

_____. **Relatos de um certo Oriente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

HOUAISS, Antonio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

NUNES, Benedito. Benedito Nunes ensina o caminho de volta. O Estado de São Paulo, São Paulo, 27 jan. 1996. caderno 2. In: NUNES, Benedito. **Do Marajó ao arquivo**: breve panorama da cultura no Pará. Belém: Secult: Ed. Ufpa, 2012, p. 229-233.

_____. Um roteiro dos livros de um sábio paraense. A Província do Pará, Belém, 26 maio 1991. In: NUNES, Benedito. **Do Marajó ao arquivo**: breve panorama da cultura no Pará. Belém: Secult: Ed. Ufpa, 2012, p.219-228.

ORUM, Thomas T. **As Mulheres das Portas Abertas**: judias no submundo da Belle Époque amazônica, 1890-1920. Revista Estudos Amazônicos. vol. 7, nº 1, 2012, p. 1-23. Disponível em: <http://www3.ufpa.br/ifch/Thomas_Orum_1.pdf> Acesso em: 04 maio 2016.

PIMENTA, Adriene Suellen Ferreira; FRANÇA, Maria do Perpétuo Socorro Gomes Avelino de. **Educação de meninas órfãs na concepção do intendente Antônio Lemos em Belém do**

Pará (1900 – 1906). Revista HISTEDBR On-line, Campinas, nº49, mar. 2013, p.334-349. Disponível em: <<http://ojs.fe.unicamp.br/ged/histedbr/article/viewFile/3551/4277>> Acesso em: 23 abril 2016.

PIZA, Daniel. Destinos danados. In: Cristo, Maria da Luz Pinheiro de (Org.). **Arquitetura da memória:** ensaios sobre os romances *Dois Irmãos*, *Relato de um Certo Oriente* e *Cinzas do Norte*. Manaus: UNINORTE, 2007, p. 356-360.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de Teoria da Narrativa.** São Paulo: Ática, 1988.

RODRIGUES, Aryon Dall’Igna. Tupi, tupinambá, línguas gerais e português do Brasil. In: NOLL, Volker; DIETRICH, Wolf (Org.). **O Português e o tupi no Brasil.** São Paulo: Contexto, 2010, p. 27-47.

SCOTT, Joan. **Gênero: uma categoria útil de análise histórica.** Revista Educação e Realidade. Porto Alegre, vol. 20, nº. 2, jul./dez. 1995, p. 71-99.

SILVA, Joanna da; LAGUARDIA, Adelaine. **Mães zelosas, Cunhantãs resignadas, Amantes perigosas:** representações da Mulher Amazônica no romance de Milton Hatoum. Somanlu, ano 11, n. 1, jan./jun. 2011, p. 131-149.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar. **Teoria da Literatura.** 8. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 2011.

SOUZA, Márcio. **História da Amazônia.** Manaus: Editora Valer, 2009.

SPIELMANN, Ellen. **“Alteridade” desde Sartre até Bhabha:** um *surf* pela história do conceito. Universida Livre de Berlin. PB Revista Brasileira de Literatura Comparada. nº 5, 2000.

TACCA, Oscar. **As vozes do romance.** Tradução de Margarida Coutinho Gouveia. 2. ed. Livraria Almedina. Coimbra, 1983.