



SEÇÃO: ARTIGO

Personagens subalternas em Milton Hatoum: medindo silêncios em três romances

Subaltern characters in Milton Hatoum: measuring silences in three novels

Luciana Persice

Nogueira-Pretti¹

orcid.org/0000-0003-4374-5347

luciana.persice@yahoo.com.br

Recebido em: 5 ago. 2020.

Aprovado em: 21 jul. 2021.

Publicado em: 9 nov. 2021.

Resumo: Inserindo a abordagem de algumas personagens subalternas dos três primeiros romances de Milton Hatoum no quadro dos Estudos da Subalternidade, particularmente segundo aportes do ensaio *Pode o subalterno falar?*, da crítica e teórica indiana Gayatri Spivak, é possível rastrear elementos de continuidade na caracterização dessas personagens: Anastácia Socorro (*Relato de um certo Oriente*, 1989), Domingas (*Dois irmãos*, 2000) e Naiá (*Cinzas do Norte*, 2005) são empregadas agregadas e subalternas às famílias às quais servem. Podem ser destacados, porém, traços distintivos e diferenciados entre elas, que dão conta da heterogeneidade desse grupo (que não é típico ou "monolítico", novamente em referência à análise de Spivak). De uma à outra, na busca de uma individuação dessas personagens na obra do autor, procedemos ao que o filósofo francês Pierre Macherey (citado por Spivak em seu ensaio) preconizou como método, mas que desenvolveremos como dinâmica de investigação: "medir silêncios", observar o que essas mulheres calam ou dizem, tentando dar-lhes voz, ouvir suas reticências e valorizar sua presença no texto.

Palavras-chave: Personagens subalternas. Milton Hatoum. Intelectual pós-colonial.

Abstract: Inserting the approach of some subordinate characters in Milton Hatoum's first three novels within the framework of Subalternity Studies, particularly according to contributions from the essay *Can the subaltern speak?*, by the Indian critic and theorist Gayatri Spivak, it is possible to trace elements of continuity in the characterization of these characters: Anastácia Socorro (*Relato de um certo Oriente*, 1989), Domingas (*Dois irmãos*, 2000) and Naiá (*Cinzas do Norte*, 2005) are maids, aggregated and subordinated to the families they serve. However, distinctive and differentiated features can be highlighted between them, which account for the heterogeneity of this group (which is not typical or "monolithic", again in reference to Spivak's analysis). From one to the other, in the search for an individuation of these characters in the author's work, we proceed to what the French philosopher Pierre Macherey (quoted by Spivak in his essay) recommended as a method, but which we will develop as a dynamic of investigation: "measuring silences", observe what these women silence or say, trying to give them a voice, to listen to their reticence and to value their presence in the text.

Keywords: Subordinate characters. Milton Hatoum. Post-colonial intellectual.

Introdução

Os Estudos da Subalternidade têm início na década de oitenta na Índia, por meio de trabalhos sistemáticos do chamado Grupo Sul-Asiático em pesquisas sobre o pós-colonialismo. De orientação geral marxista e gramsciana (Antonio Gramsci, 1891-1937, fala em "classes subalternas"), os estudos enfocam as classes sociais dominadas, visando uma revisão e reescritura da história (dado que a historiografia tradicional enfoca os



¹ Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

fatos e os feitos das elites). Alguns dos principais nomes do grupo fundador são os indianos Ranajit Guha (1923, historiador), Dipesh Chakrabarty (1948, historiador), e Gayatri Chakravorty Spivak (1942, teórica e crítica literária e cultural) – todos interessados pela análise do discurso e da retórica de movimentos políticos e sociais emergentes (particularmente as insurgências e suas manifestações), envolvidos em processos de de(s)colonização, multiculturalismo e/ou mundialização. O conceito de subalternidade refere-se, então, especificamente, a fenômenos da dualidade colonizador-colonizado e à tentativa de escapar a arcabouços teóricos ocidentais, que tendem a desviar ou desvirtuar representações de realidades locais ou regionais.²

Por ser crítica e teórica da literatura e da cultura, Spivak tem trabalhos particularmente importantes para a análise do personagem subalterno do texto literário. Seu impactante *Pode o subalterno falar?* (publicado no Brasil desde 2010)³ constitui uma reflexão sobre as mulheres na sociedade indiana pós-colonial, de caráter interdisciplinar entre a filosofia e a história cultural (comentando obras e conceitos de, entre outros, os franceses Michel Foucault, Gilles Deleuze, Louis Althusser, Pierre Macherey e Jacques Derrida,⁴ além de autores do próprio Grupo Sul-Asiático, como o palestino e norte-americano Edward Said), marcadamente desconstrutivista.⁵

Esse texto nos servirá aqui como referência para considerações sobre algumas personagens subalternas dos três primeiros romances de Milton Hatoum (1952), escritor manauara que retrata histórias de famílias de origem imigrante

assentadas em Manaus, tecendo e tramando trajetórias individuais a contextos geopolíticos e históricos – e onde personagens subalternas têm significativa presença.

Para o exame dessa presença nos textos de Hatoum, devemos atentar para um dos principais argumentos que se destacam no denso e prolixo ensaio de Spivak referente à representatividade do intelectual, ou à legitimidade do uso da voz do subalterno pelo intelectual. Primeiramente, tem-se a constatação da ensaísta de que, no contexto colonial (que aqui se entende como equivalente do Terceiro Mundo) o sujeito subalterno “não tem história e não pode falar” (SPIVAK, 2010, p. 85), sobretudo a mulher que, “quando tenta fazê-lo, não encontra os meios de se fazer ouvir” (SPIVAK, 2010, p. 12). Nesse quadro, o texto literário opera como espaço possível à fala e à expressão do subalterno.

Entretanto, o literato, escritor ou intelectual “pós-colonial”, que pretende romper com a ideologia dominante entre as elites, não pode aspirar a “falar por” ou “representar” (SPIVAK, 2010, p. 39) o subalterno, substituindo-o no ato da fala – assumindo o seu lugar e atribuindo-lhe a própria voz (o que seria mera paródia, simulação ou simulacro). Ele deve “re-presentar”, ou seja, proceder a uma encenação – artística e/ou filosófica – da fala do subalterno, dar-lhe espaço, relevo e identidade, e reconhecer-lhe uma voz singular.

Em outros termos, Spivak preconiza uma representatividade que seja da ordem do “retrato”, e não da “procuração” (SPIVAK, 2010, p. 44). Esse retrato é individual, pois o subalterno não pode ser reduzido a uma coletividade “monolítica” (como

² Existe também, desde o início da década de 1990, o Grupo Latino-Americano, que inclui John Beverly (norte-americano nascido na América do Sul), Ileana Rodríguez (nicaraguense), Walter Mignolo (argentino), Anibal Quijano (peruano), Edgardo Lander (venezuelano), Arturo Escobar (colombiano), Enrique Dussel (argentino), Fernando Coronil (venezuelano), Immanuel Wallerstein (norte-americano), e os brasileiros Ruy Mauro Marini e Theotônio dos Santos (AGUIAR 2016, p. 283).

³ Traduzido por Sandra Regina G. Almeida, Marcos P. Feitosa e André P. Feitosa. A primeira versão desse ensaio é de 1985, artigo publicado na revista norte-americana *Wedge*, “Can the Subaltern Speak?: Speculations on Widow Sacrifice”, e reeditado em 1988 como capítulo de *Marxism and the Interpretation of Culture*, de Cary Nelson e Larry Grossberg. Finalmente, em 1993, o ensaio é revisado e reeditado como capítulo do livro *Colonial discourse and post-colonial theory: a reader*, de Laura Chrisman e Patrick Williams – essa foi a versão traduzida no Brasil (2010, 2012, 2014, 2020). Entre os autores de capítulos deste livro encontram-se Léopold Senghor, Franz Fanon, Aimé Césaire, Amílcar Cabral, Homi Bhabha, e Edward Said (um trecho de *Orientalismo*). É notável que o título do ensaio de Spivak em francês seja “Les subalternes peuvent-elles parler?” (2009, tradução de Jérôme Vidal) – o sujeito sendo feminino plural.

⁴ De maneira incisiva, Spivak opõe, de um lado, Foucault e Deleuze, que considera europocentristas, e, de outro, Derrida, “cuja teoria da desconstrução e da *différance*, possui, segundo ela, o mérito de descartar todo logocentrismo e toda metafísica da presença (característica maior, segundo o autor da *Gramatologia*, do pensamento ocidental) e, portanto, de reconhecer plenamente o papel da voz silenciosa no texto” (POCHÉ, 2019, p. 72; tradução nossa). Não será abordado o aspecto filosófico derridiano da questão do silêncio no texto de Hatoum nesse artigo por escapar ao nosso escopo.

⁵ Spivak fez mestrado e doutorado em literatura comparada sob orientação de Paul de Man (1919-1983), um dos grandes teóricos da desconstrução.

ocorre, segundo ela, no trabalho de alguns estudiosos essencialistas ou utópicos, mesmo que bem-intencionados, particularmente os marxistas ortodoxos); o subalterno é plural, múltiplo, heterogêneo. Assim, o intelectual, sempre segundo Spivak, deve tirar de um anonimato indiferenciado e "obscuro" os casos e os nomes dessas pessoas sem acesso à fala e à interlocução (que pressupõe a escuta do Outro); o escritor deve dar-lhes espaço em cena (dialógico ou outro); ele deve "falar de", falar sobre, falar com; deve, assim, também abrir espaço a uma retórica alternativa à retórica dominante, enquanto evita representações universalizantes, simplistas ou estereotipadas.

A questão do falar (por ou de) implica, necessariamente e em filigrana, no calar. Esse é outro elemento teórico apontado por Spivak, que nos interessa nesse estudo sobre personagens subalternas de Hatoum. A principal menção da autora a essa questão remete ao trabalho do filósofo francês Pierre Macherey (1938, que escreve uma obra de crítica literária de peso, *Pour une théorie de la production littéraire*, 1966, lido por Spivak na tradução para o inglês, de 1979), que o cita:

O que é importante em um trabalho é o que ele não diz. Não é o mesmo que a observação descuidada de que é "o que se recusa a dizer", embora isso seja, por si só, interessante: um método pode ser construído sobre isso, com a tarefa de *medir os silêncios*, sejam esses reconhecidos ou não. Mas, mais do que isso, o que o trabalho *não pode* dizer é importante, pois aí a elaboração da declaração é executada em um tipo de jornada ao silêncio (MACHEREY, 1949, grifo do autor, apud SPIVAK, 2010, p. 81-82)

Em se tratando do texto literário, o autor atenta para o que "não pode ser dito", em uma observação que se refere a aspectos psicanalíticos não tratados por Spivak (como ela mesma comenta). As belas expressões "medir silêncios" e "jornada ao silêncio" servem de esteio à indagação a que nos propomos ao abordarmos o texto de Hatoum.

Sem pretendermos criar "um método" de investigação, iniciamos, agora, uma dinâmica de leitura e crítica, uma jornada aos silêncios, falas e presenças de alguns personagens subalternos do escritor manauara. O *corpus* escolhido para esse estudo são seus três primeiros romances:

Relato de um certo Oriente (1989 – referido doravante como *Relato*), *Dois Irmãos* (2000), e *Cinzas do Norte* (2005) por se tratar de um conjunto coeso, organizado segundo uma mesma estratégia escritural; de acordo com o próprio autor, neles escreveu "o início, o fim e, só depois, o resto" (HATOUM, 2009) – o romance seguinte seria escrito por encomenda, seguindo outra trajetória de escritura; essa ruptura, então, nos serve de recorte ao nosso objeto de estudo. Dentro desse conjunto coeso, há uma preocupação reiterada em integrar figuras subalternas à trama, dar-lhes voz e espaço, consistência e identidade, em romances polifônicos: os narradores entremeiam, às trajetórias dos protagonistas, uma miríade de personagens secundários, de maior ou menor importância, em relação direta com o tema central ou elaborados de modo a colaborar na composição do retrato de seu entorno. Em um sequenciamento, talvez à revelia do autor, percebe-se um deslize ou deslocamento no sentido de uma transformação da situação do sujeito subalterno (no caso, a empregada agregada à família), que tende a se tornar, de um romance a outro, progressivamente, mais individual e singular, assumindo, na sequência dos livros, mais volume e constância de voz no enredo.

Nesse sentido, daremos destaque, entre outros, aos personagens de Anastácia Socorro, do *Relato*, quase um móvel do sobrado, espécie de criado-mudo a um só tempo cômodo e incômodo; Domingas, de *Dois irmãos*, que sonha em fugir, mas dá à luz ao neto – e futuro herdeiro – dos donos do casarão; e Naiá, de *Cinzas do Norte*, que, testemunha nem sempre silenciosa ou discreta dos dramas do palacete, acaba recebendo de legado o pouco que sobrou da fortuna da dinastia lograda.

1 Algumas figuras do universo heterogêneo dos subalternos hatoumianos

Hatoum é um dos mais importantes nomes da literatura brasileira contemporânea, e seus textos expressam uma preocupação clara em retratar e incluir toda sorte de trânsfugas sociais, entre párias, imigrantes, órfãos e bastardos, na elaboração de retratos de um país que historicamente

recebe imigrantes e onde a migração interna é relevante nas formações sociais e geopolíticas, provocando diferentes formas de acolhimento ou rejeição, aceitação ou recusa. No *Relato*, por exemplo, o autor fala dos alemães que emigraram para a Amazônia e sua sina durante e depois da Segunda Guerra Mundial. Em *Cinzas do Norte*, há o mesmo tipo de evocação da memória histórica de um coletivo repudiado, rememorando, como ao drama dos alemães no *Relato*, o dos japoneses: trajetórias de exclusão, perseguição e dispersão em solo nacional; histórias mal ou pouco contadas, disfarçadas ou obscurecidas pelo estorvo que causam à (auto)imagem da nação. Nos dois casos, os infortúnios desses grupos são lembrados e contados por interlocutores dos narradores (no caso do *Relato*, via um narrador secundário).

Essa vontade de “re-presentar” diferentes tipos de excluídos sociais aproxima a perspectiva de Hatoum da preconizada por Spivak, como já apontaram outros críticos. Por exemplo, em Penalva e Figueiredo:

Essa preocupação de Hatoum em incluir diferentes vozes em suas narrativas parece dialogar com as discussões de Gayatri Spivak, em *Pode o subalterno falar?*, quando essa estudiosa critica o fato de que a fala do subalterno é sempre intermediada pela voz de um outro. Ela insiste no fato de que não se pode falar pelo subalterno, atribuindo ao intelectual apenas a tarefa de criar espaços nos quais essas pessoas possam ser ouvidas e é justamente isso o que Hatoum promove em suas narrativas. Ainda seguindo essa linha de raciocínio, percebe-se que os narradores ou até mesmo organizadores de relatos, constroem espaços férteis tanto para o discurso do imigrante como do nativo, adotando uma forma narrativa que desliza entre as alternâncias e a não linearidade (PENALVA; FIGUEIREDO, 2017, p. 4883).

As idas e vindas no tempo e no espaço, características da escritura de Hatoum, como que entremeiam, imiscuindo-se histórias de imigrantes e de populações indígenas, em um formidável e dinâmico caleidoscópio étnico, cultural e social.

2 Em *Relato de um certo Oriente*

No *Relato*, a narradora inominada será investida da tarefa do intelectual pós-colonial, o que ela torna claro ao explicar ao irmão, destinatário da

narrativa, como resolveu os impasses da escritura que se lhe apresentaram, ela que não é escritora, mas que deve relatar o reencontro com a terra natal e com a matriarca da família:

[...] como transcrever a fala engrolada de uns e o sotaque de outros? Tantas confidências de várias pessoas em tão poucos dias ressoavam como um coral de vozes dispersas. Restava então recorrer à minha própria voz, que planaria como um pássaro gigantesco e frágil sobre as outras vozes. Assim, os depoimentos gravados, os incidentes, e tudo o que era audível e visível passou a ser norteado por uma única voz, que se debatia entre a hesitação e os murmúrios do passado. [...] Para te revelar (numa carta que seria a compilação abreviada de uma vida) que Emilie se foi para sempre, comecei a imaginar com os olhos da memória as passagens da infância, as cantigas, os convívios, a fala dos outros, a nossa gargalhada ao escutar o idioma híbrido que Emilie inventava todos os dias.

Era como se eu tentasse sussurrar no teu ouvido a melodia de uma canção sequestrada, e que, pouco a pouco, notas esparsas e frases sincopadas moldavam e modulavam a melodia perdida (HATOUM, 2008, p. 147-148).

A tônica sobre diversas formas de oralidade, a insistência sobre a voz, a explicitação da necessidade de agenciar sua pluralidade para dar ao seu coral uma forma concatenada de concerto, de harmonização de uma diversidade e multiplicidade de “notas”, “frases”, “confidências”, coloca em evidência a necessidade de “re-presentar” ou encenar a pluralidade das vozes narrativas, respeitando seu conjunto e cada individualidade. A narradora pretende valorizar aquilo que é “audível” ou “visível”, no resgate tumultuado e polifônico do passado, da “melodia perdida” e do sentido de uma vida.

Em postura semelhante à do autor, a narradora, “voz norteadora” das demais, que as incorpora e acrescenta, mas não substitui, às narrações que coleta e apresenta ao leitor sob forma de mosaico de testemunhos e lembranças. Ela procede ao encaixe, em uma série assimétrica de *mises en abyme*, de cartas, diálogos diretos, diálogos reportados, recordações diversas que (re)compõem a história da família, que evolui e se dispersa a partir da figura da matriarca. Dá assim voz a narradores secundários, mas também a seus interlocutores, em histórias ocorridas em

diferentes espaços e tempos.

"A escolha do narrador tem implicações ideológicas", afirma o autor em entrevista (HATOUM, 2010, p. 6), e no caso, a narradora não possui nome, e é adotada por essa família de origem libanesa. Não se trata de uma personagem subalterna, pois é plenamente integrada ao núcleo familiar, mas sua tarefa de coletar depoimentos para a composição do relato-coral a leva a abrir espaço a uma das mais comoventes personagens subalternas da obra de Milton Hatoum: a empregada agregada à família Anastácia Socorro.

De pronto, já na primeira página, em um trecho que reflete o lusco-fusco da consciência da narradora (que acaba de despertar em meio à folhagem do jardim depois de longa viagem) que leva o leitor para dentro de uma narrativa cheia de lacunas, segredos sugeridos e nomes não pronunciados, a primeira imagem é a do vulto de uma mulher. De forma lacônica, ela se identifica: "Sou filha de Anastácia e uma das afilhadas de Emilie" (HATOUM, 2008, p. 7) – mulher que só participa da trama nessa cena inaugural, mas deixa em linha d'água o nome da mãe e o vínculo com a matriarca. Essa filha de Anastácia, como a narradora, não terá nome, e, diante do "bombardeio de perguntas" da recém-chegada, "ela solta um grunhido e confina-se novamente no seu mutismo ancestral" (HATOUM, 2008, p. 8-9).

O silêncio da mulher incomoda a narradora, e não há, nesse diálogo, uma troca simétrica de informações e indagações. Quase não há diálogo. Esse mutismo, por si só eloquente, revela, implicitamente, nas entrelinhas e reticências, uma histórica situação de desigualdade social e cultural, e um abismo entre mundos. "Mutismo ancestral": longa e triste história de domínio e opressão que se arrasta de uma geração a outra, na perpetração implacável de modos e relações arcaicos e neocoloniais de poder.

Mas a filha de Anastácia acaba deixando uma marca proeminente na lembrança da narradora: "pela primeira vez a mulher me encarou com um

olhar sereno e demorado; e enfim pronunciou as frases mais longas da breve temporada que passei na cidade" (HATOUM, 2008, p. 9). Essas frases, que serão sobre a vida presente de Emilie, instauram a estatura excepcional, quase mítica, da figura da matriarca: "Dizem que tua avó há muito tempo não dorme [...]" (HATOUM, 2008, p. 9) – esse coletivo indefinido reforça a eminência dessa imigrante libanesa que tem renome na cidade, integrada à elite local e às formas de mando tradicionais.

Ao explicar esse aspecto da matriarca, seu primogênito, Hakim, um dos narradores secundários da trama, traz de volta ao texto do nome de Anastácia, ao falar de

[...] uma das empregadas que serviu à família, antes da chegada definitiva de Anastácia Socorro. Era uma negra órfã que Emilie escolhera entre a enxurrada de meninas abandonadas nas salas da Legião Brasileira de Assistência; estava tão faminta que havia esquecido seu nome e sobrenome e só se comunicava através de gestos e suspiros (HATOUM, 2008, p. 23).

Novamente, o silêncio e o mutismo do subalterno, mais especificamente da subalterna negra, órfã, abandonada, esfaimada, que sequer lembra do nome – e que sai de cena inominada. Criatura de existência transitória e efêmera no casarão, é apenas uma das muitas serviçais sem identidade e sem história (seu maior feito, nos domínios de Emilie, foi antagonizar um papagaio que repete frases em francês).⁶

Anastácia também chega pobre e reles, mas permanece a serviço da família. Não participa diretamente da cena, sendo sobretudo personagem da narração de Hakim, que chega à cidade para ver a mãe, e conta o porquê de sua partida da cidade associando os hábitos da casa a costumes locais ou nacionais de lida e (des)trato do Outro:

Alguns [moradores pobres da cidade] passaram a frequentar o sobrado para pedir conselhos a Emilie e, eventualmente, esmolas e favores. Muito antes de eu viajar [...] ela já distribuía alimentos aos filhos da lavadeira Anastácia Socorro. Eu procurava ver nesse gesto uma atitude generosa e espontânea da parte de Emilie; talvez

⁶ Hatoum diz em entrevistas sobre sua obra que as personagens das empregadas têm origem, ao menos em parte, no personagem Félicité, de Gustave Flaubert (do conto "Um coração simples" que, aliás, Hatoum traduziu para o português), em que há um papagaio, "*le perroquet Amazone*". Essa referência mais ou menos velada à obra francesa que inspira sobretudo o personagem de Domingas, de *Dois irmãos*, encontra-se, portanto, fragmentada por todos os avatares desse personagem recorrente nos romances de Hatoum.

existisse alguma espontaneidade, mas quanto à generosidade... devo dizer que as lavadeiras e empregadas da casa não recebiam um tostão para trabalhar, procedimento corriqueiro aqui no norte. Mas a generosidade revela-se ou se esconde no trato com o Outro, na aceitação ou recusa do Outro. Emilie sempre resmungava porque Anastácia "comia como uma anta" e abusava da paciência dela nos fins de semana em que a lavadeira chegava acompanhada por um séquito de afilhados e sobrinhos. Aos mais encorpados, com mais de seis anos, Emilie arranjava uma ocupação qualquer: limpar as janelas, os lustres e espelhos venezianos, dar de comer aos animais, tosquiar e escovar os pelos dos carneiros e catar as folhas que cobriam o quintal. Eu presenciava tudo calado, moido de dor na consciência, ao perceber que os fâmulos não comiam a mesma comida da família, e escondiam-se nas edículas ao lado dos galinheiros, nas horas da refeição. A humilhação os transtornava até quando levavam a colher de latão à boca. Além disso, meus irmãos abusavam como podiam das empregadas, que às vezes entravam num dia e saíam no outro, marcadas pela violência física e moral. A única que durou foi Anastácia Socorro, porque suportava tudo e fisicamente era pouco atraente. Quantas vezes ela ouvia, resignada, as agressões [...] Vozes rispidas, injúrias e bofetadas também participavam deste teatro cruel no interior do sobrado (HATOUM, 2008, p. 76).

Esse Outro é o subalterno tal como retratado no contexto sociocultural específico da ficção de Milton Hatoum. Anastácia Socorro é o nome que personifica uma pletera de órfãs, negras ou índias, que passam pelas casas, pelas mãos e pelas camas dos senhores dos belos sobrados de Manaus, erguidos a partir da riqueza gerada nos seringais e aos quais afluem desvalidos; eles orbitam ao redor dessa fonte de esmolos e migalhas a troco de trabalho informal, biscates e subserviência. Em um sistema de troca de favores e relações de clientelismo, as famílias abastadas de origem imigrante (fortunas novas) reproduzem formas de poder arcaicas e maneiras arraigadas de explorar o Outro (instauradas pelas fortunas antigas). Essa integração dos imigrantes ricos fica clara na descrição do primogênito de Emilie, que caracteriza o que denomina de "teatro cruel no interior do sobrado", aceito como banal pela matriarca e operado sobretudo pelos dois "filhos ferozes" (personagens sem individualidade ou nome no romance), que "abusavam como podiam das empregadas". Hakim não enfrenta a mãe ou os irmãos, deixa a casa, a cidade, o país. Não briga pelos subalternos, não fala

por eles; retrata sua existência sofrida e silenciosa, uma parcela da realidade que se insere na ficção, e leva o leitor a refletir.

A constância e a perseverança da lavadeira Anastácia abrem-lhe, todavia, certo espaço no convívio com Emilie e dentro da casa, e ela terá outras funções e atribuições menos extenuantes. Passará muitas horas ao lado da matriarca costurando, cerzindo, bordando e conversando sobre o passado e a infância. Hakim lembra que, quando menino, gostava de ouvir, longamente, as vozes das duas mulheres, "de variada entonação, a evocar temas tão distintos que as aproximavam" (HATOUM, 2008, p. 78). Assim entretidas, entre atividades amenas e rememoração, matavam o tempo desfiando histórias – prática feminina milenar dessas Sherazades revisitadas, assemelhadas em seu esforço narrativo: Emilie, tentando não esquecer o Líbano, Anastácia, evitando o trabalho árduo habitual. Enquanto Emilie recorda o aroma dos figos, passeios entre ruínas romanas e "conventos debruçados sobre abismos" (HATOUM, 2008, p. 79-80), Anastácia fala da mata amazônica: "alguma coisa imprecisa ou misteriosa na fala de Anastácia hipnotizava minha mãe [...]. Imantada por uma voz melodiosa, quase encantada, Emilie maravilha-se" (HATOUM, 2008, p. 80). As histórias de Anastácia fascina a criatura urbana e estrangeira que é a matriarca, desconhecadora do mundo da floresta:

[...] a descrição da trepadeira que espanta a inveja, das folhas malhadas de um tajá que reproduz a fortuna de um homem, das receitas de curandeiros [...] Anastácia falava horas a fio, sempre gesticulando, tentando imitar com os dedos, com as mãos, com o corpo, o movimento de um animal [...] através da voz que evocava vivência e imaginação, procurava um repouso, uma trégua ao árduo trabalho a que se dedicava. Ao contar histórias, sua vida parava para respirar; e aquela voz trazia para dentro do sobrado, para dentro de mim e de Emilie, visões de um mundo misterioso; não exatamente o da floresta, mas o do imaginário de uma mulher que falava para se poupar (HATOUM, 2008, p. 81-82).

As histórias de Anastácia trazem para dentro do casarão imagens e sons da floresta – um universo que Emilie e seus filhos desconhecem, pois só frequentam a cidade. Esse gesticulado e colorido falar da empregada, serve de entretenimento à

patroa. Essa “mulher que fala para se poupar” do trabalho duro dá vida a “visões de um mundo misterioso”, mais imagens de seu imaginário do que da realidade atual da vida dos ribeirinhos. Pois Anastácia não narra sobre a degradação da mata e de seus habitantes, não fala de sua pobreza, não questiona seu lugar na casa, não almeja trocar ideias. Sequer dá indícios de que tem consciência dessa possibilidade. Subalterna, troca imagens nostálgicas, paisagens, sons de pássaros e palavras desconhecidas. Para usar um termo caro a Hatoum, Anastácia se lança em “algaravias” para matar o tempo, e mudar, de sua realidade, o volume e a intensidade do trabalho – o que talvez lhe pareça oportuno e bastante.

Ocorre, porém, segundo Hakim, uma mudança nas relações entre as duas mulheres:

[a] revelação do parentesco lentre Anastácia e o curandeiro amigo de Emilie, para nossa surpresa, alterou a relação de Emilie com a lavadeira. Anastácia ficou mais íntima dos frequentadores da casa, e logrou a proteção de Emilie; as tardes de ócio multiplicaram-se e as tarefas domésticas passaram a ser mais amenas. A lavadeira começou a viver como uma serviçal que impõe respeito, e não mais como uma escrava. Mas essa regalia foi efêmera (HATOUM, 2008, p. 86).

A “ascensão” de “escrava” à “serviçal que impõe respeito” será então motivada por uma relação de parentesco, um elemento externo à situação da lavadeira dentro da casa: Anastácia passa a usufruir de rebarbas da amizade de Emilie com um seu tio. Ela sai do anonimato da criadagem e assume uma identidade “por tabela”, obtém algum reconhecimento pessoal, e Emilie a convida para fazer as refeições com a família. Esse esboço de nova identidade e de *status* elevado, porém, é repudiado pelos “irmãos ferozes” de Hakim, que não aceitam partilhar a mesa com uma índia, “aquela mulher, sentada e muda, com o rosto rastreado de rugas, [que] era capaz de [...] suprimir a voz e o gesto como se o seu silêncio ou a sua presença que era só silêncio impedisse o outro de viver” (HATOUM, 2008, p. 86). Sua simples presença à refeição é para eles uma afronta, e seu silêncio (ancestral) motiva o silêncio (manifestação de repúdio) do Outro; os patrões “ferozes” não aceitam

sua ascensão dentro da casa.

No choque entre essas eloquências caladas, Anastácia se retrai e se afasta, e retorna ao espaço de antes. As últimas palavras no livro sobre a empregada descrevem, porém, a situação incômoda que resultou desse curto período de intimidade da família: “passamos a conviver com a lavadeira de uma maneira meio indefinida, amorfa; longe da mesa ela se revelava menos intrusa, menos íntima” (HATOUM, 2008, p. 87). Ela não será nem exatamente amiga, nem estritamente empregada, um pouco de ambas, mas de maneira inconciliável e desajeitada, na labilidade de uma relação de fronteiras move-dças e sujeitas aos humores dos donos da casa.

Oscilando entre o mutismo ancestral que caracteriza o grupo social e étnico ao qual pertence (herdado pela filha, na abertura do livro) e o estatuto de contadora de histórias sobre a mata e seus seres, a criada Anastácia Socorro tem uma presença ambígua, “amorfa e indefinida” no convívio com os habitantes do sobrado. Espécie de móvel cômodo da casa, “criado-mudo” que atende às necessidades de Emilie (de companhia e entretenimento durante as horas de costura), a personagem terá rasgos de identidade pessoal ao revelar-se sobrinha de um amigo da matriarca, em um movimento de ascensão que logo será reprimido por dois dos patrões. Será mantida, assim, e sem indícios de resistência ou revolta de sua parte, em situação e condição subalterna.

3 Em *Dois irmãos*

Em *Dois irmãos*, a personagem subalterna que se destaca é Domingas, outra criada índia de outra residência comandada por uma matriarca, Zana, de origem libanesa. Zana tem uma amiga chamada Emilie – o que garante um elo com o romance anterior, entre outros elementos de continuidade entre as narrativas. Destaca-se, entre esses, a subalternidade da empregada agregada, também ela trazida para o sobrado de um orfanato.

Domingas, a cunhantã mirrada, meio escrava, meio ama [...] não muito diferente das outras empregadas da vizinhança, alfabetizadas, educadas pelas religiosas das missões, mas todas vivendo nos fundos da casa, muito perto da cerca ou do muro, onde dormiam com sonhos de liberdade (HATOUM, 2000, p. 67).

Zana é mais nova que Emilie, e Domingas é, portanto, de uma geração posterior à de Anastácia, o talvez explique que as órfãs agora sejam "todas alfabetizadas". Quem conta sua história é Nael, filho de Domingas, que vive nos fundos do quintal com ela, e, durante a infância, também é subalterno, calado, obediente e subserviente. Nael leva muitos anos para escrever sua história, tempo necessário para perfazer um aprendizado que o leva de filho da empregada a professor de colégio e escritor – que registra e preserva as conversas com o patriarca, Halim. Nael é testemunha dos dramas do interior do sobrado, do ódio ruinoso entre os gêmeos Yaqub e Omar (filhos de Halim e Zana), e da fatalidade silenciosa que prende Domingas ao sobrado e à casinhola no quintal.

A grande diferença inicial entre Anastácia e Domingas é que esta é bela: enamorada de Yaqub, violentada por Omar, ela terá o filho de um dos dois. Mas Domingas só conta ao filho sobre essa violência pouco antes de morrer, e ele não sabe que só adivinhou parte do mistério de sua concepção: a certa altura, conclui que é filho de um dos gêmeos, mas não sabe qual: "Talvez por um acordo, um pacto qualquer com Zana, ou Halim, ela estivesse obrigada a se calar sobre qual dos dois era meu pai" (HATOUM, 2000, p. 80). O silêncio está no âmago do drama da vida do narrador e de sua mãe. O estupro nunca é mencionado pelos familiares, muito menos condenado. Nael será tratado como um empregado especial, com direito a comer a comida dos patrões, mas não à mesa com eles. Ao final do romance, depois da morte dos avós e da venda do sobrado, Yaqub providencia para que ele receba de "herança" – termo usado no texto, ideia assumida, finalmente, pela família (HATOUM, 2000, p. 256) – a propriedade da casinha dos fundos, de onde o narrador, afinal, não se muda. Muda a si mesmo, adquire voz própria, afasta-se de todos da família, renega qualquer ideia de linhagem, e escreve seu livro.

Mas Domingas não conheceu essa autonomia do filho, morreu antes. Ela apenas sonhou com uma vida melhor: ainda no orfanato, pensara em fugir. Lá, sofria humilhações e punições, e vivia na promiscuidade da negligência (chegou

na casa de Zana cheia de piolhos). Ela conta ao filho: "Se tivesse ficado no orfanato, ia passar a vida limpando privada, lavando anáguas, costurando [...] Na casa de Zana o trabalho era parecido, mas tinha mais liberdade... Rezava quando queria, podia falar, discordar, e tinha o canto dela" (HATOUM, 2000, p. 77). O mesmo trabalho árduo de antes, mas podendo "falar" e "discordar" – direito, portanto, à fala, à interlocução, e a um tratamento mais digno por parte dos donos da casa, em uma evidente melhora de situação de vida. Não há registro no texto, porém, de qualquer discordância da empregada face aos patrões. De qualquer modo, ela terá "seu canto", um espaço pessoal dentro da propriedade (outro ponto de diferença com relação a Anastácia, que vivia fora do sobrado), algo desejável e evidentemente melhor do que um dormitório coletivo.

Muitos anos depois, diante da dureza da vida no sobrado a serviço da família aumentada, disse ao filho que era "louca para ser livre", mas ele constata que ela sonhava com "uma liberdade sempre adiada" (HATOUM, 2000, p. 67). Sua fala sobre a liberdade é mais um discurso reproduzido do que uma vontade efetiva. "Ela nunca quis se aventurar" (HATOUM, 2000, p. 90), admite o filho. Ela "caiu no conto da paciência" (HATOUM, 2000, p. 90) e enredou-se nos dramas e tormentas dos patrões: vivia "cansada, derrotada, entregue ao feitiço da família" (HATOUM, 2000, p. 67), diante do teatro opressivo e assustador da paixão entre os filhos de Zana, o ódio bíblico entre os "dois irmãos", pai e tio do narrador, paradoxalmente unidos e separados por rivalidades, segredos, traições, vinganças e desejos de ruína.

Nael, como a mãe, também pensa em fugir, mas também adia indefinidamente a partida, fica ao lado de Domingas, que não aceita o projeto de deixar o sobrado e Manaus: "Estás louco?" (HATOUM, 2000, p. 90), reage ela. Em sua fala e em suas ações, ela se mantém dentro dos limites do que é "aceitável" e "normal" no entender dos patrões. Mesmo assim, não lhe faltam críticas. Zana conta a Nael: "Como tua mãe deu trabalho no orfanato! Era rebelde, queria voltar para aquela aldeia, no rio dela... Ia crescer sozinha, lá no fim

do mundo?" (HATOUM, 2000, p. 250). Para essa cidadina, a realidade ou a saudade da vida na aldeia, na mata, junto da própria família (o pai e o irmão, que nunca mais viu), fora de seu domínio, era inconcebível e inaceitável.

O narrador será interlocutor direto de Domingas, e registra sua fala, mas também seu silêncio. Quando ele pergunta sobre a identidade do pai, ela sempre cala:

Eu sofria com o silêncio dela; nos nossos passeios [...] começava uma frase mas logo interrompia e me olhava, aflita, vencida por uma frieza que coíbe a sinceridade. Muitas vezes ela ensaiou, mas titubeava, hesitava e acabava não dizendo. Quando eu fazia a pergunta, seu olhar logo me silenciava, e eram olhos tristes (HATOUM, 2000, p. 73).

Novamente, o silêncio da subalterna silencia seu interlocutor, e o constrange. Ao final do passeio, o mutismo aumenta: "Percebi que minha mãe falava menos à medida que nos aproximávamos da cidade. Olhava as margens do rio, não dizia nada" (HATOUM, 2000, p. 78), como se a própria proximidade da cidade e do casarão a induzisse ao silêncio, à subalternidade. Sua fala, quanto à revelação da paternidade, é comprometida pelo peso do segredo, talvez do pacto de mantê-lo, estorvada de interrupções, tentativas frustradas, titubeios e hesitações. Nesse caso, por alguma razão que o filho não entende, ela "não pode dizer" a verdade (um dos casos aventados por Macherey para o silêncio no texto literário), e se vê confinada ao mutismo. Falar sobre a paternidade significa, também, contar ao filho sobre o estupro, fardo difícil de suportar, calar e revelar – de onde o adiamento aflitivo dessa descoberta.

Quanto ao desejo declarado de liberdade pronunciado pela mãe, o narrador vaticina: "palavras mortas" (HATOUM, 2000, p. 67). Novamente, como Anastácia no romance anterior, palavras que não levam a atos de mudança, bela, mas inútil algaravia. À primeira vista, palavras de uma subalterna sem consciência do direito de agir ou sem vontade efetiva de transfigurar a vida, cuja fala não corresponde a um projeto de ação transformadora – contrariando expectativas do filho e (talvez) do leitor; a única ação libertadora

de Domingas consiste em, durante os poucos momentos de folga, esculpir pássaros de madeira, como fazia seu pai; o narrador chamará esses bichos de "fósseis de outras eras" (HATOUM, 2000, p. 239) – essa atividade é também uma alusão ao papagaio da personagem flaubertiana Félicité, como o próprio autor afirma em um ensaio (HATOUM, 2005, p. 86-87) – ver nota a respeito; "fósseis", portanto, de outras leituras e literaturas, rastros de outras formas de memória.

Uma reflexão retrospectiva, porém, mediante a revelação do estupro e da possível paternidade de um homem violento, acobertado pela omissão de todos dentro da casa, permite entender as reservas e reticências de Domingas em contar ao filho a verdade sobre seu nascimento. Essa reflexão leva a medir os silêncios, e as diferenças entre "não poder dizer", "não conseguir dizer", "não saber dizer", "não querer dizer", e assim por diante, em uma série de nuances de silêncios impostos ou autoimpostos. O filho testemunha o drama da mulher que o olha "cheia de palavras guardadas, ansiosa por falar" (HATOUM, 2000, p. 67), em uma ausência de fala que perturba, incomoda e angustia. A revelação do segredo será uma verdadeira libertação para o filho; "[lela] guardou até o fim aquelas palavras, mas não morreu com o segredo que tanto me exasperava" (HATOUM, 2000, p. 244), mas não se sabe se o é para ela.

Nael, como Halim com relação a Anastácia, não preenche as lacunas da fala da personagem, não fala por Domingas, e também não dá um sentido preciso ao silêncio – que evoca opressões, mistérios, meandros psicológicos e subjetivos. Ele não lhe impõe a partida sonhada, nem a liberação do trabalho incessante e do domínio da família, sequer consegue obter uma resposta clara quanto à identidade do pai. Ele não intervém na fala nem nas ações da mãe, inclusive porque não sabe como interpretá-las, ignorante de fatos determinantes da sua atitude passiva. Aliás, a postura de Nael também é passiva, e, durante toda a juventude, será o gentil e apazível faz-tudo, à disposição não só dos membros da família, como de amigos e vizinhos. Terminar os estudos, e tornar-se professor e proprietário de sua casa

o levará à independência sonhada. Mas esse é um processo lento e dolorido, como se deduz do fato de que seu acerto de contas virtual, por meio da escritura, leva muitos anos para ocorrer.

Domingas, sempre labutando, acatou ordens e obrigações; se "discordou" dos patrões, como disse ao filho, não há registro no texto; calou sobre a violência de um estupro; silenciou sobre a identidade do pai do filho; atrelou seu destino ao da família desse pai, testemunhando e sofrendo, cotidianamente, com a tragédia da discórdia dos irmãos. Suportou tudo talvez por imaginar fazer, assim, o melhor pelo filho, reservando-lhe, como de fato ocorreu depois da morte de quase todos, uma herança que parece atender às ambições desse único descendente – ilegítimo, mas único – do patriarca. O silêncio de Domingas pode significar, para ela, a futura salvação econômica do filho, e a garantia imediata de manter para si um abrigo entre os muros do casarão – sorte melhor do que a das hordas de desabrigados e desvalidos que circulam a esmo pelas periferias da capital.

Em seu ensaio "Laços de Parentesco: Ficção e Antropologia" (2005), Hatoum explica como construiu a personagem Domingas:

Concebido para ser um personagem de relevo na narrativa, tentei dar espessura ao que ela faz, e ao que sente e pensa em relação aos outros. E, é claro, o que os outros pensam dela, porque o olhar alheio é uma das possibilidades de pensarmos em nós mesmos. Mais que a sua identidade (indígena ou cabocla), tentei explorar a sua subjetividade, seus temores e angústias, sua vida encalacrada num ambiente sufocante, sua paixão mais ou menos velada por um dos irmãos, o respeito por Halim, seu patrão e também o pai dos gêmeos (HATOUM 2005, p. 85).

Pode-se considerar que Anastácia é uma primeira versão de Domingas, um primeiro avatar da ideia que motiva inicialmente o escritor: tentar fazer uma "reparação a tantas Domingas exaustas e mal pagas da minha infância e juventude amazonense, fonte primária da minha experiência, de que depende a imaginação romanesca" (HATOUM, 2005, p. 87) – Anastácia sendo menos densa e pessoal que Domingas, mas poética e típica representante dos povos da floresta aculturados e abandonados à própria sorte; trabalhar para

uma família abastada pode ser um ganha-pão providencial, por mais injustas e precárias que sejam a situação de vida e as condições de trabalho. Domingas, por outro lado, tem "espessura", história e trajetória individual com algum detalhe, consistência palpável através da observação amorosa do filho. Anastácia seria mais uma versão da "identidade indígena ou cabocla", e Domingas, da "subjetividade" afetiva e psicológica dessa mesma "fonte primária" da infância do autor, à qual dá, de maneira diferenciada, vozes, perspectivas e espaços, permeados de silêncios e lacunas.

4 Em Cinzas do Norte

O último avatar que veremos aqui dessa criada índia interpelada por toda sorte de demandas da família servida é Naiá, de *Cinzas do Norte*. Esse terceiro romance de Hatoum segue em uma sequência que é, também, cronológica, e a história ocorre em um tempo mais recente, o que pode explicar que o retrato feito pelo autor de sua "fonte primária" tenha aqui tons nitidamente distintos dos de suas antecessoras: não será quase escrava, como Anastácia Socorro, e, embora o leitor descubra bastante sobre como pensa e age (sobretudo na parte final do livro), não tem acesso à sua "espessura" psicológica, como no caso de Domingas. E, mesmo que sua labuta seja inegável, Naiá evolui, ao longo do enredo, rumo a uma autonomia inacessível a Anastácia e a Domingas, deixando de ser, ao final do livro, subalterna.

Um primeiro elemento de diversidade encontra-se no nome: ela é a única das três a ter um nome índio (os outros dois nomes remetem ao catolicismo) – elemento talvez irônico, ou otimista, pois essa será a única índia, dentre as criadas aqui observadas, que não padece fisicamente e moralmente com a dureza de seu trabalho. Mesmo que, como nos outros romances, as descrições físicas da personagem sejam parcas, eis o trecho em que o narrador nos dá um vislumbre da presença de Naiá em cena e da impressão que causa nos demais. Diante da visão de dois índios, o narrador reflete: "Mãe e filho, juntos na soleira, somavam altivez e beleza. E aqueles olhos, os quatro, que não baixavam, me recordaram os olhos de Naiá"

(HATOUM, 2005, p. 74). Olhos que não baixam, mulher que não se dobra, Naiá é ainda assim uma personagem subalterna, uma criada que passa a trabalhar quase menina no palacete dos Mattoso como babá, faxineira, cozinheira, mensageira, sem família própria, vivendo (como Domingas) na propriedade dos patrões e sofrendo (não tanto quanto Domingas) com os dramas que testemunha entre quatro paredes (não há cenas de violência física ou verbal contra ela no romance).

O narrador de *Cinzas do Norte* é Lavo (Olavo), menino órfão e pobre, amigo desde criança de Mundo (Raimundo Mattoso), filho único criado para tornar-se herdeiro de um pequeno império. Seu pai, Jano (Trajano), é filho de portugueses que fizeram fortuna no Brasil – o que também faz desse enredo uma história de imigração; sua mãe, Alicia, é filha bastarda de um homem branco (brasileiro de “família antiga”) com uma índia (que ele abandona depois de certo tempo). Assim, na casa dos Mattoso impera a tradição portuguesa da família do pai, pois a mãe tenta esquecer ou camuflar a origem de pobreza, bastardia e abandono.

Lavo conta sua história de fora da casa (pois mora inclusive em outro bairro), mas com proximidade afetiva da família devido a uma série de relações que unem os dois núcleos de personagens. Ele vai testemunhar, mas também ouvir, sobre fatos e acontecimentos por diferentes vias e fontes, que se completam e entrelaçam – em mais uma narrativa polifônica, montada como um quebra-cabeças, e que o leitor deve compor. Uma de suas fontes é Naiá, que muitas vezes serve de elo entre o interior do palacete e o foro humilde da casa de Lavo.

O objeto principal da trama é a vida de Mundo, sua vocação artística e as consequências trágicas que ela desencadeia. De maneira esquemática, Mundo se dilacera entre a rejeição do pai por seu pendor artístico, e a influência de dois homens que encarnam diferentes tipos de artistas – três personagens que se odeiam, e que dividem e disputam a atenção do protagonista. A vida de Mundo será uma série de eventos e rupturas dramáticos, até sua morte prematura por uma doença contraída na selva. Ele coleciona inimi-

gos, foge de Manaus, ganha o mundo, trabalha e expõe na Europa, mas volta para tentar se tratar no Rio de Janeiro, rodeado de símbolos e artefatos do Amazonas.

Lavo será, como o narrador de *Dois irmãos*, um subalterno, que vai progredir na vida discretamente, por meio de estudos e diplomas, torna-se advogado e, no final do livro, vive em uma casa própria. Também como Nael, leva “quase vinte anos” para escrever seu relato, que permanece em sua memória “como um fogo escondido” (HATOUM, 2005, p. 9), sempre ardendo, doendo, precisando ser contado e escrito. Como nos romances anteriores, este também contém transcrição de documentos escritos (cartas de Mundo para Lavo, e trechos entrecortados de um manuscrito de Ranulfo para Mundo), mas o narrador se vale sobretudo das lembranças de conversas para compor a história de Mundo e seu entorno, e Naiá será uma importante fonte, direta e indireta, de informações orais.

A mais antiga cena rememorada pelo narrador é a do primeiro encontro entre os dois meninos. Mundo fazia um desenho na praça, “ao lado de uma moça”, a quem pergunta: “Naiá, esse aí é o sobrinho do Ranulfo?” (HATOUM, 2005, p. 12). Ela não responde, e eles se vão. A primeira aparição de Naiá, é, portanto, marcada pelo seu silêncio, primeira de outras ocasiões em que ela deixa seu interlocutor sem resposta.

A segunda aparição de Naiá registra uma mentira. Quando o patrão lhe pergunta onde está a esposa, ela, que fazia a faxina na sala, responde que “Dona Alicia saiu [...]. Foi visitar uma amiga” (HATOUM, 2005, p. 33), e, depois, continua espalhando os móveis, mas não responde à pergunta seguinte. A patroa está com o amante, Ranulfo, fato sabido de Naiá. A mentira sela uma cumplicidade ou pacto entre patroa e empregada que vai durar muitos anos. Em seu manuscrito, Ranulfo explica a Mundo a dinâmica dessa cumplicidade:

‘Vamos dar um mergulho amanhã à tarde?’: era essa a senha que eu enviava a Alicia pela voz cúmplice de Naiá. Macau [o motorista] embolsava para forjar mentiras a teu respeito; Naiá ganhava roupa, perfume, dinheiro e noites livres pra se esbaldar uma vez por mês (HATOUM, 2005, p. 279).

O silêncio quanto ao caso clandestino, o conluio entre as duas mulheres, não é imposto, mas negociado. A “voz cúmplice de Naiá” se ouve no recado entre os amantes e nas mentiras repetidas ao patrão – subalterna que, portanto, “pode falar”, mas que reproduz um discurso encomendado, de outrem, em ambos os casos.

Pode-se considerar que, ao longo dos anos, essa cumplicidade é também uma expressão de amizade. Por exemplo, durante as férias escolares, Naiá vai com a patroa e Mundo para o luxuoso apartamento de Copacabana: “Naiá e Alicia voltaram arroxeadas de tanto sol” (HATOUM, 2005, p. 92), constata o narrador – o que não significa que a empregada não tenha trabalhado, mas que ela pôde, porém, ir à praia com a família, agregada a ela.

Essa amizade, entretanto, é desafiada por outra amizade rival, que surge ao longo dos anos, entre a criada e o patrão. Pois, além de faxineira, babá e cúmplice de Alicia, Naiá passa a cuidar da saúde frágil de Jano: aplica-lhe a insulina necessária com dedicação e zelo. Certa feita, ele estava muito mal e

implorou à empregada que convencesse a mulher a dormir com ele. Alicia 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, 2005, p. 185).

Subalterna que fala e até ameaça, julga e toma iniciativa. Sua presença tem peso e valor entre os membros dessa família prestes a desmoronar. Naiá opera como elo ou liga entre esses seres desatinados em relações viscerais de amor e ódio, e assiste atormentada à ruína da casa (como nos romances anteriores, o leitor tem, diante dos olhos, uma Casa de Usher, que rui em decorrência do mal que corrói seus ocupantes).

No início dessa derrocada, no velório de Jano, Naiá investe e ostenta, por alguma razão não explicada, signos ambíguos do falecido. O narrador não tem acesso ao íntimo da personagem, apenas constata que ela se expressa de maneira cifrada, por meio de objetos que pertenceram ao morto e que contam histórias carregadas de emoção (as calças feitas amorosamente pela costureira

Ramira, tia do narrador e irmã de Ranulfo, e o cinto que Jano usava para surrar o filho):

Alicia usava um vestido cinza [...]. Recebia condolências de braço dado com Naiá, ambas elegantes: os olhos da empregada, vermelhos, voltados para a cabeça do patrão. Por coincidência ou intenção perversa, ela usava a calça azul-marinho costurada por Ramira, que ficara frouxa e comprida demais. E o mesmo cinturão de couro que golpeara Mundo (HATOUM, 2005, p. 204).

Mais que a viúva, a empregada chorou a morte do patrão e, ao empunhar, como a bandeiras, pertences seus, reiterou signos de afeto (o amor não correspondido da costureira) e desafeto (a relação destrutiva entre pai e filho) do falecido. “Por coincidência ou intenção perversa”, diz o narrador, e a dúvida assola também o leitor, o gesto de Naiá permanece um mistério, o que não impede que seja impregnado de sentido e subjetividade.

A criada também é, como dito, fonte de informações do narrador – mas não somente dele. O patrão, por exemplo, reluta em conversar com o diretor do colégio do filho: “Jano demorou a descer e temia o encontro com o diretor, temia ouvir o que depois Macau [o motorista] contaria a Naiá” (HATOUM, 2005, p. 183) – em uma rede de transmissão que logo divulgaria *urbi et orbi* o conteúdo da reunião. Essa rede é explicitada adiante no texto: “[Ramira] ouviu de Naiá o que Jano contara a Macau sobre a conversa com o diretor” (HATOUM, 2005, p. 187) – em um retrato humorado da vida provinciana, dando um poder de fala aos subalternos da trama (a empregada, o motorista, a costureira...), as conhecidas Algarvias dos personagens hatoumianos, aqui trocadas entre todos e sobre todos.

Naiá é, portanto, conversadeira e não se furta a puxar assunto, por exemplo, com Lavo: “A patroa está estranha, não é?”, disse Naiá abrindo o portão da garagem. ‘Tua tia também [...] que deu nela?’ (HATOUM, 2005, p. 194). Sua competência comunicativa é renomada: “Foi Naiá que te avisou que eu vinha, não foi? Ela nunca falha” (HATOUM, 2005, p. 210) disse Mundo ao narrador. “Ela nunca falha”, ou seja, ela sempre fala, no sentido de transmitir recados, informações, comunicar fatos e emitir opiniões. No entanto, ela não fala de sua

vida e intimidade. O leitor só terá um vislumbre de sua maneira de pensar e sentir ao final do livro, quando o narrador visita Alicia no Rio de Janeiro, depois de muitos anos de afastamento.

Em um pequeno apartamento vivem patroa e empregada com o que restou da herança do finado. "Não hesitei em bater à porta. Quando Naiá apareceu, me emocionei: achava que nunca mais a veria. Ela me abraçou, pôs as mãos na minha cabeça e notou os dois rastros de calvície precoce: 'Mano, o tempo é malvado com todo mundo'" (HATOUM, 2005, p. 286). Mais uma vez, ela se expressa com facilidade sobre questões corriqueiras, sobretudo porque sente familiaridade com o narrador, "mano", amigo, seu semelhante – seja porque ele é mais novo ou porque é de origem pobre, e faz parte do grupo dos subalternos que sempre orbitaram em torno do palacete.

Então, ela conta sobre os dias finais de Mundo, e se coloca como parte da família: "Quando os dois [mãe e filho] chegaram de Londres, a gente se mudou para cá. Cuidei da mudança, de tudo. O pior foi a prisão do menino [...]. A gente passou uma noite toda esperando por ele" (HATOUM, 2005, p. 286). "A gente", as duas mulheres, mãe e amiga, mudando para um apartamento menor do que o anterior, esperando ansiosas pela soltura "do menino" – ambas sofrendo juntas com a decadência financeira de Alicia e a doença de Mundo.

Também foi ela quem deu a notícia da morte de Mundo aos amigos na Europa: "A patroa nem quis saber, nem avisou que o menino tinha morrido. Mas eu escrevi para os dois, na minha língua. Borrei as palavras de tanto apagar e corrigir, mas contei tudo" (HATOUM, 2005, p. 287). Essa subalterna desenvolve voz própria e assume inclusive a tarefa de escrever – contando fatos, "na língua dela", com rasuras, mas sem meias verdades ("contou tudo") – assumindo, aqui, lugar da mãe. Registra sua voz por escrito e faz valer sua vontade. Desentruva-se da subalternidade.

Apesar das saudades de Manaus, fica no Rio de Janeiro ao lado da amiga: "Dona Alicia não quer voltar. Quando toco no assunto, ela fica fula da vida e diz: 'Vai tu, sozinha'" (HATOUM, 2005, p. 287). Não foi. A essa altura, as duas são insepará-

veis. É Alicia quem conta: "Fiquei sozinha... com a Naiá... [...] Agora só temos dinheiro para pagar as contas e comer" (HATOUM, 2005, p. 288). E revela: "Essa criatura faz faxina nos apartamentos da avenida Atlântica e me ajuda nas despesas [...] Se não fosse meu filho [o dinheiro com a venda de seus quadros] eu e Naiá já estaríamos na rua..." (HATOUM, 2005, p. 289). A relação patroa-empregada está, há muito, transformada, tornada parceria e amizade.

Tempos depois, o narrador recebe um telefonema de Naiá – sempre comunicante – anunciando a morte da amiga. Ele conta:

[...] ela disse que no último ano de vida a patroa vendera todos os trabalhos do filho [...]. 'Fez coisa pior, Lavo... mas no fim, foi uma boa pessoa. Quer dizer, foi justa comigo, pôs o apartamento no meu nome. Tive medo de ser enxotada daqui e ter que ir morar num cortiço. Ela sabia que eu adorava o Mundo. E quem tinha cuidado do seu Jano? A comida, os jantares, a limpeza daquela casa em Manaus. Eu sabia que ela chamegava com o teu tio. Mas dona Alicia era que nem aranha, se escondia no escuro da teia e crescia. Ela mentiu para o Ranulfo... não ia chamar ele quando o menino foi internado. Ameacei: 'Se a senhora não avisar, eu mesma aviso' [...]. 'Então, faça o que a senhora sempre fez', eu disse. 'Minta pra eles, diga que ele sofreu um acidente' [...]. O que eu fiz foi mandar pra ti o jornal com a foto... a prisão dele... Não contei pra dona Alicia, ela ia brigar. Deu um nó na minha língua, não saía de perto... e eu não pude falar essas coisas quando tu passaste por aqui (HATOUM, 2005, p. 299-300).

Plenamente consciente de seu valor e merecimento, explica o porquê de herdar o apartamento: as tarefas domésticas, o encobrimento dos anos de adultério de Alicia (entre outros segredos), e a decisão de chamar Ranulfo (amigo e figura paterna para Mundo). Aqui, como já fizera antes, ela ameaça a amiga, assume uma posição contrária, se impõe, oculta fatos e ações, e faz o que considera correto. Livra-se da subalternidade, assume-se como ser autônomo e passa a ser reconhecida como tal.

Considerações finais

As três empregadas que vivem às margens das famílias dos protagonistas, agregadas e subalternas a elas, são personagens secundários dos três

primeiros livros da obra ficcional de Milton Hatoum. Elas expressam a heterogeneidade das "re-presentações" da "fonte primária" do autor: cada qual, à sua maneira, retrata a dificuldade de falar e de se fazer ouvir em uma sociedade que exclui e estigmatiza o subalterno. Hatoum retrata a sociedade brasileira em seus romances, especificamente o universo manauara, impregnando de realismo suas histórias de personagens trágicos, até míticos (como serão a matriarca do *Relato*, os gêmeos de *Dois irmãos*, e o amigo prometeico do narrador de *Cinzas do Norte*), dando relevo à questão da alteridade, ao olhar do Outro, ao ouvir o Outro em narrativas que constituem mosaicos de falas e testemunhos reunidos ou colecionados pelos narradores.

Assim, os personagens subalternos, interlocutores privilegiados dos narradores (lembrando que Anastácia será interlocutora de um narrador secundário do *Relato*) serão figuras periféricas à cena central, mas compõem a trama em seu agenciamento dialógico com os demais. Pois assim é a escritura de Hatoum: textos polifônicos onde pululam as vozes narrativas, a inclusão de narrações (direta ou indiretamente), os documentos escritos (cartas, trechos de manuscritos etc.) e uma série imbricada de memórias (dos narradores ou reportadas por eles). Os narradores cedem a vez e a voz a seus interlocutores, abrem espaço à enunciação da fala de outrem – como preconiza Spivak –, e conferem ao leitor a tarefa de tirar conclusões, preencher lacunas e estabelecer nexos.

A presença das empregadas agregadas Anastácia Socorro, Domingas e Naiá ocorre sob a forma de três diferentes retratos singulares de mulheres subalternas, e não meras reproduções similares de um personagem-tipo. Elas acrescentam, cada qual à sua maneira, densidade à trama e dramaticidade à ação e ao contexto. Cada qual terá seu lote de exclusão, sua dose de preconceito, a começar pela mais submissa e silenciosa, Anastácia Socorro, a quem a família impõe a manutenção do silêncio, a não ser pelos momentos de conversa com a matriarca sobre as lembranças de infância; passando por Domingas, que tem um pacto de silêncio com os patrões sobre o estupro que sofreu dentro da casa, assim como sobre a identidade

do pai de seu filho; para, finalmente, terminar o sequenciamento dos textos com Naiá, que realiza as tarefas, obedece às ordens, mas estabelece limites à submissão, fazendo-se efetivamente ouvir pelos patrões em algumas ocasiões em que interage e predomina na solução dos conflitos que se apresentam. Nessa progressão, a "medição dos silêncios" que revela, por si só, o grau decrescente de subalternidade das personagens. No geral, nos avatares da personagem, o autor elude o estereótipo e dá vida, espaço e voz a diferentes mulheres, com distintos graus de subalternidade e consciência de sua condição.

Também são subalternos dois dos narradores, homens de origem humilde, pobres que vivem e crescem observando os dramas dos donos dos sobrados, suas histórias de amor e ódio, as fúrias intestinais que dilaceram as famílias e levam à derrocada das dinastias. Sobrevivem ao infortúnio dos protagonistas, justamente, esses narradores que observam, testemunham e se mantêm à distância (imposta pelas próprias circunstâncias) da sina trágica das famílias.

Referências

- AGUIAR, Jórisa Danilla Nascimento. Teoria pós-colonial, estudos subalternos e América Latina: uma guinada epistemológica? *Estudos de sociologia*, Campina Grande, v. 21, n. 41, p. 273-289, 2016.
- HATOU, Milton. *Dois irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- HATOU, Milton. *Cinzas do Norte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- HATOU, Milton. "Entrevista. Conexões Abril Cultural", parte 1/4, 2009 vídeo (3 min 10). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=g9EwHRY9pm4&feature=emb_rel_end. Acesso em: 23 jun. 2020.
- HATOU, Milton. Laços de Parentesco: Ficção e Antropologia. *Raízes da Amazônia*, Manaus, v. 1, n. 1, p. 81-87, 2005. Disponível em: http://chs.inpa.gov.br/arquivos/raizes_n1_artigos.pdf. Acesso em: 30 jul. 2020.
- HATOU, Milton. Quando o mito vira história e a história vira literatura. [Entrevista cedida à] Livia Almendary. *Brasil de Fato*, p. 6-7, 7 jan. 2010.
- HATOU, Milton. *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- MACHERY, Pierre. *Pour une théorie de la production littéraire*. Paris: Maspero, 1966.

PENALVA, Liozina Kauana de Carvalho; FIGUEIREDO, Euridice. A representação de alteridades e diferença na amazônia hatouniana. In: ABRALIC, 15., 2017. *Anais eletrônicos* [...]. p. 4874-4885. Disponível em: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491505328.pdf. Acesso em: 20 jul. 2020.

POCHÉ, Fred. La question postcoloniale au risque de la déconstruction: Spivak et la condition des femmes. *Franciscanum*, Bogotá, v. 61, n. 171, p. 43-97, 2019.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina G. Almeida, Marcos P. Feitosa e André P. Feitosa. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

Luciana Persice Nogueira-Pretti

Pós-doutora em Literatura de Língua Francesa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), no Rio de Janeiro, RJ, Brasil; professora Adjunta do Setor de Francês da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (ILE/UERJ), no Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

Endereço para correspondência

Luciana Persice Nogueira-Pretti
Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Rua São Francisco Xavier, 524
Maracanã, 205509-900
Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Os textos deste artigo foram revisados pela Poá Comunicação e submetidos para validação da autora antes da publicação.