

UMA LEITURA DE A NINFA DO TEATRO AMAZONAS

Tatiana Cavalcante Fabem¹
Gilson Penalva²

Resumo: Neste trabalho será analisado o conto *A ninfa do teatro Amazonas*, presente em *A Cidade Ilhada* (2009). O recorte, o estranho e a alegoria como possibilidade de leitura crítica do imaginário da *belle époque*. O conto se apresenta no debate dos estudos culturais e históricos, sem abandonar a questão histórica e cultural, o referido conto faz uma inserção no universo do estranho que lembra os contos de ambiência noturna e atmosfera de suspense de Poe. Como ferramentas teóricas serão utilizados os estudos de Geraldo Mártires Coelho sobre a *belle époque* amazônica, os estudos de Todorov sobre o estranho e a alegoria e os estudos de Achille Mbembe sobre neocropolítica.

Palavras-Chave: Estranho. Alegoria. *Belle époque* amazônica.

A READING OF A NINFA DO TEATRO AMAZONAS

Abstract: his research will analyze the short story *A ninfa do Teatro Amazonas*, present in *A Cidade Ilhada* (2009). The part of this work will be the strange and the allegory as a possibility of critical reading of the imaginary of the *belle époque*. The short story is inserted more in the debate of cultural and historical studies, without abandoning the historical and cultural issue, the aforementioned tale makes an insertion in the universe of the strange that recalls Poe's

¹ Mestre em estudos literários pela Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará- Unifesspa. Endereço eletrônico: tatifabem@hotmail.com.

² Professor doutor, docente na Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará. Endereço eletrônico: gilpena@unifesspa.edu.br.

tales of nocturnal ambience and suspenseful atmosphere. As theoretical tools, Geraldo Mártires Coelho's studies on the Amazonian belle époque, Todorov's studies on the strange and allegory and Achille Mbembe's studies on necropolitics will be used.

Keywords: Strange. Allegory. Amazonian belle époque.

A narrativa dialoga com a pintura para pensar a Amazônia

Milton Hatoum escreveu o livro de contos *A Cidade Ilhada* (2009), em que apresenta narrativas que se desenrolam em Manaus. Dentre os contos presentes na obra está o conto *A ninfa do teatro Amazonas*. Neste conto, Hatoum retoma um tema já explorado no romance *Cinzas do Norte*, que é o imaginário sobre a *belle époque* na Amazônia, também explorando, como no referido romance, a relação entre as artes visuais e aquele período. Mas, diferente dos outros contos do livro, na narrativa estudada, Milton Hatoum trabalha com o estranho, buscando explorar neste o elemento alegórico. Neste trabalho vamos fazer uma breve análise do referido conto, percebendo como a modernização no espaço urbano amazônico se liga a relações de poder que oprimiram os grupos subalternizados e como o autor trabalha essas questões a partir do estranho e do alegórico.

O estranho e o alegórico

Inicialmente, vejamos os conceitos de estranho e de alegórico que serão usados para a análise do conto de Milton Hatoum. Um teórico que se debruçou sobre as relações entre o estranho, o fantástico e o maravilhoso, foi Tzvetan Todorov (2007). Sobre o estranho, este estudioso afirma,

Nas obras que pertencem a este gênero, relatam-se acontecimentos que podem perfeitamente ser explicados pelas leis da razão, mas que são, de uma

maneira ou de outra, incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos e que, por esta razão, provocam na personagem e no leitor reação semelhante àquela que os textos fantásticos nos tornaram familiar (TODOROV, 2004, p. 53).

Apesar de o título do conto fazer alusão ao maravilhoso grego por meio da ninfa das águas doces, a naia ou náiaide (HACQUARD, 1996), o fato de termos a percepção de que o personagem Álvaro confunde a parturiente da narrativa com a com a ninfa pintada nos dá uma explicação racional, ficando a perspectiva do insólito apenas com o personagem ancião.

Nessa noite precoce, o som que o vigia escutava não mais pertencia ao sonho ou ao sono. Ele não sabia afirmar se era uma voz, um canto ou os acordes de um piano; parecia vir de longe, mas provavelmente do interior do teatro. [...] pensou em entrar no sétimo camarote e já girava a maçaneta quando escutou novamente o som, agora mais estranho, mais ameaçador (HATOUM, 2009, p. 91).

O próprio narrador vai nos conduzindo à atmosfera do estranho, chegando a usar esse vocábulo para designar o ambiente. A passagem do sono e do sonho à realidade é que trazem o estranho para a narrativa. Nessa ambientação estranha, temos em vários momentos a alegoria ligada ao imaginário da *belle époque* amazônica. Segundo Todorov,

A alegoria implica na existência de pelo menos dois sentidos para as mesmas palavras; diz-se às vezes que o sentido primeiro deve desaparecer, outras vezes que os dois devem estar presentes juntos. Em segundo lugar, este duplo sentido é indicado na obra de maneira *explícita*: não depende da interpretação (arbitrária ou não) de um leitor qualquer (TODOROV, 2004, p. 71).

Como já dito, o duplo sentido alegórico na narrativa ora estudada está ligado a um saudosismo em relação à *belle*

époque amazônica. Nesse sentido, torna-se necessário conhecer a *belle époque* para entendermos com mais profundidade o conto.

A *belle époque* amazônica

No artigo *Na Belém da belle époque da borracha (1890-1910): dirigindo os olhares*, Geraldo Mártires Coelho (2011) nos mostra que o período chamado de *belle époque* consistiu em uma mundialização dos costumes franceses do *fin de siècle XIX*. Assim, a *belle époque* de onde o nome foi retirado na Amazônia seria constituída, então, por hábitos, costumes e gestos da burguesia francesa, que representariam a ideia de progresso e civilização. A mundialização desse modelo civilizacional enquanto alta cultura, que ultrapassou as barreiras do continente europeu, se relaciona com o advento do capital industrial. À medida que a relação comercial burguesa se estabelecia em outros territórios, esses gestos burgueses se estendiam e se afirmavam como exemplo de civilidade em outros lugares. Sobre essa questão, Coelho nos mostra que,

Os valores, os códigos e os rituais da cultura da *belle époque*, na condição de teatro da civilização, espalharam-se, em maior ou menor escala, pelas sociedades contemporâneas. Paris, Lisboa, Buenos Aires, São Petersburgo, Viena, Belém e Manaus, cidades de topografias sociais e físicas distintas, integravam-se ao circuito mundial da cultura burguesa, na medida em que abrigavam elos da cadeia mundial do mercado. A cultura burguesa da *belle époque* transitava pelos mesmos canais da circulação das mercadorias, dos capitais e dos bens de produção, o que implicava bem definir o sentido da mundialização da economia capitalista e do capital simbólico da cultura burguesa (COELHO, 2011, p. 141-142).

Mais que mercadorias, a cultura burguesa da *belle époque* também transitava nas relações comerciais. Um “teatro da civilização” (COELHO, 2011, p. 141) sendo assistido e en-

cenado em outros territórios. Poderíamos relacionar a expressão acima, de Coelho, com o título do conto, em que “teatro Amazonas” pode nos dar mais de uma camada de leitura. No tocante a algumas cidades brasileiras, o pesquisador aponta que esse “civilizar-se” implicava na criação de um novo cenário que não lembrasse o domínio português, ligado à colônia e ao atraso.

Segundo Coelho, “Rio de Janeiro, Belém ou ainda Manaus, mas não o Brasil como um todo, *civilizam-se*” (COELHO, 2011, p. 142). Um “civilizar” que, segundo o autor, alimentou durante décadas o imaginário brasileiro a respeito do que se entenderia como avanço e desenvolvimento, um imaginário que tomava como este a “europeização e o branqueamento” (COELHO, 2011, p. 143), ou seja, modelo a ser seguido na construção da identidade da nação brasileira.

De acordo com Coelho, a *belle époque* não somente imprimia novos gestos, vestuários, gostos da burguesia francesa, mas também uma higienização urbana. Essa higienização significava que nesse novo modelo de cidade não caberia o que não fosse embranquecido, o que não fosse símbolo de requinte, o que não refletisse os hábitos burgueses pretensamente “civilizados”,

Mas não só! Também sobressairá o ideal da cidade planejada, limpa e higiênica, o encobrimento da pobreza e da mendicância, a sociabilidade mundana. Mesmo com a presença da mendicância, como na Paris de Baudelaire, os sujeitos sociais da *belle époque* investirão no sentido de reservar os centros da vida urbana e mundana para si (COELHO, 2011, p. 145).

Essa higienização da cidade pode ser observada no conto *A ninfa do teatro Amazonas*, em *A cidade ilhada*, de Milton Hatoum, quando, na cidade de Manaus, uma mulher não branca, de feições indígenas grávida necessita de suporte médico e tem essa necessidade negada,

Ela parecia um vulto perdido nesse mundo invadido pela água. Ainda não sabemos seu nome e sua moradia é incerta; uns dizem que a mulher se esconde num buraco, lá na Colina; outros a viram perambular nos becos do bairro do Céu, e sabe Deus se é filha da cidade ou do mato. Dizem também que tentou entrar na Santa Casa, mas foi enxotada pelo porteiro do hospital. A chuva atingiu-a em plena praça de São Sebastião (HATOUM, 2009, p. 89).

O narrador, usa a expressão “mundo” para referir-se ao centro de Manaus sob uma tempestade amazônica. Nesse mundo, a personagem, segundo ainda o narrador, aparentava estar perdida, mostrando que ela não pertencia a esse “mundo”. Um elemento interessante nesse início de narrativa é que o narrador utiliza a primeira pessoa do plural e se vale de possíveis afirmações de “uns” outros informantes. Desse modo é possível dizer que esse narrador se aproxima de um olhar coletivo sobre os sujeitos da cidade. As informações reunidas colocam a personagem de feições indígenas como pertencente à periferia próxima à floresta ou mesmo a esta própria, o que significaria a contraposição à civilização da *belle époque*, moderna e artificial em contraste com o natural, e que ainda habita de forma saudosista o imaginário daquela capital. Achille Mbembe mostra que nas colônias houve uma divisão entre o que a princípio não poderia ser dividido,

Esse controle pressupõe a distribuição da espécie humana em grupos, a subdivisão da população em subgrupos e o estabelecimento de uma cesura biológica entre uns e outros. Isso é o que Foucault rotula com o termo (aparentemente familiar) “racismo”. [...] Que a raça tenha um lugar proeminente na racionalidade própria do biopoder é inteiramente justificável. Afinal de contas, mais que o pensamento de classe (a ideologia que define a história como uma luta econômica de classes), a raça foi a sombra sempre presente no pensamento e na prática das políticas do Ocidente (MBEMBE, 2018, p. 17-18).

Apesar de Mbembe se referir à realidade colonial, seu pensamento se aplica à realidade pós-colonial, visto que muitas heranças da colônia ainda persistem na contemporaneidade. No caso do conto, é possível perceber que a subdivisão racial se traduziu em uma divisão de Manaus em centro branco civilizado e periferia/floresta não branca e não civilizada. Nos becos, na Colina, no bairro do Céu ou mesmo no “mato” é onde caberia uma mulher não branca, portanto, não pertencente ao “mundo civilizado”, não cabendo, assim, àquele corpo, que segundo o fragmento do conto supracitado, se assemelhava a um vulto, a dignidade, estando, portanto, a personagem relegada à invisibilidade social.

A arte como parte do projeto higienizante europeizante

O projeto de consolidação da *belle époque* na Amazônia demandava a construção dos cenários que a favorecessem, mais a importação dos valores burgueses europeus. Nesse processo, artistas de diferentes linguagens tiveram importante participação,

O essencial nesse processo não é a migração/transposição dos valores, representações, linguagens e rituais da cultura da burguesia europeia. Antes, é preciso perceber em que medida a sociedade local, os seus segmentos cultos e letrados, sentiam-se como partícipes do processo de construção dos cenários materiais e mentais que abrigaram as formas do Progresso e da Civilização aqui chegados. Caso contrário, a *belle époque* seria apenas uma metáfora, um complexo processo de mimese, o que realmente não aconteceu (COELHO, 2011, p. 149).

A participação dos artistas nos objetos e monumentos que se tornariam símbolos da *belle époque* aparecem no conto pelo próprio Teatro Amazonas, símbolo maior daquela época erguido em 1896, localizado no Largo de São Sebastião, onde se encontra de início a personagem do conto. O

conto mostra que no teatro estão símbolos da grande arte dramática europeia a que aquele teatro se ligaria, dos gêneros ópera, tragédia e comédia, “Pôs os óculos a fim de enxergar com nitidez a sala; ali estavam seus velhos conhecidos: o busto de Carlos Gomes, de Racine e Molière” (HATOUM, 2009. p. 92).

Dentre os nomes que contribuíram para a criação desse grande monumento está, por exemplo, Domenico de Angelis (1852-1904), pintor italiano importante para a invenção da *belle époque* amazônica tanto em Belém como em Manaus. Além de uma importante pintura presente no teatro manauara, o monumento presente no conto também foi idealizado por ele.

Figura 1 — Monumento à abertura dos portos, Domênico de Angelis (1900)



Fonte: <https://portalamazonia.com>.

Figura 2 — Alegoria feminina da Amazônia que Álvaro contemplava no verão



Foto: José Hilton P. da Silva.

Figura 3 — Barco alegorizando a América



Fotos: Clauter Carvalho/J. M. Rocha.

O monumento em questão foi erguido em celebração à abertura dos portos, construído em 1899 e inaugurado em 1900, “Lá fora, um dos barcos de bronze flutuava no centro da praça e as asas de um anjo submerso pareciam uma âncora solta no espaço” (HATOUM, 2009, p. 91). No conto de Hatoum, além do monumento de De Angelis, tem importância o pano de boca do teatro Amazonas. Este é atribuído a Crispim do Amaral (1858-1911), e tem um caráter alegórico geográfico, representando o encontro dos dois grandes rios, o Negro e o Solimões. O referido pano mede de cerca de 10,5m x 6,4m. Nele há uma ninfa, uma náíade ou naia, deitada sobre uma concha no encontro das águas (STOCO, 2016, p. 8).

Figura 4 — Pano de boca do Teatro Amazonas



Foto: Divulgação/Sec-AM. Fonte: Diário Brasil Digital.

Figura 5 — Detalhe do pano de boca



Foto: Divulgação/Sec-AM. Fonte: Diário Brasil Digital.

É possível, por meio da observação do detalhe da figura do pano de boca, visualizar a concha em que repousa a ninfa. Esta concha nos remete a outra, a de Sandro Botticelli, no quadro *O Nascimento de Vênus*, de 1485. Fica claro que um dos objetivos da pintura no pano de boca do teatro buscava aproximar este da arte europeia, tida como alta cultura. A escolha da ninfa naia, divindade da água doce, buscava acclimatar a cultura europeia na cidade nascida do encontro de dois grandes rios.

Álvaro como alegoria da *belle époque*

Tanto na Amazônia do monumento quanto na ninfa do teatro temos a idealização feminina a partir de um modelo de beleza europeu, e a alegorização embranquecedora da região amazônica. Assim, os símbolos de beleza da mulher da *belle époque* amazônica se ligam a modelos europeus. É esta beleza amazônica de traços europeizados que fascina o idoso vigia Álvaro Celestino de Matos, e que está no referido mo-

numento, “no verão amanhecia num dos barcos de bronze do monumento da praça São Sebastião e ali passava horas contemplando a estátua de uma mulher” (HATOUM, 2009, p. 94).

O próprio sobrenome de Álvaro já traz a reflexão crítica alegórica do conto sobre a invenção da Amazônia a partir da Europa: o “Celestino” se liga ao angelical da sua cantora Angiolina perdida, que por sua vez, pelo caráter divino da origem etimológica do seu nome, se liga ao campanário da igreja que ele admira de seu pequeno quarto nas dependências do teatro (HATOUM, 2009, p. 90-91), mostrando um processo de divinização e culto na busca de Álvaro. A aproximação entre a soprano e o campanário da igreja, onde badalam os sinos, nos levam a aproximar o som sagrado do sino do canto da soprano, que veio em um navio europeu. Já o último sobrenome de Álvaro, “Matos”, se liga à construção discursiva da Amazônia enquanto floresta, o mato de onde poderia ter vindo a parturiente.

Álvaro alegoriza, portanto, o imaginário nostálgico que há em torno da *belle époque*. O sono e o sonho se ligam ao inconsciente, que não conhece o tempo, tornando o passado e um eterno agora.

Seu Álvaro Celestino de Matos — oitenta e sete anos, olhar taciturno e sotaque de imigrante nortenho — acordou com um sobressalto e ouviu um som estranho; pensou que estava sonhando com a voz de uma cantora numa das noites de sua infância remota. Por algum tempo ele continuou vagando num espaço movediço em que se misturam o sono e o sonho, sem saber se o rumor vinha da chuva de ontem ou de uma célebre quinta-feira de 1919 (HATOUM, 2009, p. 90).

O som que vinha do teatro se confundia com a voz da cantora, em um atravessamento confuso de tempos: a infância do menino que viu deslumbrado um espetáculo do tempo da *belle époque* se confundia com o som do presente.

A encarnação da ninfa

Na perspectiva de Álvaro há a fusão da ninfa naia pintada no pano de boca com a mulher indígena real parturiente. Não fosse o início do conto, nos informando da indígena grávida que não tem outro recurso senão entrar no teatro, teríamos uma cena de contornos fantásticos, como no conto entre santos, de Machado de Assis,

O vigia se afastou da cortina, imaginou mais uma vez a pintura da tela iluminada: a naia quase nua deitada na concha, o corpo branco e opulento contornado pela luz. Depois acariciou com a mão direita o ventre da naia e, ao sentir na pele a aspereza da tela entendeu que se tratava realmente de uma pintura (HATOUM, 2009, p. 92).

A ação de acariciar o ventre da naia para se certificar do seu caráter artificial mostra um recurso utilizado pelo autor para a fusão a partir das marcas do estranho na literatura. O ventre mais uma vez entra em evidência quando o anel de luz coincide com o umbigo da naia (HATOUM, 2009, p. 92). A aproximação entre a ninfa e a mulher que daria à luz no teatro está também no fato de que naia também possui o significado de mãe. A mulher que ele encontra na plateia é descrita, por sua vez, como morena e de olhos repuxados, o que sugere ou que a mesma tenha ascendência indígena, ou que é ela própria uma indígena, já que sabemos da possibilidade de ela viver no “mato”. Mas essa mulher não se confunde apenas com a ninfa, ela também se confunde com Angiolina, como é possível perceber no excerto abaixo,

Ele tornou a ajustar a lente no orifício do pano de boca: a mulher havia cruzado as pernas seus cabelos cobriam-lhe os seios [...] ela abraçava o bebê e, quando abriu a boca, ele esperou ouvir uma voz ou uma canção, mas era apenas um bocejo; em seguida a mulher lambeu o rosto da criança e ele viu a língua e os lábios dela iluminados pelo lustre (HATOUM, 2009, p. 92-93).

A expectativa do vigia é ouvir o canto, o mesmo que ouvira outrora, mas essa expectativa é quebrada, pois em lugar do canto, o que há é o gesto de lambar a cria, sendo “a língua e os lábios” iluminados, o que simboliza uma reaproximação da natureza que a civilização da *belle époque* amazônica prometia explorar e dominar.

Álvaro, vivendo entre “o sono e o sonho”, carregaria consigo o tempo da *belle époque*. O seu desequilíbrio e sua consequente queda carregaria alguma alegoria de um tempo passado amazônico cada vez mais em declínio, “rindo, gargalhando, só sentiu falta da arma quando perdeu o equilíbrio e caiu ajoelhado” (HATOUM, 2009, p. 93). A alegoria do declínio da *belle époque* foi desenvolvida com mais veemência por Hatoum em *Cinzas do Norte*. A transformação da arma em muleta confirma a perda do poder da *belle époque* que o personagem alegoriza.

Uma possível ligação com Cinzas do Norte

É possível perceber uma ligação entre o livro de contos *A cidade Ilhada* e *Cinzas do Norte*. No que diz respeito às personagens. Nos dois temos a presença dos irmãos Ramira e Ranulfo, além de Minotauro e de Olavo. Especificamente no conto ora estudado, é possível se criar uma hipótese, pois um dos prováveis lugares onde moraria a mulher indígena seria a Colina, onde no romance *Cinzas do Norte* moraram de início, Alícia, sua irmã mais velha Algisa, e a mãe das duas, Ozélia, indígena que não falava português.

As duas irmãs no romance *Cinzas do Norte* são filhas não reconhecidas de um homem pertencente a uma das famílias ricas de Manaus, os Dalemer. Algisa, após ser rejeitada pelo pai que durante tanto tempo esperou, após ser abusada sexualmente, se viu na prostituição. Depois teve um curto casamento com Ranulfo, terminando por ir embora para Minas Gerais com um Regatão. Alícia, por sua vez, casou-se

como forma de escapar da pobreza, tendo como marido justamente Trajano, personagem que representaria a riqueza associada ao culto artístico-cultural da *belle époque* amazônica, tendo um filho com um artista, Arana. Desse modo, é possível se cogitar que uma das duas irmãs seja a criança que foi dada à luz no Teatro Amazonas. Ozélia, sendo indígena, teria sido vítima de discriminação no centro da cidade, onde teria ido buscar condições de ter sua filha, acabando por buscar refúgio no grande teatro.

A relação das duas irmãs, que em Cinzas do Norte são apresentadas como muito parecidas, com o conto pode ser percebida na presença da já referida concha onde está deitada a naia do pano de boca, pois essa concha, como já afirmado, se relaciona com a da obra de Botticelli, que tem em seu título a palavra nascimento, substantivo relacionado a um dos elementos centrais do conto. Além disso, a pintura do pano de boca dialoga com o nascimento daquela que é conhecida como a deusa do amor, sendo também a concha muitas vezes associada ao órgão feminino (LEXICON, 1991, p. 63). Desse modo, o nascimento de uma das filhas de Ozélia seria o de uma Vênus amazônica, filha do encontro das águas.

Um outro elemento que aproxima a beleza sedutora das duas irmãs das divindades é o elemento líquido, pois Vênus nasce do mar e naia é uma divindade ligada à água doce. Assim, no que diz respeito à intimidade com a água doce, seria possível relacionar a naia a Algisa,

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' (HATOUM, 2010, 135).

A intimidade da bela Algisa com a água contrasta com o medo de Ramira, desprovida de sensualidade e da habilidade de nadar, de se afogar. Por isso, enquanto aquela é uma exímia nadadora, esta nunca se aventura a entrar no rio, nem mesmo de canoa. E foi sob uma pesada chuva amazônica que a mãe de Algisa teve suas contrações,

A chuva atingiu-a em plena praça São Sebastião. A porta da igreja estava fechada, a praça deserta, os sobrados silenciosos. Ao errar nas cercanias do nosso majestoso teatro, a mulher sentiu contrações no ventre. Os olhos talvez tenham procurado alguém para acudi-la, mas não havia alma viva na praça (HATOUM, 2009, p. 89).

Se por um lado, Alícia é a mais bela das duas irmãs, Algisa é a que mais se liga ao signo da água doce, como a naia do pano de boca, por ser exímia nadadora e por ter vindo à luz em uma noite de chuva. Mas diferentemente do destino das musas, Algisa, pela sua origem é levada a uma vida de sofrimento: é rejeitada pelo pai e pela família deste, chega a ir para o hospício, é violentada, tem como única saída a prostituição. Após tudo isso, casa com Ran, mas o casamento dura pouco, terminando esta por ir embora para Minas com um Regatão.

Considerações finais

O conto *A ninfa do teatro Amazonas*, mesmo sendo um conto em que o estranho nos encaminha para o alegórico, nem por isso não deixa de ter suas sutilezas e ambiguidades. Essas ambiguidades giram em torno do elemento feminino que se liga à beleza europeia disseminada na *belle époque*. Essa beleza é levada pelo tempo e entra em decadência, habitando somente o sonho e sono de um vigia idoso e deslumbrado com a chamada era da borracha. Em lugar dessa bele-

za, surge outra, ligada à mulher indígena, mas essa ninfa de olhos repuxados e pele morena que nasce não tem o culto que têm as divindades importadas da Europa. Sua realidade é de preconceito, miséria e prostituição, mostrando que na Amazônia há um racismo que divide as mulheres, tidas como civilizadas e aceitas, das não brancas, animalizadas e violentas. Esse tratamento diferenciado dado a essas mulheres alegoriza também o modo como a Europa vê a Amazônia.

Referências

COELHO, G. M. Na Belém da belle époque da borracha (1890-1910): dirigindo olhares. *Escritos* (Fundação Casa de Rui Barbosa), Rio de Janeiro, v. 5, p. 141-168, 2011. Disponível em: http://www.casaruibarbosa.gov.br/escritos/numero05/FCRB_Escritos_5_8_Geraldo_Martires_Coelho.pdf. Acesso em: 5 dez 2021.

HACQUARD, G. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Trad. Maria Helena Trindade Lopes. Rio Tinto: Edições ASA, 1996.

HATOUM, M. *A cidade ilhada: contos*. São Paulo: Cia das Letras, 2009.

HATOUM, M.. *Cinzas do Norte*. São Paulo. Cia das Letras. 2010.

LEXIKON, H. *Dicionário de símbolos*. Trad. Erlon José Paschoal. São Paulo: Nova Cultural, 1978.

MBEMBE, A. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. Trad. Renata Santini. São Paulo: N-1 edições, 2018.

TODOROV, T. *Introdução à Literatura Fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

STOCO, S. L. *Identidade, política e rios do Alto-Amazonas: o pano de boca de Crispim do Amaral no Teatro Amazonas*. In: Anais do XXIII Encontro Regional de História da ANPUH-SP2016, São Paulo. ISBN: 978-85-68545-01-0. Disponível em: http://www.encontro2016.sp.anpuh.org/resources/anais/48/1475258322_ARQUIVO_TEXTOANPUH2016.pdf. Acesso em: 26 jan. 2022.

[Recebido em: 26 jan. 2022 — Aceito em: 26 set. 2022]