UNIVERSIDADE FEDERAL DE RONDÔNIA
NÚCLEO DE CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS VERNÁCULAS
MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS

# MEMÓRIA POLÍTICA E MITO: A CONSTRUÇÃO IDEOLÓGICA DO ESPAÇO EM *ÓRFÃOS DO ELDORADO*

**FÁTIMA DO NASCIMENTO VARELA**

Porto Velho, Rondônia
2012

UNIVERSIDADE FEDERAL DE RONDÔNIA
NÚCLEO DE CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS VERNÁCULAS
MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS

# MEMÓRIA POLÍTICA E MITO: A CONSTRUÇÃO IDEOLÓGICA DO ESPAÇO EM *ÓRFÃOS DO ELDORADO*

Dissertação apresentada ao Mestrado Acadêmico em Letras oferecido pelo Departamento de Línguas Vernáculas da Universidade Federal de Rondônia, como requisito final para a obtenção do título de Mestra em Letras.
**Orientador**: Dr. Júlio César Barreto Rocha

**FÁTIMA DO NASCIMENTO VARELA**

Porto Velho, Rondônia
2012

UNIVERSIDADE FEDERAL DE RONDÔNIA
NÚCLEO DE CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS VERNÁCULAS
MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS

MEMÓRIA POLÍTICA E MITO: A CONSTRUÇÃO IDEOLÓGICA DO ESPAÇO EM *ÓRFÃOS DO ELDORADO*

FÁTIMA DO NASCIMENTO VARELA

Dissertação apresentada em 20/09/2012 para a obtenção do título de Mestre em Letras.

# Banca Examinadora:

Dr. Júlio César Barreto Rocha, do Mestrado Acadêmico em Letras, presidente

Dr.ª Maria do Socorro Beltrão Macieira, do Mestrado Acadêmico em Letras, membro

Dr. Alexandre Pacheco, do Mestrado Acadêmico em História e Estudos Culturais, membro

Dr.ª Nair Ferreira Gurgel do Amaral, do Mestrado Acadêmico em Letras, suplente

**FICHA CATALOGRÁFICA**

VARELA, Fátima do Nascimento

MEMÓRIA POLÍTICA E MITO: A CONSTRUÇÃO IDEOLÓGICA DO ESPAÇO EM *ÓRFÃOS DO ELDORADO* / Fátima do Nascimento Varela. Porto Velho, RO: UNIR/ Departamento de Línguas Vernáculas, 2012.

Orientador: Dr. Júlio César Barreto Rocha

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Rondônia.

Esta pesquisa contou com o apoio da CAPES
por meio de uma bolsa de estudos.

Dedico este trabalho ao meu pai,
Raimundo José Varela, *in memoria*.

**AGRADECIMENTOS**

A Deus, o meu grande protetor.

Ao meu orientador, professor Dr. Júlio César Barreto Rocha, idealizador do programa do Mestrado em Letras da UNIR, pela cumplicidade em zelar pelo desempenho acadêmico de todos, em especial pelo modo como conduziu seu trabalho de orientação demonstrando sabedoria, humildade e respeito.

Ao professor Aguinaldo José Gonçalves pelas excelentes aulas, pelas generosas sugestões bibliográficas e pelo modo como me acolheu quando lhe pedir auxílio para que este trabalho fosse realizado.

Ao professor Osvaldo Copertino, que acompanha a minha trajetória acadêmica desde o princípio e pelo apoio dado em momentos decisivos.

À professora Marisa Fernandes, que teve um papel importante num momento difícil nessa trajetória.

Aos meus filhos, Diego, Daniela e João Pedro, a razão da superação de todos os obstáculos, por terem suportado a minha ausência por .

Ao meu marido, companheiro em todos os momentos, que me incentivou quando parecia impossível prosseguir.

Aos familiares e companheiras: minha mãe, Lúcia, e às minhas irmãs, Alaide, Cássia e Luciana, pelo suporte dado na minha ausência cuidando dos meus filhos, e às amigas Lucineide Monteiro e Simone Norberto.

Aos professores e às professoras do Programa de Mestrado que enriqueceram os meus conhecimentos,

A professora Socorro Beltrão e ao professor Alexandre Pacheco, membros da banca de qualificação e de defesa, pela leitura atenta e pelas sugestões que contribuíram para que o meu trabalho alcançasse níveis maiores de dignificação.

Ao Governo do Estado de Rondônia, na pessoa de Pascoal Aguiar, então secretário adjunto do Governo do Estado e de Maria Ester Bayerl Contriciani, chefe de seção administrativa.

*A humanidade oferecia-se*
*em espetáculo aos deuses olímpicos;*
*agora, ela se transforma em espetáculo para si mesma.*
*Sua autoalienação atingiu o ponto que lhe permite*
*sua própria destruição como um prazer estético de primeira ordem.*
*Eis a estetização da política, como a pratica o fascismo.*
*O comunismo responde com a politização da arte.*

Walter Benjamin,
*Magia e técnica, arte e política:*
*ensaios sobre literatura, história e cultura.*

*Quando vim da minha terra,*
*se é que vim da minha terra,*
*(não estou morto por lá?)*
*a correnteza do rio*
*me sussurrou vagamente*
*que eu havia de quedar*
*lá donde me despedia.*

*Quando vim de minha terra*
*não vim, perdi-me no espaço*
*na ilusão de ter saída*
*Ai de mim, nunca saí.*

Carlos Drummond de Andrade,
*A ilusão do migrante.*

VARELA, Fátima do N. 2012. fls. 103 Dissertação de Mestrado - (Mestrado Acadêmico em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras. UNIR, Porto Velho, RO.

## MEMÓRIA POLÍTICA E MITO: A CONSTRUÇÃO IDEOLÓGICA DO ESPAÇO EM *ÓRFÃOS DO ELDORADO*

**Resumo**: Milton Hatoum revela, no conjunto da sua obra, a existência de um projeto literário, querendo com ele servir a uma causa político-social. Neste sentido, *Órfãos do Eldorado* é um momento singular dessa obra devido à utilização de diversos elementos em busca da realização dos seus objetivos. O presente Trabalho parte do pressuposto de que os elementos estruturais devem ser visualizados pela Crítica Literária como alavanca-mestra para deslindar a visão de mundo própria do autor que, no caso, edifica uma obra contendo uma postura dialética interna com o propósito de configurar um Projeto Literário engajado. A utilização do mito visa à proteção dos espaços do local frente ao global, ou, mais acertadamente, frente aos propósitos dominadores e niveladores de um capitalismo exógeno que avança sobre a Amazônia. Os mitos são transpostos ao cerne de *Órfãos do Eldorado* como maneira de narrar em favor de uma crítica social, convertendo esta obra em um momento singular no Projeto Literário de Hatoum, devido sobretudo à construção do espaço. Será na forma de tratar a narração como objeto, pela qual os enfoques dos seus personagens darão uma dimensão de Projeto Literário ao conjunto da obra, que Milton Hatoum privilegia narradores oriundos de uma certa marginália social da Amazônia. Realça-se a relação entre capitalismo e espaços de vivência ao longo da obra. Em cada elemento estruturante, o autor faz o espaço atuar de modo ideológico, ao lado do mito, narrados todos como possibilidades de recuperação das populações marginalizadas frente a uma postura capitalista e destrutiva. Com a penetração do instrumental da metodologia político-filológica aqui empregada, percebe-se que há algo mais que o interesse da descrição histórica descolonizada, mas uma tensão do autor na busca de uma nova forma de contar, transformando a vivência resultante desse novo modo de ver.

**Palavras-chave**: Literatura; Filologia Política; Interpretação sociocultural; espaço; mito.

**POLITICAL MEMORY AND MYTH: IDEOLOGICAL CONSTRUCTION OF SPACE IN HATOUM´S ORFAOS DO ELDORADO**.

**Abstract**: Milton Hatoum reveals to be. In his whole work, a literary project, which serves him for his political and social causes. In this sense, Órfãos do Eldorado (Orphans of Eldorado) becomes a singular moment in this work due to the use of different elements in search of fulfilling due to the use of different elements in search of fulfilling his goals. In this work I suggest that the structural elements should be viewed as a lever for Literary Criticism to unravel the author's world view. In this case, the author builds a work containing an internal dialectic stance in order to configure an engaged Literary. The use of myth is significant for the local spaces, the global front, or, more accurately, compared to dominant and leveling purposes of an exogenous capitalism that advances the Amazon. Myths are transposed to the heart of Órfãos do Eldorado as a way to narrate in favor of a social critique, turning this work into a singular moment in Hatoum's Literary Project, mainly due to the construction of space. In his narrative, following his Literary Project Milton privileges narrators who come from a certain social marginalized Amazon. The author gives importance to the relationship between capitalism and living spaces throughout his work. In each structural element, the author made the space acts ideologically beside the myth, recounted as possibilities of recovering marginalized populations against a destructive capitalist. Through an instrumental political and philological methodology which I employ here, one can perceive more than the interest in a decolonized historical description: there is tension revealed by the author in his search of a new way of telling, transforming the experience coming from this new way of telling, transforming the experience coming from this new world view.

**Keywords**: Literature, Political Philology; Sociocultural interpretation; space; myth.

S U M Á R I O

**Introdução** 13

**1 Milton Hatoum e *Órfãos do Eldorado*** 16

**1.1** Síntese do enredo de *Órfãos do Eldorado* 18

**1.2** A construção político-memorialista de Milton Hatoum 25

**1.3** A Memória Política em *Órfãos do Eldorado* 29

**1.4** O Projeto Literário de Milton Hatoum 32

**2. O espaço e a sua evolução ao longo da obra de Milton Hatoum** 39

**2.1** A casa como um espaço em transformação sugerido pela Memória Política em *Órfãos do Eldorado* 44

**2.2** A singularidade do espaço em *Órfãos do Eldorado* 58

**3. A Configuração do mito em *Órfãos do Eldorado*** 60

**3.1** O mito, o hibridismo cultural e a contemporaneidade 79

**3.2** A tradição mítica europeia 83

**3.3** O mito em Mircea Eliade 89

**3.4** O uso do mito para Ernst Cassirer 90

**3.5** O mito em Claude Lévi-Strauss 93

**4. A Construção da Narratividade em *Órfãos do Eldorado*** 95

**4.1** Mitos e lendas da Amazônia em *Órfãos do Eldorado*, um modo de ver para além dos limites do texto 100

**4.2** Os pontos tensivos da narratividade 104

**Considerações finais** 109

**Referências** 111

# Introdução

A dissertação está situada no âmbito da Crítica Literária, seja porque emprega elementos retirados tanto de uma análise literária mais estrita como de teorias literárias de modo mais plural, porém sempre ideologicamente mais receptivas a uma mescla de teóricos, com cuidado para utilizar aqueles que possibilitem manter uma coerência analítica e discursiva, seja porque estará debruçada sobre uma possibilidade de se aprofundar em uma obra determinada de um autor (Milton Hatoum) conhecido, e devotado aos seus temas amazônicos, especialmente centrados na cidade de Manaus, na qual, como professor de Letras, pode ser, assim, passível de apontar novos caminhos de ver melhor o espaço onde vivencia as suas experiências comunitárias, literárias e sociais.

O objetivo deste Trabalho é, portanto, efetuar um levantamento de elementos estruturantes de uma obra determinada (*Órfãos do Eldorado*) capazes de demonstrar que o seu uso pelo autor se deve ao papel exercido por esses elementos na ocasião, para explicitar assim uma ou mais especificidades de uso de teorias da Literatura na construção da obra, uma vez que o Autor é devotado, também, aos estudos de teoria literária, em universidades.

As bases mais importantes desta abordagem crítica propositiva de *Órfãos do Eldorado*, nesta perspectiva fundada também em dados da biografia do autor, estão na História Literária, mas sobretudo em uma tentativa de historiografia do entorno vivencial do autor e do espaço amazônico onde está inserido, ele e a sua obra, empregando-se ferramentas da Filologia Política.

Se bem não se admite aqui uma História Literária mais conservadora, com os seus cânones de gêneros e de época fixos, com uma classificação cartesiana, haverá uma assunção de parâmetros desta disciplina, de modo que surja uma resultante em que as características de *Órfãos do Eldorado* possam contribuir à exposição da tese defendida pelo texto desta Dissertação.

No propósito de enfeixar as diversas aberturas do autor, como se disse, conhecedor de teorias, haverá um percurso, bem ao estilo da Literatura Comparada, por sobre outras obras do próprio Milton Hatoum, para assim melhor ser tipificada criticamente *Órfãos do Eldorado* na Literatura brasileira e no próprio conjunto de romances do autor, deslindando-se o seu projeto literário.

Mais do que princípios ou modos de ver da História Literária, interessa o paradigma da dialética histórica do local onde está situada a trama de *Órfãos do Eldorado*, que é o

mesmo onde vivenciou e vive a sua saga particular o próprio autor, que faz com que haja uma explicitação da dialética histórica quando ele constrói um personagem como Florita, que sofreu uma transmutação na sua vinculação social, pois se transladou de uma comunidade de relações privadas a outra, dotada de normas diferentes, e assim a sua adaptação aos novos valores a tornam diferente sem deixar de ser a mesma pessoa.

No primeiro capítulo, "Milton Hatoum e *Órfãos do Eldorado*", buscamos a reconstrução da vertente político-memorialista de Milton Hatoum, preferindo fazer um percurso analítico nos romances publicados de Milton Hatoum para identificarmos imagens recorrentes nos romances, consideradas arquetípicas no âmbito da Literatura, tendo sempre como alvo o nosso objeto de estudo, o livro *Órfãos do Eldorado*.

No mesmo sentido, identificamos haver uma preferência por certa memória politizada (ou "política", mais abertamente) na construção de *Órfãos do Eldorado*, amarrada a obra nas suas anteriores, o que lhe concede um status generalizador de existir um "Projeto Literário" integrado. O segundo capítulo tratamos de perspectivar o espaço e a sua evolução ao longo da obra de Milton Hatoum: a casa, tomada como exemplo, surge como um espaço em transformação sugerido pela memória política em *Órfãos do Eldorado*, enquanto os mapas da cidade e do mundo, dos lugares pontuais (hotel, bares, portos), ficam desenhados no seu entorno, como numa espiral. Utilizamos um subitem para trazer um teórico que ajudará nessa caminhada: Salvatore D'Onofrio.

O terceiro capítulo trata do mito e da configuração do mito em *Órfãos do Eldorado*, verificando algumas vertentes, tais como o ideal de hibridismo cultural, seja com a tradição mítica europeia, Mircea Eliade, Ernst Cassirer ou ainda Claude Lévi-Strauss. Verificamos a inserção do mito na obra *Órfãos do Eldorado* quando utiliza, dentre outros materiais, a mitologia de povos indígenas que habitam a região Norte do Brasil. Averiguamos como a inserção de mitos colabora, de certo modo, com a estrutura da narrativa. Esboçamos um desenho relativo aos aspectos inerentes ao mito e à narrativa ficcional, destacando os pontos em que há cruzamento e em que há distanciamento entre ambos. Assim, ficaram evidenciadas as ressonâncias dessa fusão.

A estrutura da narrativa em estudo produz tensão em diversos níveis, visto que é um texto ficcional em que o enredo se baseia num mito indígena, o da Cidade Encantada, entremeado por lendas de diferentes etnias dos estados de Rondônia, Amazonas e do Pará, tangenciado por aspectos históricos que marcaram uma época, constituído pela análise das lendas que inauguram a narrativa. São elas: a lenda do homem da piroca comprida, da anta-macho e da mulher da cabeça cortada. Nesse estudo, apresentaremos algumas variações e

relações possíveis no entrecruzamento dessas histórias, de modo que fiquem evidentes imagens arquetípicas do inconsciente coletivo; a lógica interna na aparente desordem que as histórias apresentam; a distensão e transformação dos mitos, tudo colaborando para criar uma espacialidade numa pan-Amazônia que inclui o seu Sul, Rondônia.

No quarto capítulo tratamos da construção, pelo autor, da narratividade em *Órfãos do Eldorado* como um modo de tornar explícitas concepções políticas específicas do autor, que separa bem o funcionamento das populações amazônicas daquelas crentes nas ondas capitalistas que se desdobram sobre a floresta e a sua gente. Assim, mitos e lendas da Amazônia aparecem em *Órfãos do Eldorado* como um modo de ver para além dos limites do texto, e o que chamamos de pontos tensivos da narratividade tornam este difrencial mais explícito.

Nas Considerações finais, explicitamos o centro da abordagem crítico-literária: A construção ideológica de Milton Hatoum admitiu defender um mundo cultural que resiste aos impactos do capitalismo, no seio de uma Modernidade plural. Efetuamos uma busca de unificar os elementos inovadores de *Órfãos do Eldorado*, seja o emprego das lendas, o modo de abordagem dos mitos e a utilização do espaço, como a narrativa advinda de uma memória empenhada num resgate coletivo da trajetória de pessoas configuradoras de uma realidade diferenciada no seio de uma Amazônia histórica que o autor traz como fundadora do próprio texto *Órfãos do Eldorado*. Em suma, os amazônidas surgem como um povo à margem da História, mas com memória política forte, que vem superando uma sistemática invasão planejou utilizar um mito para se apropriar das mentes, das gentes e das coisas da sua região.

## 1.1 Milton Hatoum e *Órfãos do Eldorado*

*Livros como esse ajudam a compreender questões mais profundas da nossa existência, ao invés de oferecer paliativos e falsas soluções.*

Stuart Kelly, crítico de literatura do jornal *Guardian*. *Sobre Ulysses, de Jayme Joyce*[1].

As produções literárias de qualidade da atualidade caracterizam-se pela busca de um conteúdo novo e impreciso do ponto de vista descritivo. Elas são construídas a partir da multiplicidade. A tradição de regularidade da construção da obra e as diversas tendências aglomeram-se num só tecido poético, formando um sistema complexo, não sendo mais possível defini-las e separá-las de acordo com uma certa natureza estética de cada uma. Também a delimitação dos gêneros finda, de algum modo, perdendo o sentido.

Das possibilidades de estudos disciplinares da Literatura, como ciência, pode-se empregar a Análise, a Crítica, a História ou a Teoria, e pouco mais. Apesar de cada uma estar imbricada na outra, e de ser necessário, quase sempre, o seu uso combinado, este Texto está situado no âmbito da Crítica Literária. Ele lança mão de elementos retirados de uma análise literária efetuada sobre obras de Milton Hatoum, especialmente *Órfãos do Eldorado*, porém admite dados de teorias literárias que possam manter uma coerência teórico-analítica e argumentativo-discursiva. Trata de uma obra determinada e de um autor devotado aos seus temas amazônicos, especialmente centrados na cidade de Manaus e, provavelmente porque oriundo de uma experiência teórico-literária (foi professor de teoria literária, de tradução e de literatura francesa na Universidade Federal do Amazonas), passa a apontar novos caminhos de ver o espaço por ele vivenciado.

Milton Hatoum, escritor contemporâneo, descendente de libaneses, criado na Amazônia, desde a sua primeira obra, participa desse entrecruzamento de linhas, ao mesmo tempo próxima daquela tradição, mas também adepto de promover o revigoramento das questões político-culturais, estas surgidas como objeto científico-literário nos últimos decênios, tanto na crítica quanto na literatura brasileira. Para tanto, o autor joga com a descentralização das estruturas narrativas, sobretudo na figura do narrador. Em seus romances, existe sempre um narrador descentrado, em busca da identidade perdida. Essa

[1] Disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/61176-o-tamanho-de-ulysses.shtml. Acesso em 17 de agosto de 2012.

perda acontece na relação entre passado, presente e futuro, mas é no passado que as personagens fixam o olhar a fim de preencherem o vazio .

Nessa vertente, podemos afirmar que *Órfãos do Eldorado* é uma narrativa que possibilita um viés crítico engajado, esse olhar fixo dos personagens no passado expressa a visão elaborada por Frantz Fanon em *Los condenados de la tierra* (1963), obra na qual ele afirma que "*la reinvindicación de una cultura nacional pasada no rehabilita solo, no justifica únicamente una cultura nacional futura*" (p. 129). O retorno é uma possibilidade de recuperação de um passado que teve sua história destruída "*por una especie de perversión de la lógica, se orienta hacia El pasado del pueblo oprimido, lo distorsiona, lo desfigura, lo aniquila*" (*idem*, 1963, p. 129). Essa atitude poderá promover a dignidade perdida, um solo seguro onde o colonizado possa se afirmar, já que o colonialismo tratou de destruir toda e qualquer referencialidade que o os povos colonizados possuíam com o seu passado convencendo-os de que "*la partida del colono significaria para ellos la vuelta a la barbárie a el encanallamiento, a la animalización*" (FANON, 1963, p. 130).

O romance *Órfãos do Eldorado*, escrito para integrar a coleção escocesa *Canongate*, conta a história da relação conflituosa entre um pai (Amando Cordovil) e o seu filho (Arminto Cordovil) e trata da relação tumultuada entre este e a sua amada Dinaura. A vida de Arminto é marcada por desencontros e por um vazio presente também em cada ser que transita no espaço imaginário da obra. O desejo de preencher o seu vazio leva-o a uma busca interior configurada, no livro, pela busca da *Cidade Encantada*, "Aquele lugar tão bonito era habitado pela solidão" (HATOUM, 2008, p. 102). A oscilação entre realidade e ficção, loucura e lucidez, abrem lacunas no texto nos remetendo à fragmentação do ser, condição própria da contemporaneidade. Hatoum potencializa o encontro entre dois tempos distintos: o tempo do mito e o tempo de agora, fazendo com que, às vezes, se justaponham e, evidentemente, se choquem. A dissolução de tempo e do espaço constrói, assim, uma espécie de alegoria do homem contemporâneo destituído da capacidade de se comunicar, de criar laços afetivos, de ouvir a história do outro.

No último parágrafo do livro, o narrador se volta para o presente da narração e por meio de reflexões acerca da validade do canto e das histórias orais, do tipo "Contar ou cantar não apaga a nossa dor?", e assim reafirma a cisma que aparece, no início da narrativa, com o questionamento "Alguém ainda ouve essas vozes?" (HATOUM, 2008, p. 13). Como um meio de reafirmar a importância do ato de contar e ouvir histórias, a estrutura narrativa da obra desse escritor nos remete à tradição oral desde o princípio. Desse modo, ele corrobora o pensamento de Walter Benjamin (1994, p. 198) acerca das narrativas escritas que se

aproximam das histórias orais. Além disso, nas palavras de Walter Benjamin, as experiências pessoais são a "fonte a que recorrem todos os narradores" e, dentre as narrativas escritas, as melhores são as que mais se aproximam das histórias orais.

## 1.1 Síntese do enredo de *Órfãos do Eldorado*

.

Assim como nos seus romances anteriores, Milton Hatoum, em *Órfãos do Eldorado*, escolhe o espaço amazônico como palco no qual ficção e realidade fundem-se. Arminto, narrador central, é filho de Amando, um típico colonizador guiado pela ambição, era capaz de devorar o mundo. O primeiro conta a sua história assinalada por desencontros com o pai e pelo amor nunca concretizado por Dinaura, tapuia de origem enigmática. Os fatos da vida do personagem protagonista o qual conduz a narrativa são entrelaçados aos acontecimentos históricos que marcaram uma época, o país, a região, a cidade, a família Cordovil. Ao contar sua história, Arminto intercala as lendas que ouvia de Florita, uma tapuia com quem tece uma relação ambígua. Arminto tem sua primeira relação sexual com Florita, esta também exerce papel de sua mãe. As histórias contadas por Florita para Arminto vão sendo atreladas a história da sua vida e esta é afetada pela História oficial. As históricas míticas transportam Arminto para um tempo/espaço imaginário. Assim tem-se a sobreposição de tempos, o tempo histórico, o tempo subjetivo e o tempo do mito.

Arminto é neto de Edílio Cordovil, sobrenome de um personagem histórico referenciado por Márcio Souza no seu *História da Amazônia* (2000). Ao longo de *Órfãos do Eldorado*, esse personagem vai sendo construído a partir da imagem presente no imaginário coletivo, ou seja, "a má fama de Edílio Cordovil ainda estava vida na memória dos mais velhos" (HATOUM, 2008, p. 52.) Arminto quer se livrar do passado, quer-se livrar das suas origens.

Após a morte do pai, desfaz-se de toda a sua herança, livra-se o protagonista de tudo aquilo que poderia trazer de volta a imagem paterna: o casal que endeusava Amando, enterra, na fazenda Boa Vida, o chapéu, o rifle e as botas de Amando. Tudo em vão porque a lembrança de Amando volta quando ele menos espera e permanece viva em sua memória. Dinaura, personagem que tem sua origem velada, é a índia por quem Arminto se apaixona. Ela não possui voz, é por meio do olhar e das suas ações que exercerá poder sobre Arminto. Ela desaparece e, desde então, Arminto passa a vida a procurá-la apoiado na crença de que reencontrá-la significaria o encontro consigo mesmo. Hatoum constrói em seus romances núcleos complexos onde as relações são configuradas pela ambiguidade, como as relações

entre Arminto, Amando e Dinaura. Há uma ligação indecifrável por meio dos dados apresentados na narrativa, permanece a dúvida, não sabemos se Dinaura é filha ou amante de Amando. Há também a tapuia Florita, personagem que exerce papel fundamental na narrativa, considerada a "flor da juventude" de Arminto. Ele, Florita e Amando compõem um complexo triângulo, pois, no decorrer da narrativa, há índices que nos levam a crer que além de servir como escrava na casa é explorada sexualmente por Amando.

A relação entre colonizador e colonizado, construída na novela, é um dos aspectos, dentre outros presentes em *Órfãos do Eldorado*, como hibridismo, mito e memória os quais nos levaram a acreditar num trabalho com viés político. Este Trabalho, no entanto, tem a pretensão de analisar a construção ideológica do espaço da obra supracitada, tendo como método a Crítica Literária.

Há um movimento contínuo entre espaços diversos na obra de Milton Hatoum, simbolizado em *Órfãos do Eldorado* pelo personagem/narrador Arminto, central na trama. Conforme o próprio nome sugere, derivado de *ar-*, algo sem consistência que flutua levemente no tempo e no espaço, com uma leveza sutil, o personagem movimenta-se e ocupa ambientes antagônicos devido às imposições circunstanciais no decorrer da narrativa. Essas mudanças contínuas dificultam ao leitor, no final da leitura, delinear tempo e espaço nitidamente, no enredo.

Esses elementos, estruturantes e essenciais na narrativa, ficam dissolvidos na obra, gerando reações no leitor com certo teor nostálgico acentuado no personagem Arminto, filho de um colonizador branco, o qual tem o destino marcado pela morte da mãe no seu nascimento. O pai de Arminto o culpa, tratando-o com indiferença e silêncio, gerando nele uma profunda angústia:

> Minha maior dúvida naquela época era saber se o silêncio hostil que nos separava era culpa minha ou dele. Eu ainda era jovem, acreditava que o castigo por ter abusado de Florita era merecido; por isso, devia suportar o peso dessa culpa. (HATOUM, 2008, p. 16.)

Os avanços e retrocessos no tempo também revelam o poder de fruição da narrativa somando-se à ausência das marcas que regem o texto escrito, o uso da segunda pessoa, como o convite feito ao ouvinte a participar da história: "Estás vendo aquele menino pedalando um triciclo?" (HATOUM, p. 13), "Aí tu entraste para descansar na sombra do jatobá, pediste água e tiveste paciência para ouvir um velho" (*idem*, p. 103), no início e no final da narrativa, e aproxima-a da oralidade, intensificando a poeticidade, já presente no texto por meio das

figuras imagéticas, com expressividade sonora, marcando o discurso desse escritor e determinando aumento do grau da linguagem sugestiva, das imagens e do ritmo.

*Órfãos do Eldorado* apresenta um traço diferenciado das obras anteriores porque o foco narrativo centra-se na história contada por um narrador em primeira pessoa que reconta a história originada por um mito arquetípico –a busca por uma cidade encantada– que ouviu do avô:

> Muitos nativos e ribeirinhos da Amazônia acreditavam –e ainda acreditam – que no fundo de um rio ou lago existe uma cidade rica, esplêndida, exemplo de harmonia e justiça social, onde as pessoas vivem como seres encantados. (HATOUM, 2008, p. 106)

Essa cidade no fundo de um lago como sinônimo de harmonia e justiça social é projetada no imaginário coletivo dos povos da Amazônia. No entanto, conforme a História oficial, a cidade encantada está longe de significar "harmonia e justiça social". De acordo com Paes Loureiro (2000, p. 408), o mito do *El Dorado*, a busca do paraíso terrestre, serviu de guia à bússola do imaginário e desejo de riqueza dos conquistadores.

Os conquistadores, na ânsia pela riqueza, empenharam-se em encontrar a Cidade Encantada, o símbolo do paraíso terrestre; ou o "Novo Mundo, segundo Colombo, o paraíso na terra, clima temperado, altitude de montanha, presença de quatro rios míticos, como dizem também as Santas Escrituras." (LOUREIRO, 2000, p. 409). Já Américo Vespúcio denomina o continente equatorial como o paraíso terrestre onde "as árvores são de uma doçura tal que pensávamos estar no paraíso" (*Idem*). De acordo com esse autor, o *El Dorado* foi o grande mito que passou a absorver e imantar o espírito de aventura das conquistas, no processo de americanização e interesse objetivado do imaginário (*idem*, p. 409). Mas para chegar à "terra das belas e bravas Amazonas ou Icamiabas", um paraíso na terra e o lugar da riqueza sem fim, era preciso penetrar a exuberante floresta, mítica, e cheia de obstáculos. Nesse trajeto, a ambição desenfreada é quem guia os desbravadores. Conforme Paes Loureiro (2000, p. 410),

> vão sendo semeadas epidemias, destruídas sólidas estruturas sociais, esmagadas religiões, destruídas sociedades: Incas, Maias e Aztecas, no passado; a sociedade cabocla e indígena da Amazônia, na atualidade. Os habitantes da terra são tratados impiedosamente como homens inferiores; suas crenças banidas; sua cultura desconsiderada; seus templos, malocas e casas destruídos; seus textos sagrados e poéticos queimados.

Os desbravadores desse chão "novo" são agressivos diante dos autóctones. Muitos teóricos explicitam esses entrechoques. Albert Memmi, em outro contexto, ao descrever o imigrante, a sua situação, também faz uma alusão à imagem ilusória do novo Eldorado,

propagada e absolvida pelo imigrante magrebino que ao chegar ao novo solo acredita ter se livrado do purgatório, o que é uma ilusão, pois

> o Eldorado descrito por seus correspondentes, a Terra prometida tão ardorosamente cobiçada, não é mais o que era. O emprego é menos certo, as fiscalizações policiais, mais rigorosas, ele deverá enfrentar um surpreendente círculo vicioso: para conseguir trabalho, será preciso ter a carteira de residente, para conseguir a carteira de residente, será preciso ter um emprego. (2007, p. 107.)

Hatoum se utiliza do mito para ser o núcleo de *Órfãos*, mas a linguagem mítica é recriada; há um revestimento ficcional que transforma as histórias primitivas, e o modo como ele insere os mitos e as lendas dos povos que habitam a Região Norte confere singularidade à obra. O tempo do mito e o tempo do agora se contrapõem e se embaraçam, assim como o persoangem Arminto faz, quando a sua ruína se consolida: "Depois embaralhei o tempo, perdi a conta dos dias, esperando por um milagre. Mudava de humor: hoje, esperança; amanhã, desespero." (HATOUM, 2008, p.87.)

O romance, carregado de elementos místicos e míticos, quer se impor ao leitor por este recorte, sem folclorização, mas com uma presença política. À primeira leitura, somos tomados por um estranhamento advindo das lendas, constituídas por referências sexuais, léxico típico, sintaxe com períodos curtos, linguagem seca, aspectos determinantes das excentricidades da narrativa. A técnica utilizada pelo escritor dificulta ao leitor a compreensão, num primeiro momento, até mesmo daquilo que está na superfície do texto, mas a presença das histórias míticas é um traço que salta aos olhos. Mesmo numa primeira leitura, elas aparecem em recortes, como se estivessem desconectadas de outros aspectos da narrativa. Com o estudo mais profundo do texto, no entanto, a apropriação do universo mítico dos povos da Amazônia é uma estratégia utilizada por Milton Hatoum, um meio de justapor o modo de vivência local expressa, na narrativa, pelo imaginário, frente a uma ordem social com o intuito do aniquilamento do significado. O cenário político cultural intemporal construído por meio do simbólico permite à memória coletiva manter o elo entre os tempos pelo pensamento.

O enigma se constrói com a apresentação de um mundo desconhecido. Precisamos encontrar as portas no texto, as fendas capazes de nos levar à compreensão desse mundo outro que se impõe diante de nós, onde o simbólico é a base para a sua compreensão, de si e das relações sociais. Neste sentido, Eagleton afirma que

> O consumismo afasta-se do significado a fim de enredar o sujeito subliminarmente, libidinalmente, no nível da resposta visceral e não da consciência refletida. Nessa esfera, bem como no âmbito da mídia e da cultura cotidiana, a forma sobrepuja o conteúdo, os significantes prevalecem

> sobre os significados, para nos oferecer as superfícies vazias, desafetas e bidimensionais de uma ordem social pós-modernista. Essa hemorragia de significado em grande escala é a causa dos sintomas patológicos que afetam a sociedade por todos os lados: drogas, violência, revoltas estúpidas, a busca desnorteada de significados místicos. (EAGLETON, 1997, p. 45.)

*Órfãos do Eldorado* teria introduzido uma inovação capaz de subverte o mecanismo concêntrico dos elementos da narrativa, fazendo-se sobrepor os vários momentos do que seja *Eldorado*. Nessa obra, o *El Dourado*, lenda europeia mas também indígena, "surgia na mente de quase todo mundo" como sendo o lugar onde a "felicidade e a justiça" estavam escondidas, ganha um novo significado diante da contextualização em que é inserida. *Órfãos do Eldorado* é sobretudo um recorte, conta a saga de uma família de colonizadores do auge até a decadência, simbolizada pelo naufrágio do barco da família Cordovil: "O nome do barco naufragado parecia atado ao meu destino: Eldorado." (HATOUM, 2009, p. 80). O cargueiro alemão *Eldorado* estabelece uma relação paradoxal visto que simboliza a ascensão e a queda da família Cordovil: "Vi o cargueiro alemão uma única vez, de madrugada […]. Sentei no cais flutuante e li a palavra branca pintada na proa: *Eldorado*. Quanta cobiça e ilusão." (HATOUM, p. 21.)

A referida lenda indígena surge nas suas multifaces de acordo com os momentos circunstanciais da narrativa. A partir dessa constatação é possível inferir que, no espaço retratado pelo escritor, o simbólico sobrevive e funciona como uma via possível para a reafirmação da cultura local. Desse modo, constrói-se uma fronteira entre dois mundos que, embora distantes, se chocam de modo inevitável e silencioso. Nesse embate, a classe oprimida lança mão do simbólico ressignificando-o para que ele atue na dinâmica social complexa, ativamente, representando um meio de sobrevivência dos atores locais, que não podendo mais estabelecer uma linha visível que delimite o seu espaço e proteja-o, devido a transformações ocorridas na esfera global que afetam também o local, recorrem ao imaginário coletivo dos povos da floresta, ao mito. Nos três primeiros romances de Hatoum, *Relato de um Certo Oriente*, *Dois Irmãos* e *Cinzas do Norte*, o que existe são ligeiras referências a esse traço identitário dos povos da Amazônia, enquanto que em *Órfãos do Eldorado* o enredo é guiado pela lenda da Cidade Encantada que aparece nas suas múltiplas versões.

O *Eldorado* é também o lugar onde a personagem Dinaura poderia ter-se refugiado, segundo a sugestão do autor de *Órfãos do Eldorado*, quando a coloca como possivelmente encontrada por Arminto: "Ela foi morar no povoado da ilha, o Eldorado, disse Estiliano […] A ilha fica a poucas horas de Manaus. Dinaura deve estar no Eldorado. Viva ou morta." (HATOUM, 2008, p. 99.) Assim, o Eldorado representa, nesse contexto, um espaço de

refúgio, o lugar para onde a tapuia foge. Esse Eldorado, embora belo, "era habitado pela solidão" (*idem*, p. 102).

A lenda da *Cidade Encantada* ou *El Dorado* foi descrita em *História da Amazônia* pelo escritor Márcio Souza (2009, p. 69). Trata-se de uma das lendas mais persistentes na memória das gentes, e é aquela que

> mais incendiou a imaginação dos conquistadores. 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.

Os conquistadores foram influenciados pela lenda a ponto de investirem em aventuras perigosas e com fim trágico em busca da *Cidade Encantada*, lugar em que "estariam as minas de ouro e prata do rei Salomão, de onde retirou estes metais preciosos para a construção do Templo de Jerusalém" (SOUZA, p. 71-72). Daí a intertextualidade estabelecida pela lenda com o mito de origem cristã sancionado pela tradição letrada. Embora engendrados numa cultura positivista, os conquistadores demonstram em seus feitos um imaginário coletivo também povoado por lendas e mitos, pelo desejo de desvendar mistérios que envolviam questões universais. Eles foram energizados pelo imaginário indígena a ponto de acreditar cegamente numa lenda oriunda, exclusivamente desse imaginário, o *El Dourado* (SOUZA, p. 71). Márcio Souza assevera que não é de se estranhar tal posicionamento "porque os espanhóis tiveram experiências tão extravagantes no Novo Mundo que o *El Dourado* não parecia menos real" (p. 71).

Pelo viés histórico, durante o ciclo da borracha, período (1894-1906) marcado pela colonização e pelo crescimento econômico[2], o Amazonas ganha o pseudônimo de Eldorado, e o seu fim representou o fim do sonho, a somatória das perdas, como no trecho:

> O paraíso estava aqui, no Amazonas, era o que se dizia. O que existiu e eu nunca esqueci foi o barco Paraíso. Atracou aí embaixo, na beira do barranco. 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 e construir barracos. E um novo bairro surgiu: Cegos do Paraíso (HATOUM, 2008, p. 95).

Lugar que teve sua história marcada por um período áureo devido à extração e exportação do látex concentrada nas mãos de poucos, ou seja, dos colonizadores, principalmente, e em geral estrangeiros, acarretou no aumento da miséria da grande massa populacional do Amazonas e na exploração da mão-de-obra local.

---

[2] *Vid.* LOUREIRO, Antonio. *A grande crise*. Manaus: Valer, 2008.

Antonio Loureiro afirma, nesta fase, que os Estados amazônicos, "enriquecidos, puderam proceder ao embelezamento de suas capitais e dotá-los de uma infra-estrutura urbana invejável, em nada inferior às congêneres europeias" (2008, p. 11). Ele nomeia essa fase como *Período da Exclusividade da Borracha Natural Silvestre*, que compreende o tempo desde a descoberta da borracha,

> no século XVIII, no território dos omáguas, no Solimões, até 1907, quando 1.000 toneladas de borracha natural plantada, extraídas dos seringais do Oriente, alcançaram o mercado internacional, cessando o domínio da exportação, quase exclusivo da Amazônia, de borracha de primeira qualidade, pois o restante da produção mundial era dominado por espécies muito inferiores à nossa, como o guayule do México e o *caucho* do Congo. (LOUREIRO, 2008, p. 10.)

Assim, a Amazônia perde o domínio internacional do mercado da borracha, o que desencadeou na sua instabilidade econômica, definida por Antonio Loureiro como a Grande Crise, desencadeada a partir de 1908, com o sucesso das plantações, "que eliminava não só a exclusividade amazônica, mas a possibilidade futura de uma escassez cada vez maior, com preços altíssimos, quando fosse atingida a capacidade máxima do extrativismo" (2008, p. 12).

Antonio Loureiro destaca, ainda, três grupos que, além de lucrarem com a miragem da goma elástica, seriam as causas das instabilidades do ciclo, pois teriam atuado ativamente no escoamento dos capitais produzidos na região Amazônica,

> impedindo a prosperidade regional, que fatalmente ocorreria. Ao primeiro, o estatal, pela utilização dos recursos em obras de discutível valor social, pela falta de planejamento e pal corrupção administrativa, com que se distinguiu no período, isto em nível estadual, e pela aplicação das divisas da Amazônia, no desenvolvimento de outras regiões e no amparo à produção cafeeira, em nível federal. Aos dois outros, pelo emprego de seus lucros fora da região e no desenvolvimento das empresas plantadoras asiáticas. (2008, p. 13)

Milton Hatoum retrata esse fato ao construir uma alegoria das relações entre o poder patriarcal, representada na narrativa pela figura de Amando e seu filho Arminto. O pai está sempre criando estratégias para impedir seu filho Arminto alcançar o progresso, seja econômico ou pessoal. Arminto, após ter passado dois anos estudando na Biblioteca Municipal e morando na pensão Saturno para onde vai quando é expulso de casa pelo pai, entra na Universidade, começa a trabalhar no empório de um português, "estudava de manhã, almoçava no mercado, e passava a tarde carregando caixas e atendendo fregueses." (HATOUM, 2008, p. 20). No entanto, é despedido, dois dias após a visita do seu pai ao empório. A perda do emprego significaria a impossibilidade de continuar estudando, pois passava o dia todo no porto, lugar para onde vai ao perder o emprego. E o que recebia não podia ser considerado salário, recebia "apenas gorjetas." (HATOUM, 2008, p. 20). Para

Arminto, ainda resta a dúvida a respeito do motivo pelo qual foi despedido, "Nunca tive certeza se fui demitido a mando do meu pai, mas ainda tinha esperança de conversar com ele." (HATOUM, 2008, p.20).

"Os colonizadores confundiam Manaus ou Manoa com o Eldorado. Buscavam o ouro do Novo Mundo numa cidade submersa chamada Manoa. Essa era a verdadeira cidade encantada." (HATOUM, 2008, p. 99.)

Os conquistadores oriundos de um mundo regido por normas específicas de um povo que tem o olhar voltado para o palpável, para o "progresso" e o lucro a qualquer custo, e por isso incapazes de compreender as Leis do "selvagem", termo cunhado por esses conquistadores que reforça a incompreensão diante de uma cultura extremamente diversa, possuidora de um sistema de referência fundado num

> estado de unanimidade que é considerado como indispensável para que o grupo se perpetue como grupo […] a sociedade tenta perpetuar-se como um relógio, onde todas as engrenagens participam harmoniosamente da mesma atividade. (LÉVI-STRAUSS, p. 32, 1989.)

Mais do que tratar de espelhar uma comunidade sobrevivente do tumulto gerado pelo Capitalismo, *Órfãos do Eldorado* é parte de um projeto literário que destaca a comunidade cultural diferenciada sobre o furor de um sistema que parece estar acima de tudo –mas não está. A partir de um viés político-memorialista específico, Milton Hatoum desenvolve a sua perspectiva ideológica.

## 1.2 A Construção político-memorialista de Milton Hatoum

Milton Hatoum, no conjunto da sua obra, vem procurando impor um projeto de recuperação histórica da trajetória de comunidades viventes dos interiores da Amazônia. Em *Relato de um Certo Oriente*, os seus interesses centram-se numa comunidade de origem "turca", conforme se considera genericamente as pessoas de origens árabes, como o são as retratadas, de raízes libanesas. Em *Dois Irmãos*, existe um diferencial que procura preservar o vínculo com a cultura libanesa, mas esse romance abre um espaço significativo para a presença da cultura local representada sobretudo pela personagem Domingas, tapuia empregada da família de migrantes libaneses que migram para Manaus com o sonho do encontro com um *Eldorado*, ou seja, com o ideal de adquirir riquezas a curto prazo.

Há, nesses dois romances, flashes do cotidiano que simbolizam os horrores vivenciados pelos sem rosto, pelos excluídos que sentem os reflexos de um acontecimento

alhures. Em *Cinzas do Norte*, romance posterior a *Dois irmãos* e anterior a *Órfãos do Eldorado* , a temática habitante local que se desloca do seu ambiente natural e passa a ocupar outro espaço, por vezes hostil, se repete na personagem Alicia. Ela é mãe de Mundo, melhor amigo de Lavo, narrador único, também é órfão assim como Nael (*Dois irmãos*) e Arminto (*Eldorado*). Nesses romances, as narrativas são tecidas a partir da ótica dos que se situam na marginália social, os narradores desses romances possuem uma visão exógena. Em *Cinzas do Norte*, no entanto, vemos alguns traços diferenciados dos romances anteriores, as questões sociopolíticas são alargadas, mas não pormenorizadas; há também algo que vai ser intensificado no romance posterior, a inserção dos espaços coletivos. Observamos já nesse romance um movimento de transferência, o olhar de quem narra passa a focar também os espaços coletivos e em *Órfãos do Eldorado* isso fica mais evidente ainda.

Acontecimentos deflagrados no âmbito global ressoam na esfera nacional, local e individual. O escritor utiliza-se das fissuras deixadas pela História oficial e faz disso matéria para a composição da sua obra. À sua História pertence o compromisso com outra verdade, a de relatar a existência de uma realidade imediata, e de grandes eventos –a Segunda Guerra Mundial, por exemplo–, e sem heróis. À linguagem literária cabe a construção da ficcionalização que busca elementos na realidade concreta e os recria, transfigurando-lhes.

Desse modo, podemos afirmar que a obra de Milton Hatoum se enquadra na análise feita por Antonio Candido (2009) quando afirma, no "Prefácio da 2ª edição" da sua *Formação da Literatura Brasileira*, o porquê de a sua composição ser literária, pois

> para se configurar plenamente como sistema articulado, ela dependa da existência do triângulo 'autor-obra-público' em interação dinâmica, e de uma certa continuidade da tradição. Sendo assim, a brasileira não nasce, é claro, mas se configura no decorrer do século XVIII, incorporando o processo formativo, que vinha de antes e continuou depois. [...] Este ângulo de visão requer um método que seja histórico e estético ao mesmo tempo mostrando, por exemplo, como certos elementos da formação nacional (dado histórico-social) levam o escritor a escolher e tratar de maneira determinada alguns temas literários (dado estético). (2009, p. 17-18.)

Milton Hatoum capta os traços essenciais e específicos do seu presente histórico, do seu público, e da sua própria história pessoal; os seus romances revelam a perspicácia com que o autor pinça cenas que espelham os reflexos advindos da luta silenciosa de classes devido à latência do Capitalismo, por toda parte. A sua construção político-memorialista, a sua visão de mundo e a sua sensibilidade por retratar os estratos sociais e as complexas relações que as envolve nos remetem ainda a um trecho da análise realizada por Lukács (2011, p. 49) ao comentar a obra de Walter Scott. Vejamos:

> Walter Scott integra as fileiras dos honestos *tories* da Inglaterra de então, que não poupam críticas ao desenvolvimento do capitalismo e não somente veem claramente, como também demonstram profunda compaixão pela infinita miséria do povo que a derrocada da velha Inglaterra trouxe consigo, mas, justamente por seu conservadorismo, não chegam a ser uma oposição feroz aos traços do novo desenvolvimento que eles rejeitam. É raro que Walter Scott fale do presente. Em seus romances, não aborda as questões sociais do presente inglês, como o acirramento incipiente e incisivo da luta de classes entre a burguesia e o proletariado. Na medida em que ele pode responder por si mesmo a essas questões, ele o faz pelo viés da figuração ficcional das etapas mais importantes da história da Inglaterra. [...] Ele procura o "caminho do meio" entre os extremos e esforça-se para demonstrar sua realidade histórica pela figuração ficcional das grandes crises da história inglesa.

Com viés similar, situa-se o romancista Giuseppe Tomasi di Lampedusa (1896-1957), siciliano, autor de *O Leopardo* (1958), romance único a retratar um momento histórico da sociedade italiana, final do século XIX e início do século XX, marcado por revoltas sociais e políticas, sobretudo pela decadência daquela aristocracia.

Mediante a unificação da Itália, na segunda metade do século XIX, o príncipe Dom Fabrício, personagem protagonista do romance, é possuidor de uma inteligência que o diferencia e de uma sensibilidade estética que o faz capaz de perceber-se a si próprio, isto é, o lugar ocupado pela classe aristocrática diante das profundas mudanças sociopolíticas da época. Em época de transição, ele encontra uma saída para a sua sobrevivência e permanência do seu *statu quo*, atitude expressada na frase dita pelo sobrinho de Dom Fabrício, o personagem Tancredo: "As coisas precisam mudar para continuar as mesmas". Dom Fabrício adota um comportamento que o coloca na fronteira entre dois mundos distintos, mas que possuem uma intrínseca relação de dependência, assim como o personagem Arminto. Ambos flutuam entre espaços antagônicos. Segundo Lukács, na realidade histórica, essa inconstância é um sintoma próprio das grandes parcelas da nação, pois

> sempre mantiveram simpatias constantes ou flutuantes por um lado ou outro. E foram precisamente essas simpatias e flutuações com que frequência desempenharam um papel decisivo para a saída real das crises. Acrescente-se a isso ainda, como mais um traço da realidade histórica. (LUKÁCS, 2011, p. 54.)

O personagem Dom Fabrício, com o seu olhar agudo, consegue captar a frivolidade da classe a que pertence e dos que vivem a sua volta. O narrador de Lampedusa conta a caminhada para o fim do seu personagem: "O desânimo invadia-o: a cordialidade plebeia havia-o deprimido tanto como a manha policial." (LAMPEDUSA, p. 8) Ele cai, mas não renuncia, permanece a ocupar o lugar de sempre, assume uma atitude passiva diante dos fatos, consciente da necessidade de negociação com a nova classe que se solidifica, a burguesia em

ascensão, que a tudo devora na rota em direção ao topo. Há uma decadência e um desaparecimento iminente da aristocracia que permitem a aliança entre ambas as etapas, simbolizada pelo casamento entre os personagens Tancredo e Angélica.

Em *Órfãos do Eldorado*, acontecimentos históricos que indicam crescimento econômico e o declínio da economia vão sendo atreladas a ascensão e a ruína pessoal, social e econômica do personagem Arminto: "Até a Primeira Guerra, quem não tinha ouvido falar de Arminto Cordovil? Muita gente conhecia meu nome, todo mundo tinha ouvido falar da riqueza e fama do meu pai, Amando, filho de Edílio." (HATOUM, p. 13.) A queda da família vai sendo apresentada gradativamente: "Se não plantarmos sementes de seringueira, vamos desaparecer… Tanta ladroagem na política, e ainda aumentam os impostos" (HATOUM, p. 33) e simultaneamente a um acontecimento global: "A guerra na Europa prejudicava a exportação da borracha. A guerra e as mudas de seringueiras plantadas na Ásia" (HATOUM, p. 38). E a decadência é consolidada com o naufrágio do Eldorado: "Mas a pior notícia chegou num telegrama do gerente da empresa: Naufrágio *Eldorado* no Pará. Venha para Manaus com urgência" (HATOUM, 2008, p. 53). Isso significava a ruína total de Arminto, que vivia em outro mundo, não era o mundo mítico e místico da sua amada Dinaura, e nem o mundo do seu pai Amando Cordovil, guiado pela ambição e poder, "a ganância era maior que a vida" (HATOUM, 2008, p. 77). Ela vence, ele morre ao descobrir que perdeu uma licitação vantajosa.

Arminto ocupa assim um entrelugar e no decorrer da narrativa empreende uma luta constante na busca de um centro, mas não o encontra. Ele é a personificação do insólito diante do mito –Dinaura–, e é também o avesso da razão e da ganância desmedida de Amando.

Assim como escritores do passado que utilizaram arquétipos gregos de beleza, justiça e amor para a sua construção político-memorialista, na concretização das suas obras, Milton Hatoum utiliza como diferencial a mitologia de povos indígenas que habitam a Região Norte. A narrativa estabelece desse modo uma inovação literário-filológica, pois o escritor a usa livremente, conforme ele mesmo revela, no capítulo sobre "Agradecimentos", como um objeto –mitos/lendas[3]– que reflete a cultura diferenciada desses povos indígenas. Nesse sentido, a narrativa dialoga com a cultura oral, e assim nos remete ao ato de contação de

[3] Para o mitólogo Mircea Eliade, o "mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do 'princípio'" (2004, p.11). Já no livro "Moqueca de maridos: mitos eróticos", o termo "mito" tem um significado diferente do utilizado por Mircea Eliade, pois as histórias que o compõem apresentam traços que para muitos teóricos são característicos das lendas e não dos mitos. A obra em estudo apresenta as histórias como lendas, por isso há uma oscilação entre os dois termos neste texto.

histórias, traço evidenciado através da linguagem coloquial, do narrador que comanda a narrativa, sem deixar de expressar elementos da tradição e do mundo contemporâneo.

Nota-se que, ao tratar de espaços culturais, retratados na obra ou presente na realidade concreta, especialmente de etnias, a metodologia empresta uma perspectiva mais ampla do que a certeza de estarmos "no Brasil" –o que é inegável, mas inexato, dada a amplitude das vivências abordadas politicamente. O recorte das vivências identifica uma rememoração de outro tipo de espaço. De fato, as realidades de Rondônia (um Estado da Federação brasileira), da Amazônia (uma região, diferenciada se vista por estudos climáticos genéricos ou por estudiosos em cada um dos países que a compõem) ou de Belém (uma cidade marinha, mas tida como tão amazônica quanto Tefé, por exemplo, central, mediterrânea) são diferenciadas especialmente se se trata de localizar-se e de localizar culturas e vivências de origem pré-cabralina.

Ao contrário dos outros romances, em *Órfãos do Eldorado* o narrador não é testemunha ocular dos acontecimentos; conta uma história de amor dramática baseada num mito indígena valendo-se da rememoração. O tempo subjetivo exerce papel fundamental no romance, pois é através dessa veia que o narrador/personagem conta a história. Embora o enredo parta de uma lenda, o conflito existencial também está presente no personagem Arminto, a luta dolorida que empreende em direção ao seu mundo interior faz emergir uma tristeza profunda nesse personagem. O personagem Arminto tem a sua história marcada por desencontros. Fica órfão de mãe no seu nascimento. O pai o culpa pela morte da mãe. Daí parte a narração, que possui um encaminhamento por uma determinada e engajada Memória Política.

### 1.3 A Memória Política em *Órfãos do Eldorado*

Professor de literatura e literato prático, Milton Hatoum institui uma nova forma de narrar, apropriando-se tanto dos tijolos de edificação típica da Literatura (personagens, narratividade, tempo e espaço) como dos componentes históricos e amazônicos dispostos no seu entorno cultural (mitos, lendas, a História da cidade e do avanço da civilização na floresta) acendendo uma determinada memória política, interessada em chegar ao cumprimento do seu propósito.

O problema da configuração do mito e da memória na obra *Órfãos do Eldorado* não é um assunto isolado no conjunto dos romances do autor nem no contexto desta narrativa. Trata-se de um emprego duplo e permanente, simultaneamente interessado no aparato estético

e na resultante política, engajada no redirecionamento social da mirada do leitor. Dado este duplo interesse, o uso do estético e do político, parece estar localizada aí a nucleação da metodologia da escrita do literato.

Milton Hatoum revela, no conjunto da sua obra, haver um projeto literário, querendo com ele servir a uma causa político-social. Neste sentido, *Órfãos do Eldorado* é um momento singular dessa obra devido à utilização de diversos elementos em busca de cumprir os seus objetivos.

As bases mais importantes desta abordagem crítica propositiva de *Órfãos do Eldorado*, nesta perspectiva fundada também em dados da biografia do autor, estão na História Literária, mas sobretudo em uma tentativa de memória e de historiografia do entorno vivencial do autor e do espaço amazônico onde está inserido, ele e a sua obra.

Se bem não se admite aqui o viés de admitir uma História Literária mais conservadora, com os seus cânones de gêneros de época fixos e imexíveis, com uma classificação demasiado cartesiana, haverá uma assunção de parâmetros desta disciplina, de modo que surja uma resultante na qual as características de *Órfãos do Eldorado* possam contribuir à exposição da tese defendida pelo texto desta Dissertação. É disto que se trata quando se fala em uma utilização da Memória Política em *Órfãos do Eldorado*. Os destaques a uma micro-história, a uma história de perdedores, a um recorte de lendas recortadas num contexto determinado, cada item faz perecer a memória oficial.

Assim, mais do que princípios ou modos de ver da História Literária, interessa o paradigma da dialética histórica do local onde está situada a trama de *Órfãos do Eldorado*, que é o mesmo onde vivenciou e vive a sua saga particular o próprio autor, que destaca uma construção com propósito ideológico.

Devemos desconfiar da própria narrativa, visto que ela apresenta um traço próprio da oralidade que é o contar e recontar histórias. O narrador ouviu a história recontada dos *Órfãos do Eldorado* do avô, que a ouvira do personagem Arminto e a conta uma única vez, na sua velhice afetado pelas lembranças. Contudo, "Era a voz de Amando Cordovil. As mesmas palavras. Ou minha memória repetia o que eu tinha ouvido tantas vezes?" (HATOUM, 2008, p. 56). Essa dubiedade, entre a certeza "histórica" oficial e a (in)certeza histórica da narrativa recontada e modificada a cada vez, finda por reconfigurar a memória deixando permanecer uma certeza da diferença entre as comunidades que se recontam e as histórias do Estado que é fixada.

Também se deve dizer que no conjunto da obra de Milton Hatoum, a figura do narrador que rememoriza é uma das instâncias de suma importância no construto do conjunto

da sua obra. O título do primeiro romance de Milton Hatoum, *Relato de um certo Oriente* (1989), evidencia esse traço por se tratar de relatos construídos a partir de diferentes perspectivas, misturando, ao mesmo tempo, certa experimentação narrativa –com a figura de diversos narradores–, além de utilizar a história da rememoração de acontecimentos traumáticos de um passado não muito distante.

Em *Dois irmãos* (2001), segundo romance publicado por Milton Hatoum a ambientação está inserida na cidade de Manaus e os conflitos gerados no âmbito familiar, refletem acontecimentos sociopolíticos de uma época. O narrador Nael, filho de Domingas, tece a narrativa a partir da ótica de outros personagens que compõem o enredo, e é testemunha ocular. Numa especificação narratológica, há uma visão de fora, porém com um teor interpretativo e parcial condizente com a busca de identidade do narrador:

> Isso Domingas me contou. Mas muita coisa do que aconteceu eu mesmo vi, porque enxerguei de fora aquele pequeno mundo. Sim, de fora e às vezes distante. Mas fui o observador desse jogo e presenciei muitas cartadas, até o lance final. (HATOUM, 2000, p. 29).

As lacunas, o mistério em torno de personagens e acontecimentos e o desejo de rememorar um passado, gerando um contraponto entre ambos, é algo marcante na escrita desse escritor, o que é metaforizado em *Dois irmãos* na passagem, "Talvez por esquecimento, ele omitiu algumas cenas esquisitas, mas a memória inventa, mesmo quando quer ser fiel ao passado. […] Omissões, lacunas, esquecimento. O desejo de esquecer. Mas eu me lembro" (p. 90). Nael, personagem do romance citado e único narrador, conduz e domina a narrativa a partir da sua ótica, caminha com a ajuda de muletas, ou seja, para contar sua história necessita da ajuda de outros personagens que compõem a trama.

Por outro lado, em *Cinzas do Norte* (2005), embora o tom político e social não sejam tão evidentes nos outros romances e se sobressaia nesse, há também um narrador que sente a necessidade de recontar a sua história, Nael. No que nos toca, na novela *Órfãos do Eldorado*, a qual tem como conteúdo composicional a memória coletiva, o mito, a instância do narrador corporifica-se num contador de histórias[4] que, sendo coletivas, são ao mesmo tempo transpostas para o campo do indivíduo, e daí ao da memória coletiva, sendo uma memória escolhida, preferencial, engajada, portanto política.

[4] Não usaremos o termo "estórias", empregado pela antropóloga Betty Mindlin, mas sim histórias já que se trata de narrativas míticas com valor de verdade para os povos da floresta. Mircea Eliade nos adverte que o "mito é, pois, um elemento essencial da civilização humana; longe de ser uma vã fabulação, é, pelo contrário, uma realidade viva, à qual constantemente se recorre; não é uma teoria abstrata nem uma ostentação de imagens, mas uma verdadeira codificação da religião primitiva e da sabedoria [...]." (1963, p. 24.)

A recorrência da oralidade na obra de Hatoum e, mais especificamente, o fato de a história de *Órfãos do Eldorado* ser fundada também a partir de uma lenda indígena, intensifica-se a presença da oralidade no conjunto que compõe os seus romances, e esse recurso atua como uma estratégia usada para que haja a distinção e apreensão do real, conforme Mircea Eliade (2004, p. 124.), "a rememoração e a reatualização do evento primordial ajudam o homem 'primitivo' a distinguir e reter o real". Esta é a base do Projeto Literário de Milton Hatoum.

Trata-se de descortinar a realidade de que há diferencialismos plenos na região. Mais do que nada, o indígena se adapta ao ilusório paraíso.[5] Apesar de que os estudos culturais acadêmicos em Rondônia ficaram muito aquém do que se esperava, em termos de continuidade e estando nas generalidades ainda, enquanto outros espaços já se especializam na pesquisa de espaços e símbolos de comunidades específicas,[6] autores de reconhecimento internacional passaram pelo território com grande alarde,[7] dando ao mundo mostras daquilo que se pode encontrar de diferente neste Portal da Amazônia. Milton Haroum informa da quase impenetrabilidade na região como um todo, a despeito dos projetos de conversão do local num Eldorado capitalista moderno.

## 1.4 O Projeto Literário de Milton Hatoum

É normal que todo escritor que ensaie uma carreira possível de vir a convertê-lo em um dos grandes nomes da "sua" literatura (nacional ou universal) percorre a ideia de historiar os caminhos da sua gente, e o esboço de um Projeto Literário, uma unidade entre as suas obras, é o natural desaguar desta ideia.

Com a queda do gênero epopeia, o romance fez-lhe as vezes e os autores passaram a propor a si mesmos projetos literários cujas obras pudessem englobar temática unitária alguma espécie de épica fosse de cunho pessoal, regional, institucional mas invariavelmente memorialista, sempre política. Assim se passou com autores reconhecidos, internacionalmente lidos, como Honoré de Balzac (1799), Victor Hugo (1802-1885) ou Júlio Verne (1828-1905), para citarmos apenas literatos de obras de gênero e intenção diversos.

---

[5] A construção é de Betty Meggers, *in*: **Amazônia**: A Ilusão de um paraíso. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

[6] Veja-se SAMPAIO, Wany & SILVA, Vera da. **Os povos indígenas de Rondônia**: contribuições para a compreensão de sua cultura e de sua história. Porto Velho: UNIR, 1997; e ÁLVAREZ, Gabriel. **Satereria**: tradição e política Sateré-Mawé. Manaus: Valer, 2009.

[7] RIBEIRO, Darcy. **Diários Índios**. Os urubu-kaapor. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

O primeiro publicou *Gobseck* (1830), *Eugenia Grandet* (1833) e *Os camponeses* (1844), utilizava mesmas personagens, que transitavam de um romance a outro (e, segundo Auerbach, seria porque ele não tinha tempo a perder e as suas dívidas eram muitas). *Gobseck* assim como o romance *Eugenia Grandet* é considerado o retrato da sociedade francesa do século XIX e também das ilusões que regem as ações do ser na busca de significado para a existência. Em *Eugenia Grandet*, o personagem Grandet, pai de Eugenia, é o símbolo do materialismo reinante na época, o desejo de adquirir riquezas a qualquer custo é o guia das suas atitudes, para isso age sem escrúpulos. Ao longo do romance, as personagens Eugenia e seu primo Carlos vão adquirindo características similares a de Grandet, o individualismo, a avareza e a ganância. Desse modo, em *Eugenia Grandet,* Ricardo Luiz Souza (2012), apoiando-se em Auerbach (1971, p. 28), afirma que Balzac "descreve a origem da fortuna de Grandet de tal maneira que ela espelha toda a história francesa, desde a revolução até a Restauração". No romance *Os camponeses*, Balzac traz ao palco da narrativa os problemas da usura, da hipocrisia familiar, do dinheiro e dos fenômenos sociais da sociedade francesa. Balzac soube retratar sua época de modo incomparável. Ele capta como ninguém os motivos que mobilizaram as relações entre os seres da sua época: o dinheiro, a hipocrisia, a usura

O segundo, Victor Hugo, escreveu a trilogia de coloridos institucionais, narrando os percalços da alma humana, em *O Corcunda de Notre Dame* (1831), *Os Miseráveis* (1862) e *Os trabalhadores do mar* (1866). Está evidente o seu Projeto Literário, a par do de Balzac, mas bem mais ambicioso: descrever e diferenciar a força das instituições que regem as ações humanas, a Igreja Católica, o Capitalismo e a Natureza.

O terceiro, Júlio Verne, devido aos tempos científicos que lhe fizeram herdeiro e profeta, publicou *Viagem ao Centro da Terra* (1864), *Da Terra à Lua* (1865) e *Vinte mil léguas submarinas* (1870). A ficção científica é o seu Projeto Literário, claramente, em cada âmbito cosmológico.

E, no Brasil, muitos foram os precursores de Hatoum no delineamento de um Projeto Literário. Exemplificaremos. José de Alencar (1829-1877) optou pelos grandes temas do Brasil que precisava afirmar, e desenvolveu uma veia indianista e outra urbanista além de outras vertentes do mesmo teor. No tema indianista, escreveu *O Guarani* (1857), *Iracema* (1865) e *Ubirajara* (1874). No tema regionalista, a unificar o interland brasílico, deu ao prelo *O Gaúcho* (1870), o *Tronco do Ipê* (1871) e *O Sertanejo* (1875).

Bernardo Guimarães (1825-1884) intentou algo parecido, no espírito do chamado "romance sertanejo", com *O Seminarista* (1872), *A Escrava Isaura* (1875) e *O Índio Afonso* (1872).

Machado de Assis (1839-1908) propôs harmonizar uma escrita sobre o seu tempo e lugar em torno da tríade *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), *Dom Casmurro* (1899) e *Memorial de Aires* (1908). José Lins do Rego (1901-1957), querendo traçar um perfil da mudança havida no século XX nordestino, escreveu, dentre outros títulos (contendo este mesmo projeto literário), *Menino de Engenho* (1932), *Usina* (1936) e *Fogo Morto* (1943). *Érico Veríssimo* (1905-1975) escreveu a saga depois reunida em "O Tempo e o Vento" com *O continente* (1949), *O retrato* (1951), e *O Arquipélago* (1962). Graciliano Ramos (1892-1953) utilizou-se do tom memorialista autobiográfico na trilogia *Viagem* (1954), *Infância* (1945) e *Memórias do Cárcere* (1953).

As obras destes conjuntos autorais dialogam consigo mesmas, perfazendo um Projeto Literário específico. No caso do amazonense Milton Hatoum, mais do que os temas, para além do aparecimento recorrente de personagens, e distante de apenas ensejar uma espécie qualquer de regionalismo amazônico, projetou e vem cumprindo esboçar uma saga da penetração capitalista na Amazônia cujo mais evidente caráter a saltar aos olhos parece ser a preservação das comunidades sobre a invasão capitalista, do pensamento lugarenho, das relações com o meio, de uma sociedade cambiante e permanente, pela fixação no mito, cuja memória política resguarda e faz persistir no local. Se a composição ficcional depende de recursos invariáveis, no Pojeto Literário de Milton Hatoum, eles são empregados de molde a conferir uma dimensão diferenciada ao texto.

No viés de cada personagem, a sua narratividade com viés é o principal deles. No conjunto das obras do nosso autor, há um destaque à amazonicidade dos seus personagens, tipos fadados ao fracasso que resguardam, porém, na resultante da sua vida, o perfil identitário cultural específico da região. Já se disse que o Brasil é maior do que o abismo que os seus governantes traçaram para o atirar dentro. No mesmo sentido, a Amazônia descrita por Milton Hatoum é maior culturalmente do que o poderoso capitalismo que se atirou nas suas entranhas para a devorar. Milton Hatoum retoma o mito sem exibir qualquer contorno mistificador –se queremos crer que o seu projeto literário possa não ser mistificador ao impor-se uma visualização dos amazônidas e da Amazônia que seja cultural e politicamente diferenciados.

Na abordagem teórica aqui empregada, procura-se por um lado identificar um par de procedimentos práticos do autor, que claramente tem o objetivo de expressar ideias acerca da sua concepção de amazonicidade, relativamente ao emprego da narração e dos mitos na detecção da sua visão política que emerge na relação entre opressor e oprimido e possibilita um estudo literário pós-colonialista que tem o objetivo de enveredar por uma leitura diferente

levará “o leitor interessado a uma análise estética penetrando mais nas estruturas profundas da ficção e na ideologia pós-coloniais.” (BONNICI, 2000, p. 3.)

Assim, é utilizado um aparato teórico fundado na visão política do autor, devotando o seu Projeto para chegar a uma espécie de conclusão maior. Essa perspectiva filológica e política utiliza-se de uma leitura totalizante do literato. Para Lucien Goldman (1979, p. 11.), este ponto é pacífico: um estudo filológico necessita integrar a obra no conjunto histórico do qual ela faz parte para que não esbarre com dois obstáculos. Um reside na dificuldade de fixar a obra, de identificar o que realmente tem importância para a compreensão da obra.

Nesse caso, Lucien Goldman faz uma distinção entre o essencial e o acidental e afirma ser uma dificuldade identificar “a distinção entre o essencial e o acidental, problema que preocupa os filósofos desde Aristóteles até Husserl e ao qual há que se dar uma resposta positiva e científica”. O outro obstáculo diz respeito a significação de um texto que “está longe de ser certa e unívoca”, a disposição das “palavras, frases, fragmentos semelhantes e mesmo idênticos na aparência podem ter significações diferentes quando se acham integrados em conjuntos diferentes.” (*Idem*, p. 11.)

O método dialético propõe um modo diferente, que vê a possibilidade de a inserção da obra na biografia do autor levar o historiador a um avanço, “indo não somente do texto ao indivíduo, mas ainda, indo deste aos grupos sociais dos quais ele faz parte”, assim ultrapassar os limites do texto imediato e impedir o retorno aos métodos filológicos. O que Lucien Goldman tem como ponto de partida é acreditar que

> toda grande obra literária ou artística é expressão de uma visão do mundo, um fenômeno de consciência coletiva que alcança seu máximo de clareza conceitual ou sensível na consciência do pensador ou do poeta. Estes últimos a exprimem, por sua vez, na obra estudada pelo historiador que se serve do instrumento conceitual que é a visão do mundo; aplicada ao texto, esta última lhe permite identificar: a) O essencial nas obras estudadas por ele. b) A significação dos elementos parciais no conjunto da obra. (*Idem*, p. 21-22.)

Outra questão abordada pelo teórico acima toma o materialismo dialético e a história da literatura, num capítulo específico, quando esclarece que o problema se limita à explicitação de “certos princípios de uma história dialética da literatura e, implicitamente, de colocar a questão das relações entre a criação literária e a vida social”. (*Idem*, p. 72.)

Mas Lucien Goldman ressalta um equívoco a respeito do emprego do materialismo dialético. Apesar de estar longe de ser confundido com as teorias de Taine (estas explicam a obra pela biografia do seu autor e pelo meio social em que ele viveu), aquele detém o olhar numa relação muito mais complexa, visto que procura explicitar a relação entre texto literário

e sociedade. Ao mesmo tempo em que não desconsidera a relação entre pensamento filosófico e a criação com a vida econômica e social,

> estabelece laços com a vida social muito mais mediatizados e complexos, a lógica interna de sua obra muito mais autônoma do que jamais pretendeu admitir um sociologismo abstrato e mecanicista. (*Idem*, p. 73.)

Como se sabe, Milton Hatoum é professor de literatura e parece se entender bem com Goldman, para quem

> o historiador da filosofia ou da literatura se encontra inicialmente diante de um conjunto de fatos empíricos: os textos que ele se propõe estudar. Esses textos podem ser abordados seja com o conjunto de métodos puramente filológicos, que chamaremos positivistas, seja com métodos intuitivos e afetivos fundados sobre a afinidade e a simpatia, seja, enfim, com métodos dialéticos". (GOLDMAN, 1979, p. 9)

Neste sentido, Eagleton (p.15) traz o conceito de Ideologia, que perpassa todo o projeto do nosso autor:

> "Ideologia é, por assim dizer, um texto, tecido com uma trama inteira de diferentes fios conceituais; é traçado por divergentes histórias, e mais importante, provavelmente, do que forçar essas linhagens a reunir-se em alguma Grande Teoria Global é determinar o que há de valioso em cada uma delas e o que pode ser descartado."

A ideologia é essencialmente uma questão de significado, mas a condição do capitalismo avançado, conforme alguns poderiam sugerir, é a do não-significado que a tudo permeia. O predomínio do utilitário e da tecnologia "oblitera a significação da vida social", subordina o valor de uso "ao formalismo vazio do valor de troca". O consumismo do significado a fim de "enredar o sujeito subliminarmente, libidinalmente, no nível da resposta visceral e não da consciência refletida" (*idem*, p. 44-45). Há uma forma diferenciada na construção de um Projeto Literário concreto:

> "O capitalismo avançado reduz o sujeito humano ao olho que vê e ao estômago que devora, então não há subjetividade suficiente nem para que a ideologia se estabeleça. Os sujeitos achatados, depauperados e sem rosto dessa ordem social não estão à altura do significado ideológico, nem têm necessidade dele. A política é uma questão mais de gerenciamento técnico e manipulação que de pregação ou doutrinação, de forma mais que de conteúdo; uma vez mais, é como se a máquina funcionasse sozinha, sem precisar fazer um desvio pela mente consciente. (p. 45)

Observamos que a obra de Milton Hatoum apresenta uma singularidade no trabalho estético realizado com a linguagem e uma inovação filológica-política no sentido de que a linguagem literária é utilizada para fins sociais e políticos em época de "globalização castradora maior de direitos culturais passíveis de serem ainda mais desassistidos, que durante todos estes séculos desde o primeiro 'contrato social', entre as pinças do Estado e da

Integração Regional". (ROCHA, p. 03). Júlio Rocha defende a tese de que é preciso usar a Filologia de modo sistemático e com perspectivas outras, que possibilitem explorar sua capacidade de fazer emergir uma postura eficaz frente a "esteira tradicional da massificação das pessoas, decompostas assim em bandos por profissões as comunidades como se estivéramos ainda no início da Revolução Industrial, deixam-se ficar sem análise acurada, desaproveitando postulados arcanos" (p. 04).

O que se propõe é um enfoque politizado com autonomia para que consciências não sejam manipuladas. Nesse sentido, Rocha adverte que, levando-se em consideração a inovação e o contexto – o Terceiro Milênio –, em que ela – a Filologia Política –está inserida, "poderá dar conta de auxiliar na recuperação da dignidade de comunidades linguísticas assediadas pela sanha da má Globalização" (p. 06.) Fatos concretos e falhas trágicas são elencadas para justificar a instrumentalização dessa disciplina, pressuposto indispensável para a funcionalidade exposta acima, afirma Rocha. Eis os fatos concretos:

> Um, a constante conveniência, inegável, e muitas vezes indisfarçada, em promover o linguicídio, pelos interesses de unificação econômica territorial, dizendo-se querer "ampliar as vantagens do consumidor". Dois, o desejo de agenciar uma unidade irreal no âmbito desigual de comunidades cujos interesses são distintos mas cuja autonomia política desaparece quando "seu representante" sobe ao palco desta representação. Três, as manifestações à patuleia manejando-se repetidamente discursos sobre "cousas da língua" para acalmar os ânimos de grupos e ao mesmo tempo açular as animosidades entre bandos, reordenando-os quase militarmente até no interior de um mesmo Estado.

Falhas trágicas enumeradas por esse autor dialogam com o presente Trabalho, visto que este aponta para o estudo de um texto literário usando a dialética materialista como método. Assim buscamos não reduzir a Filologia apenas ao estudo do texto isoladamente. *Órfãos do Eldorado* abre um leque de possibilidades de estudos nesse âmbito, a narrativa pontua acontecimentos históricos, espaços reais, as relações complexas entre os seres e entre estes e a sociedade atual. A linguagem utilizada em *Órfãos do Eldorado* situa-se na contramão do que é definido por Rocha como mais uma falha trágica no uso errôneo da Filologia Política, um emprego somente para finalidades de preservação do Estado, pois no passado foi empregado

> para apoiar o linguicídio que se segue à destruição da comunidade, como no exemplar do xibolete bíblico, ou para ajudar a forjar um situação de tensão social que propiciasse a manipulação das gentes, desinformando as pessoas, como de resto toda massa costuma ser assim conformada, por definição. (ROCHA, p. 07.)

A recuperação do universo mítico inserido, na narrativa retrata uma postura engajada a favor dos que não possuem voz, das sociedades expropriadas, vítimas do genocídio e linguicídio, na Amazônia tão recorrentes. Thomas Bonnici (2000), na sua releitura do panorama da produção literária nacional afirma que a consolidação das literaturas pós-coloniais acontece com a subversão, isto é, "a resposta ao centro formulada na famosa frase de Rushdie "*The Empire writes back to the centre*".

## 2. O espaço e a sua evolução ao longo da obra de Milton Hatoum

*Mudar de casa traz revelações, deixa mistérios, e na passagem de um espaço a outro, algo se desvenda e até mesmo o conteúdo de um pergaminho secreto pode tornar-se público.*

Milton Hatoum, *Relato de um certo Oriente*.

Neste capítulo, realizamos um percurso analítico na obra de Milton Hatoum. Para isso, efetuamos uma revisão bibliográfica que tem como suporte teórico reflexões dos críticos Tânia Pellegrini, Luiz Costa Lima, Benjamin Abdala Júnior e Maria Zilda Cury. Inserimos um esboço de aspectos recorrentes nos romances *Relato de um certo Oriente, Dois irmãos, Cinzas do Norte e Órfãos do Eldorado*. A busca empreendida pela identidade, configurada numa viagem pelos labirintos da memória, será um dos pontos estudados nesta análise, uma vez que em cada livro há sempre personagens suspensos, habitando um entrelugar. Esse aspecto conota a busca por um lugar no mundo, o que implica a reconstrução de um passado que ruiu. A impossibilidade de reconstrução desse passado pelas veias da memória é configurada, de um livro a outro, metaforicamente, pelo fracasso que assola o sujeito, a casa, a cidade, o país; pelas fissuras da memória; pelas lacunas presentes no texto, e, como se sabe, esse traço do estilo de Hatoum possui um forte ingrediente sociopolítico.

O escritor utiliza o espaço da memória individual, coletiva –o mito da *Cidade Encantada* em *Órfãos do Eldorado*– e histórica tensionando essas instâncias por meio do deslocamento entre esses espaço a fim de colocar em questão a realidade local. A cidade de Vila Bela, espaço onde se desenrola parte da trama da novela *Órfãos do Eldorado*, é atingida pelos sintomas da globalização, do capitalismo acelerado, sem perder sua cor local. Esta aparece por meio da paisagem humana e geográfica, do léxico empregado, do imaginário mítico. Embora modificada, a identidade local sobrevive, e um modo de afirmar isso é mostrar que os mitos permanecem e atuam como uma fronteira, que embora abstrata do ponto de vista físico, se corporifica nos agentes que compõem o espaço real. Nesse sentido, Luiz Carlos Borges (2003) afirma que "o mito se realiza como um discurso sobre o real e como a territorialização do real" (p. 6.) Então o imaginário mítico do espaço é inserido em *Órfãos do Eldorado* como forma de possuir a outra voz, paralela à vivenciada pelo narrador-personagem.

Tânia Pellegrini afirma (destaque da autora) que, nos romances *Relato de um certo Oriente* (1989) e *Dois irmãos* (2000),

> contrariando a tendência geral da ficção contemporânea mais ligeira, que é centrar-se na ação, o tempo é a viga principal a sustentar a arquitetura narrativa. Aquele tempo, *continuum* de sua própria identidade, por meio da lembrança de fatos, atos e pensamentos passados, seus e de outrem. É o fluxo da memória, criando uma cadeia de causas e efeitos, elaborando a realidade por meio de um processo mental, 'fecundando-a com um fermento de fantasia' e, assim, reconstituindo o cerne do indivíduo que narra.[8]

Este fermento de fantasia parece suficientemente amarrado pelas lendas em *Órfãos do Eldorado* que acabam dando corporeidade ao texto como um todo. Além disso, ao realizarmos este percurso analítico, evidenciamos uma singularidade na obra desse escritor que há muito fora notada por Luis Costa Lima. À época em que o referido crítico escreveu, Hatoum havia publicado os dois primeiros romances, *Relato de um certo Oriente* e *Dois irmãos.* Luiz Costa Lima, em *A ilha flutuante*, texto publicado no livro *Intervenções*, aponta um traço relevante na obra de Hatoum,

> notemos que as diferenças internas na constituição dos dois romances sugerem que outros caminhos se armam. Se a fecundação da memória é um traço comum aos dois, com o resgate da imigração árabe para uma Manaus que, nos dois romances, se estende do começo do século aos anos imediatamente posteriores ao golpe de 1964, a maneira de realizá-los é sensivelmente distinta. Ao passo que, no *Relato*, a narrativa se emaranha porque a narradora depende da combinação de vozes múltiplas que a ajudem na recuperação do tempo passado, em *Dois irmãos* o narrador, uno, pertence a um estrato subterrâneo e enterrado: é filho de uma índia domesticada e estuprada por descendente de imigrantes libaneses. Ao passo que a narradora do *Relato* apenas saíra de uma clínica para doentes mentais, em *Dois irmãos* nada caracteriza o narrador senão sua posição de fora da família, as voltas da vida e a instabilidade da "cidade flutuante".

Os "outros" novos caminhos que se armam, citados, são uma singularidade que perpassa todas as narrativas de Milton Hatoum como veremos no decorrer deste texto. Há uma interdiscursividade projetada num movimento ziguezagueante na medida em que há um diálogo com romances que ainda não existiam, na época, e com romances anteriores.

Definimos aqui esses novos caminhos como um movimento interno à obra de Milton Hatoum, no sentido de que embora conservem alguns traços comuns, são inseridos numa nova configuração que nos remetem a questões distintas. Para exemplificar melhor, trataremos do narrador de cada uma das narrativas. Os romances *Relato de um certo Oriente, Dois irmãos, Cinzas do Norte* e *Órfãos do Eldorado* são construídos a partir da perspectiva de um narrador que se coloca numa posição de fora, embora cada um desses narradores apresentem traços distintos. A narradora do primeiro romance, conforme aponta Luiz Costa Lima, além de ser

[8] Tânia Pellegrini. "Milton Hatoum e o regionalismo revisitado". *In*: O regional e o universal na Literatura brasileira. São Paulo

integrante da família, é caracterizada, de modo sutil, como ex paciente de uma clínica para doentes mentais, enquanto que em *Dois irmãos* e em *Cinzas do Norte* os narradores têm como traço caracterizador a posição de fora da família. E em *Órfãos do Eldorado,* o narrador, embora sendo o único herdeiro de uma rica família de colonizadores que tem o passado marcado por atitudes vis, coloca-se também numa posição de fora. Corrobora, nesse sentido, as imagens da casa; ela é esvaziada. Podemos pensar a casa como metáfora do texto literário e o deslocamento do personagem Arminto do espaço privado para o social, que se insere entre outras forma por meio do mito, como uma alegoria da forma de narrar de Milton Hatoum que nesse movimento desloca o olhar do leitor para além dos limites do texto.

Em cada romance, a construção do narrador ou da narradora nos remete a reflexões que em determinados pontos se aproximam e, em outros, se distanciam e é esse um ponto em que estariam situados os novos caminhos que se armam inferindo-se pelo crítico acima.

*Relato de um certo Oriente* (1989), romance de estreia do escritor, constitui-se por relatos de vários narradores costurados por uma narradora que envia cartas a um irmão distante. Os relatos revelam as vivências e o modo de enxergar o mundo habitado por cada ser. Nesse romance, é sob a perspectiva de um olhar feminino que a narrativa é tecida, ponto que o diferencia de todos os outros romances, mas que convergem ao pensarmos num aspecto evidenciado por Benjamin Abdala Júnior este, embora de modo diferente, vai ao encontro da análise feita por Luis Costa Lima. No ensaio *Fluxos comunitários: jangadas, margens e travessias*[9], escrito ainda quando não existiam *Cinzas do Norte* nem *Órfãos do Eldorado,* Benjamin Abdala Júnior faz uma afirmação sobre o hibridismo presente nos dois primeiros romances:

> O hibridismo dessas narrativas não se faz apenas pelo contato de culturas, misturando as águas culturais do rio Amazonas, com as do Mediterrâneo. Faz-se igualmente através das personagens narradoras, situadas nas margens sociais: uma narradora feminina em *Relato de um certo Oriente* e um narrador mestiço que escreve a partir de sua fronteira social, em *Dois irmãos*.

Em *Cinzas do Norte*, é possível observarmos um tom histórico-político reflexivo mais acentuado. Embora nos romances anteriores haja nuanças desse aspecto, é no romance supracitado que o percebemos de forma incisiva. Há também nesse romance um anúncio do que será ampliado no último, a ambientação das ações em espaços coletivos. Corrobora, nesse sentido, a lenda da *Cidade Encantada* que embora revestida de tons, aromas e sabores

[9] Texto disponível em: http://www.fflch.usp.br/dlcv/posgraduacao/ecl/pdf/via08/Via%208%20cap01.pdf Acessado em 22/10/2011.

próprios da região Norte, aborda questões de cunho universais, dentre as quais estariam incluídas imagens arquetípicas como, por exemplo, uma cidade idealizada, onde a passagem do tempo não significaria uma ameaça para o homem.

A narradora de *Relato de um certo Oriente* (1989), ausente durante muitos anos da cidade onde passara sua infância, retorna a ela, na véspera da morte de Emilie, sua mãe adotiva e avó. Nos primeiros momentos da sua chegada, é o sensual –visão, olfato– que tem o poder de fazer vir à tona as reminiscências da narradora. É a visão que inaugura a narrativa: "Quando abri os olhos, vi o vulto de uma mulher e o de uma criança." (HATOUM, 1989, p. 9.) Ao adentrar o ambiente da casa, onde passara sua infância, o aroma forte que, ali habita, desperta outras sensações e faz com que as lembranças da infância sejam suscitadas. A sinestesia é uma figura recorrente na escrita de Hatoum. No romance supracitado, é a partir do campo sensorial que um mundo é recriado, um espaço exótico recriado por um olhar de fora. Esse olhar marcado por fissuras e pelo estilhaçamento do sujeito é expresso no fluxo da consciência, sintoma que afeta as estruturas do romance moderno. Anatol Rosenfeld afirma que, no romance, acontece uma modificação essencial à estrutura da modernidade, comparável à da pintura moderna:

> À eliminação do espaço, ou da ilusão do espaço, parece corresponder no romance a da sucessão temporal. A cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, 'os relógios foram destruídos'. O romance moderno nasceu no momento em que Proust, Joyce, Gide, Faulkner começam a desfazer a ordem cronológica fundindo passado, presente e futuro. (1996, p. 80)

O fenômeno da "desrealização", no campo das artes, como de excepcional importância é uma das hipóteses alçada por Anatol Rosenfeld. O termo se refere ao fato de que a pintura deixou de ser mimética, recusando a função de reproduzir ou copiar a realidade empírica, sensível. Anatol Rosenfeld confere o poder de exprimir "um sentimento de vida ou de uma atitude espiritual que renegam ou pelo menos põem em dúvida a 'visão' do mundo que se desenvolveu a partir do Renascimento." (1996, p. 79). Nesta análise, o que interessa é que o sintoma verificado pelo referido crítico, afeta não só a pintura moderna, mas também o romance. Esse período é marcado pela negação do *absoluto* e pela "projeção das formas subjetivas da nossa consciência, mercê das quais projeta a realidade sensível dos fenômenos" (1996, p. 78), a relatividade e a subjetividade passam a delinear o espaço e o tempo da narrativa. A estrutura narrativa projeta o fluxo da consciência que funde presente, passado e futuro como um horizonte de possibilidades e expectativas. (1996, p. 82.)

Segundo Anatol Rosenfeld, ao fenômeno da desrealização que ocorreu no romance e na pintura moderna, se baseia no modo como essas artes se relacionam com a realidade empírica e com a própria tradição artística. A partir do início do século XX, a arte passa a desprezar o modelo de aparência absoluta da realidade empírica e a relatividade é incorporada a sua estrutura por meio de recursos diversos. Há uma confluência temporal de presente, passado e futuro que instaura o efeito de simultaneidade de espaço e tempo.

Ainda em relação à estrutura do romance, Maria Zilda Cury, no ensaio *Novas geografias narrativas*, texto em que faz levantamento de textos publicados depois de 2000 por escritores brasileiros contemporâneos,

> elenca um conjunto de escritores que tem a escrita marcada pela ênfase nos mecanismos de memória, tingidas por interpretações da história do país, pondo em relevo estratégias ficcionais de recuperação da memória coletiva e histórica, mas também da pessoal, em que se mesclam o local e o nacional, o particular e o universal, não como memórias essencialistas ou lineares.

Dentro desse conjunto, a autora inclui a produção romanesca de Milton Hatoum. No ensaio citado acima, afirma que os romances "lançam mão de um discurso histórico, com uma moldura procuradamente regional […] percorrendo os meandros atemporais do memorialismo com uma prosa refinadíssima e lapidada". Em *Órfão do Eldorado*, a estratégia que o escritor utiliza para dar ênfase a região Amazônica é inserir mitos da Amazônia, de Rondônia e do Pará. Assim, mediante essa postura há um alargamento do espaço imaginário que corrobora com o Projeto Literário de Milton Hatoum, pois as lendas atuam como elementos que simbolizam a delimitação de um espaço cultural que resiste e sobrevive ao poder dos Estados-Nações.

Tomando o primeiro romance, *Relato de um certo Oriente* (1989), vemo-lo constituído por metarrelatos divididos em oito capítulos, o que remonta às narrativas da tradição oral. No primeiro relato, percebemos que os espaços serão construídos a partir da memória. Assim o que foi, volta e presentifica-se:

> um aroma forte que logo me fez reconhecer a cor, a consistência, a forma e o sabor das frutas que arrancávamos das árvores que circundavam o pátio da outra casa. […] ao contemplá-lo algo latejou na minha memória, algo que te remete a uma viagem, a um salto que atravessa anos, décadas. (HATOUM, 1989, p. 10-11.)

Nas narrativas de Hatoum, a memória adquire poder de ação, é a mola propulsora dos acontecimentos. Dando um salto ainda maior no tempo, a memória da narradora acima percorre um caminho que a leva a Barcelona, lugar onde estaria alguém que dividira com ela o espaço da infância; nesse momento ela imagina como ele estaria "quem sabe se também

pensando em mim, na minha passagem pelo espaço da nossa infância: cidade imaginária, fundada numa manhã de 1954…"

Não podemos, no entanto, deixar de lembrar que em *Relato de um certo Oriente*, e também em *Dois irmãos*, a casa onde convive a família é o espaço onde se originam os conflitos, e é sobre esse espaço que os narradores dos três romances anteriores a *Órfãos do Eldorado* detêm o olhar mais intensamente. Nesse romance, embora o drama tenha sido construído a partir de um conflito familiar, há uma distensão dos espaços que adquire uma dimensão coletiva.

A primeira cena reafirma isso: "A voz da mulher atraiu tanta gente, que fugi da casa do meu professor e fui para a beira do Amazonas" (HATOUM, p. 11). Essa cena, que tem como protagonista principal a tapuia que se suicida, e como coadjuvante a personagem Florita, que também é uma tapuia, justifica e interpreta a ação daquela por meio do mito da Cidade Encantada, espaço com significação simbólica, possuiria, na realidade, uma existência real e concreta, de que as pessoas seriam apenas o índice da sua realidade factual.

## 2.1 A casa como um espaço em transformação sugerido pela memória política em *Órfãos do Eldorado*

Em *Órfãos do Eldorado*, a casa onde habitava a família Cordovil é denominada de palácio, sinônimo de riqueza, luxúria. Se recorrermos ao dicionário, a primeira definição dada a tal vocábulo será "casa de rei ou de família nobre". A riqueza e a opulência conotadas pelo pseudônimo da casa –palácio– se contrapõem ao primeiro livro. A cena em que Arminto tece um comentário revestido de simplicidade, "Nossa vida não se cansa de dar voltas. Eu não morava nesta tapera feia. O palácio branco dos Cordovil é que era uma casa de verdade" (HATOUM, 2008, p. 14), retrata bem esse paradoxo

As descrições das casas da família Cordovil, uma na chácara e outra na fazenda, resumem-se a pequenos detalhes, o que configura uma (des)semelhança em relação aos outros romances, pois em *Relato de um certo Oriente* e em *Dois irmãos*, as descrições das casas revelam uma certa euforia, a casa é o lugar de encontros, de festas. Em *Dois irmãos*, a chegada das cartas de Yaqub, uma vez por mês, era motivo de festa na casa, conforme o trecho a seguir,

> Zana fazia da leitura um ritual, lia como quem lê um salmo ou uma surata: a dicção, emocionada, alternava com uma pausa […]. Domingas se lembrava dessas sessões de leituras. Eram tristes só em termos, porque Halim

> convidava os vizinhos e a leitura era pretexto para um jantar festivo. Domingas percebia essa artimanha de Halim. Sem festa, Zana ficaria deprimida, pensando no frio que o filho sentia… (HATOUM, 2000, p. 59.)

E em *Relato*... temos:

> Num dos cantos da sala o pinheiro que imitava o cedro estava repleto de penduricalhos e caixas transparentes com presentes embrulhados em papel de seda; nas prateleiras das vitrinas e cristaleiras havia bandejas de doces, bombons, frutas secas e vários tipos de tortas de frutas da região. O teto da sala estava coberto de balões furta-cores, e por toda a casa se espalhavam bolas de sumaúma enroladas em papel crepom, que encerravam caixinhas com caramelos e chocolates recheados de castanhas. Eram tantos objetos coloridos que reluziam dentro e fora das vitrinas que a festa de natal lembrava os preparativos carnavalescos; só faltavam as máscaras e fantasias para a ceia religiosa tornar-se uma festa pagã. Antes da meia-noite, a vitrola tocava canções portuguesas e orientais ritmadas com palmas e os vizinhos estrangeiros vestidos a caráter… (HATOUM, 1998, p. 38.)

O brilho e os objetos que simbolizam status camuflam o ar sombrio das relações entre os membros da família. No trecho acima, também fica evidente a intensidade com que o narrador deteve o olhar sobre o espaço descrito, captando cada detalhe. Ele lança uma reflexão crítica sobre o depauperamento da festa religiosa, os símbolos religiosos cristãos perderam o significado original porque foram afetados por sintomas da sociedade contemporânea. Na casa também ocorre a integração de diferentes culturas. A imagem construída acerca disso retrata o posicionamento de Stuart Hall (2006, p. 79-80) acerca dos efeitos da globalização nas sociedades da periferia. Ele afirma que

> as sociedades da periferia têm estado *sempre* abertas às influências culturais ocidentais e, agora, mais do que nunca. A ideia de que esses são lugares 'fechados' –etnicamente puros, culturalmente tradicionais e intocados até ontem pelas rupturas da modernidade– é uma fantasia ocidental sobre a 'alteridade': uma 'fantasia colonial' *sobre* a periferia, mantida pelo Ocidente, que tende a gostar de seus nativos apenas como 'puros' e de seus lugares exóticos apenas como 'intocados'. Entretanto, as evidências sugerem que a globalização está tendo efeitos em toda parte, incluindo o Ocidente, e a 'periferia' também está vivendo seu efeito pluralizador, embora num ritmo mais lento e desigual.

Os efeitos de um processo que se dá numa esfera global é sentido num âmbito privado, a casa. É também no espaço coletivo, a cidade, que evidenciamos ecos de um acontecimento alhures interferindo na vida dos personagens criados por Hatoum.[10] É possível sentir suas ressonâncias num local distante geograficamente, pois

[10] Abraçamos algo da visão de Stuat Hall, porém aceitamos o conceito de Modernidade, ao localizar a circunstância teórica da obra de Hatoum. Especialmente, recorremos a: MARTINS, Wilson. **A ideia Modernista**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2002; LIPOVETSKY, Gilles. **Os tempos Hipermodernos**. São Paulo: Barcarolla, 2004; CHARLES, Sebastien. **Cartas sobre a Hipermodernidade**. São Paulo: Barcarolla, 2009;

> no batente das janelas, tocos de velas iluminariam as noites da cidade sem luz. Fora assim durante os anos da guerra: Manaus às escuras, seus moradores acotovelando-se diante dos açougues e empórios, disputando um naco de carne, um pacote de arroz, feijão, sal ou café. […] Halim comprava carne enlatada e farinha de trigo que os aviões norte-americanos traziam para a Amazônia. (HATOUM, 2000, p.22.)

Em *Cinzas do Norte*, também fica evidente uma descrição mais detalhada da casa e quando o narrador usa o termo "palacete" conforme o trecho a seguir,

> Alícia notou que era minha primeira visita a sua casa. […] A sala do palacete, sóbria, com poucos móveis e objetos. Reparei na cristaleira, com vidro também nas laterais, miniaturas de soldados e de máquinas de guerra; ao lado da vitrola, uma estante com livros e discos. Na parede oposta, a fotografia de um casarão de frente para o rio Amazonas. O luxo maior vinha de cima: um estuque antigo com figuras de liras, harpas, cavaletes e pincéis. Fiquei observando o teto até ouvir a voz de Jano. (HATOUM, 2005, p. 31.),

Identificamos uma analogia com *Órfãos do Eldorado* em que a casa dos Cordovil, família de colonizadores, é denominada de palácio branco, o que intensifica a oposição entre os dois universos, o da opulência de uma época de crescimento econômico no país, em Manaus e para muitas famílias de colonizadores que vieram para o Norte em busca do Eldorado; o outro formado pelos seres reificados, os que não possuem voz, os que foram ejetados de uma sociedade que possui regime democrático e ao mesmo tempo adota um sistema econômico capitalista que despreza as situações da vida social dos habitantes do local.

Hatoum, ao eleger como narradores dos seus romances sujeitos que não possuem um espaço próprio na nova configuração social marcada pela desigualdade, pela exclusão social, toma partido diretamente: "O problema eram os pobres, o governo não sabia o que fazer com eles." (HATOUM, 2008, p. 21.) Assim, dá voz a esses seres que são abandonados à própria sorte, como o personagem Arminto que, ao ficar órfão de mãe, o pai o abandona também: "Aqui em Vila Bela diziam a Florita que meu pai era feliz ao lado de minha mãe. Quando ela morreu, Amando não sabia o que fazer comigo. Até hoje recordo as palavras que me destruíram: Tua mãe te pariu e morreu." (HATOUM, 2008, p.16). Torna-se portanto um sujeito desterritorializado no seu próprio espaço, na sua casa, na sua cidade. Ele é expulso de casa pelo pai, vai morar "numa pensão de pés-rapados" e, em algumas passagens, fica evidente que Arminto é deserdado e ao se referir a casa, percebemos um distanciamento, "No começo de dezembro fui à chácara para ver Florita. Um vizinho informou que ela e meu pai tinham viajado para Vila Bela. Entrei no jardim, espiei a sala pelas frestas da janela…"

---

LUKÁCS, Georg. **História e consciência de classe**. Tradução Telma Costa. Porto: Escorpião, 1974; e, desse mesmo autor: **O romance histórico**. Tradução Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

(HATOUM, 2008, p. 23). Existe outro momento que isso também fica evidente: “No dia seguinte fui à chácara. Queria saber se era ele mesmo que estava com uma mulher na calçada da Castelhana. Não me deixou entrar nem falar.” (HATOUM, 2008, p. 17.)

Na descrição que o narrador de *Órfãos do Eldorado* (2008) faz do quarto quando retorna a casa, após um período de exílio, resume-se a “Meu quarto, arrumado, com o mosquiteiro estendido sobre a cama, como se eu nunca tivesse saído de casa” (HATOUM, 2008, p. 25), imagem que estabelece um contraponto com o rebuliço interior do personagem. Há, aí, uma dissonância entre o ser e o espaço, pois fica clara uma disjunção entre ambos. O primeiro, após um período de mudanças constantes e reviravoltas, retorna a sua casa e, ao entrar no seu quarto, percebe que nenhuma mudança ocorreu naquele lugar, que permanecia imóvel. Durante o exílio, Arminto morou na pensão Saturno, “num dos quartos do térreo, e usava o banheiro ao lado do porão” (HATOUM, 2008, p. 15); quando entrou na Universidade Livre de Manaus, saiu da Saturno e foi morar “no alto da mercearia Cosmopolita, na rua Marquês de Santa Cruz. Era um quarto espaçoso, com uma janela que dava para os edifícios da alfândega e da guardamoria.” (HATOUM, 2008, p. 19.)

Em *Órfãos do Eldorado* (2008), o personagem Arminto, ao relembrar um dos momentos em que espera angustiado pela volta do pai, na esperança de que ele lançasse um gesto de carinho, a fotografia de Angelita, mãe de Arminto, reaparece como uma sombra entre eles: “Uma espera angustiada. Queria que ele me abraçasse ou conversasse comigo, queria ao menos um olhar, mas ouvia sempre a mesma pergunta: Passearam? Aí ele se aproximava da parede e beijava a fotografia de minha mãe.” (HATOUM, 2008, p.18.) Os gestos, o beijo na fotografia da mulher morta há anos e a incapacidade de lançar um olhar ao filho presente expressam um passado que se faz presente em cada momento que a imagem da mãe é evocada através do retrato na parede da sala. São gestos simbólicos, pois, nesse contexto, há um significado partilhado pelos sujeitos envolvidos na cena. O presente é esvaziado e dissolvido pela presentificação do passado e com ele a presença de Arminto é apagada. A mãe, embora morta, é vivificada através da cabeça de pedra no centro da fonte que Amando mandara esculpir quando da morte de Angelita e que Arminto desde pequeno costumava contemplar “os olhos de pedra, cinzentos” que pareciam lhe interrogar; e da fotografia na parede da sala cultuada por Amando. Tanto a fotografia da mulher morta como o monumento, definido que habitualmente como peças esculturais espalhadas pela cidade e que nesse romance ganha novo significado, pois se insere no âmbito privado –a casa–, atuam como desencadeadores de lembranças.

Waldemar Ferreira Neto afirma que "Os monumentos seriam os desencadeadores da recordação, atuando diretamente, do ponto de vista deste nosso trabalho, como um estímulo externo para a recuperação da memória." (2008, p.19). Os símbolos da mulher morta, a escultura e a fotografia, manifestam-se como linguagem e a imagem dela é revitalizada ocupando um espaço significativo na casa.

Adolpho Crippa, no livro *Mito e cultura* (1975), elabora uma reflexão do espaço sagrado em que a casa é vista como uma continuação do Templo, "enquanto espaço sagrado, no qual convivem os deuses com os homens." (p.135), ou seja,

> Tanto quanto o templo, ou seja a igreja, a casa é uma unidade orgânica que tem por essência um poder determinado'[11] São espaços sagrados, nos quais tudo circunda em torno de significações constitutivas e a partir de centros invioláveis. Por isso a casa não poderá ser um mero instrumento para morar. A casa é um templo onde o homem é, um espaço sagrado reservado àquela intimidade que a condição humana exige. Por isso, a casa, mais que qualquer outra construção humana, reflete uma maneira de ser. A casa sempre foi uma das expressões mais significativas da cultura. (CRIPPA, 1975, p.135).

Desse modo, podemos afirmar que em *Órfãos do Eldorado* (2008) a casa da família Cordovil simboliza os seres que ali transitam. O início da construção do palácio branco, símbolo de poder e riqueza da família Cordovil, foi de autoria de Edílio Cordovil, avô de Arminto, que morre antes da conclusão da casa. Seus feitos e seu caráter representam um típico colonizador, "Diziam que ele ignorava o cansaço e a preguiça, e trabalhava que nem um cavalo no calor úmido desta terra […]. Mas morreu antes de realizar um sonho antigo, a construção do palácio branco nesta cidade." (HATOUM, 2008, p. 14.) O palácio branco fora inaugurado pelo filho de Edílio e pai de Arminto, Amando, quando este se casou com Angelita. A casa ganha uma conotação disfórica, pois a ela torna-se impossível relacionarmos qualquer um dos significados que remetem a harmonia, abrigo, refúgio e, tomando uma definição mítica, "a casa é um espaço sagrado, onde o homem habita, vive, ama, alimenta-se, numa palavra naquele espaço onde o homem procura alcançar a plenitude do seu existir. (CRIPPA, 1975, p. 135.)

Há um momento no romance *Órfão do Eldorado* em que a casa, espaço privado, e a cidade, espaço coletivo, se confundem. O último (des)encontro de Arminto com seu pai, Amando, seria em Vila Bela, decide Estiliano, "único amigo de Amando (...); eles se olhavam com admiração, como se estivessem diante de um espelho; e, juntos, davam a impressão de que um confiava mais no outro do que em si próprio" (HATOUM, 2008, p. 18). Arminto

[11] LEEUW, Van der. *La Religion dans son essence et ses manifestations*, p. 387, *apud* CRIPPA, Adolpho. *Mito e cultura*, 1975, p. 135.

indaga o fato de o encontro ser em Vila Bela e não em Manaus ao que responde Estiliano: "Em Vila Bela teu pai está longe dos problemas. É a casa dele." (HATOUM, 2008, p. 22) A cidade, espaço coletivo, ganha conotação de casa. Nesse sentido, é possível traçarmos um movimento inverso ao que ocorre nos romances anteriores. Passa-se do espaço coletivo (cidade) para o privado (casa), símbolo usado por muitos escritores como metáfora do ser, ganha nesse contexto, conotação de cidade e, assim, a cidade passa a configurar o espaço interior.

À ideia de "casa" podemos relacionar alguns semas como harmonia, abrigo, aconchego. No entanto, os contextos nos quais esse signo aparece na narrativa nos remetem a estados de disforia. Vejamos. O palácio branco, situado em Vila Bela e a chácara em Manaus, ganham a configuração de casa (lar) da família Cordovil, espaço que, por direito, pertence a Arminto já que é um dos integrantes da família, mas que lhe é negado,

> Vi o cargueiro alemão uma única vez, de madrugada, depois de uma noitada num cabaré barato da rua da Independência. Sentei no cais flutuante e li a palavra branca pintada na proa: *Eldorado*. Quanta cobiça e ilusão. De olho no cargueiro, lembrei que Amando detestava ver o filho com as crianças da Aldeia. Flechávamos peixinhos, subíamos nas árvores, tomávamos banho no rio e corríamos na praia. Quando ele aparecia no alto da Escada dos pescadores, eu voltava para o palácio branco. (HATOUM, 2008, p. 21.)

Arminto volta para sua casa sozinho. A casa, metáfora do ser, expressa o vazio interior da personagem. No excerto acima, os momentos de euforia, situados fora da casa e partilhados entre o filho de Amando e as crianças da Aldeia, chega ao fim quando ele aparece. O que parecia ser um momento de felicidade, é desfeito e o palácio branco adquire mais uma vez a figurativização da solidão, o personagem retorna a casa, sozinho. A esta figura também estão relacionadas a solidão, à frieza e à dissolução. Desse modo, a narrativa reitera o vazio do homem, o esfacelamento do ser contemporâneo que se dá devido ao esvaziamento de uma mística no sentido abordado pela teoria junguiana. Segundo Jung, vivemos um depauperamento dos símbolos, a Igreja perdeu sua força,

> uma fortaleza, despojada de seus bastiões e casamatas; uma casa, cujas paredes foram demolidas e que fica exposta a todos os ventos e perigos do mundo. Um colapso deveras lamentável, que fere o senso histórico, pois a desintegração do Protestantismo em centenas de denominações diferentes é o sinal inconfundível de que a inquietação perdura. (2000, p. 24.)

Os pilares que sustentaram, durante séculos, a tradição cristã foram abalados e, diante da fragilidade da Igreja, o homem vai em busca de "imagens efetivas, formas de pensamento que tranquilizem inquietações do coração e da mente e os tesouros do Oriente são

encontrados." (JUNG, 2000, p. 24.) Jung, no entanto, nos adverte que ao cobrirmos nossa nudez espiritual com

> suntuosas vestes orientais, tal como fazem os teósofos, seria cometer uma infidelidade para com a nossa história. Não caímos no estado de mendicância para depois posar como um rei indiano de teatro. Mais vale, na minha opinião, reconhecer abertamente nossa pobreza espiritual pela falta de símbolos, do que fingir possuir algo, de que decididamente não somos os herdeiros legítimos. Certamente somos os herdeiros de direito da simbólica cristã, mas de algum modo desperdiçamos essa herança. (JUNG, 2000, p. 25.)

O esvaziamento do espaço interior da casa emerge também quando Arminto vai à chácara para visitar Florita e ao chegar lá não a encontra, entra no jardim, "espia" a sala pelas frestas da janela e não vê a fotografia, recorte da imagem da mãe, somente o "piano preto estava no mesmo lugar". A visão estreita que tem da sala suscita a lembrança de um "recital da pianista Tarazibula Boanerges, quando Amando Cordovil festejou na chácara a compra do segundo batelão da empresa." (HATOUM, 2008, p. 23). Durante o exílio imposto pelo pai, Arminto rondava a chácara na esperança de falar com ele. Ao fixar o olhar nas janelas da casa, a memória dispara e "imaginava Amando com o olhar apaixonado no retrato de minha mãe. Não tinha coragem de bater à porta e seguia pela calçada arborizada, olhando os bangalôs e chalés com jardins imensos." (HATOUM, 2008, p.17). O olhar de fora, similar ao olhar de Nael, narrador-personagem do romance *Dois irmão* na ânsia de saber qual é o seu papel no cenário construído pelo entrelaçamento de relações conflituosas regidas por mulheres, caminha para trás, guiado pelas lentes da memórias, e a janela fechada intensifica o distanciamento que há entre o personagem e o espaço interior da casa, nesse contexto, figurativizado pela janela.

Hatoum usa essa "história de amor, com um viés dramático, como ocorre quase sempre na literatura e, às vezes, na vida." (HATOUM, p. 105), como uma forma de chamar atenção da crítica e do leitor para o fato de que é preciso ouvirmos essas vozes. Ao silêncio, às lacunas, presentes no texto, podemos fazer uma relação com a dificuldade de narrar, elas agem "como se um silêncio paralisante o envolvesse." (HATOUM, 2000, p.16), esse sujeito tomado por um efeito paralisante simboliza os narradores de Hatoum. A imagem das gotas de suor, na passagem "Naquela época as lembranças apareciam devagar, que nem gotas de suor." (HATOUM, 2008, p. 21), reitera o estilo de Hatoum conduzido sempre pelas reminiscências de um narrador que, embora sujeito atuante, narra a partir de um olhar de fora.

Quando o narrador de *Órfãos do Eldorado* indaga "Alguém ainda ouve essas vozes?", ele está querendo chamar nossa atenção para o que diz Benjamin, "A arte de narrar está definhando porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção" (p. 201). Vejamos o trecho do *Órfãos*:

> nunca sairia da casa dela, nem morta deixaria as plantas, a sala com o altar da santa, o passeio matutino pelo quintal. Não queria abandonar o bairro, a rua, a paisagem que contemplava do balcão do quarto. Como iria deixar de ouvir a voz dos peixeiros, carvoeiros, cascalheiros e vendedores de frutas? A voz das pessoas que contavam histórias logo ao amanhecer ... notícias que não saíam no jornal e que as vozes da manhã iam contando de porta em porta, até que toda a cidade soubesse. (p. 184)

Em *Órfãos do Eldorado,* a epígrafe do livro anuncia o fio condutor da narrativa, o desejo de empreender uma viagem em busca de uma "cidade" onde reine a paz e a felicidade. A busca por essa cidade, simbolizando a unidade do sujeito, figurativiza uma trajetória que o ser empreende a fim de preencher o vazio do presente, sintoma que afeta o homem contemporâneo. E ela é suscitada pelo inconsciente, por imagens arquetípicas, já que este traz em si imagens inatas que o constituem e o desejo da realização de uma trajetória que o leve a um espaço idealizado. Mas a cidade está no ser, a qualquer lugar que ele for a cidade irá com ele "Não encontrarás novas terras, nem outros mares./ A cidade irá contigo. Andarás sem rumo...". A *Cidade Encantada* situada no fundo do lago é metáfora do ser. Mas esse mundo melhor configurado pela lenda tem que ser construído primeiro, no interior de cada um, tem que haver a transformação interior para que o exterior alcance a idealização que compõe o inconsciente coletivo. Esse espaço idealizado é o equilíbrio que necessitamos para lidar com o incognoscível. Em *Órfãos do Eldorado* (2008), o tecido textual encena um espaço/tempo da subjetividade, impossível de ser reconstituído, entrelaçado a um espaço e tempo históricos que retratam efeitos de um acontecimento global – a Segunda Guerra Mundial – numa gradação, o país, a cidade e a casa. O tom de denúncia social como aspecto inerente às produções literárias contemporâneas, em *Novas Geografias Narrativas*, para Maria Zilda Ferreira Cury, é analisado como

> Outro conjunto poderia ser formado por escritas com ênfase nos mecanismos da memória, tingidas por interpretações da história do país, pondo em relevo estratégias ficcionais de recuperação da memória coletiva e histórica, mas também da pessoal, em que se mesclam o local e o nacional, o particular e o universal, não como memórias essencialistas ou lineares. (Cf.RICHARDS, 2002; AGAMBEN, 2005, *apud* CURY, Maria Zilda)

Em relação ao espaço, podemos alargar a discussão nos remetendo ao espaço literário brasileiro, questão abordada por Maria Zilda Ferreira Cury em suas pesquisas. Ela

realiza uma reflexão sobre a inserção da produção literária brasileira em novos espaços. Na análise que realiza a respeito dessas produções, levando em consideração que esses escritores.

> têm, hoje, uma inserção maior ou mais visível na imprensa, fazem apresentações em festivais de literatura (como FLIP, por exemplo), participam de performances, exercem a função de críticos literários em revistas especializadas, alargando, enfim, o espaço de sua participação para outros que não o exclusivo do livro, caracterizando-se como agentes culturais, transitando por espaços que não o estritamente literário, o que, inevitavelmente, interfere na escrita de seus textos.

A personagem Domingas (tapuia), mãe de Nael, ganha realce, pois a ela está atrelado o segredo da paternidade dele, fato decisivo para a resolução do conflito interior do sujeito e a criação da própria narrativa, "Foi Domingas quem me contou a história da cicatriz no rosto de Yaqub. […] Vivia atenta aos movimentos dos gêmeos, escutava conversas, rondava a intimidade de todos. Domingas tinha essa liberdade […]. A minha história também depende dela, Domingas." (HATOUM, 2000, p. 23). Em *Órfãos do Eldorado*, Florita (tapuia), assim como Domingas, é quem conta histórias a Arminto. Essas histórias, diferentemente das que Domingas contava, expressam o universo mítico dos povos primitivos que habitam a região Norte do Brasil. Era ela, Florita, quem traduzia as histórias que Arminto "ouvia quando brincava com os indiozinhos da Aldeia, lá no fim da cidade, Lendas estranhas." (HATOUM, 2008, p. 12). Tais personagens representam o ponto de integração entre culturas que, embora distintas, coabitam o mesmo espaço.

A viagem, outro aspecto recorrente na escrita de Hatoum, simboliza um encontro/confronto com o desconhecido, com novas formas de pensar e agir; o desejo de desvendar um mistério que reside num mundo Outro, desconhecido. Ela também pode estar relacionada com o desejo de distanciamento entre o ser e um espaço determinado, com a finalidade de que, com isso, haja a possibilidade de reconstruir uma história, a sua própria história, como é o caso já referido, no início deste capítulo, da narradora de *Relato*; em *Órfãos do Eldorado* a personagem Florita também vê na viagem uma possibilidade de alívio para seu sofrimento, uma vida inteira marcada pela orfandade, "Se eu fosse mais nova, ia embora desta terra, disse Florita." (HATOUM, 2008, p. 89).

Há também a viagem interior tão bem simbolizada por escritores da Tradição e por escritores contemporâneos. Esse é o caso de Milton Hatoum, pois criou até agora quatro romances em que há sempre narradores-personagens que viajam pelos labirintos da memória e, nesse trajeto, deparam-se com monstros interiores que os atormentam.

Ao nomear de Hildebrand a navegação que trazia passageiros de Liverpool, Leixões e das Ilhas da Madeira e os levaria a "Nova York, Los Angeles, alguma cidade portuária do

outro hemisfério" (HATOUM, 1989, p. 62) e que em *Órfãos do Eldorado* é quem leva Arminto a Belém, viagem que realiza com a finalidade de receber a última quantia em dinheiro da herança que herdou de seu pai, a narrativa estabelece um diálogo com o poema épico, *A Canção de Hildebrando*, que retrata um episódio da vida do herói lendário Hildebrando, este vive um exílio durante trinta anos e ao retornar a sua cidade enfrenta uma batalha na qual tem que lutar contra seu próprio filho, Hildebrando. Antes do confronto, Hildebrando pergunta ao seu parceiro quem são seus parentes e descobre que o embate é constituído por pai e filho. Tenta convencer seu filho a desistir da luta em vão. Este não acredita que o combatente com o qual travará uma luta seja seu pai, assim só resta a Hildebrando lutar. Matar o filho ou permitir que seja morto por ele. No primeiro romance, a sutileza com que aparece a navegação poderá fazer com que os reflexos da tradição alemã passem despercebidos. No entanto, no último romance a navegação reaparece num momento significativo da narrativa, é no interior dessa navegação, no camarote onde o pai de Arminto viajara muitas vezes, "Viajei onde meu pai havia dormido" (HATOUM, 2008, p. 78), que há o início de uma viagem introspectiva. É esse espaço – o camarote – que faz emergir as lembranças que o acompanhará rio abaixo, até Belém. (HATOUM, 2008, p. 79) Num determinado ponto da viagem, a lembrança do naufrágio do Eldorado e da promessa feita por Armando ressurgem simultaneamente: "Ele prometeu que iríamos juntos na viagem seguinte, mas foi sozinho. Quando voltou já tinha esquecido a promessa." (HATOUM, 2008, p. 79).

A Manaus imaginária de Hatoum apresenta traços próprios do mundo contemporâneo, em que as fronteiras foram invadidas. A mistura de culturas é algo muito presente nas imagens que o escritor cria da cidade. Os vestígios do neoliberalismo estão presentes na obra desse escritor. No entanto, os efeitos da globalização não têm poder suficiente para fazer com que a "cidade ilhada" seja totalmente moldada pela cultura do simulacro, sintoma do sistema capitalista, porque as sutilezas da Amazônia emergem e expressam a singularidade local seja pela paisagem humana, pelas suas florestas, pelas suas águas, seja pelo universo mítico e místico como é o caso de *Órfãos do Eldorado* que apresenta o mito, voz viva de uma cultura, como algo que persiste, que sobrevive mesmo em tempos em que a narratividade está definhando.

Trazendo para nosso contexto, as narrativas de Hatoum têm o poder de suscitar imagens de um mundo desconhecido num leitor que habita em outras regiões e que não conhece a região Amazônica, seus gostos e cheiros, suas florestas, suas águas e seu universo mítico e místico que é enfatizado em *Órfãos do Eldorado*. O imaginário do leitor será

aflorado por meio das imagens, do léxico, dos personagens, índias, por exemplo, apresentados sob a ótica de alguém que observa as singularidades do local como uma paisagem natural.

As narrativas de Hatoum apresentam sempre personagens que simbolizam as excentricidades e as singularidades da Amazônia, espaço em que a natureza revestida de aspectos míticos e místicos ganha o poder de interferir e modificar as ações da trama, conforme a passagem transcrita a seguir:

> em Manaus como em Trípoli não era o relógio que impulsionava os primeiros movimentos do dia nem determinava o seu fim: a claridade solar, o canto dos pássaros, o vozerio das pessoas que penetrava no recinto mais afastado da rua, tudo isso inaugurava o dia; o silêncio anunciava a noite. (HATOUM, 1998, p. 28)

Em *Órfãos do Eldorado*, Arminto Cordovil conta sua história a partir da visão que tem do rio Amazonas, uma espécie de *leitmotiv* da literatura universal que simboliza a passagem do tempo. O sensível, mais uma vez, faz emergir as lembranças de uma vivência marcada por desencontros.

As narrativas de Hatoum apresentam repetições de imagens de modo que, como afirma Northrop Frye,

> A repetição de certas imagens comuns da natureza física, como o mar ou a floresta, em largo número de poemas, não pode ser chamada sequer "coincidência" [...]. Por causa do contexto, mais amplamente comunicativo, da educação, é possível que uma história sobre o mar seja arquetípica, para causar um impacto profundamente imaginativo num leitor que nunca haja saído de Saskatchewan. (1957, p.102.)

Outro referencial importante pra a obra de Hatoum é a árvore, símbolo sagrado, arquétipo da vida, conhecida como o símbolo da relação entre a terra e o céu, é uma imagem recorrente na produção literária de Milton Hatoum. Dentre as árvores que aparecem nos romances, a sumaumeira nos chamou atenção devido ao valor mitológico atribuído a ela. Em *Cinzas do Norte*, é ela quem produz sombra para o sobrado branco "Numa ilhota no meio do canal, uma sumaumeira escurecia um sobrado branco." (HATOUM, 2005, p. 40). Conforme os índios Ticunas, a grande sumaumeira faz parte de uma lenda belíssima que fala de resistência e imortalidade. Os galhos fortes da gigantesca sumaumeira, por exemplo, sustentavam o céu com todos os seus astros. O livro *Nosso Povo* narra a lenda que conta como apareceu o dia e o coração da grande sumaumeira.

A árvore se relaciona com os quatro elementos que fazem parte da vida, a terra, a água, o fogo e o ar. Em muitas religiões ela aparece como um símbolo importante e simboliza

a vida. De acordo com a história, Buda alcançou a iluminação debaixo de uma árvore denominada Bodhi, a árvore do mundo ou da vida e suas raízes são Brahma, seu tronco Shiva e seus galhos Vishnu, três importantes divindades do Hinduísmo. Em algumas culturas, existe o símbolo da Árvore-Cruz que apresenta dois galhos inferiores separados formando a imagem de um "Y" significando a dualidade, o dois que se converte em um, símbolo que nos remete ao próprio Cristo, considerado pela tradição cristã a árvore do mundo. Em *Órfãos do Eldorado* (2008), a união dos opostos, yang e yin – o masculino e o feminino – simbolizando o equilíbrio, Arminto e Dinaura, acontece embaixo da cuiarana,

> Antes das cinco, fui até a Ribanceira e fiquei encostado no tronco da cuiarana, o lugar onde vi Amando morrer. No chão, flores arrancadas pela ventania... Então ela apareceu sozinha, usando um vestido branco, os braços nus. Sentamos sob a árvore, o tronco cheio de flores. Acariciei os braços e os ombros de Dinaura, admirei o rosto dela. O desejo no olhar cresceu. Não fiz pergunta , nem disse nada. Qualquer palavra era inútil para o amor urgente. (HATOUM, 2008, p. 50.)

A árvore desempenha um importante papel nas mitologias. Em algumas culturas ela é um símbolo sagrado e é também um importante elemento hierofânico, ou seja, elemento privilegiado da manifestação do sagrado. Em *Relato* (1989), Emilie guarda no coração de um cedro a chave que daria acesso ao seu mundo íntimo, "Uma das chaves abriu o armário mastodonte, e as portas abertas revelaram-me, pela primeira vez, o mundo íntimo de Emilie." (HATOUM, 1989, p. 53). Em *Dois irmãos* (2006) é sob a copa de uma seringueira que Halim e Zana constroem um leito de folhas, "'Ali mesmo, debaixo da seringueira', apontou com o indicador da mão enrugada, mas firme. 'Era o nosso leito de folhas.' (p. 51). Em *Cinzas do Norte*, a imagem da sumaumeira está presente, "Numa ilhota no meio do canal, uma sumaumeira escurecia um sobrado branco." (HATOUM, 2005,p. 40); em *Órfãos do Eldorado* (2008), é à sombra da cuiarana que Arminto vê o pai morrer. É nesse mesmo lugar que ele tem a única noite de amor com Dinaura e Florita, no fim da vida, tece reflexões acerca da sua não história, uma vida construída de perdas, é o momento em que ela traduz para Arminto o que a tapuia que aparece na primeira cena da novela disse realmente,

> Dizia que o marido e os filhos tinham morrido de febres, e que ela ia morrer no fundo do rio porque não queria mais sofrer na cidade
> Só agora estás contando. Por quê?
> Agora estou sentindo o que a mulher dizia. Por isso.
> Saiu da água subiu o barranco e andou até a Ribanceira. Juntou no chão as flores da cuiarana e sentou no mesmo lugar da minha única noite de amor com Dinaura.
> Tu ainda tiveste uns dias de felicidade, ela disse, sem olhar para mim. Quem nunca teve isso merece viver?

A reflexão feita pela personagem Florita nos remete a um fato social complexo. Ela é uma índia domesticada que é seduzida pelo mundo do branco através dos seus mecanismos de poder e dominação ideológica e psicológica, "...largou a família para trabalhar e viver melhor." (HATOUM, 2008, p. 69), e adquire valores próprios da sociedade capitalista, materialista e individualista que estabelece um contraponto à cultura indígena, "Florita estava acostumada ao conforto da chácara em Manaus e do palácio branco em Vila Bela." (HATOUM, 2008, p. 15), até o olhar que antes expressava ternura e tristeza, "foi adquirindo malícia e dureza no convívio com Armando." (HATOUM, 2008, p.74). inserir o empírico da obra

O espaço mítico e místico do local em que as narrativas são ambientadas aparece sutilmente nos romances anteriores a *Órfãos do Eldorado*. Desde o primeiro livro publicado, *Relato de um certo Oriente* (1989), as nuanças do imaginário dos povos da Amazônia surgem. Nesse romance, a personagem Anastácia Socorro, por meio das histórias que conta, desperta em Emilie a admiração por esse mundo desconhecido:

> Emilie maravilhava-se com a descrição da trepadeira que espanta a inveja, das folhas malhadas de um tajá que reproduz fortuna de um homem, das receitas de curandeiros que vêem em certas ervas da floresta o enigma das doenças mais temíveis, com as infusões de coloração sanguínea aconselhadas para aliviar trinta e seis dores do corpo humano. (HATOUM, 1989, p. 90.)

Em *Cinzas do Norte*, esse imaginário é expresso através da arte local:

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

O narrador de *Dois irmãos* faz uma alusão às lendas quando relata o trecho de um caso contado por Pocu, ex-barqueiro:

> a história de um casal de irmãos que moravam num barco abandonado, escondido, encalhado para sempre, lá perto da boca do rio Preto da Eva. Dois seres do mesmo sangue, irmãos, vivendo longe de tudo, sem nenhum sinal de vida humana por perto. (...) Invenção de Pocu? E o que há de verdade e mentira nas palavras de um navegante? Ele contara o evento com convicção e ardor, como se fosse uma verdade íntima, tanto que continuei a pensar nos dois irmãos acasalados num barco. (HATOUM, 2000, p. 122)

Podemos evidenciar nas transcrições acima vestígios de "novos caminhos que se armam" apontado por Luiz Costa Lima, conforme a citação no início deste capítulo.

Stuart Hall (2006) diz que às sociedades tradicionais atribui-se a veneração do passado e a valorização dos símbolos como uma forma de perpetuar experiências de gerações; às modernas, atribui-se o "descentramento" do sujeito, a "descontinuidade". Conceitos que, de certo modo, segregam as complexas relações da contemporaneidade, ou melhor, da sociedade tardia[12], já que esta não apresenta um "todo unificado e bem delimitado, uma totalidade", mas sim um constante descentramento ou deslocamento produzido por forças externas (HALL, 2006, p.17). Hatoum dialoga com a tradição ao criar em *Relato* uma estrutura narrativa que nos lembra *As mil e uma noites*.

A desapropriação é algo que persegue a personagem Arminto. Ele é deserdado desde o nascimento, pois a mãe morre no parto e Amando o condena por isso. A orfandade concretiza-se, no plano da realidade concreta, no dia que possivelmente, pai e filho – Arminto– iriam conversar, mas a morte interrompe o curso da vida de Amando e o único abraço é dado no pai morto. Quando Amando descobre que Florita e Arminto mantiveram relações sexuais, o recrimina e o manda dormir no porão. Passa a vagar pela casa, torna-se um estranho. Depois é expulso da casa e passa a vagar por diferentes espaços coletivos. Os reflexos dessa desintegração estão presentes no discurso de Arminto através das expressões que ele utiliza quando se refere ao pai: "Amando inaugurou a casa quando casou com minha mãe." (HATOUM, 2008, p. 15.) E continua:

> Aqui em Vila Bela diziam a Florita que meu pai era feliz ao lado de minha mãe. Quando ela morreu, Amando não sabia o que fazer comigo. Até hoje recordo as palavras que me destruíram: Tua mãe te pariu e morreu. Florita ouviu a frase, me abraçou e me levou para o quarto. (HATOUM, 2008, p. 16.)

A expressão "pai" aparece poucas vezes, enquanto que o nome próprio "Amando" predomina intensificando, assim, o distanciamento entre ambos. A afirmação de que o palácio branco é que era casa de verdade cria um paradoxo, visto que a casa aparece sempre revestida de uma atmosfera triste indo ao encontro do mundo interior de Arminto.

Ao escolher Manaus, chamada, às vezes, por seus personagens, de a cidade "ilhada", situada no meio da selva, distante dos grandes centros, como palco onde se desenrolam as tramas dos seus romances, desloca a atenção do leitor para uma região distante, descrevendo, muitas vezes, suas peculiaridades, suas águas, sua floresta, seu universo mítico – povoado de lendas e crendices. O escritor apropria-se de símbolos da tradição e os insere num contexto caracterizado por traços peculiares a uma região distante dos grandes centros do país, mas

[12] O termo "sociedade tardia" é usado por Stuart Hall no interior da concepção de pós-modernidade.

também é o lugar onde ressoam conflitos sociais gerados por questões sociais, políticas e econômicas de um período histórico marcado pela Segunda Guerra, pela ditadura militar . De fato, há um movimento não programático na literatura contemporânea de tratar de temas antes marginalizados, como é o caso das mulheres, homossexuais, negros e grupos étnicos minoritários, índios por exemplo. Mas o que só se insinua nos romances anteriores –o universo místico e mítico dos povos primitivos do Norte–, é intensificado em *Órfãos do Eldorado,* dada a narratividade como recurso de imposição de discursividade diferencialista.

## 2.2 A singularidade do espaço em *Órfãos do Eldorado*

Há uma construção de mapas, de bares, de locais, de portos, de cruzamentos com outras cidades, em *Órfãos do Eldorado*, que permite falar haver um "espaço especial" na obra. O nativo configurado na personagem índígena aparece em todas narrativas de Milton Hatoum construindo uma gradação em que há uma crescente atuação dessa personagem, porém em uma espacialidade sempre diferenciada daquela marcada pelo sistema civilizacional, criando um espaço quase mítico de circulação pela região amazônica. No romance *Órfãos do Eldorado* (2008), este formato de narrar instituindo estes espaços especiais atua de forma mais significativa quando representado pelo discurso da personagem Florita, tapuia domesticada que cria Arminto. Além disso, nessa obra, a cultura indígena é manifestada de modo mais intenso que nas demais, isso acontece não só através dos termos indígenas utilizados e/ou do personagem, mas também e, principalmente, através do universo mítico e místico dos povos indígenas que habitam a região Norte, tema que será explorado nos próximos capítulos.

Temos um mundo recriado a partir de uma história de amor com viés dramático mas de cunho épico (mescla típica da Modernidade), contado a um passante por um velho considerado louco que chega ao fim da vida solitário, Arminto Cordovil. Diferentemente que outro narrador de romance anterior (Nael), a participação do narrador como personagem é mais ativa em favor do mundo ao qual pertence. O exílio de Arminto Cordovil se concretiza, a princípio, na esfera familiar. Ele é sentenciado pelo pai, Amando Cordovil, como o culpado pela morte de sua mãe, Angelita, esta morre no momento em que dá à luz a Arminto. Florita, índia "domestica" por Arminto, assume o papel de mãe de Arminto. O exílio nos romances *Relato* e *Dois irmãos* se concretiza numa mudança de espaço geográfico, no primeiro a

narradora viaja e se interna numa clínica e no segundo exílio a matriarca Zana tem a ideia de mandar Yaqub para o Líbano a fim de resolver o conflito entre ele e o irmão gêmeo Omar, para São Paulo.

No capítulo seguinte analisa-se de que modo a inserção do mito na novela *Órfãos do Eldorado* (2008) utiliza esta forma narrativa de instituição espacial e como isso interfere e auxilia na construção da sua estrutura. Há um esboço dos aspectos inerentes ao mito e a narrativa ficcional, a literatura. A partir dos pontos em que há cruzamento e em que há distanciamento entre ambos, tenta-se desse modo evidenciar as ressonâncias dessa fusão.

## 3. A Configuração do mito em *Órfãos do Eldorado*

*O mito é o nada que é tudo*
*O mesmo céu que abre os céus*
*É um mito brilhante e mudo –*
*O corpo morto de Deus,*
*Vivo e desnudo*

Fernando Pessoa.

O autor de *Órfãos do Eldorado* não destacou o mito no sentido literário costumeiro de símbolo e de *representamen* de fato narrado popular. Para Barthes (1970, p. 199), o mito é uma fala com condições especiais para a sua transformação; e também é uma mensagem e é ainda uma maneira como se profere essa mensagem; é um modo de significação e é uma forma. Seria preciso, porém, "impor a esta forma limites históricos, condições de funcionamento, reinvestindo nela a sociedade: isso não impede que seja necessário descrevê-la de início como uma forma".

Originalmente proveniente do grego *mythos* (que significava *conto*), o mito remetia a um relato de narrativas maravilhosas, recheada d

e personagens sobrenaturais ou extraordinárias. Para Milton Hatoum, o mito é sobretudo mais um elemento a ser manejado para um objetivo de obtenção de efeito e de asseveração de uma mensagem literária. Se tudo para Barthes pode ser mito, bastando que se implique na coisa uma imagem aberta e oral, para o autor de *Órfãos do Eldorado* passa a ser algo mais, é sobretudo um modo de estabelecer uma fronteira entre dois mundos e este capítulo procura realizar um percurso sobre os conceitos cabíveis de mito prováveis de ser enfeixados na realização da funcionalidade requerida por Hatoum.

Ora, se a História pode facilmente suprimir os conceitos míticos porque eles são **históricos**,[13] a configuração do mito em uma utilização literária interessada em um percurso histórico, em uma novela de cunho histórico, a literatura tanto se beneficia do volátil que pode ser como se pode valer de alguma incerteza nele implicada. Utilizaremos mais do que os mitologemas barthesianos, mas autores como Mircea Eliade, Ernst Cassirer e Lévy-Strauss, devido à sua relevância nos diferentes setores percorridos por eles.

Para Cassirer (2000), o mito é um enigma que surge como explicação para a origem das coisas e permanece vivo embora imperceptível "porque vivemos à sua própria sombra". Ele é o fio condutor de *Órfãos do Eldorado*, história dramática baseada no mito da *Cidade*

[13] *Cf.* BARTHES, 2006, p. 212.

*Encantada* que, no decorrer da narrativa, é referenciada de modos diversos, e tangenciada por acontecimentos históricos e por lendas de povos indígenas.

A leitura dessas lendas é um mergulho numa cultura por vezes desconhecida e por vezes incompreensível, devido à complexidade que envolve os seus significados. Nesse sentido, temos no diálogo entre Fedro e Sócrates uma reflexão do significado do mito, apresentado no primeiro capítulo do livro *Linguagem e Mito* de Ernest Cassirer:

> Sócrates, ao encontrar-se com Fedro, é por ele levado longe das portas da cidade, até as margens do rio Ilisso. Platão reproduziu nos menores detalhes a paisagem onde se passa esta cena; […] Embevecido pela paisagem, pergunta Fedro se acaso não seria este o lugar onde –segundo o mito–, Bóreas raptou a bela Orítia; […] Indagado a seguir se julgava verdadeiro esse conto, esse "mitologema", Sócrates replicou que, mesmo se não lhe desse crédito, nem por isso teria dúvidas sobre seu significado (CASSIRER, 2000, p. 15-16).

Se Sócrates não teve dúvidas quanto ao significado de um mito será porque o mito é criado como derivação de uma significação genérica ou de um significado específico, mas não, de modo mais apropriado, para contar uma história como verídica ou verossímil. Não se coloca em pauta a sua validade quanto ao sê-lo mera fantasia de imaginações múltiplas, pois o que importa é o seu significado místico. E Mircea Eliade (1963, p. 135) afirma que "mais do que uma crítica devastadora do mito, é uma crítica a qualquer mundo imaginário, empreendida em nome de uma psicologia simplista e de um racionalismo elementar".

Hatoum utiliza-se do mito para ser o núcleo da sua novela em questão, mas a linguagem mítica é por ele recriada: há um revestimento ficcional que transforma as histórias dos povos da floresta. Elas passam por uma metamorfose com o propósito de dar voz às sociedades marginais à narrativa da colonização dos espaços amazônicos.

O trecho transcrito: "Ela imitava os movimentos e o ritmo da outra, os ombros ficaram nus, e não olhava para mim, e sim para o céu. Acho que não enxergava nada, ninguém. Cega para o mundo, possuída pela dança" (HATOUM, 2008, p. 46), denuncia o invólucro mítico e místico da personagem, essa dimensão é intensificada pela dança que representa um dos aspectos culturais mais importantes para os indígenas. O olhar para o céu também estabelece tensão e fusão de dois mundos distintos em um ser, visto que a lenda indígena narra a existência de uma cidade situada no fundo de um rio "Florita soube que ela queria viajar para a cidade submersa" (HATOUM, 2008, p. 47), enquanto que o ocidental acredita na existência de um Paraíso celeste.

O autor de *Órfãos do Eldorado* localiza na primeira cena, que emerge das lembranças da infância de Arminto, personagem central da trama que se desenrola na narrativa, a lenda da *cidade encantada*. A voz de uma tapuia, que falava em língua indígena seu drama, atrai a atenção de muita gente e também a do narrador, este foge da casa do professor e vai para a beira do Amazonas. Ela perde o marido e os filhos, eles morrem vítimas de febre, e tomada pela angústia e desespero é atraída pelos mistérios das águas do Amazonas, então decide "morrer no fundo do rio porque não queria mais sofrer na cidade".

No primeiro episódio, como que um prenúncio de outros eventos trágicos que irão envolver Arminto, tem-se a primeira aparição da lenda como artifício usado por Florita, que atua como uma espécie de "anjo da guarda moreno" dele, com o intuito de protegê-lo, de evitar que ele ouvisse uma história trágica, "E eu ia contar para uma criança que a mulher queria morrer?" (HATOUM, 2008, p. 90.)

Florita, porque tapuia instruída com autóctones, domina a língua indígena, ocupa a posição de mãe do personagem Arminto, traduz a fala da mulher, mas traduz "torto" com a intenção de proteger a criança. Na tradução, o drama particular da mulher é transfigurado e traduzido como um discurso que pertence à memória coletiva. A lenda da *Cidade Encantada*, nesse evento, adquire uma atmosfera de encantamento; o mesmo poder de encantamento dos contadores de histórias que envolvem os ouvintes, paralisa-os:

> 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. Falava sem olhar os carregadores da rampa do Mercado […]. E todos viram que ela nadava com calma, na direção da ilha das Ciganas. O corpo foi sumindo no rio iluminado, aí alguém gritou: A doida vai se afogar. Os barqueiros navegaram até a ilha, mas não encontraram a mulher. Desapareceu. Nunca mais voltou. (HATOUM, p. 11-12) Eram atraídos pela voz e pelo cheiro da sedução. (*Idem*, p. 65.)

O mito surge na circunstância citada como um ato de transcendência: o que é real e trágico é transferido para a esfera do mágico, e Florita lança mão da cultura das suas origens para explicar o ato da tapuia. Era ela quem traduzia as histórias que Arminto ouvia quando brincava com os indiozinhos da Aldeia. Nesse sentido, ela é o ponto de integração entre a cultura local e a cultura do colonizador, as duas culturas constituintes do personagem Arminto, mas que também constituem Florita "estava acostumada ao conforto da chácara em Manaus e do palácio branco em Vila Bela." (HATOUM, p. 15.) A personagem citada faz emergir a reiteração do mito no sentido utilizado por Mircea Eliade: "O indivíduo evoca a presença dos personagens dos mitos e torna-se contemporâneo deles. Isso implica igualmente

que ele deixa de viver no tempo cronológico, passando a viver no Tempo primordial" (2004, p. 22). Nesse transe há a suspensão do tempo, bálsamo para o espírito.

Florita simboliza os que foram colocados às margens da sociedade pelo processo de colonização europeia. O que lhe resta no fim da vida é "um tabuleiro para vender beijus e queijo de coalho" ganhado de Leontino Byron, um dos amigos de Amando. Ela recusa o convite que Arminto lhe faz para morar na casa de Estiliano por alguns dias e ao se ver sozinho, sem Florita, Arminto fala que precisou aprender a "viver sem a Flor da minha infância e juventude". A partir da designação dada a Florita podemos fazer uma relação com o significado da flor de ouro que para os chineses é a luz, o elixir da vida. (JUNG, 2011, p. 102). Florita representa o caminho para a luz que Arminto nunca segue, tomado pelo Eros é guiado pelo desejo desmedido de reencontrar sua amada.

Uma das histórias que Florita traduziu para Arminto é a da anta-macho. Nela há uma fusão de várias versões criadas por povos indígenas de diferentes etnias. Hatoum pinça elementos de três lendas indígenas pertencentes aos povos Macurap, Tupari e Jabuti. Essa lenda, em *Órfãos do Eldorado*, movimenta-se entre as três versões que, embora diferentes, convergem na mensagem. Lévi-Strauss diz que um etnólogo, trabalhando na América do Sul, espantou-se com o modo como os mitos chegavam a ele. Ele explica que cada narrador quase conta as histórias a seu modo. Até mesmo em detalhes importantes, percebia-se uma variação enorme, e, no entanto, os indígenas não pareciam sensibilizar-se com essa situação. (LÉVI-STRAUSS, 2004, p. 31.)

A lenda da "mulher que foi seduzida por uma anta-macho" (HATOUM, 2008, p.12), a do "homem da piroca comprida, tão comprida que atravessava o rio Amazonas" (*Idem*) e da "cabeça cortada. A mulher dividida." (HATOUM, 2008, p.1), que serão analisadas a seguir, foram relatadas por Betty Mindlin em *Moqueca de Maridos,* livro composto por um conjunto de mitos maior do que o que compõe os livros que o antecedem –*Vozes da origem* e *Tuparis e Tarupás*– todos fruto de pesquisas realizadas pela antropóloga, que desenvolveu um denso levantamento das histórias de povos indígenas de diversas etnias que habitam a Região Norte. Conforme a autora, os mitos revelam um imaginário desconhecido por nós. Elas são histórias intocadas por influências urbanas e correspondem a um período arcaico de vida no mato. (MINDLIN, 1997, p. 19.) Esses povos compõem o *Complexo cultural do marico,* denominação dada por Denise Maldi. Ela afirma que essas sociedades partilharam um complexo cultural com características bem definidas e "as relações intersocietárias se davam,

e ainda hoje ocorrem, sobretudo através de dois mecanismos: as festas de chicha e os casamentos."[14]

O pensamento da antropóloga referida acima a respeito do livro *Vozes da Origem* (1996), de sua autoria, elucida o entrave entre o homem ocidental e o indígena. Ela afirma que a terceira e última parte desse livro é a mais complexa porque é construída por histórias que expressam a extensão do imaginário místico-religioso do povo Suruí, é a parte dos pajés. Ela aborda um complexo universo cultural que se manifesta, principalmente, através dos mitos. Por isso a escritora afirmou ser esta "a mais incompleta, a mais fragmentária, por ser a que mais longe está da nossa compreensão […]" (MINDLIN, 1996, p. 18).

O mito *A mulher do Anta*, que pertence aos Macurap, povo que historicamente ocupa uma posição de destaque no complexo interétnico da margem direita do Guaporé, tendo sua língua se convertido em "língua franca" desde o início do século XX, conta que existia uma moça solteira que não se interessava por rapaz algum, desprezava os galanteios e as gentilezas de todos, mas um dia houve uma festa na aldeia e a moça se apaixona por um belo rapaz que

> Era forte, pesado, rosto comprido e o nariz grande; era muito cabeludo, tinha mais pêlos que os homens que ela conhecia. […] Ela descobre que ele era o Anta –naquele tempo os animais eram gente. […] Gostou muito do homem Anta, não queriam se largar." (MINDLIM, 1997, p.79).

Até que ela resolve viver com ele "–Aguento qualquer vida para ficar com você, vou te acompanhar – e desde então não o largava mais, sempre abraçada." (MINDLIM, 1997, p.80). Com o tempo ela teve um nenê com cara de antinha. Até a moça estava ficando com cara de anta. O pai e o irmão inconformados com a condição da moça preparam uma "armadilha-buraco" e matam o homem Anta e a Antinha filhote. A moça é levada para casa e

> a mãe havia preparado um banho bem quente com cinzas para jogar na cabeça dela, para acabar com os carrapatos e pêlos que já cobriam todo o corpo da moça –também ela estava virando anta. Os carrapatos e pêlos caíram– mas depois de três dias a moça morreu de tristeza. Já se habituara a viver no mato e chorava por sua Antinha morta. (MINDLIM, 1997, p. 81.)

Já na versão dos Tupari, o mito *O pinguelo de barro* narra a história de uma moça solteira que faz para si uma piroca de barro, igualzinha a de um homem, mas oca por dentro:

> Ela namorava seu instrumento, falava com ele como se fosse gente de verdade. Sempre que tinha vontade, enfiava o pinguelo de barro, não precisava de rapaz algum. Acontece que um dia, sem que percebesse, um emboá, um bichinho de muitas pernas […] enfiou-se no oco do amante de barro. Entrou junto, pequeninho, sem-vergonhinha, ficou lá bem no fundo dentro da moça, chupando suas entranhas.

[14] Disponível em: <www.pib.socioambiental.org/pt/povo/macurap/print>. Acesso em 22 de abril de 2011.

> Inexplicavelmente a barriga da menina foi crescendo, crescendo – ela não sabia por que, já que graças ao artefato de barro não tivera homem algum. Eram emboás que cresciam no seu interior, agora queriam sair.
> Quando a moça via alguma orelha-de-pau, sentava, e saíam magotes de emboás para roer a orelha-de-pau […] até que se acabaram todos. A menina jurou para si mesma:
> –Que alívio, livrei-me deles! Nunca mais vou usar minha piroca de barro. (MINDLIN, 1997, p. 130.)

A história *O Anta* pertence ao povo Jabuti. Sua autodenominação é Djeoromitxí. Essa etnia é constituída, conforme informações contidas no texto *Proto-Jabuti: um primeiro passo na reconstrução da límgua ancestral do Arikapú e Djeoromitxí*[15], por duas tribos indígenas, Arikapú e Djeoromtxí, que habitavam um território no Sul de Rondônia. De acordo com a história oral desse povo, eles habitavam as cabeceiras do rio Branco e, assim como a maioria dos grupos do Sul de Rondônia, eram compostos por milhares de indivíduos. O contato com os não indígenas, por volta do início do século XX, levou a muitas baixas e a um sério deslocamento, dificultando a exatidão de uma localização atualizada. A lenda narra a história de uma mulher casada que se apaixona pelo homem Anta que vinha do mato e

> tirava o couro, como se fosse uma capa ou uma fantasia, pendurava num galho de árvore. Vinha como gente, pintado, bonito, alegre. A mulher, cantando, assanhada, feliz, corria para abraçá-lo. O Anta a levava para um canto escondidinho. Namoravam esquecidos do mundo. (MINDLIN, 1997, p. 202.)

O marido descobre a traição, se junta ao compadre, ficam de tocaia e matam o Anta.[16] A mulher consegue escapar porque correu para perto do filhinho, deu de mamar e o compadre não deixou que o marido a matasse.

> Na aldeia foram tratar o Anta, preparar a carne para moquear. Era um homem grande. Todos comeram um pedacinho, só a namorada recusou. Quando estavam preparando a carne do homem que era Anta, um rapaz novo viu o couro na árvore e quis vestir. Os outros desaconselharam: não devia, não era couro de gente, iria acabar sofrendo, crivado de flechas. (MINDLIN, 1997, p. 203.)

O rapaz desobedeceu, pegou o couro do homem Anta e o ajustou no corpo,

> mal tinha posto, saiu correndo na forma de anta, desapareceu no mato. O rapaz chegou na casa da mulher do Anta que morrera. Triste, arrependido, pensativo, guardou suas flechas como o marido dela, o Anta, costumava guardar, no mesmo lugar, na aljava pendurada na palha. Estava no lugar do que fora morto, em vez de homem era o marido da Anta-fêmea. […] Ele

[15] Hein van der Voort. Museu Paraense Emílio Goeldi. Radboud Universiteit Nijmegen. Departamento de Linguística. Países Baixos (hvoort@xs4all.nl). Disponível em: www.scielo.br/pdf/bgoeldi/v2n2/v2n2a07.pdf
[16] MINDLIN, Betty et alii. Couro dos espíritos: Namoro, pajés e cura entre os índios Gavião-Ikolen de Rondônia. São Paulo, Terceiro Nome / SENAC, 2001.

> deitou com a mulher do Anta e ela desapontou. Anta tem pica grande –e ele era jovem, nem tinha namorado ainda quando virou anta. (MINDLIN, 1997, p. 203.)

Nas três lendas, o castigo por ter violado uma regra aparece. A impressão de que o primitivo vive livre de qualquer tabu, ou lei, é totalmente desfeita ao adentrarmos em seu universo com mais profundidade. Malinowski cita em *Sexo e repressão na sociedade selvagem* que o tabu do irmão e da irmã é um aspecto extremamente importante nas relações sexuais das crianças melanésias:

> Desde a mais tenra idade, quando a menina pela primeira vez põe uma saia de folhas, os irmãos e as irmãs da mesma mãe devem ser separados uns dos outros, em obediência ao estrito tabu que prescreve não dever existir relações íntimas entre eles. (MALINOWSKY, 1973, p. 57.)

A partir de uma leitura mais cuidadosa dessas lendas, podemos afirmar que a traição conjugal é um tabu para os Macurapi e para os Jabuti, e que a união conjugal praticada com animais é inadmissível para as três etnias. Do nível mais profundo do texto emergem princípios que regem usos e costumes que para um ocidental parecem absurdos, por este desconhecer o significado daqueles. Mas Lévi-Strauss nos adverte: "Não se deve esquecer, com efeito, de que nos tempos míticos os homens se confundiam com os animais." (p. 141.)

Malinowski afirma que em algumas sociedades primitivas há uma proibição mais ampla das relações sexuais, que excluem grupos inteiros de pessoas de quaisquer relações sexuais: "Esta é a lei da exogamia. Logo após o tabu do incesto, o segundo em importância é a proibição do adultério. Enquanto o primeiro serve para defender a família o segundo serve para a proteção do casamento." (1973, p. 166.)

O hibridismo expresso na lenda, ser que não é homem nem animal, está presente também na mitologia grega. Podemos citar o deus Pã, que na mitologia grega era o deus dos bosques, dos campos, dos caçadores, dos pastores e dos rebanhos. A obra *As mais belas lendas da mitologia* (2000, p. 201), narra que ele era agradável e encantador, mas muito feio, "Seu nariz era enorme, sua boca de lábios grossos e proeminentes chegava-lhe até as orelhas. [...] Seu corpo era sustentado por duas patas de cabra e no fim das costas tinha uma calda de bode."

Caracterizou-se como símbolo do mundo, por ser associado à natureza e simbolizar o universo, significado do seu nome em grego. Numa das versões, sobre sua origem, diz-se que ele era um dos filhos de Zeus com sua ama de leite, a cabra Amaltéia, por isso representado com orelhas, chifres e pernas de bode. Era chamado de Fauno e Silvano pelos latinos. Em

Roma, chamado de Lupércio, era o deus dos pastores. Pã foi associado com a caverna onde Rômulo e Remo foram amamentados por uma loba. Os sacerdotes que o cultuavam vestiam-se de pele de bode.

A transformação, deformação e distensão do mito é algo evidente em toda e qualquer cultura, aspecto há muito evidenciado por Lévi-Strauss e sobre o qual recaem críticas justamente por ele ter usado em suas análises textos de mitos traduzidos e não na sua versão original. Dentre as considerações feitas por Lévi-Strauss às críticas que recebeu temos:

> todo mito é por natureza uma tradução, origina-se em outro mito proveniente de uma população vizinha mas estrangeira, ou num mito anterior da mesma população, ou ainda contemporâneo, mas pertencente a outra subdivisão social. […] Encarando do ponto de vista empírico, todo mito é ao mesmo tempo primitivo em reação a si mesmo, derivado em relação a outros; não se situa em uma língua ou em uma cultura ou subcultura, mas no ponto de articulação entre elas e outras línguas e outras culturas. O mito não é, consequentemente, jamais de sua língua, é uma perspectiva sobre uma língua outra, e o mitólogo que o apreende através de uma tradução não se sente numa situação muito diferente da do narrador ou de seu ouvinte. (LÉVI-STRAUSS, "Final", *in O homem nu*, pp. 576-577.)

Nesse sentido, Hatoum percorre a trajetória de Lévi-Strauss na medida em que, ao inserir as lendas em *Órfãos do Eldorado*, transforma-as, pois a história da mulher que é seduzida pela anta-macho, narra que o marido mata a anta, corta o pênis dele e pendura-o na porta da maloca, mas

> a mulher cobriu o pênis com barro até ficar seco e duro; depois dizia palavras carinhosas para o bichinho e brincava com ele. Então o marido esfregou muita pimenta no pau de barro e se escondeu para ver a mulher lamber o bicho e sentar em cima dele. Diz que ela pulava e gritava de tanta dor, e que a língua e o corpo queimavam que nem fogo. Aí o jeito foi mergulhar no rio e virar um sapo. E o marido foi morar na beira da água, triste e arrependido, pedindo que a mulher voltasse para ele (p. 12).

O que nos chama atenção, num primeiro momento, é o despojamento linguístico do escritor, o modo como ele usa termos e expressões – "pênis", "pau de barro" – que não aparecem em narrativas clássicas, mas ganham espaço nas produções da contemporaneidade. Além disso, ao usar esses termos, o escritor coloca o leitor em contato com um o universo linguístico próprio da cultura indígena, conforme evidenciamos nas lendas transcritas – "... enfiava o pinguelo de barrro", "piroca de barro", "Anta tem pica grande". Assim, percebemos que o eros, na cultura indígena, embora possua tabus, estes não são os mesmos adquiridos pela cultura ocidental, advindos de processos histórico, político e social, a primeira ainda expressa aspectos conservados além tempo.

A lenda do homem da piroca comprida, que antecede à lenda da anta-macho, revela-nos um teor filosófico que perpassa os acontecimentos e transformações sofridas por Arminto, na manifestação do imaginário coletivo:

> Olha só: a história do homem da piroca comprida, tão comprida que atravessava o rio Amazonas, varava a ilha do Espírito Santo e fisgava uma moça lá no Espelho da Lua. Depois a piroca se enroscava no pescoço do homem, e, enquanto ele se contorcia, estrangulado, a moça perguntava, rindo: Cadê a piroca esticada? (HATOUM, 2008, p. 12.)

Nesse trecho, a lenda representa a passagem de um drama individual para o universal reafirmado em "Nossa vida não se cansa de dar voltas. Eu não morava nesta tapera feia. O palácio branco dos Cordovil é que era uma casa de verdade." (HATOUM, 2008, p.14) Ele acaba com a herança deixada por Amando "com a voracidade de um prazer cego" (HATOUM, 2008, p. 14) e acaba ficando na miséria. Nesse sentido é autor do seu destino trágico.

A lenda *O homem do pau comprido* que será transcrita a seguir, Tampot, personagem central, é movido pelo impulso masculino, livre das regras sexuais impostas pela sociedade, assim como era nos primórdios da civilização humana, e a mulher é tratada como uma propriedade, o que de certa forma perdura até nossos dias com a diferença de que, em algumas sociedades, essa forma de tratamento acontece de forma implícita:

> Chamava-se Tampot o homem que tinha um pau, um pinguelo, compridíssimo, podia chegar a uns duzentos metros. De longe mesmo ele enfiava nas mulheres distraídas, que pensando estarem sozinhas, abriam as pernas na beira do rio, tomando banho, ou se agachavam na roça para colher mandioca.
> Tampot nem saía da maloca; observava as mulheres gostosas, ficava vendo onde iam. Ai, ai, se fossem para a beira do rio, era um dos melhores lugares, os maridos bem longe, sem desconfiar de nada...
> Onde quer que uma moça bonita estivesse, lá ia o pau comprido de Tampot atrás, tentando se introduzir nela. Uma mulher bonita não tinha sossego; se não quisesse brincar com o pinguelo de Tampot, se mudasse de lugar, fosse mais longe, não adiantava. O pinguelo a alcançava sem piedade. Casada ou solteira, pouco importa. O marido nem iria saber, estava sempre longe…
> A mulher fugia para a beira do rio, pensando que se livrara, lá estava o pauzão, e Tampot nem se levantara de seu banco na maloca. O jeito era ceder, acalmá-lo por um tempo, até ele cansar ou se engraçar por outra. Pois se a moça fugisse pelo meio das árvores, na floresta espessa, o pau ia cavando debaixo da terra, a alcançava no lugarzinho em que parasse… Era muito safado esse homem, com essa piroca danada.
> Ah, se Tampot vivesse aqui, vocês mulheres que estão me ouvindo, tão formosas, com as formas do corpo como Tampot cobiçava, redondas e gordinhas do jeitinho que ele adorava, vocês não iam ter paz nenhuma, iam ter que namorar muito […] Ele ia espichar o olho comprido para vocês, lamber os beiços já assanhado, até vocês se arreganharem […] (MINDLIN, 1997, p. 141-142.)

A novela apresenta várias lendas eróticas que expressam como o primitivo trata esse tema. De certo modo, a sexualidade aflora naturalmente entre eles e, ao inserir lendas que abordam o erótico, Hatoum nos apresenta um contraponto à cultura ocidental.

A lenda do homem da piroca comprida que antecede a lenda da anta-macho revela-nos um teor filosófico que perpassa os acontecimentos e transformações sofridas por Arminto, na manifestação do imaginário coletivo:

> Olha só: a história do homem da piroca comprida, tão comprida que atravessava o rio Amazonas, varava a ilha do Espírito Santo e fisgava uma moça lá no Espelho da Lua. Depois a piroca se enroscava no pescoço do homem, e, enquanto ele se contorcia, estrangulado, a moça perguntava, rindo: Cadê a piroca esticada? (p. 12.)

Nesse trecho observamos também que a lenda representa a passagem de um drama individual para o universal que é reafirmado em "Nossa vida não se cansa de dar voltas. Eu não morava nesta tapera feia. O palácio branco dos Cordovil é que era uma casa de verdade." (p. 14.) Ele acaba com a herança deixada por Amando "com a voracidade de um prazer cego. Quis apagar o passado, a fama do meu avô Edílio" (p. 14) e acaba ficando na miséria. Nesse sentido é autor do seu destino trágico.

Quando ocorre um suposto incesto entre Arminto e Florita, na construção do texto, transparece, da parte desses personagens, uma naturalidade em relação ao ato. Enquanto que Amando, pai de Arminto, símbolo de um típico colonizador, ao falar: "O que fizeste com Florita é obra de um animal" (HATOUM, 2008, p. 17), expressa toda uma cultura calcada em valores ocidentais. Porém, há no decorrer do texto, indícios de que a exploração de Amando sobre Florita é mais grave, pois ela ocorre tanto em níveis psicológicos quanto físicos, este engloba também a sexualidade. Florita é duplamente colonizada, é passiva diante dessa situação e a visão que tem de si própria é construída através das lentes do colonizador (Amando). Ela é incapaz de lançar um olhar crítico à sua condição de subjugada "Dois amigos do teu pai me tiraram da rua, disse Florita com raiva. Mesmo morto, ele continua a me ajudar." (HATOUM, 2008, p. 82) sendo explorada, acredita está sendo ajudada.

Também é destacado pelo autor, logo no início da novela, a lenda da Mulher da cabeça cortada, implicando as personagens Florita, Dinaura e Arminto. Começa por uma história estranha que assusta Arminto: a da cabeça cortada, que ele ouviu quando criança e sobre a qual, no fim da vida, ele faz a seguinte reflexão acerca da história:

> há um momento em que as histórias fazem parte da nossa vida. Uma das cabeças me arruinou a outra feriu meu coração e minha alma, me deixou

> sozinho na beira desse rio à espera de um milagre. Duas mulheres. Mas a história de uma mulher não é a história de um homem? (HATOUM, 2008, p. 13).

Com as cabeças da lenda é possível fazermos uma relação com a vida do personagem Arminto, quando este chega ao fim da vida e verifica que aquilo que o alimenta são as lembranças da órfã que o levaram a um outro lugar, elas surgem entremeadas a momentos de lucidez e loucura:

> Pensava na órfã quando os hidroaviões sobrevoavam Vila Bela; pensava na vida com Dinaura, em outro lugar. Conversava com ela, imaginando a mulher ao meu lado. E dizia em voz alta que ia encontra-la e que nós dois íamos partir. Minha imaginação corria rio abaixo até o mar, e isso me assanhava. Olha só: um corpo parado com a imaginação solta, com as ideias agitadas… Esse corpo sobrevive. (HATOUM, 2008, p. 95.)

A imagem do corpo parado em contraponto com a imaginação que corre rio abaixo nos remete a lenda da mulher da cabeça cortada. O modo como essa lenda é inserida na narrativa desestabiliza o leitor visto que o narrador constrói um trocadilho de informações. Nas três versões da lenda transcrita em *Moqueca de maridos*, uma das cabeças é do marido e a outra é da mulher. Em *Órfãos do Eldorado*, primeiro temos a seguinte informação "*O homem* e a cabeça ficam juntos o dia todo." (HATOUM, 2008, p.13), o que nos leva a inferir que uma das cabeças pode representar o pai de Arminto que o arruinou com as palavras a seguir: "Até hoje recordo as palavras que me destruíram: Tua mãe te pariu e morreu. Florita ouviu a frase, me abraçou e me levou para o quarto." (p.16). Ao avançar na narrativa, temos:

> Uma vez, á noite, vi um homem muito parecido com Amando no Boulevard Amazonas. […] Duvidei se o homem era meu pai quando as mãos dele alisaram a cabeça da mulher. Quando me lembro, penso na lenda da cabeça cortada. O homem escapou que nem rato: correu para uma rua escura, puxando a moça pelos braços. No dia seguinte fui à chácara. Queria saber se era ele mesmo que estava com uma mulher na calçada da Castelhana. Não me deixou entrar nem falar. (HATOUM, 2008, p.17.)

A passagem acima apresenta mais um motivo que nos leva a fazer a relação entre o pai de Arminto e uma das cabeças da lenda, "A cabeça brilhava no canto da praça". (HATOUM, 2008, p. 27.)

A imagem construída da rede de Amando, armada durante a sesta, impedindo a passagem para as janelas, espaço que possibilitava Arminto "ver a rampa do Mercado e o rio", e também "sentir a vida que vinha das águas" (p. 29), reafirma o fato de que a figura do pai aparece sempre como aquele que, embora tenha lhe dado a vida, a destroi, o pai lhe impossibilita de trilhar o caminho que o levaria a experiências verdadeiras e significativas.

O olhar expresso de Arminto em relação às lendas é de estranhamento,[17] o que revela a incapacidade do ocidental de compreender o desconhecido, o outro, mesmo tendo absorvido parte da cultura greco-latina na descrição; não há admissão expressa de adentrar o universo cultural comum, calcado em aspectos míticos e místicos do outro com profundidade. Cabe citar aqui o que Mircea Eliade pensa acerca desse estranhamento: "Somente quando encaradas por uma perspectiva histórico-religiosa é que formas similares de conduta poderão revelar-se como fenômenos de cultura, perdendo seu caráter aberrante ou monstruoso de jogo infantil ou de um ato puramente instintivo". (ELIADE, 2004, p. 9-10.)

A relação tumultuada entre Dinaura e Arminto é fruto, em parte, dessa incompreensão do Outro. Na Festa da Santa Padroeira, ela aparece de repente,

> Parecia alucinação, porque, em meio aos vivas à Virgem, senti o cheiro de lavanda, um arrepio no pescoço, e, quando me virei, os lábios de Dinaura tocaram meu rosto. Ela apareceu sem que eu percebesse, e me acariciou com as mãos mornas que me deixaram febril (...). De repente me largou, correu até o coreto e começou a dançar. Foi uma gritaria, e não eram gritos de devoção. Ela imitava os movimentos e o ritmo da outra, os ombros ficaram nus, e não olhava para mim, e sim para o céu. Acho que não enxergava nada, ninguém. Cega para o mundo, possuída pela dança. Dançaram juntas como se tivessem ensaiado. No fim se abraçaram, e Dinaura saiu por trás do coreto. Sumiu. Como eu podia entender uma mulher tão volúvel, de alma tão instável? "(HATOUM, 2008, p. 46-47).

Em *O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem* (2002), Viveiro de Castro insere um trecho do *Sermão do Espírito Santo* de Antonio Vieira. Nesse trecho, o escritor analisa a alma selvagem criando imagens com o mármore e a murta. A estátua de murta é contraposta à estátua de mármore pela "dureza e resistência da matéria" enquanto que a primeira, embora sendo fácil de formar, "é necessário andar sempre reformando e trabalhando nela, para que se conserve" (p. 183) devido à inconsistência da sua matéria. Dinaura é a estátua de murta feita de ramos, matéria sem consistência, basta encontrar uma brecha e os ramos escapam, deformando a forma, é a mulher dividida da lenda da cabeça cortada, lenda dos povos indígenas Macurap, Ajuru e Jabuti de Rondônia que integra o livro *Moqueca de maridos* da antropóloga Betty Mindlin e que, na obra, ganha novos contornos. Essa história provocou um estranhamento em Arminto a ponto de assustá-lo:

> Uma história estranha me assustou: a da cabeça cortada. A mulher dividida. O corpo dela sempre vai atrás de comida em outras aldeias, e a cabeça sai voando e se gruda no ombro do marido. O homem e a cabeça ficam juntos o dia todo. Aí, de noitinha, quando um pássaro canta e surge a primeira estrela no céu, o corpo da mulher volta e se gruda na cabeça. Mas, uma noite, outro

[17] Nem mesmo há consideração ao nome da pensão **Saturno** (figura mitológica que devora os filhos), para onde o pai envia Arminto, quando este indicia iniciar a sua vida sexual adulta.

> homem rouba metade do corpo, dormindo e acordando com a cabeça da mulher grudada no ombro. Cabeça silenciosa, mas viva: podia sentir o mundo com os olhos, e os olhos não secavam, percebiam tudo. Cabeça com coração. (HATOUM, 2008, p.13.)

O ato incestuoso apresenta-se através da ambiguidade da relação retratada na citação, embora não tendo laços consanguíneos, há uma suposta ligação parental entre as personagens estabelecida pelo convívio "Amando entrou no meu quarto e disse: Ela vai cuidar de ti. Florita nunca mais arredou o pé de perto de mim, por isso sentia falta dela quando morava na Saturno." (HATOUM, 2008, p. 16.) E Florita cuidou de Arminto como uma mãe. Mas, Arminto acaba sendo levado por ela a consumação de uma única e primeira relação sexual quando ainda era adolescente "e Amando, ao se depara com essa cena, pela segunda vez, sentencia Arminto "O que fizeste com Florita é obra de um animal" (HATOUM, 2008, p. 17.)

A relação tumultuada entre Dinaura e Arminto é fruto em parte, dessa incompreensão do Outro. A percepção de mundo dele restringe-se a sua realidade imediata. Na Festa da Santa Padroeira, ela aparece de repente,

> Parecia alucinação, porque, em meio aos vivas à Virgem, senti o cheiro de lavanda, um arrepio no pescoço, e, quando me virei, os lábios de Dinaura tocaram meu rosto. Ela apareceu sem que eu percebesse, e me acariciou com as mãos mornas que me deixaram febril... Como eu podia entender um mulher tão volúvel, de alma tão instável?" (HATOUM, p. 46-47).

Uma das cabeças, talvez a mais poderosa, é Dinaura, personagem ambígua assim como a linguagem literária. A ambiguidade em torno dessa personagem manifesta-se na sua origem. As justificativas dadas pelo povo para o sumiço de Dinaura é outro ponto originador da ambiguidade, suas aparições são envolvidas por uma atmosfera misteriosa situando-a na fronteira entre o real e o imaginário "ela apareceu sem que eu percebesse". (HATOUM, p. 46.)

O silêncio de Dinaura acentua o mistério em torno de suas origens e desorienta Arminto:

> Queria o silêncio. Voz, só a minha, para mim. Assim poderia pensar no silêncio de Dinaura. O silêncio escondia alguma coisa obscura? Nenhuma palavra, nenhum som, essa mudez crescia e parecia uma faca que me ameaçava, cortando o meu sossego. (HATOUM, 2008, p. 92.)

É nesse mistério que reside toda força e poder de Dinaura, assim como o mito que funda seu poder no mistério de suas origens "De onde ela veio?" (HATOUM, p. 40), e o modo como a personagem Dinaura é construída nos remete a personificação do mito.

No que se refere ao "silêncio" da personagem que percorre toda narrativa, é possível fazermos uma relação com a análise feita por Bhabha citada por Thomas Bonnici em *O pós-colonialismo e a literatura:* "Bhabha (1984) afirma que o subalterno pode falar, e a voz do nativo pode ser recuperada através da paródia, da mímica e da tática chamada *sly civity* (cortesia dissimulada), que ameaça a autoridade colonial." (p. 17.) Dinaura fala com o olhar, com a dança, com os gestos e dessa forma exerce poder sobre Arminto, desorienta-o.

À outra cabeça, é possível fazermos uma relação com a personagem Dinaura, personagem ambígua assim como a linguagem literária. A ambiguidade em torno dessa personagem manifesta-se na sua origem "De onde ela veio?" (HATOUM, 2008, p. 40). O sumiço de Dinaura é outro ponto originador da ambiguidade e suas aparições são envolvidas por uma atmosfera misteriosa situando-a na fronteira entre o real e o imaginário, aspecto esse que nos remete à natureza mitológica. A origem, o silêncio, as aparições e as fugas dessa personagem alucinam Arminto,

> Ela apareceu sem que eu percebesse. Parecia alucinação, porque, em meio aos vivas à Virgem, senti o cheiro de lavanda, um arrepio no pescoço, e, quando me virei, os lábios de Dinaura tocaram meu rosto. Ela apareceu sem que eu percebesse, e me acariciou com as mãos mornas que me deixaram febril. Senti o corpo de Dinaura e comecei a suar […] (HATOUM, 2008, p. 46)

O sensual é intensificado por meio de uma gradação dos sentidos que são despertos em Arminto. O cheiro da lavanda, o toque dos lábios no rosto, a carícia com as mãos mornas, o corpo de Dinaura, são elementos que legitimam a presença da personagem.

O olhar que hipnotiza, que tem a força de atrair "O olhar de Dinaura era o que mais me atraía" (HATOUM, 2008, p. 31), assim como a cobra sucuri que atrai suas presas com o olhar –"alguém espalhou que a órfã era uma cobra sucuri" (HATOUM, 2008, p. 34). Campbell, em *O poder do mito* (1990), afirma que a "serpente carrega em si o sentido da fascinação e do terror da vida, simultaneamente" (p. 47). Ela também representa

> a função primária da vida... A serpente é um canal alimentar que se move, isso é tudo. Ela lhe dá aquela sensação primária de espanto, da vida em sua condição mais primitiva... Na índia ela representa o poder da vida, engajado na esfera do tempo, e o da morte, não obstante eternamente viva. O mundo não é senão a sua sombra – a pele rejeitada." (CAMPBELL, 1990, p. 49)

Conforme o mito cristão é por meio da serpente que o mal é introduzido na Terra, por isso ela é amaldiçoada e o "Senhor Deus disse à serpente: portanto fizeste isto, maldita serás mais que toda a besta, e mais que todos os animais do campo: sobre teu ventre andarás, e pó comerás todos os dias da tua vida. E porei inimizade entre ti e a mulher, e entre a tua semente e a sua semente".

A atmosfera mística em torno dessa personagem é reforçada com as figuras que o autor cria: “Vi os olhos de espanto no rosto fora do mundo” (p. 34) e “Ela não vai ser tua mulher. Nunca vai ser amada quem não é de ninguém. (HATOUM, 2008, p. 37). À não identificação das origens de Dinaura, podemos fazer uma relação com o mito. Nesse sentido Lévy-Strauss afirma na abertura de *O cru e o cozido* (2004), que há no mito uma situação paradoxal:

> deve-se à relação irracional que prevalece entre as circunstâncias da criação, que são coletivas, e o regime individual do consumo. Os mitos não têm autor; a partir do momento em que são vistos como mitos, e qualquer que tenha sido sua origem real só existem encarnados numa tradição.

Quanto à dança, podemos afirmar que ela encerra um ritual mítico que só pode ser vivenciado por quem possui a consciência mítica. Cassirer diz que essa consciência equivale a uma escritura cifrada, inteligível e legível apenas para aquele que possui sua chave,

> De repente me largou, correu até o coreto e começou a dançar. Foi uma gritaria, e não eram gritos de devoção. Ela imitava os movimentos e o ritmo da outra, os ombros ficaram nus, e não olhava para mim, e sim para o céu. Acho que não enxergava nada, ninguém. Cega para o mundo, possuída pela dança. Dançaram juntas como se tivessem ensaiado. No fim se abraçaram, e Dinaura saiu por trás do coreto. Sumiu. Como eu podia entender uma mulher tão volúvel, de alma tão instável? (HATOUM, p. 46-47.)

Mal ele a toca, ela já era, o instante é inapreensível “na confusão, Dinaura escapou.” (HATOUM, 2008, p. 47), assim como a instância mítica do tempo que emerge do contato com a obra literária. Outra passagem da narrativa acentua o efeito que o silêncio de Dinaura provoca em Arminto “essa mudez crescia e parecia uma faca que me ameaçava, cortando o meu sossego” (HATOUM, 2008, p. 92), a mudez, o silêncio, toma forma e poder de ação e ele acaba sendo perseguido pelos rumores que buscavam nas lendas a justificativa para o sumiço de Dinaura:

> Uns diziam que Dinaura havia me abandonado por um sapo, um peixe grande, um boto ou uma cobra sucuri; outros sussurravam que ela aparecia à meia-noite num barco iluminado e dizia aos pescadores que não suportava viver na solidão no fundo do rio. (HATOUM, 2008, p. 64-63.)

O estilo hatouniano tem o poder de desorientar o leitor. Ele deforma as versões apresentadas por Betty Mindlin, há uma inversão, aqui é o corpo que vai atrás de comida em outras aldeias, “e a cabeça sai voando e se gruda no ombro do marido. O homem e a cabeça ficam juntos o dia todo.” Nas versões do livro *Moqueca de maridos*, a cabeça sai voando em busca de comida, à noite, e o corpo permanece ao lado do marido. Nestas, a cabeça se gruda no ombro do marido somente quando o corpo é extinto de alguma maneira – na versão

Macurap, o corpo é enterrado, nas versões Ajuru e Jabuti o corpo é queimado. Na novela há uma inversão, é o corpo quem sai à procura de alimentos. Nas lendas indígenas, a distensão do ser se dá à noite, na novela isso ocorre durante o dia o que expressa de certo modo o universo místico do primitivo que se alarga à noite, "De noite toda a mitologia estava à solta." (JUNG, 2000, p. 171) De outro modo, a fome expressa também a insatisfação sexual e o desejo de autonomia do ser, a mulher desvencilha-se do corpo e vai em busca de algo que preencha o vazio, a fome que pode ser entendida como o desejo pela independência alcançada mediante o crescimento intelectual. Na novela, é o corpo que deseja ser saciado, nas lendas é a cabeça que sente fome, desejo de ser saciada.

Segue a transcrição de fragmentos de três versões da lenda, elas fazem parte do livro *Moqueca de Maridos* de autoria da antropóloga Betty Mindlin conforme o escritor revela no Agradecimentos, "Usei livremente algumas poucas narrativas indígenas e passagens dos livros de Betty Mindlin, Candance Slater, e Robin Wright sobre os mitos da Amazônia brasileira" (HATOUM, 2008, p. 107). Os excertos selecionados pertencem às três etnias supracitadas –Macurap, Ajuru e Jabuti. À primeira atribui-se.

> uma posição de destaque no complexo interétnico da margem direita do Guaporé, tendo sua língua se convertido em "língua franca" desde o início do século XX, tempo em que ao território tradicional desses grupos foi invadido por seringais, cujos patrões impuseram aos índios o regime de aviamento e a depopulação em razão de epidemias avassaladoras.[18]

Essa etnia também sofreu o deslocamento e com isso passou a ocupar um território demarcado junto a várias etnias e cujos limites não representam nem a sombra do território tradicional desses povos. Conforme artigo editado a partir da obra de Denise Maldi, "*O complexo cultural do Marico* e outras fontes"[19], eles habitavam a região situada acima das cabeceiras do rio Branco e ao longo de ambas as margens do alto rio Colorado e o grupo que vivia mais próximo a eles era o Jabuti. Os povos Makurap, Tupari, Ajuru, Jabuti, Aruá, Arikapu, etc., ocuparam uma área que, à época da colonização, possuía uma importância estratégica, já que se tratava de uma região de fronteira entre as colônias portuguesa e espanhola, o que intensificou o contato desses povos com os colonizadores. A lenda *A cabeça voadora, **Akarandek**, a esposa voraz,* que será transcrita a seguir pertence ao povo Macurap, e narra que

> um homem gostava muito de sua mulher, que desde criança namorara. Caçava para ela, fazia uma roça grande, viviam bem, dormindo sempre abraçadinhos na mesma rede.

[18] Disponível em http://pib.socioambiental.org/pt/povo/makurap/print.
[19] *Idem.*

> Eram felizes, apesar de um hábito estranho da mulher. Todas as noites, sua cabeça se separava do corpo e ia procurar carne de caça nos moquéns de outras malocas ou aldeias. Por mais que o marido caçasse ou arrumasse comida abundante, ela queria sempre ir comer mais em outros lugares. Parece que ela tinha tantos piolhos, não deixava catar, que eles é que queriam carne, cortavam o pescoço dela, pelo menos assim é que alguns contam.
> A verdade é que, de madrugada, a cabeça colava-se de novo ao corpo, que ficara agarrado ao do marido na rede. (MINDLIN, 1997, p.63.)

Um dia a mãe descobriu e gritou acordando a maloca inteira pedindo vingança contra o genro pela morte da filha. Ele, desesperado, se defendia dizendo que amava a esposa e que a cabeça iria voltar e grudar outra vez no corpo e que eles deviam esperar até a hora que ela sempre voltava. Ninguém acreditou, o corpo foi enterrado. Prossegue:

> De madrugada, lá veio a cabeça voando rápido, assobiando. Buscava o próprio corpo, voava e andava de um canto para outro da maloca, e não encontrava o resto de si mesma. Aflitíssima, foi pousar no ombro do marido.
> –Não disse que ela viria? –berrou o marido extenuado.
> A cabeça da mulher não o largou mais. O marido ficou sendo um homem com duas cabeças. Onde andasse , lá estava a outra cabeça, falando, observando, mandando, parte dele. (MINDLIN, 1997, p. 65.)

A lenda da cabeça voadora, ou Nangueretá, do povo Ajuru, narra que a mulher do tuxaua dormia com o marido, mas, à noite, a cabeça dela ia passear sozinha nas outras malocas, roubar tacacá e carne das panelas e, assim como a lenda transcrita acima, ela também tinha muito piolho e eles é que cortavam a cabeça do pescoço "Ela criava piolhos, espocava com o dente e comia só a cabeça dos piolhos. […] Mas o marido não se dava conta de nada, nem ouvia, não sabia que a cabeça da mulher voava separada do corpo todas as noites. De manhã, ela já estava inteirinha outra vez." (MINDLIN, 1997, p. 159) Nessa versão quem descobre esse fato é um amigo do marido. Ele conta tudo, juntos decidem vigiar e

> Na noite seguinte, quando a cabeça saiu para rodar pelas outras malocas, pegaram o corpo da moça e jogaram numa fogueira grande.
> De madrugada, a cabeça veio girando, aos gritos de dor jogou-se na fogueira e grudou no corpo quase queimado. A moça, urrando com o ardor das queimaduras, derrubou a panela de chicha e apagou o fogo.
> Já estava sem pele, sem cabelo. Chorava, chorava, chorava e matava ratos. Pegou uma porção de ratos e levou embora para o mato. Os ratos viraram gente, ficaram sendo o seu povo.
> Assim o tuxaua ficou viúvo. Era pajé, bem como seu pai.
> Um dia, o tuxaua foi à roça, na época do plantio, e viu um bacurau. Não era um bacurau, era o Wainkô, o espírito de sua mulher, mandada por ela para atrair o rapaz.
> O tuxaua disse para o pai que ia flechar o bacurau. – Cuidado, não é um bacurau! –advertiu o pai.
> Mas o moço insistiu em caçar o bacurau… (MINDLIN, 1997, p. 159-160.)

Nessa versão, dentre outros aspectos que a diferencia da anterior, observa-se um mito de origem. Os indígenas acreditam que a origem de determinadas etnias tenha vindo de animais e que houve um tempo em que eles vivam em harmonia. Existe também aí a função reguladora, a transgressão seguida do castigo como forma de manter a ordem na sociedade.

A última versão, ***Djikontxerô**, a cabeça voadora*, pertence ao povo Jabuti e assim como as outras cabeças, essa também sai a procura de comida, mas possui uma similaridade maior com a lenda do povo Ajuru porque também expressa a origem humana numa relação com animais:

> Só a cabeça ia caçar. […] O marido ia trabalhar, ela ficava em casa, comendo escondida.
> Um dia, o sogro, o pai do rapaz, levantou de madrugada para fazer xixi e descobriu a nora com o pescoço estourado. Viu o sangue do pescoço dela, sem cabeça, pingando no chão – de manhãzinha, quando ela voltava, o sangue sumia. (MINDLIN, 1997, p. 180)

O sogro contou para o filho o que estava acontecendo e o marido mandou a esposa buscar bastante lenha. Ela obedeceu. Eles fingiram estar dormindo e quando perceberam que a cabeça havia saído:

> O marido levantou, fez mais fogo, jogou o corpo no fogo. Não teve dó. Queimou, queimou mesmo, lá longe ela percebeu que o corpo estava queimando, veio, já estava o corpo encolhido. Ela pulou no pescoço, gritou: - Por que você fez isso comigo? – chorou , como estou contando agora, que procuro imitar a moça.
> Chorou quando encostou a cabeça no corpo, pois então é que sentiu a dor. Chorando, ela queimava a folha de uma árvore – aqui não existe, só lá perto da maloca jabuti – para o corpo sarar. Já estava bem pretinho, calcinado; depois de uns dias, melhorou.
> Quando se recuperou um pouco, começou a juntar bagaço de chicha feita pelas mulheres. Os ratos, atraídos pelo cheiro, vinham roer o bagaço de mandioca ou milho; a moça matava.
> A moça ordenou que os ratos mortos vivessem e virassem gente. Assim foi, transformaram-se num povo, o dela. (MINDLIN, 1997, p. 181)

Outra cabeça exerce fundamental importância para a construção de sentidos na narrativa, é a cabeça de pedra, a cabeça de Angelita, mãe de Arminto, que Amando mandou esculpir quando ela morreu ao dar a luz "Desde pequeno, eu costumava olhar o rosto jovem, os olhos de pedra, cinzentos, que pareciam me interrogar." (HATOUM, p. 26). Mesmo depois de morta, ela exerce uma forte presença na vida de Arminto "Entre nós dois havia a sombra de minha mãe: o sofrimento que ele suportava desde a morte dela." (HATOUM, p. 27) É possível fazer uma relação com a cabeça de *Orfeu*, personagem da mitologia grega, que teve o corpo despedaçado, a cabeça cortada e jogada no rio Hebrus pelas Mênades, mulheres selvagens da mitologia grega que ficaram furiosas por terem sido desprezadas por Orfeu. A

cabeça flutuou sobre o rio e continuou cantando sua lira, “Eurídice, Eurídice!” Nesse sentido a narrativa estabelece uma intertextualidade com a mitologia grega e com os mitos dos povos indígenas de Rondônia que também apresentam, na sua mitologia, histórias que abordam esse tema, conforme evidenciamos nos parágrafos acima. A história da cabeça cortada tem relação com o personagem Arminto.

A apropriação desses mitos e a transfiguração da linguagem oral para a linguagem literária findam por colocar o leitor diante de um universo desconhecido e por isso incompreendido, e, às vezes, indigesto. Mesmo na forma literalizada, quando adquire o caráter sugestivo próprio da literatura, eles continuam expressando índices delineadores das suas origens. Esse aspecto remete ao

> uso do discurso [nesse caso, a linguagem literária] como a concretização da materialidade ideológica, [e] esta só será entendida como discursividade, tida como resultante global das intenções do autor ou da sua projeção de mundo, como projeto de reforma ou de manutenção. (ROCHA, p. 118)

A narrativa em estudo vai ao encontro de uma politização da escrita em nível alto, ressaltando o autor como engajado na construção de uma visão de mundo a distinguir a vivencia amazônica como reagente ao mundo material desligado das cognições do lugar.

Em *Órfãos do Eldorado*, observa-se que a linguagem literária é utilizada como um meio de conhecer e compreender um povo, de estabelecer fronteiras, de legitimar e dar voz a uma cultura vista através da ótica de um autor e de um narrador carentes desse estranhamento. Paralelamente, em sociedades indígenas, em geral, o mito exerce uma função reguladora e mediadora entre o ser e o mundo, em que o bem e o mal representam pontos extremos. Na literatura, ele é transmutado em uma linguagem que suscita reflexão acerca do mundo, da ambiguidade do ser e da linguagem literária. Nesse sentido, pode-se afirmar que Milton Hatoum corrobora o pensamento de Lucien Goldman acerca da influência dos fatores econômicos e sociais sobre a criação literária, quando este caracteriza a identificação deste caractere como “uma hipótese válida na medida em que for confirmada pelos fatos” (p. 72). Goldman tem como alvo elucidar “certos princípios de uma história dialética da literatura e, implicitamente, de colocar a questão das relações entre a criação literária e a vida social” (p. 72). Percebe-se que tanto o mito quanto a ficção de Hatoum habitam espaços antagônicos, situam-se na fronteira entre realidade e ficção ou história e ficcionalização, tudo para obter o efeito de diferencialismo amazônico na vivência da sua gente e da sobrevalência dos seus mitos.

Na obra em estudo, as lendas são destituídas da visão bipolar do mundo, aspecto marcante nos mitos primitivos que atuará como elemento regulador e mediador entre o ser e o mundo. O mito literalizado adquire aspectos próprios da linguagem literária, e passa a fazer parte do conjunto da obra do escritor, este na visão de Lucien Goldman (1979), assim como o filósofo pensa ou sente a visão de mundo, isto é, "o sistema de pensamento que, em certas condições, se impõe a um grupo de homens que se encontram em situações econômicas e sociais análogas, isto é, a certas classes sociais." (GOLDMAN, p. 73.) O teórico ainda acrescenta que aqueles pensam ou sentem esta visão até as últimas consequências, no plano conceitual ou sensível, como autor, sabem da importância de ressaltar este caractere para o fim de criar a sua obra. (*Idem*.) Não há inconsciência nem coincidência, mas sim reconhecimento do diferencialismo que se está a descrever.

## 3.1 O mito, o hibridismo cultural e a contemporaneidade

O hibridismo cultural, fruto da diáspora[20] é um dado presente na escrita de Hatoum. Suas obras apresentam sempre personagens híbridas, além disso são ambientadas num local que, embora possua um aspecto que lhe confere singularidade, por se tratar de uma região do país considerada periférica, apresenta reflexos da transformação histórica no mundo, pois "Manaus tinha tudo: luz elétrica, telefone jornais, cinemas, teatros, ópera. Chegava gente de muitos países e de todos os cantos do Brasil." (HATOUM, 2008, p 17.) A cidade recebia muitos estrangeiros,

O contato interétnico, processo massificante e etnocida iniciado há séculos com a colonização européia, instala uma dinâmica cultural em que a negociação, os empréstimos são necessários para que o grupo minoritário possa sobreviver. Nesse intervalo, podemos afirmar a ocorrência de um

> processo complexo de construção de sentido por um agente, que opera sempre com um código cultural e uma lógica específica, mas que igualmente registra, especula e traduz para os seus próprios termos a existência de outros agentes e de outras culturas. (OLIVEIRA, 1999, p. 23.)

[20] Diáspora é palavra que remete à mudança, deslocamento, descentralização, espalhamento. Para Stuart Hall (2003, p. 25-50), a diáspora é representada como parte do homem e responsável pela grande diversidade de identidades. Sob a perspectiva desse sociólogo, no que se refere aos estudos culturais, o referido conceito abrange os fenômenos relativos a migrações humanas dos ex-países coloniais para as antigas metrópoles.

No processo de tradução, essas sociedades não se anulam e as narrativas orais –os mitos e as lendas –, bem como os ritos, são um modo de manifestar e legitimar a singularidade que se impõe em tempos de profundas mudanças histórica, social e cultural. O universo mítico de uma determinada cultura é um elemento, dentre outros, que delineia a identidade de uma comunidade. Sendo assim, a afirmação dos mitos de uma determinada cultura significa, de certo modo, a afirmação da sua identidade.

Bhabha assevera que a cultura era o "lugar onde o erótico e o simbólico, o ético e o mitológico, o sensorial e o emocional podiam fazer morada dentro de uma ordem social que dispunha de cada vez menos tempo para qualquer um deles" (2010, p. 45.) A identidade plural, na ficção de Milton Hatoum, é estranhada pelos que a veem de fora, mesclando fatores da cultura e do social:

> Às vezes eu acompanhava passageiros estrangeiros a um passeio de canoa nos lagos próximos de Manaus; andava com eles pelo centro da cidade, eram loucos para conhecer o teatro Amazonas, não entendiam como podia existir um colosso de arquitetura na selva. [...] O problema eram os pobres, o governo não sabia o que fazer com eles. As praças amanheciam com famílias que dormiam sobre jornais velhos... (HATOUM, 2008, p. 21).

Betty Mindlin reforça esse argumento em uma reflexão acerca das transformações sociais, econômicas e políticas na esfera global que afetaram comunidades afastadas dos grandes centros do país como é o caso dos Suruí que, durante o período em que a antropóloga realizou a pesquisa, essa sociedade indígena passou por transformações significativas no âmbito social e econômico. Ela afirma que

> Trata-se de um dos casos mais flagrantes do choque da vida tribal com a fronteira econômica em expansão, com a ocupação empresarial e a devastação da Amazônia, com a explosão demográfica do novo Estado de Rondônia.
> O período de pesquisa foi de muita mudança para os Suruí. Em 1979, quase não usavam dinheiro, a alimentação era a tradicional, e havia poucos bens industrializados. De 1981 em diante, passaram a ser pequenos produtores de café para o mercado (herdaram dos colonos invasores expulsos os lotes de café cultivado), embora continuassem com as atividades econômicas de antes, festas e rituais. O tempo de trabalho aumentara muito. Vários Suruí já tinham contas em banco, os hábitos de consumo se alteravam. (MINDLIN, 1985, p. 15.)

É neste mesmo âmbito híbrido polivalente em seus aspectos sócio-políticos que Bhabha dá a entender do caráter diferencialista quando fala das histórias tradicionais de migrantes, é provável que

> histórias transnacionais de migrantes, colonizados ou refugiados políticos – essas condições de fronteira e divisas– possam ser o terreno da literatura mundial, em lugar da transmissão de tradições nacionais, antes o tema

> central da literatura mundial. O centro de tal estudo não seria nem a "soberania" de culturas nacionais nem o universalismo da cultura humana, mas um foco sobre aqueles "deslocamentos sociais e culturais anômalos que Morrison e Gordimer representam em suas ficções "estranhas". (1998, p. 33)

No ensaio *Cultura como tradição*, Alfredo Bosi (1987) afirma que sobre a visão reificada de cultura que as sociedades de classe possuem acerca do conceito de cultura dá-se essa confusão. Num primeiro momento, ele afirma que, no modo de ver dessas sociedades, a cultura é vista como "um bem de consumo, um bem de circulação, alguma coisa que se pode comprar e, finalmente, ser proprietário dela" (1987, p. 35). Ele ainda acrescenta que esse *ter cultura* é ter o poder de adquirir objetos culturais, pois

> também dava direito a certos privilégios, diferentes dos hábitos das demais pessoas. Quer dizer as pessoas que tinham cultura deviam ser poupadas de certas ações, de certos trabalhos mais penosos, mais pesados, que deveriam ser destinados às pessoas que não tinham cultura. Realmente a cultura aparecia como uma divisão. (*Idem.*)

Bosi afirma que o conceito reificante de cultura, aquele que a conceitua como uma soma de objetos, "a idéia de que a cultura tem que ser vista em si, isolada e reificada." (1987, p. 36). Há um julgamento que ele acredita estar no inconsciente linguístico e social dos "povos que vieram de uma estratificação colonial, ou então de uma estratificação pré-capitalista" (*Idem*). A cultura vista por esse prisma pode ser inserida num espaço delimitado, criado, tal como…

> O palácio é o lugar onde a cultura deve ser vista, apreciada em si, elogiada, sem que tenha uma relação direta com o cotidiano, aliás sem dever ter qualquer relação direta com o cotidiano, porque este não é, de fato, considerado como cultura. (BOSI, 1986, p. 36.)

Esse ponto de vista apregoa um conceito de cultura nada democrático. Alfredo Bosi assevera que, numa sociedade democrática, o conceito reificante de cultura deve ser abolido:

> devemos repensar a fundo o conceito de cultura e destruir em nosso espírito ou, pelo menos, relativizar fortemente a idéia de que a cultura é uma soma de objetos. […] O projeto de cultura que gostaríamos que vingasse numa sociedade democrática é aquele que desloca o conceito de cultura e mesmo o conceito de tradição. Em vez de tratar a cultura como uma soma de coisas desfrutáveis, coisas de consumo, deveríamos pensar a cultura como o *fruto de um trabalho*. Deslocar a idéia de mercadoria a ser exibida para a idéia de trabalho a ser empreendido. Acho que é essa a idéia chave, o projeto que eu diria recuperador: uma concepção que resgatasse o caráter mercantil, exibido e alienante que a cultura assumiu e vem assumindo na sociedade de classes. (1987, p. 36-38.)

Terry Eagleton elabora uma reflexão bastante pertinente, em *A ideia de cultura*, ao estabelecer uma relação antagônica para os termos "civilização" e "cultura", na qual

argumenta ser possível ao primeiro incluir a definição dada por Bosi ao analisar uma frase dita espontaneamente por uma senhora, "O senhor tem cultura, mas é democrático.". Para Bosi esse enunciado revela uma lógica de classe muito intensa e nada democrática, pois o que está no substrato do texto é que

> a cultura é um bem, um bem muito especial, um bem que se aproxima dos bens de luxo, dos bens supérfluos, e só as pessoas ricas, só os grupos de poder aquisitivo que dispõem de lazer podem fruir desse bem. E mais ainda: a cultura dá à pessoa um halo, uma auréola de diferença. (1987, p. 35.)

A cultura seria então um veículo de divisão de classes e não a expressão viva de um modo de vida. O pensamento dos teóricos acima citados converge num determinado ponto, visto que para Eagleton "A cultura é o verso inconsciente cujo anverso é a vida civilizada. [...] Ela é aquilo que surge instintivamente, algo profundamente arraigado na carne em vez de concebido na mente." (1943, p. 46). Os colonizadores, portanto, disseminadores de valores advindos de um "povo civilizado" atuam na contramão desse conceito de cultura, na medida em que consideravam os povos da floresta "selvagens", "incultos" e "primitivos".

Eagleton problematiza ainda mais a distinção entre "cultura" e "civilização". A primeira, embora nascida do Iluminismo, trava uma luta contra seus progenitores:

> A civilização era abstrata, alienada, fragmentada, mecanicista, utilitária; a cultura era holística, orgânica, sensível, autotélica, recordável. O conflito entre cultura e civilização, assim, fazia parte de uma intensa querela entre tradição e modernidade. (EAGLETON, 1943, p. 23)

Essa guerra travada entre tais conceitos, no entanto, gera, de certo modo, uma relação paradoxal. A importância dada em excesso ao materialismo por uma sociedade poderá produzir rebeldes e para a cultura refiná-los, esta "encontrar-se-ia indo a socorro da própria civilização pela qual sentia desprezo" (1943, p. 23).

A visão que, por sua vez, outro autor abraçado aqui, Lévi-Strauss, tem a respeito da cultura civilizada e da cultura primitiva é esboçada em *Arte, linguagem e etnologia*:

> Os primitivos fabricam pouca ordem em sua cultura. Nós os chamamos hoje de povos subdesenvolvidos. Mas fabricam pouca entropia em sua sociedade. Em resumo, essas sociedades são igualitárias, de tipo mecânico, regidas pela regra de unanimidade […]. Ao contrário, os civilizados fabricam muita ordem em sua cultura, como mostram o maquinismo e as grandes obras da civilização, mas fabricam também muita entropia em sua sociedade: conflitos sociais, lutas políticas, todas as coisas contra as quais vimos que os primitivos se previnem de maneira talvez mais consciente e sistemática do que teríamos suposto. (1989, p. 36.)

Podemos afirmar que a obra de Hatoum se instala num limbo. No que se refere à estrutura narrativa da novela *Órfãos do Eldorado,* ela se situa na fronteira entre o registro de

histórias orais –as lendas e os mitos primitivos– e a tranquilidade do seu uso na linguagem literária, caracterizada por traços da contemporaneidade. Isso porque as lendas e os mitos inseridos na narrativa foram traduzidos, inseridos na linguagem literária, e, desse modo, refletem o fenômeno da resistência ao global. A mobilidade da estrutura narrativa que acontece por meio dos deslocamentos temporais, das inversões ocorridas, no processo de transmutação, intensificam essa singularidade e assistem ao mesmo objetivo de marcar o diferenciado.

## 3.2 A tradição mítica europeia

A imagem da janela, na capa do livro da primeira edição, remete-nos ao símbolo arquetípico que permite o acesso entre o ser e um tempo/espaço sagrados. No verso "Devagar… as janelas olham." do poema *Cidadezinha qualquer*, de Carlos Drummond de Andrade, a personificação das janelas como os olhos do ser é o que permite a observação de um mundo que, nesse caso, pode ser uma realidade plasmada através das palavras, a própria obra literária. No contato entre o leitor e o texto, há a irrupção de um tempo cíclico em contraponto com o tempo histórico que aparece na narrativa revelando a tensão entre os mitos e a ficção. Analogicamente, o homem primitivo é transportado para um espaço/tempo sagrado do mito, que originariamente deveria ser contado obedecendo a rituais. Com a recitação de uma história mítica, "sai-se do tempo profano, cronológico, ingressando num tempo qualitativamente diferente, um tempo 'sagrado', ao mesmo tempo primordial e indefinidamente recuperável" (ELIADE, 1963, p. 21).

A imagem da janela aparece ora como um espaço que possibilita a integração entre o narrador e um outro universo, ora como elemento que impossibilita essa integração, é o caso da passagem acima e a que será transcrita a seguir: "Com essa janelinha de cadeia, tu vais é morrer sufocado" (HATOUM, 2008, p. 15). Florita "acostumada ao conforto da chácara em Manaus e do palácio branco em Vila Bela", expressa na sua fala, uma imagem do abismo existente entre os dois mundos, paradoxalmente habitando o mesmo ser, Arminto, que ao ser expulso de casa por Amando, seu pai, vai morar num quarto de pensão com uma "janelinha de cadeia". A descrição da janela conota e impossibilidade de integração entre o ser e o mundo. E a "fresta" da janela nos remete às lacunas presentes na obra de Hatoum por onde o leitor poderá "espiar" e enxergar um mundo Outro, submerso nas profundezas do texto poético assim como a *Cidade Encantada*, o *Eldorado* nunca alcançado.

A justaposição das cores, na capa do livro, –a escuridão na parte superior e o amarelo ouro que ocupa um espaço maior e fica abaixo da cor escura– também configura o conflito existencial que assola o narrador-protagonista, este alterna momentos de lucidez e loucura, de esperança e desespero. O amarelo ouro pode simbolizar o mito do *Eldorado*, uma das versões possíveis da *Cidade Encantada* descrita na lenda indígena. A descrição do lugar onde possivelmente Arminto encontra a única paixão da vida dele e por quem procura a vida inteira nos remete a imagem da capa ao que é possível fazermos uma relação com o poema de Drummond. Vejamos,

> A sala era pequena, com poucos objetos: uma mesinha, dois tamboretes, uma estante baixa, cheia de livros. *Duas janelas* abertas para o lago do Eldorado. Parei perto do corredor estreito. Antes de eu entrar no quarto, o prático e a moça me olhavam, sem entender o que estava acontecendo, o que ia acontecer. (HATOUM, 2008, p. 103.)

Das janelas é possível enxergar o lago do *Eldorado* e as janelas figurativizam os olhos do ser que observam o lago, o inconsciente.

Arminto passa a vida a vagar entre as lembranças de Dinaura e a esperança de reencontrá-la em algum lugar. Na busca empreendida só encontra respostas evasivas, ”Dinaura anda por aí. / Em Vila Bela? / Ninguém sabe.” (HATOUM, 2008, p. 59). Dissuadido por Florita, seu anjo moreno, de que não a encontraria em Vila Bela, ele forma uma comitiva composta por três práticos: Joaquim Roso, Ulisses Tupi e, embora contrariado, Denísio Cão, “Esses práticos conheciam remansos e furos escondidos e, de tanto conviver com índios e ribeirinhos, entendiam a língua geral.” (HATOUM, 2008, p. 62.) Mas os barqueiros não trouxeram notícias de Dinaura e o que ele diz num momento de reflexão é “Gastei dinheiro com os barqueiros. E o que eles trouxeram para mim? Mitos e meninas violentadas.” (HATOUM, 2008, p. 65.) Mais uma vez, o mito é entrelaçado à história de Arminto, mas eles não preenchem o vazio que sente devido a ausência de Dinaura.

Paralelamente a uma realidade cifrada num tempo histórico contemporâneo, vemos a composição de um sujeito que observa a natureza sob a ótica de um nativo, situado num espaço onde o mito é vivo. Mircea Eliade afirma que “O homem das sociedades nas quais o mito é uma coisa vivente, vive num mundo aberto, embora cifrado e misterioso”. O mundo fala ao homem e, para compreender essa linguagem, basta-lhe conhecer os mitos e decifrar os símbolos. Embora Arminto não conheça o universo primitivo na sua complexidade, a natureza desperta e determina suas ações, conforme podemos assinalar na passagem a seguir, em que ele revela o poder que os elementos da natureza local exercem sobre si:

> Quando olho o Amazonas a memória dispara, uma voz sai da minha boca, e só paro de falar quando a ave graúda canta. Macucauá vai aparecer mais tarde, penas cinzentas, cor do céu quando escurece. Canta dando adeus à claridade. Aí fico calado, e deixo a noite entrar na vida. (HATOUM, 2008, p. 14.)

No plano da expressão, observamos, na transcrição acima, uma consonância de sons sugerindo uma harmonia entre o ser e a natureza. A imagem do rio instaura e sustenta o fluxo da narrativa em questão, o rio também é o "coração" e os "olhos" de Manaus: "A grande área portuária fervilhava de comerciantes, peixeiros, carvoeiros, carregadores, marreteiros." (HATOUM, 2008, p. 19). É na sombra da cuiarana que Arminto espera o momento do encontro com Amando no qual acontece o único abraço no pai morto; "fiquei encostado na sombra da cuiarana, o lugar onde vi Armando morrer." (HATOUM, 2008, p. 50.) É na sombra da cuiarana que acontece a única noite de amor de Arminto e Dinaura: "Saiu da água, subiu o barranco e andou até a Ribanceira. Juntou no chão as flores da cuiarana e sentou no mesmo lugar da minha única noite de amor com Dinaura." (HATOUM, 2008, p. 90.) A cena transcrita se refere a um dos momentos em que Arminto e Florita, já velhos, se encontram. Ela, angustiada e cansada,

> passava o dia vendendo merenda por mixaria e ele, aos poucos foi afastado do mundo, "Parei de ir ao porto porque muito jovens de Vila Bela eram barqueiros ou canoeiros. Faziam uma zoada danada para chamar atenção; depois, com mímica, faziam graça para os passageiros do Hilary, graça e cara de súplica, e saíam com turistas para passear de canoa. E eu, envelhecido, sobrava. Então me afastei do mundo. (HATOUM, 2008, p.93)

Na lenda da cabeça cortada, o canto de um pássaro e a aparição da primeira estrela no céu é que determina o retorno do corpo da mulher. O corpo sai à procura de comida em outras aldeias, "Aí, de noitinha, quando um pássaro canta e surge a primeira estrela no céu, o corpo da mulher volta e se gruda na cabeça." (HATOUM, 2008, p. 13.) Tanto no mito quanto na vida de Arminto, são os elementos da natureza que determinam as ações. Arminto fica cismado ao ouvir essa história porque acredita que "há um momento em que as histórias fazem parte da nossa vida." (*Idem.*) Num ato de transferência, as cabeças passam a simbolizar personagens da sua história, relação que fica evidente num dos momentos em que Arminto ronda a casa da chácara de Amando, pois este

> Não tinha coragem de bater à porta e seguia pela calçada arborizada, olhando os bangalôs e chalés com jardins imensos. Uma vez, à noite, vi um homem muito parecido com Amando no Boulevard Amazonas. O mesmo jeito de andar, a mesma altura, os braços caídos, mãos fechadas. Caminhava ao lado de uma mulher, e pararam em frente ao reservatório da Castelhana. Duvidei se o homem era meu pai quando as mãos dele alisaram a cabeça da mulher.

> Quando me lembro, penso na lenda da cabeça cortada. (HATOUM, 2008, p. 17.)

Essa reflexão retrata o que Campbell (1999, p. 4) afirma sobre a importância do mito, ao asseverar que "quando a história está em sua mente, você percebe sua relevância para com aquilo que esteja acontecendo em sua vida."

Em relação a *Órfãos do Eldorado*, a imagem da janela pode metaforizar seu aspecto preponderante, a possibilidade de entrarmos em contato com um universo desconhecido em que a memória coletiva exerce papel fundamental na afirmação da identidade de uma determinada sociedade. Waldemar Ferreira Neto afirma (2008, P. 17.) que a "documentação de eventos na memória individual é um dos meios institucionalizados próprios das sociedades garantirem a sua identidade e a sua permanência."

O primeiro contato com as lendas inseridas, no livro *Órfãos do Eldorado* (2008) surpreende pelo aparente casuísmo: elas parecem não ter lógica aceitável na narrativa, mas ao mergulharmos nesse mundo outro, desconhecido, "elas vão se tornando familiares, começam a evocar outros sistemas de mitos *mais nossos conhecidos* ou explicações psicológicas." (MINDLIN, 1996, p. 17.)

É impressionante como a cultura de um povo situado num espaço geográfico tão próximo dos leitores esteja mais distante deles que elementos de outra cultura vinda de além-mar, de outro continente. Identifica-se com facilidade personagens míticos oriundos da cultura greco-romana ou mesmo dos "novos mitos" de Hollywood, sente-se a pessoa familiarizada com as suas histórias, enquanto que os mitos que fazem parte do imaginário ameríndio e local, podem causar muitas vezes horror ou estranhamento. Isso se dá pelo espírito colonizado, segundo os pressupostos das teorias pós-colonias, mas não somente: em parte, se dá devido a fatos históricos que afetaram as ideias populares e eruditas em relação à natureza do mito. Conforme Richard Heinberg,

> Durante a Idade Média, a Igreja declarou que todas as tradições que não fossem as suas eram, por definição, pagãs e idólatras, e –excetuando-se os mitos gregos e romanos, aos quais se concedeu um interesse puramente histórico– não devia merecer atenção alguma das pessoas tementes a Deus. Consequentemente, suprimiu-se o estudo das mitologias celtas, germânica, zoroastriana, islâmica e outras não-cristãs. Mais tarde, porém, à maneira que enfraqueceu o domínio da Igreja sobre a livre indagação e os exploradores regressavam com notícias dos costumes e do folclore de povos nativos das Américas, da África e das ilhas do Pacífico, os filósofos entraram a discutir as concepções paroquiais da Igreja sobre a religião e a cultura – a princípio cautelosa e serenamente, mas com um vigor que aumentava cada vez mais. (1991, p. 8.)

Em *Órfãos do Eldorado*, o personagem Estiliano, um advogado que cuidava dos assuntos jurídicos da família Cordovil e único amigo de Amando, pai de Arminto, possui uma visão que vai ao encontro das ideias propagadas pela civilização cristã expressa pela Igreja durante a Idade Média e pelos valores capitalistas ocidentais. Esse personagem, "Quando bebia muito, falava das livrarias de Paris como se estivesse lá, mas nunca tinha ido à França. […] traduzia poetas gregos e franceses." (HATOUM, 2008, p.19), mas era incapaz de reconhecer a importância da cultura local e de aceitar as diferenças culturais existentes no seu próprio espaço. Isso fica evidente no olhar de desdém que lança para Dinaura, índia órfã por quem Arminto se apaixona, "Quando Estiliano me ouviu falar de Dinaura, desdenhou: Essa é boa, um Cordovil embeiçado por uma mulher que veio do mato." (HATOUM, 2008, p. 31). A fala do personagem Estiliano também expressa a visão eurocêntrica esboçada criticamente por Thomas Bonnici, em *O pós-colonialismo e a literatura* (2000), que estudos da literatura pós-colonial objetivam desmascarar. Dado estarmos diante de obra descolonizada, à nossa crítica caberá ir além, identificando as metas últimas do autor.

A cena da índia que foi viver na cidade (e que depois se verifica que deixa a sua aldeia de origem e se suicida) retrata a sua não adaptação à nova aldeia, a cidade. A cena representa o drama daqueles a quem "a sociedade não lhes ofereceu rituais por meio dos quais eles se tornariam membros da tribo, da comunidade." (CAMPBELL, 1990, p. 8.) Ela apontava o rio e falava que queria morrer. De repente, ela para de falar e entra na água, nada tranquilamente em direção à morte. A cena do suicídio é descrita no início da narrativa conforme a tradução de Florita. Ao "traduzir torto" o que a tapuia falava, ela consegue criar uma atmosfera mística no que é trágico, um suicídio:

> Na tarde úmida, um arco-íris parecia uma serpente abrançando o céu e a água. [...] 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 tantas desgraça. (HATOUM, 2008, p. 11-12)

Elementos vários colaboram para o sentimento de estranhamento do leitor inadaptado a este parâmetro regular de interpretação mítico da obra hatouniana. Por exemplo, arco-íris e serpente são elementos extremamente sugestivos para a mitologia de diferentes povos. Na tradição cristã a serpente é associada à origem da morte, consequentemente, do tempo cronológico, e o arco-íris representa a aliança feita entre Deus e o homem após o dilúvio, é a ponte entre o céu e a terra; na mitologia grega, o arco-íris é personificado em Íris,

a mensageira dos deuses para os homens. Já os aborígenes australianos falam de um dragão parecido,

> a Serpente do Arco-íris, que tem barba e vive num profundo poço cheio de espíritos de meninos. A presença de duas mulheres, uma dando de mamar a um menino e a outra menstruando, faz despertar o monstro; o odor desprendido pelas mulheres basta para que ele se incorpore; tira a cabeça da água, engole-as e depois se eleva por entre uma tormenta enorme. Quando sua paixão se esgota, se une sexualmente com a terra, formando este fenômeno ilusório que é o arco-íris. Ao desaparecer o arco-íris, podemos ver as duas mulheres sentadas nos pontos onde estavam os extremos do arco. Após a aventura, parecem muito mais felizes. (HUXLEY, 1979, p. 14.)

A imagem construída em *Órfãos do Eldorado* (2008) aproxima-se decisivamente da lenda dos povos Macurap e Jabuti porque para eles,

> o arco-íris é uma cobra, por sua vez a ponte entre o reino dos vivos e dos mortos. Os mortos, segundo a tradição Macurap e a Jabuti, devem atravessar um rio de águas profundas onde mora a cobra Arco-íris. Quando as almas a chamam, a cobra se faz de ponte e lhes dá passagem para o além." (MINDLIN, 1997, p. 255)

A presença do arco-íris e o caminhar da tapuia em direção ao rio simbolizam a passagem da vida para a morte vista sob a ótica daqueles indígenas. O suicídio é assistido de forma pacífica, os curiosos apenas observam. Após o anúncio de que a mulher ia se afogar é que aparece a ação dos barqueiros, eles navegam até a ilha, mas não encontraram a mulher. A cena demonstra que os acontecimentos, e até mesmo um suicídio é descrito na obra com uma certa naturalidade. Enquanto que o espaço ganha destaque.

Há uma tensão se instaura também por meio da fusão do tempo histórico e tempo subjetivo. A trama acontece entre os anos que antecedem o ciclo da borracha, e vai até os anos que compreendem o final do ciclo da borracha,

> Amando Cordovil seria capaz de devorar o mundo. Era um destemido: homem que ria da morte. Em 1840, no fim da guerra dos Cabanos, plantou cacau na fazenda Boa Vida, a propriedade na margem direita do Uaicurapá, a poucas horas de lancha daqui.(HATOUM, 2008, p. 14)

O final da narrativa causa no leitor uma sensação de desamparo devido a ambiguidade que emerge por meio dos acontecimentos relatados pela "voz de doido" de Arminto, como ele mesmo diz: "Por isso as pessoas pensam que moro sozinho, eu e minha voz de doido" (HATOUM, 2008, p. 103). Estiliano, sentindo que sua morte estava próxima, revela uma parte do segredo sobre Dinaura para Arminto. Amando numa conversa disse ao amigo que estava sustentando uma órfã por pura caridade, logo em seguida, contradiz essa afirmação e que era para Estiliano guardar segredo, mas não lhe diz se a órfã é filha ou amante, "tinha idade para ser as duas coisas." (HATOUM, 2008, p. 98). Funda-se, aí, a dúvida

quanto ao grau de parentesco entre Dinaura e Arminto e uma suposta relação incestuosa, tema recorrente na escrita de Hatoum. Mesmo diante da dúvida em relação ao seu parentesco, "Dinaura... Minha irmã? eu disse, engasgado. / Meio-irmã, corrigiu Estiliano. Ou madrasta. Essa é a minha dúvida" (HATOUM, 2008, p.98), Arminto não desiste da sua busca por Dinaura. Guiado por um mapa e por informações que Estiliano lhe deu, ele viaja numa embarcação velha, e mesmo sem compreender, usa o olho do boto, que ganhou de Florita, como amuleto. O lugar onde encontra Dinaura é um Eldorado habitado pela solidão, onde o espaço é esvaziado, "nenhuma voz". Lá, encontra uma moça que diz morar com a mãe, a quem faz perguntas e, em seguida, entra na casa. Mas o narrador não revela o que vai acontecer "Antes de eu entrar no quarto, o prático e a moça me olhavam, sem entender o que estava acontecendo, o que ia acontecer." (HATOUM, 2008, p. 103). Os não ditos, as informações desencontradas, a incerteza quanto a veracidade dos relatos de Arminto levam o leitor a um estado de suspensão que chega ao final do livro sem ter certeza da veracidade dos fatos narrados. Além disso, temos um ouvinte e um narrador que figurativizam o ser contemporâneo, que não acredita na validade do mito, aspecto percebido pela voz do narrador: "Estás me olhando como se eu fosse um mentiroso. O mesmo olhar dos outros. Pensas que passastes horas nesta tapera ouvindo lendas?" (HATOUM, 2008, p. 103.)

É o mesmo olhar de dúvida que Arminto lança ao que narra e ao que vê, "O retrato do meu pai parecia me desafiar. Covarde. Não serves para nada. Era a voz de Cordovil. As mesmas palavras. Ou minha memória repetia o que eu tinha ouvido tantas vezes?" (HATOUM, 2008, p. 56);

Assim é que o mito atrai, em torno de si, toda a parte do irracional no pensamento humano, sendo, por sua própria natureza, aparentado à arte, em todas as suas criações. E talvez seja este o caráter mais evidente do mito grego: verificamos que ele está presente em todas as atividades do espírito. Não existe domínio algum do helenismo, tanto a plástica como a literatura, que não tenha recorrido constantemente a ele.

## 3.3 O mito em Mircea Eliade

Para o historiador romeno Mircea Eliade (2010), o mito é um modelo exemplar que serve de justificação para todos os atos humanos por isso é passível de se repetir em culturas distintas que coabitam um mesmo espaço ou não. O homem das sociedades primitivas vê o

mito como “a única revelação válida da realidade”, nessas sociedades ele ocupa um lugar essencial, pois ele dá sentido e valor à existência.

Embora o pensamento mítico tenha sido colocado em xeque com a “desmistificação da religião grega e o triunfo, com Sócrates e Platão, da filosofia rigorosa e sistemática” (ELIADE, 2010, p. 101.), isso não resultou na sua abolição total, ele sobreviveu até mesmo ao gênio grego, e isso porque este, contraditoriamente, abrigava a essência do pensamento mítico, “o eterno retorno das coisas, a visão cíclica da vida cósmica e humana, e de outro lado, o espírito grego não julgava que a História pudesse tornar-se objeto de conhecimento” (*Idem*, p. 102). É por meio da historiografia**,** embora modificado ou camuflado, que ele sobrevive. Para o primitivo, a recordação de um evento primordial exerce um papel importante, porque proporciona a eles o retorno ao *in illo tempore*, o “voltar atrás’ era mesmo uma *presença*: a reintegração da plenitude inicial.” (ELIADE, 2010, p. 22.) De um modo ou de outro, significa a reintegração do ser resultante do reencontro com o estado primordial.

Mircea Eliade, noutro passo (2010), no capítulo intitulado *Mitologia, Ontologia, História*, afirma que o retorno às origens não se restringe às sociedades arcaicas. Ele cita a técnica desenvolvida por Freud a fim de fazer com que um indivíduo moderno fosse capaz de recuperar o conteúdo de certas experiências “originais” (p. 82). Dentre outras técnicas que Mircea Eliade elenca, a que mais interessa a este Trabalho foi a do retorno progressivo à origem que acontece mediante uma “rememoração meticulosa e exaustiva dos eventos pessoais e históricos” (ELIADE, 2010, p. 82). Essa rememoração atua de modo a exorcizar recordações, “pois é somente graças a essa recordação que se chega a “queimar” o passado, a dominá-lo, a impedir que ele intervenha no presente” (*idem*, p. 82).

Milton Hatoum constrói a sua novela através de um personagem cuja memória é acionada por uma dupla face histórica: aquela derivada dos fatos relativos à entrada de Manaus no circuito internacional das comunicações marítimo-fluviais e uma outra, dependente de uma postura das narrativas amazônicas, num ir e vir de um mundo ao outro.

## 3.4 O uso do mito para Ernst Cassirer

O mundo do mito pelo menos parecia definitivamente superado e esquecido, desde que o pensamento conquistou seu próprio reino e sua própria autolegalidade. Desde que, no início do século passado, o Romantismo redescobriu esse mundo submerso e desde que Schelling tentou dar-lhe sua posição fixa dentro do sistema da filosofia, pareceu claramente

que ali se dera uma mudança. Mas o reavivado interesse pelo mito e pelas questões fundamentais da mitologia comparada beneficiou muito mais a pesquisa da sua matéria do que a análise filosófica de sua forma.

Para Cassirer (2004, p. 5), há uma conexão genética e intrínseca entre o "problema dos primórdios da arte, dos primórdios da escrita, dos primórdios do direito e da ciência" que nos remetem, "a uma etapa em que todos ainda repousam na unidade imediata e indiferenciada da consciência mítica", fenômeno que só poderá ser desvelado na sua significação e com profundidade se for para além da genética. A própria psicologia moderna chama atenção para o problema, "pois se faz cada vez mais nitidamente válida a ideia de que os problemas genéticos nunca podem encontrar sua solução puramente por si, mas apenas em ligação íntima e em relação permanente com os "problemas estruturais" (figuras singulares e específicas do espírito, 2004, p. 5). Desse modo, o problema do mito ultrapassa a fronteira psicológica e psicologista e deverá integrar ao círculo geral de problema denominado "fenomenologia do espírito", assim diz Hegel *apud* Cassirer (*Idem*, p. 5). E ainda nessa linha de pensamento, pode-se afirmar que o mito está numa relação íntima e necessária com a tarefa universal da fenomenologia do espírito, que implica a consciência de si, "O espírito que se sabe desenvolvido assim como espírito" –diz o prefácio da *Fenomenologia*– é a ciência.

Cassirer (2004, p. 8) argumenta que a ciência mantem uma antiquíssima herança mítica, "à qual apenas imprime uma outra forma". Ele lembra que a história registra lutas seculares que perduram até os nossos dias, "travadas para liberar o conceito de força de todos os componentes míticos e para transformá-lo num puro conceito funcional". Esse conflito atinge "profundamente a própria forma do conhecimento teórico", que não apresenta uma distinção nítida do mito diante do *logos*:

> Hoje afirma-se abertamente que entre mito e história não se pode fazer nenhuma clara separação lógica e que, ao contrário, toda compreensão histórica está impregnada de elementos genuinamente míticos, e está necessariamente ligada a eles. Se essa tese está correta, então com isso não somente a própria história, mas todo o sistema das ciências do espírito, que repousa nela como em um de seus fundamentos, estaria privado do domínio da ciência e entregue ao do mito. Tais invasões e intromissões do mito no âmbito da ciência só podem ser repudiadas com sucesso, se antes ele for reconhecido dentro do seu próprio campo, segundo o que ele é e pode espiritualmente. Sua genuína suplantação deve basear-se em seu conhecimento e reconhecimento: somente através da análise de sua estrutura espiritual pode-se determinar, por um lado, seu sentido próprio e, por outro, seu limite. (*Idem*, p. 9.)

Não por acaso, a filosofia científica, nos primórdios de suas investigações, voltou-se primeiramente, para o estudo dos "*conteúdos* da consciência mítica" e para as "tentativas de

uma compreensão e interpretação teóricas desses conteúdos", antes de se voltar para os outros domínios da cultura, para que pudesse "chegar à compreensão precisa de seu próprio conceito e à consciência clara de sua própria tarefa". (CASSIRER, 2004, p. 13.)

O mundo é dado à consciência, numa primeira instância, como um conjunto de forças e efeitos míticos, antes mesmo da sua compreensão "como um conjunto de 'coisas' empíricas e como um complexo de 'propriedades' empíricas." (*Idem*, p. 13.) Com o avanço do mundo do *logos* rumo a uma produção autônoma, isto é, a busca por "uma crítica no interior do próprio conceito de ser", há uma separação do "mundo das forças míticas e das figuras míticas de deuses", mas sem deixar de "afirmar e justificar um como etapa preliminar do outro. tentou-se estabelecer um limite entre mito e filosofia.

Cassirer (2004, p. 15) afirma que Platão "reage com irônica superioridade às tentativas de interpretação dos mitos praticadas na sofística e na retórica –para ele, elas não são outra coisa que um jogo de chiste e uma tão grosseira quanto trabalhosa sabedoria". Cassirer (*Idem*, p. 15-16) vale-se do elogio feito a Platão por Goethe à "simplicidade" com que aquele julga a natureza por ser esta um contraponto à "ilimitada multiplicidade, fragmentação e complicação da doutrina moderna da natureza" para afirmar que a relação de Platão com o mito revela o mesmo traço característico,

> pois o olhar de Platão, também na consideração do mundo mítico, não se detém jamais na abundância dos motivos particulares, mas, isto sim, esse mundo lhe parece um conjunto fechado em si mesmo, que ele contrapõe ao conjunto do conhecimento puro, a fim de medi-los um pelo outro reciprocamente.

Schelling *apud* Cassirer (2004) transforma o modo de interpretação alegórica do mundo mítico, ele afirma que este deve ser interpretado de forma "tautegórica". Essa interpretação considera as figuras míticas como produtos autônomos do espírito, sendo assim "devem compreendidos a partir de si mesmos, de um princípio específico que lhes dá sentido e forma". (*Idem*.)

Cassirer (2004) assevera que o que deve ser levado em consideração é a significação que o conteúdo da representação mítica possui para a consciência humana e o poder espiritual que exerce sobre ela, o problema reside na intensidade com a qual ele é vivido, "com a qual se crê nele. E quanto a relação entre mito e história, ele afirma ser a partir da mitologia de um povo que sua história é determinada, ou "mais do que isso, esta não determina, mas é ela mesma o destino desse povo, a sorte que lhe cabe desde o começo" (p. 20).

## 3.5 O mito em Claude Lévi-Strauss

Claude Lévi-Strauss, estruturalista por paternidade, conforme ele mesmo afirma em *Mito e significado* (1978): "é provável que haja qualquer coisa na profundidade da minha mente que faça com que eu sempre tenha sido o que hoje se designa por estruturalista" (p 16.), e exemplifica com uma história contada por sua mãe de um fato ocorrido quando ele tinha cerca de dois anos de idade. Na circunstância, ele afirma ser capaz de ler, então lhe perguntaram o porquê, ao que ele responde:

> ao olhar para as tabuletas das lojas –por exemplo *boularger* (padeiro) ou *boucher* (talho)– , era capaz de entender qualquer coisa porque aquilo era obviamente semelhante dum ponto de vista gráfico e não poderia ter na escrita outro significado senão 'bou', primeira sílaba comum a *boulanger* e a *boucher*" (p. 15.).

Além do exemplo supracitado, para elucidar a busca inata por invariantes em elementos superficialmente diferentes, Lévi-Strauss cita o interesse que nutriu durante um certo tempo pelo problema da Geologia, isto é, "tentar compreender o que é invariante na tremenda diversidade da paisagem, ou seja, reduzir a paisagem a um número finito de dados e operações geológicas." (*Idem*, p. 16) Ele define essa postura como um "incômodo pelo irracional", um modo de tentar desvendar a ordem que existe por detrás daquilo que se nos apresenta como uma desordem. (*Idem*, p. 19) No que se refere a pesquisa dos mitos, usou da mesma estratégia, já que "as histórias de caráter mitológico são, ou parecem ser, arbitrárias, sem significado, absurdas, mas apesar de tudo dir-se-ia que reaparecem um pouco por toda a parte" (p. 20). O objetivo era descobrir qual era a ordem por detrás da aparente desordem nas histórias de caráter mitológico, consideradas produtos fantasiosos da mente, aberrações de seres desprovidos da capacidade de raciocínio mais elevado, os "primitivos", termo cunhado pelos que se auto denominam "civilizados".

Mas antes de adentrar no campo da mitologia dos povos primitivos, Lévi-Strauss faz uma explanação acerca do pensamento dos povos sem escritas, como ele prefere designá-los argumentando ser este o "fator discriminatório entre eles e nós" (p. 24). Ele elenca dois modos de encarar o pensamento desses povos, um é defini-lo como um pensamento inferior justificando tal postura partindo do pressuposto de que o pensamento de todas as populações sem escrita é determinado pelas necessidades básicas, sendo esta concepção propagada, geralmente, pela Antropologia como funcional. No entanto, para Lévi-Strauss, a diferença entre o pensamento desses povos e o pensamento moderno reside no fato de que o primeiro é determinado pelas representações místicas e emocionais, e a moderna, que ele define valendo-

se da concepção de Malinowski, é utilitária (*Idem*, p. 25). Nesse sentido, ele estabelece um contraponto quando alude o fato de que esses povos são capazes de manifestar,

> pensamento desinteressado; ou seja, são movidos por uma necessidade ou um desejo de compreender o mundo que os envolve, a sua natureza e a sociedade em que vivem. Por outro lado, para atingirem este objetivo, agem por meios intelectuais, exatamente como faz um filósofo ou até, em certa medida, como pode fazer e fará um cientista (*Idem*, p.26.)

Lévi-Strauss, no entanto, não deixa de frisar que esse "modo intelectual de pensar" não chega a ser igual ao pensamento científico. Há diferenças e, em certos aspectos, ele é inferior a este. A diferença se explica na finalidade, que é "atingir, pelos meios mais diminutos e econômicos, uma compreensão geral do universo –e não só uma compreensão geral, mas total." postura que vai na contramão do pensamento científico, este divide as parte em quantas forem necessárias e analisa-as, para poder resolver. Mas a ambição totalitária da mente selvagem é ilusória, "o mito fracassa em dar ao homem mais poder material sobre o meio. Apesar de tudo, dá ao homem a ilusão, extremamente importante, de que ele pode entender o universo e de que ele entende de fato, o universo". (*Idem*, p. 27-28.) Por outro lado, o homem "civilizado" por meio do pensamento científico tem poder sobre a natureza, mas usa-o de forma desastrosa, colocando sempre à frente a ambição desenfreada, o egoísmo, o desejo de posse.

## 4. A Construção da Narratividade em *Órfãos do Eldorado*

*Estas estórias são sem escritas só por mais algum tempo. O povo dos seus narradores quer ler e escrever – para conhecer e dominar melhor a sociedade dos colonizadores, de que, agora, quer queiram ou não, também fazem parte.*

Betty Mindlin (1997).

Numa época em que a mitologia praticamente sucumbiu diante da crítica racionalista, em que o significado original do mito foi transgredido, acredita-se aqui ser possível a realização de uma pesquisa sobre a importância do emprego racional do mito na literatura, e partindo de uma obra, *Órfãos do Eldorado*, em que se emprega, dentre outros aspectos, mitologia oriunda de povos amazônicos que habitam a região Norte do Brasil.[21] A estrutura dessa narrativa em estudo produz tensão em diversos níveis, visto que o enredo se baseia num mito indígena, o da Cidade Encantada, entremeado por lendas de diferentes etnias que vivem nos espaços administrativos federalizados ou municipalizados de Rondônia, Amazonas e Belém e por acontecimentos históricos que marcaram uma época.

Arminto, narrador-protagonista, conta a história de sua vida, na velhice, tomado por um sentimento de nostalgia que vai permear toda a narrativa e lhe conferir um tom próprio do homem contemporâneo. A história dele é construída num ir e vir constante, por lacunas e por relatos divergentes. Ele tem a vida marcada por desencontros e pela orfandade, sua mãe morre no parto e ele é sentenciado pelo pai Amando como o culpado. Torna-se órfão duas vezes, pois a relação que possui com o pai é nula de afeto. Há uma distância enorme entre eles configurada nas expressões que usa ao se referir ao pai e ao avô, Edílio Cordovil, "Não conheci esse Cordovil" (HATOUM, 2008, p. 14); "Amando inaugurou a casa quando casou com minha mãe" (HATOUM, 2008, p. 15); "Eu perguntava sobre Amando, mas ela não me contava tudo." (*Idem*) "Depois o único abraço, no pai morto" (HATOUM, 2008, p. 27).

Após a morte do pai, homem que constrói um império com uma ferocidade cega e "era capaz de devorar o mundo", Arminto luta para se livrar da sua herança material e das suas origens. Da primeira consegue se livrar sem muito esforço, "E olha só: a fortuna cai nas tuas mãos, e uma ventania varre tudo. Joguei fora a fortuna com a voracidade de um prazer cego. Quis apagar o passado, a fama do meu avô Edílio." (HATOUM, 2008, p. 14.) Quanto às origens, não consegue se desvencilhar, ao mesmo tempo em que rejeita, deseja se aproximar, "mesmo sem saber, desejava me aproximar do meu pai." (HATOUM, 2008, p. 21.)

[21] Veja-se nossa citação, na página 38, *supra*.

É criado por Florita, índia que traduzia as histórias, ou seja, mitos indígenas, para Arminto nas noites de solidão. É de Florita que vem todo afeto que ele recebe durante a infância e a juventude. Vê-se logo que Florita representa para ele o elo com a cultura indígena, com o imaginário mítico dos povos da floresta. E Dinaura é a índia órfã por quem Arminto se apaixona e projeta sua idealização nunca concretizada, ele tem com ela apenas uma única noite de amor depois ela desaparece e ele passa a vida a procurá-la e esperá-la. Essa personagem situa-se num limbo, movimenta-se entre espaços antagônicos –realidade e ficção. Dinaura é a metáfora do mito, este vive e sobrevive do enigma em torno das suas origens. Ela é inapreensível, "escapava sem dizer palavra. Não sei se escapava: era o silêncio que dava impressão de fuga." (HATOUM, 2008, p. 37.) É o silêncio figurativizando a obra de arte, ela não diz, ela apresenta imagens, sons… e é do contato entre o ser e o texto literário, que emerge a instância mítica do tempo da obra de arte, esta suscita sensações que a própria razão desconhece.

É o mito da *Cidade Encantada* que vai guiar o fio de efabulação, também está atrelado ao destino do sujeito Arminto. No entanto, o mito, na narrativa, não desempenha o mesmo efeito que o mito possui para as sociedades indígenas. Jung atribui ao mito a função de elo entre o inconsciente e o consciente e, nesse processo, em que há a união entre o logos (consciente) e as imagens inconscientes dos instintos (inconsciente), o homem encontra o equilíbrio necessário para lidar com o incognoscível:

> Para um grego, um mito não conhece limites. Insinua-se por toda parte… Reserva de pensamento, o mito acabou por viver uma vida própria, a meio caminho entre razão e fé... Até os filósofos, quando o raciocínio atingiu o seu limite, recorreram a ele como a um modo de conhecimento capaz de comunicar o incognoscível. (GRIMAL, 1952, p. 8.)

Arminto vive em constante desequilíbrio; o modo como narra sua história reflete sua inconstância e a nostalgia que emerge das lembranças permeadas por elementos sombrios são ressonâncias do seu estado de espírito. Campbell, numa visão panorâmica das relações entre o ser, o mito e o mundo moderno, afirma que os modelos de vida oferecidos pelos mitos devem ser adaptados ao nosso presente histórico de modo que a ordem moral se harmonize,

> com as necessidades morais da vida real, no tempo, aqui e agora. Eis aí o que não estamos fazendo. A religião dos velhos tempos pertence a outra era, outras pessoas, outro sistema de valores humanos, outro universo." (1990, p. 13.)

Nesse sentido, Mircea Eliade afirma que a Ioga e o Budismo na Índia desenvolveram novas práticas psicológicas de "voltar atrás",

> Evidentemente, o ritual não tem mais um objetivo terapêutico: o *regressus ad uterum* não é mais praticado visando a cura ou o rejuvenescimento, e a repetição simbólica da cosmogonia não mais se destina a curar o paciente mediante uma reimersão na plenitude primordial. A Ioga e o Budismo situam-se num plano diferente do das terapêuticas primitivas. Seu objetivo último não é a saúde ou o rejuvenescimento –mas a dominação espiritual e a libertação. A Ioga e o Budismo são soteriologias, técnicas místicas, filosóficas –e, naturalmente, perseguem fins outros que não as curas mágicas. (1963, p. 79.)

Ao reatualizar a prática da Ioga e do Budismo, a Índia harmoniza os mitos às novas necessidades morais da vida real.

Voltando a Campbell, vale ressaltar que ele ainda nos chama atenção para um sintoma atual que é a "experiência mística mecanicamente induzida" que leva ao colapso psicológico, "A diferença é que aquele que entra em colapso imerge nas águas em que o místico nada. Você precisa estar preparado para essa experiência." (*Idem*).

A antropologia considera o mito uma história sagrada e, portanto, uma história verdadeira, em contraponto com o romance que se funda na ficcionalidade, na escrita. Vale lembrar que a difusão do romance só foi possível com o surgimento da imprensa, enquanto que a origem do mito está intimamente ligada à origem do homem. O mito pertence à oralidade, esta é definida por Maurice Halbwachs *apud* Waldemar Ferreira Neto (2008) "como fenômeno tão amplo e natural ao homem como a língua/linguagem que usa, é dependente da *memória*, coletiva e individual" (p. 9), em contraposição ao romance que "está essencialmente vinculado ao livro" (BENJAMIN, 1994, p. 201).

Para Walter Benjamin, "O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa –contos de fadas, lendas e mesmo novelas– é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta" (*ibidem*). Há ainda outra distinção entre o romance e o mito. Quanto ao primeiro, sua origem está relacionada ao "indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los." (BENJAMIN, 1994, p. 201), enquanto que a principal função do mito, segundo Mircea Eliade, "consiste em revelar os modelos exemplares de todos os ritos e atividades humanas significativas: a educação, a arte ou a sabedoria" (1963, p. 13).

Mas ambos possuem pontos de convergência. No posfácio, a reflexão feita por Arminto a respeito da validade da narrativa, "A gente não respira no que fala? Contar ou cantar não apaga a nossa dor?" (HATOUM, 2008, p. 103), nos chama atenção para uma necessidade inata ao ser humano, a de contar a nossa própria história e assim, sairmos do tempo cronológico; contar a nossa própria história valendo-se da rememoração denota uma possibilidade de reencontro consigo mesmo "Todos nós precisamos contar nossa história,

compreender nossa história." (CAMPBELL, 1990, p. 5). Nesse sentido, afirma Mircea Eliade que,

> a "saída do Tempo" produzida pela leitura –particularmente pela leitura dos romances– é o que mais aproxima a função da literatura da das mitologias. O tempo que se "vive" ao ler um romance não é, evidentemente, o tempo que o membro de uma sociedade tradicional reintegra, ao escutar um mito. Em ambos os casos, porém, há a saída do tempo histórico e pessoal, e o mergulho num tempo fabuloso, trans-histórico. O leitor é confrontado com um tempo estranho, imaginário, cujos ritmos variam indefinidamente, pois cada narrativa tem o seu próprio tempo, específico e exclusivo. O romance não tem acesso ao tempo primordial dos mitos; mas, na medida em que conta uma história verossímil, o romancista utiliza um tempo *aparentemente histórico* e, não obstante, condensado ou dilatado, um tempo que dispõe, portanto, de todas as liberdades dos mundos imaginários.
> De modo mais intenso que nas outras artes, sentimos na literatura uma revolta contra o tempo histórico, o desejo de atingir outros ritmos temporais além daquele em que somos obrigados a viver e a trabalhar. (ELIADE, 2004, p. 164-165.)

Outro ponto de convergência é que o modo como a narrativa é estruturada tem relação com a forma de narrar os mitos. Existe um narrador que conta a sua história para um ouvinte que teve "paciência" para ouvir um velho, este conta a sua própria história "história de amor, com um viés dramático, como ocorre quase sempre na literatura e, às vezes, na vida." (HATOUM, 2008, p.105), tangenciada por aspectos históricos de uma época, por mitos de diversas etnias e pelo mito da *Cidade Encantada* a um passante, no intuito de aliviar a dor da sua existência. O uso da primeira pessoa no decorrer de toda narrativa, aproxima-a da oralidade, "Eu tinha uns nove ou dez anos, nunca mais esqueci." (HATOUM, 2008, p. 13), é um eu que fala para um ouvinte. E o uso da segunda pessoa nos remete a um ouvinte como observamos em "Estás vendo aquele menino pedalando um triciclo?" (HATOUM, 2008, p. 13), "Isso conta, não é? Era o que eu pensava." (HATOUM, 2008, p. 40).

Nas passagens transcritas, fica evidente a presença de um ouvinte passivo, pois ele não tem voz, as indagações do narrador, quando são respondidas, quem o faz é o próprio narrador, esse aspecto aproxima a narrativa ainda mais de um ritual mítico, mas não a coloca no mesmo plano. É um narrador contemporâneo, sem a experiência da tradição, que só lhe é repassada por Florita, embora haja uma identificação com o local, com a cultura indígena, ele não a vivencia em toda sua dimensão e complexidade. Desse modo, o embate é com o presente, o modo como vivenciamos os mitos hoje. O escritor busca resgatar o processo histórico por meio da oralidade o que confere a preservação de valores humanitários em face das múltiplas interferências ocorridas nos espaços de vivências consumidas pelo processo

imigratório, conflitos de fronteiras, o mercado internacional, principalmente, o de cultura de massa.

Walter Benjamin afirma que o romance, juntamente com a notícia, passou a ocupar o espaço antes preenchido pelo saber épico e moralizante das histórias contadas geração após geração. Ele acentua que as histórias orais contadas por inúmeros narradores anônimos são as melhores dentre as narrativas escritas. Para o referido crítico, entre esses narradores, existem dois grupos que se interpenetram de diversas maneiras. Há o grupo daquele que viaja, denominado pela tradição popular como aquele que tem muito que contar, e "com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições." (BENJAMIN, 1999, p.198-199). Arminto não se enquadra em nenhum dos grupos descritos por Walter Benjamin, visto que não é um viajante e não conhece suas histórias e tradições genuinamente.

A linguagem usada sem a preocupação com normas gramaticais e em alguns momentos a repetição de informações, por vezes, desencontradas são aspectos que aproximam a narrativa da oralidade. O enredo é constituído por períodos curtos conforme observamos em "Devia ter uns vinte anos quando Amando me levou para Manaus. Meu pai calou durante toda a viagem; só no desembarque é que disse duas frases: Vais morar na pensão Saturno. E tu sabes por quê?" (HATOUM, 2008, p. 15), esse traço da narrativa nos remete a uma questão que, atualmente, é alvo de estudos em vários campos do saber científico, a dificuldade de comunicação que afeta o homem contemporâneo.

O último parágrafo e o único em que há um espaço graficamente acentuado em relação aos outros, observamos essas questões nitidamente. O parágrafo anterior a este é o final da narrativa, a distância entre um e outro indica uma pausa dada pelo narrador, em seguida, ele reporta-se ao ouvinte de modo mais incisivo, "Aí tu paraste para descansar na sombra do jatobá, pediste água e tiveste paciência para ouvir um velho." (HATOUM, 2008, p. 103.) Nesse momento, fica evidente a presença de um interlocutor, um ouvinte que não interfere na narrativa, apenas ouve, mas a presença dele é fundamental para que a narrativa aconteça, assim como a obra de arte que acontece no encontro entre o objeto artístico e o ser.

A narrativa nos reporta a uma outra instância temporal quando, no Posfácio, surge um segundo ouvinte, esse momento retrata o que Walter Benjamin denomina como a capacidade de intercambiar experiências, o avô conta a história que ouviu de Arminto para o neto que a reconta a um ouvinte passivo. Nesse caso, o leitor sofre uma subversão, ele é levado a vivenciar uma experiência temporal irreal ao ler o romance, pois somente, ao

término da leitura, descobre que não está ouvindo/lendo a história do narrador/personagem, mas de alguém que faz o intercâmbio, ponto que será explorado no subitem a seguir.

## 4.1 Mitos e lendas da Amazônia em *Órfãos do Eldorado*, um modo de ver para além dos limites do texto

*Órfãos do Eldorado* inicia-se com uma profusão de fragmentos de narrativas indígenas retiradas do livro *Moqueca de Maridos: mitos eróticos*, da antropóloga Betty Mindlin. O modo como o escritor transforma as narrativas orais em matéria ficcional acentua a sua singularidade e a inserção dos mitos causa uma quebra abrupta da linearidade da fábula, pois o leitor sem ser avisado, é transportado para outra dimensão de tempo/espaço. Podemos inferir que a inserção dos mitos atua como um alívio para a angústia do próprio narrador que não se recusa, no decorrer da narrativa, de omitir os momentos mais angustiantes da sua vida, "Até hoje recordo as palavras que me destruíram: Tua mãe te pariu e morreu. Florita ouviu a frase, me abraçou e me levou para o quarto" (HATOUM, 2008, p.16).

O início da história de Arminto é impulsionado pela cena da tapuia que se suicida, e dessa cena surge um desencadeamento de lendas indígenas que eram traduzidas para Arminto por Florita, índia órfã que assume o papel de mãe do narrador. "Florita foi atrás de mim e começou a traduzir o que a mulher falava em língua indígena" (HATOUM, 2008, p.11). É a rememoração das lendas que impulsiona o fio da narrativa, pois os primeiros parágrafos são construídos das lembranças que as histórias ouvidas na sua infância suscitam,

> Florita traduzia as histórias que eu ouvia quando brincava com os indiozinhos da Aldeia, lá no fim da cidade… Lembro também da história de uma mulher que foi seduzida por uma anta-macho… 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. Uma história estranha me assustou: a da cabeça corta. A mulher dividida… Eu tinha uns nove ou dez anos, nunca mais esqueci. (HATOUM, 2008, p. 12-13).

É no oitavo parágrafo que Arminto começa a fazer uma relação das histórias míticas com a história da sua vida "Fiquei cismado, porque há um momento em que as histórias fazem parte da nossa vida." As histórias que Florita contava para Arminto tinham o poder de preencher as noites de solidão da infância, o tom que ele usa ao relatar essas histórias é de admiração, "Olha só: a história do homem da piroca comprida…" e as assonâncias em "a" e aliterações em "m", presentes nos relatos das lendas, conferem uma harmonia sonora ao plano da expressão que simboliza o estado de espírito do narrador.

Arminto conta sua própria história como um observador distante, "De olho no cargueiro, lembrei que Amando detestava ver o filho com as crianças da Aldeia." (HATOUM, 2008, p.21), ele se coloca numa posição de fora, mesmo fazendo parte da cena.

*Em Relato de um certo Oriente* (1989), primeiro romance publicado por Milton Hatoum, já é possível observar nuanças da figura do contador de história e da orfandade. Nesse romance, é na figura de Anastácia Socorro, uma personagem negra e órfã "que Emilie escolhera entre a enxurrada de meninas abandonadas nas salas da Legião Brasileira de Assistência…" (HATOUM, 1989, p. 26) que observamos a configuração do contador de histórias, universo dominado pelo sexo masculino que fora transgredido pelo escritor não só no romance supracitado, mas também em *Órfãos do Eldorado* (2008), neste é Florita quem assume o papel de contador(a) de histórias. Voltemos a Relato. A personagem Anastácia Socorro também expressa a importância do contar/ouvir histórias:

> Hoje, ao pensar naquele turbilhão de palavras que povoavam tardes inteiras, constato que Anastácia, 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, que inventava para tentar escapar ao esforço físico, como se a fala permitisse a suspensão momentânea do martírio. (HATOUM, 2008, p. 92.)

A dor da existência e o curso da história são suspensos e o ouvinte, hipnotizado é transportado para um tempo e um espaço imaginário, é assim em *Relato*, "Alguma coisa imprecisa ou misteriosa na fala de Anastácia hipnotizava minha mãe" (HATOUM, 1989, p. 90), é assim em *Órfãos do Eldorado* (2008), "Aí tu entraste para descansar à sombra do jatobá, pediste água e tiveste paciência para ouvir um velho. Foi um alívio expulsar esse fogo da alma" (p. 103).

O que observamos em *Órfãos do Eldorado* (2008) é a fusão de elementos de diversas variantes sendo usadas na composição de uma só história. Esse aspecto conota um traço inerente às narrativas orais, a variação e a distensão que sofrem visto que pertencem à memória coletiva. O posfácio do livro revela um traço importante na composição do enredo, a narrativa é uma história que o narrador ouviu numa tarde de domingo, do seu avô, este reconta uma história que evoca um mito amazônico: o da *Cidade Encantada*, que ouviu de um velho – Arminto. Há aí um processo ao qual Walter Benjamin define como "uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a capacidade de intercambiar experiências." (1994, p. 198), e que está em vias de extinção, pois "São cada vez mais raras as pessoas que sabem

narrar devidamente." (BENJAMIN, 1994, p. 197) Hatoum consegue transpor o pensamento de Benjamin através do modo como arquiteta a narrativa.

Os mitos inseridos na narrativa suscitam questões atuais, como o conceito de tradução, isto é, a transfiguração que sofreram ao serem inseridas numa obra literária não anulou a essência primeva que constitui o cerne dessas histórias. O modo como constrói a narrativa nos remete a reafirmação da importância da experiência narrativa que, como já dito anteriormente, o homem contemporâneo sofre da incomunicabilidade, a arte de narrar está definhando. Ele funde no tecido poético gêneros textuais distintos: narrativas orais (mitos) num romance escrito em forma de novela, aspecto que confere à narrativa um caráter híbrido.

O primeiro contato com essas histórias, repletas de símbolos, causa-nos estranhamento devido ao léxico e aos temas abordados que são a expressão viva da dimensão desse imaginário. Como exemplo, temos "a história do homem da piroca comprida", a da "mulher que foi seduzida por uma anta-macho" e a "da cabeça cortada. A mulher dividida." A liberdade da linguagem sexualizada dos povos indígenas é expressa através das lendas, as quais trazem vocábulos próprios do universo linguístico do indígena.

Durante muito tempo, difundiu-se a ideia de que as sociedades indígenas desapareceriam e sua cultura seria extinta devido ao contato inevitável com o homem branco, mas o que vemos é um movimento inverso, embora tenha existido o extermínio total de etnias à época da colonização, muitos desses povos sobrevivem e mantêm a língua, os ritos, os mitos e a forma de organização social aos moldes do tempo primordial, mesmo sentindo reflexos de mudanças constantes na esfera social e geopolítica global. Thomas Bonnici (2000, p. 7 e 8) afirma que

> Durante o período de dominação européia, quando mais de três quartos do mundo estavam submetidos a uma complexa rede ideológica de alteridade e inferioridade, os encontros coloniais aplicaram um golpe duro na cultura indígena, considerada sem valor ou de extremo mau gosto diante da suposta superioridade da cultura germânica ou greco-romana. Portanto, o desenvolvimento de literaturas dos povos colonizados deu-se como uma imitação servil de padrões europeus, atrelada a uma teoria literária unívoca essencialista e universalista. [...] a manipulação constante do poder e a aplicação do fator desacreditador na cultura do outro. (BONNICI, 2000, p. 7-8.)

A inserção das lendas indígenas no romance ora analisado é uma subversão a teoria "literária unívoca essencialista e universalista" a qual Thomas Bonnici lança um olhar crítico e essa subversão acontece em níveis diferenciados. Podemos afirmar que a narrativa pode ser incluída na classificação que Maria Zilda Cury faz da série literária brasileira contemporânea, no texto *Novas Geografias Narrativas*:

> Representações da pobreza e da marginalidade, do mundo das drogas e da prostituição, personagens migrantes, o universo dos marginais e dos excluídos do sistema dão a tônita a tais produções. Expressam, contudo, diferenças que se configuram no espaço simbólico, com variações nas suas estratégias narrativas, nas vozes enunciativas que privilegiam, embora sob o denominador comum da temática da violência, da crueldade.

Embora sob perspectivas diferenciadas, os narradores dos romances de Milton Hatoum, pertencem ao universo dos marginais e dos excluídos do sistema, além de abordar temas ignorados por certa crítica literária, como a cultura popular e a sexualidade.

As primeiras lendas inseridas na narrativa em questão foram retiradas do livro *Moqueca de Maridos: mitos eróticos* (1997). Essas histórias giram em torno do tema amoroso e sexual. Elas foram registradas conforme os narradores dos povos Macurap, Tupari, Ajuru, Jabuti, Arikapu e Aruá, todos de Rondônia. Esses mitos, os primeiros apresentados, são retirados de uma antologia de mitos eróticos escritos com a co-autoria de narradores indígenas.

Uma mudança significativa, na contemporaneidade, que Eagleton aponta, é o fato de a cultura popular ter assumido um novo paradigma, ela passou a ser vista como um universo digno de estudo. *Órfãos do Eldorado* representa esse novo paradigma, visto que traz para um texto literário questões ignoradas pela tradição, como a cultura popular e a sexualidade. O olhar que o narrador lança ao personagem Estiliano expressa essa questão. De forma irônica, o narrador de *Órfãos do Eldorado* descreve o modo de vida dessa personagem, "Vinho e literatura, os prazeres de Estiliano; não sei onde ele metia ou escondia o desejo carnal." Terry Eagleton numa visão panorâmica do "novo pensar demandado pela nova era", afirma que uma das conquistas significativas da teoria cultural foi legitimar o estudo de gênero e sexualidade, julgando-os como "questões de persistente importância política." (2010, p. 16.)

> Friedrich Nietszche comentou uma vez que, sempre que alguém falar, cruamente, de um ser humano como uma barriga com duas necessidades e uma cabeça com uma, o amante do conhecimento deve ouvir com muita atenção. (*Apud* EAGLETON, 2010, p. 16-17.)

Nietszche (*apud* EAGLETON, 2010, p. 16-17) nos chama atenção para uma característica inata ao ser humano, a sexualidade, que foi, durante séculos, abolida da vida intelectual, e que, no entanto, é algo que merece a atenção dos amantes do conhecimento.

Para Eagleton, "a sexualidade agora está firmemente estabelecida na vida acadêmica como uma das pedras de toque da cultura humana" (2011, p. 17). A obra em estudo apresenta o modo singular como as etnias citadas acima lidam com a sexualidade, pois sociedades e culturas expressam-na de diferentes formas.

Hatoum não nega a tradição e, ao escolher a lenda do *Eldorado/Cidade Encantada* como fio condutor da novela em questão, deixa isso evidente. O desejo da personagem Arminto de apagar seu passado, livrar-se das suas origens, mas ao mesmo tempo tendo seu destino atrelado ao passado, sugere a impossibilidade dessa ruptura: "Joguei fora a fortuna com a voracidade de um prazer cego. Quis apagar o passado, a fama do meu avô Edílio." (HATOUM, 2008, p. 14.) Ele dialoga com a tradição numa engenhosa construção descontínua que reflete o contínuo deslocamento das identidades apontado por Stuart Hall (2006). Em consonância com o que foi dito temos o trecho da obra em estudo que ilustra bem o que Hall define como identidade emergente, que surge, principalmente, da erosão da "identidade mestra" (2006, p. 21): "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.)

A tradição manifesta-se, na narrativa, através do mito de fundação inserido como fio condutor da novela num cenário construído pela ambiguidade, aspecto este inerente ao presente histórico, pois conforme Bhabha,

> A articulação social da diferença, da perspectiva da minoria, é uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica. (2010, p. 20-21.)

A profusão dessas lendas logo no início da narrativa pode simbolizar a passagem do leitor para um novo nascimento, no momento em que há o contato com o desconhecido. Isto é, a imersão em um tipo de narrativa híbrida que, não sendo propriamente uma coletânea de mitos, vai se valer largamente delas na sua composição, é apresentada de imediato.

Campbell, em *O poder do mito* (1990), já citado, trata da relação entre o mito e o mundo moderno, e na discussão que tece acerca desse tema, afirma que o que o ser humano realmente procura "é uma experiência de estar vivos, de modo que nossas experiências de vida, no plano puramente físico, tenham ressonância no interior de nosso ser e de nossa realidade mais íntimos, de modo que realmente sintamos o enlevo de estar vivos." (1990, p. 5), e, uma maneira de chegarmos a essa experiência é lendo mitos de outros povos, não os da nossa própria religião, pois lendo os mitos alheios poderemos captar a essência da mensagem. (CAMPBELL, 1990, p. 6.)

## **4.2** Os pontos tensivos da narratividade

Os índices metafóricos percebidos na macroestrutura da narrativa, como a construção dos personagens, o espaço-tempo e o enredo, nos induzem a refletir sobre a necessidade e a importância de adquirirmos uma consciência mítica em diversos âmbitos, assim será possível compreendermos não só o conteúdo material do mito, "mas a *significação* que esse conteúdo possui para a consciência humana e o poder que exerce sobre ela" (CASSIRER, 2004, p. 20). Cassirer ainda nos adverte que o conteúdo material do mito não é problema, mas a intensidade com a qual ele é vivido, com a qual se *crê* nele. (2004, p. 20.)

O tom nostálgico que circunda a narrativa instaura uma atmosfera nebulosa que impede o personagem Arminto, a figurativização do ser contemporâneo, de alcançar a iluminação necessária para a sua reintegração. É nesse âmbito que o mito ganha importância, pois a aquisição de uma consciência mítica verdadeira e intensa seria uma das portas que o conduziriam ao encontro consigo mesmo. No entanto, esse personagem é destituído dessa capacidade. Ele é marcado, desde o nascimento, pela desapropriação espacial e afetiva, elementos que o auxiliariam na construção e solidificação da sua identidade, mas que lhe são negados. Por não ter uma identidade sólida ele se deixa levar pelos acontecimentos, é incapaz de se impor ao pai, de lutar por um espaço no mundo. A busca por Dinaura, no entanto, é a única que empreende no curso de sua vida, mas é em vão, pois ela é inapreensível.

O plano histórico-social presente na narrativa que é tangenciada por aspectos históricos e o modo como os personagens são construídos, denuncia os efeitos facínoras deixados pelo processo de globalização que alcança áreas longínquas relativizando espaço e tempo. Nesse âmbito, muitos são deixados de lado, são órfãos da terra pátria, condenados a viver a própria sorte, conforme a reflexão feita por Arminto quando já não encontra lugar no mundo, "Então me afastei do mundo. Queria o silêncio." (HATOUM, 2008, p. 92), e resolve afastar-se do mundo, passa a ser visto como um doido, "Agora ele sabe que não posso comprar nada. Aí só de pirraça, vai me encarar com olhos de coruja […] e lá perto da igreja do Carmo ele grita: Arminto Cordovil é doido. (HATOUM, 2008, p. 14.)

Entre Florita e Arminto há pontos em que eles se igualam, ela alimenta a esperança de conquistar um lugar no mundo, mas chega ao fim da vida marcada por desilusões e perdas, "O que eu sei é que todo mundo me enganou, disse Florita […] Antes ganhava um pedaço de carne com osso no matadouro, agora nem isso" (HATOUM, 2008, p. 90.) O peso de toda uma existência carregada de sofrimento conduz essa personagem a um estado de profunda melancolia diante da vida, como a tapuia que aparece na primeira cena da novela e suicida-se. Florita diz: "Agora estou sentindo o que a mulher dizia". A diferença entre ambos é que ele ainda teve dias de glória, enquanto ela não.

Mas Florita é a personagem que tem o poder de preencher as noites de solidão da infância do órfão Arminto, por meio das histórias míticas que contava para ele. É nesse ponto que identificamos um aspecto comum entre a linguagem mítica e a linguagem literária, a instância mítica do tempo que se instaura no momento mágico em que ele ouve as histórias, assim como ocorre no momento em que o leitor se coloca mediante ao texto literário e é transportado para uma intemporalidade que surge nesse instante inapreensível e incomensurável. Vale lembrar a afirmação feita por Cassirer a respeito disso: "'origem da linguagem' está indissoluvelmente entrelaçada à 'origem do mito'" (2004, p. 4), e Max Müller *apud* Cassirer (2004) afirma que o ponto de ligação entre mito e linguagem é a metáfora, "que, enraizando-se na essência e na função da linguagem, também dá ao *representar* a direção que leva às produções do mito" (p. 48.)

Com a inserção das lendas na novela, o escritor também recupera e expressa o universo mítico de povos indígenas, "considerada sem valor ou de extremo mau gosto diante da suposta superioridade da cultura germânica ou greco-romana." (BONNICI, 2000, p. 8.) As transformações sofridas pelas lendas ao serem inseridas numa narrativa escrita, não eliminam a capacidade que elas têm de expressar, de modo subliminar, sua originalidade que se revela por meio dos temas abordados nas lendas, a sexualidade, por exemplo; pelo léxico, conforme já apontado no corpo deste trabalho. Assim o escritor dá voz a sujeitos que não a possuíam tanto na literatura quanto na realidade, espaços regidos pela Tradição.

Além disso, a narrativa se situa num limbo, entre realidade e ficção. Claro que, embora seja possível identificarmos fragmentos da realidade na trama da novela, não ela não deixa de ser caracterizada como um texto ficcional, aspecto que a define como uma narrativa híbrida, contemporânea e modernista. Outro ponto que corrobora essa afirmação é a inserção das lendas e a aproximação da linguagem utilizada com oralidade, recursos que o escritor utilizou para construir uma narrativa híbrida que se impõe ao leitor, seja pelo enredo, seja pelo modo como as lendas aparecem na narrativa. Desse modo, há uma subversão do gênero e um duplo processo metafórico, o primeiro acontece da relação entre o hibridismo do texto e o hibridismo do sujeito na atualidade; o segundo constitui-se pela relação entre a construção do texto narrativo e a própria condição da arte literária na contemporaneidade, nesse sentido o texto aponta para si próprio.

No plano da realidade empírica, podemos afirmar que há uma névoa que paira e confunde nossa visão de mundo que nos impede de enxergarmos com clareza o fenômeno complexo e paradoxal da atualidade desencadeado pelo processo de homogeneização cultural que tem como paradigma o modelo eurocêntrico e que, de certa forma, é um desdobramento

da globalização que surge como um tiro pela culatra, pois as desigualdades foram acentuadas, a diferença se impõe, e as injustiças sociais ganham uma nova roupagem, elas são revestidas de uma atrocidade camuflada. Os personagens que compõem o enredo figurativizam a condição e a atuação do ser contemporâneo num cenário marcado pela exclusão social, pela quase perda da identidade, pelo hibridismo que contudo se sobrepõe à sistemática do Capital internacional.

O gênero aparentemente ambíguo da narrativa nos remete à natureza da linguagem literária e do ser contemporâneo. Ele insere histórias orais e utiliza uma estrutura narrativa própria do universo da oralidade numa narrativa escrita, o romance, que tem como matéria prima o trabalho feito com a linguagem num grau elevadíssimo, caráter próprio da literatura, mas há um objetivo bem definido, que não é algo existente entre um e outro sistema de pensamento, mas a instalação de ambos com a prevalência de cada qual no seu nicho apropriado. De acordo com Adorno, a posição do narrador se caracteriza, "hoje, por um paradoxo: não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração." (2003, p. 55) Sérgio Paulo Adolfo afirma que

> Se entendermos que literatura é um produto social, e seus autores são atores sociais, vamos, com certeza, num futuro bem próximo, perder nosso ar de grandeza e de grandiosidade e principiar a encarar as belas letras por ângulos antes nunca observados, e podermos descobrir que as gentes remotas também produzem textos. Mesmo que estes não estejam nos cânones, estão preenchendo os vazios existenciais de muita gente, assim como preservando valores, transmitindo ensinamentos e humanizando, que afinal esses são os papéis de qualquer literatura que se preze, escrita com letras ou grafadas de outras tantas formas. (2003, p. 79)

A ilusão renascentista do eu absoluto, até então representada pela arte literária como modelo absoluto fornecidos pelas aparências do mundo empírico, dá lugar ao estilhaçamento do ser, que é configurado por meio da estrutura da narrativa, esta apresenta fissuras na composição da tessitura do texto, passado e presente confundem-se e dissolvem-se. A confluência temporal e a imprecisão dos fatos são índices do esfacelamento do ser.

Há uma tensão narrativa de cunho histórico-ideológico que permeia todos os romances de Hatoum, aqui destacados. O primeiro, *Relato*…, como já dito, é constituído por um encadeamento de relatos de diferentes personagens que vão surgindo no palco da escrita. Relatar consiste em contar uma história que procede de uma experiência vivida ou contemplada. Para Walter Benjamin, o "narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência de

seus ouvintes. O romancista segrega-se." (1994, p. 201). Conforme o referido crítico, "o romance anuncia a profunda perplexidade" de quem vive a vida.

Em *Órfãos do Eldorado* (2008), a fábula é a história de um mito amazônico: o da *Cidade Encantada* situada no fundo de um rio ou lago. O uso da segunda pessoa que aparece nos primeiros parágrafos, "Estás vendo aquele menino pedalando um triciclo?", revela um traço próprio da tradição oral. Fica evidente no excerto acima que o narrador está contando uma história para um ouvinte. Walter Benjamin afirma que o romance não procede da tradição oral nem a alimenta, eis o aspecto mais relevante para a distinção entre um gênero e outro. (BENJAMIN, 1994, p. 201). Desta procedência oral, assumida em vários momentos pelo autor em *Órfãos do Eldorado*, temos a certeza do apego político-filológico a teses favoráveis a defender o diferencial ideológico das comunidades amazônicas, perante a invasão capitalista, afinal rechaçada com o desfecho das vidas dos personages, narrador incluído, ao longo da obra. O certo é que, a partir da tensão narrativa, não se visualiza a vitória do Capitalismo no confronto com a natureza das coletividades da floresta em *Órfãos do Eldorado*.

## Considerações finais

Milton Hatoum instalou *Órfãos do Eldorado* no conjunto da sua obra como parte de um Projeto Literário construído para explicitar modos de ser dos amazônidas, que diferem bastante daquela ideia primitiva, estereotípica, de estarmos diante de um amplo "espaço vazio", apto à penetração do capitalismo devassador e do colonialismo. Os personagens da sua obra parece reivindicar uma cultura nacional anterior capacitada a recuperar uma história destruída e desfigurada, mas não aniquilada (*cf.* Fanon, retrocitado). Contudo, temos de considerar que a promoção da dignidade (jamais perdida, mas avassaladora) é descritiva na narração, mas dissertativa no Projeto de Hatoum. Se o colonialismo e a invasão capitalista dos espaços amazônicos pareciam querer destruir as referencialidades dos povos colonizados, com o seu passado, o colonizado, como vivente de uma comunidade de relações privadas próprias, pode se afirmar pela vivência mítica, dada a diferença desta forma frente às possibilidades rechaçadas.

Assim, percebemos que ficou realçada por um lado uma relação entre colonizador e colonizado ao longo da obra. Também nota-se a utilização de cada elemento estruturante na delineação do Projeto Literário do autor. O espaço concreto dos referenciais reais de Hatoum atua de modo ideológico, ao lado do mito, narrado assim cada porto, cada bar, cada restaurante, os espaços coletivos, como possibilidades de recuperação da memória histórica e política, numa reconstituição ideológica do espaço real vívido e físico das populações periféricas marginalizadas frente a uma postura capitalista e destrutiva que ao final perde terreno e sai de cena diante da força do lugar.

Com a penetração do instrumental da metodologia aqui empregada, percebe-se haver algo mais que o interesse da descrição histórica descolonizada, mas uma tensão do autor na busca de uma nova forma de contar transformando a vivência resultante desse novo modo de ver. A memória coletiva que transfigura o drama particular de uma mulher (a personagem Florita) e de um homem (Arminto) é convertida em memória política pelo autor, que tipifica os seus personagens com o propósito de sabê-los como representantes de comunidades que caem no entrechoque com a realidade.

As transformações sofridas pelas pessoas, reconfiguradas nas lendas, no complexo cultural a que elas pertencem, e a sua modulação estética, refletem o entrecruzamento de etnias e de classes, de modos de viver e de ser, e a transfiguração do oral (mito antes oralizado) finda por converter-se em um texto literário. Desse modo, narrativas que remetem a culturas indígenas são transportadas para um texto literário que se configura, entre outros

aspectos, pela tentativa de projetar a sua imortalidade. Este o fundamento essencial do Projeto Literário de Milton Hatoum. Com ele sobe ao cenário a ideia de que culturas autóctones parecem fadadas ao desaparecimento devido ao contato inevitável com uma coletividade social de tradição escrita, porém sobrevivem por baixo desta aparência.

A utilização do mito visa defender os espaços do local, frente ao global, ou, mais acertadamente, frente aos propósitos dominadores e niveladores de um capitalismo exógeno que avança sobre a Amazônia. Os mitos são transpostos ao cerne de Órfãos do Eldorado como maneira de narrar em favor de uma postura descolonizadora, mas com um toque a mais: Os personagens são dispostos com o objetivo de serem configuradores do modo diferenciado de vivenciar o local, com uma memória política interessada no desfazimento da sua situação. O espaço, desta forma, desdobra-se, como se fosse também ele um personagem, rearranjando a espacialidade ampla, numa espacialidade sócio-cognoscitiva que repulsa o nivelamento mesquinho do Capitalismo que se aproxima e retorna.

A relação entre colonizador e colonizado, ao longo de toda a obra consultada de Hatoum, mas também sobretudo em *Órfãos do Eldorado*, ressalta a vitória do segundo. A construção ideológica de Milton Hatoum defende um mundo cultural que resiste aos impactos do capitalismo, no seio de uma Modernidade plural. Neste sentido, percebe-se que a metodologia político-filológica aqui empregada propiciou localizar este sentido mais profundo da ideologia do autor, para além das considerações estéticas, sem desmerecê-las, e verificar as suas bases modernistas, segundo um conceito de Modernidade estreado desde os tempos de Flaubert, indo ainda além das teses pós-colonialistas. Esta seria a intenção de Hatoum, no seu Projeto Literário inteiro. Mas esta seria outra análise, para além de *Órfãos do Eldorado*.

## Referências


BONNICI, Thomas. **O pós-colonialismo e a literatura**: estratégias de leitura. Maringá. UEM, 2000.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura.** Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. Círculo do Livro. São Paulo: Círculo do Livro, 2003.

DESMURGER, Marguerite; FÉRON, Jose e GENEST, Émile. **As mais belas lendas da mitologia**. Tradução de Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. **O poder do mito**. Entrevista por MOYERS, Bill. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Atena, 1990.

CASSIRER, Ernest. **Linguagem e mito**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

CASTRO, Eduardo Viveiro de. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de Antropologia**. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.

CHARBONNIER, Georges. **Arte, linguagem, etnologia***: entrevistas com Claude Lévi-Strauss/Georges Charbonnier*. Tradução: Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papirus, 1989.

CHARLES, Sebastien. **Cartas sobre a Hipermodernidade**. São Paulo: Barcarolla, 2009.

DOWBOR, Ladislaw (et al). **Desafios da Comunicação**. Petrópolis: Vozes, 2000.

EAGLETON, Terry**. Ideologia**. Tradução Silvana Vieira, Luís Carlos Borges. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista: Editora Boitempo, 1997.

_____. **Teoria da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

ECO, Umberto. **Lector in Fabula**. Barcelona: Editora Perspectiva, 2004.

_____. **Sobre literatura**. Tradução Helena Lozano Miralles. Barcelona: RRR, 2002.

FERNANDES, Frederico Augusto Garcia. **Oralidade e Literatura**. Londrina: Eduel, 2003.

GOLDMANN, Lucien. **Dialética e cultura**. Tradução Luiz Fernando Cardoso, Carlos Nelson Coutinho e Giseh Vianna Konder, 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

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

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

_____. **Dois irmãos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. **Relato de um certo Oriente.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

HEINBERG, Richard. **Memórias e visões do paraíso***: explorando o mito universal de uma idade de ouro perdida*; tradução de Octávio Mendes Cajado. Rio de Janeiro: Campus, 1991.

JUNG, Carl G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Tradução Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O cru e o cozido** (Mitológicas v. 1) Tradução de Beatriz Perrone Moisés. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

LIMA, Luiz Costa. **Intervenções**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

LIPOVETSKY, Gilles. **Os tempos Hipermodernos**. São Paulo: Barcarolla, 2004.

LOUREIRO, Antonio. **A grande crise**. Manaus: Valer, 2008.

LUKÁCS, Georg. **O romance histórico**. Tradução Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

_____. **História e consciência de classe**. Tradução Telma Costa. Porto: Escorpião, 1974.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Sexo e repressão na sociedade selvagem**. Tradução de Francisco M. Guimarães. Petrópolis, Vozes, 1973.

MARTINS, Maria Helena. **Fronteiras Culturais**. São Paulo: Ateliê, 2002.

MARTINS, Wilson. **A ideia Modernista**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2002.

MEMMI, Albert. **Retrato do descolonizadores árabe-mulçumano e de alguns outros**. 2007. Tradução Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

MINDLIN, Betty. **Moqueca de maridos**: mitos eróticos. Rio de Janeiro: Record / Rosa dos Tempos, 1997.

NETO, Waldemar F. **Tradição Oral e produção de narrativas**. São Paulo: Paulistana, 2008.

OCTAVIO, Ianni. **A sociedade global**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

ROCHA, Júlio. **Pressupostos a uma Filologia Política**. Porto Velho: EdUFRO, prelo.

_____. **Análise Intercultural de Argumentos.** Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela, 2004.

SLATER, Candance. **A festa do boto**. Rio de Janeiro: Record / Rosa dos Tempos, 1997.

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

VILLAÇA, Nizia. **Paradoxos do pós-moderno**: sujeito & ficção. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

WRIGHT, Robin. **Transformando os deuses**: mitos eróticos. Rio de Janeiro: Record / Rosa dos Tempos, 1997.