

LUCIMARA REGINA DE SOUZA VASCONCELOS

**A FUNÇÃO DA TRANSPOSIÇÃO DOS MITOS EM ÓRFÃOS DO ELDORADO
DE MILTON HATOUM**

CURITIBA

2010

LUCIMARA REGINA DE SOUZA VASCONCELOS

**A FUNÇÃO DA TRANSPOSIÇÃO DOS MITOS EM ÓRFÃOS DO ELDORADO
DE MILTON HATOUM**

**Dissertação apresentada como requisito
para obtenção do Grau de Mestre ao
Curso de Mestrado em Teoria Literária
do Centro Universitário Campos de
Andrade – UNIANDRADE.**

Orientadora: Profa. Dra. Sigrid Renaux

**CURITIBA
2010**

TERMO DE APROVAÇÃO

LUCIMARA REGINA DE SOUZA VASCONCELOS

A FUNÇÃO DA TRANSPOSIÇÃO DOS MITOS EM ÓRFÃOS DO ELDORADO DE MILTON HATOUM

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre pelo Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE, pela seguinte banca examinadora:

Profa. Dra. Sigrid Renaux (Orientadora)

Profa. Dra. Mail Marques de Azevedo (UNIANDRADE)

Prof. Dra. Silvana Oliveira (UEPG)

Curitiba, 26 de julho de 2010.

**Dona Benta
Faxineira pé-de-boi.
Do clarão ao escuro.
Mãe compulsória.
Achou de fazer a
Madureza.**

Vaidade.

Para

José, Marcelo e Roberto Vasconcelos

AGRADECIMENTOS

À querida professora Sigrid Renaux, pela excelente orientação.

Aos professores Mail Marques de Azevedo, Benedito Costa Neto Filho e Silvana Oliveira, pela cuidadosa leitura.

À colega de curso e amiga Helena Arcoverde, pelo apoio.

Aos meus irmãos, especialmente aos meus queridos Luciano e Lizéte que seguram minha mão sempre que preciso.

Aos meus pais Lourdes e Américo, pelo amor.

Aos meus amores José, Marcelo e Robertinho, como é bom ter família.

A gente não escreve para dignificar nada, nem para consertar o mundo. Literatura é uma espécie de cisão, de ruptura com o mundo. Quanto mais escabroso for o seu mundo, mais literária será a sua visão sobre ele. Literatura não é uma missão nem uma redenção.

Milton Hatoum

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1. ÓRFÃOS DO ELDORADO NO CONJUNTO DA OBRA DE MILTON HATOUM.....	16
2. O QUE É NOVELA.....	24
2.1 Teorias da novela.....	30
2.1.1 August Wilhelm Schlegel.....	30
2.1.2 Edgar Allan Poe.....	32
2.1.3 Boris Eikhenbaum.....	35
2.1.4 Massaud Moisés	37
2.1.5 Salvatore D'Onofrio	38
2.1.6 Órfãos do Eldorado: entre novela e romance.....	39
3. O MITO DE ELDORADO: CONCEITUAÇÕES.....	43
3.1 O Mito como conceito antropológico.....	43
3.2 O Mito no discurso literário.....	46
3.3 O mito do Eldorado ou da Cidade Encantada.....	50
4. A HISTÓRIA DOS ÓRFÃOS EM BUSCA DE UMA DA CIDADE ENCANTADA: O enredo.....	62
4.1 Tempo e contexto histórico.....	67
4.2 Espaço.....	70
4.3 Personagens: o encontro dos órfãos.....	76
4.3.1 Arminto.....	77
4.3.2 Amando.....	81
4.3.3 Florita.....	83
4.3.4 Dinaura.....	85
4.3.5 Estiliano.....	88
5. A FUNÇÃO DA TRANSPOSIÇÃO DOS MITOS EM ÓRFÃOS DO ELDORADO.....	91
5.1 Os mitos amazônicos.....	92
5.1.1 O mito da cidade encantada	92
5.1.2 O mito da piroca comprida.....	94
5.1.3 O mito da anta-macho.....	95
5.1.4 A lenda das duas cabeças.....	96
5.1.5 O mito das pessoas enfeitadas por Jurupari.....	97
5.1.6 O mito da cobra grande e do paraíso prateado.....	97
5.1.7 O boto.....	99
5.2 O mito no caráter e destino dos personagens.....	100
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	106
REFERÊNCIAS.....	109

RESUMO

Esta dissertação tem por objetivo analisar a função da transposição de alguns mitos amazônicos para a obra *Órfãos do Eldorado*, de Milton Hatoum, a partir de uma análise estrutural da obra em questão e da incorporação de teorizações e de alguns *insights* da História e da Antropologia. No primeiro capítulo faz-se a contextualização de *Órfãos do Eldorado* na obra literária de Milton Hatoum. No segundo capítulo discute-se as fronteiras que classificam esta obra como novela ou como romance. No terceiro capítulo são feitas conceituações sobre o mito de Eldorado partindo-se do conceito antropológico de mito até questões do mito no discurso literário. No quarto capítulo faz-se a análise dos elementos da narrativa: enredo, tempo, contexto histórico, espaço e personagens. E no quinto capítulo analisa-se a função da transposição dos mitos em *Órfãos do Eldorado*, tratados cada um em particular, além do papel que desempenham na composição do caráter e no destino dos personagens. Concluiu-se que o mito, entre outras funções, confere um caráter mágico às personalidades complexas apresentadas na obra e ao mesmo tempo oferece uma compensação para as incongruências do real.

Palavras-Chave: *Órfãos do Eldorado*. Milton Hatoum. Mitos Amazônicos.

ABSTRACT

The objective of this thesis is to analyze the function of the transposition of some Amazonian myths to Milton Hatoum's work *Orphans of Eldorado*, based on a structural analysis of this work and incorporating some insights from History and Anthropology. In the first chapter *Orphans of Eldorado* is contextualized inside Hatoum's oeuvre. The second chapter presents a discussion about the boundaries that classify the work as a novella or as a novel. In the third chapter some conceptualizations are offered about the myth of Eldorado which incorporate the anthropological concept of myth and questions about myth in literary discourse. The fourth chapter presents the analysis of the narrative by way of plot, time, historical context, space and characters. In the fifth chapter an analysis of the function of the transposition of myths in *Orphans of Eldorado* is offered, discussing each myth in particular, in addition to the role that they play in the composition and destiny of the characters. The conclusion is that myth, amongst many other functions, confers a magical character to the complex personalities presented in the work and, at the same time, offers a compensation for the incoherencies of the real.

Key words: *Orphans of Eldorado*. Milton Hatoum. Amazon Myths.

INTRODUÇÃO

O nome “Eldorado” se refere a uma cidade mítica situada em alguma parte do território da América do Sul, que estimulou a imaginação dos colonizadores europeus no século XVI e que vem servindo desde então de inspiração para diversas obras de literatura. *Órfãos do Eldorado*, do escritor amazonense Milton Hatoum, publicado em 2008, é uma das mais expressivas versões dessa rica vertente. Contando com pouco mais de cem páginas, *Órfãos do Eldorado* se enquadraria, em princípio, no gênero novelesco, embora isso seja motivo de discussão, como se verificará posteriormente.

Apesar de dar continuidade a muitos aspectos de obras anteriores, Hatoum inova sua própria literatura ao incorporar **na** narrativa diversos mitos amazônicos, além do próprio mito da Cidade Encantada, apropriado e remodelado pelos colonizadores, mas que encontra raízes profundas em sistemas de crenças de povos pré-colombianos. Hatoum inova também no modo como articula o mito à narrativa: o mito serve em diversas ocasiões para emoldurar de maneira bastante subjetiva características de alguns personagens, cujas personalidades vão sendo construídas por meio de comparações entre seu comportamento e elementos de mitos amazônicos.

Contudo, segundo Percy Lubbock, por mais que o autor tente expor suas fontes e tente descrever seu método de criação,

O modo como o romancista encontra o seu tema, num ser humano, numa situação ou numa reviravolta do pensamento, não está, de fato, a nossa alcance. Por mais que contemplemos [determinada obra literária], jamais descobriremos o livro não escrito que ele [o autor] encontrou ali; e ele raramente (ele e os outros) poderá explicar o processo da descoberta. (LUBBOCK, 1976, p.23)

Em se tratando de obra recente, muitas facetas do texto, salvo engano, ainda não foram objeto de pesquisa acadêmica já publicada. Dentre eles, a análise e investigação da função dos mitos que estruturam a obra. Por isso decidiu-se pesquisar a função da transposição de mitos amazônicos para esta obra de Milton Hatoum.

Tendo em vista a importância dessa questão em *Órfãos do Eldorado*, a presente pesquisa assume como objetivo principal o de elucidar o papel que a transposição dos mitos amazônicos, como o da Cidade Submersa Encantada e da lenda das duas cabeças, entre vários outros, desempenha na obra .

Os mitos em *Órfãos do Eldorado* podem, entre outras hipóteses, constituir um distanciamento da realidade para abrandar questões sociais de relevância no contexto histórico da época representada. Um exemplo é a história dos seres encantados que seduzem adolescentes às margens do rio: a crendice de que a ação seria resultado da ação desses seres e não da vulnerabilidade das moças à violência ou sedução de aproveitadores, mascara o problema e dá alento à família de uma jovem mãe solteira no início do século XX.

Uma outra hipótese é a de que os mitos consigam traduzir de forma mais amena – como os contos de fadas fazem às crianças – a realidade com a qual o protagonista não consegue lidar de maneira desvelada, com um mundo muito mais cruel do que o protagonista conseguiria perceber.

Para tentar responder a muitas dessas questões recorreu-se a teóricos como A. W. Schlegel, Boris Eikhenbaum, Edgar Allan Poe e ainda a outros autores mais recentes como Salvatore D'Onofrio e Massaud Moisés, que desenvolvem teorias a respeito da prosa de ficção para elucidar em que seara

esta obra de Milton Hatoum se encontra: a da novela ou do romance. Sobre a questão dos mitos, fez-se necessário, antes de tudo, compreender o que é mito de acordo com teóricos clássicos da antropologia, como Mircea Eliade e R. R. Ruthven. Sobre o mito do Eldorado especificamente, recorreu-se ao trabalho de historiadores como Johnni Langer, além de obras de referência, como o *Dicionário de Mitos Literários* de Pierre Brunel e o *Dicionário de Figuras e Mitos Literários das Américas* de Zilá Bernd.

Na análise de enredo, personagens, tempo e espaço utilizaram-se igualmente Tzvetán Todorov e obras teóricas como *Análise Literária*, de Massaud Moisés, como referenciais teóricos.

Para o desenvolvimento da pesquisa efetuou-se um levantamento bibliográfico acerca do tema e de sua fundamentação teórica, uma leitura e discussão cuidadosas dos textos selecionados, tendo como foco a problemática e os objetivos indicados acima, seguida de uma síntese dos resultados alcançados. Ao final se delineou a estrutura atual da dissertação, na qual se configuram cinco capítulos.

O primeiro capítulo apresenta informações de caráter geral sobre o autor e sua obra, além de trazer o resumo do enredo para que se possa acompanhar as referências subsequentes.

O segundo capítulo apresenta de modo sistemático algumas das principais teorias e conceitos da novela, de acordo com vários autores. Para atingir o objetivo de classificação da obra como gênero literário utilizam-se os elementos ficcionais da narrativa de *Órfãos do Eldorado* para ilustrar a discussão de conceitos e teorias.

O terceiro capítulo trata do mito do ponto de vista antropológico, ressaltando suas principais características e sua função no âmbito da cultura em geral, para em seguida explicitar as peculiaridades do mito do Eldorado e seu emprego como tema em obras de literatura.

O quarto capítulo desenvolve uma análise estrutural da obra *Órfãos do Eldorado*, apresentando o enredo, personagens, tempo e espaço. Foi dada atenção especial à análise dos personagens, pois é a partir da descrição de suas personalidades e de suas ações que se desdobrarão as considerações sobre a função da transposição dos mitos, no capítulo seguinte.

O quinto capítulo, portanto, apresenta os mitos amazônicos presentes em *Órfãos do Eldorado*, relacionando-os em seguida ao destino dos personagens, de modo a esclarecer a função da transposição desses mitos na narrativa da novela/romance.

Na conclusão retomam-se os pontos principais de cada capítulo enfatizando como a forma *novela* e *romance* estão presentes na narrativa, exigindo uma avaliação mais complexa acerca das diferenças e semelhanças entre uma e outra. Em relação ao objetivo central desse trabalho, ou seja, a função da transposição dos mitos amazônicos para a narrativa e de como estes mitos contribuem para a composição do caráter e para o destino dos personagens, as conclusões finais apontam para duas alternativas, entre outras possíveis: os mitos podem conferir um caráter mágico às personalidades complexas apresentadas na obra e ao mesmo tempo podem oferecer uma compensação para as incongruências do real.

[...] era uma história de amor, com um viés dramático, como ocorre quase sempre na literatura e, às vezes, na vida

Milton Hatoum, *Órfãos do Eldorado*, posfácio, p. 105)

1. ÓRFÃOS DO ELDORADO NO CONJUNTO DA OBRA DE MILTON HATOUM

Na beira do Amazonas, uma mulher indígena parece hesitar e dizer coisas incompreensíveis para, instantes depois, desaparecer nas águas do rio. A cena, enigmática para o pequeno garoto que assiste de perto, só faz sentido quando a ama lhe traduz as palavras da índia: “Dizia que tinha se afastado do marido porque ele vivia caçando e andando por aí, deixando-a sozinha na aldeia. Até o dia em que foi atraída por um ser encantado. Agora ia morar com o amante, lá no fundo das águas. Queria viver num mundo melhor, sem tanto sofrimento, desgraça.” (HATOUM, 2008, p.11)

Assim tem início a narrativa *Órfãos do Eldorado*, do escritor amazonense Milton Hatoum. Ao publicar essa obra, como parte da coleção *Myths*, da editora escocesa Canongate, Hatoum já era um autor premiado, vencedor do prêmio Jabuti em 1990 na categoria romance com sua obra de estréia, *Relato de um certo Oriente*,¹ e depois em 2001 e 2006, com *Dois Irmãos*² e *Cinzas do Norte*³, na mesma categoria. Esse último recebeu também o Prêmio APCA 2005, categoria Grande Prêmio da Crítica, Prêmio Bravo 2006, categoria (finalista) e o Prêmio Portugal Telecom 2006, categoria (finalista).⁴ Hatoum viveu em Manaus até os quinze anos, quando então se mudou para Brasília, onde fez o curso secundário. Mais tarde, em São Paulo estudou arquitetura e urbanismo na USP. Posteriormente viveu na Espanha e na França.

¹ <http://cbl.org.br/jabuti/telas/edicoes-anteriores/premio-1990.aspx>.

² <http://cbl.org.br/jabuti/telas/edicoes-anteriores/premio-2001.aspx>.

³ <http://cbl.org.br/jabuti/telas/edicoes-anteriores/premio-2006.aspx>.

⁴ <http://www.companhiadasletras.com.br/autor.php?codigo=00217>.

Durante algum tempo lecionou na Universidade Federal do Amazonas, mas desde que concluiu o doutorado em Teoria Literária na USP em 1998, vive em São Paulo. (VICENZI, 2009, pp. 7-8)

Em *Relato de um certo Oriente* Hatoum conta a história de uma mulher vinda de Paris que volta a Manaus, cidade onde passou a infância, depois de uma longa ausência encontra a casa desfeita Tenta, então, reconstruí-la por meio da memória, procurando ligar o seu destino ao do grupo familiar.⁵ Esse romance explora as características culturais de dois mundos distintos, o das populações da Amazônia e o dos descendentes de sírio-libaneses que ali se estabeleceram.

Com *Dois Irmãos* Hatoum dá continuidade, em certo sentido, à temática inaugurada no romance anterior: os choques culturais entre amazonenses e descendentes de libaneses, envolvendo complexas questões familiares.⁶ O livro conta a história dos irmãos gêmeos, Yakub e Omar, filhos de Halim, um libanês que foi morar em Manaus, e Zana, brasileira descendente de libaneses. O conjunto de personagens abrange a irmã caçula, Rania, uma empregada indígena chamada Domingas e Nael, seu filho com Omar. A trama envolve uma relação quase incestuosa entre Zana e Omar, que é hostilizado por Yakub. Este viaja pelo mundo, é empreendedor e condena a indolência e a falta de responsabilidade do irmão, ao mesmo tempo em que se ressentido da diferença de afeto que a mãe expressa em relação aos filhos. Trata-se, na verdade, de uma metáfora para representar a transição de uma Manaus arcaica (Omar) a

⁵ HATOUM, Milton. *Relato de um certo Oriente*. São Paulo : Companhia das Letras 1989.

⁶ HATOUM, Milton. *Dois Irmãos*. São Paulo : Companhia das Letras, 2000.

uma metrópole moderna (Yakub). O romance, narrado inicialmente por uma primeira pessoa anônima, tem ao final sua identidade revelada: trata-se de Nael, que resolve contar a história muito tempo depois dos fatos terem ocorrido.

O Romance *Cinzas do norte*, ambientado também em Manaus, conta a história de dois amigos, Olavo (Lavo) e Raimundo (Mundo).⁷ O primeiro, que é também o narrador da história, é um órfão criado pelos tios, Ranulfo e Ramira; o segundo é filho de Trajano e Alícia, um casal da alta sociedade amazonense. Mundo, que não dá importância ao dinheiro, vive em conflito com o pai. O contexto político é a degradação de Manaus sob o regime militar que se instaurou após o golpe de 1964, e na trama se desenvolvem situações de adultério, solidão, violência, pondo a descoberto a fragilidade das relações familiares. Segundo Shirley de Souza Gomes Carreira:

Cinzas do norte, no entanto, emblematiza, em seu título, um universo ficcional que se reporta aos "anos de chumbo"; um momento histórico em que não havia espaço para a expressão da alteridade. A afirmação da diferença no âmbito do romance ocorre em duas esferas: a privada, nas relações conturbadas entre as personagens, e a pública, das relações do indivíduo com o poder civil. (CARREIRA, 2010, p. 2)

De um modo geral pode-se afirmar que o regionalismo e a referência a Manaus constituem um traço característico das obras literárias de Milton Hatoum. Numa entrevista à revista *Problemas brasileiros*, ao ser indagado sobre o distanciamento da terra natal, depois de se estabelecer em São Paulo, Hatoum afirma:

⁷ HATOUM, Milton. *Cinzas do norte*. São Paulo : Companhia das Letras, 2005.

A distância espacial e temporal estimula mais ainda. Parece dar mais liberdade para inventar. Foi importante ter saído de Manaus para escrever *Dois Irmãos* e *Cinzas do Norte*. Porém, às vezes, sinto necessidade de voltar para respirar aquele mormaço, como se fosse uma espécie de elixir para a alma e para a imaginação. Porque os desastres e os traumas estão lá. E a gente escreve sobre isso. A gente não escreve para dignificar nada, nem para consertar o mundo. Literatura é uma espécie de cisão, de ruptura com o mundo. Quanto mais escabroso for o seu mundo, mais literária será a sua visão sobre ele. Literatura não é uma missão nem uma redenção.⁸

Órfãos do Eldorado dá continuidade a determinados aspectos dos romances anteriores, como a referência a Manaus, uma família desajustada, uma narrativa de ficção permeada de alusões à história regional e nacional e o uso do narrador em primeira pessoa. Mas as diferenças são igualmente evidentes. Com *Órfãos do Eldorado* Hatoum abandona a temática da imigração libanesa na região amazônica, em favor de uma narrativa em que mitos amazônicos se entrelaçam com os eventos na vida do último membro da dinastia dos Cordovil, de origem não explicitada no texto.

Órfãos do Eldorado descreve as lembranças de Arminto Cordovil, filho de Amando Cordovil, um rico empresário no setor de transporte fluvial na região amazônica. Arminto vive desde a infância uma situação de hostilidade por parte do seu pai, que o vê como culpado pela morte da mãe por ocasião do parto. Por volta dos vinte anos, o jovem é expulso de casa depois de ser flagrado numa

⁸ HATOUM, Milton. "Literatura não é uma missão". Entrevista concedida a Carlos Juliano Barros. *Problemas Brasileiros*. São Paulo : SESC, n. 379, jan/fev de 2007. disponível na internet:
http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas_sesc/pb/artigo.cfm?Edicao_Id=264&Artigo_ID=4166&IDCategoria=4729&reftype=1&BreadCrumb=1, acesso em 24/05/2010 às 14h01min.

tarde de amor com Florita, empregada da casa e – insinua o protagonista – possível amante de Amando. Arminto é, assim, obrigado a deixar a confortável casa do pai, em Vila Bela, chamada de Palácio Branco e morar num quarto de pensão em Manaus. Nos diálogos com o filho, as sentenças de Amando são breves e ásperas. Durante toda a viagem a Manaus, tudo o que o pai lhe diz é: “Vais morar na pensão Saturno. E tu sabes por quê.” (HATOUM, 2008, p. 15) Depois, numa visita à casa paterna, Amando não o deixa entrar e, com a porta já se fechando, se limita a dizer: “O que fizeste com Florita é obra de um animal”.(HATOUM, 2008, p. 17)

Em Manaus, Arminto vive de trabalhos simples e esporádicos, recebendo eventualmente visitas de Florita e de Estiliano, advogado e melhor amigo de Amando. A conselho de Estiliano, Arminto volta a estudar, na esperança de obter o perdão e a aceitação do pai, mas a morte súbita deste impossibilita a reconciliação. No funeral do pai, Arminto se encanta com uma jovem órfã chamada Dinaura, que se encontra sob o cuidado de freiras carmelitas, e, com a intermediação de Estiliano, obtém da madre superiora permissão para o namoro. Vivendo em Vila Bela, Arminto se encontra regularmente com a órfã Dinaura, com quem tem a intenção de se casar, e chegam a ter um – único – encontro sexual, mas Arminto é chamado às pressas a Manaus para tratar dos negócios do pai. O naufrágio do *Eldorado*, um cargueiro de grande porte, sem seguro e adquirido à custa de um vultoso empréstimo junto a um banco inglês, acaba levando a empresa à bancarrota.

O Eldorado foge diversas vezes do alcance de Arminto Cordovil. Uma vez por meio do naufrágio, outra vez pela impossibilidade de reencontrar Dinaura ou de localizar a cidade para a qual ela havia ido e ainda uma outra vez quando não consegue manter nem a casa de sua infância.

De volta à Vila Bela, Arminto é surpreendido pelo desaparecimento de Dinaura que, segundo dizem, fugiu para uma Cidade Encantada. Por fim, Arminto vende as últimas propriedades da família, para que sobre a ele e Florita um mínimo de conforto material, mas também isso é dissipado numa vida de prodigalidade. Sempre presente na narrativa é o desejo de reencontrar Dinaura, o que de algum modo parece dar sentido a sua vida. “Uma vida com Dinaura [...] Só isso me dá ânimo” (HATOUM, 2008, p. 97), diz o personagem-narrador numa das últimas páginas da obra. Num comentário a essa obra, o pesquisador Daniel de Oliveira Gomes afirma:

Tal como o herdeiro do patriarcal Amando – a personagem Arminto Cordovil, espécie de “Don Juan” do Amazonas, não pode fugir do objetivismo que o rodeia, mesmo assim sonha, expressa emoção. Este, numa narração autodiegética, contradiz seu pai, o explorador da borracha, bem como o advogado grego Estiliano, dentre outras personagens como Florita. Ele é um anticapitalista solitário, buscador de poesia, de justiça, da destruição de oportunismo e, nas palavras do próprio autor em recente entrevista, da “desfaçatez da política”. O protagonista vai em busca de seu próprio ideal de amor, sua própria história, sua ilha, no final das contas.⁹

⁹ GOMES, Daniel de Oliveira. “Entre Milton Hatoum e Werner Herzog”. *Revista de Letras*. Departamento Acadêmico de Comunicação e Expressão da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, n. 11. 2009. disponível na internet: http://www.dacex.ct.utfpr.edu.br/11_daniel_gomes.htm, acesso em 23/05/2010 às 11h40min.

A narrativa de *Órfãos do Eldorado* é entrecortada por mitos indígenas da região amazônica. Logo nas primeiras páginas o personagem-narrador menciona o mito da piroca comprida, o da índia seduzida por uma anta-macho e o da mulher com a cabeça cortada ou a lenda das duas cabeças. Mas o mito que é evocado ao longo de toda a obra, às vezes de maneira sutil e de outras de modo bastante explícito, é o da Cidade Encantada, ou da Cidade Submersa, que atraiu a índia tapuia logo no início da narrativa e que, posteriormente, parecia abrigar o grande amor do protagonista. A constante referência à mitologia indígena e à transposição desses mitos confere às ações e situações descritas na obra um significado místico, essencial para que se interprete de modo adequado o sentido da obra como um todo.

O enredo de *Órfãos do Eldorado* poderia ser interpretado como uma metáfora da ascensão e decadência econômica de Manaus, ou, de outro modo, como uma reinterpretação da parábola do filho pródigo. Mas há um sentido menos evidente e quiçá mais pertinente que se procurará elucidar na presente pesquisa: qual é a função da transposição dos mitos amazônicos em *Órfãos do Eldorado*? É esta a questão que, na presente análise da obra, coloca-se como fundamental.

Milton Hatoum concentra numa **novela** de sonho e pesadelo

a vasta matéria **romanesca**.

(*Órfãos do Eldorado*, Nota do Editor)

2. O QUE É NOVELA?

A definição de gêneros constitui um dos problemas recorrentes da teoria literária. Trata-se de uma tarefa não raro ingrata, pois é improvável que um crítico literário alcance uma definição tão pragmática quanto as conclusões de um matemático. E isto se deve a vários fatores. Em primeiro lugar, muitas obras literárias ocupam zonas fronteiriças nas classificações tradicionais: *Os sertões*, de Euclides da Cunha, por exemplo, é ao mesmo tempo literatura, história e jornalismo, fato que não deve ser lamentado, pelo contrário, trata-se de uma característica que só contribui para ampliar o valor da obra em questão. Os próprios critérios por meio dos quais o crítico literário classifica os textos em diferentes categorias também podem ser objeto de questionamento. Os motivos que autorizam o teórico a chamar determinada obra de romance ou novela muitas vezes podem ser contestados por outro teórico que se baseia em pressupostos diferentes.

A definição do gênero literário se torna necessária à medida que existe uma tendência do senso comum em desconhecer ou se equivocar quanto à compreensão do termo “novela”, gênero literário no qual se enquadraria a obra *Órfãos do Eldorado*, de Milton Hatoum, de acordo com o próprio autor e a editora. Em entrevista concedida em 2008, Hatoum aborda a questão ao ser indagado sobre a obra que acabara de lançar:

O sr. colocou de lado o romance e agora escreve uma novela. A que se deve essa mudança de gênero literário?

Milton Hatoum: Foi uma opção mais editorial do que minha. “Orfãos do Eldorado” faz parte de uma coleção de uma editora escocesa chamada Canon Gate, num projeto em que estão envolvidas mais de trinta editoras do mundo todo, autores europeus, asiáticos, norte-americanos, europeus[*sic*] e sul-americanos, e do qual fui convidado a participar. Mandei o projeto de um livro sobre um mito, já que a coleção se chama “Mitos”, e eles aceitaram. Quando assinei o contrato, percebi que havia uma limitação de tamanho, de vinte e cinco mil palavras, mais ou menos. Então, isso para mim foi um desafio, o de lidar com o gênero novela, que é um gênero difícil, porque o romance, embora também possua uma limitação, é sempre maleável. Pode ter cento e cinquenta páginas ou pode ter setecentas páginas.¹⁰

O autor sugere que sua obra se enquadra no gênero “novela” usando neste momento da entrevista a extensão como parâmetro. Cumpre, porém, investigar até que ponto a adoção desse critério vai ao encontro das definições esboçadas nos estudos de crítica literária. O delineamento de tal definição implica dois procedimentos que serão adotados conjuntamente: o comentário a verbetes de dicionário e textos teóricos que tratem do tema e o diálogo com vertentes da crítica literária que permitam, por meio de um processo de exclusão, diferenciar a novela de gêneros afins, particularmente o romance.

¹⁰ HATOUM, Milton. “Um tempo sem heróis.”(Entrevista concedida a Carlos Eduardo Ortolan Miranda). *Trópico: idéias de norte e sul*, 21/10/2008. Disponível na internet: <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/3023,1.shl>, Acesso em 21/04/2010, 10h25min.

O termo “novela” nos dicionários

De acordo com o *Dicionário Caldas Aulete*, a palavra “novela” designa um “gênero literário que consiste numa narrativa breve, de extensão entre o conto e o romance, sobre um acontecimento em torno do qual gira o enredo.”¹¹ Além desta acepção há outras, como “narrativa seriada, com fins de entretenimento, difundida pela televisão ou pelo rádio”, “história longa e aventureira” ou “coisa complicada e demorada”. Estas últimas, porém, utilizadas na linguagem hodierna, pouco contribuem para esclarecer o sentido do termo enquanto gênero literário e devem, por isso, ser desconsideradas no presente estudo.

Na breve definição do *Dicionário Aulete*, já é possível identificar alguns dos principais elementos da novela: *brevidade e foco no acontecimento*. Ambos estão também presentes na definição de “nouvelle”, o equivalente em francês para “novela”, no *Dictionnaire Le Robert*: “Gênero que se pode definir como uma narrativa geralmente **breve**, de construção dramática (unidade da ação), que apresenta personagens pouco numerosos e no qual a psicologia não é estudada senão na medida em que se relaciona ao **acontecimento** que constitui o centro da narrativa.” (sem grifo no original). (GROJNOWSKI, 2000, p.3) No *Merriam-Webster Dictionary* há igualmente uma referência à brevidade como atributo

¹¹ *Dicionário Aulete*, disponível na internet: http://aulete.uol.com.br/site.php?mdl=aulete_digital&op=loadVerbete&pesquisa=1&palavra=novela&x=15&y=5, acesso em 05/11/2009.

essencial da novela (“*novella*”, em inglês): “Um trabalho de ficção de extensão e complexidade intermediária entre o conto e o romance”.¹²

De acordo com Massaud Moisés, o termo “novela” provém do italiano *novella*, que deriva do latim *novellus*, que por sua vez significa “enredado”. Durante a Idade Média, foi-se modificando até significar “enredo ou narrativa enovelada”. Pejorativamente, novela é história longa e sentimental. (MOISÉS, 2004, p.320)

Com base nas definições expostas acima, seria então possível caracterizar a novela como uma narrativa literária de extensão intermediária, colocando-se entre o conto e o romance. *Grosso modo*, pode-se argumentar que a novela teria entre cinquenta e cem páginas ou, para evitar equívocos decorrentes do número de linhas em cada página ou do tamanho dos caracteres seria conveniente situá-la entre vinte mil e quarenta mil palavras. Contudo, em função da própria simplicidade da formulação, a brevidade não pode ser tomada como única característica para diferenciar a novela dos gêneros afins, pois, como se observou anteriormente, não se trata de uma noção de geometria. A literatura, expressão da criatividade de um sujeito, com frequência resiste a classificações de cunho mecanicista. É nesse sentido que continuam, por exemplo, as observações de Massaud Moisés acerca da novela:

¹² *The Merriam-Webster Online Dictionary*, disponível na internet: <http://www.merriam-webster.com/dictionary/novella>, acessado em 05/11/2009. A work of fiction intermediate in length and complexity between a short story and a novel.

Além de simplista, o critério quantitativo vai de encontro aos fatos: Os *Mistérios de Paris* (1842-1843), 10 vols., de Eugène Sue, é muitíssimo mais extenso que *Thérèse Raquin* (1867), de Zola, mas nem por isso aquela obra se caracteriza como romance e esta como novela. Antes pelo contrário. Com base no critério quanto à estrutura da obra a questão se resolve sem deixar margem a dúvidas, nem minimizar certos aspectos das duas obras. (MOISÉS, 2004, p. 320)

O foco num único acontecimento é característica apontada em duas das três definições anteriores. E, de acordo com essa concepção, o gênero novela se distingue do romance porque a primeira se desenvolve em torno de um acontecimento central, em relação ao qual os demais eventos se colocam como secundários ou derivados, enquanto o segundo apresenta uma pluralidade de acontecimentos importantes que se entrelaçam na trama da narrativa.

No entanto, como será visto, essa definição não se aplica de todo a *Órfãos do Eldorado* porque, embora se qualifique como novela se levarmos em conta a extensão e a brevidade dos acontecimentos, enquadra-se também no gênero romance quando se considera a complexidade do conteúdo e os desdobramentos – ou as derivações das ações do herói.

Um exemplo de novela segundo as teorias que colocam a ação como parâmetro de definição de gênero é *A metamorfose*, de Franz Kafka, na qual um único acontecimento – a transformação da personagem principal num inseto – serve como catalisador de toda a trama. Desse modo, seria perfeitamente possível classificar como novela uma narrativa que se desdobre em diversos volumes, ou como romance um texto literário que não ultrapasse quarenta mil palavras. (MOISÉS, 1986, p.)

A extensão não é suficiente, então, para qualificar esta ou aquela obra como novela. O que é preciso então para nomear determinada obra como novela e não como romance?

Outros elementos poderiam ainda ser citados como característicos da novela, como o foco num determinado lugar (o que contribui para a intensidade da ação) e um reduzido número de personagens ou, ainda, menor ênfase na análise psicológica. Mesmo a brevidade da narrativa, embora secundária em relação à simplicidade – ou complexidade -- não deixa de ser uma característica digna de nota quando se trata de diferenciar a novela de outros gêneros literários.

Entretanto, é preciso não perder de vista que todas essas características se dão como *funções* da estrutura do enredo, e que, portanto, não servem, por si só, para definir a novela como um gênero literário. Faz-se necessário também perceber que todas as limitações genéricas a respeito de novela podem ser superadas se levarmos em conta que muitas narrativas trazem os dois gêneros entrelaçados, ou seja, características de novela e de romance imiscuídos de tal forma a praticamente impossibilitar uma classificação estanque de gênero.

Uma vez esboçadas idéias sobre uma possível definição de novela, nas quais se verifica a primazia da intensidade da ação sobre a extensão da narrativa, faz-se mister identificar as correntes teóricas e respectivos autores que, tematizando a novela, sirvam como condutores para a posterior análise de *Órfãos do Eldorado*. Em *Lire La Nouvelle*, Grojnowski apresenta um quadro

geral no qual destacam-se o romantismo alemão, com ênfase sobre a teoria da novela de August Wilhelm Schlegel; as reflexões de Edgar Allan Poe sobre a prosa breve, mais influente nos E.U.A e na França, e o formalismo russo, com as idéias de Boris Eikhenbaum. É esse esquema que servirá de roteiro para a discussão sobre o conceito de novela.

2.1 Teorias da novela:

2.1.1 August Wilhelm Schlegel

Para A. W. Schlegel, poeta e crítico literário do século XIX, vinculado ao Romantismo alemão, a especificidade da novela em relação a outros gêneros literários consiste em sua ênfase na ação e, em particular, em seu momento de crise. É um ponto de reviravolta (*Wendepunkt*) no destino das personagens: “A novela exige as reviravoltas decisivas de tal modo que as grandes linhas narrativas se revelem claramente.” (SCHLEGEL apud GROJNOWSKI, 2000, p. 23) Essa teoria é denominada “teoria do falcão”,¹³ em referência a um dos episódios do *Decamerão*, de Giovanni Bocaccio, no qual a ave torna-se objeto de consolação, desejo, sacrifício, mas principalmente de revelação, levando a narrativa a um desenlace inusitado. A originalidade de Schlegel está em estender essa particularidade da arte dramática também para a novela, que trabalha com um foco narrativo diferenciado e que possui menor extensão.

¹³ No episódio em questão, o protagonista oferece a sua amada um falcão para comer, o último bem que lhe resta, mas necessário como remédio para que ela se cure de uma doença grave. O gesto, aparentemente simples, serve de virada na história, pois é a partir daí que a moça percebe o bom caráter do protagonista e se apaixona por ele.

Em entrevista concedida à Revista *Trópico* sobre a então recém-lançada obra *Órfãos do Eldorado*, Milton Hatoum parece valer-se de conhecimentos de teoria da novela e adota o *Wendepunkt* como crucial para definir o gênero e a própria obra em questão:

O sr. já falou acerca da dificuldade da definição precisa do gênero “novela”. Não há uma fronteira muito clara. Um conto extenso pode ser definido como uma “novela”? Mesmo tecnicamente não é muito simples entender o que é uma novela.

Hatoum: Não é simples. Lukács adorava a novela, que julgava um gênero superior. Bom, eu tinha algum conhecimento teórico, lembrava alguma coisa da época em que era professor, da qual não sinto saudades, mas, sobretudo eu tinha em mente algumas novelas exemplares, por assim dizer. Como as de Cervantes, Tolstoi, Faulkner, “O Mandarim”, de Eça de Queiroz...

Esta foi uma das dificuldades: fazer com que a narrativa, a vida das personagens, fosse interrompida, em determinado momento, por atos inesperados. O romance é uma espécie de eletroencefalograma, há momentos de tensão, de batidas, de ritmos fortes, e outros de remanso, de calma. Ao passo que, na novela, há um instante em que a vida da personagem dá uma guinada, uma reviravolta, e essa foi uma dificuldade ao encarar o gênero.¹⁴

A obra em questão traz claramente um ponto de reviravolta em que a vida do herói muda repentinamente e todas as questões, antes certas e seguras, passam a reger os acontecimentos dali em diante.

¹⁴ HATOUM, Milton. “Um tempo sem heróis.”(Entrevista concedida a Carlos Eduardo Ortolan Miranda). *Trópico: idéias de norte e sul*, 21/10/2008. Disponível na internet: <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/3023,1.shl>, Acesso em 21/04/2010, 10h35min.

2.1.2 Edgar Allan Poe

O conjunto dos escritos teóricos e críticos de Edgar Allan Poe é de grande importância para a teoria da prosa de ficção. Seu trabalho influenciou significativamente o cenário da crítica literária francesa, em grande parte devido às traduções e comentários que o poeta francês Charles Baudelaire dedicou a obra de Poe. É interessante notar que as considerações que Poe tece acerca da extensão da obra de arte literária¹⁵ não se limitam a questões de estética ou da estrutura do enredo, incluem também aspectos relacionados às condições materiais e institucionais da produção do texto literário. Segundo Poe:

O progresso realizado em alguns anos por revistas e magazines não deve ser interpretado como queriam certos críticos. Não é uma decadência do gosto ou das letras americanas. É, antes, um sinal dos tempos; é o primeiro indício de uma era em que se irá caminhar para o que é breve, condensado, bem digerido. [...] Somos inclinados a enfeixar o máximo possível de idéias no mínimo de volume, a espelhá-lo o mais rapidamente que pudermos.”¹⁶

Em outras palavras, tendo em mente que o mercado editorial do século XIX contava com a burguesia como um público consumidor crescente, seria crucial que os autores de literatura se adequassem à nova organização do tempo que então se configurava. Pois, como argumenta Moisés, “a novela tornou-se um dos entretenimentos mais caros à burguesia [...] mesmo os

¹⁵ Edgar Allan Poe trata principalmente do conto quando se refere à necessidade de perceber as mudanças na sociedade e às limitações no tempo dedicado à leitura. Aproveitando este ponto de vista sobre uma praticidade das obras mais curtas e o atendimento à demanda editorial, utilizamos Grojnowski porque ele estende estas considerações a outros gêneros como a novela.

¹⁶ POE, Edgar Allan. **Poemas e ensaios**. São Paulo : Editora Globo, 1999. p. 165.

escritores mais exigentes não ficaram imunes [...] E, quase sem exceção, caldearam em suas obras recursos narrativos peculiares à novela .(MOISÉS, 2004, p. 362)

Essa sensibilidade burguesa implicava certamente numa escolha de temas, como o da multidão que se formava nas grandes cidades ou na percepção de um tempo do trabalho regulado pelo relógio.. Mas os afazeres diários do leitor burguês o levavam também a uma preferência por obras literárias menos extensas, de modo que não se perdesse, na leitura, aquilo que Poe chamava de “efeito de totalidade”. Nesse sentido, numa narrativa muito longa e muito complexa, as constantes interrupções que se fariam no ato da leitura levariam o leitor a perder a impressão de unidade e, portanto, de totalidade da história sendo narrada. Ainda sobre a necessidade de narrativas mais breves para um público oitocentista que se via às voltas com uma privação de longas jornadas de dedicação à leitura, Poe diz que

Se a obra literária é longa demais para ser lida de uma assentada, devemos resignar-nos a dispensar o efeito imensamente importante que se deriva da unidade de impressão, pois se se requerem duas assentadas, os negócios do mundo interferem e tudo o que se pareça com totalidade é imediatamente destruído.[...] Parece evidente, pois, que há um limite distinto, no que se refere à extensão para todas as obras de arte literária, o limite de uma só assentada, e que, embora em certas espécies de composição em prosa, tais como *Robinson Crusóé* (que não exige unidade), esse limite pode ser vantajosamente superado. (POE, 1999, PP. 103-104)

As reflexões de Poe acerca da extensão da obra literária contribuem para um melhor entendimento de um aspecto da obra *Órfãos do Eldorado*, qual

seja, a relação que se estabelece entre o autor e o público, ou mais exatamente com o mercado consumidor. Autor de três romances, Hatoum se encontrou na situação de escrever uma novela não por decisão própria, mas como resultado de uma exigência editorial.

A brevidade, da qual tratara Poe, em termos de efeito sobre o leitor, torna-se uma condição com a qual o mercado editorial se depara numa sociedade em que, para muitas pessoas, o tempo disponível para a leitura de textos literários é significativamente menor do que no passado. E a *Canongate* assumiu a tarefa de oferecer uma alternativa ao romance a esse público na coleção *Myths*. Como comenta Milton Hatoum,

Foi uma opção mais editorial do que minha. “Orfãos do Eldorado” faz parte de uma coleção de uma editora escocesa chamada Canon Gate,[...] Quando assinei o contrato, percebi que havia uma limitação de tamanho, de vinte e cinco mil palavras, mais ou menos.¹⁷

Mesmo admitindo digressões, descrições e referências, o essencial na obra de arte literária, de acordo com a concepção de Poe, é que o texto vise uma totalidade arquitetada pelo escritor e percebida pelo leitor. De acordo com Grojnowski, “A concentração impõe uma economia ao nível da intriga e de sua orquestração. Resulta numa dinâmica de tipo centrípeta: os diversos elementos concorrem para o efeito de conjunto.” (GROJNOWSKI, 2000, PP. 28-29)

¹⁷ HATOUM, Milton. “Um tempo sem heróis.”(Entrevista concedida a Carlos Eduardo Ortolan Miranda). *Trópico: idéias de norte e sul*, 21/10/2008. Disponível na internet: <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/3023,1.shl>, Acesso em 21/04/2010, 10h35min.

Os efeitos de unidade e totalidade planejados pelo autor e exigidos pelo leitor levariam a novela, nessa perspectiva, a uma ênfase na brevidade e intensidade da narrativa.

2.1.3 Boris Eikhenbaum

Uma terceira teoria da novela, que não exclui, mas complementa as precedentes, é aquela desenvolvida no interior de uma corrente conhecida como *Formalismo Russo*. É a essa corrente que se vincula Boris Eikhenbaum, particularmente importante para os estudos da novela enquanto gênero literário. Para esse autor, existe uma oposição bastante clara entre as narrativas complexas: de um lado, como crônicas extensas, relatos de viagem e romances, e, de outro, narrativas simples: como as evidenciadas pela anedota, o conto e a novela. Mas é ao tratar da relação de contraste entre o romance e a novela que Eikhenbaum se mostra mais enfático:

O romance e a novela não são formas homogêneas mas, pelo contrário, formas completamente estranhas uma a outra. Por isso, não se desenvolvem simultaneamente, nem com a mesma intensidade numa mesma literatura. O romance é uma forma *sincrética* (pouco importa se ele é desenvolvido diretamente a partir da compilação de novelas, ou se é tornado complexo pela inclusão de descrições de costumes); a novela é uma forma fundamental, elementar (o que não quer dizer primitiva). O romance provém da história, do relato de viagens; a novela provém do conto, da anedota. De fato, trata-se de uma diferença de princípio, determinada pela extensão da obra. Vários escritores e diferentes literaturas cultivam ou o romance ou a novela. (EIKHENBAUM *in* TOLEDO, 1971, pp. 161-162)

A oposição entre esses dois gêneros literários pode ser mais bem exemplificada por meio do esquema de Eikhenbaum, que é apresentado a seguir:

Romance	Novela
Ação lenta	Ação rápida
Arranjo de elementos heterogêneos	Arranjo de elementos homogêneos
Múltiplos centros de interesse	Centro de interesse singular
Desfecho na forma de epílogo	Desfecho inesperado

Dos quatro pares de elementos apresentados, é ao último que Eikhenbaum dedica maior atenção. Segundo ele, “Tudo na novela, assim como na anedota, tende para a conclusão”, enquanto a “construção [complexa] exige que o final do romance seja um momento de enfraquecimento e não de reforço”. (EIKHENBAUM *in* TOLEDO, 1971, p. 162)

No desenvolvimento de diversos focos de atenção e intrigas paralelas, o romancista precisa de uma conclusão que, longe de produzir uma sensação de surpresa, pelo contrário, consiga relacionar essas diferentes tramas, fazendo-as convergir para um ponto comum e dotando-as de sentido. Mas o novelista, narrando uma única ação, não se vê atrelado a essa limitação e pode perfeitamente reservar ao final o elemento-surpresa da trama.

2.1.4 Massaud Moisés

Massaud Moisés, ao discorrer sobre a novela, circunscreve alguns de seus traços característicos, com particular ênfase na questão da *ação*. Para esse teórico a ação na novela é “essencialmente multívoca, polivalente, isto é, ostenta pluralidade dramática. Constitui-se de unidades ou células dramáticas encadeadas e portadoras de começo, meio e fim. (MOISÉS, 2004, p.363) É como uma seqüência de contos entrelaçados, mas sem que cada um deles possua autonomia, pois na novela verifica-se a sucessividade, as células dramáticas se arranjam de forma linear, de modo que a ausência de uma delas “acabaria comprometendo a progressão em que se inscreve”. (MOISÉS, 2004, p. 363) Essa disposição tem como consequência a apreensão de um tempo cronológico e de “uma ordenação horizontal [dos eventos] segundo uma rígida causalidade”. (MOISÉS, 2004, p. 364) Por meio desse esquema a narrativa flui num único plano, de modo que “não há dimensões invisíveis para o narrador, nem espessura do real, tudo se vê e se conhece”. (MOISÉS, 2004, p.364) E essa fluidez da narrativa pouco afeita a descrições, por sua vez, exige personagens planos, sem muita profundidade psicológica.

A concepção de novela em Moisés coincide com a de Eikhenbaum em diversos pontos: ênfase na ação, personagens pouco complexos e homogeneidade dos elementos do enredo. Mas há um significativo elemento de discordância entre ambos: o desfecho inesperado na novela, essencial para

Eikhenbaum, é considerado um acessório para Moisés. Para esse último, “colocado o ponto final na sucessão de episódios, outros poderiam ser acrescentados, bastando chamar à cena acontecimentos posteriores, ou personagens secundárias, cuja existência não se completara no decorrer da fabulação.” (MOISÉS, 2004, p.364)

2.1.5 Salvatore D’Onofrio

Salvatore D’Onofrio, por sua vez, afirma que não se pode concluir que a novela é, de maneira simplista, uma história curta, nem tão longa como um romance, nem tão curta como um conto. Afirma que “A novela é um gênero literário que tem características estruturais e semânticas bem peculiares.” (D’ONOFRIO, 2007, p.102) A concepção de novela nesse autor pode ser representada de forma esquemática de acordo com o quadro a seguir:

Romance	Novela
Há um único centro ao qual as outras histórias estão subordinadas	Não está centrada sobre uma única história ficcional
Narrativa de estrutura fechada	Narrativa de estrutura aberta
História com começo, meio e fim. As personagens têm como principal função a caracterização do herói.	É possível acrescentar mais um episódio ou uma personagem, Permite-se deslocar a ação no tempo e no espaço. As personagens não tem sua existência baseada na presença do herói.

D'Onofrio ainda previne que usa a estrutura aberta ou fechada como principal termo de diferenciação entre a novela e o romance. Afirma também que seria mais razoável “classificar toda narrativa ficcional de longo porte como romance, distinguindo-se [apenas] o romance de estrutura aberta (a novela) do romance de estrutura fechada (o romance propriamente dito).” (D'ONOFRIO, 2007, p. 103) Tal como no caso de Moisés, também em D'Onofrio há uma compreensão de novela próxima à de Eikhenbaum, exceto no que se refere à importância dada ao epílogo.

2.1.6 Órfãos do Eldorado: entre novela e romance

Esse elemento de desacordo entre a necessidade do desfecho inesperado, enfatizada por Eikhenbaum de um lado, e de certa forma negligenciada por Moisés e D'Onofrio por outro, corresponde ao que Milton Hatoum chama de “reviravolta” em *Órfãos do Eldorado*: [...] na novela, há um instante em que a vida da personagem dá uma guinada, uma reviravolta, e essa foi uma dificuldade, ao encarar o gênero.¹⁸

Sendo assim, para solucionar o impasse na escolha entre dois posicionamentos aparentemente excludentes, pode-se optar por uma terceira via, nesse caso, a referência ao conceito de *Wendepunkt*, de Schlegel. Embora a virada do destino se dê geralmente no epílogo, não é absurdo concebê-la no meio da narrativa, como faz Hatoum em *Órfãos do Eldorado*. Assim se pode

¹⁸ HATOUM, Milton. “Um tempo sem heróis.”(Entrevista concedida a Carlos Eduardo Ortolan Miranda). *Trópico: idéias de norte e sul*, 21/10/2008. Disponível na internet: <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/3023,1.shl>, Acesso em 21/04/2010, 11h40min.

afirmar que a obra possui uma importante característica distintiva da novela, ainda que em *Órfãos do Eldorado* isso se verifique de modo pouco convencional.

Embora Salvatore D'Onofrio não inclua o desfecho inesperado em sua lista de elementos distintivos da novela em oposição ao romance, ele apresenta uma característica desta que não havia sido enfatizada nem por Eikhenbaum e nem por Moisés, qual seja, o refúgio no mundo da fantasia. Tal característica torna-se significativa na análise de *Órfãos do Eldorado*, uma vez que a questão do mito assume um papel central no desenvolvimento do enredo.

De um modo geral, é aceitável enquadrar *Órfãos do Eldorado* no gênero novelístico, partindo-se das teorias que definem a novela sob a ótica da extensão. Contudo, tomando-se como base as considerações conceituais de Moisés, Eikhenbaum e D'Onofrio, deve-se admitir que *Órfãos do Eldorado* encaixa-se muito mais no gênero romanesco, pois o fluxo de consciência que determina a profundidade das personagens torna evidente um grau de complexidade incompatível com a ênfase na ação que caracteriza a novela enquanto gênero literário. Sendo *Órfãos do Eldorado* caracterizado e mediado pelos mitos que compõem a mentalidade específica da região amazônica, o espaço (a floresta, os rios) e o povo que lá habita são determinantes para a trama, caracterizando-se assim muito mais na seara romanesca.

O que se pode concluir por ora é que *Órfãos do Eldorado* se constitui num gênero híbrido, a meio caminho entre a novela e o romance, o que contribui para acentuar sua originalidade.

A discussão sobre o enquadramento de *Órfãos do Eldorado* em determinado gênero de ficção em prosa, seja ele romance ou novela, se coloca como pertinente na presente pesquisa pela impossibilidade de dissociar forma e conteúdo na referida obra. Em outras palavras, o mito encontra-se intimamente articulado à estrutura da narrativa e à composição dos personagens: o centro é o naufrágio como metáfora da vida do protagonista/narrador e em torno desse evento e de Arminto transitam os demais personagens. Portanto, uma análise da função da transposição dos mitos em *Órfãos do Eldorado*, dissociada de uma consideração atenta de sua estrutura seria incompleta. E um aspecto importante da estrutura é sua adequação – ou não – às definições de novela ou romance discutidas ao longo deste capítulo.

A relação entre o enquadramento de *Órfãos do Eldorado* num determinado gênero literário e a transposição dos mitos operada na obra pode ser identificada a partir da análise de três características: a extensão, o *Wendepunkt* e a profundidade dos personagens.

O conceito de mito é, em princípio, indiferente quanto à extensão. O mito pode constituir uma narrativa breve, como na conhecida história do negrinho do pastoreio, ou se estender por uma série de episódios, como as aventuras de Perseu. Mas tanto no mito de narrativa breve como no de longa, o que se percebe é a unidade da ação e geralmente um caráter estereotipado dos personagens de modo a ressaltar seus traços arquetípicos. No caso de *Órfãos do Eldorado*, a ambiguidade do gênero literário, na fronteira entre novela e romance, o mito assume nova e inusitada dimensão. Há na obra uma

pluralidade de narrativas míticas, que se subordinam ao mito central do qual deriva seu título. Assim se poderia falar numa relativa unidade da ação compatível com a breve extensão de *Órfãos do Eldorado* e com um certo entendimento de novela como gênero literário. Contudo, a complexidade dos personagens subverte completamente essa suposição. Longe de representarem padrões estáveis de caráter e comportamento humano, Arminto, Florita, Amando, Dinaura e Estiliano transitam por ambiguidades nunca resolvidas plenamente na obra, o que contribui para a profundidade desses personagens e para a conseqüente correspondência de *Órfãos do Eldorado* como gênero romanesco.

Hatoum produz aquilo que ele mesmo chama de uma simetria rigorosa na narrativa; na primeira parte os mitos são construídos e na segunda estes progressivamente se esfacelam. Mas, marcando a passagem de uma metade à outra está o naufrágio do Eldorado, que, conforme se viu anteriormente, possui significados superpostos: remete também ao mito da Cidade Encantada. Esse evento pode ser considerado, assim, um *Wendepunkt*, de acordo com a terminologia de Schlegel e, assim, referendar a convicção de que se trata de uma novela, o que se coloca em sintonia com a intenção do autor e da editora. Mesmo a presença de outros mitos, próprios da região amazônica não chegaria a comprometer a unidade da ação, do mesmo modo que num mito de narrativa episódica os diferentes eventos contribuem para realçar traços da personalidade do herói, subordinando-se a um mito central. Mas esses elementos, que correspondem a uma estrutura típica de novela, contrastam em *Órfãos do*

Eldorado com a profundidade – comum nos romances – da construção dos personagens, que na obra têm sua psique delineada a partir de referências míticas amazonenses. Desse modo a obra se coloca de maneira ambígua, e a transposição de mitos amazônicos na composição do caráter de alguns personagens exerce uma função fundamental.

“Compreender a estrutura e a função dos mitos nas sociedades tradicionais não significa apenas elucidar uma etapa na história do pensamento humano, mas também compreender melhor uma categoria dos nossos contemporâneos”.

MIRCEA ELIADE. *Mito e Realidade*.

3. O MITO DO ELDORADO: CONCEITUAÇÕES

3.1. O mito como conceito antropológico

A palavra “mito” é de origem grega (*mythos*= fábula, narrativa, ação) e, no período clássico, era frequentemente utilizada em referência a narrativas alegóricas, como é o caso do conhecido “mito da caverna” de Platão. Em outras palavras, o mito fazia parte do discurso do *logos*, da razão especulativa, mas assumindo uma função subordinada a este, na medida em que se limitava a preparar uma conclusão de cunho propriamente filosófico.

A saída da caverna, por exemplo, ilustra o processo de aquisição do conhecimento, mas, uma vez elucidado esse assunto, o mito, em si mesmo, deixa de ter razão de ser. Em seu uso contemporâneo, contudo, o termo remete particularmente às formas de expressão cultural em que a narrativa não somente instrui ou ilustra, mas também reatualiza, ainda que momentaneamente, a condição vivida num passado primordial. De acordo com Mircea Eliade:

[...] a definição que a mim, pessoalmente me parece menos imperfeita, por ser a mais ampla, é a seguinte: o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do ‘princípio’. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma ‘criação’: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser. O mito fala apenas do que *realmente* ocorreu, do que se manifestou plenamente.

Os personagens dos mitos são os Entes Sobrenaturais. Eles são conhecidos sobretudo pelo que fizeram no tempo prestigioso dos “primórdios”. Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a ‘sobrenaturalidade’) de suas obras. Em suma, os mitos descrevem as diversas, e, algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado(ou do ‘sobrenatural’) no Mundo. (ELIADE, 2007, p. 11)

Utilizado no sentido em que Eliade o descreve, o termo “mito” evoca figuras como Zeus, Apolo e Afrodite e situações como a busca do velocino de ouro ou o envolvimento de forças sobrenaturais no embate entre gregos e troianos. Na verdade o termo denota uma categoria abrangente, que inclui desde credices populares a figuras políticas ou artísticas, passando por manifestações religiosas e representações de tempos e lugares nos quais se dá a plena realização da felicidade humana.

O uso dessa palavra como conceito-chave nos estudos antropológicos por certo contribuiu decisivamente para a expansão de seu conteúdo semântico, mas o que permanece inalterado em meio à diversidade de objetos que o termo “mito” designa é sua função de organização dos elementos que compõem o mundo dentro de uma cultura particular.

Compreender a estrutura e a função dos mitos nas sociedades tradicionais não significa apenas elucidar uma etapa na história do pensamento humano, mas também compreender melhor uma categoria dos nossos contemporâneos. (ELIADE, 2007, p.8)

Nesse sentido, o mito não é simplesmente lembrado ou pensado, mas intensamente *vivido*. Quando, por exemplo, um sacerdote pronuncia a fórmula “Este é meu corpo e meu sangue” numa celebração eucarística cristã, ele não está somente repetindo palavras ditas no passado, está revivendo no presente uma ação do passado. Esse exemplo ilustra também o fato de que, diferente da fábula, na qual as personagens desenvolvem suas ações num mundo à parte, no mito as práticas e crenças são partilhadas por uma comunidade e dizem

respeito a condições existenciais comuns a todos os seus membros. Segundo Eliade:

[...] os indígenas sentiram tratar-se de “histórias” radicalmente diferentes. Tudo o que é narrado nos mitos *concerne diretamente a eles*, ao passo que os contos e as fábulas se referem a acontecimentos que, embora tendo ocasionado mudanças no Mundo (conforme as peculiaridades anatômicas ou fisiológicas de certos animais) não modificaram a condição humana como tal. (ELIADE, 2007, p. 15)

O mito é repetidamente reverenciado através da vivência de suas características. Ele não apenas explica o mundo e a origem de toda a vida, mas faz parte do cotidiano à medida que é usado para mediar as relações humanas nestas comunidades.

De acordo com Bronislaw Malinovski:

Nas civilizações primitivas o mito desempenha uma função indispensável: ele exprime, enaltece e codifica a crença; salvaguarda e impõe os princípios morais: garante a eficácia do ritual e oferece regras práticas para a orientação do homem. O mito, portanto, é um ingrediente vital da civilização humana; longe de ser uma fabulação vã, ele é ao contrário, uma realidade viva, à qual se recorre incessantemente; não é absolutamente uma teoria abstrata ou uma fantasia artística, mas uma verdadeira codificação da religião primitiva e da sabedoria prática(...) essas histórias constituem para os nativos a expressão de uma realidade primeva, maior e mais relevante, pela qual são determinados a vida imediata, as atividades e os destinos da humanidade. O conhecimento dessa realidade revela ao homem o sentido dos atos rituais e morais, indicando-lhe o modo como deve executá-los. (MALINOWSKI *apud* ELIADE, p. 54)

O pensamento positivista, que exerceu bastante influência no século XIX, tomava o mito como uma forma primitiva ou até mesmo infantil de

expressão, que deveria sair de cena com o desenvolvimento do conhecimento científico. Entre os antropólogos contemporâneos, contudo, há um consenso de que o mito não constitui uma forma de explicação do mundo inferior à ciência, mas *diferente* dela: [...] “A principal função do mito consiste em revelar os modelos exemplares de todos os ritos e atividades humanas significativas: tanto a alimentação ou o casamento, quanto o trabalho, a educação, a arte ou a sabedoria.” (ELIADE, 2007, p. 13)

Em função disso, o mito deve ser entendido como um componente importante na cultura humana, de modo que compreendê-lo significa avançar no entendimento da cultura da qual o mito faz parte.

3.2 O mito no discurso literário

Existe uma complexa discussão entre especialistas sobre a relação entre mito e pensamento especulativo. A compreensão tradicional, por exemplo, que assumia como certa a autonomia da filosofia grega antiga em relação às concepções mitológicas da época tem sido cada vez mais questionada.

Segundo Mircea Eliade:

Veremos, entretanto, que a ‘desmistificação’ da religião grega e o triunfo, com Sócrates e Platão, da filosofia rigorosa e sistemática, não aboliram definitivamente o pensamento mítico. Além do mais, é difícil conceber o ultrapasado radical do pensamento mítico enquanto o prestígio das ‘origens’ permanece intacto e enquanto o *esquecimento* que se passou *in illo tempore* - ou num mundo transcendental - é considerado o principal obstáculo ao conhecimento ou à salvação. (ELIADE, 2007, p. 157-158)

Mesmo assim, a discussão das “origens” mitológicas do pensamento especulativo não invalida o fato de que o mito constitui um domínio distinto da ciência ou da filosofia.

No caso da relação entre mito e literatura, porém, a delimitação de fronteiras já não é tão clara. A *Teogonia* de Hesíodo ou a *Ilíada* de Homero, por exemplo, são obras literárias eivadas de narrativas míticas, mas podem também ser consideradas instâncias de discursos mitológicos que assumem a literatura como forma de representação. De acordo com Eric Rabkin,

Certas questões sempre ocuparam a mente das pessoas, desde tempos pré-históricos. De onde veio o mundo? Como explicar os sentimentos do despertar da sexualidade? Por que deve haver morte? Há uma vida após a morte? Os mundos fantásticos dramatizam respostas a perguntas reais [...] Em suas formas mais antigas essas respostas são os mitos por meio dos quais sobrevivem as culturas. [...] De alguma maneira, mais modernamente, estas respostas se tornaram os contos populares e os contos de fadas. (RABKIN, 1979, p. 95.)

Sob esse ponto de vista, o mito é origem de determinadas formas de expressão literária e, tanto na mitologia como na literatura, trata-se de oferecer respostas às principais questões relativas à existência humana.

A distinção entre literatura e mitologia é complexa porque, diferentemente da filosofia ou da ciência, nas quais o objetivo primordial é expressar um conteúdo de ordem intelectual, como uma asserção, uma fórmula ou um conceito, a literatura visa produzir a catarse, uma identificação não só lógica, mas principalmente estética e moral entre o leitor e as situações vividas

pelos personagens envolvidos no enredo. Mircea Eliade não hesita em enfatizar uma identidade quanto à função social nos âmbitos da mitologia e da literatura:

O que deve ser salientado é que a prosa narrativa, especialmente o romance, tomou, nas sociedades modernas, o lugar ocupado pela recitação dos mitos e dos contos nas sociedades tradicionais e populares. Melhor ainda, é possível dissecar a estrutura 'mítica' de certos romances modernos, demonstrar a sobrevivência literária dos grandes temas e dos personagens mitológicos. (Isso se verifica sobretudo em relação ao tema iniciatório, o tema das provas do herói-redentor e seus combates contra os monstros, as mitologias da Mulher e da riqueza) Por esse prisma, pode-se dizer, portanto, que a paixão moderna pelos romances trai o desejo de ouvir o maior número possível de 'histórias mitológicas' dessacralizadas ou simplesmente camufladas sob formas 'profanas'. (ELIADE, 2007, p. 163)

As reflexões de Eliade vão ao encontro das considerações que Salvatore D'Onofrio faz acerca da narrativa ao afirmar que:

Uma vez perdidas as verdades coletivas e absolutas no estado mítico, cada homem é obrigado a descobrir seus próprios valores de vida. O estado de consciência abre caminho para o sentimento de culpa e a noção de pecado: Adão após comer a fruta da árvore do conhecimento do bem e do mal, vê-se pela primeira vez em toda sua nudez, e a consciência de si o faz se sentir culpado. O mito, não mais vivido, passa a ser representado artisticamente. Com a perda da sacralidade e a conseqüente humanização do mito, dá-se a passagem da forma simples para a forma culta. Poetas e dramaturgos aproveitam as histórias míticas para realizar obras de arte literária. (D'ONOFRIO, 2007, p. 90-91)

Pensar a relação entre mito e literatura nesses termos significa, entre outras coisas, tomar consciência de que o discurso literário na sociedade atual cumpre uma função muito mais nobre e importante do que de simplesmente

fornecer entretenimento a um público leitor, mas, mais do que isso, a de propiciar uma forma de expressão alternativa ao discurso religioso para lidar com o que há de transcendente na existência humana. K. K. Ruthven, ao tratar especificamente dessa questão, argumenta que:

Se o mito é a linguagem primordial da experiência, os escritores modernos que exploram os recessos da consciência mítica e depositam seus achados em obras de ficção, deveriam ser estimados por manter-nos vitalmente em contato com as próprias fontes de nossa humanidade. [...] É característico da crítica dos mitos desviar a atenção das especificidades locais de um determinado livro, para algum mito tido como mais antigo e mais grandioso e portanto melhor que o livro de que realmente se está falando. (RUTHVEN, 1997, p. 93-94)

Se autores como Eliade e Ruthven identificam no romance uma forma de expressão do mito, isso não significa que uma interpretação inversa não seja também possível. Samira Nahid de Mesquita, por exemplo, que também percebe e explicita as analogias de reciprocidade entre mito e literatura, desenvolve uma argumentação diferente ao afirmar que a narrativa, e não o mito, assume papel primordial como origem da relação:

Em última análise, o homem tentava intervir no descontínuo da vida no Universo, preenchendo os vazios da doença, das catástrofes, do mistério da morte com as narrativas inventadas, que, ao se transmitirem, investiam-se do valor da verdade e do sagrado. Contar, narrar, passam a ser formas de ordenar a desordem, de dominar o desconhecido, de compensar o caos. Uma frase de um ensaísta contemporâneo, Roland Barthes, sintetiza bem essa idéia: 'O mundo deixa de ser inexplicável, quando se narra o mundo' ao organizarem-se frases, organizam-se sentidos, articula-se uma ordem, cria-se um mundo logicamente estruturado.

No ato de sua transmissão, o mito vai-se condicionar por fatores diversos: alguém narra a alguém o 'saber' do mito. A transmissão oral, a presença de um narrador e de um ou vários ouvintes acabarão por motivar a multiplicidade, a diversificação ou a manutenção das séries de eventos, primeiramente organizadores. O remeter a um significado de ordem geral é que não podia desaparecer. (MESQUITA, 2006, p. 9)

Uma possível solução para o impasse acerca da primazia na relação mito/literatura seja a de aceitar a existência de uma causalidade recíproca: a narrativa gera o mito ao tentar dar um ordenamento poético a um universo existencial caótico e, ao mesmo tempo, o mito gera a literatura ao alimentar o discurso literário com problemas, temas e, sobretudo, com uma simbologia que torna possível a expressão poética de condições existenciais derivadas da relação humana com o transcendente.

3.3 O mito de Eldorado ou da cidade encantada

Na primeira metade do século XVI, difundiu-se entre exploradores ibéricos na América, a história de um reino indígena no qual um homem, coberto por um fino pó de ouro, tinha o costume de se banhar numa lagoa. Estudos arqueológicos recentes revelam que entre os Chibcha, uma cultura pré-colombiana situada na atual Colômbia, realmente havia um ritual semelhante, no qual um novo chefe assumia o poder cobrindo seu corpo com uma resina e em seguida com ouro em pó e depois banhando-se num lago onde também se depositavam adornos de ouro como oferendas. (LANGER, 1997, p. 28) De qualquer modo, tratava-se de uma situação que sem dúvida tinha o potencial de

estimular o imaginário europeu da época, ávido pela descoberta de pedras e minerais preciosos nas terras além-mar. Afinal, se um homem podia se dar ao luxo de banhar-se recoberto de ouro, é porque se trataria de um reino no qual o precioso metal deveria existir em abundância. Passava-se assim, sutilmente, da imagem de um homem dourado – “El Dorado”, em espanhol – à de um lugar maravilhoso: o *Eldorado*.

Desde a Antiguidade Clássica já se contavam histórias de uma “época de ouro”, de um passado distante no qual reinavam a fartura e a felicidade perfeitas, a exemplo da narrativa das cinco raças, de Hesíodo, que tem início com a raça dos homens de ouro, e que posteriormente foi retomada por Ovídio em suas *Metamorfoses*. Mas o mito de uma época perfeita podia facilmente se transformar no mito de um *lugar* perfeito, como de fato aconteceu na *Idade Média*, com as narrativas do país de Cocanha ou o lendário *Reino do Preste João*. No início da *Idade Moderna* esses mitos antigos e medievais ainda se faziam presentes, ainda que não fossem tematizadas de modo explícito. “Em *Cocanha: a história de um país imaginário*, o medievalista Hilário Franco Júnior ensina que a ilha de Brazil, Brazi, Brassel, Braçile, Brasile, Braçir significava, em etimologias gaélicas, ilha grande, ou o que é belo, prodigioso, esplêndido, tendo a raiz *bra* o sentido de brilho, esplendor, ou no irlandês Hy Bressail ou O’Brazil, ‘Ilha Afortunada’.” (BERND, 2007, p. 632)

Há uma intensa discussão entre especialistas sobre o papel das lendas indígenas na formação do mito do *Eldorado*. Há basicamente duas hipóteses que, embora distintas, excluem as mitologias indígenas como fundamento da

crença numa “cidade de ouro”. Segundo a primeira versão o *Eldorado* derivaria exclusivamente da cultura europeia, integrando as crenças clássicas e medievais mencionadas acima à aventura e ao desejo do enriquecimento fácil numa América que, por ser ainda muito pouco conhecida, representava um lugar onde tudo seria possível. Uma segunda versão interpreta o mito do *Eldorado* como uma mentira inventada pelos povos nativos da América para ludibriar os conquistadores e afastá-los de suas terras. Mas uma terceira versão admite que o mito de *Eldorado* se formou historicamente combinando elementos tanto do imaginário europeu quanto das culturas indígenas da América. É esse, por exemplo, o posicionamento de Johnni Langer quando afirma:

Podemos considerar o mito de Eldorado em duas perspectivas básicas, independentes e ao mesmo tempo intrínsecas: as *expedições de busca* e as *narrativas documentais*. A primeira foi influenciada principalmente por motivos simbólicos da mentalidade europeia (entre os quais o velozino de ouro), enquanto que as narrativas foram estabelecidas em evidências históricas (cultos indígenas) em confluência intrínseca com mitos europeus. É evidente que em diversas ocasiões ambas as perspectivas fundiram-se, e muitas expedições eram organizadas a partir da popularização de relações impressas. Mas as simbolizações do ouro e sua busca já estavam presentes antes mesmo da formação histórica do mito do Eldorado. (LANGER, 1997, p. 26)

Dentre os inúmeros cronistas que escreveram relatos sobre o *Eldorado* no século XVI, apresentam-se três como sendo representativos do período: Gaspar de Carvajal, Johannes Martinez e Walter Raleigh.

Carvajal foi um padre que acompanhou uma expedição liderada por Francisco de Orellana à floresta amazônica, em 1541. Na região próxima ao Rio

Negro a expedição teria sido atacada por mulheres guerreiras, cuja cidade era feita de pedras e rica em ouro e prata, de acordo com a descrição de um indígena capturado posteriormente. Essa cidade de mulheres guerreiras, jamais encontrada, acabaria dando ao rio o nome de “Amazonas”.

Martinez, por sua vez, é o suposto autor de um manuscrito que surgiu aproximadamente entre os anos de 1580 e 1590 e que conta seu encontro com indígenas que o teriam levado à cidade de Manoa:

Segundo Johanes Martinez, a fabulosa cidade seria situada entre uma montanha de ouro, de prata e de sal. O palácio do imperador, o principal edifício da cidade, foi localizado em uma verdejante ilha com um lago. A entrada seria sustentada por magníficas colunas de pórfiro e alabastro – simetricamente alinhadas – com uma galeria ornada com bois de ébano e jóias. Dentro do Palácio destaca-se uma imensa coluna de 25 pés de altura, cujo capitel superior ostenta uma imensa lua de prata. Na base dessa coluna, dois leões vivos estavam presos por correntes de ouro maciço. E ainda no centro do edifício também estava localizada uma fonte quadrangular ornada com quatro tubos de ouro e um imenso sol com quatro lâmpadas de brilho perpétuo. (LANGER, 1997, p. 31)

Com a narrativa de Carvajal o *Eldorado* já se definia como uma cidade de pedra, diferenciando-se, portanto, das habitações típicas dos povos indígenas da Amazônia. Mas com o relato de Martinez a cidade assumia um aspecto fantástico, incluindo símbolos de poder que absolutamente não faziam parte das culturas indígenas, como é o caso dos leões. O fantástico iria se acentuar ainda mais com o texto de Raleigh, *The discoverie of the large, rich and beautiful empire of Guiana, with a relation of the great city of Manoa*, publicado em 1596 na Inglaterra.

Diferente de Martinez, Raleigh não se apresentava como testemunha ocular dos fatos que descrevia, mas assegurava ter obtido informações fidedignas de habitantes da região. Raleigh apresenta o *Eldorado* como uma ilha e, numa das mais interessantes passagens, a descrição dos descabeçados que habitavam aquela região: “são chamados *Ewaipanoma*, se informa que têm os olhos nos ombros, a boca na metade do peito e que uma grande porção de cabelo lhes cresce atrás dos ombros”. (RALEIGH apud LANGER, 1997, p. 35) Descrições desse tipo estimularam o imaginário europeu na *Idade Moderna*, contribuindo para que o mito do Eldorado ganhasse força e atravessasse os séculos.

A literatura moderna e contemporânea com frequência faz referência ao mito do Eldorado, como no episódio em que Cândido, personagem de Voltaire no romance *Cândido ou o otimismo*,¹⁹ se perde nas florestas sul-americanas e acidentalmente encontra uma terra sem males, ou ainda num conhecido poema de Edgar Allan Poe intitulado *Eldorado*.²⁰

¹⁹ VOLTAIRE. *Cândido ou o otimismo*. Disponível na internet:

<http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/candido.html>, acessado em 20/05/2010 às 18h25min.

²⁰ POE, Edgar Allan. *Eldorado*. Disponível na internet: <http://www.luso-poemas.net/modules/news03/article.php?storyid=243>, acesso em 22/05/2010 às 12h24min.

Gentil, faceiro,
um cavaleiro,
sob sol e sombreado,
seguiu avante,
cantarolante,
em busca do Eldorado

Mas o andarilho
ficou tão velho,
no âmago assombrado,
por não achar
nenhum lugar
assim como Eldorado.

Mas é na aventura de Lope de Aguirre que, como Orellana, empreende uma expedição que atravessa o rio Amazonas, que grande parte dos autores de literatura contemporânea vai buscar inspiração.²¹ De acordo com Dorita Nouhad:

É justamente com a reatualização do legendário Aguirre (1513?-1561) – protagonista de uma aventura real, em que é difícil acreditar-se hoje – que surge nas literaturas contemporâneas o mito de Eldorado. Em 1947, tivemos *El Camino de El Dorado*, do venezuelano Arturo Uslar Pietri (nascido em 1906); em 1979, *Lope de Aguirre, Príncipe de La Libertad*, de um outro venezuelano, Miguel Otero Silva (1908-1985); depois veio o cinema com *Aguirre ou a cólera dos deuses*, de Werner Herzog – todos popularizando aquele que recebeu epítetos os mais diversos: O Tirano, O traidor, O Peregrino... (NOUHAD *in* BRUNEL, 1998, p. 316-317)

Além destes, há ainda outro romance digno de nota intitulado *Daimón*, do escritor argentino Abel Posse, que trata da busca do Eldorado por Aguirre numa perspectiva irônica:

Daimón [1978], do argentino Abel Posse, também relê por meio da história de Lope de Aguirre a saga do homem americano em busca de sua identidade.

E, enfim diante
de sombra errante,
parou, quando esgotado
e arguiu-lhe "onde,
sombra, se esconde
a terra de Eldorado?"

"Sobre as montanhas
da lua e entranhas
do Vale Mal-Assombrado,
vá com coragem,"

²¹ Lope de Aguirre foi um conquistador espanhol que explorou o rio Amazonas e Orinoco. Em determinado momento se revoltou contra o imperador Filipe II e pretendia dominar o Peru, mas acabou sendo assassinado pelos seus próprios soldados. Em função de sua atitude serviu mais tarde como símbolo de resistência contra a dominação espanhola no processo de independência das colônias da Espanha na América no século XIX.

Nesse romance, que oferece uma interessante visão do mito do El Dorado, o protagonista é um Lope que, levantando-se do mundo dos mortos, em uma vigília sem fim, entre sonhos e delírios, vaga sem destino pela geografia e pela história do continente. Nesse labirinto em que o tempo cíclico substitui o convencional, os vivos e os mortos bailam juntos, guiados pelas cartas do tarô, que introduzem cada capítulo. (BERND, 2007, p. 239)

Cada uma dessas obras literárias destaca-se por um aspecto distinto: a ideologia de Otero Silva, a informação histórica em Uslar Pietri ou o humor em Abel Posse. Mas, de acordo com Nouhad, “Todos adotam um ponto de vista comum: o Eldorado é, sem dúvida, a América, a América deles, sem a tara do ouro – sobretudo hoje, quando o ouro quer dizer dólar. Em suma, é a mesma lição que Candide e seu criado tiraram da estada de ambos em Eldorado.” (NOUHAD *in* BRUNEL, 1998, p. 317)

Com *Órfãos do Eldorado*, o mito de uma cidade de ouro perdida nas selvas da América do Sul é retomado na forma de uma narrativa literária, mas diferente dos romances mencionados anteriormente, a ênfase de Hatoum não recai sobre ideologias sobre América Latina (Otero Silva), sobre informações históricas a respeito das políticas imperialistas (Uslar Pietri), tampouco no desmascaramento irônico de ideologias que identificam o continente americano com a “terra prometida”(Abel Posse). Não que esses aspectos não estejam presentes na obra de Hatoum, mas se situam em segundo plano em relação à função de conferir um caráter mágico – ainda que sutil – aos fatos narrados pelo personagem Arminto Cordovil.

Milton Hatoum, no entanto, não baseia sua narrativa na idéia européia acerca da cultura indígena amazônica. No posfácio de *Órfãos do Eldorado*,

Hatoum narra seus primeiros contatos com o tema durante sua infância no Amazonas, a partir das histórias contadas pela população local e que seu avô lhe repassava:

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. Elas são seduzidas e levadas para o fundo do rio por seres das águas ou da floresta (geralmente um boto ou uma cobra sucuri), e só voltam ao nosso mundo com a intermediação de um pajé, cujo corpo ou espírito tem o poder de viajar para a Cidade Encantada, conversar com seus moradores e, eventualmente, trazê-los de volta ao nosso mundo. (HATOUM, 2008, pp. 105-106)

E, de fato, somente mais tarde Hatoum se deu conta de que o mito ribeirinho da Cidade Encantada tinha um correspondente europeu que remontava ao início da colonização da América:

Anos depois, ao ler os relatos de conquistadores e viajantes europeus sobre a Amazônia, percebi que o mito do Eldorado era uma das versões ou variações possíveis da Cidade Encantada que, na Amazônia, é referida também como uma *lenda*. Mitos que fazem parte da cultura indo-européia, mas também da ameríndia e de muitas outras. Porque os mitos, assim como as culturas, viajam e estão entrelaçados. Pertencem à História e à memória coletiva. (HATOUM, 2008, p. 106)

De qualquer forma, são os mitos amazônicos, e não a lendária *Eldorado* dos conquistadores espanhóis que se colocam como referente na obra de Milton Hatoum, que afirma ter usado “livremente algumas poucas narrativas indígenas e passagens dos livros de Betty Mindlin, Candance Slater e Robin M. Wright sobre

mitos da Amazônia brasileira.” (HATOUM, 2008, p. 107) O ouro, e por implicação a riqueza representada pelo metal precioso, não está ausente do mito trabalhado por Hatoum, mas se subordina ao ideal de uma vida de paz e felicidade, como se pode verificar a partir da narrativa do personagem Arminto Cordovil:

E [caboclos solitários] descreviam o lugar onde ela [Dinaura] morava: uma cidade que brilhava de tanto ouro e luz, com ruas e praças bonitas. A Cidade Encantada era uma lenda antiga, a mesma que eu tinha escutado na infância. Surgia na mente de todo mundo, como se a felicidade e a justiça estivessem escondidas num lugar encantado. (HATOUM, 2008, p. 64)

O ouro, portanto, é estimado por sua beleza, e não por seu valor econômico. É difícil não perceber o paralelo com o Eldorado de Voltaire, em *Cândido ou o otimismo*, no qual o ouro e as pedras preciosas são tão abundantes que seus habitantes riem quando os personagens estrangeiros Cândido e Cacambo tentam usá-las como moeda:

Terminada a refeição, Cacambo achou, assim como Cândido, que pagaria muito bem a sua parte deixando sobre a mesa duas grandes pepitas de ouro que apanhara, o que provocou no estalajadeiro e sua mulher uma explosão de riso, que não acabava mais. Afinal se dominaram: – Senhores – disse o patrão, – bem vemos que são estrangeiros; não estamos acostumados a vê-los todos os dias. Perdoem se começamos a rir quando nos deram em pagamento as pedras da rua. Com certeza não possuem os senhores moeda nacional, mas não é preciso dinheiro para almoçar aqui.[...] — Que país é este – pensavam eles [Cândido e Cacambo], – desconhecido do resto do mundo, e onde toda a natureza é de uma espécie tão diferente da nossa?²²

²² VOLTAIRE. *Cândido ou o otimismo*. Disponível na internet: <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/candido.html>, acessado em 20/05/2010 às 18h25min.

Mas o contraste entre a mentalidade européia e a indígena também é claramente evidenciada nesse mesmo episódio em que Cândido raciocina com seu companheiro: “Se ficarmos aqui, não seremos mais que os outros; ao passo que, se voltarmos para o nosso mundo apenas com doze carneiros carregados com o cascalho do Eldorado, seremos mais ricos que todos os reis em conjunto”.²³ Em outras palavras, a busca de riquezas, que tanto estimulava a imaginação dos colonizadores europeus não constitui traço significativo nos mitos indígenas, uma vez que as diferenças sócio-econômicas não são determinantes nas sociedades nas quais eles se originam.

Assim, em *Órfãos do Eldorado*, a fuga para a Cidade Encantada no fundo do rio representa, em certo sentido, um retorno a um modo de vida primitivo, ainda intocado pelos costumes europeus. O próprio processo de pauperização de Arminto Cordovil ao longo da obra insinua que o caminho para o Eldorado implica na renúncia do conforto material, herança das ações injustas de seu pai Amando e, principalmente, de seu avô Edílio. “Por vingança e por prazer pueril eu tinha jogado fora uma fortuna”, diz Arminto. E logo em seguida acrescenta: “E olha só: não me arrependo.” (HATOUM, 2008, p. 101) É como se a ruptura com o passado tornasse possível a descoberta do Eldorado e o reencontro com Dinaura. Muito pouco a ver, portanto, com as versões do mito apresentadas por Otero Silva, Uslar Pietre e Abel Posse.

Outro aspecto no qual Hatoum inova ao tematizar o mito na literatura – e particularmente o mito do *Eldorado* – é sua ambigüidade em relação ao gênero

²³ VOLTAIRE. *Cândido ou o otimismo*. Disponível na internet: <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/candido.html>, acessado em 20/05/2010 às 18h25min.

literário a que ele pertence, a meio caminho entre novela e romance, como se observou no capítulo precedente. Na narrativa mítica, de acordo com Ruthven,

O que poderia ter sido uma mera novela se transforma de repente em Literatura, à medida que seu autor é apresentado como alguém a transcender o cotidiano e que estabelece contato com o eterno, mediante alguma imagem ou situação arquetípica já familiar na mitologia. [...] Isso leva a crer que – ao tentar atingir algum arquétipo indistinto – passa ao lado das particularidades ectípicas que tornam uma novela única pelo que ela é. (RUTHVEN, 1997, p. 94-95)

Quando Ruthven usa a expressão “mera novela”, pretende dizer que o mito se constrói a partir de uma ação única, estabelecendo assim uma sintonia entre o enredo típico da narrativa mítica e o gênero literário pretendido por Hatoum ao escrever *Órfãos do Eldorado*. Mas, ainda segundo Ruthven, o mito alcançaria o *status* de literatura quando, nesta forma simples de armação do enredo, apontasse para o transcendente, utilizando o caráter estereotipado dos personagens para ressaltar seus traços arquetípicos, como se observou no capítulo precedente. Hatoum inova ao situar o mito numa perspectiva oposta àquela comentada por Ruthven pelo fato de que *Órfãos do Eldorado* assume a forma de uma obra literária não lançando mão de mitos para elevar a leitura a um plano transcendente, mas, pelo contrário, fazendo com que o mito se despedace no choque com a realidade irremediavelmente incongruente. E para tanto, a profundidade dos personagens, marca distintiva do romance, é fundamental.

“[...] porque há um momento em que as histórias fazem parte da nossa vida”.

(Arminto Cordovil – narrador, *Órfãos do Eldorado*, p. 13)

4. A HISTÓRIA DOS ÓRFÃOS EM BUSCA DE UMA CIDADE ENCANTADA: enredo

Considerando enredo ou intriga como caracterizado “pela representação dos eventos segundo determinadas estratégias discursivas especificamente literárias” (LOPES; REIS, 1988, p. 211), o desenvolvimento da história em *Órfãos do Eldorado* começa com o relato do protagonista-narrador Arminto Cordovil. Ele era o único - e pouco ambicioso - descendente de uma família que fez fortuna à custa da exploração do transporte da borracha extraída na Amazônia antes da Primeira Guerra Mundial. Era filho de Amando, um homem severo e nada afetuoso, que dizia que Arminto, ao nascer, havia sido o responsável pela morte da mãe. A índia Florita criou o menino de maneira protetora, protegendo-o inclusive da agressividade verbal e física do pai. Enquanto o pai cuidava dos negócios, Arminto tratava de ser a mais fiel figura de filho pródigo, característica que se acentuou com a morte do pai e a inabilidade do filho em gerenciar a riqueza. Apesar de ser habitualmente ajudado pelo melhor amigo do pai, Estiliano, o herdeiro Arminto desperdiça toda a fortuna da família.

Logo após a morte repentina do pai – sem que Arminto tivesse chance de reconciliação – conhece uma órfã chamada Dinaura que vivia no orfanato das Carmelitas, uma das instituições amparadas financeiramente pelo pai..

Dinaura sempre apresenta comportamento muito instável, ora parece apaixonada, ora desaparece por dias. Num momento demonstra desejo por Arminto e no outro corre dele. A maneira de agir de Dinaura suscita a

desconfiança e o ciúme de Florita: “Aquela moça arrancou tua cabeça, te deixou sem razão. Cego.” (HATOUM, 2008, p.57).

Além desses desencontros amorosos, nos negócios também apareciam problemas irremediáveis. O barco – batizado de Eldorado - adquirido pelo pai, naufragou numa tempestade após bater num banco de areia. Sobraram para Arminto promissórias vencidas, funcionários desleais, um seguro não renovado e uma empresa quase falida. As demais propriedades foram vendidas para quitar débitos e proporcionar ao filho esbanjador um curto período de dispêndio sem limites.

Hatoum diz numa entrevista que o ponto crucial do enredo dá-se logo após o dilúvio (tempestade) e o naufrágio, quando o narrador/protagonista passa a enfrentar uma realidade muito diversa daquela a que estava habituado:

A idéia [da novela] veio a partir de uma história que meu avô me contou e também dos poemas do grego Kontantinos Kaváfis e do Manuel Bandeira (Pasárgada), sobre esse sonho utópico de um mundo melhor. O poema de Kaváfis me deu o mote para estruturar o livro, pois a primeira parte do poema é um eu lírico que acredita neste sonho da existência de um lugar melhor, na segunda, o outro eu lírico responde, dizendo que “a cidade irá atrás de ti”. Essa simetria rigorosa é que deu mais trabalho.²⁴

Este ponto de transformação que o autor utiliza para determinar uma nova realidade para o protagonista é chamado por A. W. Schlegel de

²⁴ HATOUM, Milton. “Memórias compõem meu chão literário” (entrevista concedida a Ubiratan Brasil. *Observatório da Imprensa*, Terça-feira, 8 de junho de 2010, Ano 15 - nº 476 - 11/3/2008, disponível na internet: <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos.asp?cod=476ASP004>, acesso em 31/06/2010 às 16h46min

“Wendepunkt”, ou ponto de virada ou reviravolta no destino dos personagens.
(SCHLEGEL, *apud* GROJNOWSKI, 2000, p. 23)

Arminto passa o restante do tempo tentando encontrar a amada Dinaura, desaparecida logo depois das grandes chuvas e do naufrágio do navio Eldorado. A jovem órfã, segundo Florita, além de enfeitiçar Arminto “como uma cobra sucuri”, teria ido para uma ilha encantada ou para um paraíso submerso, lugar onde todos os problemas desapareciam, um mundo melhor. Depois de desfazer-se da fortuna da família, Arminto passa a viver de pequenos trabalhos, como levar turistas em passeios de canoa. Ao receber a visita de algumas turistas, estas perguntam por que ele guardava peças de tecidos caros:

Uma delas, a mais velha, quis saber para quem eu ia dar tanto tecido maravilhoso.

Para minha amada Dinaura.

Morreu?

Não, anda por aí, em alguma cidade encantada. Mas um dia ela volta. Se vocês ouvirem esse nome, é ela, não tem outra no mundo.

As três mulheres me olharam como se eu fosse um demente, e eu me acostumei com esse jeito de ser olhado. (HATOUM, 2008, p.87)

Um dia – já há bastante tempo morando numa tapera - recebe a visita de Estiliano que conta parte de um segredo sobre Amando e a órfã Dinaura:

Era um segredo entre ele e meu pai. Mas ele não sabia tudo.[...] Disse que sustentava uma moça órfã. Por pura caridade. Depois disse que não era só caridade. E me pediu que não contasse para ninguém. Não me disse se era filha ou amante.[...] E sempre fiquei na dúvida.(HATOUM, 2008, p. 98)

Ainda segundo Estiliano “Foi um erro de Amando. Um erro moral. Mas ele queria morar aqui e ficar perto dela. Ao que Arminto indaga: “Dinaura... Minha irmã?” A resposta de Estiliano surpreende Arminto: “Meio-irmã ou madrasta. Essa é a minha dúvida. Por isso não queria te contar.” (HATOUM, 2008, p. 98)

Apesar da dúvida – que acabara de dividir com Arminto – Estiliano mostra um mapa com a localização de uma ilha para onde Dinaura provavelmente foi mandada. Deu a Arminto dinheiro para a viagem e foi embora.

Antes de partir em busca de Dinaura numa ilha chamada Eldorado, Arminto ainda tenta justificar sua obsessão pela órfã Dinaura:

Se Dinaura fosse filha de Amando ou se tivesse sido amante dele era uma história entre os dois. E uma dúvida para sempre. Mas eu também não fazia parte dessa história? (HATOUM, 2008, p.101)

Arminto parte em busca de Dinaura e acaba numa ilha: “No fim do atalho, vimos o lago do Eldorado. A água preta, quase azulada. E a superfície lisa e quieta como um espelho deitado na noite.[...] Aquele lugar tão bonito, o Eldorado, era habitado pela solidão” (HATOUM, 2008, p.102)

Depois de perguntar sobre Dinaura, depara-se com uma casa onde entra numa “sala pequena, com poucos objetos: uma mesinha, dois tamboretas, uma estante baixa, cheia de livros” (HATOUM, 2008, p. 103). Neste momento, o que denota a possível presença da órfã na casa é a estante de livros, já que em algumas ocasiões Arminto percebe o quanto ela gostava de ler, além de saber que Estiliano a presenteava constantemente com livros.

Não há descrição do encontro e não se sabe se ou como aconteceu. No entanto, no último parágrafo da obra, o narrador coloca a frase no plural, insinuando que não estava mais sozinho:

Quantas palavras eu tentei dizer para Dinaura, quanta coisa ela não pode ouvir de mim. Espero o macucauá cantar no fim da tarde. Ouve só este canto. Aí a nossa noite começa. (HATOUM, 2008, p. 103)

No desfecho da narrativa não há, portanto, evidência da presença de Dinaura, apenas a insinuação de que a solidão e a procura tinham terminado.

Apoiando-nos nas categorias da narrativa literária de Todorov, a maneira que Milton Hatoum escolheu para apresentar a história não diz respeito apenas ao desenrolar dos fatos, mas fala também dos recursos que o autor usou para contá-la:

Em nível mais geral a obra literária tem dois aspectos: ela é ao mesmo tempo uma história e um discurso. Ela é história, no sentido em que evoca uma certa realidade, acontecimentos que teriam ocorrido, personagens que, deste ponto de vista, se confundem com os da vida real. Esta mesma história poderia ter sido relatada por outros meios; por um filme, por exemplo; ou poder-se-ia tê-la ouvido pela narrativa oral de uma testemunha sem que fosse expressa em um livro. Mas a obra é, ao mesmo tempo, discurso: existe um narrador que relata a história, há diante dele um leitor que a percebe. Neste nível, não são os acontecimentos relatados que contam, mas a maneira pela qual o narrador nos fez conhecê-los. (TODOROV *in* BARTHES, 2009, p. 219)

Portanto, os itens seguintes irão desenvolver não apenas o “desenrolar” dos fatos como mito/história mas simultaneamente analisar os recursos

narrativos usados por Hatoum, ou seja, a maneira pela qual Arminto Cordovil nos conta a sua história.

4.1 Tempo e contexto histórico

Órfãos do Eldorado apresenta uma narrativa relativamente linear, pois num único dia, numa narrativa ininterrupta, um ancião conta a história de toda a sua vida: a temporada na pensão em Manaus, a morte do pai, a paixão por Dinaura, o naufrágio do *Eldorado*, a venda do Palácio Branco, a morte de Florita, a confissão de Estiliano, todos esses são fatos que se sucedem em ordem cronológica. Mas não se trata de uma linearidade rigorosa, pois a história é narrada em primeira pessoa, de forma que os acontecimentos evocados pela memória de um homem já velho se apresentam por vezes confusos ou embaralhados, de modo que imperam os recortes e idas e vindas que ocorrem de acordo com o acionamento das lembranças: “no fim, eu soube de outras coisas, mas não adianta antecipar. Conto o que a memória alcança, com paciência” (HATOUM, 2008, p. 15)

A utilização de recursos como a *prolepse* (MOISÉS, 2004, p. 371) e *analepse* (MOISÉS, 2004, p.24) apresenta-se, dessa forma, como algo natural no interior de uma narrativa estruturada a partir da evocação de memórias:

Ainda era menino quando Amando me arrastou duas vezes para a festa. Na segunda, fugi. [...] O primeiro tabefe esquentou meu rosto e me jogou de volta para a rede; ele se curvou, deu outro de mão aberta na minha orelha.[...] No ano seguinte, Amando me obrigou a ir à festa da Virgem.

Lembrei disso quando li o convite de Dinaura. Eu já era um homem, e Amando Cordovil estava morto. (HATOUM, 2008, p.43)

É importante observar que em função do foco narrativo adotado na obra, o tempo em que se desenrolam os acontecimentos é distinto do tempo da narração. Essa diferença temporal fica evidente, quando o narrador afirma que “devia ter uns vinte anos quando Amando me levou para Manaus.” (HATOUM, 2008, p. 15)

Embora a narrativa se desenrole a partir da memória individual do personagem-narrador, a sucessão de eventos na trama é pontuada por referências ao contexto histórico da época. Quando Arminto Cordovil menciona a passagem de um escritor pela região, por exemplo, trata-se de uma clara alusão a Mário de Andrade, que fez uma viagem pela amazônia em 1927. Mas a referência histórica mais forte na novela/romance é o contexto econômico da região, representado pelo declínio da borracha como importante produto de exportação. Ao retratar os acontecimentos que teriam tomado lugar no pós-guerra, o narrador comenta acerca de uma seringueira: “A árvore deve estar lá, sombreando a casa que uns colonos ocuparam durante a Segunda Guerra”. (HATOUM, 2008, p. 68)

Sobre as questões que envolviam a crise econômica e os seringais, além do espectro da concorrência – antes inexistente – internacional, Arminto Cordovil descreve a mudança de postura dos habitantes:

E a vida mundana morreu com a euforia de uma época. Como tudo muda em pouco tempo. Uns anos antes da morte do meu pai, as pessoas só falavam em crescimento. Manaus, a exportação da borracha, o emprego, o comércio, o

turismo, tudo crescia, até a prostituição. Só Estiliano ficava com o pé atrás. Ele estava certo. Nos bares e restaurantes as notícias dos jornais de Belém e Manaus eram repetidas com alarme: Se não plantarmos sementes de seringueiras, vamos desaparecer... (HATOUM, 2008, p. 33)

O contexto histórico presente na obra traz Manaus às voltas com a desvalorização do preço da borracha no mercado internacional. De acordo com o historiador Boris Fausto, entre os anos de 1821 e 1900, a borracha passou de 0,1 a 15 por cento do total de produtos brasileiros exportados. Porém entre os anos de 1900 e 1945, o mesmo produto que representava 25 por cento das exportações, passa a representar apenas 2,4 por cento no final da Segunda Guerra Mundial. (FAUSTO, 2001, pp. 291 e 292)

A crise refletiu-se em diversos setores da economia nortista do período, num efeito de contínua propagação, atingindo também a família do herói da obra, Arminto Cordovil. Ainda de acordo com o historiador Boris Fausto “A Amazônia viveu um sonho transitório de riqueza graças à borracha [mas] a crise veio avassaladora, a partir de 1910, com uma forte queda de preços, cuja razão básica era a concorrência internacional.” (FAUSTO, 2001, p. 291)

Como Arminto Cordovil lembrava desta época:

Antes disso [do encontro com o pai alguma coisa perturbou a cidade. O movimento portuário diminuiu. Não era a guerra na Europa, a Primeira Guerra. Ainda não. Eu via as pessoas irritadas, revoltadas. Tudo parecia absurdo e violento. Em pouco tempo o humor de Manaus se alterou. Li nos jornais um desabafo do meu pai, reclamava dos impostos absurdos, do valor das taxas alfandegárias, do péssimo funcionamento do porto, da balbúrdia na nossa política. (HATOUM, 2008, p. 23)

A sintonia entre os elementos históricos e ficcionais na obra de Hatoum poderia, em princípio, ser associada à estratégia análoga encontrada em obras como *Wanderweg* de Jacques-Allan LEGER (1988), um romance histórico que utiliza a reconstrução de muitos componentes sociais pertinentes à época representada com alusão direta a fatos registrados pela História. *Órfãos do Eldorado*, no entanto, utiliza as referências a acontecimentos e personagens históricos mais com o propósito de evidenciar o contraste entre mito e realidade do que propriamente em conferir um caráter realista à narrativa.

4.2 O espaço

Misticismo, mudança e contraste marcam o espaço em *Órfãos do Eldorado*. Já na epígrafe o autor dá mostras da relevância do espaço como determinante na trama que se desenvolveria em seguida, escolhe um poema de Konstantinos Kaváfis, poeta grego que viveu entre 1863 e 1933. “O poema fala da busca de um lugar melhor, da esperança e da frustração:

Dizes: “Vou para outra terra, vou para outro mar.
Encontrarei uma cidade melhor do que esta.
Todo o meu esforço é uma condenação escrita,
E meu coração, como o de um morto, está enterrado.
Até quando minha alma vai permanecer neste marasmo?
Para onde olho, qualquer lugar que meu olhar alcança,
Só vejo minha vida em negras ruínas
Onde passei tantos anos, e os destruí e desperdicei”.

Não encontrarás novas terras, nem outros mares.

A cidade irá contigo. Andarás sem rumo
Pelas mesmas ruas. Vais envelhecer no mesmo bairro,
Teu cabelo vai embranquecer nas mesmas casas.
Sempre chegarás a esta cidade. Não esperes ir a outro lugar,
Não há barco nem caminho para ti.
Como dissipaste tua vida aqui
Neste pequeno lugar, arruinaste-a na Terra inteira. (KAVÁFIS, *apud* HATOUM, 2008, p. 7)

Segundo Milton Hatoum, “o poema norteia o livro porque é sobre mudar para uma vida melhor, o eu-lírico que se evade em busca da felicidade. Só que na outra parte do poema o outro eu-lírico diz que não, você não vai encontrar outras terras, outros mares. A cidade vai atrás de você”.²⁵

De forma recorrente em outras obras do autor, a narrativa remete ao rio, âmbito marcado pelos relatos fantásticos, pela imaginação fecunda dos moradores que vêm imersas em suas águas o irreal, o mítico, o limite entre a realidade e o sobrenatural, entre a pobreza e a riqueza, entre o sofrimento e a felicidade:

A voz da mulher atraiu tanta gente, que fugi da casa do meu professor e fui para a beira do Amazonas.[...] Agora [a tapuia] ia morar com o amante, lá no fundo das águas. Queria viver num mundo melhor, sem tanto sofrimento, desgraça.[...] Desapareceu. Nunca mais voltou. (HATOUM, 2008, pp. 11-12)

²⁵ ARAÚJO, Luciana; LOPES, Jonas. Milton Hatoum encara o desafio da novela em Órfãos do Eldorado. *Jornal O Estado de São Paulo*, São Paulo, 18 de Março de 2008. Disponível na internet: http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/2008/03/18/milton_hatoum_encara_o_desafio_da_novela_em_orfaos_do_eldorado_1233064.html

O rio é o espaço da cidade encantada, do prometido, daquilo que não é real, mas que é imprescindível para as transformações sonhadas não somente por Arminto, mas por toda a comunidade com a qual o personagem convive.

A casa, para muitos um refúgio, o lugar do aconchego, do afeto, para Arminto é o espaço em que a rejeição se concretiza, mas também o último reduto, o símbolo de uma forma de viver finda. Arminto recorda, num misto de saudosismo e desprezo pelo patrimônio construído pelo pai e pelo avô e avidamente desperdiçado por ele, que “Amando inaugurou a casa quando casou com minha mãe. E passou a sonhar com rotas ambiciosas para os seus cargueiros” (HATOUM, 2008, p.15) Neste caso a casa reporta a concretização das ambições dos Cordovil, já que Idílio, o avô, já nutria o sonho de construir a magnífica casa.

O palácio, termo geralmente usado para designar residência luxuosa, habitada por família nobre ou pessoa importante, simboliza poderio econômico e prestígio. Assim, o palácio branco representa as conquistas do clã dos Cordovil, aquilo que os diferencia do restante da comunidade, a marca familiar. Arminto envelhecido, senil, no começo da narrativa, reclama da tapera em que vive e descreve o luxo da casa que afirma ter tido, para descrença de muitos:

O pάλacio branco dos Cordovil é que era uma casa de verdade. (HATOUM, 2008, p.14); Becassis [o comprador] se impressionou com as janelas altas em ogiva, com o tamanho da sala, dos quartos e da cozinha; parou para admirar as louças e os azulejos portugueses do banheiro. (HATOUM, 2008, p.72)

O palácio, por outro lado, é o lugar da eternização do sofrimento, do pesar em função da acusação de que ele fora o culpado da morte da mãe, uma

vez que a cabeça da estátua – localizada no jardim da casa - representa a fria impossibilidade de ambos – Arminto e Amando – desfrutarem da companhia da mãe e esposa.

A derrocada da dinastia dos Cordovil é simbolizada pela ausência dos cuidados dos tempos de fartura. A imagem do palácio estava esmaecendo diante das vicissitudes e do esbanjamento de Arminto: “A fachada do palácio branco não tinha sido caiada; as paredes da sala e dos quartos estavam manchadas de umidade” (HATOUM, 2008, p. 58). Comenta Arminto ao voltar de Manaus depois de vender uma chácara da família.

Em outra passagem, o narrador parece, por alguns momentos, desculpar-se por desfazer-se do patrimônio e demonstra um certo pesar por jogar fora o espaço que representava o seu passado: “O palácio branco era o lugar da minha infância, mas eu não podia conservar a propriedade” (HATOUM, 2008, p.60)

O palácio branco é o espaço da perda, o divisor entre uma vida de conforto e miséria: “Florita ainda resmungou: eu não devia ter vendido o palácio branco; ia me arrependeu para o resto da vida”. (HATOUM, 2008, p. 78)

Essa perda é lamentada pelo narrador reiteradas vezes em sua narrativa de memória. No trecho a seguir ele faz uma comparação entre o que deixou para trás e o que o acompanharia pelo resto da vida - as lembranças: “Deixei tudo na casa: os móveis, as louças, o relógio de parede, até os lençóis de cama. Só não deixei a memória do tempo em que morei lá” (HATOUM, 2008, p.79).

Por outro lado, o espaço nessa obra é marcado pelo contraste, já que Arminto transita do conforto à pobreza; do não aceitável ao desejável, uma vez que o personagem anseia afastar-se dos espaços de pobreza, das ruínas que o circundam, como se pode observar no trecho que Arminto conta a visita de turistas paulistas: “Contei a elas que havia herdado o palácio branco e agora morava aqui. Quiseram conhecer o casebre, e saíram angustiadas com tamanha pobreza”. (HATOUM, 2008, p.87)

Essa oposição está presente, também, quando o narrador se refere à felicidade vivida com Dinaura, e aos dias marcados por lembranças doloridas da infância. Nesse sentido, o espaço criado por Hatoum remete à transformação, às constantes mudanças ocorridas na vida de Arminto e que o inserem em espaços diferentes em função dessas mudanças.

A rejeição paterna enfrentada pelo personagem faz-se presente em todos os espaços, em especial naqueles em que esteve com o pai, sendo, portanto, caracterizados pelas lembranças com as quais não aceita conviver, com a dor. No relato a seguir, o narrador relembra as duras palavras do pai: “Até hoje recordo as palavras que me destruíram: tua mãe te pariu e morreu.” (HATOUM, 2008, p.16). Em outra passagem, o narrador recorda outras palavras ásperas do pai: “Entre nós dois havia a sombra de minha mãe: o sofrimento que ele suportava desde a morte dela. Para Amando, eu era o algoz de uma história de amor” (HATOUM, 2008, p.27).

Outro aspecto marcante no espaço construído por Hatoum é o do sonho, é o espaço nascido a partir das narrativas escutadas na infância e que o levarão

aos espaços marcados pela felicidade, à diversidade cultural. O espaço indígena, portanto, é o espaço do outro, de hábitos não usuais, do exótico.

O espaço remete ainda ao abandono, não de Arminto pelo pai. Mas, desta feita, da própria Dinaura, já que o orfanato representa o esquecimento, a rejeição; de certa forma, o aprisionamento, a observância de leis próprias nascidas do âmbito da religiosidade, da disciplina e do distanciamento do profano.

O espaço projeta, por fim, a busca, uma vez que Arminto percorre os espaços que poderão levá-lo a Dinaura. Assim, esse espaço marcado pela busca é também o do reencontro, a felicidade, o desejo de mudança – o espaço da ilha do Eldorado, o espaço imergido, afundado, mas reluzente, o espaço da efetiva mudança.

4.3 Personagens: o encontro dos órfãos

Os personagens criados por Hatoum convergem para um espaço caracterizado pela perda: do pai, do amor, do amigo, da riqueza, da esperança. São órfãos em busca de um refúgio onírico, quando a crueza do real torna-se incompreensível e avessa às expectativas desses personagens.

São cinco os personagens principais: *Arminto*, narrador e (anti)herói, herdeiro e dissipador da fortuna dos Cordovil; *Amando*, pai de Arminto, administrador de uma próspera empresa de transporte fluvial, filantropo, mas sem afeto pelo filho; *Florita*, empregada de origem indígena que trabalha na

casa dos Cordovil e cuidou de Arminto na infância; *Dinaura*, órfã sob a proteção de irmãs carmelitas e grande amor da vida de Arminto e, finalmente, Estiliano, advogado e melhor amigo de Amando Cordovil. Com exceção de Estiliano, estereótipo do homem justo, cuja índole não parece se alterar ao longo de toda a narrativa, os demais personagens são complexos e possuidores de caráter bastante ambíguo. Contudo, tendo em vista que se trata de uma narrativa em primeira pessoa, e que a visão do narrador acerca dos personagens é subjetiva, é possível vislumbrar aspectos, mesmo na personalidade de Estiliano - tais como excessivo afeto por Amando e uma certa resignação frente aos acontecimentos que abalam a todos - que o tornam mais profundo que Arminto, o personagem-narrador, parece perceber. Como confirma D'Onofrio,

O autor escolhe uma personagem e se situa no interior dela. Esta constitui o centro da narração, o foco narrativo. A partir desta personagem e “com” sua visão percebemos os fatos relatados. As outras personagens são vistas “em imagem”, através dos olhos e dos sentimentos da personagem-narrador. (D'ONOFRIO, 1983, p. 149)

Arminto é o personagem escolhido para “ver” os demais personagens, não como podem ser mas como as limitações de sua visão – embotada pelo ódio ao pai e pelo amor compulsivo por Dinaura – lhe permite ver.

4.3.1. Arminto

Arminto Cordovil apresenta uma personalidade típica do anti-herói. A história de Arminto é uma clara referência à parábola do filho pródigo, mas às

avessas: Arminto não sai de casa por vontade própria com um pecúlio, é expulso do Palácio Branco para viver de trabalhos incertos e esporádicos. Além disso, seu regresso à casa paterna não é marcado por uma festa, mas pelo funeral do pai. No decorrer da narrativa, Arminto não cessa de surpreender o leitor, pois suas ações são quase que sistematicamente contrárias às expectativas do contexto. Após a morte do pai, quando seu relacionamento com Florita não sofre mais censura, Arminto se encanta com Dinaura. Quando vivia em Vila Bela, preferia a modernidade da metrópole, mas quando a empresa herdada do pai está em crise e exige sua presença em Manaus, prefere permanecer na cidade natal, chegando a rasgar os telegramas que recebe antes de lê-los. Vive obcecado pelo amor que sente por Dinaura, mas não hesita em gastar o pouco que tem com um presente caro para Estrela, filha de Becassis, comprador de suas últimas propriedades.

Na verdade a personalidade de Arminto quase não se altera com o passar do tempo. Ao final da obra, já tendo passado da meia-idade, ele revela ainda o comportamento inconseqüente que mantinha desde a juventude. A mudança se dá para o leitor que, à medida em que avança na leitura do texto, percebe um sentido e ao mesmo tempo uma ambiguidade nas atitudes do herói. As ações inconsequentes de Arminto e, particularmente, sua prodigalidade, se dão em grande parte como reação moral diante da tomada de consciência de que a fortuna dos Cordovil foi conquistada a partir das injustiças perpetradas por Edílio Cordovil, seu avô, e de que as benesses de Amando na verdade constituíam uma forma de encobrir seus vícios: para acobertar sua relação com

Dinaura ele fazia doações ao convento das carmelitas e para obter favores políticos tomava para si obrigações pertinentes ao poder público, como pagar o salário de carcereiros e reformar a cadeia. De acordo com o próprio Hatoum:

É um tipo de vingança contra o pai. Um tanto infantil, reconheço. Mas perceba como o sobrenome da família é revelador: Cordovil une tanto a vilania como um lado cordato, o 'coeur', coração. Eu me inspirei em um militar de Parintins que caçava índios, homem temível que provocou matanças. E a situação não mudou: ainda hoje há grileiros que comandam latifúndios na Amazônia.²⁶

As atitudes do herói o tornam um personagem de difícil classificação. Seria Arminto um personagem submetido à intriga, isto é, assumiu uma função no encadeamento causal das ações? Ou seria, em vez disso, servido pela intriga, ou seja, o propósito da narrativa é o de elucidar aspectos da psicologia do personagem? O fato é que Arminto é ambas as coisas, agente das peripécias da novela/romance e, ao mesmo tempo, figura enigmática que só se torna compreensível no desenvolvimento do enredo.

Para acentuar o paradoxo, há uma permanente indecisão quanto ao papel que Arminto exerce sobre o próprio destino. Percebe-se claramente que os infortúnios que marcam a trajetória do personagem resultam diretamente de suas próprias ações, fazendo-o assim artífice de seu destino. O escândalo envolvendo Florita, os gastos excessivos, o desafortunado relacionamento com Dinaura, em nada disso Arminto se viu coagido, pelo contrário, foram ações

²⁶ HATOUM, Milton. "Memórias compõem meu chão literário" (entrevista concedida a Ubiratan Brasil. *Observatório da Imprensa*, Terça-feira, 8 de junho de 2010, Ano 15 - nº 476 - 11/3/2008, disponível na internet: <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos.asp?cod=476ASP004>, acesso em 31/06/2010 às 10h04min.

livres e espontâneas do herói. Mesmo o naufrágio do *Eldorado*, com perda total e sem seguro, que marca uma virada no curso dos acontecimentos, não deixa de ser em grande parte de responsabilidade do próprio Arminto, com sua recusa em se inteirar dos problemas da empresa herdada do pai.

De outro lado, contudo, as ações de Arminto não parecem calculadas e sim fruto de certa passividade, senão de um instinto cego de irresponsabilidade. A tarde de amor com Florita foi iniciativa dela, e não de Arminto, e o relacionamento só não prosseguiu porque ele não insistiu. “Olha só no que deu nossa tarde de brincadeira”, diz Arminto, ao que Florita replica: “Não queres mais? Foi só aquela tarde?” (HATOUM, 2008, p. 25) O esbanjamento era compulsivo, quase doentio, como se o personagem não tivesse controle sobre si mesmo. O amor por Dinaura constituía uma obsessão, não um ato de sua vontade, uma verdadeira *paixão* no sentido antônimo de *ação*: “E percebi que era tarde demais para desfazer o destino”, conclui conformadamente o herói em seu segundo encontro com o objeto de seu afeto. (HATOUM, 2008, p. 31) Desse modo, os atos do herói oferecem resistência a uma interpretação unívoca: *efeitos* de uma personalidade obsessiva ou *causa* dos lamentáveis acontecimentos que marcam a vida do personagem? Impossível asseverar qual das duas dimensões do personagem assume papel preponderante para o sentido geral da obra.

A personalidade de Arminto é complexa, uma vez que narra os eventos associando-os a seus próprios pensamentos, sentimentos e convicções, moldando assim os acontecimentos de acordo com seu ponto de vista. Não há

motivo para suspeitar que Arminto minta em sua narrativa, acrescentando ou omitindo fatos deliberadamente. Do que se trata, na verdade, é de um ancião narrando sua história à mercê dos limites da memória e da intromissão, ainda que inconsciente, da imaginação. Milton Hatoum coloca na voz deste narrador muitos de seus conhecimentos acerca da mitologia amazônica e a respeito da percepção que se tem do autor por meio da narrativa do personagem-narrador, Wayne Booth diz:

[...] Temos que objectar a quaisquer declarações fidedignas de um personagem dramatizado e não apenas ao autor que surja com sua própria voz porque o acto de narração tal como desempenhado nem que seja pelo narrador mais profundamente dramatizado é em si, a apresentação feita pelo autor, de uma prolongada “visão interior” do personagem. [...] O autor está [então] presente em todos os discursos de qualquer personagem a quem seja conferido o emblema da credibilidade. (BOOTH, 1980, p. 35)

Por isso, para julgar os demais personagens é necessário fazer uma distinção entre a representação que Arminto faz de cada um deles, influenciada pela vivência do herói, como também por seus valores, interesses e preconceitos, e a representação que o leitor pode construir a partir do texto, mas aparentemente não intencionados pelo narrador com o propósito de conferir características próprias aos personagens apresentados. Este é o caso, por exemplo, de Amando, com o qual o herói tem uma relação carregada de sentimentos ambivalentes.

4.3.2. Amando

Tal como ocorre com o herói, a personalidade e as atitudes do pai não sofrem mudanças significativas no desenrolar dos eventos, o que muda é o modo como o narrador as interpreta. Na primeira parte da novela/romance Arminto se confessa confuso ao testemunhar as expressões de luto da comunidade após a morte de seu pai: “Eu tinha passado uns quatro ou cinco anos sem pisar em Vila Bela, e, desde o momento em que Amando foi velado na igreja do Carmo, percebi como ele era querido. Isso me deixou confuso porque os elogios ao finado contrariavam a imagem do pai vivo.” (HATOUM, 2008, p. 25)

O paradoxo do pai austero e indiferente em contraste com o benfeitor da cidade é resolvido na narrativa pela determinação de Arminto em supor más intenções na filantropia do pai. Só assim a figura paterna e a figura pública poderiam finalmente se identificar. Não que Amando fosse dotado de um caráter moral irrepreensível, como atesta sua própria relação de pai ou amante de uma órfã. Mas muito do que o narrador descreve a respeito de Amando é resultado de um impulso neurótico de tornar plano um personagem inequivocamente espesso, ao imaginar, por exemplo, que velhos documentos constituíssem uma prova cabal de conluílios ilícitos magistralmente arquitetados pelo pai, e não uma simples forma corrente de se fazer negócios na região, como avalia friamente Estiliano.

É importante notar que, embora a representação feita pelo narrador seja de fato incorreta ou exagerada, o autor fornece elementos que permitem ao leitor inferir aspectos obscuros do caráter de Amando. Arminto vasculha a memória e apresenta várias situações que sugerem a possibilidade de Amando ter tido relacionamento com outras mulheres, além da esposa já falecida. O ciúme de Florita e a semelhança física entre Amando e Azário, neto de Becassis não seriam indícios de uma vida enlutada bem menos rígida do que Amando aparentava levar? Além disso, havia lembranças vagas e confusas. “Uma vez, à noite, vi um homem muito parecido com Amando no Boulevard Amazonas”, recorda Arminto. E acrescenta logo em seguida: “Caminhava ao lado de uma mulher e pararam em frente ao reservatório de Castelhana. Duvidei se o homem era meu pai quando as mãos dele alisaram a cabeça da mulher”. HATOUM, 2008, p. 35) Porém, exceto pela relação incerta entre Amando e Dinaura, confirmada por Estiliano, nenhuma dessas situações imaginadas por Arminto pode ser verificada na narrativa.

Hatoum, no entanto, fornece indícios de que havia um grão de verdade nas suspeitas de Arminto. Denísio Cão, um barqueiro inescrupuloso, inconformado após perder uma partida de dominó, exclama: “A madre chefona, aquela espanhola, será que é virgem que nem santa?” A indagação causa embaraço a todos os presentes, e pouco depois o narrador comenta, sem dar muita importância ao fato, uma fala de Florita: “[Ela] disse que só meu pai conseguia falar com madre Carminal, só ele era recebido pela espanhola. Os dois se entendiam”. (HATOUM, 2008, p. 37) Não seria isso sinal de que havia

uma relação forte entre Amando e madre Carminal, que escapava aos olhos de Arminto, mas não aos olhos dos demais membros da comunidade? Mas esses elementos, introduzidos aparentemente ao acaso na narrativa, tampouco constituem prova da degeneração moral de Amando, de modo que o leitor é novamente reconduzido a uma situação de incerteza, o que contribui para a complexidade do personagem.

4.3.3. Florita

Em comparação com Amando, Florita é menos problemática na vida do herói, mas nem por isso menos densa enquanto personagem da novela/romance. Florita representa a figura materna e, ao mesmo tempo, com sua nudez, estimula o desejo erótico do herói: “meu filho é louco pelas indiazinhas”, observa Amando, num prenúncio do ato ilícito que o herói viria a cometer. Sabendo falar a língua geral,²⁷ Florita também serve de intermediária - pelo fato de narrar as lendas - entre Arminto e as populações indígenas da região.

Florita apresenta na maior parte do tempo uma natureza dócil, num misto de contentamento e resignação, suportando conformadamente o

²⁷ Durante o processo de colonização portuguesa na América houve uma fusão de elementos da língua portuguesa e de línguas indígenas, dando origem ao que era então chamado de “línguas gerais”, e que podia variar enormemente de uma região a outra. De acordo com Luís Carlos Villalta, “O Maranhão, o Pará e o vale amazônico foram áreas do tupinambá e do *nheengatu*, a ‘língua geral da Amazônia’, surgida a partir do século XVII, com a incorporação do tupinambá por missionários, caboclos e índios Não-Tupi, e sobrevive em algumas localidades até hoje, embora com alterações.” VILLALTA, Luís Carlos. “O que se fala e o que se lê: língua, instrução e leitura”. In: NOVAIS, Fernando; SOUZA, Laura de Mello e (orgs.). **História da vida privada no Brasil**, vol. 1: cotidiano e vida privada na América portuguesa. São Paulo : Companhia das Letras, 1997, p. 337.

temperamento difícil dos Cordovil. No enterro de Amando Florita chora copiosamente. “Teu pai era ganancioso, mas aprendi a gostar dele” (HATOUM, 2008, p.71), diz ela a Arminto, em outra ocasião. Vê sua vida passar e envelhece sem ter sido feliz – o que não aconteceria se Arminto tivesse sido mais afetuoso e menos irresponsável –, mas já no final de sua vida reclama de seu infortúnio sem ressentimento: “A voz de Florita não me recriminava, não queria me culpar”, comenta Arminto. E acrescenta: “E nem era voz de ameaça”. (HATOUM, 2008, p. 91) Entretanto, a doçura é por vezes quebrada de modo surpreendente em determinados momentos do texto, como quando Arminto anuncia que a deixará sozinha para descontar uma nota promissória em Belém: “Ela se aproximou de mim com um sorriso de comadre e ternura nos olhos, roçou os lábios no meu cangote e lambeu minha orelha até me deixar arrepiado. E então sussurrou com ódio: Vais voltar com o demônio no coração.” (HATOUM, 2008, p. 75) Trata-se de um personagem cujo caráter não se altera ao longo da narrativa, mas que em certas ocasiões deixa entrever uma personalidade mais complexa do que aparenta. As impressões de Florita também têm a função de ajudar a construir a personalidade de Dinaura por meio de inúmeras comparações entre os mitos amazônicos e o caráter da órfã: “E Florita, sem conhecer a órfã, disse que o olhar dela era só feitiço: parecia uma dessas loucas que sonham em viver no fundo do rio” (HATOUM, 2008, p. 31), aludindo ao mito da cidade encantada e da capacidade de alguns seres míticos de enfeitiçar pelo simples olhar.

4.3.4. Dinaura

Dinaura surge na vida do narrador após a morte do pai e desaparece cerca de um ano mais tarde. Mesmo breve, o contato com essa personagem deixa uma marca profunda na imaginação e no desejo de Arminto e guarda um segredo jamais revelado. O sentimento que o herói tem por Dinaura é correspondido, mas o comportamento da moça é misterioso, o que só serve para aguçar a curiosidade e o desejo do protagonista. O que o fascina é, sobretudo, o olhar da moça:

Dinaura. Não lembrava com nitidez do rosto; dos olhos sim, do olhar. Rever o que foi apagado pela memória é uma felicidade. Tudo voltou: o sorriso, o olhar vivo no rosto anguloso, olhos mais puxados que os meus. Uma índia? Procurei a origem, nunca encontrei. Encontrei outra coisa, que só depende do acaso, em um único momento da vida. (HATOUM, 2008, p. 25)

Trata-se – Arminto descobriria mais tarde por meio de uma confissão de Estiliano – de sua irmã bastarda ou amante de seu pai, o que explica a reserva de Estiliano, da madre espanhola e da própria Dinaura, que se encontra dividida na tensão entre a moral e o desejo. Nesse sentido, fugir de Arminto se torna compreensível como tentativa de superar o conflito interior.

Um dos principais traços no comportamento da personagem é a inconstância. “Certa vez, depois da reza, ela sentou com vontade no meu colo e, quando eu ia abraçá-la, deu um solavanco e saiu correndo”, relata o narrador.(HATOUM, 2008, p.42) Em outra ocasião, durante a festa da padroeira,

Dinaura, que geralmente se mantinha em silêncio e bem comportada, de súbito se encontra no centro do espetáculo:

Dinaura apertava meu braço com a mão suada; a coxa tremia, os pés batiam no chão. 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, uma alma tão instável? (HATOUM, 2008, pp. 46-47)

O narrador não consegue decifrar o enigma em forma de mulher. “Ela se vestiu e fez um gesto: que a esperasse, que voltava logo” (HATOUM, 2008, p.51), diz Arminto. Em seguida acrescenta: “Saiu correndo, como se fugisse de uma ameaça” (HATOUM, 2008, p.51). O que representava o herói aos olhos de Dinaura, o amor de sua vida ou um espectro ameaçador? Ambas as coisas e talvez mais. Num comentário sobre a personalidade dessa personagem, Hatoum afirma:

Dinaura é um personagem que tem alma inconstante. Os colonizadores tinham verdadeira repulsa por essa indiferença ao dogma missionário, à religião. Acreditavam que a alma selvagem era muito inconstante. Da minha parte, considero ótima tal inconstância. A ausência de coisas previsíveis alimenta a personagem. E essa volubilidade é tipicamente brasileira. Nós temos uma alma indígena.²⁸

²⁸ HATOUM, Milton. “Memórias compõem meu chão literário” (entrevista concedida a Ubiratan Brasi). *Observatório da Imprensa*, Terça-feira, 8 de junho de 2010, Ano 15 - nº 476 - 11/3/2008, disponível na internet: <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos.asp?cod=476ASP004>, acesso em 31/06/2010 às 16h46min.

Como se pode perceber, portanto, a tipologia dos personagens em Milton Hatoum é calculada meticulosamente, e no caso de Dinaura deve-se pressupor que se trata da alma indígena rebelde, mesmo que tente se assimilar ao colonizador, em contraste com a personalidade de Florita, que mantém sua identidade indígena, mas se coloca à mercê do processo civilizador. Como comenta Todorov,

Diz-se frequentemente que o folclore se caracteriza pela repetição de uma mesma história; com efeito, não é raro, num dos contos árabes, que a mesma aventura seja contada duas vezes, senão mais. Mas essa repetição tem uma função precisa, que se ignora: ela serve não somente a reiterar a mesma aventura mas também a introduzir a narrativa que dela faz uma personagem; ora, na maior parte das vezes, é a narrativa que importa para o desenvolvimento ulterior da intriga. [...] O ato de contar nunca é, nas *Mil e Uma Noites*, um ato transparente; pelo contrário, é ele que faz avançar a ação. (TODOROV, 2008, p. 127)

O sujeito é então, o herói da trama não por viver a aventura mas por saber contá-la como uma aventura.

4.3.5. Estiliano

As personalidades complexas, carregadas de ambiguidade, como as de Arminto, Amando, Florita e Dinaura parecem contrastar com a simplicidade do caráter de Estiliano. O próprio Milton Hatoum de certa forma dá aval a essa interpretação do personagem como modelo de pessoa correta ao dizer que “O Estiliano também é uma figura que tem grandeza, uma paixão pelo Amando que é velada, e tudo o que ele quer é ler, traduzir e formar leitores naquelas cidades

perdidas.”²⁹ Mesmo a faceta quiçá mais problemática de sua personalidade, seu sentimento pelo amigo, se encontra subjugado por uma resignação estóica e racionalista. Mas se esse é o caráter de Estiliano tal como apresentado pelo narrador, não se deve esquecer que se trata do ponto de vista de um sujeito em particular, e que, mesmo sem atentar para o fato, fornece elementos que permitem problematizar o personagem.

Uma primeira questão que se levanta é sobre a origem de Estiliano. Madre Carminal, após ler um poema escrito a mão reconhece a caligrafia de Estiliano e comenta: “Teu pai gostava muito dele, só não gostava mais porque esse grego é agnóstico” (HATOUM, 2008, p.39). Ao que Arminto replica: “Não é grego, nasceu aqui e estudou no Recife” (HATOUM, 2008, p.39). Isso, contudo, madre Carminal já sabia, e emenda logo a seguir: “Nasceu aqui, mas nunca rezou na nossa igreja.” (HATOUM, 2008, p. 39) Mas se a espanhola já tinha conhecimento acerca da origem de Estiliano, então porque o chama de grego? O nome é de origem grega, ao qual corresponde o apelido “Stelios”, e se remete a Ágio Estiliano, santo venerado na Igreja Ortodoxa Grega (donde faz sentido a afirmação de madre Carminal, de que Estiliano nunca rezou na “nossa” igreja).

Em *Órfãos do Eldorado* o personagem é um misto de profeta e filósofo. “E Estiliano, o apóstolo, é aquele que leva a mensagem, e no livro é ele que leva a mensagem, o segredo de onde está o Eldorado”³⁰, comenta Hatoum sobre seu

²⁹ HATOUM, Milton. Milton “Hatoum encara o desafio da novela em *Órfãos do Eldorado*”. Entrevista concedida a Jonas Lopes e Luciana Araujo. Disponível na internet: http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/2008/03/18/milton_hatoum_encara_o_desafio_da_novela_em_orfaos_do_eldorado_1233064.html, acesso em 01/06/2010 às 18h34min.

³⁰ HATOUM, Milton. Milton “Hatoum encara o desafio da novela em *Órfãos do Eldorado*”. Entrevista concedida a Jonas Lopes e Luciana Araujo. Disponível na internet:

personagem. Mas trata-se de um apóstolo que vê de fora o mundo e as pessoas, como se ele próprio não vivesse no mundo e não fosse ele mesmo uma pessoa. E este aspecto torna o personagem dotado de uma dupla dimensão: ele se veste de modo despojado para alguém com uma formação tão acima da média, vive com frugalidade, mas seu comportamento e suas idéias são transcendentais. É um personagem relativamente apagado em comparação com os demais, mas é exatamente essa aparente falta de intensidade que lhe permite dizer a dolorosa verdade aos demais, desmascarando-os de modo sutil.

Conclui-se portanto que os personagens, delineados a partir do conhecimento que o narrador tem a respeito dos mitos amazônicos e transmitidos a ele por Florita, têm sua personalidade associada sempre a uma característica de um mito amazônico como será visto no próximo capítulo.

“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”.

(*Órfãos do Eldorado*, posfácio, p. 105-06)

5. A FUNÇÃO DA TRANSPOSIÇÃO DOS MITOS EM ÓRFÃOS DO

ELDORADO

A personagem Florita tem papel fundamental na tradução e na transposição desses mitos para o contexto familiar e social em que vive Arminto, uma vez que ela é a única portadora do afeto materno conhecido por ele: aquela que encarna o papel de mãe que ele nunca teve. Os mitos, nas palavras de Florita, servem para protegê-lo, alertá-lo sobre os perigos iminentes. Como comenta o narrador:

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

Florita disse, muitos anos mais tarde: “traduzi torto, Arminto. Tudo mentira. Mentira? E eu ia contar para uma criança que a mulher queria morrer? Dizia que o marido e os filhos tinham morrido de febre, e que ela ia morrer no fundo do rio porque não queria mais sofrer na cidade”. (HATOUM, 2008, p.90)

Como será visto, a função dessas lendas ou mitos amazônicos (como o da cidade encantada submersa) servirá como parte de um processo de recorrentes metáforas que têm o objetivo de amenizar a realidade que se apresenta distintamente na vida desses personagens. Diante da impossibilidade de Arminto reencontrar a amada Dinaura, ele começa a alimentar para si e para

os outros a possibilidade de revê-la no lugar ideal, fantástico-maravilhoso, em que a realidade não possa intervir em sua felicidade. Como ocorrera reiterada vezes antes. (HATOUM, 2008, p.90)

5.1 Os mitos amazônicos

5.1.1 O mito da cidade encantada

O mito da Cidade Encantada submersa nas profundezas do rio faz parte do repertório de crenças dos povos indígenas da região amazônica. Apropriada e reelaborada pelos conquistadores europeus, essa imagem tomou o nome de “Eldorado” e assumiu uma ênfase marcadamente diferenciada. Enquanto a narrativa indígena assinalava a felicidade como elemento mais importante na imagem mítica da cidade submersa – e nesse sentido o ouro seria apenas objeto de contemplação estética – a elaboração europeia do mito destacava a imagem do ouro como via de acesso ao poder econômico e, por consequência, também ao poder político.

Em *Órfãos do Eldorado*, o mito da Cidade Encantada permeia boa parte da narrativa, desde o início - em que uma índia se joga nas águas do rio e desaparece – até o desenlace final, com o reencontro – real ou imaginário? – entre Arminto e sua amada Dinaura na ilha de *Eldorado*. O uso que Hatoum faz do mito de Eldorado em sua novela/romance realça o sentido originariamente indígena da lenda, pois o que os personagens buscam na Cidade Encantada

não é a riqueza, dissipada sem arrependimento, mas a felicidade, que é constantemente negada no despertar para a realidade.

De acordo com a pesquisadora Helena Friedrich, num artigo sobre mito, história e orfandade em *Órfãos do Eldorado*:

O mito do Eldorado ou da Cidade Encantada está em toda a narrativa. Não apenas a mítica cidade submersa denomina-se Eldorado; também o navio cargueiro que muita riqueza e lucro traz, no passado, à família Cordovil assim se chama; e, similarmente à cidade mítica, ele também naufraga, iniciando um período de decadência material e de pobreza. Desse modo, o mito do Eldorado, da cidade em que todos os habitantes são felizes porque possuidores de riquezas, da cidade onde os bens materiais tornam-se o caminho que conduz à felicidade, desdobra-se: há o Eldorado fictício, um lugar ideal, mas desaparecido, e outro Eldorado real, que, naufragando, causa uma tragédia material. E, no final da narrativa, quando Estiliano, sentindo a morte próxima, decide contar a Arminto o segredo de Dinaura, há outro mais: curiosamente, ela, após sair de Vila Bela, vivia num povoado da ilha de Eldorado.³¹

É, portanto, no choque do Eldorado lendário, imagem da vida verdadeiramente feliz, e do Eldorado real, o cargueiro cujo naufrágio coloca em evidência a efemeridade da felicidade ocasionada pela riqueza material, que *Órfãos do Eldorado* articula o mito da Cidade Encantada à história narrada por Arminto Cordovil.

O mito da Cidade encantada articula-se de modo bastante evidente ao espaço como elemento da narrativa. Uma “cidade” da qual o personagem não

³¹ FRIEDRICH, Helena. “*Órfãos do Eldorado*: mito, história e orfandade”. *Cenários* – Revista de Estudos da Linguagem. Publicação eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro Universitário Ritter dos Reis – UniRitter. Disponível na internet: <http://seer.uniritter.edu.br/index.php/cenarios/article/viewFile/153/93>, acesso em 18/06/2010.

pode fugir, conforme se comentou anteriormente, na análise do poema de Kafávis. Essa impossibilidade de fuga remete à dicotomia mito/realidade: o protagonista busca refúgio no mito, mas as agruras do real o perseguem.

5.1.2 O mito da piroca comprida

A realidade pouco aceitável em função do sofrimento ou condenação moral da época era amenizada pelas narrativas e crendices populares: poderia ser reconfortante pensar que o ocorrido fugia da alçada dos mortais. Seres encantados ou de outros mundos detinham o poder de fazer o deslocamento do papel de culpado por atos considerados imorais pelo papel de vítimas da ação do sobrenatural. É o que acontece logo no início da narrativa de Arminto ao relatar a história ou o mito da piroca comprida:

Tão comprida que atravessava o rio Amazonas, varava a ilha do Espírito Santo e fígava uma moça no Espelho da Lua. Depois a piroca se enroscava no pescoço do homem, enquanto ele se contorcia estrangulado, a moça perguntava, rindo: cadê e a piroca esticada? (HATOUM, 2008, p.12)

Nessa história, ouvida em uma aldeia e novamente traduzida e interpretada por Florita, pode-se perceber uma explicação mítica para uma questão de desconforto social, ou seja, a de fornecer uma explicação para o defloramento de uma moça e uma suposta vingança em face desse acontecimento. É também, de forma mais ampla, uma metáfora para a resistência à exploração da mulher. Na obra, contudo, essa resistência feminina

é vã: a mãe de Arminto morre no parto, Florita termina seus dias de forma miserável, Dinaura é encontrada num local de refúgio para leprosos e o destino das jovens arrancadas de suas famílias é sempre dramático. O mito, assim, novamente se apresenta como compensação para uma realidade brutal.

5.1.3 A mulher seduzida pela anta macho

As lendas contadas logo no início da narrativa colocam-se como prenúncio da história que será contada dali em diante. Impregnam, desta maneira, o relato de uma aura lendária, mitológica. A questão social nessa lenda é a restauração da honra por meio da punição dos culpados de adultério. O marido traído teria o direito de julgar, condenar e executar os culpados, no entanto, apesar de ter cumprido o seu papel social de homem, sentia falta da mulher. Não podendo admitir a fraqueza da saudade, atribuía a situação um caráter mágico e, portanto, irremediável, um processo do qual ele não poderia fugir. Como reconta Arminto:

Lembro também da história de uma mulher que foi seduzida por uma anta macho. O marido dela matou a anta, cortou e pendurou o pênis do animal na porta da maloca. Ai 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 lambe 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. Ai 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. (HATOUM, 2008, p.12)

A anta, neste caso, simboliza a fortaleza do homem, sujeito violento que não permitia que a suposta vítima reagisse. Dessa maneira, colocada a mulher em um papel de vítima do poderoso sedutor, havia uma certa redenção da frágil figura feminina. Uma redenção que, conforme se verificou no item anterior, é sempre ilusória, uma vez que as mulheres apresentadas no texto não conseguem superar uma realidade de insuportável dominação masculina.

5.1. 4 O mito das duas cabeças

A exemplo dos mitos descritos anteriormente, é o próprio personagem Arminto que comenta que o mito das duas cabeças o acompanhou pela vida inteira e que uma das cabeças o teria arruinado. A outra feriu seu coração e sua alma e o deixou sozinho na beira do rio, a espera de um milagre (HATOUM, 2008, p.13). a primeira cabeça que ele viu e o que teria arruinado foi a de pedra, ornamento incrustado no palácio branco e símbolo da infelicidade do pai, causada pelo nascimento do filho e conseqüente morte da mãe. A influência desse mito sobre a vida do narrador pode ser observada no trecho a seguir:

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. Ai, de noitinha, quando um pássaro canta e surge a primeira estrela no céu, o corpo da mulher sai e se gruda na cabeça mas, uma noite, outro homem rouba metade do corpo. O marido não quer viver apenas com a cabeça da mulher, ele a deseja inteira, passa a vida procurando o 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)

Mais uma vez Florita serve de intérprete para uma história que mais tarde e aos poucos comporá a narrativa da vida do próprio Arminto. As duas cabeças estão inseridas numa metáfora acerca do amor impossível de se concretizar, tanto pela mãe (impossível pela morte) quanto por Dinaura (um afastamento inexplicável e repentino, semelhante a uma morte).

O mito das duas cabeças se articula ainda ao tempo como elemento da narrativa. A mãe – cabeça que o arruinou – remete ao passado que marca a relação conflituosa com o pai. Dinaura – cabeça que o arruinou – remete ao futuro da busca pelo amor perdido.

5.1. 5 O mito das pessoas enfeitiçadas por Jurupari

Existe, entre os povos ribeirinhos da Amazônia, a crença de que as mulheres muito bonitas e caladas são na verdade cobras-sucuri que têm como objetivo arrastar os seduzidos para o fundo do rio e devorá-los. Como conta Arminto sobre as histórias que ouvia no porto de Vila Bela:

No porto de Vila Bela, alguém espalhou que a a órfã era uma cobra sucuri que ia me devorar e depois me arrastar para uma cidade no fundo do rio. E que eu devia quebrar o encanto antes de ser transformado numa criatura diabólica. Como Dinaura não falava com ninguém, surgiram rumores de que as pessoas caladas eram enfeitiçadas por Jurupari, deus do Mal. (HATOUM, 2008, pp34-35)

Florita repetiu em diversas ocasiões esta história sobre o homem seduzido por uma mulher diabólica. Segundo ela, a órfã estava carregada de infelicidade e maus agouros que levariam seu protegido Arminto à loucura e desespero. A relação entre a cobra e o caráter de Dinaura é colocada de forma evidente por Florita, mas é corroborada pelo próprio enredo, no qual o protagonista, desnortado pelo amor, desvia sua atenção dos negócios do pai e leva a empresa à bancarrota.

5.1. 6 O mito da cobra grande e do paraíso prateado

Os relatos sobre os mitos podem encerrar a função de justificar e relevar comportamentos reprováveis para a sociedade da época tratada, retirando a responsabilidade da pessoa dita afetada e transferindo-a a um ente sobrenatural, potente e incompreensível.

Arminto - ao lembrar-se da festa da Santa Padroeira para a qual Dinaura o havia convidado - lembra a história de uma jovem órfã que foi possuída pela cobra-grande e que deu um depoimento ao público a pedido do Bispo em meio à festa da Padroeira. Em seguida, relata a história de outra penitente, provavelmente atormentada por jurupari, deus do mal, que causava pesadelos dos quais não se podia acordar nem se podia gritar por ajuda:

A primeira contou que numa noite de chuva ela foi possuída pela Cobra-Grande e ficou tão agitada que toda a ilha começou a tremer, e por isso o rio Amazonas inundou sua casa. Depois ela se ajoelhou e rezou para expulsar da mente essa história profana. Não me lembro das outras penitências, só da

última. Os lampiões já iluminavam a praça, e, quando a moça parou de falar, meu corpo estava amolecido por um suadouro. O nome da penitente era Maniva. Magrinha e baixa, diz que veio de muito longe para trabalhar na casa de um vereador e acabou no orfanato. Ela havia estudado nas missões do Alto Rio Negro, por isso falava português. Antes de morar no orfanato de Vila Bela, não parava de sonhar com sangue. Meu sangue era um pesadelo, disse a penitente. Tinha uns doze anos e já era órfã quando viu sangue escorrer de sua vagina e tomou um susto. O primeiro sangue. Sentiu a cabeça latejar e gritou tanto de dor que seu tio levou a coitada para ser curada por um pajé da aldeia. Maniva foi proibida de entrar na casa porque o sangue da menstruação era maléfico para os pajés. Sangue sagrado. Proibido. (HATOUM, 2008, p.44)

O depoimento da órfã no meio da festa aponta para o costume de muitas tribos de afastar as mulheres menstruadas porque consideram o sangue impuro e capaz de atrair espíritos ruins. Em seguida a menina relata ainda que o pajé tem acesso a um paraíso branco e prateado, ou seja, ao céu que se pode ver, carregado de nuvens.

Mais uma vez, a função do mito, de acordo com Mircea Eliade é a de encontrar uma explicação para fenômenos que causam dor, desconforto ou sofrimento. O mito da menina menstruada e do pagé, assim, se coloca em sintonia com os demais, mascarando assim uma realidade cruel demais para ser encarada de frente e acenando com a possibilidade de uma vida feliz num lugar mágico.

5.1.7 O boto

Quando Arminto parece perder a razão e afirmar que Dinaura pode ter ido para uma cidade encantada, vão ao encontro dele outras pessoas que sofriam com o abandono e encontravam no sobrenatural alento para isso como ele relembra:

Uma grávida, com medo de dar à luz uma criança com cara de boto, escreveu que dormia na beira do Amazonas e cantava para o rio quando o sol nascia. (HATOUM, 2008, p.65)

A história do boto que seduz virgens na beira do rio e em noites de lua cheia parece ser uns dos mitos mais conhecidos, justamente para justificar um problema também dos mais recorrentes: como explicar uma gravidez e a ausência do pai? Conforme afirma Márcio Bahia em artigo para o *Dicionário de figuras e mitos literários das Américas*, as questões sociais que causavam algum demérito eram amenizadas através da substituição da verdade incômoda pelo relato de história fantástica:

As consequências para a moça seduzida são sempre desastrosas. Algumas passam anos de melancolia e tristeza com o olhar fixo para o rio na esperança de que seu amado retorne. Outras simplesmente se entregam ao abatimento e à saudade com o mesmo furor ao qual se haviam entregado ao fortuito encontro amoroso e se acabam, vítimas do desalento. Por fim, algumas carregam no ventre o resultado da súbita paixão e dão à luz filhos de boto nove meses depois. Paternidade desconhecida: filho de boto. (BAHIA in BERND, 2007, P.58)

A moça abandonada seria então menos estigmatizada se atribuísse a gravidez e a paternidade a um ser encantado, poderoso, magicamente sedutor, do qual não pôde fugir, nem negar-lhe nada. A gravidez de Dinaura se inseriria, desse modo, num padrão comum às populações amazônicas e sua fuga poderia ser entendida como a busca por uma comunidade na qual o rebento não assumisse o significado de de uma falha humanam, mas de uma intervenção sobrenatural.

5.2 O mito no caráter e destino dos personagens

A partir das considerações esboçadas acima se pode então colocar a seguinte questão: qual é a função desempenhada pelo mito na definição do caráter dos personagens e de seu destino? Essa pergunta se revela extremamente pertinente se levado em consideração o fato de que fragmentos de narrativas míticas se entrelaçam nos diálogos e se referem frequentemente a atributos de um ou outro personagem em particular. De modo geral, se pode afirmar que o mito em Órfãos do Eldorado cumpre dois propósitos principais, o primeiro é o de conferir um caráter mágico às personalidades complexas apresentadas na novela/romance e o segundo é o de oferecer uma compensação para as incongruências do real.

Sobre a função de imprimir caráter à narrativa ou aos personagens, Mircea Eliade afirma que:

Os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do sobrenatural) no Mundo. É essa irrupção do sagrado que realmente fundamenta o mundo e o converte no que é hoje. E mais: é em razão das intervenções dos Entes Sobrenaturais que o homem é o que é hoje, um ser mortal, sexuado e cultural. (ELIADE, 2007, p. 11)

E quanto à função de compensação, deve-se considerar que o fantástico, ainda que apresente uma inversão da realidade, não se coloca propriamente como uma negação desta. Pelo contrário, trata-se de um forma diferenciada de interpretá-la, como comenta Eric Rabkin:

Ainda que o dicionário possa definir o fantástico como “irreal ou não baseado na realidade”, o fantástico é importante exatamente porque ele é completamente dependente da realidade para sua existência. Admitidamente, o fantástico é a realidade precisamente revirada a 180º, mas ainda assim é realidade, uma realidade narrativa fantástica que fala a verdade ao coração humano. (RABKIN, 1976, p. 28).

O mito que está presente de modo mais evidente e que é mais extensamente desenvolvido é o da Cidade Encantada, também chamada de *Eldorado*. Este constitui um espectro presente na vida de todos os personagens, mas se integra de modo mais intenso e decisivo nas caracterizações de Dinaura e Arminto. Dinaura, como se viu, é uma mulher dividida interiormente, sente a obrigação de se integrar ao mundo civilizado, mas é possuída por um impulso selvagem sobre o qual, em certos momentos, não tem controle, como no episódio da festa da padroeira em que, num impulso, sobe ao palco e começa a dançar “Cega para o mundo, possuída pela dança” (HATOUM, 2008, p.46). Esse

dualismo de caráter fica bastante claro nos comentários de Estiliano e Florita acerca do personagem:

Quando Estiliano me ouviu falar de Dinaura, desdenhou: Essa é boa, um Cordovil embeijado por uma mulher que veio do mato. E Florita, sem conhecer a órfã, disse que o olhar dela é só feitiço: parecia uma dessas loucas que sonham em viver no fundo do rio. (HATOUM, 2008, p. 31)

Estiliano, enfatiza a origem histórica de Dinaura, enquanto Florita se preocupa com seu destino mítico. Assim, história e mito, que se cruzam constantemente no contexto amazônico, cuja capital é ao mesmo tempo a mítica *Manoa* e o histórico centro econômico do ciclo da borracha, também se cruzam para produzir a tensão entre mito e realidade que marcam o caráter e o destino de Dinaura. Se ela tem uma origem histórica (não-mítica), ela certamente deve ter também um destino de natureza análoga: “Estiliano abriu uma folha de papel e me mostrou um mapa com duas palavras: Manaus e Eldorado”. (HATOUM, 2008, p. 99) Mas, ao mesmo tempo, e inversamente, seu destino mítico aponta igualmente para um tempo primordial, não histórico, o começo dos tempos. “De onde ela veio?”, inquire Arminto, e obtém como resposta de Madre Carminal: “De um lugar qualquer”. Essa imprecisão, e mais do que isso, essa falta de preocupação em determinar o espaço e o tempo de maneira rigorosa, atributo dos mitos de origens, é o que abre espaço para a magia na caracterização da personagem. Mas a origem real, histórica, não mítica, irrompe na narrativa de modo não menos pungente:

Joaquim Roso chegou uns dias depois com outro pesadelo: uma menina sem nome, filha de um povoado do Uaicurapá, o rio da fazenda Boa Vida. A

mocinha me deixou zozzo: um anjo triste, o rostinho moreno, cheio de dor e silêncio. Era órfã de pai e mãe, tinha sido deflorada pelo pai. [...] Isso me perturbou: era o destino [origem?] de muitas filhas pobres da Amazônia. (HATOUM, 2008, pp. 63-64)

O mito do Eldorado, desse modo, confere a Dinaura um caráter mágico, fazendo com que ela não possa ser decifrada em vigília, pois se mantém na maior parte do tempo em silêncio, mas sim em sonho, no qual convida o herói para juntar-se a ela nessa aventura insólita: “Quando vi o rosto, reconheci Dinaura, e ouvi uma voz dizer com calma que só poderíamos viver em paz numa cidade no fundo do rio”. (HATOUM, 2008, pp. 49-50) Lugar encantado onde haveria uma outra ordem social, outra realidade, em que nenhuma forma de incesto fosse proibida. Mas esse mito também pode ser interpretado como compensação para uma realidade que é, no final das contas, absolutamente insuportável: “Senti um abafamento; o cheiro e o asco dos insetos me deram um suadouro. Lá fora a imensidão do lago e da Floresta. E silêncio. Aquele lugar tão bonito, o Eldorado, era habitado pela solidão.” (HATOUM, 2008, p. 102) No final da novela/romance não fica claro se Arminto realmente encontrou Dinaura ou se foi simplesmente a ilusão de um demente. Mas o próprio Milton Hatoum confessa que teve dúvidas em relação a esse desenlace da história:

É inevitável por ser a busca do desejo que não se completa. Dificilmente seria de outra forma - senão, seria outro livro. Mas não acho de todo amargo - existem algumas saídas, mas a ambigüidade final é deixada para o leitor, que não sabe se de fato essa mulher está ali na casa de Arminto ou se é fruto de uma loucura dele, um delírio. Mudei o final no último momento, pois pretendia

manter um parágrafo em que o ouvinte declara ver Arminto com a mulher nos braços.³²

Esse momento de indecisão que Hatoum confessa ter tido durante a escrita da obra faz muito sentido, levando-se em consideração o fato de que a segunda parte da novela/romance é um constante processo de desvelamento dos mitos e de exposição dos personagens a uma árdua realidade. Afinal, o que teria sido o encontro real de Arminto e Dinaura? A visão de corpos envelhecidos e a tomada de consciência de que seria impossível recuperar o tempo perdido, numa clara referência às avessas do reencontro de Ulisses e Penélope (algo semelhante ao que, diga-se de passagem, Voltaire fez em *Cândido ou o otimismo*). Mas, mantendo a ambiguidade do final, Hatoum consegue outro efeito, certamente mais importante, que é o de manter a espessura do personagem feminino.

O mito de Eldorado também se coloca de maneira dramática para o destino de Arminto. O Eldorado está presente não só como mito, a lenda da Cidade Encantada, onde busca reencontrar Dinaura, mas também como realidade material: “Eldorado” é o nome do cargueiro naufragado que ocasiona a ruína da empresa de navegação herdada de Amando, assim como o navio naufragado que causara a morte do misterioso ancestral Cristóvão Cordovil. Mas o mito está presente principalmente em seu anseio de sair de sua terra natal e de conhecer outros lugares. “Um dia viajaríamos juntos”, diz Arminto,

³²HATOUM, Milton. “Memórias compõem meu chão literário” (entrevista concedida a Ubiratan Brasil. *Observatório da Imprensa*, Terça-feira, 8 de junho de 2010, Ano 15 - nº 476 - 11/3/2008, disponível na internet: <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos.asp?cod=476ASP004>, acesso em 31/06/2010 às 20h36min.

“conheceríamos outras cidades. Ela olhava a outra margem do Amazonas, como num sonho. Íamos casar e viver em Manaus ou Belém, quem sabe no Rio.” (HATOUM, 2008, p. 51) Trata-se de um anseio de natureza mítica, a busca da felicidade em outro lugar, à maneira da procura pela lendária cidade perdida no fundo das águas. Mas, diante do mito, Estiliano, a voz da Razão, parafraseia o poema de Kaváfis:

Porque, se fores embora, não vais encontrar outra cidade para viver. Mesmo se encontrares, a tua cidade vai atrás de ti. Vais Perambular pelas mesmas ruas até voltares para cá. Tua vida foi desperdiçada nesse canto do mundo. E agora é tarde demais, nenhum barco vai te levar para outro lugar. Não há outro lugar.(HATOUM, 2008, P. 97)

Arminto está preso não somente ao lugar do qual não sai esperando a volta de sua amada; está muito mais atado à reprodução de sua história. A história contada e recontada passa – por tradição ou insistência – a ter certo caráter mágico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *Órfãos do Eldorado* Milton Hatoum apresenta a seus leitores algo diferente do que produziu em obras anteriores: trata-se de uma narrativa menos extensa, que o próprio Hatoum não hesita em classificar como novela, e que entrelaça mitos amazônicos numa trama que envolve questões familiares, obsessões do narrador, tais como o amor por Dinaura e a compulsão por livrar-se da herança paterna, tanto psicológica quanto material, além de referências à história do Amazonas na primeira metade do século XX. A presente dissertação teve como intuito elucidar a função da transposição dos mitos nessa obra, passando por uma discussão sobre seu enquadramento no gênero novelístico.

Num primeiro momento buscou-se apresentar dados biobibliográficos de Milton Hatoum e pontuar algumas das passagens mais importantes na novela/romance, de modo a situar *Órfãos do Eldorado* no conjunto das obras desse autor, e assim, avaliar mais adequadamente o que nela há de original. Percebeu-se que, embora a narrativa possa ser interpretada como uma metáfora para a ascensão e queda do poder econômico de Manaus ou como uma reelaboração da parábola do filho pródigo, há um sentido mais rico a ser explorado numa pesquisa acadêmica, qual seja, a função que a transposição do mito desempenha no enredo, na caracterização dos personagens e nas relações espaço-temporais implicadas na obra.

Antes de avançar para a análise da obra propriamente dita, fez-se um mapeamento teórico da novela enquanto gênero literário e um levantamento das origens do mito do Eldorado e de algumas de suas expressões mais representativas no campo da literatura.

Analisando as características do gênero novela verificou-se que o termo não é plenamente apropriado para situar *Órfãos do Eldorado* no esquema genérico apresentado no segundo capítulo, pois a brevidade da narrativa não é suficiente para classificar a obra porque a extensão não é a mais importante das muitas características do gênero. Optou-se, portanto, por uma classificação intermediária: trata-se de um gênero híbrido em que há elementos de novela e de romance.

Ao se tratar da questão do mito, percebeu-se que a alegoria da Cidade Encantada foi desenvolvida pelos colonizadores europeus, mas que encontra suas origens em crenças indígenas da América Latina. Observou-se ainda que, enquanto a maioria das obras literárias que tematizam o mito do Eldorado o fazem a partir de sua representação européia, Milton Hatoum buscou trabalhar sobre a matriz ameríndia.

A análise estrutural da narrativa se deteve no enredo, no espaço e no tempo e concentrou-se, de modo especial, na caracterização dos personagens. O fio condutor da análise foi o objetivo proposto desde o início: averiguar a função da transposição dos mitos amazônicos em *Órfãos do Eldorado*. A partir da consideração dos diversos mitos presentes na obra, como o das duas cabeças, da piroca comprida, da mulher seduzida por uma anta, da cobra grande e, principalmente, o mito da Cidade Encantada, concluiu-se que o mito confere um caráter mágico às personalidades complexas apresentadas na obra e, ao mesmo tempo, oferece uma compensação para as incongruências do real. Caráter mágico e compensação que se esfacelam na segunda parte da obra, na qual o mito é progressiva e efetivamente desmontado, sobrando somente a ambiguidade do reencontro de Arminto com sua amada Dinaura.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Luciana; LOPES, Jonas. Milton Hatoum encara o desafio da novela em Órfãos do Eldorado. *Jornal O Estado de São Paulo*, São Paulo, 18 de Março de 2008. Disponível na internet:
http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/2008/03/18/milton_hatoum_encara_o_desafio_da_novela_em_orfaos_do_eldorado_1233064.html
- BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- BARTHES, Roland et alii. *Análise estrutural da narrativa*. 6. ed. Petrópolis : Vozes, 2009
- BERND, Zilá (org.). *Dicionário de figuras e mitos literários das Américas*. Porto Alegre : Tomo Editora/Editora da UFRGS, 2007.
- BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Lisboa; Arcádia, 1980.
- BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. 2. Ed. Brasília : Editora da UnB / Rio de Janeiro : José Olympio, 1998.
- CARREIRA, Shirley de Souza Gomes. “Diferença e alteridade em *Cinzas do norte*, de Milton Hatoum”. *Revista Vertentes*. Universidade Federal de São João Del-Rei. N. 34. p. 2. disponível na internet:
<http://www.ufsj.edu.br/portal-repositorio/File/Vertentes34/Shirley%20Carreira.pdf>, acesso em 23/05/2010 às 12h23min.
- COUTINHO, Afrânio. *Notas de teoria literária*. 2. ed. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1978.
- D’ONOFRIO, Salvatore. *Forma e sentido do texto literário*. São Paulo: Ática Universidade, 2007.
- _____. *O texto literário: teoria e aplicação*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.
- Dicionário Aulete*, disponível na internet:
http://aulete.uol.com.br/site.php?mdl=aulete_digital&op=loadVerbete&pesquisa=1&palavra=novela&x=15&y=5, acesso em 05/11/2009.

EIKHENBAUM, Boris M. in: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da literatura; formalistas russos; Eikhenbaum [et al.]*. Porto Alegre: Editora Globo, 1971.

ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2001.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Representações de etnicidade: perspectivas interamericanas de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

FRYE, Northrop. *Anatomy of criticism*. Princeton: Princeton University Press/Penguin Books, 1990.

GOMES, Daniel de Oliveira. "Entre Milton Hatoum e Werner Herzog". *Revista de Letras*. Departamento Acadêmico de Comunicação e Expressão da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, n. 11. 2009. disponível na internet: http://www.dacex.ct.utfpr.edu.br/11_daniel_gomes.htm, acesso em 23/05/2010 às 11h40min.

GROJNOWSKI, Daniel. *Lire la nouvelle*. Paris : Nathan, 2000.

HATOUM, Milton. "Literatura não é uma missão". Entrevista concedida a Carlos Juliano Barros. *Problemas Brasileiros*. São Paulo : SESC, n. 379, jan/fev de 2007. disponível na internet: http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas_sesc/pb/artigo.cfm?Edicao_Id=264&Artigo_ID=4166&IDCategoria=4729&reftype=1&BreadCrumb=1, acesso em 24/05/2010 às 14h01min.

_____. "Um tempo sem heróis." (Entrevista concedida a Carlos Eduardo Ortolan Miranda). *Trópico: idéias de norte e sul*, 21/10/2008. Disponível na internet: <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/3023,1.shl>, Acesso em 21/04/2010, 10h25min.

_____. "Memórias compõem meu chão literário" (entrevista concedida a Ubiratan Brasil. *Observatório da Imprensa*, Terça-feira, 8 de junho de 2010, Ano 15 - nº 476 - 11/3/2008, disponível na internet: <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos.asp?cod=476ASP004>, acesso em 31/06/2010 às 16h46min

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

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

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

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

HESÍODO. *Os Trabalhos e os dias*. São Paulo : Iluminuras, 1996.

KAFKA, Franz. *A metamorphose*. São Paulo : Companhia das Letras, 2000.

LANGER, Johnni. "O mito do Eldorado: origem e significado no imaginário sul-americano (século XVI)". *Revista de História*. no. 136, 1º semestre de 1997. pp. 25-40.

LÉGER, Jack-Alain. *Wanderweg*. Trad. Luiz Araújo. São Paulo : Best Seller, 1988.

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

LUBBOCK, Percy. *A técnica da ficção*. São Paulo: Cultrix/ Edusp, 1976.

MESQUITA, Samira Nahid de. *O enredo*. São Paulo: Ática, 2006.

MINDLIN, Betty, *Mitos indígenas*. São Paulo : Ática, 2006.

MOISÉS, Massaud. *A análise literária*. São Paulo : Cultrix, 1999.

_____. *Dicionário de termos literários*. São Paulo : Cultrix, 2004.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. São Paulo : Martin-Claret, 2003.

PELLEGRINI, Tânia. "Milton Hatoum e o regionalismo revisitado". In: *Luso-Brazilian Review*, Volume 41, Number 1, 2004, p. 123.

POE, Edgar Allan. *Eldorado*. Disponível na internet: <http://www.luso-poemas.net/modules/news03/article.php?storyid=243>, acesso em 22/05/2010 às 12h24min.

_____. *Poemas e ensaios*. São Paulo : Editora Globo, 1999.

RABKIN, Eric S. *The fantastic in literature*. Princeton: Princeton University Press, 1977.

_____. *Fantastic worlds: myths, tales and stories*. Oxford: Oxford University Press, 1979.

RUTHVEN, K. K. *O Mito*. São Paulo; Perspectiva, 1997.
The Merriam-Webster Online Dictionary, disponível na internet:
<http://www.merriam-webster.com/dictionary/novella>, acessado em
05/11/2009.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo : Perspectiva, 2008.

_____ et alii. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 2009.

TOLEDO, Marleine Paula Marcondes e Ferreira de Toledo. *Milton Hatoum: itinerário para um certo relato*. São Paulo : Ateliê Editorial, 2006.

VICENZI, Flávia A. de S. *Cinzas do norte e a estética modernista*. Dissertação de mestrado – programa de pós-graduação em Literatura, Florianópolis : Universidade Federal de Santa Catarina, 2009.

VOLTAIRE. *Cândido ou o otimismo*. Disponível na internet:
<http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/candido.html>, acessado em 20/05/2010
às 18h25min.

WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da literatura*. Sintra: Europa-América, s.d.