



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Marcos Vinicius Medeiros da Silva

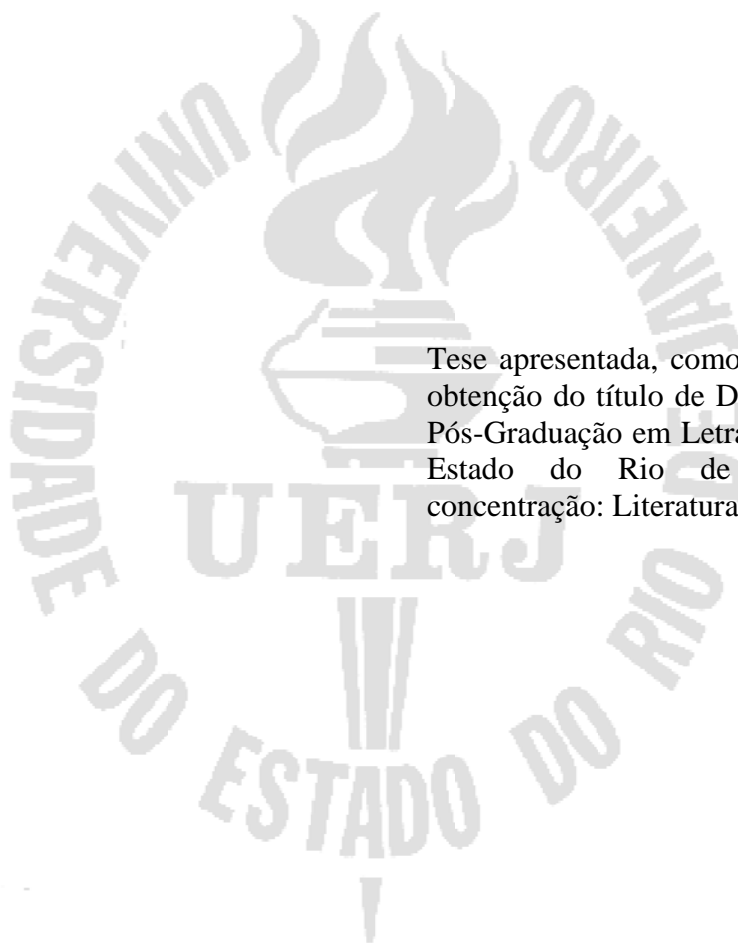
Nas águas da memória: o rio como metáfora em *Dois irmãos* e *Órfãos do Eldorado*, de Milton Hatoum

Rio de Janeiro

2013

Marcos Vinicius Medeiros da Silva

**Nas águas da memória: o rio como metáfora em *Dois irmãos e Órfãos do Eldorado*, de
Milton Hatoum**



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Flávio Martins Carneiro

Rio de Janeiro

2013

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

H364	<p>Silva, Marcos Vinicius Medeiros da. Nas águas da memória: o rio como metáfora em Dois irmãos e Órfãos do Eldorado, de Milton Hatoum / Marcos Vinicius Medeiros da Silva. – 2013. 157 f.: il.</p> <p>Orientador: Flávio Martins Carneiro. Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.</p> <p>1. Hatoum Milton, 1952- - Crítica e interpretação – Teses. 2. Hatoum, Milton, 1952-. Dois irmãos - Teses. 3. Hatoum, Milton, 1952-. Órfãos do Eldorado – Teses. 4. Memória na literatura – Teses. 5. Mito na literatura - Teses. I. Carneiro, Flávio Martins, 1962-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDU 869.0(81)-95</p>
------	--

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Marcos Vinicius Medeiros da Silva

Nas águas da memória: o rio como metáfora em *Dois irmãos e Órfãos do Eldorado*, de Milton Hatoum

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em 21 de novembro de 2013.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Flávio Martins Carneiro (Orientador)
Instituto de Letras - UERJ

Prof^ª. Dra. Ana Claudia Coutinho Viegas
Instituto de Letras - UERJ

Prof. Dr. Roberto Acízelo Quelha de Souza
Instituto de Letras - UERJ

Prof. Dr. Manoel Ricardo de Lima Neto
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Lenivaldo Gomes de Almeida
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2013

DEDICATÓRIA

À minha esposa, Ivaldiana, por ser minha companheira neste mundo de tantos sonhos, e ao meu irmão, Paulo Roberto, pelo apoio e por ser, desde sempre, minha referência.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Flávio Carneiro, pelo interesse e atenção, e, sobretudo, pela cuidadosa orientação desse trabalho.

À Prof^a. Dr^a. Ana Cláudia, pelas valiosas observações e sugestões apresentadas no exame de qualificação.

Ao Prof. Dr. Roberto Acízelo, pela disponibilidade e também pelas observações necessárias para realização do trabalho.

Aos professores Manoel Ricardo e Lenivaldo Gomes de Almeida, que, gentilmente, aceitaram ler meu trabalho e participar dessa banca.

À Prof^a. Dr^a. Carlinda Fragale, pelo incentivo desde os primeiros dias em que eu cheguei à UERJ.

À Marcinha, que mais que uma cunhada, foi minha mãe no Rio;

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e a todos os seus professores.

Por muito tempo aqui ficarão estas árvores, e o dia chegará em que se terá perdido a memória do que aconteceu, então, dado que os homens para tudo querem explicação, falsa ou verdadeira, inventar-se-ão umas quantas histórias e lendas, ao princípio ainda conservando alguma relação com os factos, depois mais tenuemente, até tudo se transformar em pura fábula.

José Saramago

RESUMO

SILVA, Marcos Vinicius Medeiros da. *Nas águas da memória: o rio como metáfora em Dois irmãos e Órfãos do Eldorado*, de Milton Hatoum. 2013. 157 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

As narrativas *Dois irmãos* e *Órfãos do Eldorado*, de Milton Hatoum, estão cercadas pelo ambiente dos rios, espaço fluido, aquoso, profundo, que representa o limite entre a vida e a morte. O rio, cenário mítico, simbólico para o material ficcional das narrativas, metaforicamente também pode ser entendido como o lugar mais íntimo e profundo do ser, onde os personagens são levados a uma imersão, um voltar-se para si mesmo. Espaço de transcendência, permitida pelo mergulho na memória, que, assim como os rios, é dinâmica, instável, fluida. Temos nos livros de Hatoum narradores em primeira pessoa que se dedicam a recompor os fios dos tempos através de relatos, num processo solitário, por vias da memória. Eles fazem um mergulho no íntimo do homem e descobrem sua condição humana, frágil. Num trabalho de catarse e de autorreflexão, alimentado pela memória, eles se descobrem estranhos a si mesmos, uma vez que, ao reconstruir a própria história, o sujeito está calcado no momento presente. O eixo temporal da narração é, desse modo, presente-passado. Nesse sentido, há importância em compreendermos que a memorização exige estratégias. Os contos, os ritos, os mitos, as fábulas fazem parte desse conjunto de estratégias, que, através de imagens e símbolos, transmitem, de geração em geração, a realidade de um povo, em tempo e espaço diferentes. É verdade que os narradores de *Dois irmãos* e *Órfãos do Eldorado* contam histórias particulares, mas eles o fazem se valendo dos elementos de que a memória individual e coletiva dispõem, memórias estas permeadas pelo ambiente em que estão inseridos. Entendemos, portanto, que estudar a memória é estudar a cultura e a história vivida de cada sujeito e de seus grupos. Quando se entende que a memória de um indivíduo é também a de sua região e dos grupos de que faz parte, considera-se o processo memorialístico como uma construção coletiva. Isso significa que a memória individual é parte da memória coletiva. Desse modo, nos textos estudados, é pelo viés da memória que se entrelaçam espaços e tempos num lugar em que o rio se coloca entre os mundos narrados.

Palavras-chave: Memória. Mito. Rio. *Órfãos do Eldorado*. *Dois irmãos*.

ABSTRACT

SILVA, Marcos Vinicius Medeiros da. *In the waters of memory: the river as a metaphor in The brothers and Orphans of Eldorado* by Milton Hatoum. 2013. 157 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

The narratives *Dois irmãos* and *Órfãos do Eldorado*, by Milton Hatoum, are surrounded by the river ambience, a fluid, deep and watery space which represents the limit between life and death. The river, mythical scenery, turned symbolic to the fictional plot of the narratives, can also be understood metaphorically as the most intimate and profound of the human being, where the characters are taken to an immersion, into a look at themselves. Therefore, this space is made of transcendence, allowed by a jogging into someone's memory, which is dynamic, instable and fluid as the rivers. On the books of Hatoum, we have first person narrators who are dedicated to recompose the timeline through the reporting facts, creating a lonesome process about the memory. They make a search into the man's inner self and they discover their fragile human condition. On a cathartic work and by a way of self-reflection brought by the memory, they found themselves as strangers because on this reconstruction of their own history, the subject is based on the present tense. Due to this, the time axis of the narration is present-past. On this way, it is important to comprehend that memorization requires strategies. The tales, ritual acts, myths, fables, all of them make part of this group of strategies which transmit from a generation to the next one the reality of the people throughout images and symbols in different space and time. It is clear the narrators of *Dois irmãos* and *Órfãos do Eldorado* tell personal stories, but they do through the elements around the individual and collective memory, all of them permeated by the ambience where they are in. Therefore, we understand that studying the memory is to study the culture and the lived history of each subject and each group they are in. When it is plausible that the memory of an individual is also the memory of his/her region and the memory of the groups they are an essential part, it is substantial to consider the memory process as a collective construction. It means the individual memory is a part of a collective memory. Thereby, on the texts which are analyzed, it is throughout the memory tissue which space and time put it together, on a place a river is between two narrated worlds.

Keywords: Memory. Mith. River. *Órfãos do Eldorado*. *Dois irmãos*.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	9
1	OS ESTUDOS DO MITO: ORIGEM E REINVENÇÃO DO PASSADO ..	15
1.1	A dialética do mito	15
1.2	Mito literário e mito literalizado	28
1.3	<i>Dois Irmãos</i> e o mito do duplo	33
1.4	<i>Órfãos do Eldorado</i> ou o mito da cidade encantada	48
2	NAS ÁGUAS DA MEMÓRIA	55
2.1	A poética do espaço dos rios	55
2.1.1	<u>Rio que tudo arrasta</u>	60
2.2	Um rio chamado Nael	63
2.3	<i>Dois Irmãos e Órfãos do Eldorado: a construção da narrativa em afluência</i>	73
3	FIGURAÇÕES DA MEMÓRIA	93
3.1	A memória literária e histórica	93
3.1.1	<u>Memória: o cão negro</u>	98
3.2	Memória individual e coletiva: o reencontro com o passado	101
3.3	Nael e Arminto: as memórias da infância	107
3.4	A figura do pai na face das águas	115
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	127
	REFERÊNCIAS	131
	ANEXO A - Entrevista concedida por Milton Hatoum ao <i>Portal Ig</i>	138
	ANEXO B - Entrevista concedida por Milton Hatoum à <i>Revista Floema</i>	148

INTRODUÇÃO

As narrativas do escritor amazonense Milton Hatoum apresentam diversos pontos de convergência, se analisados seus aspectos temático, estrutural e estilístico. Todas tratam de memórias ficcionais dos narradores, que, além de serem afeitos à reflexão, são atormentados pela culpa, pela dúvida ou pelas dívidas com o passado. Com isso, eles empreendem a busca da história de suas famílias.

O conflito gerado pela necessidade de acertar as contas com esse passado incômodo e a impossibilidade de fazê-lo vão produzir um texto notavelmente ambíguo e reticente. Vitimados por adversidades históricas e pessoais, os protagonistas de Hatoum são indivíduos destituídos de voz ou excluídos de seus respectivos contextos socioeconômicos. Em geral, seu rememorar ocorre em momentos de crise, quando se aproximam da morte, ou estão ao fim de suas vidas produtivas, ou mesmo quando as pessoas que fizeram parte desse passado já se foram. Em vez de confirmar a plenitude do eu, o exame retrospectivo os conduz paulatinamente à percepção de seus fracassos pessoais ou dos equívocos cometidos no passado. Contudo, a função catártica da memória se cumpre através das constatações devastadoras propiciadas pelo rememorar.

Relato de um certo Oriente (1989), romance de estreia do autor, tem como narradora uma mulher, cujo nome fica incógnito, que, após passar um tempo internada em um hospital psiquiátrico no sul, volta ao espaço da infância e juventude - a cidade de Manaus, a casa em que foi criada - e relata, ao irmão ausente, suas impressões do retorno, mescladas à retomada do passado, num texto que mistura o ritmo do diário ao da recordação.

O segundo romance de Hatoum, *Dois irmãos* (2000), tem como elemento central a história de irmãos gêmeos, Yaqub e Omar, entremeada à abordagem da vida da família, às relações que estabelecem com a matriarca, Zana, com Rania, a irmã, com Halim, o pai, e os serviçais. A mãe elege Omar como filho predileto, e, a partir dessa escolha, desencadeia-se o ódio e a rivalidade entre os irmãos, levados às últimas consequências. O drama que se instala na obra é narrado por um sobrevivente da tragédia, uma espécie de filho bastardo de um dos gêmeos, que, ao aludir à família, também conta sua própria história, seus próprios conflitos, em busca de conforto espiritual. O pano de fundo que emoldura a trama é a cidade de Manaus, com seu porto à beira do Rio Negro, as casas de comércio, as tabernas, os prostíbulo; tão intensa é a presença da cidade, sugerida de modo sensorial nos sons, odores, sabores, cores, que esta contamina profundamente o andamento dos fatos; as mudanças na cidade são imbricadas às mudanças na vida da família e da comunidade.

Cinzas do Norte (2005), terceira narrativa de Hatoum, abandona a temática da imigração libanesa, mas insiste no embate entre cosmopolitismo e provincianismo, localismo e universalismo, que configura uma parte significativa da ficção brasileira. Essa é uma das mais tristes histórias de Hatoum, forjada com o sofrimento, a solidão e o desamparo de homens abandonados ao seu destino, sem remissão de suas culpas, ou qualquer possibilidade de perdão. O título muito bem expressa os traços da ruína na cidade, no país, na família, nas vidas sem norte.

Órfãos do Eldorado (2008), novela encomendada para compor a coleção “Mitos”, da editora escocesa Conangate, continua as obras anteriores no sentido de que desvenda a vida, a história e os modos da região Norte, um pedaço do país desconhecido dos próprios brasileiros. É ali, num cenário rodeado de água, que se desenrola a vida de Arminto Cordovil, ao qual somente pode ser acrescido o epíteto de “filho de Amando Cordovil”. Perdido entre a exigência de seguir os negócios da família e os prazeres da quase irrestrita liberdade, Arminto usa os espaços de sua vida vazia para contar lendas e mitos amazônicos, contos de botos que engravidam virgens e mulheres que largam o mundo para viver numa cidade encantada, no fundo do rio.

Como nas outras obras, nessa narrativa, há um mergulho nas memórias, e, ao mergulhar no profundo do seu ser, o narrador encontra o espaço da infância, que é vista como depositária das primeiras experiências, experiências estas, que se vão refletir na vida do sujeito e forjar seu caráter.

Escolhemos duas narrativas de Milton Hatoum para este trabalho, a saber: *Dois irmãos* e *Órfãos do Eldorado*, pois observamos que há compatibilidade nas temáticas desenvolvidas nas obras, sobretudo no que diz respeito ao tema da ruína e fragmentação pessoal, que é, sem dúvida, um dos mais estudados na prosa do escritor amazonense. Sobre *Dois irmãos*, Flávio Carneiro afirma se tratar “na verdade, de uma história de homens e mulheres perdidos, sob a aparente segurança do abrigo familiar”.¹ O mesmo se pode dizer de *Órfãos do Eldorado*, em que, através do relato do narrador, há o desvendamento do sujeito solitário, que se põe em busca de algo que não consegue encontrar, daí advindo o fracasso, que o deixa perdido.

Na novela em questão, Milton Hatoum reorganiza o mesmo universo presente no romance *Dois irmãos*, mas, desta vez, em torno de um eixo diverso, que é a figura do contador de histórias. Ele relaciona à narrativa de fundo oral um relato em que se misturam reminiscências da infância, decorrentes de conflitos familiares – sobretudo a paternidade

¹ CARNEIRO, Flávio. *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005, p. 53.

problemática –, às histórias de mitos e lendas amazônicas. Isso já vinha se delineando na obra do autor, mas, se todos os livros anteriores homenageiam o narrador oral, nenhum o faz de forma tão direta como esse.

Além disso, cativou-nos mais *Órfãos do Eldorado*, na medida em que, para nós, representa uma bem elaborada síntese temática das, até aqui, narrativas ficcionais publicadas pelo escritor amazonense.

Nosso interesse de trabalhar com essas questões surgiu após a leitura, em 2007, do romance *Dois Irmãos*. Na ocasião, estávamos no início do mestrado, com outro projeto em mente e no papel. Como não conseguíamos abandonar a ideia de investigar a obra de Hatoum, fomos impelidos a mudar os rumos da pesquisa inicial.

Buscamos então outras leituras do autor com o intuito de conhecer melhor a obra por ele elaborada. Desse modo, depois de leituras atentas da ficção do escritor manauara, preparamos um projeto de abordagem comparativa das duas narrativas de que trata esta pesquisa.

A partir disso, o presente trabalho teve como objetivo central investigar, através de uma perspectiva hermenêutica de vertente comparatista, a elaboração discursiva das memórias dos narradores-personagens. Memórias estas que são produtoras de significantes instáveis, que podem ser recuperadas, mas não de forma linear, pontual, nítida, dado estarem sujeitas às vicissitudes do tempo e das transformações ocorridas no sujeito que recorda.

Dito de outro modo, a pesquisa empenhou-se em compor uma representação da memória como espaço atrelado ao universo infantil, preso mesmo às vivências de um passado remoto, mas calcada na recordação do sujeito presente, que se ocupa em narrar sua história, agora reconstruída e, por isso, estranha a ele, através do alcance da memória.

Nesse sentido, é importante compreendermos que a memorização exige estratégias. As parábolas, os contos, os mitos, os ritos, as fábulas fazem parte desse conjunto de estratégias, que, através de símbolos e imagens, transmitem, de geração em geração, as ideias, a organização e a realidade de um povo, comunidade ou região, em tempo e espaços diferentes. Se os narradores de Hatoum contam suas histórias particulares, eles o fazem se valendo dos artifícios que a memória individual e coletiva dispõem, memórias estas permeadas pelo ambiente amazônico. São narrativas que, ao mesmo tempo em que identificam o espaço geográfico do universo narrado, ajudam a construir a rede intrincada de memória das personagens.

Portanto, procuramos ver na associação do universo amazônico, espaço que provoca temor e fascínio, cenário das narrativas de *Dois irmãos e Órfãos do Eldorado*, a vida das personagens e a memória que daí se constrói.

Para isso, o trabalho está dividido estruturalmente em três capítulos, que pretendem estabelecer os pontos de contato entre as histórias contadas pelos narradores, as histórias de vida das personagens e a tradição mítica do espaço amazônico, como conservadora da memória cultural de um povo.

O primeiro capítulo foi subdividido em quatro tópicos: no inicial se fará um resgate de importantes estudos relacionados ao mito sob diferentes perspectivas teóricas, com o intuito de se buscar entender o mito como elemento pertinente a cultura dos povos não somente primitivos, mas também contemporâneos, que, ao rememorá-los, reatualizam-nos, e os mantêm vivos no imaginário coletivo. Desse modo, entendemos os mitos como narrativas ligadas à vida social de um povo, produtos da memória coletiva, que se modificam, se adaptam aos espaços para onde se deslocam. Nomes de estudiosos acerca do mito, a saber: Eliade (1989), Malinowski (1988), Patai (1974), Freud (1974), Jung (2007), Cassirer (1994), Fiker (1994), Leach (1970), Lévi-Strauss (1985), Silva (1995) servem de referencial teórico a respeito desse assunto.

No segundo tópico, discutimos as relações entre mito e literatura, evidenciando, no terceiro tópico, como os mitos, sobretudo do duplo e do Eldorado, se apresentam no universo literário de *Dois irmãos e Órfãos do Eldorado*, respectivamente. Nomes como os de Meletinski (1987), Siganos (1993), Rabant (1977), Turchi (2003), Mello (2012), entre outros, dão a contribuição teórica necessária, a fim de que se possa compreender o mito em sua expressão literária.

No terceiro e quarto tópicos, observamos a maneira como os mitos constituíram motes sobre os quais as narrativas foram concebidas. Por isso, buscamos verificar o modo pelo qual o autor amazonense tratou desta questão na narrativa contemporânea, que faz uma atualização de mitos primitivos, entre os quais, os que circundam as obras, como já citados, o mito do duplo, em *Dois irmãos*, e o Eldorado, em *Órfãos do Eldorado*, a partir das crenças e desejos do homem moderno.

Portanto, fica explícito para nós que a referência ao elemento mítico leva à necessidade de se considerar o conceito de mito e a forma como este elemento atua na contemporaneidade, momento no qual todas, ou quase todas, as verdades absolutas já foram contestadas. É sobre tal aspecto, entre outros, que nos ocuparemos no capítulo primeiro. Serviram de referencial teórico Nunes (2007), Rank (1939), Mello (2007), Lamas (2000),

Bravo (2005), Campos (2000), Finkler (2000), Chiodi (2004), Said (2003), Kehl (2000), Turchi (2003), Durand (1997), Jung (1964).

O segundo capítulo está dividido em três tópicos. O primeiro deles trata da presença dos rios Negro e o Amazonas, como espaços importantes em *Dois irmãos* e em *Órfãos do Eldorado*. Eles representam o cenário por onde se desenrolam as narrativas e, mais do que isso, são guardiões da memória dos povos ribeirinhos.

O segundo tópico apresenta Nael como narrador de *Dois irmãos*. Ele se posiciona na narrativa como personagem que viveu e observou os fatos que contou. Está no centro e na periferia da história, uma vez que narra a saga da família de libaneses, na qual ocupa a posição de membro flutuante. Said (1992), Pouillon (1974), Chiarelli (2005), Schwarz (1977), Friedman (2002), Rosenfeld (1973), Chiappini (2007), Oliveira (2008), Scramin (2000) foram relevantes para a análise da posição do narrador em *Dois irmãos*.

No terceiro tópico, desenvolvemos a ideia de narrativa em afluência, a partir da forma como Hatoum estrutura o foco narrativo de seus textos, criando narradores em primeira pessoa que, ao contar suas memórias familiares, o fazem a partir de vozes de outras personagens, que alimentam seus discursos. O termo afluência faz alusão ao sistema hídrico amazônico. Eco (1994), Schwarz (2000), Bakhtin (1997), Tacca (1993), Anderson (2008), Eliade (1996), Leite (2009), Steiner (1988), Wittgenstein (2001), Benjamin (1985), Gagnebin (1994) deram contribuições importantes para o desenvolvimento desta parte.

O terceiro capítulo está dividido em quatro partes que tratam do tema-chave para a obra de Milton Hatoum, a saber: a memória. Verificamos como esse tema tão fundamental para a literatura aparece de modo destacado na obra do escritor amazonense.

A primeira parte trata da memória literária e da memória histórica, de modo que apresenta a memória literária como construtora de uma nova realidade temporal e histórica, além de abrigar o devir e suas múltiplas e desconcertantes verdades. Hatoum mapeia o ambiente amazônico, sobretudo a cidade de Manaus, que fornece o cenário e o entrecho histórico para o enredo. Buscamos, para esta parte, aparato teórico sobretudo em autores como Cury (2000), Vernant (1990), Sampaio Júnior (1999), Borges (1999), Le Goff (2003), Halbwachs (2004), Piglia (2004), Perrone-Moisés (1990) que apresentam questões de teor memorialísticos a fim de se criar um vínculo entre os tópicos deste capítulo.

Nas três últimas partes do trabalho, dedicamos uma atenção maior às memórias da infância e da adolescência. Há um tratamento todo especial para esse tema, uma vez que ele percorre toda a narrativa de *Dois irmãos* e *Órfãos do Eldorado*. Sobretudo, porque diz respeito às memórias dos narradores em tempo passado, marcado pela distância, quando as

lembranças são imprecisas, vagas e nebulosas. Momentos vividos e imaginados se misturam nas reminiscências do sujeito enunciador, cuja memória se volta ao passado e recria a estação pueril da existência humana.

Os personagens reencontram o passado no momento presente de suas vidas, quando as figuras que se projetam tomam cores diversas e revelam o que antes estava latente, perdido no fundo da memória. Estabelecem-se imagens da infância e da adolescência que destoam da ideia de felicidade, de *locus amoenus*, para que se tenha lugar um olhar, por assim dizer, mais realista e mais crítico daqueles momentos da vida das personagens.

Sobrelevam-se, sobretudo, as contribuições de autores como Benjamin (1985), Bosi (1994), Bachelard (1996), Bergson (1990), Halbwachs (2004), Bakhtin (1997), entre outros, que souberam tão bem tratar de um tema tão caro e fundamental para a literatura e para o homem.

1 OS ESTUDOS DO MITO: ORIGEM E REINVENÇÃO DO PASSADO

Os mitos nada mais são que essa solicitação incessante, infatigável, essa exigência insidiosa e inflexível, que obriga os homens a se reconhecerem nessa imagem de si próprios, eterna e no entanto datada, que um dia se constrói como se fora para todo o sempre. Pois a Natureza, na qual foram enclausurados, sob o pretexto de uma eternização, não é mais que um Uso. E esse Uso por maior que seja, é preciso dominá-lo e transformá-lo.

Roland Barthes

1.1 A dialética do mito

Há muito tempo, têm-se realizado estudos acerca do mito, sob diferentes perspectivas. Cada uma delas traz, à sua maneira, contribuições importantes para compreensão do significado complexo desse termo.

Ao longo da história, diversos estudiosos procuraram definir o mito, a que se mostra como uma “realidade cultural extremamente complexa”, conforme afirma Eliade.² O teórico romeno entende o mito como um fenômeno religioso, uma tentativa de o homem retornar ao ato original da criação. Eliade concentra seus estudos sobre os mitos na investigação daqueles que estavam “vivos” até pouco tempo atrás em algumas sociedades. O termo “vivo” é usado no sentido de algo que confere significado e valor para a existência humana.

Para ele, uma tentativa de definição de mito mais apropriada – porque mais lata – seria considerá-lo como “uma história sagrada”, ligada intimamente ao comportamento social do homem. O relato de:

um acontecimento que teve lugar no tempo primordial, o tempo fabuloso dos “começos”. Noutros termos, o mito conta como, graças aos feitos dos seres sobrenaturais, uma realidade passa a existir, quer seja a realidade total, o cosmos, quer apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição.³

Nessa perspectiva, o autor considera o mito como a história de uma criação, o relato de como alguma coisa começou a existir efetivamente. Essa existência estaria condicionada por seres sobrenaturais e seus feitos em tempos primordiais, feitos estes sagrados (ou sobrenaturais), que, de alguma maneira, afetaram grandemente o mundo, contribuindo para a formação dele como se apresenta atualmente.

² ELIADE, M. *Aspectos do mito*. Tradução de Manoela Torres. Rio de Janeiro: Edições 70, 1989. p.12.

³ *Ibidem*, p. 12-13.

Na função de um relato divino ou extraordinário, o mito é tomado e entendido como algo verdadeiro para aqueles que acreditam nele como elemento sagrado, que não pode ser colocado sob suspeita:

porque se refere sempre a realidades. O mito cosmogônico é *verdadeiro* porque a existência do mundo está aí para o provar; o mito da origem da morte é também “verdadeiro” porque a mortalidade do homem prova-o, e assim por diante.⁴

Nas sociedades em que há a presença de um mito ainda vivo, os indígenas, conforme relata Eliade,⁵ distinguem as histórias verdadeiras e as falsas (fábulas e contos⁶). Alguns povos, como os Pawnee, consideram verdadeiras as histórias ligadas à origem do mundo, cujos protagonistas são seres divinos, sobrenaturais; bem como as que narram as aventuras de heróis e as relacionadas com curandeiros.

Por outro lado, histórias falsas, por exemplo, seriam aquelas que relatam as aventuras do Coyote, considerado como falsificador, tratante. Para os Pawnee, a veracidade estava em se relatar algo sagrado ou sobrenatural, enquanto a falsidade estava intimamente ligada a um conteúdo profano.

De acordo com Eliade,⁷ nas sociedades indígenas, as histórias falsas podem ser contadas em quaisquer lugar e ocasião, em momentos de entretenimento e de divertimento, enquanto os mitos só podem ser contados em determinadas circunstâncias: “durante um período de tempo sagrado”, no qual se busca a espiritualidade, a elevação da alma.

A veracidade e a falsidade atribuídas ao mito estão diretamente relacionadas às circunstâncias em que ele é tomado, dependendo da sociedade, dos valores e das tradições. Nas sociedades arcaicas, era necessário o conhecimento do mito pelo homem, não só pelo fato de

lhe fornecerem uma explicação do mundo, mas sobretudo porque, ao recordar, ao reatualizá-los, ele é capaz de repetir o que os Deuses, os Heróis ou os Antepassados fizeram *aborigene*. Conhecer os mitos é aprender o segredo da origem das coisas. Por outras palavras, aprende-se não só como as coisas passaram a existir, mas também onde as encontrar e como fazê-las ressurgir quando elas desaparecem.⁸

A partir das ponderações de Eliade, o mito é compreendido como uma história verdadeira e sagrada, sempre centrada nos atos de seres sobrenaturais. Verdadeira porque se

⁴ Ibidem, p. 12.

⁵ Ibidem, p. 15.

⁶ Fábulas e contos entendidos aqui como manifestações ficcionais, ambos como frutos da invenção humana. Já o mito estaria relacionado à “narrativa do que os deuses ou os seres divinos fizeram no começo do Tempo, anterior à história da humanidade. MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1999. p. 98, 226 e 341.

⁷ Ibidem, p. 14.

⁸ Ibidem, p. 19.

refere à realidade, e sagrada por ser protagonizada por seres sobrenaturais, relacionada a uma criação – conta como algo começou a existir –, capaz de revelar que a vida, o mundo e o homem têm uma história sobrenatural e, mais do que isso, que essa história é significativa e serve como exemplo.

Malinowski⁹ já relatava a importância do mito nas civilizações primitivas, não como forma de satisfação de uma curiosidade científica, mas como um relato de algo que faz reviver uma realidade original, exprimindo crenças, salvaguardando preceitos morais, transmitindo regras práticas usadas pelo homem primitivo no dia a dia. Na concepção de Malinowski, assim os mitos não eram formas de antigos pensamentos científicos ou religiosos, como acreditava, por exemplo, James George Frazer, mas sim uma explicação para a ordem social.

Os mitos tornam possíveis, por exemplo, aos integrantes das sociedades indígenas aprender o segredo da origem das coisas e, por meio dos ritos, repetir o que foi feito nas origens pelos deuses, pelos heróis ou pelos antepassados. O conhecimento da origem das coisas, objetos, animais, plantas etc., portanto, confere aos indivíduos o poder mágico de dominá-las, multiplicá-las ou reduzi-las. O conhecimento que o mito revela é vivido ritualmente como uma experiência religiosa em que há uma repetição dos acontecimentos, e não uma simples comemoração.

Os mitos, através dos signos concretos, das histórias que transmitem e de seus personagens, levam à reflexão sobre problemas filosóficos e existenciais com que os diferentes agrupamentos humanos se deparam.

Nessa perspectiva, Silva defende que os mitos

falam sobre a vida social e o modo como ela está organizada e concebida em uma determinada sociedade. Não a espelham simplesmente: problematizam-na, tornando-a objeto de questionamento e incitam a reflexão sobre as razões de ordem social.¹⁰

As sociedades indígenas apresentam os diferentes mitos para seus membros, ao longo da vida, a fim de que eles descubram novos significados, de acordo com seu amadurecimento social e intelectual. Porém, se por um lado os mitos permitem ao indivíduo apreender o

⁹ MALINOWSKI, Bronislaw. *Magia, ciência e religião*. Tradução de Maria Georgina Segurado. Lisboa: 70, 1988.

¹⁰ SILVA, Ignácio Assis. *Figurativização e metamorfose: o mito de Narciso*. São Paulo: Unesp, 1995. p. 5.

conjunto de conhecimentos de seu povo, por outro eles se constituem em "forças reguladoras da vida coletiva, um dos elementos do sistema de controle da sociedade em conjunto"¹¹.

Nas sociedades primitivas, por exemplo, cada clã totêmico encontra-se ligado a uma tradição, devendo observar regras e rituais pré-determinados. Desse modo, os clãs se mantêm unidos não pela imposição da força, mas pela mitologia.

Patai, outro estudioso do mito, define-o, inicialmente, como

um instrumento religioso tradicional, que opera validando leis, costumes, ritos, instituições e crenças, ou explicando situações socioculturais ou fenômenos naturais, e que assumem a forma de histórias, que se acreditam verdadeiras, acerca de seres divinos e heróis.¹²

Depois, ele mesmo retifica sua definição, dizendo ser necessário suprimir dela a palavra "religioso", após estudos feitos em relação ao mito na sociedade moderna, que se apresenta altamente laicizada.

O autor passa a definir o mito como não só algo que "valida, autoriza costumes, ritos, instituições, crenças etc., mas também como algo diretamente responsável pela sua criação".¹³

A definição de Patai, como ele mesmo afirma, torna-se próxima à posição de George Sorel, para quem o mito atua sobre o presente. O mito estaria, então, ligado à vida social, modelando-a. Quando se criam novos mitos, novos padrões socioculturais são formados, e vice-versa.

O estudioso¹⁴ discute ainda o que leva as pessoas a serem influenciadas pelos mitos. Segundo o autor, são três os fatores, a saber: a crença – acreditar no que o mito afirma ; a repetição da verdade do mito como, forma de produção de impacto sobre as pessoas; e a sensação de satisfação, que aumenta a autoconfiança e elimina as dúvidas.

Na concepção do autor¹⁵, o mito já fazia parte da humanidade desde o período paleolítico, como conhecimento necessário para se enfrentar a vida e sobreviver. Por isso, foi passado de geração para geração sem ser questionado. Conhecer um mito era tão importante quanto usar um arco, por exemplo.

¹¹ ANSART, Pierre. *Ideologias, conflitos e poder*. Tradução de Áurea Weisseberg. Rio de Janeiro: Zahar, 1978. p. 28.

¹² PATAI, Raphael. *O mito e o homem moderno*. Tradução de Octávio Cajado. São Paulo: Cultrix, 1974. p. 13.

¹³ Idem, p. 14.

¹⁴ Ibidem, p. 14.

¹⁵ Ibidem, p. 15.

Com base ainda no mitólogo¹⁶, os primeiros filósofos gregos eram céticos em relação aos mitos, pois acreditavam ser eles alegorias da natureza, personificações de fenômenos naturais. Por exemplo, as ninfas seriam a personificação da água. No século V a.C., contudo Heródoto reintegrou os mitos historicamente, convertendo-os em relatos históricos.

Alguns estudiosos, conforme o pensamento de Patai¹⁷, viam nos mitos verdades divinas e mistérios escondidos, manifestados apenas aos sábios; outros, como os epicuristas, acreditavam que os mitos eram fábulas para sustentar a autoridade dos que estavam no poder e a condição superior dos sacerdotes.

No século XVI, o interesse pela mitologia grega e romana cresceu. A produção de mitografias popularizou o assunto, ampliando, assim, os estudos sobre o mito.

De acordo com Patai¹⁸, foi no século XIX que a mitologia e os estudos acerca desses ensinamentos alcançaram o auge. A partir dessa época, psicólogos, antropólogos e linguistas passaram a se preocupar com o significado do mito.

Ao se investigar o mito, é importante citar os estudos feitos por Freud e Jung, para os quais o mito serve de base para o comportamento social humano, uma vez que as relações sociais se pautam em experiências muitas vezes relacionadas aos relatos míticos.

Em *Totem e Tabu*, Freud¹⁹ centra seus estudos psicanalíticos no relacionamento pai/filho, para explicar o totemismo. Há, segundo o psicanalista, um despotismo patriarcal instaurado, uma vez que o pai tem direitos que se legitimam na aurora do mito. Esse despotismo, representado pela figura paterna, passa a gerar ódio, culminando na rebelião dos filhos e no assassinato e devoração coletiva do pai. Estabelece-se um clã dos irmãos, que passam a deificar o pai assassinado e, assim, surge o tabu, para gerar a moralidade social.

Na perspectiva de Freud, a rebelião dos irmãos seria uma revolta contra o tabu, decretado pelo pai, em relação à proibição do contato com as mulheres da horda. O sentimento de culpa dos irmãos pelo assassinato do pai provoca a separação da situação inicial de dominação do pai, para o início de uma nova civilização: a dos irmãos. O sentimento de culpa introjeta nos indivíduos as proibições e restrições necessárias para a sustentação da civilização.

¹⁶ Ibidem, p. 20.

¹⁷ Ibidem, p. 21.

¹⁸ Ibidem, p. 22.

¹⁹ FREUD, Sigmund. *Totem e tabu*. Tradução de Órizon Carneiro Muniz. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

Segundo Freud²⁰, “Os animais totêmicos tornam-se os animais sagrados dos deuses, e as mais antigas, mais fundamentais restrições morais, as proibições contra o assassinato e o incesto, originam-se no totemismo”, que se torna o símbolo de uma sociedade.

A história do homem é, para Freud²¹, a história de sua repressão. O pai funciona como arquétipo da dominação. Isso projeta no homem a compreensão de uma certa hierarquia à qual ele está submetido e a que deve obediência.

De acordo com Freud²², o mito representa a experiência das pessoas nas suas próprias vidas e, acima de tudo, em seus relacionamentos com os pais. Para ele, o mito simboliza uma realidade etno-histórica e psicológica, e é uma fantasia da raça. Freud mostra a significação do mito principalmente por meio do mito de Édipo. Esse mito mostraria uma experiência traumática pela qual as pessoas passariam, gerando dois tabus: o do assassinato do pai e o do casamento com a mãe. Segundo Freud, as pessoas têm desejos reprimidos de cometer esses dois crimes.

Jung²³ atribui a formação de mitos a um processo psicológico, que existe tanto no homem primitivo, quanto no antigo e no moderno. Os mitos seriam, segundo ele, “elementos estruturais da psique”, ou melhor, da “psique não consciente”, ou “inconsciente”, por isso estariam presentes em todas as épocas.

De acordo com Jung²⁴, há na mente humana arquétipos²⁵ compartilhados, ou seja, imagens coletivas inconscientes que estão em todas as pessoas. Através dos sonhos, o ser humano lida com os arquétipos, incorporando os elementos do inconsciente coletivo. Como bem afirma Jung (apud PATAI, 1974, p. 30), os arquétipos

aparecem em mitos e lendas, assim como em sonhos e nos produtos da fantasia psicótica [...]. No caso do indivíduo os arquétipos aparecem como manifestações involuntárias de processos inconscientes, cuja existência e significado só podem ser revelados indiretamente; ao passo que nos mitos se apresentam formulações tradicionais de antiguidade quase sempre inestimável. Remontam a um mundo pré-histórico primitivo com pressuposições mentais e condições como as que ainda podemos observar entre os povos primitivos de hoje. Nesse nível, em regra geral, os mitos são conhecimentos tribais transmitidos, através de reiteradas narrações, de uma geração a outra.

²⁰ Ibidem, p. 101.

²¹ Ibidem.

²² Ibidem.

²³ JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Tradução de Dora Mariana R. Ferreira da Silva e Maria Luiza Appy. Petrópolis: Vozes, 2007.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Arquétipo diz respeito a um modelo, a um padrão. Na esteira do psicanalista Carl Jung, arquétipo é um modelo mental constituído por imagens do inconsciente coletivo, comum a toda a humanidade (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2006, p. 81-82).

Apesar de ter trabalhado com Freud, Jung seguiu caminhos diferentes por discordar da importância central dada por Freud aos impulsos sexuais e às motivações de autopreservação. Jung acreditava na existência de um inconsciente individual, no que se assemelhava a Freud, e de um inconsciente coletivo que, junto com suas manifestações, os arquétipos, subjaz ao primeiro. Para chegar a esta conclusão, Jung observou os sonhos de pacientes e descobriu que muitos desses sonhos apresentavam relações com mitos e símbolos de diferentes tradições religiosas. Dessa forma, para Jung, os arquétipos são clichês de um inconsciente coletivo.

Alguns autores, como Eliade, reformularam as considerações de Jung, observando que os arquétipos são simplesmente modelos, e não fruto de um inconsciente coletivo que se apresenta desde a origem do homem.

Ernst Cassirer²⁶, por sua vez, acredita que o mito e a religião são formas essencialmente simbólicas. O filósofo alemão aponta também para a evidência de que todos os fatos da vida humana são passíveis de uma interpretação mítica. Segundo o estudioso do mito, é extremamente difícil estabelecer uma teoria sobre o tema, porque não podemos defini-lo científica ou empiricamente.

Ainda de acordo com Cassirer²⁷, a mente dos primitivos, ao conceber os mitos, não tinha consciência do sentido de suas próprias criações. Caberia aos estudiosos da temática descobrir os significados dele, apresentando assim uma compreensão plausível para existência do mito.

Desse modo, o mundo mítico, conforme afirma Cassirer,

aparece como um mundo artificial, é um mero faz-de-conta. O que distingue esses métodos modernos das formas mais antigas de interpretação alegórica é o fato de não mais considerarem o mito como uma simples invenção feita para um propósito especial. Embora o mito seja fictício, trata-se de uma ficção inconsciente, e não consciente.²⁸

Para Cassirer, o mito e a ciência buscam a mesma coisa: a realidade. Obviamente, não usam os mesmos meios para alcançá-la. Se por um lado a ciência deve provar a realidade, o mito é aceito como verdade apenas por ser mito. Como algo de natureza espiritual, o mito se vale da crença, sem a qual ele não teria sentido.

²⁶ CASSIRER, Ernest. *Ensaio sobre o homem: introdução a uma filosofia da cultura humana*. Tradução de Tomas Rosa Bueno. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*, p. 124.

Cassirer comenta os estudos do antropólogo James George Frazer, para quem não haveria um limite bem definido separando a arte mágica do pensamento científico. Frazer acreditava ser o mito tipicamente etiológico ou explicativo. Para ele, a magia desempenha, nas sociedades primitivas, o mesmo papel da ciência, sendo, na prática, uma pseudociência. Nesse contexto, a magia

argumenta e age com base no pressuposto de que na natureza um evento segue-se a outro necessária e invariavelmente, sem necessidade da intervenção de qualquer agência espiritual ou pessoal [...] O curso da natureza não é afetado pelas paixões ou pelo capricho de seres pessoais, mas pela operação de leis imutáveis que agem mecanicamente.²⁹

Conforme registra Cassirer³⁰, na sociedade moderna seria inadequado considerar o mito como tipicamente etiológico ou explicativo, pois não se deve, em nenhum momento, reduzi-lo a elementos estáticos. Para o filósofo, o mito deve ser apreendido “em sua vida interior, em sua mobilidade e versatilidade, em seu princípio dinâmico”.

Na concepção de Cassirer³¹, o mito tem uma face dupla: uma estrutura conceitual e uma perceptual. Há uma maneira diferente de se perceber o mundo via mito, de acordo com seus propósitos, com o seu caráter. O mundo mítico é um mundo dramático na visão do estudioso, um universo para onde confluem ações, forças e poderes conflitantes, que está impregnado de qualidades emocionais: alegria, dor, angústia, solidão, excitação, estimulação, esperança etc.

Considerando a importante função do mito no contexto social, Cassirer³² ressalta que “os sujeitos do mito e os atos rituais são de uma variedade infinita”, porém “os motivos do pensamento mítico e da imaginação mítica são sempre os mesmos”. Há uma “unidade na diversidade”, sendo que a religião e o mito dão a unidade de sentimento.

Porém, o mito não pode ser entendido como um mero sentimento, mas como uma expressão das emoções humanas, passando, dessa maneira, de um estado passivo para um processo ativo, dinâmico. Embora o mito esteja distante da realidade empírica, ele possui uma função prática e bem definida: a objetivação de sentimentos. Desse modo, nos ritos mágicos, o homem executa ações sem compreender os motivos, porque são inconscientes. Uma vez que os ritos se transformam em mitos, o homem coloca o problema do valor simbólico das ações e busca compreender a origem e o destino de seus atos.

²⁹ Ibidem, p. 127.

³⁰ Ibidem.

³¹ Ibidem.

³² CASSIRER, Ernest. *O mito do estado*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1976a. p. 53.

Para Cassirer³³, o mito “é a objetivação da experiência do homem”. Com ele, o homem aprende “a arte de exprimir, organizar os seus instintos mais profundamente enraizados, as suas esperanças e temores”.

Ilustrando essa ideia, o autor relata que estoicos e neoplatônicos, assim como já haviam feito os sofistas e os retóricos da época de Platão, utilizam a investigação linguística e a etnologia como veículos para a interpretação do ser. Algumas suposições fundamentais de sua concepção carregam a ideia de que há uma intensa relação entre o nome e a coisa, e de que o nome não só a designa, mas é o próprio ser³⁴.

Na mesma obra, Cassirer³⁵ comenta os estudos de Max Müller, que partiram da análise filológica para revelar a natureza dos seres míticos, servindo, ainda, de base para a teoria da conexão entre linguagem e mito. Müller consideraria o mito como resultado de uma deficiência linguística originária e, portanto, como algo mediado pela linguagem. Por exemplo, a lenda de Deucalião e Pirra explica a origem dos homens a partir de pedras, pois, em grego, homens e pedras são designados por nomes com sonoridades semelhantes.

"Mitologia", segundo Müller, significaria o poder que a linguagem exerce sobre o pensamento, em todas as esferas da atividade espiritual. O mundo mítico é um mundo de ilusão, que só é explicável no momento em que se descobre o autoengano do espírito, do qual decorre o erro, e que está enraizado na linguagem. Portanto, o mito não se baseia em uma força positiva de criação, mas num defeito do espírito.

Essa atitude considera a realidade das coisas como algo tangível e, assim, tudo que não possui essa realidade será mera ilusão. Para representá-la, deve-se recorrer ao signo, que esconde em si o estigma da mediação. O saber, o mito, a linguagem e a arte foram reduzidos a uma espécie de ficção, recomendada por sua utilidade prática, mas à qual não se pode aplicar a medida da verdade.

Kant (apud CASSIRER, 1976b, p. 22) contrapõe às ideias acima expostas o que denominou a “revolução copernicana”, que equivale à descoberta, nas formas intelectuais, da medida e do critério de sua verdade e significação intrínsecas, em vez de tomá-las como simples reproduções. Desse modo, o mito, a arte, a linguagem e a ciência aparecem como símbolos, no sentido de que cada um deles é capaz de gerar seu próprio mundo significativo. Reconhecidas, assim, como formas de ideação, apresenta-se a questão filosófica básica de se conhecer o modo através do qual eles se inteiram e se condicionam mutuamente.

³³ Ibidem, p. 63-64.

³⁴ CASSIRER Ernest. *Linguagem, mito e religião*. Tradução de Rui Reininho. Porto: Res, 1976b.

³⁵ Ibidem, p. 8.

Kant considerava a ciência como um conhecimento universal e necessário. Para Cassirer, não só o conhecimento científico é simbólico, mas todo o conhecimento e toda a relação do homem com o mundo também o é.

Além de Cassirer, vale destacar os estudos de Fiker³⁶ sobre Vico, para quem a metáfora é elemento essencial na formação dos mitos. Vico sugere que o ser humano se torna todas as coisas porque não as compreende, agindo assim metaforicamente.

A teoria do mito defendida por Vico está relacionada à sua concepção da história, que, para ele, apresenta três estágios no desenvolvimento da humanidade. O primeiro deles seria a idade dos deuses, em que a humanidade compreende toda ação como fruto de seres sobrenaturais, reguladores dos poderes da natureza, por exemplo, a tempestade. Os mitos teriam surgido, nesse momento, como uma “reação de medo” ao que não podia ser explicado pelos homens, e era, então, traduzido por meio de elementos mais fortes e poderosos que eles.

O segundo momento seria a idade dos heróis, em que os mitos são formulados de modo consciente e artístico. As narrativas míticas desse período refletem a visão de mundo dos poetas que os criam e da sociedade na qual vivem, diferente das narrativas do primeiro momento, no qual o mito é a expressão direta de um povo.

No terceiro momento, reconhecido como a idade do homem, desenvolve-se a narrativa de argumentação, em que se questiona com rigor a veracidade das narrativas míticas do primeiro e do segundo períodos.

A partir das ponderações de Vico, os mitos evoluem e degeneram. Fiker³⁷ retoma Vico e considera o mito da idade dos deuses como “a narrativa verdadeira da experiência histórica expressa numa linguagem metafórica que só é acessível ao estudioso moderno pela análise linguística comparativa e etimologia minuciosa”.

Vico admitiu, nas três fases da história da humanidade, uma leitura metafórica dos mitos, cujo objetivo era a explicação e a compreensão de ocorrências cotidianas. Como bem afirma Fiker³⁸ acerca das ideias de Vico, “a linguagem é necessária para fornecer às pessoas de uma dada cultura um solo comum de verdade. Conforme as culturas tornam-se mais refinadas, elas também alteram suas linguagens para manter essa estrutura comunal”.

No entendimento de Vico, há uma “linguagem mental comum a todas as nações”, que integra de maneira uniforme tudo o que compõe a vida social humana. Neste sentido, pode-se

³⁶ FIKER, Raul. *Vico, o precursor*. São Paulo: Moderna, 1994.

³⁷ *Ibidem*, p. 48.

³⁸ *Ibidem*, p. 55.

concluir, a partir dos estudos de Fiker³⁹, que as ideias de Vico aproximam-se dos arquétipos propostos por Jung, para quem haveria uma estrutura inconsciente comum a todos os homens, que se manifesta em sonhos, por meio de “tratamentos de mitos”. Aproximam-se também dos estudos freudianos, já que Freud buscou descobrir os princípios de formação intelectual universalmente válidos para todas as mentes humanas.

Fiker⁴⁰ aborda as considerações viconianas sobre o mito e afirma que ele “dá lugar à metáfora e esta ao uso convencional da linguagem, que coincide com a filosofia, o uso crescente da prosa e a poesia como exercício estético”. De acordo com Vico, o mito funcionava como uma maneira de se passar aos homens uma visão de mundo adequada sobre épocas passadas.

Fiker⁴¹, além de estudar e divulgar as ideias de Vico, apresenta algumas considerações próprias em relação ao estudo dessa temática que, para ele, estaria relacionado com a concepção de sagrado, se considerado como visão de mundo, modo de conhecimento ou atuação ritual.

De acordo com este estudioso⁴², o mito não tem o mesmo significado para os índios, para os gregos antigos, arcaicos e contemporâneos. Portanto, ele não se apresenta da mesma forma em diferentes épocas e civilizações, mas as diferenças têm limites e, com certeza, há pontos comuns ao se pensar o mito, e, por isso, pode-se verificar a sua permanência ainda na contemporaneidade.

Fiker⁴³ divide os mitos em duas categorias: o “mito original”, correspondente ao mito antigo; e o “mito ideológico”, equivalente ao mito moderno.

O autor chama atenção, também, para a concepção de mito que representa um “procedimento mental nos quadros da cultura arcaica ou selvagem”. Para ele, este tipo de mito só conseguiria se manter até ser percebido como mito numa “avaliação externa”. A partir daí, entraria em crise, passando a ser considerado “falso, ou se percebe que algo era tomado como o que não era, ou se lhe denuncia o caráter fetichista”.⁴⁴

Num primeiro momento, o mito referendava um universo do qual fazia parte. Depois, passa a fornecer uma “consciência falsa”. Para Fiker⁴⁵, nas sociedades chamadas modernas “os mitos não integram o sistema de maneira harmônica, criando uma região de discrepância”.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Ibidem, p. 61.

⁴¹ FIKER, Raul. *Mito e paródia: entre a narrativa e o argumento*. Araraquara: Laboratório Editorial -UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2000.

⁴² Ibidem.

⁴³ Ibidem, p. 22.

⁴⁴ Ibidem, p. 22-23.

⁴⁵ Ibidem, 29.

Os mitos, segundo ele, não estariam vinculados à realidade, criando valores “fantasmas” e preservando-os.

No mundo primitivo, o mito valida o sistema de vida dos homens, por meio de uma sabedoria que está em total consonância com ele. No mundo moderno, os significados míticos se tornam “embaçados”. Há uma mistificação do real e não mais uma mitificação dele, conforme ocorria com o mito original, primitivo.

Na visão de Fiker⁴⁶, o mito ideológico, moderno, inauguraria uma “falsa ordem” ou “pseudo-cosmos” que, em sua visão, povoaria “de fantasmagorias que, ao invés de informar sobre o concreto, torna-o mal assombrado”. Os mitos ideológicos chegam a revelar algo sobre sua época, de maneira disfarçada, produzindo material para a fantasia.

Ainda segundo Fiker⁴⁷, às vezes, a não-revelação pode ser mais produtiva que a revelação, mostrando melhor a realidade do que quando se faz isso de maneira clara, sem máscaras.

Há, para o homem moderno, um discurso ideológico povoado de “valores-fantasmas”, prontos para serem revelados. Por outro lado, os mitos, em seu sentido primitivo, estavam ligados ao sagrado, como já foi visto anteriormente, na concepção de Eliade, por exemplo. Com o tempo, o mito vem sendo dessacralizado, conforme aponta Fiker.

Em sua forma literária, o mito só ocorre devido ao seu caráter narrativo, oral e escrito, já apontado na origem grega do termo *mythos*, entendido tanto como narrativa relacionada à genealogia dos deuses, quanto como uma narrativa qualquer, sem vinculação com o divino. Essa consideração, feita por Fiker, é importante para se entender o mito como um relato que assume várias formas e tem diferentes propósitos.

Ainda em relação ao estudo do mito, vale lembrar Lévi-Strauss, para quem o mito tem o objetivo de resolver as contradições existentes no seio de uma cultura, pelo menos para os povos totemistas por ele pesquisados. Ele reduz os elementos narrativos do mito a mitemas, fazendo uma análise estrutural. Para Lévi-Strauss,⁴⁸ os universais culturais do homem só existem enquanto estruturas, nunca como formas manifestas. De acordo com o antropólogo, os mitos têm seu início como uma tradição oral associada ao ritual religioso.

De acordo com Lévi-Strauss, os diferentes relatos míticos e as crenças pré-científicas sobre o mundo expressam formas sofisticadas de pensamento, apuradas, cujas estruturas básicas são comuns a toda espécie humana. As estruturas do pensamento primitivo estão

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ FIKER, 2000.

⁴⁸ LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. Tradução de Chaim Samuel Katz e Eginardo Pires. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985, p. 241-242.

presentes em nossas mentes modernas, assim como na mente das pessoas das "sociedades sem história". Neste sentido, o antropólogo aproxima-se das ideias defendidas por Freud.

Lévi-Strauss segue a mesma tradição de Frazer, distanciando-se do antropólogo que vai a campo pesquisar áreas culturais específicas. De acordo com Leach⁴⁹, a preocupação básica de Lévi-Strauss "consiste em estabelecer fatos que sejam verdadeiros a respeito da 'mente humana' mais do que apurar a organização de qualquer sociedade ou classe de sociedades".

A respeito dos princípios universais, que, segundo Lévi-Strauss, se fazem presentes em todas as mentes humanas, Leach⁵⁰ esclarece que eles

atuam em nossos cérebros tanto quanto nos cérebros dos índios sul-americanos; mas, no nosso caso, o adestramento cultural, que recebemos através da existência numa sociedade de alta tecnologia e da frequência de uma escola ou universidade, recobriu a lógica universal do pensamento primitivo com toda a sorte de lógicas especiais requeridas pelas condições artificiais do nosso ambiente social. Se quisermos chegar à lógica universal primitiva em sua forma não contaminada, temos que examinar os processos de pensamentos de povos muito primitivos e tecnologicamente rudimentares como os índios sul-americanos; e o estudo do mito é um modo de se alcançar essa finalidade.

Assim como Freud, Lévi-Strauss acredita que o mito é como um sonho coletivo, suscetível de interpretações reveladoras de seu sentido oculto. Os mitos traduzem desejos inconscientes, que não se compatibilizam com as experiências conscientes. Lévi-Strauss demonstra que um sistema político de um povo primitivo só sobrevive se houver alianças entre esse povo e outros. Essas alianças são feitas através da "doação" das mulheres de um povo para outro. Os homens que doam as mulheres abstêm-se de conservá-las para si mesmos para fins sexuais. Por isso, Lévi-Strauss acredita ser o incesto e a exogamia lados opostos de uma mesma situação, e o tabu do incesto seria o fator que move as relações sociais e políticas entre clãs diferentes. Para Lévi-Strauss, assim o mito não se caracteriza como um conto de fadas por conter uma mensagem, um ensinamento passado de geração para geração.

Por meio das ideias acima expostas sobre o mito, traduzidas em concepções teóricas diversas, podem-se notar a relevância e a abrangência dos estudos relativos a ele. Não importa o viés pelo qual o mito é concebido – psicológico, antropológico, sociológico, literário, etc. –; ele se faz presente em nossa cultura desde que o homem se conhece como tal. No início, através de formas primitivas, porém não menos importantes, e, mais recentemente, de maneira

⁴⁹ LEACH, Edmund Ronald. *As idéias de Lévi-Strauss*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1970. p. 10.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 54-55.

transformada, renovada, povoando o imaginário coletivo e a cultura da humanidade, afastando-se do sentido sagrado, religioso.

1.2 Mito literário e mito literalizado

As primeiras manifestações literárias estão ligadas à oralidade, ao modo como o homem encontrou de expressar seus sentimentos, suas histórias, seus conhecimentos. O relato oral é uma das formas de expressão literária que se caracteriza como anônimo, não-intelectualizado, coletivo, popular. Sua conservação está no fato de refletir os ideais e os sonhos de toda uma comunidade. Ele existe paralelamente à literatura escrita, erudita, dita oficial, vinculada às convenções literárias e que engloba autores intelectualizados e escolas clássicas.

O mito é uma narrativa e seu vínculo com a literatura é muito antigo. Surge inicialmente na oralidade, de modo específico, da necessidade que as sociedades possuem de explicarem fatos importantes, ocorridos em tempos remotos; de entenderem suas origens, de exprimirem seus paradoxos, suas dúvidas e inquietações. Desse modo, os mitos podem ser vistos como uma possibilidade de se refletir sobre a existência, o cosmos, as situações de estar no mundo ou as relações sociais. Eles se configuram num fenômeno cuja mensagem revelada de início não está explícita, devendo ser interpretada pela sociedade conforme sua necessidade.

A literatura se apropria da narrativa mítica, transmite-a e a torna conhecida. Ela é o principal suporte por meio do qual os mitos sobrevivem em sociedades que não mais encontram neles a sua concepção religiosa, as suas histórias sagradas.

Ao ser atualizado numa forma literária, o mito antigo incorpora a cosmovisão da época que o atualizou, reinterpretação que atribui aos mitos uma polissemia que só pode ser compreendida no quadro de uma sociedade que tem uma relação sociologicamente determinável com a história. Além disso, como suporte, a literatura faz o arquivamento de certas mensagens sociais sacralizadas, isto é, legitimadas no mais alto grau cultural como sendo radicalmente distintas de qualquer outra mensagem.

O resultado destas constatações é que a literatura envolve a narrativa mítica e a transforma em texto escrito, em mensagem mais apropriada para expressão do homem contemporâneo, e, desse modo, queiramos ou não, torna o mito antigo em literário, acrescentando novos significados.

Meletinski acredita que a literatura é um verdadeiro conservatório de mitos. O autor afirma que o mitologismo do século XX é resultado de um procedimento intencional. Afiança que o aproveitamento dos mitos é algo que se faz muito presente na literatura do referido século de maneira proposital, tornando-se quase impossível desligar os mitos clássicos da literatura deste momento:

O mitologismo é um fenômeno característico da literatura do século XX quer como procedimento artístico, quer como visão de mundo que dá respaldo a esse procedimento (evidentemente, não se trata apenas do emprego de alguns motivos mitológicos, mas sim dos mitos propriamente ditos). Ele se manifesta claramente na dramaturgia, na poesia e no romance.⁵¹

Essa afirmação confirma a ideia de que há transformação do mito original, e isso se faz graças a ação artística do homem, que o ressuscita para melhor adaptá-lo à época atual para melhor exprimir os problemas próprios do momento.

André Siganos⁵² estabelece uma concepção de pensamento que procura fazer a distinção existente no modo como a transformação do mito pode se dar, para ele:

Será um “mito literarizado” se o texto fundador, não-literário, retoma uma criação arcaica oral coletiva, decantada pelo tempo (tipo Minotauro).
Será um mito literário se o texto fundador decorrer de todo hipotexto não fragmentário conhecido, criação literária bem antiga que determine todas as reprises a acontecer, selecionando entre um conjunto mítico muito extenso (tipo Édipo, com *Édipo Rei*, ou Dioniso, com *As bacantes*).
Enfim, será ainda um mito literário, este de forma inegável, se o texto fundador revelar-se uma criação literária individual recente (tipo *Don Juan*)⁵³.

Considerando-se o processo de retomada de um mito tradicional ou o de surgimento de um novo mito na literatura, o mito literário constitui-se a partir de texto fundador não-fragmentário, criação literária que determina retomadas posteriores; enquanto o mito literarizado é aquele cujo fundador é um texto não-literário, criação coletiva, oral, decantada pelo tempo.

Ana Maria Lisboa de Melo corrobora com esta ideia ao concluir que:

⁵¹ MELETINSKI, E. M. *A poética do mito*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987. p. 350.

⁵² SIGANOS, André. *Le Minotaure et son mythe*. Paris: PUF, 1993, p. 32.

⁵³ Traduzido de: “Il s’agira d’un ‘mythe littéralisé’ si le texte fondateur, non littéraire, reprend lui-même une création collective orale archaïque déchantée par le temps (type Minotaure).

Il s’agira d’un mythe littéraire si le texte fondateur se passe de tout hypotexte non fragmentaire connu, création littéraire individuelle fort ancienne qui dé termine toutes les reprises à venir, en triant dans un ensemble mythique trop long (type O Edipe avec O Edipe-Roi ou Dionysos avec Les Bacchantes).

Enfin, il s’agira encore d’un mythe littéraire, le plus indéniable celui-là, lorsque le texte fondateur s’avère être une création littéraire individuelle récente (type Don Juan).”

Assim, um mito oral, arcaico, fragmentado e decantado pelo tempo (tipo Minotauro) é reformulado pela literatura, em nível superior de elaboração. Mito literário seria aquele cujo texto fundador, não-fragmentário, é uma criação literária, muito antiga (como Édipo) ou mais recente (como Don Juan) que determina todas as retomadas posteriores.⁵⁴

O texto literário faz ressurgir, regenerar, através da imaginação de seus escritores, temas, motivos, modelos arquetípicos que terminarão por chegar a nós por meio do texto escrito.

De acordo com Meletinski, “Ao se abordar a mitologização propriamente modernista, é necessário ter noção precisa do caráter da correlação entre o renascimento do mito no século XX e a autêntica mitologia antiga”.⁵⁵ Ainda que a mitologia greco-romana esteja distante de nossa atualidade, o pensamento mítico e a remitologização permanecem na memória e na escrita do homem moderno.

As narrativas míticas podem ser explicadas de diferentes formas, desde aquela que as considera como fruto da imaginação de um povo para explicar uma série de fenômenos, até os que as concebem como ensinamentos alegóricos e os que as veem como arquétipos através dos quais se traduzem conflitos da alma humana.

O mito deve ser tomado numa teoria geral da linguagem, da escritura, do significante, e essa teoria, apoiada sobre as formulações da etnologia, da psicanálise, da semiologia e da análise ideológica, deve alargar o seu objeto até a frase, ou melhor, até as frases. Entende-se assim que o elemento mítico está presente por toda parte onde se fazem frases, onde se contam histórias, onde se narram fatos: da linguagem interior à conversação, do artigo de jornal ao sermão político, do romance à imagem publicitária; todas as palavras que poderiam ser recobertas pelo conceito de imaginário.

O mito é necessário porque o porvir está perdido: ele (re) começa no porvir como o nascimento que destrói o começo, como a tela arrebatada de nosso porvir. Falar mito é recitar. Re-citar. Resolver todos os textos sobre eles próprios, devolvê-los a seu remetente, isto é, a ninguém. Repetir essa citação, este nó inextricável de citações que nos obsedam, fazê-las repassar pelo coração destruído de nossa memória.⁵⁶

⁵⁴ MELLO, Ana Maria Lisboa de. “Mito e literatura”. Disponível em: <http://www4.fapa.com.br/cienciaseletras/pdf/revista42/AnaMariaLisboadeMello.pdf>, p. 5. Acesso em 12/11/2012.

⁵⁵ MELETINSKI, 1987, p. 440.

⁵⁶ RABANT, Claude. “O mito no porvir (re) começa”. In: _____. *Atualidade do mito*. Org. Gennie Luccione [et al]. Tradução de Carlos Arthur do Nascimento. São Paulo: Duas cidades, 1977. p. 29.

Não por acaso, observamos crescer, cada dia mais, uma sociedade que busca nos mitos explicações para seus conflitos, suas dúvidas e seus enganos. E a literatura, por refletir em si as necessidades da sociedade moderna e por dar voz as angústias humanas em relação à vida, aproveita-se dos mitos clássicos para, através deles, interpretar melhor o mundo, a humanidade.

Desde a antiguidade, encontramos poetas sensíveis à força viva do mito que o retomam para explicar fatos ou crenças. Em cada momento da história ou da literatura, os mitos aparecem rememorados e atualizados, incorporando à história literária sempre nova roupagem, o que revela uma tentativa dos seres humanos de melhor entendê-los à luz dos seus valores.

O mito aparece como uma estrutura simbólica de imagens capazes de suscitar e dirigir a criação literária e, para que não se torne repetitivo, é necessário que ele se revista de novos símbolos constantemente, o que só ocorre graças ao modo como o autor o trata e o modifica, acrescentando-lhe novos significados:

Na relação mito e literatura, procura-se elucidar de que modo a obra de arte se constitui num paradigma de alta frequência simbólica. No imaginário mítico toda obra de arte esconde uma zona de sombra que permite ver no artista/poeta um intermediário, intérprete e mensageiro de um mundo estranho para ele e paradoxalmente estranho à humanidade, isto é possível devido à dificuldade de penetrar no âmago de numerosos atos criativos que parecem sugerir a existência de um reservatório de formas neutras, capazes, quando solicitadas, de tomar corpo definido e sair da nebulosa. [...] a fecundidade intrínseca do mito, quando explorada dentro de uma cultura tradicional, acaba por sobrecarregar o imaginário coletivo e, ao mesmo tempo, por esgotar e neutralizar sua força criadora pela repetição. [...] a própria natureza do mito sugere que as imagens verdadeiramente míticas devem introduzir o escritor num clima criativo, no qual ele deve sentir-se contemporâneo das origens míticas.⁵⁷

Embora tenha sofrido modificações ao longo dos anos, os mitos primitivos ainda refletem um estado primordial, eles continuam vivos e, muitas vezes, podem servir para justificar todo comportamento do homem. O mito é uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada através de perspectivas múltiplas e complementares, o narrar, portanto, uma realidade que é vista como tal, graças às façanhas de humanos ou entes sobrenaturais.

As narrativas míticas revelam a realidade criadora e desvendam a sacralidade de suas personagens, elas revelam as diversas irrupções do sagrado no mundo, sendo este o ponto crucial no qual o mundo se baseia e se converte no que é hoje. Os mitos, além de explicarem realidades distantes, “podem ser interpretados como uma estrutura aberta, matriz semântica

⁵⁷ TURCHI, Maria Zaira. *Literatura e antropologia do imaginário*. Brasília: UNB, 2003. p. 198-199.

que permite engendrar ao seu redor um jogo de variações de mitemas, uma nova florescência de narrativas”.⁵⁸

Desse modo, sendo ele pleno de significação, a um mesmo mito caberiam diversas interpretações, porque desvela o mundo, as organizações, as complexidades humanas e a ética que preside as relações entre os homens. Ao mesmo tempo, é a palavra que descortina e mantém os códigos da existência instituída; preservação que decorre da repetição periódica da palavra reveladora, através do ritual ou do relato. Nesse sentido, o mito é atemporal e está sempre presente na vida do homem, seja em um simples relato ou na relação deste com o mundo a sua volta. O dizer mítico possibilita ao homem estar mais próximo de sua essência e, conseqüentemente, mais próximo dos outros.

Através do aproveitamento de mitos antigos na modernidade, vemos que os autores contemporâneos buscam retratar em suas obras os conflitos da humanidade que, via de regra, podem ser explicados através de mitos, como é o caso de Milton Hatoum, que expressa em *Dois Irmãos* e em *Órfãos do Eldorado* uma das questões mais antigas do ser humano, a busca da felicidade.

Na literatura contemporânea, observamos a manifestação de protótipos mitológicos primitivos, que se apresentam disfarçados por máscaras ou como uma releitura de um mito desconstruído, diluído, modificado dentro de uma perspectiva pós-moderna em que já não faz mais sentido a existência de metarrelatos, de grandes narrativas redentoras.

Se, em seu início, o mito era original, sacralizado, com o tempo o mito passou a ser dessacralizado, até, contemporaneamente ser resgatado, "remitologizado" pela cultura ocidental atual e, conseqüentemente, pelos escritores que se apropriam dos mitos do passado e dão a eles novas características ou polemizam as características passadas desses mitos para evidenciar a necessidade da não aceitação ingênua de qualquer relato, já que todo relato é uma construção de linguagem e, por isso, passa por critérios subjetivos ao ser construído e aceito por uma sociedade, e ao ser escrito por um determinado autor.

É importante observar que as teorias aqui analisadas, com exceção das psicanalíticas, possuem como objeto de estudo principal o mito primitivo, mas também são fontes importantes para as culturas de tempos históricos, inclusive a atual, servindo como orientação para o conhecimento do mito e base para a análise literária das narrativas do escritor amazonense Milton Hatoum. O mito constitui-se num elemento convencionalmente aceito por uma tradição para explicar algumas “verdades” que fundamentam determinada cultura.

⁵⁸ Ibidem, p. 200.

Em entrevista concedida ao Portal *Ig*, em 18/03/2008, Hatoum defendeu que a narração do mito, na sua pureza e integridade, não serviria para a ficção moderna, contemporânea. O escritor, ao se apropriar do mito, o faz para transformá-lo num drama.

1.3 *Dois Irmãos e o mito do duplo*

Ter um irmão ou uma irmã, senhora, não suaviza a alma, é o que me ensinou a vida. Eu tinha oito irmãos, alguns eram tímidos, outros desembaraçados, uns bons e outros não tão bons. Nós estávamos sempre roçando uns nos outros como pedras dentro de um balde, mas arenito continuou sendo arenito e quartzo continuou quartzo.

John Updike

Como vimos, a narrativa literária foi um meio pelo qual o mito sempre teve um lugar privilegiado. Ela soube lidar com o elemento mítico, imprimindo-lhe a forma necessária para a realização artística e para a manutenção de questões ligadas aos conflitos humanos.

Frequentemente, observamos na narrativa de Milton Hatoum a forte tendência de aludir ao mito. Numa perspectiva mais moderna, podemos perfeitamente reconhecer no texto de Hatoum que o mito se mostra modificado, atualizado, em consonância com a cultura na qual está inserido.

O antropólogo francês Claude Lévi-Strauss, entendendo a complexidade que é lidar com a realidade mítica, na interpretação do mito de Édipo⁵⁹, demonstrou que é preciso lê-lo em dois eixos: horizontal e vertical.

O eixo horizontal é constituído pelos acontecimentos dispostos em ordem cronológica, que vão do nascimento do herói trágico até o momento em que ele se retira para o exílio em Colona. De permeio, estão o abandono no monte Cíteron, a adoção pelo rei de Corinto, o assassinato de seu pai, Laio, a decifração do enigma da Esfinge, o casamento com sua mãe, Jocasta, a peste que se abateu sobre Tebas etc.

O eixo vertical, por sua vez, abrange a leitura de outros mitos correlatos, que se iniciam quando Cadmo e sua mãe saíram à procura de Europa, a irmã que havia sido raptada por Zeus. Após diversas peripécias, a cidade fundada por Cadmo, seguindo a orientação do oráculo, foi Tebas, a mesma onde iria nascer o infeliz Édipo. Antes ainda de seu nascimento, observa-se o episódio dos “homens semeados”, *os spartoi*, que se aniquilaram uns aos outros graças à astúcia de Cadmo. Se Lévi-Strauss teve a necessidade de conhecer os mitos que

⁵⁹ LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. Tradução de Chaim Samuel Katz e Eginardo Pires. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985, p. 245-150.

precederam o nascimento de Édipo, também teve de fazê-lo em relação ao que lhe são posteriores. Desse modo, não pôde desconsiderar a luta fratricida entre Etéocles e Polinice, os dois varões gerados do incestuoso casamento com Jocasta. Na sequência, observa-se a decisão de Antígona de enterrar o irmão, Polinice, e as consequências trágicas advindas desse fato.

Graças à leitura em dois sentidos, horizontal e vertical, Lévi-Strauss conseguiu fazer uma das interpretações mais vigorosas do mito de Édipo. As outras foram a de Sigmund Freud e a de Michel Foucault. As duas primeiras, quais sejam, a de Lévi-Strauss e a de Freud, interessam-nos muito particularmente, posto estarem à feição de *Dois Irmãos*.

Se iniciamos nossa análise com os métodos estruturais do antropólogo francês Claude Lévi-Strauss, é porque pretendemos demonstrar que *Dois Irmãos* também tem de ser lido na horizontal e na vertical. Tal como o mito de Édipo, a leitura horizontal indica a percepção dos acontecimentos na ordem em que o narrador os dispôs. Teremos, dessa maneira, os conflitos de uma família de origem libanesa; teremos momentos de intenso amor e desvairados ódios.

Arrumaremos, em nossa mente, os fatos de acordo com a cronologia, embora o narrador não os tenha revelado dessa forma. Perceberemos Halim e as tentativas de conquistar Zana, o posterior casamento, a chegada de três filhos, a disputa incontornável entre Omar e Yaqub, os gêmeos. Com tristeza, observamos a degradação da família e, como pano de fundo, as transformações ocorridas na cidade de Manaus, sobretudo entre a Segunda Guerra Mundial e a construção de Brasília.

Faz-se necessário agora discorrer a respeito do eixo vertical. Poderíamos desvelar o que é óbvio: o romance *Esaú e Jacó*, de Machado de Assis, que narra as desavenças dos gêmeos Pedro e Paulo. A partir dele, estabelecer outra obviedade: o episódio bíblico que inspirou Machado.

A singular contribuição de Machado de Assis a essa relação tensa [...] foi manter a oposição de contrários em *Esaú e Jacó*, destacando, com esse romance, para a literatura brasileira, a força poética de um mito bíblico. Nesse de *Esaú e Jacó*, a história dos irmãos gêmeos, filhos de Isaac (que se anunciaram à mãe, Rebeca, porque lutavam dentro de seu ventre, Jacó segurando o calcanhar de Esaú, o primogênito, no momento do parto), renasce, dentro da situação literária que provoca, com veemência de uma parábola do destino humano⁶⁰.

Observamos, pois, que não é de hoje que a figura dos gêmeos habita o espaço da literatura. Já no livro primeiro da bíblia, temos Jacó que, segundo o mito judaico-cristão,

⁶⁰ NUNES, Benedito. Volta ao mito na ficção brasileira. In: CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de (org). *Arquitetura da memória: ensaios sobre os romances Dois Irmãos, Relato de um Certo Oriente e Cinzas do Norte* de Milton Hatoum. Manaus: Editora da Universidade federal do Amazonas / UNINORTE, 2007, p. 209.

nasce agarrado ao calcanhar de seu irmão Esaú e, com os anos, lhe subtrai os direitos de primogenitura. Poderíamos citar outras figuras vindas da tradição literária que ilustram a oposição entre irmãos, a saber: Prometeu e Epimeteu, Etéocles e Polinice, Abel e Caim, entre outros. A representação simbólica dos gêmeos estimula, no imaginário, o efeito do desdobramento e da completude, portanto o duelo em tais condições nos obriga à investigação obsessiva das diferenças entre os seres que exprimem unicidade.

Desse modo, podemos afirmar que o mito do duplo vem sendo discutido, exaustivamente, desde a Antiguidade até os dias atuais. A dupla personalidade parece ser algo que está impregnado no ser, algo que todos nós possuímos, a divisão de nosso eu em um “ego” e em um “alter ego”, o que implica numa complexa transformação psíquica.

Além disso, essa temática tem sido uma constante na construção de diversas obras literárias. Um dos pioneiros nos estudos sobre o duplo, chegando até a teorizar sobre o assunto, foi o psicanalista austríaco Otto Rank, na obra *O duplo*, publicada em 1914. Ele utilizou os conhecimentos psicanalíticos para justificar alguns posicionamentos de como a duplicidade ocorre na literatura.

Ao longo de sua pesquisa, há uma análise dos fenômenos psicológicos e patológicos de alguns autores, como Hoffmann, Poe, Chamisso, Maupassant e Dostoiévski. Estes fenômenos justificariam a existência constante dos duplos nas obras desses escritores, sobretudo, no que diz respeito a necessidade de atingir outra forma de vida.

Assim, os desvios de personalidade dos autores, o narcisismo, a dualidade entre corpo e alma e o culto aos gêmeos são citados por Rank por serem utilizados nas obras dos escritores citados, para compor elementos da duplicidade. Na concepção do psicanalista austríaco, a semelhança entre os autores residia na vida pessoal desregrada afetada pelo uso de narcóticos e pelo excessivo consumo de bebida alcoólica.

O primeiro ponto em comum que reúne todos os autores em questão, e outros do mesmo tipo é uma personalidade patológica definitiva que, sob vários aspectos, vai além da sensibilidade geralmente aceita como parte integrante do temperamento artístico. A maioria de nossos escritores era vítima de desordens nervosas ou mesmo doenças mentais manifestadas fisicamente pelo excesso de bebidas, uso de narcóticos ou excessos sexuais. A predisposição patológica às desordens nervosas e mentais produz uma acentuada divisão na personalidade, e o temor correspondente da sua destruição.⁶¹

Impregnado pelo espírito científico predominante na primeira metade do século XX, Rank fez uma análise psicanalítica dos autores e de suas obras, interpretando-as como uma

⁶¹ RANK, 1939, p.59.

extensão da vida ou uma catarse muito particular de cada um, a fim de exorcizar seus fantasmas interiores. Nesse sentido, ignora muitos aspectos relacionados à criação literária, ou seja, aos processos de construção das personagens e da narrativa, limitando as considerações acerca do assunto e atribuindo o enfoque do tema do duplo aos conflitos psíquicos ou às perturbações emocionais vivenciadas pelos escritores.

Assim como Rank, Ana Maria Lisboa de Mello percebe que o duplo é tema recorrente na literatura, mas, diferentemente do psicanalista austríaco, observa que a presença desse assunto se justifica por tratar e retratar os temas mais inquietantes para o ser humano: a sua identidade e o seu destino. Por isso, o duplo envolve questionamentos como “quem sou eu?” “quem é o outro?”. “São indagações perenes do homem que se projetam na criação arquetípica de todos os tempos”.⁶²

Em *Dois Irmãos*, podemos observar a presença do tema do duplo, do desdobramento do Eu, que se configura sob a forma de irmãos gêmeos que, à semelhança da narrativa bíblica, revivem o conflito entre Esaú e Jacó.

Yaqub e Omar nasceram dois anos depois da chegada de Domingas à casa. Halim se assustou ao ver os dois dedos da parteira anunciando gêmeos. Nasceram em casa, e Omar uns poucos minutos depois. O Caçula. O que adoeceu muito nos primeiros meses de vida. E também um pouco mais escuro e cabeludo que o outro [...] Quando os meninos nasceram, Halim passou dois meses sem poder tocar no corpo de Zana. Ele me contou como sofreu: achava um absurdo o período de resguardo, e mais absurda ainda a devoção louca da esposa pelo Caçula.⁶³

Podemos observar que Omar possui alguns pontos em comum com o Jacó bíblico: ele também é o caçula e é o preferido de sua mãe, que, por ele, demonstra uma verdadeira veneração, talvez pela fragilidade de saúde da criança “nos primeiros meses de vida”.

Por sua vez, Yaqub, o primogênito, é o preferido do pai, à semelhança de Esaú: “E para isso, dizia o pai, orgulhoso, ‘não é preciso língua, só cabeça. Yaqub tem de sobra o que falta no outro’”. A passagem bíblica confirma as asserções: “Isaque amava a Esaú, porque comia de sua caça; mas Rebeca amava a Jacó” (Gn 25:28).

Desse modo, como na narrativa bíblica de Esaú e Jacó, os pais não escondem suas preferências, estimulam a diferença de tratamento entre os filhos, traçando o destino e alimentando a rivalidade que os acompanhará durante toda a história, e acabará por destruir a todos.

⁶² MELLO, Ana Maria Lisboa de. Duplo. In: BERND, Zilá. (Org.). *Dicionários de figuras e Mitos Literários das Américas*. Porto Alegre: Tomo Editorial/ Editora da Universidade, 2007, p. 234.

⁶³ HATOUM, 2006, p. 49-51.

A trama é enriquecida pela personalidade de uma matriarca dominadora e extremamente amorosa com o chamado Caçula de sua prole, Omar. Em contrapartida, há um pai passivo e permissivo diante da esposa, que omite seus desgostos e desgostos com relação à postura da matriarca para sempre atender suas vontades.

Havia, desde o nascimento dos meninos, uma dissonância de tratamento entre o primogênito e o Caçula, que é ressaltada em toda a narrativa. A mãe sempre pronta a oferecer algum privilégio ao seu Caçula e o pai, as voltas, tentando instalar a igualdade entre os filhos, até que, cansado pelas decepções com o mais novo, cede também a sua preferência pelo mais velho.

Por outro lado, não havia grandes diferenças no momento em os pais pensavam no futuro dos meninos. Halim e Zana queriam vê-los vencer na vida, serem grandes e gloriosos. Ademais, queriam que fossem pessoas capazes de enfrentar o mundo e todos os seus desafios.

Na narrativa de *Dois Irmãos*, também merecem destaque as semelhanças entre os irmãos Yaqub e Omar, no que diz respeito aos aspectos físicos. Salvo alguma particularidade imperceptível ao primeiro olhar, eles eram praticamente idênticos:

um rapaz tão vistoso e alto quanto o outro filho, o Caçula. Tinham o mesmo rosto anguloso, os mesmos olhos castanhos e graúdos, o mesmo cabelo ondulado e preto, a mesmíssima altura. Yaqub dava um suspiro depois do riso, igualzinho ao outro. A distância não dissipava certos tiques e atitudes comuns.⁶⁴

O narrador resalta a semelhança entre os irmãos porque, ao saírem para alguma festa, eram vestidos exatamente iguais: “usavam um fato de linho e uma gravatinha-borboleta; saíam iguais, com o mesmo penteado e o mesmo aroma de essências do Pará borrifado na roupa”.⁶⁵

Segundo Lamas⁶⁶, “*doppelgänger/duplo*”⁶⁷, termo consagrado pelo movimento do romantismo alemão, significa “aquele que caminha ao lado”, “companheiro de estrada”. Yaqub e Omar, embora apresentem traços psicológicos bastante diversos, como se verá mais adiante, são apresentados, em alguns momentos, dentro desta perspectiva do romantismo alemão: “os gêmeos dormiam em quartos semelhantes e contíguos, com a mesma mobília;

⁶⁴ Ibidem, p. 13.

⁶⁵ Ibidem, p. 20.

⁶⁶ LAMAS, Berenice Sica. O duplo como representação da morte em conto de Julio Cortazar. In: INDURSKY, Freda.; CAMPOS, Maria do Carmo. *Discurso, memória, identidade*. Porto Alegre: Sagra Luzato, 2000, 236.

⁶⁷ De acordo com a lenda alemã, é um monstro ou ser fantástico que tem o dom de representar uma cópia idêntica de uma pessoa que ele escolhe ou que passa a acompanhar, como dando uma ideia de que cada pessoa tem o seu próprio.

recebiam a mesma mesada, as mesmas moedas, e ambos estudavam no colégio dos padres”.⁶⁸ Ou seja, estavam sempre juntos, submetidos às mesmas condições, como “companheiros de estrada”, mesmo que de companheiros não tivessem nada.

Nicole Fernandez Bravo, em seus estudos, salienta que, na Antiguidade, os duplos eram simbolizados pelos gêmeos, irmãos próximos ou sócias, prevalecendo uma tendência à unicidade:

O mito do duplo, no Ocidente, acha-se em estreita ligação com o pensamento da subjetividade, lançado pelo século XVII ao formular a relação binária sujeito-objeto, quando até então o que prevalecia era a tendência à unidade. Essa posição - concepção unitária de mundo/concepção dialética - é refletida reviravolta que sofre o mito literário do duplo. Desde a Antiguidade até o final do século XVI, esse mito simboliza o homogêneo, o idêntico: a semelhança física entre duas criaturas é usada para efeitos de substituição, de usurpação de identidade, o sócia, o gêmeo é confundido com o herói e vice-versa, cada um com sua identidade própria. A tendência à unidade prevalece também quando um personagem desempenha dois papéis.⁶⁹

O duplo representa o idêntico, símbolo que aparece retratado através de gêmeos ou de sócias: duas personagens dotadas de identidade própria que, sustentando uma subjetividade independente, aparentam perfeita semelhança física e, às vezes, até comportamental, a ponto de dificultar sua identificação.

Como vimos, por muito tempo, essa postura de valorizar a semelhança entre gêmeos era uma marca importante no Ocidente, mas observamos que os escritores atuais vão dar outro enfoque para o tema do duplo. A modernidade, buscando expressar os conflitos mais comuns dos seres humanos, expressa o mito do duplo de forma a mostrar a busca do Eu que se converte no encontro com o Outro Eu.

A par disso, mesmo apresentando semelhanças físicas entre os irmãos, a narrativa de Hatoum vai priorizar as diferenças psicológicas entre eles. Ser idêntico na aparência não significa também sê-lo no aspecto psicológico.

Embora, muitas vezes, o enredo de *Dois Irmãos* seja construído de modo a apresentar o quanto os irmãos são parecidos fisicamente, esta questão, como dissemos, é periférica, visto que, com a evolução do tema e com as mudanças de perspectivas do homem contemporâneo, os autores passaram a dar outro enfoque ao assunto, ao fazerem uma abordagem que ressalta o fato de duas pessoas serem idênticas e, ao mesmo tempo, diferentes. Hatoum deixa isto bastante explícito ao abordar esses aspectos em seu romance.

⁶⁸ LAMAS, 2000, p. 36.

⁶⁹ BRAVO, Nicole Fernandez. O duplo. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de Mitos Literários*. Tradução de Carlos Sussekind [et al]. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005, p. 263-264.

Reforça esse pensamento a afirmação de Mello quando diz que “a maior parte dos estudos sobre o duplo no século XX privilegia o aspecto psicológico”⁷⁰, justamente o que vai diferenciar os sujeitos. Esta fala é sintomática para a questão, pois as abordagens que se fazem sobre o tema, na maioria dos casos, buscam como objeto de estudo a literatura, que “tem a vocação de pôr em cena o duplo”⁷¹.

Também podemos dizer que as manifestações do duplo afloram, em geral, com aspectos de contraste. Desse modo, o duplo, na atualidade, tem se apresentado como figura do heterogêneo, que traz a tensão entre contrários.

Na narrativa de *Dois irmãos*, o contraste é percebido no comportamento dos personagens principais. Yaqub, o mais velho, é apresentado diversas vezes como sendo um rapaz tímido e demasiadamente taciturno, e, ao voltar do seu asilo no Líbano, essa face silenciosa vai ser percebida como uma marca de sua personalidade: “Ele falava pouco, pronunciando monossílabos ou frases curtas; calava quando podia, e, às vezes, quando não devia”.⁷² Logo todos, sobretudo, “os pais tiveram de conviver com um filho silencioso”⁷³, “o mais silencioso da casa e da rua, reticente ao extremo”,⁷⁴ e “tímido, e talvez por isso passasse por covarde”.⁷⁵

Depois que Yaqub chegou do Líbano, para onde fora enviado um ano antes da Segunda Guerra Mundial, com objetivo de evitar as brigas constantes com Omar, somente a postura lacônica pode ser percebida em contraste com o outro. Essa era uma obviedade que não passava despercebida por ninguém.

Rânia hipnotizava-se com a presença do irmão: uma réplica quase perfeita do outro, sem ser o outro. Ela o observava, queria notar alguma coisa que o diferenciasse do Caçula. Olhou-o de perto, de vários ângulos; percebeu que a maior diferença estava no silêncio do irmão recém-chegado”⁷⁶.

Cinco anos mais tarde, a volta de Yaqub marca a existência de uma nova pessoa: um jovem calado e cheio de mistérios, que escondia os segredos de sua permanência fora do país. O silêncio característico de Yaqub contrasta com a vivacidade de Omar. Nos simples detalhes, ao entrar no quarto, em uma rápida percepção do que está a sua volta, Yaqub vê

⁷⁰ MELLO, Ana Maria Lisboa de. As faces do duplo na literatura. In INDURSKY, Freda; CAMPOS, Maria do Carmo (Orgs.). *Discurso, Memória, Identidade*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2000, p. 122.

⁷¹ BRAVO, 2005, p. 282.

⁷² *Ibidem*, p. 13.

⁷³ *Ibidem*, p. 23.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 25.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 24.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 17.

uma fotografia: ele e o irmão sentados no tronco de uma árvore que cruzava um igarapé; ambos riam: o Caçula, com escárnio, os braços soltos no ar; Yaqub, um riso contido, as mãos agarradas no tronco e o olhar apreensivo nas águas escuras”.⁷⁷

O riso contido, o medo são elementos que se opõem ao riso com escárnio, e à segurança de não temer cair da árvore. Os irmãos, juntos, se mostram bem diferentes quanto ao comportamento, Omar é destemido, corajoso, Yaqub é inseguro, por vezes temeroso. O que falta em um há no outro, são como duplos complementares.

Ao destacar as qualidades mais ativas do irmão Caçula, o narrador coloca frente a frente os gêmeos e mostra que, desde os tempos de infância, havia uma grande diferença de personalidade entre ambos:

Ele e o irmão entravam correndo na casa, ziguezagueavam pelo quintal, caçavam calangos com a baladeira. Quando chovia, os dois trepavam na seringueira do quintal da casa, e o Caçula trepava mais alto, se arriscava, mangava do irmão, que se equilibrava no meio da árvore, escondido na folhagem, agarrado ao galho mais grosso, tremendo de medo, temendo perder o equilíbrio. A voz de Omar, o Caçula: “Daqui de cima eu posso enxergar tudo, sobe, sobe”. Yaqub não se mexia, nem olhava para o alto: descia com gestos meticulosos e esperava o irmão, sempre o esperava, não gostava de ser repreendido sozinho.⁷⁸

O fato de Omar demonstrar ter atitudes mais audaciosas deixa Yaqub diminuído diante do outro, do Caçula, do duplo. O irmão mais novo transmite-lhe espanto e admiração, é na vivacidade de Omar que ele se encontra como sujeito:

Não, fôlego ele não tinha para acompanhar o irmão. Nem coragem. Sentia raiva, de si próprio e do outro, quando via o braço do Caçula enroscando no pescoço de um curumim do cortiço que havia nos fundos da casa. Sentia raiva de sua impotência e tremia de medo, acovardado, ao ver o Caçula desafiar três ou quatro moleques parrudos, aguentar o cerco e os socos deles e revidar com fúria e palavrões. Yaqub se escondia, mas não deixava de admirar a coragem de Omar. Queria brigar como ele, sentir o rosto inchado, o gosto de sangue na boca, a ardência no lábio estriado, na testa e na cabeça cheia de calombos”.⁷⁹

Omar, portanto, possui as características que Yaqub queria ter, estava apto a fazer o que ele não se sentia capaz. A imagem que o narrador faz do Caçula acentua as diferenças e torna mais agudas as arestas entre os irmãos. Omar é uma espécie de *alter ego* de Yaqub, porque possui qualidades que ele julga superiores. Finkler explica que

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ Ibidem, p. 14.

⁷⁹ Ibidem.

o outro nos surpreende, nos arranca de nós mesmos e nos lança no estranho: outro corpo, outros olhos, outro ser. É justo nesse corpo que não nos pertence e nessa vida irremediavelmente alheia, agora não mais o outro, agora não mais dois, que podemos ser nós mesmos.⁸⁰

As descrições sobre as habilidades de Omar se sucedem por todo o capítulo, sempre como possuidor de qualidades extravagantes, que, em geral, causavam espanto em Yaqub:

O Caçula tomava impulso, pulava, rodopiava no ar como um acrobata e caía de pé, soltando um grito de guerra e mostrando as mãos estriadas. Yaqub recuava ao ver as mãos do irmão cheias de sangue, cortadas pelo vidro do cerol.⁸¹

É interessante como os traços comportamentais são sempre salientados pelo narrador. Mais uma vez, observamos que Nael diferencia o comportamento dos gêmeos, evidenciando, muitas vezes, os ciúmes de Yaqub em face ao fato de que ele vê no outro as partes não realizadas de si mesmo.

Se por um lado, na infância, Nael destaca as qualidades superiores de Omar, na adolescência e na fase adulta do gêmeos, maior destaque terá Yaqub. Ele é apresentado como um estudante de destacada competência:

No colégio dos padres ele encontrava sempre, antes de qualquer um, o valor de um z, y ou x. Surpreendia os professores: a chave da mais complexa equação se armava na cabeça de Yaqub, para quem o giz e o quadro-negro eram inúteis.⁸²

Mais tarde ingressaria na Escola Politécnica, em primeiro lugar, formando-se, posteriormente, engenheiro. Através do bom desempenho escolar, do desenvolvimento de suas habilidades intelectuais, Yaqub atinge seus objetivos. Além disso, era bem organizado, ordeiro, o que o levou, naturalmente a constituir família e a viver do seu próprio sustento, sem incomodar os pais; antes, ajudou-os no momento em que os negócios da família não iam bem:

Halim não teve tempo de recusar a ajuda providencial. Uma boa amostra da indústria e do progresso de São Paulo estacionou diante da casa. Os vizinhos se aproximaram para ver o caminhão cheio de caixas de madeira lacradas; a palavra *frágil*, pintada de vermelho num dos lados, saltava aos olhos. Vimos, como dádiva divina, os utensílios domésticos novinhos em folha, esmaltados, enfileirados na sala. Se a inauguração de Brasília havia causado euforia nacional, a chegada daqueles objetos foi o grande evento na nossa casa. [...] Tudo o que era novo, mesmo de uso limitado, impressionava. Yaqub surpreendeu ainda mais: “mandou dinheiro para restaurar a casa e pintar a loja.”⁸³

⁸⁰ FINKLER, Gredes Rejane. O mito do duplo nos poemas de Ferreira Gullar. In: INDURSKY, Freda.; CAMPOS, Maria do Carmo. *Discurso, memória, identidade*. Porto Alegre: Sagra Luzato, 2000, 269.

⁸¹ HATOUM, 2006, p. 15.

⁸² *Ibidem*, p. 26.

⁸³ *Ibidem*, p. 97.

A figura que se fazia de Yaqub era a de bom filho, bom estudante, profissional, bem sucedido, enfim, era tudo, ou mais até, que os pais imaginavam: “A imagem que faziam dele era a de um ser perfeito, ou de alguém que buscava a perfeição”.⁸⁴

Por outro lado, Omar é caracterizado como mau estudante, dado a farras, com uma péssima perspectiva de futuro:

O outro, o Caçula, exagerava as audácias juvenis: gazeava as lições de latim, subornava porteiros sisudos do colégio dos padres e saía para a noite, fardado, transgressor dos pés ao gogó, rondando os salões da Maloca dos Barés, do Acapulco, do Cheik Clube, do Shangri-Lá. De madrugada, na hora do último sereno, voltava para casa.⁸⁵

Nos anos seguintes, acumulou duas reprovações consecutivas no colégio dos padres. Mostrara ser alguém de quem não se poderia esperar grandes coisas nos estudos, uma vez que faltava-lhe o prazer que ele só encontrava na vida noturna: “Na verdade, o Caçula não terminou nada, jamais frequentaria uma faculdade, desprezava um diploma universitário, ignorava tudo o que não lhe desse um prazer intenso, fortíssimo, de caçador de aventuras sem fim”.⁸⁶

Omar escolheu uma vida devassa, sem compromissos. O filho mimado não encontrava impedimentos para realizar todos os seus desejos. São inúmeras descrições que ressaltam esse lado do Caçula. Não se via possibilidade de mudar o comportamento dele: “Nem São Paulo corrigiu o Omar! Aliás, nenhum santo nem cidade vai dar jeito nele”.⁸⁷ Na ilusão de mudá-lo, os pais haviam tentado até enviá-lo para São Paulo, na esperança de irmão responsável corrigir o outro.

Giulio M. Chiodi, ao analisar o conflito entre irmãos como paradigma político, afirma: “Mas em que consiste a supremacia de um irmão sobre o outro? No fato de um irmão assumir um papel sobrepujante com relação a outro, isto é, com relação a um semelhante; a supremacia, portanto, é sempre uma usurpação”.⁸⁸ Um conflito entre iguais, pelo menos hierarquicamente, tem como características o deslocamento da figura paterna:

Em outras palavras: quem detém o poder no plano simbólico não é o pai, mas um irmão. Ou seja: um verdadeiro semelhante que ocupa o lugar do pai sem o ser. Um par que sai da paridade não é mais igual; donde a incompreensão e a inquietação, e

⁸⁴ Ibidem, p. 83.

⁸⁵ Ibidem, p. 26.

⁸⁶ Ibidem, p. 80.

⁸⁷ Ibidem, p. 91.

⁸⁸ CHIODI, Giulio Maria. *Politiques de Caïn em dialogue avec René Girard*. Paris: Desclée de Brouwer, 2004, p. 156.

mesmo o ressentimento e a rebelião. O que essas tensões subentendem pode ser explicado pelo paradigma da rivalidade entre irmãos.⁸⁹

Dada as circunstâncias, Yaqub, ao socorrer a família com ajuda financeira, responde por uma posição de Halim, que era o mantenedor do lar. Isso deixa o Caçula em posição de subjugado, o que ele retruca com a não aceitação da ajuda do irmão.

O jogo de poder vai virando para o lado de Yaqub. Se voltarmos um pouco, o irmão que parecia inofensivo ao Caçula, começa a se mostrar um rival com grandes artimanhas ao tomar para si Lívia, a menina que era desejada por ambos, o que vai proporcionar o primeiro ato de violência entre os dois:

Depois, o barulho de cadeiras atiradas no chão e o estouro de uma garrafa estilhaçada, e a estocada certa, rápida e furiosa do Caçula. O silêncio durou uns segundos. E então o grito de pânico de Lívia ao olhar o rosto rasgado de Yaqub. [...] O Caçula, apoiado na parede branca, ofegava, o caco de vidro na mão direita, o olhar aceso no rosto ensangüentado do irmão. [...] A cicatriz já começava a crescer no rosto de Yaqub. A cicatriz, a dor e algum sentimento que ele não revelava e talvez desconhecesse.⁹⁰

Quase dois meses depois de ter sido agredido por Omar, “Yaqub partiu para o Líbano com os amigos do pai e regressou a Manaus cinco anos depois. Sozinho”⁹¹, depois de cinco anos de separação. Foi um exílio involuntário, incompreensível também, afinal era a vítima e, mesmo assim recebia a punição pelo ocorrido.

O exílio jamais se configura como o estado de estar satisfeito, plácido ou seguro. Nas palavras de Wallace Stevens, o exílio é “uma mente de inverno” em que o *páthos* do verão e do outono, assim como o potencial da primavera, estão por perto, mas são inatingíveis. Talvez essa seja uma outra maneira de dizer que a vida do exilado anda segundo um calendário diferente e é menos sazonal e estabelecida do que a vida em casa. O exílio é a vida levada fora da ordem habitual. É nômade, descentrada, contrapontística, mas, assim que nos acostumamos a ela, sua força desestabilizadora entra em erupção novamente.⁹²

Mais tarde, estas cicatrizes, a da agressão e a do exílio, ajudariam a entender os constantes atritos entre os irmãos, mas, além disso, a marcar, para sempre, a alma de Yaqub. A agressão física ainda marcaria outros encontros entre os irmãos:

Mas o pior, Domingas me disse, [...] quando chegou em casa viu a mulher agarrada à cintura de Omar, dizendo “Pelo amor de Deus, filho, deixa teu irmão em paz”, e

⁸⁹ CHIODI, 2004, p. 157.

⁹⁰ HATOUM, 2006, p. 22.

⁹¹ Ibidem, p. 23.

⁹² SAID. Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Tradução de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 60.

viu Yaqub acuado, ajoelhado debaixo da escada, ouvindo as ameaças do irmão: que era um metido, um puxa-saco dos padres; que nem sabia falar português e merecia uma porrada na cara.⁹³

A hostilidade fraterna não se dissolverá com o tempo, as cicatrizes impostas pela violência muito menos.

Omar ainda haveria de acrescentar mais uma cicatriz em Yaqub. Na rápida passagem por São Paulo, para onde os pais o mandaram como tentativa de correção, ele foi capaz de, sorrateiramente, ferir mais uma vez o irmão. Aproveitando-se da ausência de Yaqub, que viajara, o Caçula suborna a empregada e entra no apartamento do irmão:

“Durante cem dias o teu filho foi disciplinado como não tinha sido em quase trinta anos, mas foram cem dias de farsa”, disse Yaqub ao pai. “Ele roubou meu passaporte e viajou para os Estados Unidos. O passaporte, uma gravata de seda e duas camisas de linho irlandês!” [...] O patife! Muito bem, que o pulha levasse o passaporte, a gravata de seda, as camisas de linho, mas dinheiro... “Deixou a mixaria, deixou o que ele é. Esse é o teu filho. Um *harami*, ladrão!”⁹⁴

Sentindo a dor de outro golpe covardemente desferido, Yaqub se deixa contaminar pela ira e a sua voz soa com força e indignação nos ouvidos de Halim, relacionando os objetos roubados, esmiuçando as perdas, apresentando-as como se fossem partes de um corpo dilacerado pela barbárie: “Esse é teu filho. Um *harami*, ladrão!”

Extremamente ofendido com a invasão do apartamento e o roubo dos dólares, Yaqub gritou “ladrão” várias vezes. Halim ouviu tudo em silêncio, ciente de que Omar não tinha defesa.

Yaqub passou da acusação à cobrança. Não ia sossegar enquanto o irmão não lhe devolvesse os oitocentos e vinte dólares roubados. Uma fortuna! A poupança de um ano de trabalho. Um ano calculando estruturas de casas e edifícios na capital e no interior. Um ano vistoriando obras. Zana devia conhecer essa história, e aí sim, ela ia entender o verdadeiro caráter do caçulinha dela, o peludinho frágil. Mimem esse crápula até ele acabar com vocês! Vendam a loja e a casa! vendam a Domingas, vendam tudo para estimular a safadeza dele!
“Ele não parava, não conseguia parar de xingar o filho mimado de minha mulher. Parece que o diabo torce para que uma mãe escolha um filho...” Halim me encarou: os olhos embaciados pareciam querer dizer mais.⁹⁵

A história não estava completa. Algo mais sórdido, mais significativo do que dinheiro e roupas atormentavam Yaqub. Movido por desespero, fúria e ódio, contou ao pai o que Omar havia feito:

⁹³ HATOUM, 2006, p. 115-116.

⁹⁴ Ibidem, p. 92.

⁹⁵ Ibidem, p. 93.

“Não estava furioso só por causa dos dólares. A empregada já tinha contado para Omar quem era a esposa de Yaqub. Ficou irado porque o Caçula entrou no apartamento dele e vasculhou tudo, encontrou as fotos do casamento, das viagens, e deve ter visto outras coisas. Só eu sabia que Lívia, a primeira namorada de Yaqub, tinha viajado para São Paulo a pedido dele. Ele queria manter esse segredo, mas Omar acabou sabendo. Não sei qual dos dois ficou mais enciumado, mas a verdade é que Yaqub não perdoou os desenhos obscenos que Omar fez nas fotos de casamento...”

Halim pôs as mãos na cabeça, confirmou: “Isso mesmo: Omar encheu o rosto de Lívia de obscenidades, cobriu as fotografias do álbum de casamento com palavrões e desenhos... Yaqub ficou louco... Não tinha perdoado a agressão do irmão na infância, a cicatriz... isso nunca tinha saído da cabeça dele. Jurou que um dia ia se vingar”.

De acordo com Maria Rita Kehl, “O ressentido, escreve Nietzsche, sofre de uma memória reiterada, de um impedimento a esquecer. O que ele não pode esquecer? O agravo. Por isso, não pode entregar-se ao fluxo da vida presente”.⁹⁶

Aos poucos, ela foi descobrindo que o irmão distante havia calculado o momento exato para agir. Yaqub esperou a mãe morrer. Então, com truz de pantera, atacou. A fuga foi pior para Omar. Agora ele não tentava escapar às garras da mãe.⁹⁷

Yaqub, movido pelas mágoas profundas acumuladas por vários cicatrizes, de vários anos, promove Omar à condição de o Outro, o inimigo, o indivíduo que precisa ser eliminado para que o discurso do ódio adquira sustentação. Como um matemático, um engenheiro, Yaqub calculou sua vingança de modo a não deixar margem para o erro.

Ela me disse, alterada, que ia escrever uma carta a Yaqub. “Ele traiu minha mãe, calculou tudo e nos enganou”. Foi corajosa: [...] escreveu a Yaqub o que ninguém ousara dizer. Lembrou-lhe que a vingança é mais patética do que o perdão. Já não se vingara ao soterrar o sonho da mãe? Não a viu morrer, não sabia, nunca saberia. Zana havia morrido como sonho dela soterrado, com o pesadelo da culpa. Escreveu que ele, Yaqub, o ressentido, o rejeitado, era também o mais bruto, o mais violento, e por isso podia ser julgado. Ameaçou desprezá-lo para sempre, queimar todas as suas fotografias e devolver as jóias e roupas que ganhara, caso ele não renunciasse à perseguição de Omar. Cumpriu à risca as ameaças, porque Yaqub calculou que o silêncio seria mais eficaz do que uma resposta escrita.⁹⁸

Yaqub revela o seu lado desconhecido (ele calcula tudo), e, além disso, engana. O engano foi uma característica atribuída a Omar, no início do romance. Os que sobraram da família puderam ver o modo sinistro como o mais velho agiu em relação ao Caçula, foi

⁹⁶ KEHL, Maria Rita (Org.). *Função fraterna*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000, p. 27.

⁹⁷ HATOUM, 2006, p. 192.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 194-195.

implacável, mais violento não se podia imaginar, não descansou enquanto não o pôs na cadeia.

De acordo com Mello (2000), a partir da noção do duplo, toda a problemática da identidade pessoal e das relações que nós temos com as imagens parentais, mas também com o nosso eu profundo, nossa obscuridade e nossos medos se acham reunidos. Percebe-se, desse modo, que o desdobramento revela o lado desconhecido do ser humano. Portanto, nos conhecemos melhor quando nos encontramos com o nosso duplo, uma vez que o encontro com o outro é, nesse sentido, um encontro com nosso próprio eu.

No decorrer de narrativa de *Dois irmãos*, Yaqub nos é apresentado como detentor de boas qualidades, sem graves defeitos; enquanto Omar é retratado como um ser mesquinho, fraco e sem caráter. Yaqub é melhor em tudo, melhor como pessoa, é o preferido do narrador, Nael; enquanto Omar é o preferido de Zana.

Porém, ao fim de sua narração, Nael percebe que esta oposição entre os gêmeos não é real. No percurso narrativo do jovem, a memória é o instrumento para reconstituir o passado familiar e remontar as imagens do passado, principalmente as imagens dos gêmeos. É na tentativa de reconstruir essas imagens e dar-lhes forma por meio do discurso que Nael entende que Yaqub é igual a Omar e vice e versa. Os gêmeos têm os mesmos defeitos, a mesma personalidade vingativa, e os olhos guiados pelo mesmo conflito, cada um, a sua maneira, não mede as consequências.

Lembrava – ainda me lembro – dos poucos momentos em que eu e Yaqub estivemos juntos, da presença dele no meu quarto, quando adoeci. Mas bem antes de sua morte, há uns cinco ou seis anos, a vontade de me distanciar dos dois irmãos foi muito mais forte do que essas lembranças.

A loucura da paixão de Omar, suas atitudes desmesuradas contra tudo e contra todos neste mundo não foram menos danosas do que os projetos de Yaqub: o perigo e a sordidez de sua ambição calculada.⁹⁹

Os gêmeos não encarnam diferenças ideológicas, mas antes comportamentais e isso o narrador vai percebendo a medida em que a o tempo trata de colocar as coisas nos devidos lugares. É verdade que há diferenças: Omar é extrovertido e boêmio, Yaqub, introvertido e calculista. Omar fica em Manaus e acompanha a decadência da cidade sob o capitalismo selvagem pós-Zona Franca. Yaqub vai a São Paulo estudar na Politécnica e fazer carreira de sucesso, mas faz tanto mal aos outros quanto seu irmão desregrado. São, como em Machado, dois destinos nacionais, ambos insatisfatórios, frustrantes.

⁹⁹ Ibidem, p. 196.

Percebemos, desse modo, que a narrativa de *Dois irmãos* baseia-se num jogo de duplicidades que discute a relação do Eu e com o Outro, e as tensões decorrentes do contato com a alteridade, demonstrando que esta, em boa medida, atua sobre a conformação do sujeito. Na visão do narrador, os gêmeos estavam sempre prontos para o duelo, podendo explodir a qualquer momento. “‘Duelo? Melhor chamar de rivalidade, alguma coisa que não deu certo entre os gêmeos ou entre nós e eles’, revelou-me Halim, mirando a seringueira centenária do quintal”.¹⁰⁰

A relação com o outro, na narrativa, é marcada pelo antagonismo e pelas imagens duplicadas dos gêmeos Yaqub e Omar, caracterizadoras das formas mais frequentes de figuração do duplo. Tal fenômeno, no contexto de miscigenação de culturas e etnias presentes na narrativa, revela as tensões do eu, as dicotomias, os antagonismos e as ambivalências que constituem o sujeito. Sendo assim, a partir dessa zona conflituosa de desdobramentos, a alteridade revela-se como suporte constituinte do sujeito, sendo este o cerne dos conflitos de *Dois irmãos*.

Segundo observou Ana Maria Lisboa de Mello, o duplo em *Dois irmãos* é o ponto a partir do qual são destacados os antagonismos, as diferenças, as desigualdades:

Através do tema do duplo, dos irmãos rivais, o romance suscita um debate cultural sobre a compreensão do Outro e a capacidade de conviver com as diferenças; sobre as desigualdades sociais que tornam o homem objeto de outro ser humano; sobre a manipulação ideológica que veicula mentiras e forma o “pensamento único”, impedindo a avaliação isenta do presente.¹⁰¹

Podemos identificar a presença do duplo na narrativa através das múltiplas faces do eu e as ambivalências da identidade. Ela recusa qualquer tendência à unidade identitária. Além disso, o romance de Milton Hatoum mostra que a estrutura do indivíduo é, por natureza, complexa, paradoxal, de difícil compreensão, portanto.

Ao confrontar-se com seu duplo, há a percepção do diferente, que nem sempre é amistosa; porém é determinante pelo que contém de produtividade na constituição do indivíduo. Desta forma, o olhar comparatista lançado sobre a obra de Milton Hatoum evidencia o outro como parte do mesmo, numa incontestável aproximação que reforça esta nova configuração, demonstrando a importância que a alteridade assume na narrativa ao evidenciar os piores sentimentos dos gêmeos Yaqub e Omar.

¹⁰⁰ Ibidem, p. 46.

¹⁰¹ MELLO, 2007, p. 232.

Podemos assegurar que o romance *Dois Irmãos* faz clara alusão à matriz bíblica, não apenas à saga dos gêmeos Esaú e Jacó, mas à toda temática de ruptura do pacto fraterno encetada no cenário de Gênesis.

A narrativa de Hatoum mostra o desgosto e o desalento de uma mãe, Zana, com a situação de completa discórdia entre os seus filhos. “Não queria morrer vendo os gêmeos se odiarem como dois inimigos. Não era a mãe de Caim e Abel. Ninguém havia conseguido apaziguá-los, nem Halim, nem as orações, nem mesmo Deus”.¹⁰²

1.4 *Órfãos do Eldorado* ou o mito da cidade encantada

Os colonizadores confundiam Manaus ou Manoa com o Eldorado. Buscavam o ouro do Novo Mundo numa cidade submersa chamada Manoa. Essa era a verdadeira cidade encantada.

Milton Hatoum

Naquele tempo, Manaus era sinônimo de Eldorado, a cidade prodigiosa que atiçava os sonhos febris dos navegantes e conquistadores europeus, ao mesmo tempo que se furtava a todo esforço de localização. Essa miragem, que os desejos humanos engendraram e a história humana não cansou de dissolver, como se vê na citação que abre o capítulo, serve de mote a *Órfãos do Eldorado*, novela encomendada, feita para integrar a coleção *Mitos*, da editora escocesa Canongate, e lançada no Brasil, em 2008, pela Companhia das Letras. Num dos caso em que a encomenda não prejudica a qualidade da obra, Milton Hatoum conseguiu encaixar de forma sutil as histórias míticas da Amazônia.

Hatoum, em entrevista concedida ao jornal *O Povo*, de 23 de junho de 2008, afirmou que se serviu de várias histórias ouvidas na infância para compor suas narrativas. *Órfãos do Eldorado* evoca, sobretudo, um mito amazônico, o da Cidade Encantada. O escritor amazonense disse que ouvia sempre a história segundo a qual “os nativos acreditavam que, no fundo do rio, existia uma cidade maravilhosa, onde as pessoas viviam em completa harmonia”.

A novela de Hatoum é uma reescrita do mito do lugar marcado pelo encantamento e pela inacessibilidade, presa, como tal, da magia do futuro. O autor dá-lhe uma inflexão particular ao correlacioná-lo às noções de infância e memória, alguns dos elementos definidores de sua poética de fabulação.

¹⁰² HATOUM 2006, p. 170-171.

Logo nas primeiras páginas do livro, o narrador faz alusão a várias lendas que povoam o imaginário popular, como a da mulher que, ignorada pelo marido, é atraída por um ser encantado e com ele foi viver no fundo do rio.

Somos informados também de uma estranha lenda, a do homem da piroca comprida, “tão comprida que atravessava o rio Amazonas, varava a ilha do Espírito Santo e fígava uma moça lá no Espelho da Lua”.¹⁰³ As histórias ribeirinhas dão conta ainda da mulher que fora seduzida por uma anta-macho.

Outra história estranha é a da cabeça cortada: “a mulher dividida”, que desgrudava o corpo da cabeça para se alimentar. Enquanto a cabeça saía voando e se fixava no ombro do marido, o corpo, faminto, buscava comida em outras aldeias.¹⁰⁴ Mas o mito do *Eldorado* é o que permeia toda a narrativa da novela do escritor amazonense. Esse mito, que podemos afirmar ser o da cidade encantada, habitada por sortilégios, localizada no fundo do rio Amazonas, alimenta o sonho de um mundo melhor. E é para essa cidade submersa que Dinaura, a amante silenciosa de Arminto, o narrador da história, teria ido, segundo as especulações populares.

E então esperei Ulisses Tupi, famoso por encontrar saída nos labirintos dos nossos rios. Chegou de surpresa, barba tão crescida que escondia os olhos. Parecia outro. Jurou que Dinaura estava viva, mas não no nosso mundo. Morava na cidade encantada, com regalias de rainha, mas era uma mulher infeliz. Ele ouviu isso nas palafitas de beira de rio, nas freguesias mais distantes; ouviu de caboclos solitários, que vivem com suas sombras e visões.¹⁰⁵

Interessa-nos, aqui, esse desejo de evasão, a crença na existência de um outro mundo, um lugar encantado, no qual se sonha viver sem miséria e sem ruínas. É através desse sonho mítico, dessa esperança idealizada que a novela apresenta-se como narrativa universal. Portanto, o Eldorado do qual nos fala Milton Hatoum vem a ser algo maior que uma lenda perdida na Amazônia; seria assim muito mais uma sedução coletiva, que resgataria a memória cultural de um povo.

Visto dessa maneira, num posfácio um tanto quanto ambíguo, por assim dizer, não é por acaso que o autor faz o seguinte comentário:

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

¹⁰³ Ibidem, p. 12.

¹⁰⁴ Ibidem, p. 13.

¹⁰⁵ Ibidem, p. 64.

outras. Porque os mitos, assim como as culturas, viajam e estão entrelaçados. Pertencem à História e à memória coletiva.¹⁰⁶

O fato de haver uma relação entre mito e História sugere uma indefinição de limites entre ficção e realidade. Essa indefinição, poderíamos dizer, é peculiar a uma narrativa que se apropria de um mito histórico e o transforma através da ficção. Isso não significa dizer que as histórias, presentes na memória coletiva de um povo e assimiladas pelo ficcionista, são assumidas como narrativas mentirosas.

Vários poetas, desde a Antiguidade, se apropriavam da mitologia a fim de explicar fatos, crenças, superstições. Ocorre que, em determinados momentos da história ou da literatura, os mitos surgem rememorados e atualizados, propiciando sempre à história literária nova roupagem.

Isso revela uma incessante busca dos seres humanos por melhor compreensão dos mitos à luz dos seus próprios valores. Os mitos aparecem como formas simbólicas de imagens com capacidade de suscitar e conduzir a criação literária e, a fim de não se tornarem repetitivos, é imprescindível que se revistam sempre de novos símbolos:

Na relação mito e literatura, procura-se elucidar de que modo a obra de arte se constitui num paradigma de alta frequência simbólica. No imaginário mítico toda obra de arte esconde uma zona de sombra que permite ver no artista/poeta um intermediário, intérprete e mensageiro de um mundo estranho para ele e paradoxalmente estranho à humanidade, isto é possível devido à dificuldade de penetrar no âmago de numerosos atos criativos que parecem sugerir a existência de um reservatório de formas neutras, capazes, quando solicitadas, de tomar corpo definido e sair da nebulosa. [...] a fecundidade intrínseca do mito, quando explorada dentro de uma cultura tradicional, acaba por sobrecarregar o imaginário coletivo e, ao mesmo tempo, por esgotar e neutralizar sua força criadora pela repetição. [...] a própria natureza do mito sugere que as imagens verdadeiramente míticas devem introduzir o escritor num clima criativo, no qual ele deve sentir-se contemporâneo das origens míticas.¹⁰⁷

Por meio da utilização, na modernidade, de formas míticas antigas, vemos que os autores contemporâneos procuram revelar em suas obras os dilemas e os conflitos da humanidade, que podem ser explicados através de mitos, conforme o caso da novela *Órfãos do Eldorado*, narrativa em que Milton Hatoum expressa um dos sonhos mais antigos dos homens: a busca de um Paraíso, imagem primordial de um lugar que se assegura perfeito em todas as dimensões.

¹⁰⁶ Ibidem, p. 106.

¹⁰⁷ TURCHI, 2003, p. 198-199.

A narrativa mítica mais notória que simboliza a imagem do Paraíso faz parte da Bíblia, que configura esta imagem nos primeiros livros: o mito da criação ou fundação. A grande imagem do Paraíso aglutina, em torno de si, num sistema a que Gilbert Durand¹⁰⁸ denomina de “constelação”, outras imagens que, também dinamizadoras, convergem suas forças simbólicas para o conjunto que se forma, constituindo, enfim, um imaginário com força vitalizante, que reforça a história de uma época, sob o signo de um conjunto mítico que se repete.

No conjunto de livros bíblicos, tem-se a forma original da mitologia judaico-cristã, onde se pode diferenciar relatos, elementos e estruturas míticas específicas e duradouras na cultura imaginária do homem ocidental. A principal, a maior e a mais interessante, no contexto deste estudo, é a imagem do Paraíso. Do nada, *ex-nihilo*, do caos, Deus-criador fez o universo de forma organizada e harmoniosa, o Cosmos, que a partir da primeira divisão dos opostos, a do céu e da terra, expressou o universo organizado progressivamente.

Tendo avaliado tudo o que fez, e “era muito bom” (Gn, 1:31), o Criador, após formar do pó da terra o “homem” – do hebraico *Adam*, relacionado a *adamiah*, demonstrando as ligações originais do homem com o solo –, “plantou o Senhor Deus um jardim no Éden” (Gn, 2:8), onde colocou o homem e o proveu com toda sorte de bênçãos, de onde se configurou, originariamente, a imagem-arquétipo do Paraíso, o espaço do cosmos abençoado para o homem.

O Éden refere-se à localização do Jardim, num lugar protegido pelos Querubins, de forma que dali o pecado e a morte são excluídos. O termo “Éden” pode significar “plano” ou “campina”, do acádio, ou do hebraico significando “prazer” ou “deleite”, de onde vem a associação simbólica com a palavra “Paraíso”. Agregou-se a essa imagem espacial do Paraíso a característica da fartura, pois a vida no jardim é apresentada como uma mesa de banquete (Gn, 1:29,30). Porém, o homem pecou e foi expulso de lá. A perda passou então a motivar a busca da reconquista do Paraíso que fora perdido pelo homem primevo, bem como da religação com o divino. Daí a recorrente imagem da peregrinação humana em busca do Paraíso Perdido, configurado na imagem edênica do Jardim. Para Durand¹⁰⁹, as imagens são simbólicas, e “o mito é feito da pregnância simbólica dos símbolos que põe em narrativa: arquétipos ou símbolos profundos, ou então, sistemas anedóticos”.

¹⁰⁸ DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Tradução de Helder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

¹⁰⁹ DURAND, Gilbert. *Campos do imaginário*. Tradução de Maria João Batalha Reis. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

Relata a narrativa bíblica que a falta, o pecado do primeiro casal expandem-se pela humanidade e deixam, como herança maldita, a morte; mas Deus, que não desiste do homem, dá-lhe a oportunidade de expiar os seus pecados e reaver esse Paraíso na Terra, fazendo-lhe a promessa de uma terra especial, Canaã. Para alcançar essa terra e dela tomar posse, porém, o povo de Israel foi submetido às provações impostas pela peregrinação pelo deserto. Essas duas imagens se tornaram, na cultura, também, arquetipais: a peregrinação, como ação de travessia, e o deserto, como lugar ou cenário mítico.

Vemos constituir-se, assim, a partir dos meandros de uma narrativa primordial, uma constelação de imagens, cujo simbolismo as faz convergirem para o sentido fundamental da imagem-mãe, em torno da qual se agregam as imagens constelares do Jardim do Éden, da Terra Prometida, de Canaã, e, em torno das quais, por sua vez, se formam outras constelações que incluem as imagens do deserto, da peregrinação, da travessia, do pecado, da purificação, da iniciação ritual. Esta constituição da imagem ao longo do tempo é a realização, segundo Durand,¹¹⁰ do “trajeto antropológico”:

O trajeto antropológico representa a afirmação na qual o símbolo deve participar de forma indissolúvel para emergir numa espécie de ‘vaivém’ contínuo nas raízes inatas da representação do sapiens e, na outra ‘ponta’, nas várias interpelações do meio cósmico e social.

O homem, na busca de compreensão sobre si, sobre o mundo e sobre as suas relações com o cosmo, apega-se aos componentes que estruturam os mitos da criação, revitalizando as imagens paradigmáticas na sua vida cotidiana; como sujeito de sua história, está sempre interpretando a realidade por meio dessas imagens simbólicas, em todas as áreas de atuação:

Todo o pensamento humano que se ‘formula’, ‘desenrola-se’ no modo do *sermomythicus* (e nomeadamente, como é óbvio, qualquer narrativa ‘literária’, da consciente ficção romanesca ou poética até mitologema inconsciente da narrativa ‘histórica’, ou inclusivamente até aos processos do ‘raciocínio’ científico).¹¹¹

Ao longo da história da humanidade, no desenvolvimento de seu pensamento, na aquisição de conhecimentos, nas práticas religiosas e políticas, resgatadas da oralidade e registradas nos textos históricos ou (re)criadas artisticamente, nas modalidades literária,

¹¹⁰ DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Tradução de Renée Eve Levié. Rio de Janeiro: Difel, 1998. p. 90.

¹¹¹ Ibidem, p. 154.

pictórica e outras, encontramos essas imagens que, recorrentes, adquiriram permanência no imaginário humano: as imagens-arquétipo.¹¹²

Como já foi assinalado, essa grande imagem do Paraíso impregna de simbolismo a narrativa de Milton Hatoum. Juntamente com o mito, a novela do escritor manauara apresenta o antimito, ou seja, o abandono e a ruína: “E silêncio. Aquele lugar tão bonito, o Eldorado, era habitado pela solidão”. Em um dos fragmentos mais significativos da narrativa, a esperança no Paraíso é totalmente desfeita:

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 neste canto do mundo. E agora é tarde demais, nenhum barco vai te levar para outro lugar. Não há outro lugar.¹¹³

Dessa maneira, os refúgios que a narrativa mítica pode oferecer são desconstruídos; enquanto o mito é um elemento universal, a dor humana é individual, mesmo que ocorra, muitas vezes, em escala social. No romance *Crime e castigo*,¹¹⁴ um senhor bêbado afirma que o que distingue a pobreza da miséria é que, na primeira, comumente, se tem um refúgio para ir, na segunda, não, e qualquer homem, por pior que seja sua situação, sempre necessitará de algum lugar para ir. *Órfãos do eldorado* representa, nessa medida, o relato não de um pobre, mas de um miserável, que não tem para onde fugir.

Na novela de Milton Hatoum, temos dois “Eldorados”: o fictício, que é a representação de uma cidade submersa, onde se encontra harmonia, felicidade e amor; e o real, o material, que pode ser representado pelo barco da família Cordovil, cujo nome, ironicamente, é Eldorado, que, ao afundar, leva a firma dos Cordovil à falência. A contradição está presente ao se comparar os dois “Eldorados”. Um é fictício, leva ao sonho e à esperança; o outro é real, fatalmente marcado pelo naufrágio do Eldorado, barco cujo nome estava atado ao destino de Arminto. O personagem está entre esses dois universos, tornando-se vítima de ambos.

Arminto usa os espaços de sua vida vazia para contar suas desventuras na busca frustrada do Eldorado. À beira do grande rio, ele entrelaça em seu relato lendas e mitos amazônicos ligados a histórias de peixes grandes, de sucuris, de sapos, de botos que engravidam virgens e de mulheres que largam tudo para viver numa cidade encantada, no

¹¹² JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*. Tradução de Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

¹¹³ HATOUM, op. cit. P. 97.

¹¹⁴ DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Crime e castigo*. Tradução de Gustavo Nonnenberg. São Paulo: Ediouro, 1998.

fundo de um grande rio. Os relatos que nos chegam são trazidos pelas águas dos rios, pela correnteza que move a vida ribeirinha.

O ponto de intercessão entre os discursos selecionados reside no fato de que, neles, os rios e os lagos do universo geográfico amazônico (transfigurados pela imaginação) representam muito mais que caminhos de passagem, espaços de travessias, vias de penetração e de conquista ou lugares de fronteira; neles, os rios e os lagos transcendem a função de espaço e se revelam, também, sujeito e personagem, fio e tecido, rota e roteiro, cena e cenário desses discursos.

Entre o ponto de partida e o ponto de chegada, as representações dos rios e dos lagos, recriadas nas histórias de gentes, refletem, na literatura e em narrativas orais, formas de apreensão e compreensão do mundo, nos espaços dos trapiches, ancoradouros, embarcadouros de pequenas vilas, povoados e cidades ribeirinhas, ou no interior de pequenas ou grandes embarcações, ancoradas ou navegando, subindo ou descendo pelos rios e lagos da Amazônia ribeirinha.

2 NAS ÁGUAS DA MEMÓRIA

A um rio que tudo arrasta, todos chamam de violento; mas ninguém chama violentas as margens que o aprisionam há séculos.

Bertolt Brecht

2.1 A poética do espaço dos rios

O imaginário amazônico apresenta multifaces em suas manifestações. A sua poética é imensamente rica e cheia de encantos, e podemos dizer que, além da exuberante floresta, outro elemento de grandioso destaque é a água.

A água sempre se evidenciou como figura de superior destaque na narrativa mítica da maioria das civilizações. Continua sendo, do modo como já fora para os povos antigos, símbolo de vida, capaz de manter a fertilidade da terra, providenciando assim alimentos a quem necessita.

O calendário egípcio, um dos primeiros a ser conhecido pela humanidade, possuía convenções próprias. Era regido pelas águas, pois que era marcado de acordo com a inundação do Nilo, significando esse dia, o da inundação, como a data inicial do ano. No imenso mundo das águas que era o Nilo, acreditava-se que havia a presença de criaturas habitando as profundezas do grande Rio.

O significado das águas e dos grandes rios talvez tenha uma proporção maior ainda na Amazônia do que se possa pensar em algum outro lugar no mundo. Os povos que vivem na Amazônia costumam ter suas vidas determinadas pelas águas. O comércio, os eventos sociais, as manifestações culturais, enfim, tudo está relacionado ao fluxo e refluxo das águas.

O poder e a importância das águas, afora o caráter sociocultural, residem também no fato de estarem submersos num manto obscuro de mistérios, de lendas e mitos, de símbolos mágicos, enfim, de um fluxo invisível que não pode ser compreendido racionalmente, mas que é perfeitamente perceptível.

Esse espaço amazônico, que é cercado por água e que abriga uma floresta de grandiosa exuberância, convida seus observadores a se aproximarem cada vez mais de seu universo, de seu mundo, de seu povo, a fim de que possam senti-lo, tocá-lo, experimentá-lo em todas as suas possibilidades. Essa aproximação os leva a perceber que a massa hídrica amazônica é embrionária e, muitas vezes, geradora de concepções míticas, tão assentadas nas águas literais da cultura mestiça da região.

Assim, o meio amazônico, ao se revelar como cenário encantado, de forças míticas, oferece, tanto ao discurso da narrativa escrita como às histórias recolhidas no espaço da

oralidade, o ambiente dos rios, constituído de elementos da natureza que terminam por se integrar ao mundo narrado. Sem esses elementos, não seria possível traduzir o universo ribeirinho, nas suas peculiaridades, na sua semiosfera¹¹⁵ das águas, em seus mistérios mais profundos.

O grande Guimarães Rosa, apreciador dos rios, disse, certa vez, que amava:

os grandes rios, pois são profundos como a alma do homem. Na superfície são muito vivazes e claros, mas nas profundezas são tranquilos e escuros como os sofrimentos dos homens. Amo ainda mais uma coisa de nossos grandes rios: a eternidade. Sim, rio é uma palavra mágica para conjugar a eternidade¹¹⁶

Devido a sua grandeza, o rio enuncia a palavra eternidade em todas as suas significações. Na visão de Rosa, os rios são complexos como a alma humana. Talvez ele esteja mais próximo do espírito humano do que podemos imaginar.

A complexidade, a inquietude, a força, os caprichos, os arremessos e a liberdade dos rios estão presentes nas histórias que se multiplicam livremente nas beiradas dos rios, nas praias, nos navios, nos barcos, nas lanchas, nas canoas, tendo por testemunhas, lemes, motores, hélices, remos, velas, âncoras, todos subjugados à intensidade e ao movimento dos ventos e das águas. Ventos que vêm com a enchente e vão com a vazante, trazendo e levando cheiro de morte, cheiro de vida, cheiro de mato podre e de animais mortos, cheiro de peixes e de mariscos, cheiro de frutas. São cheiros que se confundem com os demais componentes das histórias de rios cujos personagens, muito cedo, aprendem a identificar as mensagens enviadas por esse conjunto de signos, sem o qual não seria possível a sobrevivência.

Como penetrar nesse universo particular, imenso na sua multiplicidade, mágico-mítico na sua fragmentação e labiríntico na sua geografia, sem perder o rumo e o prumo, sem perder a rota? Falar das águas é também remeter a Milton Hatoum que, em suas obras, nos leva a uma espécie de topologia das águas.

Os rios Negro e Amazonas formam cenários importantes em *Dois irmãos* e em *Órfãos do Eldorado*. Eles representam o cenário por onde se desenrolam as narrativas e, mais do que isso, são guardiões da memória dos povos ribeirinhos. Toda a vida na Amazônia depende dos rios. Não se pode imaginar a natureza amazônica sem a presença deles. Nesse universo formado por águas, os personagens de Hatoum imergem e, nessa imersão, descobrem o

¹¹⁵ Conceito de Iuri Lotman que, para além da biosfera, propõe uma outra dimensão, a da representação e da arquitetura dos signos.

¹¹⁶ LORENZ, Günther W. “Diálogo com João Guimarães Rosa”. In: – *Diálogo com a América Latina*. Tradução de Rosemary Costhek Abilio. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária Ltda., 1973, p. 328-329.

mundo ao qual estão envolvidos, descobrem realidades ligadas às histórias que vêm e vão ao sabor das correntezas das águas. As duas narrativas revelam um forte relacionamento entre o povo amazônico com os rios.

A importância desses rios reside no fato de servirem não só como cenários naturais sempre presentes, mas também como elementos poderosos na construção da memória dos personagens. São guardiões de histórias, de mitos e, por isso, conservam narrativas que se inscrevem nesses ambientes indômitos.

As narrativas de Milton Hatoum vão se ambientar neste universo tão vasto, cercado por rios de grande abundância. Vejamos o mapa cartográfico da bacia amazônica para visualizarmos a vastidão de águas que banham a região por onde navegam, se dirigem e se orientam, em busca de sentidos, as personagens de Hatoum.

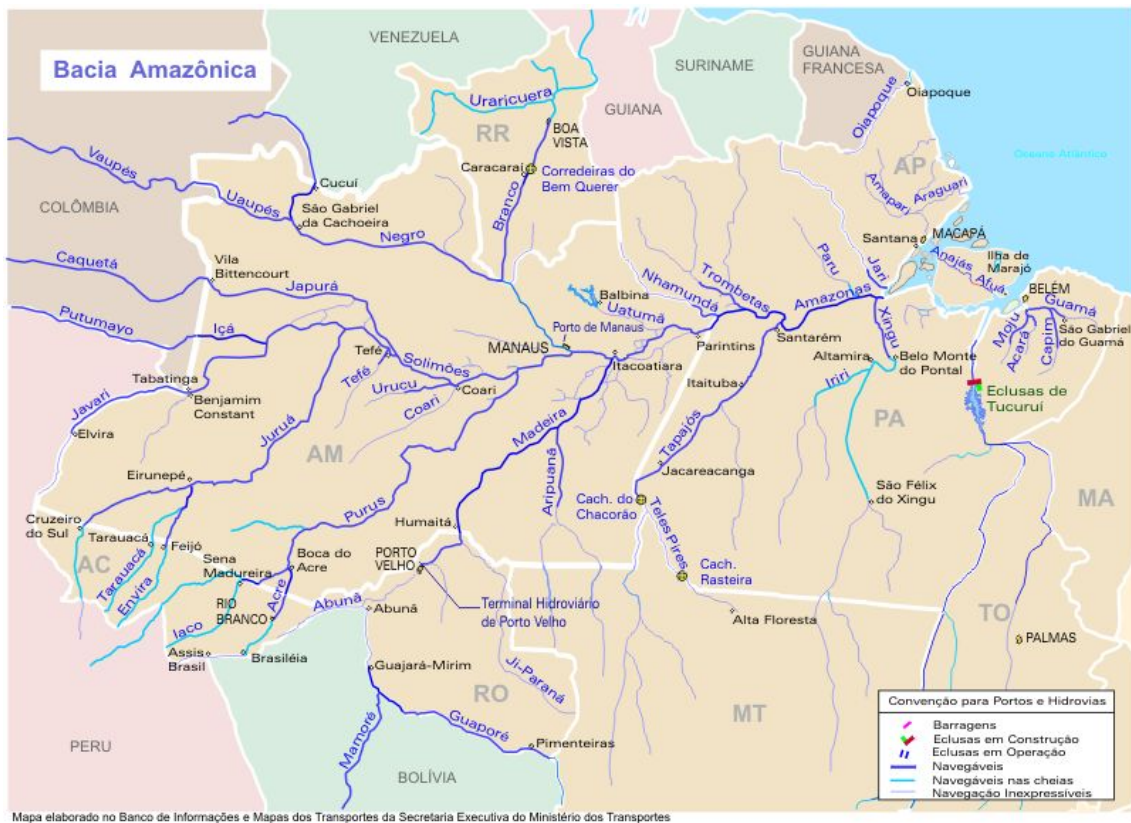


Figura 1- Representação da bacia hidrográfica da Amazônia.

Fonte: Ministério dos Transportes.

É impressionante notar a abundância de água que caracteriza a região amazônica. Os rios, que fertilizam a terra, contam suas histórias, seguindo o curso de suas águas, que podem ser resumidas em três fases: fonte, curso e deságua; este último pode formar um charco, se perder num outro rio ou lago, ou simplesmente desaparecer no mar.

Quando observarmos essas fases, percebemos que a água tende a voltar à sua origem. Ampliando nossa perspectiva fenomenológica, as águas possuem uma história tensiva que força o jorro para sua manifestação, pode escorrer com velocidade, lentidão, largueza e estreiteza; limite e profundidade constituem seus valores de aparecimento e desaparecimento. É uma dialética de doar a vida, nutri-la, e depois, desaparecer novamente.

Observar um rio é perceber o que está presente na superfície e o que está ausente, além, submerso; é compreender, no semiaprisionamento das águas, atributo do rio, a ambivalência, ou melhor, a polivalência de continente, conteúdo, gerador de vida e de morte; nela os elementos masculinos e os femininos convivem harmoniosamente; a vida e a morte se distraem.

As águas estão presentes em toda literatura mundial quando observamos as literaturas ameríndias, assim como as indígenas de cada continente. A América do Sul possui as suas veias compostas por muitos rios, entre eles estão: o rio da Prata, o Orinoco, o Paraná, o São Francisco, o Solimões, o Madeira, o Xingu, o Negro, o Amazonas, entre tantas extensões de água que inspiraram poetas e ficcionistas sul-americanos através dos séculos.

Grande exemplo disso é *Órfãos do Eldorado*, novela marcada por esse particular ambiente dos rios, que tem, por isso, a água como elemento mais fundamental da história. É ela que fornece modo de vida à família Cordovil, que permite a fusão dos imigrantes estrangeiros e dos índios, é na água que Arminto deposita histórias de infância, esperanças e desassossegos de amor. Tudo sempre ocorre tendo a água e a natureza amazônica por testemunhas.

Neste espaço amazônico, quase sem limites, as personagens não são mais que minúsculas ilhas solitárias, à espera de alguém para habitá-las. Numa viagem pelo rio Negro, em busca de sua amada Dinaura, Arminto se deixa seduzir pela visão proporcionada pela grandiosa natureza amazônica:

Costelas de areia branca e estirões de praia em contraste com a água escura; lagos cercados por uma vegetação densa; poças enormes, formadas pela vazante, e ilhas que pareciam continente. Seria possível encontrar uma mulher naquela natureza tão grandiosa? No fim da manhã alcançamos o paraná do Anum e avistamos a ilha do Eldorado. O prático amarrou os cabos da lancha no tronco de uma árvore; depois procuramos o varadouro indicado no mapa. A caminhada de mais de duas horas na floresta foi penosa, difícil. 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. Não havia beleza igual.¹¹⁷

¹¹⁷ HATOUM. 2008, p. 101-102.

A natureza amazônica constitui uma realidade labiríntica que traz consigo uma espécie de poder telúrico que se impõe ao homem. Por causa de sua exuberância provoca, ao mesmo tempo, temor e fascínio. Em meio a esse intrincado espaço tropical, a personagem, diante da dificuldade, encontra a ilha do Eldorado, lugar de destino tão desejado. O rio instaura o espaço de possibilidade permanente de encontrar Dinaura.

Gaston Bachelard, na parte IX da introdução de *A poética do espaço*, ensina que “o espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente entregue à mensuração e à reflexão de geômetra. É um espaço vivido. E vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação”.¹¹⁸ Aqui, ao desenvolver um estudo sobre os rios, enquanto espaço guardião de memórias na criação literária, evocamos *A poética do espaço* na perspectiva da imaginação. E, ainda sob a influência de Bachelard, dedicamos ao estudo desse espaço um tratamento particular, levando em conta que, por não se tratar de um universo de dimensões comuns, não pode ser entregue à mensuração e à reflexão do geômetra que, ao falar de volumes, “trata apenas das superfícies que os limitam”.¹¹⁹

Nesse sentido, como falar desse espaço de memória dos rios na obra literária, deixando de lado a mensuração, abandonando as superfícies e penetrando o seu interior, senão pela imaginação? Como penetrar o espaço dessas memórias na imensidão de suas múltiplas facetas simbólicas, no interior do discurso literário? Essas interrogações remetem à descrição da flor do *Stachysno* devaneio do botânico citado por Bachelard. De acordo com o escritor francês, o botânico ingenuamente utiliza as palavras correspondentes a coisas do tamanho ordinário, para descrever a intimidade de uma flor. Na descrição da flor, “a libertação de todas as dimensões é a própria característica da atividade de imaginar”.¹²⁰ Segundo Bachelard, a história do botânico encontra-se no *Dictionnaire de botanique chrétienne*, que é um volumoso tomo da *Nouvelle encyclopédie théologique*, editado em 1851, no artigo *Epiaire*:

Essas flores criadas em berços de algodão são pequenas, delicadas, cor-de-rosa e brancas [...] Apanho a pequena corola com o longo véu de seda que a recobre [...] O lábio inferior da flor é reto e um pouco recurvado; interiormente é de um rosa vivo e coberto no exterior por uma peliça espessa. [...] Os quatro estames apresentam-se retos e em boa harmonia na espécie de pequeno nicho que forma o lábio inferior. Ficam ali, calidamente, nas pequenas casamatas bem acolchoadas. O pequeno pistilo fica respeitosamente aos seus pés; mas por causa de sua pequena altura, é preciso, para lhe falar, que eles por sua vez dobrem os joelhos. [...] As quatro sementes nuas permanecem no fundo da corola e se elevam até sua altura [...].¹²¹

¹¹⁸ BACHELARD, Gaston. *A Poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danese. São Paulo: Martins Fontes, 1993. p. 19.

¹¹⁹ Ibidem, p. 238.

¹²⁰ Ibidem, p. 163.

¹²¹ Ibidem, p. 162.

Bachelard utiliza a descrição da flor para ensinar que “é preciso amar o espaço para descrevê-lo tão minuciosamente como se nele houvesse moléculas de mundo, para enclausurar todo um espetáculo numa molécula de desenho”.¹²² As imagens da descrição da flor ajudam a compreender, neste trabalho, a importância que minúsculos detalhes adquirem na representação do todo quando “o grande sai do pequeno, não pela lei lógica dos contrários, mas graças à libertação de todas as dimensões, libertação que é própria da atividade de imaginar”.¹²³

Nesta perspectiva, as diversas transfigurações imaginárias dos rios, às vezes personagens, às vezes tempo, às vezes espaço e, às vezes, também, espaço/testemunha, “coisas” de dimensão gigantesca recriadas na ficção do escritor Milton Hatoum, serão interpretadas com palavras correspondentes a coisas do tamanho comum, graças à liberdade própria do ato de imaginar.

2.1.1 Rio que tudo arrasta

Os rios, cenários simbólicos para o material ficcional de *Órfãos do Eldorado*, permeiam toda a narrativa. A vida dos personagens se movem, muitas vezes, ao sabor dos rios. Arminto Cordovil, ao contar suas memórias, está diante do grande Amazonas e revela que “Quando olha o Amazonas, a memória dispara, uma voz sai da minha boca, e só paro de falar na hora em que a ave graúda canta”.¹²⁴ É o rio um elemento catalisador da memória, capaz de fazer fluir a palavra. É também objeto de contemplação, que, muitas vezes, pacifica a alma de Arminto.

Dois planos se interpõem diante do observador: o plano real, que tem a função de fornecer ao consciente do homem uma imagem, que, por sua vez, desperta outros níveis de conhecimento, que podem determinar uma formalização de imagens diferenciadas diante do mesmo objeto; e o plano abstrato, que não se relaciona intimamente com a realidade tangível. Na narrativa de *Órfãos do Eldorado*, o rio é, para a comunidade em que está inserido, um espaço misterioso onde ocorrem os contatos entre dimensões diferentes.

¹²² Ibidem, p. 167.

¹²³ Ibidem, p. 163.

¹²⁴ HATOUM, 2008, p. 13.

Bachelard sustenta que a memória do passado se presencializa no espaço físico, onde estariam “os belos fósseis de duração concretizados por longas permanências”¹²⁵. Para ele, “o inconsciente permanece nos locais. As lembranças são imóveis, tanto mais sólidas quanto mais bem espacializadas”¹²⁶. O rio é, sob esse ponto de vista, um elemento primordial de sustentação da memória individual e coletiva, tanto para ativar o registro memorial do passado, quanto para gerar o do futuro.

Os rios representam uma fonte de vida, de alimento, de fartura, são elementos fundamentais para o comércio amazônico. São grandes estradas aquáticas pelas quais navegam os grandes navios de carga e de passageiros. Para Arminto, é o sustento financeiro: “Em Vila Bela, eu só me lembrava do gerente e da empresa quando via o *Eldorado* a uns cem metros do palácio branco, e então pensava que minha vida dependia daquele cargueiro navegando no Amazonas”.¹²⁷

Arminto é herdeiro de uma empresa de comércio marítimo e dono de um dos maiores cargueiros da região. O sonho do pai é ver o filho à frente da empresa, mas ele não demonstra a menor vocação ou interesse pelos negócios. “Não me interessava o sonho de Amando nem a linhagem dos Cordovil”.¹²⁸ Vê, por isso mesmo, o maior bem da empresa afundar nas águas do Amazonas.

Mas a pior notícia chegou num telegrama do gerente da empresa: Naufrágio Eldorado no Pará. Venha para Manaus com urgência. Os rumores no porto eram desencontrados. Diziam que o comandante do *Eldorado* estava bêbado; que ele tinha desviado a rota para ver uma amante em São Francisco da Jararaca; que a chuva e o excesso de carga tinham provocado o acidente. O comandante de um navio da Lígure Brasileira me deu uma informação mais exata: colisão com banco de areia, na ponta da ilha do Caim, entre Curralinho e o Farol do Camaleão, lá pro lado de Breves, no Baixo Amazonas. Perda total da carga e da embarcação.¹²⁹

O mesmo rio que representa vida, que é essencial para o comércio da região, também esconde suas armadilhas, que, às vezes, destroem aqueles que se arriscam em enfrentá-lo; ainda mais quando se desafia o rio imprudentemente, sem conhecer seus obstáculos naturais.

O naufrágio do Eldorado afundou a empresa em dívidas. Significou o fim de um sonho que se tornou realidade pelas mãos hábeis de Amando Cordovil. Agora não passava de uma desgraça, por assim dizer, anunciada, na vida de Arminto.

¹²⁵ BACHELARD, 1993, p. 29.

¹²⁶ BACHELARD, 1993, p. 29.

¹²⁷ HATOUM, 2008, p. 30.

¹²⁸ *Ibidem*.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 53-54.

Então o gerente continuou: no naufrágio do *Eldorado* a Companhia Adler tinha perdido oitenta toneladas de borracha e castanha, e movia um processo contra a empresa; as taxas portuárias não haviam sido pagas para a Manaus Harbour... O falatório desastroso me irritou. Eu não sabia de nada; a ignorância era a minha fraqueza. O gerente parou de falar, sentou e apoiou os cotovelos na escrivaninha, os dedos na testa, o olhar de admiração e saudade na fotografia do meu pai. Eu não conseguia encarar Amando, nem na parede. Murmurei: A empresa afundou. Ouvi alguém dizer em voz baixa: Covarde.

Perguntei ao gerente o que ele estava dizendo.

Permaneceu mudo, na mesma posição. O retrato do meu pai parecia me desafiar. Covarde. Não serves para nada. Era a voz de Amando Cordovil. As mesmas palavras. Ou minha memória repetia o que eu tinha ouvido tantas vezes? Então naquela manhã fui com o gerente ao banco inglês.¹³⁰

O “rio que tudo arrasta” pôs fim a um negócio que já estava em franca decadência. Se ele foi capaz de servir de catalisador para a memória de Arminto, também serviu para acelerar o processo de falência da empresa de navegação da família Cordovil. Falência essa que se devia, em maior parte, à covardia de Arminto, à falta de atitude que ele sempre demonstrou em relação aos negócios do pai, e também à ignorância total em relação a tudo que dizia respeito à empresa.

A destruição também se faz presente quando da enchente dos rios. O excesso de chuvas traz sofrimentos não somente para os povos ribeirinhos, que são, sem dúvida, os primeiros atingidos. O rio indócil avança e causa destruição por onde passa.

Acordei num domingo de dilúvio. Dia e noite chovendo, uma semana inteira assim. O Amazonas arrastava tudo: restos de palafitas, canoas e barcos de bubuia, marombas com bois amarrados, berrando de pavor. O porto de Santa Clara ficou submerso, os rios Macurany e Parananema inundaram a parte baixa da cidade. Os caseiros armaram redes sob o telheiro, e passavam a noite cantando e rezando para a chuva parar. E, quando parou, eu e Florita andamos no alto do barranco. O colégio das carmelitas e o orfanato, próximos da Ribanceira, não estavam inundados. Mas, na beira dos rios, Vila Bela era uma cidade anfíbia. O matadouro, um lodaçal de carcaças e pelancas sob o céu de urubus. Membros e tripas boiavam na água suja até a porta da casa do prefeito. Os restos foram enterrados longe da cidade, mas o cheiro de podridão obrigou o prefeito a sair de casa. Lembro desse episódio porque naqueles dias tentei falar com Dinaura e, enquanto esperava uma notícia, tive que suportar o fedor de carniça do matadouro.¹³¹

A cidade de Vila Bela fica quase que totalmente inundada. A chuva incessante, seguida, conseqüentemente, da cheia dos rios, provoca o caos e a desolação por onde passa. O rio e a morte nos são trazidos na imagem das águas que correm inexoravelmente. Se aos bois amarrados causa pavor, a Arminto é só mais um episódio extemporâneo, enquanto ele esperava por notícias de Dinaura.

¹³⁰ Ibidem, p. 55-56.

¹³¹ Ibidem, p. 52-53.

É pelas águas dos rios que histórias se multiplicam, ganham forma e se espalham, ao sabor das correntezas. Todo um universo é (re)criado na perspectiva da realidade amazônica e, portanto, regido e orientado pela disposição das estrelas no céu, pelas estações das chuvas, pelas fases da Lua e pelo movimento das marés sobre os grandes rios, caminho obrigatório dos personagens, em qualquer direção. Neste contexto, além dos elementos da natureza que comandam a vida na Amazônia, estão presentes os mitos, as lendas, as credices, e as superstições, elementos de uma tradição eminentemente oral. É impossível pensar na Amazônia sem a força física e mítica do rio.

O rio significa, portanto, componente indissociável da vida amazônica, está preso à memória dos ribeirinhos, e a ela dá seu sedimento, que a alimenta.

2.2 Um rio chamado Nael

É a experiência da memória enquanto linguagem que me interessa.

Milton Hatoum

A linguagem, na narrativa de Milton Hatoum, como já observamos, está a serviço da memória e, como sabemos, a memória é comprometida pela subjetividade daquele que recorda, desse modo, o que se registra sofre a ação de vários agentes físicos, os sentidos, as imagens fotográficas e a natureza, e de agentes metafísicos, tempo, nostalgia, perda, que acabam por comprometer essa recordação, tornando a memória dinâmica, fluida e falível.

À parte disso, temos ainda que observar que, ao rememorar, o sujeito se vê diante de silêncios, de lacunas, de vazios, que são irrecuperáveis, mas que também preenchem e erigem a linguagem narrativa. O fracasso que daí advém está inerentemente ligado ao processo de recordação.

O problema que a narrativa de Hatoum estabelece está fundamentado no ponto de interseção entre essas duas instâncias, ou melhor, entre o espaço vazio que há em uma e em outra, ou ainda entre a impossibilidade, a insuficiência presente em uma e em outra.

Essa insuficiência transformada em silêncio perpassa todo o texto de Milton Hatoum. Em seu caráter remoto das lembranças, o ato de narrar silencia, muitas vezes, por não poder revelar os dramas mais íntimos de seus personagens, ou, antes, por abrigar personagens impotentes diante do que deveriam falar. A narrativa aponta, portanto, para inevitáveis

lacunas de compreensão, que leva à presença do silêncio, no seu poder metafórico de constatar o outro, de reconhecer, conforme sugere Edward Said, o “Outro silente”¹³².

Em suas duas narrativas, *Dois irmãos* e *Órfãos do Eldorado*, as tramas construídas por Hatoum encenam a multiplicidade cultural da Amazônia, espaço tão caracteristicamente tropical e brasileiro, região que nasceu e cresceu, vive e se desenvolve em torno do rio.

Dois irmãos, segundo romance de Milton Hatoum, como vimos, narra a história de rivalidade entre dois irmãos gêmeos, Yaqub e Omar, o Caçula, e suas relações com o pai, a mãe e a irmã. Nesse meio familiar, vivem a empregada da casa, Domingas, e seu filho, Nael, rapaz que crescera como neto natural do casal de imigrantes, fruto da relação de Domingas com um dos gêmeos, luta e sofre com a memória da infância, passada ao lado da mãe, serviçal na casa dos libaneses. Nael caracteriza-se como observador e narrador dos fatos presenciados nesta casa.

Em entrevista a *Revista Magma*, Hatoum (2007, p.26) diz que “No *Dois Irmãos*, eu tentei fazer de Manaus um personagem, que dá um sentido mais histórico e mesmo político à narrativa. Muita coisa sobre Manaus realmente existiu ou ainda existe”.¹³³ Nesse trecho da entrevista, o autor confirma o uso da memória no decorrer de todo enredo ao dizer que muita coisa existiu ou ainda existe, o que existiu é narrado então, através da memória.

Muito do que escrevi é uma tentativa de recriar um pequeno mundo de seres e situações num lugar também inventado, mas com referências fortes à cidade em que nasci e morei muitos anos. Em Manaus estão os prazeres e assombros da infância, e os desatinos da adolescência. A vida portuária, que une a cidade ao interior do Amazonas e do qual ela é inseparável, o rio e a floresta, as histórias que ouvi dos familiares, amigos e conhecidos, as leituras sobre a Amazônia e a experiência de vida em outros lugares do Brasil e do mundo, tudo isso tem contribuído de alguma maneira para a elaboração dos meus textos.¹³⁴

Esse poder da ficção é resultante de experiências concretas advindas do contato com pessoas e situações que cercam o autor, ocasião em que o mundo real é transposto para o imaginário. É o que observa Pouillon quando afirma que essa prática permite às personagens romanescas serem consideradas “vivas”, sujeitas à compreensão psicológica dos leitores.¹³⁵

Em *Dois irmãos*, a princípio, o autor já deixa claro que o enredo vai tratar da trajetória de uma vida de intrigas e disputas de dois irmãos gêmeos, Yaqub, o mais velho e Omar, o

¹³² SAID, Edward. O orientalismo revisito. In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa (Org.). *Pós-Modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992, p. 257.

¹³³ HATOUM, Milton. Treze perguntas para Milton Hatoum. *Revista Magma*, São Paulo, Edusp, n. 8, 2002/2003. Entrevista concedida a R. Barreto e J. A. Mello, p. 26.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 27.

¹³⁵ POUILLON, Jean. *O tempo do romance*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1974, p. 24.

Caçula como vai ser chamado na maioria das vezes na obra. Como podemos ver o narrador dizendo no capítulo inicial do romance:

Mas alguns dias antes de sua morte, ela [Zana – a mãe dos gêmeos] deitada na cama de uma clínica, soube que ergueu a cabeça e perguntou em árabe para que só a filha e a amiga quase centenária entendessem e para que ela mesma não se traísse: “Meus filhos já fizeram as pazes?”. Repetiu a pergunta com a força que lhe restava, com a coragem que mãe aflita encontra na hora da morte.¹³⁶

No centro desse conflito, está Nael, o narrador que nos conduz através dos caminhos tortuosos e imprecisos de sua memória da infância e da adolescência. Ele é um professor, que, aproximadamente, aos trinta e dois anos de idade, num jogo de interditos, juntando os cacos do passado, decide contar a história da família da qual era uma espécie de membro flutuante, usando, para isso, sua memória e os relatos de outras pessoas com quem conviveu, quando quase todos estão mortos.

Flávio Carneiro, ao se referir as obras do início do século XXI, destaca que “Parte significativa da produção ficcional da última década resgata o narrador benjaminiano, o velho contador de histórias, cujo relato beira a oralidade e se reveste de uma sabedoria marcada pelas lições da experiência”.¹³⁷

Este narrador tem relação direta com o que podemos observar em Nael, de *Dois irmãos*. Ele é constrói seu relato baseado nos conhecimentos reunidos ao longo dos anos, na convivência da família libanesa. Perto do fim do romance, ele comenta sobre o momento em que começou a reunir informações para a escrita de uma obra:

Eu tinha começado a reunir, pela primeira vez, os escritos de Antenor Laval, e a anotar minhas conversas com Halim. Passei parte da tarde com as palavras do poeta inédito e a voz do amante de Zana. Ia de um para o outro, e essa alternância – o jogo de lembranças e esquecimentos – me dava prazer.¹³⁸

Ao contar essa história, descobrimos que Nael é filho de um dos gêmeos da história, com a empregada da família, Domingas, o que já deixa clara a posição que ele, inevitavelmente, vai ocupar dentro dessa organização social: a de membro flutuante. Essa oscilação de pertencimento ocorre porque ao mesmo tempo em que Nael podia fazer suas refeições na mesa junto com a família, “frequentar o interior da casa, sentar no sofá cinzento e

¹³⁶ HATOUM, 2006, p. 10.

¹³⁷ CARNEIRO, 2005, p. 306.

¹³⁸ HATOUM, 2006, p. 197.

nas cadeiras de palha da sala”¹³⁹, em nenhum momento ele é chamado por denominações familiares, como sobrinho, filho e neto, por exemplo.

Sua avó, Zana, reforça essa ideia de não pertencimento de Nael ao comentar o pensamento de Halim sobre criar uma órfã em casa, quando decidiram criar Domingas: “vivia dizendo: ‘Deve ser penoso criar o filho dos outros, um filho de ninguém’. Quando tu nasceste, eu perguntei: E agora, nós vamos aturar mais um filho de ninguém? Halim se aborreceu, disse que tu eras alguém, filho da casa...”¹⁴⁰.

Halim era a pessoa mais sensível a condição de Nael. Sempre procurou deixar clara sua posição sobre o filho de Domingas ser membro da família, neto dele, que queria que carregasse um nome escolhido por ele:

“Quando tu nasceste”, ela disse, “seu Halim me ajudou, não quis me tirar da casa... Me prometeu que ias estudar. Tu eras neto dele, não ia te deixar na rua. Ele foi ao teu batizado, só ele me acompanhou. E ainda me pediu para escolher teu nome. Nael, ele disse, o nome do pai dele. Eu achava um nome estranho, mas ele queria muito, eu deixei...”¹⁴¹.

Para Halim, Nael era, sem dúvida, filho de um dos gêmeos, neto dele, portanto, que deveria ter sua dignidade reconhecida, mesmo que isso fosse somente da parte do avô.

Apenas no quarto capítulo, temos as primeiras informações sobre o narrador e sua origem, quando ele anuncia “a minha história também depende dela, Domingas.”¹⁴², para, em seguida, demonstrar indiretamente que a relação que tinha com aquela família era próxima: “a patroa estranhou, mas consentiu, desde que Domingas não voltasse tarde. Foi a única vez que saí de Manaus com minha mãe”¹⁴³.

Essa revelação muda o enfoque que o leitor dá às palavras do narrador, visto que se torna claro que o envolvimento direto e indireto que possui com a história pode comprometer sua narração. De qualquer forma, o próprio narrador esclarece sua relação de proximidade com o que conta:

Isso Domingas me contou. Mas muita coisa do que aconteceu eu mesmo vi, porque enxerguei de fora aquele pequeno mundo. Sim, de fora e às vezes distante. Mas fui o observador desse jogo e presenciei muitas cartadas, até o lance final.¹⁴⁴

¹³⁹ Ibidem, p. 60.

¹⁴⁰ Ibidem, p.186.

¹⁴¹ Ibidem, 2006, p. 180.

¹⁴² Ibidem, p. 20.

¹⁴³ Ibidem, p.54.

¹⁴⁴ Ibidem, p. 23.

Muito do que Nael nos conta ele vivenciou, mas grande parte da história da família lhe chegou por terceiros, por meio de relatos que ele juntou com os seus.

Quando se refere ao fato de enxergar de fora, a distância do meio em que os acontecimentos se desenvolveram, entendemos que o narrador faz referência aos momentos de não pertencimento à família. Essa exterioridade fica marcada na posição espacial e social que ocupa, que destoa da ocupada pela família.

Segundo Stefania Chiarelli:

Hatoum retoma em **Dois irmãos** o procedimento de dotar a história de um narrador cuja visão é marcada pela exterioridade, ainda que esteja de dentro da família. Como a narradora do **Relato**, Nael também é uma espécie de filho adotivo: personagem marginal, bastardo, filho da empregada doméstica com um dos patrões. Dessa forma, ambos os narradores constituem um ponto de vista externo/interno, dada a possibilidade de estranharem o ambiente familiar ao mesmo tempo em que são estranhados por ele. É Nael quem resgata toda a história familiar após o desmantelamento do clã.¹⁴⁵

Nael e a mãe viviam no espaço destinado à empregada, um quartinho humilde nos fundos da casa. Era um local que carecia de ventilação e de boa iluminação, o que restringia sua utilização para outras tarefas que não a de dormir. Mesmo que pudesse frequentar a casa de seus patrões e/ou familiares, Nael não usufruía dos confortos que a família oferecia aos seus, afastando-se, nesse ponto, das situações compartilhadas por eles.

Para mudar de condição, ele se esforçava para estudar. Nos momentos em que tinha algum sossego, se concentrava nos estudos, mas esses momentos eram raros, uma vez que era bastante solicitado para todo sorte de tarefas. Ciente de sua situação de explorado, pensou até em fugir de casa, mas, convencido pela mãe, optou por permanecer no quartinho que lhe cabia.

Então, se a fuga estava descartada, melhor mesmo era se dedicar ao que lhe pudesse dar um futuro, e o único futuro que ele enxergava estava na liberdade que os livros poderiam lhe proporcionar. Apegou-se, desse modo, ao costume de estudar, o que o aproximava mais de Yaqub e o distanciava de Omar, “Zana devia achar estranho me ver sentado no quartinho, lendo e estudando, enquanto o filho mourejava”¹⁴⁶.

Zana estranhava, sobretudo, porque a condição de subalterno não estava em consonância com a atitude do filho da empregada. A agregados, cabiam tão somente todos serviços domésticos e um espaço no fundo do quintal, como forma de pagamento. O espaço

¹⁴⁵ CHIARELLI, Stefania. *Vidas em trânsito: as ficções de Samuel Rawet e Milton Hatoum*. 2005. 157 f. Tese (doutorado) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro 2005, p. 59.

¹⁴⁶ HATOUM, 2006, p.156.

de moradia reservado a eles, portanto, pode ser visto como um favor daquela família, da qual também faziam parte.

A respeito disso, Roberto Schwarz, em estudo a respeito da abordagem que Machado de Assis dá à questão social, analisa a importância do favor na relação de trabalho e troca instituída entre o latifundiário, detentor de posses, e os homens livres, na época escravista, uma vez que:

Nem proprietários nem proletários, seu acesso à vida social e a seus bens depende materialmente do favor, indireto ou direto, de um grande. O agregado é a sua caricatura. O favor é, portanto, o mecanismo através do qual se reproduz uma das grandes classes da sociedade, envolvendo também outra, a dos que têm. [...] Assim, com mil formas e nomes, o favor atravessou e afetou no conjunto a existência nacional, ressalvada sempre a relação produtiva de base, essa assegurada pela força.¹⁴⁷

Era essa a situação em que se encontravam Nael e Domingas. Eles retribuíaam o favor de receber alimentação e moradia, mesmo que precários, com os diversos serviços que prestavam: enquanto ela cuidava da maioria dos afazeres domésticos, o menino se ocupava dos caprichos e pedidos de Zana. Desse modo, os dois podiam ser considerados agregados, vivendo a margem. Conforme pontuou Roberto Schwarz, participantes de uma relação em que esse tipo de benefício desempenhava papel fundamental na sociedade, visto que “o favor, ponto por ponto, pratica a dependência da pessoa, a universalidade da lei, a cultura desinteressada, remuneração e serviços pessoais.”¹⁴⁸.

Nael também se via a margem em muitas ocasiões em que não participava do que se passava na casa, ficava a mercê das suas fontes de informação. Como sabemos, ele conta fatos que presenciou, mas, sobretudo, conta o que não presenciou, tendo, portanto, que obter essas informações de algum modo. Para isso, se vale do relato dos outros, e das oportunidades de escutar atrás da porta, que sua situação de filho da empregada lhe propiciava, o que, convenhamos, nem sempre era uma forma segura de informação: “eu estava alheio ao que vinha acontecendo nas últimas semanas, não conseguia escutar os cochichos entre Zana e Rânia, nem decifrar os gestos e olhares que trocavam, mas escutei o nome de Yaqub e do hotel em que ele estava”¹⁴⁹.

Por participar ativamente da história e ser, desse modo, personagem dela, Nael apresenta-se como um narrador em primeira pessoa. Os fatos que narra, como vimos, depende de relatos de outros, e, a partir dos relatos, de interpretações próprias acerca do que soube, o

¹⁴⁷ SCHWARZ, R. *Ao vencedor as batatas*: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Duas Cidades, 1977, p. 16.

¹⁴⁸ SCHWARZ, 1977, p.16.

¹⁴⁹ HATOUM, 2006, p. 173.

que nos faz a compreender de que forma ele chega a conclusões sobre o passado posto a limpo.

A partir da classificação da personagem proposta por Norman Friedman,¹⁵⁰ percebemos que Nael se encaixa no chamado narrador “eu” como testemunha, uma vez que se trata de um:

personagem em seu próprio direito *dentro* da estória, mais ou menos envolvido na ação, mais ou menos familiarizado com os personagens principais, que fala ao leitor na primeira pessoa. [...] À sua disposição o leitor possui apenas os pensamentos, sentimentos e percepções do narrador-testemunha; e, portanto, vê a estória daquele ponto que poderíamos chamar de periferia nômade.

O ponto de vista de Nael sobre a história que narra não é pleno, pois o que ele sabe é restrito pela visão parcial dos fatos e pela interpretação que dá deles. Em virtude disso, também o leitor se encontra em posição desfavorável quanto ao que realmente aconteceu, visto que é totalmente dependente do relato do narrador.

Segundo Anatol Rosenfeld, há uma especificidade que decorre da visão de narradores que assumem o papel de narrar algo com o qual estão intimamente ligados

A enfocação microscópica aplicada à vida psíquica teve efeitos semelhantes à visão de um inseto debaixo da lente do microscópio. Não o reconhecemos mais como tal, pois, eliminada a distância, focalizamos apenas uma parcela dele, imensamente ampliada. [...] Devido à focalização ampliada de certos mecanismos psíquicos perde-se a noção de personalidade total e do seu “caráter” que já não pode ser elaborado de modo plástico, ao longo de um enredo em sequência causal, através de um tempo de cronologia coerente. Há, portanto, plena interdependência entre a dissolução da cronologia, da motivação causal, do enredo e da personalidade.¹⁵¹

O narrador de *Dois irmãos* está dentro da história e, ao destacar características psicológicas das personagens que narra, o faz de acordo com o que simbolizavam para ele, ou melhor, com o tratamento que essas personagens lhe dispensavam.

Assim, ele revela ao leitor importantes marcas características das personagens que, a um primeiro olhar, vão direcionar, em grande medida, a visão que teremos deles ao longo da história, quase impossibilitando o leitor, através da limitação de informações, de fazer outros julgamentos acerca do caráter de cada personagem.

Ainda de acordo com Rosenfeld, o tempo é fator importante a se considerar, no momento em que nos deparamos com um relato ao qual estamos submetidos.

¹⁵⁰ FRIEDMAN, Norman. *O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico*. Revista USP, n. 53, p. 166-182, mar/mai.2002. Disponível em: <
<http://www.usp.br/revistausp/53/15-norman-2.pdf>>. Acesso em: 18/02/2013, p.175-176.

¹⁵¹ ROSENFELD, A. *Texto/Contexto: ensaios*. São Paulo: Perspectiva; Brasília, INL, 1973, p. 85.

A irrupção, no momento atual, do passado remoto e das imagens obsessivas do futuro não pode ser apenas afirmada como num tratado de psicologia. Ela tem de processar-se no próprio contexto narrativo em cuja estrutura os níveis temporais passam a confundir-se sem demarcação nítida entre passado, presente e futuro. Desta forma, o leitor – que não teme esse esforço – tem de participar da própria experiência da personagem.¹⁵²

O modo como Nael narra os fatos obriga-nos a arrumá-los em uma cronologia que nos traga alguma lógica temporal, uma vez que narrador expõe os fatos de acordo com a percepção que a memória oferece. Isso confirma a posição de Rosenfeld que exorta o leitor a participar da história.

Nael, como o Brás Cubas machadiano, inicia o primeiro capítulo pelo final do seu relato, entregando a responsabilidade ao leitor de acompanhar a narrativa até conseguir atar as duas pontas da história, tarefa que, ao segui-lo, nós, leitores, contamos com sua colaboração.

Em seguida, Nael descreve o retorno de Yaqub do Líbano, sem logo apresentar detalhes porque isso aconteceu. Como a vazante de um rio, o narrador tem seus momentos de fluxo e refluxo, desse modo, vai e vem em seu relato, conta um fato aqui, outro ali e volta, quase sempre, para completar o que havia começado.

Fiquei observando Yaqub. [...] Lembrei da última vez que o tinha visto em casa, dos nossos passeios, e senti medo da distância, do longo tempo que havia passado sem vê-lo: o tempo que faz uma pessoa se tornar humilde, cínica ou cética. Pensei que ele fosse se tornar mais arrogante, dono de muitas verdades e certezas, se não de todas. Lembrei-me das palavras de minha mãe: “Logo que ele chegou do Líbano, vinha conversar comigo. Só ele entrava no meu quarto, só ele dizia que queria ouvir minha história... Ele só era calado com os outros”.¹⁵³

Um detalhe narrado no início da história, a volta de Yaqub do Líbano, é retomado muito depois para abrir uma nova reflexão, um novo pensamento. Assim segue toda a narrativa de *Dois irmãos*, sem nunca parar seu fluxo, perene como um rio que não interrompe seu percurso.

Como vimos, há idas e voltas de situações que vão ocorrer ao longo da narrativa. Segundo Ligia Chiappini, historiadores utilizam marcas organizacionais de enunciação, como “os *flash-back* ou a narrativa em ziguezague, que retrocede ao passado de cada personagem histórica que aparece (e ao dos seus antepassados), para explicar sua vida até o presente do relato, como faz, por exemplo, Heródoto”¹⁵⁴.

¹⁵² Ibidem, p. 83.

¹⁵³ HATOUM, 2006, p. 146-147.

¹⁵⁴ CHIAPPINI, Ligia. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 2007, p.80.

Em *Dois irmãos*, essa situação, segundo observamos, conserva-se durante todo o percurso narrativo, o que pode criar problemas de entendimento para o leitor. De acordo com Rosenfeld:

A dificuldade que boa parte do público encontra em adaptar-se a este tipo de pintura ou romance decorre da circunstância de a arte moderna negar o compromisso com este mundo empírico das “aparências”, isto é, com o mundo temporal e espacial posto como real e absoluto pelo realismo tradicional e pelo senso comum.¹⁵⁵

Desse modo, o leitor se vê diante de um mundo do qual ele deve participar, e, para isso, tem que usar toda a sua habilidade de intérprete para compreendê-lo. Não há mais como se contentar com explicações superficiais sobre o que está posto diante dos olhos de todos.

De acordo com Oliveira, o leitor de Hatoum é levado a agir “como um ouvinte criterioso, recolhendo as razões que movem os conflitos entre Omar e Yaqub”.¹⁵⁶ O ouvinte criterioso é semelhante ao leitor modelo de Machado de Assis, aquele deseja mais do texto, que não se satisfaz com o óbvio. É natural então que esse ouvinte desconfie de Nael como narrador. É necessário que se analise, com a devida atenção, o relato de alguém que se baseia nas falas de outras personagens e as interpreta, e que tem na memória seu aliado mais forte. Isso não é seguro porque “a memória inventa, mesmo quando quer ser fiel ao passado”.¹⁵⁷

Susana Scramin explica que “diante da perda e da falta de saídas seguras, o leitor é convocado a preencher as lacunas, criando assim uma espécie de romance no qual a figura do leitor-produtor torna-se um personagem suplementar”¹⁵⁸. A figura desse leitor-produtor é, muitas vezes, demandada, porque há situações em que surgem dúvidas do próprio narrador a respeito do ele mesmo nos conta, sobretudo no que diz respeito a dúvida sobre sua origem paterna.

Pressenti que não veria mais Yaqub. Perguntei à minha mãe o que eles conversaram quando ele entrou no quarto dela. O que havia entre os dois? Tive coragem de lhe perguntar se Yaqub era meu pai. Eu não suportava o Caçula, tudo o que via e sentia, tudo o que Halim havia me contado bastava para me fazer detestar o Omar.¹⁵⁹

¹⁵⁵ ROSENFELD, 1973, p. 81.

¹⁵⁶ OLIVEIRA, Paulo César Silva de. Zona de fronteira: ressonâncias críticas na obra de Milton Hatoum. Revista Vertentes. São João Del-Rei, v.32. 2008, p. 6. Disponível em: <http://intranet.ufsj.edu.br/rep_sysweb/File/vertentes/Vertentes_32/paulo_oliveira.pdf>. Acesso em 13.jun.2012.

¹⁵⁷ HATOUM, 2006, p. 67.

¹⁵⁸ SCRAMIN, Susana. O território da identidade. Cult- Revista Brasileira de Literatura, São Paulo, n. 36, p.10-11, jul. 2000.

¹⁵⁹ HATOUM, 2006, p. 152.

Essa dúvida se arrasta pela narrativa e nos leva, como detetives, a tentar encontrar a resposta para ela a partir das pistas que o texto nos dá e das informações que vão aparecendo a cada momento em que o narrador toca no assunto, e se lembra de algo novo.

Outra situação que fica claramente subordinada à participação do leitor diz respeito à relação entre os gêmeos e a irmã Rânia, mas, neste caso, o leitor é convocado para instigado a, por assim dizer, fazer seu próprio julgamento a respeito das relações afetivas entre alguns membros da família libanesa. Nael, alguns momentos, nota haver uma intimidade além do que se poderia supor entre Rânia e os irmãos.

Nos quatro dias de visita ela se empeteceu como nunca, e parecia que toda a sua sensualidade, represada por tanto tempo, jorrava de uma só vez sobre o irmão visitante. Rânia, não a mãe, ganhou os melhores presentes dele: um colar de pérolas e um bracelete de prata, que ela nunca usou na nossa frente. Ainda chovia muito quando a vi subir a escada, de mãos dadas com Yaqub; entraram no quarto dela, alguém fechou a porta e nesse momento minha imaginação correu solta. Só desceram para comer.¹⁶⁰

Em outros momentos, percebe também uma excessiva intimidade entre Omar e Rânia: “Omar reaparecia, de carne e osso, sorrindo cnicamente para a irmã. Sorria, fazia-lhe cócegas nos quadris, nas nádegas, uma das mãos tateava-lhe o vão das pernas. Rânia suave, se eriçava e se afastava do irmão”.¹⁶¹

Stefania Chiarelli observa que, em *Relato de um certo Oriente* e, sobretudo, em *Dois irmãos*, os laços afetivos das famílias libanesas descritas por Hatoum se estabelecem dentro da próprio clã:

A impossibilidade de estabelecer vínculos amorosos com indivíduos não marcados por laços de parentesco é ainda mais marcante em **Dois irmãos**, em que comparecem personagens fadados a uma vida afetiva continuamente sufocada pela intervenção de familiares. O clima incestuoso está presente de forma ostensiva na relação da matriarca Zana com o filho Omar, assim como na filha Rânia e a paixão pelos irmãos gêmeos.¹⁶²

O grau de intimidade entre as personagens, que chega a beirar o incesto, gera, muitas vezes, um certo incômodo, uma vez que, para a maioria das culturas, esse tipo de relação é um tabu.

O leitor, instigado pela questão apresentada, é obrigado a avaliar a situação e tirar suas próprias conclusões. Nael não nos entrega a história sem que aja de nossa parte algum esforço

¹⁶⁰ Ibidem, p.87-88.

¹⁶¹ Ibidem, p.69.

¹⁶² CHIARELLI, 2005, p. 53.

em tentar compreendê-la. O papel do leitor não se restringe, desse modo, a observar os fatos de um lugar seguro, sem maiores implicações com o que ouve, lê e vê. De acordo com Umberto Eco:

Qualquer narrativa de ficção é necessária e fatalmente rápida porque, ao construir um mundo que inclui uma multiplicidade de acontecimentos e de personagens, não pode dizer tudo sobre esse mundo. Alude a ele e pede ao leitor que preencha toda uma série de lacunas. Afinal (como já escrevi), todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça parte de seu trabalho.¹⁶³

A narrativa de *Dois irmãos* coloca o leitor na condição de coautor laborioso. Hatoum propõe em seus textos a participação ativa do leitor, que, de figura muitas vezes passiva, se vê constantemente impelido a tomar parte da história que lê, e a também construir o texto a medida que vai se aprofundando na história.

Nael é essa máquina, não diria preguiçosa, pois que seu texto é um “parto” escritural; mas que nos apresenta uma narrativa cheia de silêncios e lacunas, que a lógica mesma da narração não consegue preencher, e que só pode chegar a um bom termo com a arguta participação do leitor.

2.3 *Dois Irmãos e Órfãos do Eldorado: a construção da narrativa em afluência*

Já sabemos que Nael é o narrador principal de *Dois irmãos*. Na construção narrativa, para ele, convergem outros narradores, que também de memória tentam revirar o passado e, sem muita certeza do que dizem, contar a saga da família libanesa que migrou para Amazônia.

Nas palavras de Hatoum, em entrevista concedida a Susana Scramin, dois polos narrativos merecem maior destaque, Domingas e Halim, porque ligam-se mais intimamente a Nael e sabem mais dele, do seu passado.

Talvez para um ficcionista a memória seja sinônimo de imaginação. [Há] jogos do tempo com as vozes do passado, as muitas versões... Domingas e Halim são os que contam as histórias, são as vozes que contam mais coisas, sem revelarem tudo. Os dois estão muito mais próximos do narrador, Domingas é a mãe dele, e a mãe sempre sabe mais sobre o filho.¹⁶⁴

¹⁶³ ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das letras, 1994, p. 9.

¹⁶⁴ SCRAMIN, 2000, p. 6.

A narrativa que se constrói a partir das vozes que se acrescentam a de Nael chamaremos de narrativa em afluência, numa metáfora expressiva do sistema hídrico da região amazônica.

Vejamos a configuração:

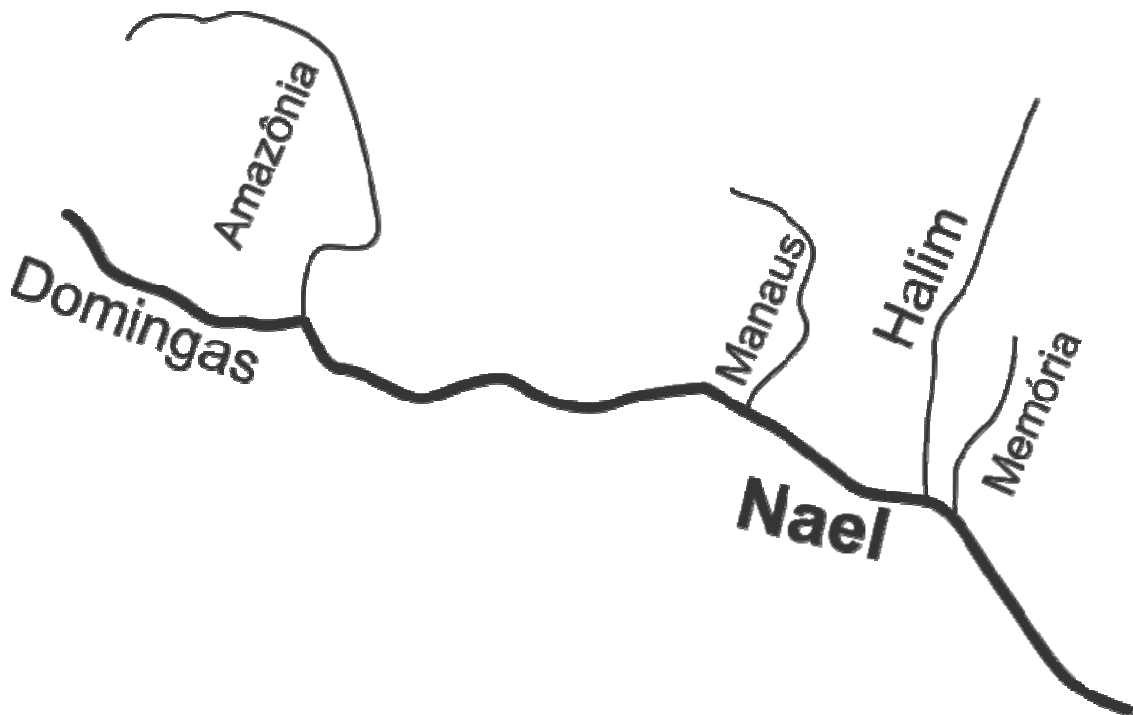


Figura 2- Representação da narrativa em afluência, que caracteriza *Dois irmãos*. A calha principal imita o rio Negro (Nael) e, ligados a ela, alguns dos principais afluentes.

Como podemos observar na figura acima, a calha principal imita o percurso do rio Negro (Nael), em sua descida do noroeste para o sudeste. Inclusive, o desenho imita o rio Negro com seus afluentes principais que são os rios Uaupês e o Branco, o que, metaforicamente, seriam Domingas e Halim, respectivamente, por serem os principais afluentes narrativos de Nael.

Nael, que se comunica conosco, é o narrador principal, a calha do rio. Como narradores que nele deságuam e lhe fornecem a matéria do romance, estão sua mãe, Domingas, índia do alto rio Negro que, durante toda a vida, foi doméstica na casa dos libaneses. Ela representa um dos afluentes mais importantes que alimentam a matéria narrada.

Foi Domingas quem me contou a história da cicatriz no rosto de Yaqub. Ela pensava que um ciuquinho deles tivesse sido a causa da agressão. Vivia atenta aos movimentos dos gêmeos, escutava conversas, rondava a intimidade de todos. Domingas tinha essa liberdade, porque as refeições da família e o brilho da casa dependiam dela. A minha história também depende dela, Domingas.¹⁶⁵

Pelo livre acesso aos compartimentos da casa, Domingas tudo ouvia, tudo via e sabia da intimidade dos membros da família. Por isso, ela exerce grande influência na visão do narrador diante dos fatos devido à relação entre mãe e filho, cercada de confiança e proteção. É aquela que tem o privilégio de ser a primeira a saber o que ocorre na casa libanesa. Desempenha uma função que se aproxima com a caracterização feita por Roberto Schwarz:

Não sendo proprietários nem escravos, estas personagens não formam entre os elementos básicos da sociedade, que lhes prepara uma situação ideológica desconcertante. O seu acesso aos bens da civilização, dada a dimensão marginal do trabalho livre, se efetiva somente através da benevolência eventual e discricionária de indivíduos da classe abonada.¹⁶⁶

A caridade dos abastados é representada na aceitação do casal Zana e Halim de criar “Uma menininha mirrada que chegou com a cabeça cheia de piolhos e rezas cristãs”¹⁶⁷, que mais tarde passou a cuidar dos filhos do casal e do restante da casa, assumindo um papel naquela sociedade, que, não fossem os patrões, lhe reservava a posição ainda pior.

Se, por um lado, há desprestígio social devido a função de doméstica, por outro, diante do testemunho de cada acontecimento ocorrido na casa, ocupa uma posição privilegiada diante deles, fato que a coloca em destaque diante do narrador.

Domingas, que a viu nascer e crescer, lembrava-se da tarde que mãe e filha se estranharam. Os buquês de flores com mensagens para Rânia murcharam na sala até exalar um cheiro de luto. Minha mãe não soube o que aconteceu, e eu só viria a saber alguma coisa anos depois, num encontro inesperado e memorável. Era uma menina alegre e apresentada, contou Domingas, mas desde aquele dia Rânia só tocou em dois homens: os gêmeos.¹⁶⁸

Os segredos familiares que, muitas vezes, não vinham a tona, eram de conhecimento de Domingas. Nael, por isso, dedicava atenção redobrada ao que a mãe dizia e se fazia, muito satisfeito, seu interlocutor, pois que ela era uma fonte mais abundante, mesmo quando a

¹⁶⁵ HATOUM, 2006, p. 20.

¹⁶⁶ SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*: Machado de Assis. São Paulo: Editora 34, 2000, p. 88.

¹⁶⁷ HATOUM, 2006, p. 48.

¹⁶⁸ HATOUM, 2006, p.70.

informação não era precisa: “foi Domingas quem me contou a história da cicatriz no rosto de Yaqub. Ela pensava que um ciuquinho deles tivesse sido a causa da agressão”¹⁶⁹.

Como inteligente interlocutor, Nael, como se vê, usa de seu poder de mediador para balizar o discurso de Domingas. O que ela conta passa pelo crivo e pela interpretação do narrador que se torna o depositário da memória da família.

Mesmo assim, conseguimos identificar alguns traços marcantes da fala de Domingas, nas poucas inserções de discurso direto que o narrador faz, quando a criada comenta alguns fatos que envolvem a família: “ O Caçula nem parece ser ele mesmo. Está enroscado, não sabe para onde ir...”¹⁷⁰; ou pressentindo as consequências que poderiam vir do comportamento estranho apresentado por Yaqub: “ pronto para dar o bote de cobra-papagaio”¹⁷¹.

Outro narrador de fundamental importância que também é afluente de Nael é Halim. Ele é um libanês que veio para o Brasil com um tio, apaixonou-se por Zana e, contra sua própria vontade, teve três filhos com ela: Yaqub, Omar e Rânia. A esposa tinha total domínio da vida de Halim, que se resignava a todas as decisões da mulher, e, por isso, viu seu lugar sendo diminuído na vida dela com a chegada dos filhos. Era também um homem que via mais prazer nas conversas que o trabalho lhe proporcionava do que em cuidar da tarefa administrar uma loja perto do porto.

As falas dessa personagem ocupam um grau de importância similar as de Domingas para Nael, uma vez que, além de ser o único membro da família que assumia o papel de parente de Nael, também se sentia completamente a vontade para fazer do narrador seu confidente, explorando fatos passados, dúvidas e decisões que tomou diante do descontrole a que sua família chegou.

Diante disso, podemos entender que, em tais momentos, havia a manifestação do que é descrito por Bakhtin como discurso íntimo:

O discurso íntimo é impregnado de uma confiança profunda no destinatário, na sua simpatia, na sensibilidade e na boa vontade de sua compreensão responsiva. Nesse clima de profunda confiança, o locutor desvela suas profundezas interiores.¹⁷²

¹⁶⁹ HATOUM, 2006, p.20.

¹⁷⁰ HATOUM, 2006, p. 170.

¹⁷¹ Ibidem, p. 148.

¹⁷² BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 323.

Nas conversas entre os dois, havia uma relação de confiança e de afetividade, por isso uma “boa vontade de compreensão responsiva”, clara nas palavras de Nael: “eu não compreendia os versos quando ele falava em árabe, mas ainda assim me emocionava: os sons eram fortes e as palavras vibravam com a entonação da voz. Eu gostava de ouvir as histórias”¹⁷³.

Halim não tinha com os filhos a cumplicidade e a familiaridade que demonstrava com Nael. O filho de Domingas era o confidente ideal, única pessoa capaz de inspirar Halim a contar episódios importantes da vida:

A intimidade com os filhos, isso o Halim nunca teve. Uma parte de sua história, a valentia de uma vida, nada disso ele contou aos gêmeos. Ele me fazia revelações em dias esparsos, aos pedaços, “como retalhos de tecido”. Ouvei esses “retalhos”, e o tecido, que era vistoso e forte, foi se desfibrando até esgarçar.¹⁷⁴

Nael se fez ouvinte de desejos íntimos de Halim, como a vontade de não ter filhos e viver somente com e para a esposa: “podiam viver sem chateação, sem preocupação, porque um casal sem filhos, pode resistir à penúria e todas as adversidades”¹⁷⁵, e mesmo nas situações em que: “se exaltava quando, nas nossas conversas, me contava os detalhes da conquista amorosa”¹⁷⁶, quando explicou a Nael como conquistou Zana.

O pai dos gêmeos, fumando seu narguilé, calmamente revelava a Nael detalhes de caráter de Zana, Yaqub, Omar, Domingas e dele mesmo: “‘por Deus, nunca pude levar a sério o comércio’, disse ele, num tom de falso lamento. ‘Não tinha tempo nem cabeça para isso. Sei que fui displicente nos negócios, mas é que exagerava nas coisas do amor.’”¹⁷⁷.

Essas revelações colaboram fundamentalmente para descrições que Nael apresenta ao leitor a respeito dessas personagens, já que a convivência com a maioria deles não lhe permitiria chegar a tais conclusões. Basta observar as palavras que ele usa, visivelmente baseadas nas confissões de Halim, para descrever o patriarca: “um romântico tardio, um tanto deslocado ou anacrônico, alheio às aparências poderosas que o ouro e o roubo propiciam”¹⁷⁸; e seu comportamento com a esposa: “concordava com tudo, desde que todos os assentimentos terminassem na rede ou na cama ou mesmo no tapete da sala”¹⁷⁹.

¹⁷³ Ibidem, p.39.

¹⁷⁴ Ibidem.

¹⁷⁵ Ibidem, p.49.

¹⁷⁶ Ibidem, p.38.

¹⁷⁷ Ibidem, p. 49.

¹⁷⁸ Ibidem, p. 39.

¹⁷⁹ Ibidem, p.48.

Nael relata também confissões de Halim sobre Yaqub, seu filho predileto: “certa vez, Halim me disse que Yaqub era capaz de esconder tudo: um homem que não se deixa expor, revestido de uma armadura sólida. De um filho assim, disse o pai, pode-se esperar tudo”¹⁸⁰.

Ao descrever Yaqub, no capítulo três, Nael demonstra a influência de Halim no modo como avalia o comportamento do filho mais velho, imprimindo uma ideia de desconfiança por trás dos passos dele: “Ele se sofisticava, preparando-se para dar o bote: minhoca que se quer serpente, algo assim. Conseguiu. Deslizou em silêncio sob a folhagem.”¹⁸¹. Nesse momento, o narrador nos informa da boa situação de vida que Yaqub vinha desfrutando na capital paulista às custas de muito trabalho, como se isso fosse uma fase preparatória para o que viria pela frente, a saber: a vingança.

A avaliação negativa da personalidade de Omar é influenciada, sobretudo, por Domingas, mas ganha ainda mais contornos emocionais na fala de Nael, quando lembra do que dizia Halim sobre relação do Caçula com Zana: “deixou minha mulher sugar toda a força dele, a fibra... a coragem... sugou o coração, a alma...”¹⁸², fato que é reiterado por Nael: “ele não podia muito contra a decisão da mãe, para quem parecia dever uma boa parte de sua vida e de seus sentimentos”¹⁸³.

Percebemos que há uma necessidade imperativa em Halim de fazer de Nael seu confidente e de relatar ao neto aquilo que o incomoda, ou satisfaz. Mas, mesmo com essa relação próxima, Halim não tece nenhum comentário acerca do mistério que envolve a paternidade de Nael.

Não mencionou Domingas. Adiei a pergunta sobre o meu nascimento. Meu pai. Sempre adiaria, talvez por medo. Eu me enredava em conjecturas, matutava, desconfiava de Omar, dizia a mim mesmo: Yaqub é meu pai, mas também pode ser o Caçula, ele me provoca, se entrega com o olhar, com o escárnio dele. Halim nunca quis falar disso, nem insinuou nada. Devia temer não sei o quê.¹⁸⁴

É importante citar que existem narradores de menor potencial, como Yaqub, que é afluente e subafluente, respectivamente, do pai e de Nael. Detectamos tal fenômeno, o da condição de Yaqub de subnarrador de Halim, na passagem: “Anos depois, Yaqub disse ao pai que não quis falar com o irmão, sequer vê-lo”. E o gêmeo prossegue, contando ao genitor esse

¹⁸⁰ Ibidem, p.83.

¹⁸¹ Ibidem, p.45.

¹⁸² Ibidem, p.135.

¹⁸³ Ibidem, p.134.

¹⁸⁴ Ibidem, p.100.

pequeno acontecimento; o pai, por sua vez, o transmite a Nael, que, por sua vez, o transmite a nós. Será que a verdade se manteve por todo o percurso? Não é provável.

Pela voz de Halim, Yaqub era um homem que escondia seus sentimentos. Isso se deu, sobretudo quando foi excluído do convívio da família, devido a uma viagem ao Líbano que durou cerca de cinco anos. Fato que se deu depois de ser agredido pelo irmão. O menino nunca mais foi o mesmo depois disso. Conviveu pouco tempo, se comparado aos outros personagens, em contato com a casa e a família.

Os méritos do filho mais velho, do que fora excluído, sempre se davam quando estava fora do espaço compartilhado com a família, que sabia das boas novidades através das poucas cartas que Yaqub enviava. Mesmo assim, ele acaba exercendo em Nael grande influência por representar, para ele, alguém que o tratava com humanidade, demonstrando preocupação com seu bem-estar.

Por isso, percebemos um compadecimento por parte de Nael com a história de Yaqub. Há uma acentuada carga dramática a situações vivenciadas pelo gêmeo mais velho. Exemplo disso é o modo como ele se refere à última festa desfrutada por Yaqub, antes da ida para o Líbano Parece ter o intuito de demonstrar que isso representou para o gêmeo a passagem forçada para outra fase da vida: “E, para Yaqub, era como se a infância tivesse terminado no último baile no casarão dos Benemou. Naquela noite ele nem sonhava que dois meses depois ia se separar dos pais, do país e dessa paisagem”¹⁸⁵.

Certamente, o fato de ser mandado para longe de casa, mesmo sendo vítima da violência do irmão, e de ter sido tirado do convívio de tudo que estava ligado a formação de sua identidade: família, nação e espaço, eleva a uma condição mais dramática para a vida de Yaqub. Por outro lado, para os familiares, não parecia ser algo tão negativo, representava, sobretudo, motivo para uma certa preocupação e saudade. Tanto se tem essa impressão que o retorno de Yaqub só é decidido depois que um parente comenta sobre a precariedade de vida a que o menino estava sendo submetido no Líbano.

O narrador parece tentar desvendar o verdadeiro significado dessa viagem e desse afastamento traumático para a vida de Yaqub. A mudança imediatamente notada é na personalidade do jovem: um garoto circunspecto e retraído, e, provavelmente, assombrado pelo triste passado: “na canoa, remando para o pequeno porto, ele me disse que nunca ia se esquecer do dia em que saiu de Manaus e foi para o Líbano. Tinha sido horrível. 'Fui obrigado a me separar de todos, de tudo...não queria.”¹⁸⁶”

¹⁸⁵ Ibidem, p. 15.

¹⁸⁶ Ibidem, p.86.

Nael entende que o fato de Yaqub, em dado instante da narrativa, falar sobre sua viagem ao Líbano, significa um gesto de grande confiança, já que ele “quase nada revelava sobre sua vida no sul do Líbano”¹⁸⁷. Esses momentos de aproximação dos dois coloca Yaqub na condição de afluente de Nael.

A hora em que a voz desse afluente mais aparece é quando ele comenta com Nael sobre o Líbano e sobre sua infância ao lado de Domingas, seguramente devido à importância que essa lembrança traz para o narrador, e também porque isso permitiu uma aproximação entre ele e Yaqub, o gêmeo que ele mais admirava e que desejava ser filho.

Nael percebe que Yaqub, após alguns anos vivendo em São Paulo, demonstra uma atitude mais segura e madura, e, por vezes, agressiva a respeito do passado e do que viveu. Isso se evidencia no modo como responde aos insistentes questionamentos sobre sua vida no sul do Líbano:

“Não morei no Líbano, seu Talib.” A voz começou mansa e monótona, mas prometia subir de tom. E subiu tanto que as palavras seguintes assustaram: “Me mandaram para uma aldeia no sul, e o tempo que passei lá, esqueci. É isso mesmo, já esqueci quase tudo: a aldeia, as pessoas, o nome da aldeia e o nome dos parentes. Só não esqueci a língua...”¹⁸⁸

Percebemos também um crescimento de visão profissional em relação aos negócios da família. Isso fica evidente nos conselhos que dá à irmã Rânia para serem aplicadas na loja da família e nas sugestões que faz ao pai, uma vez que este último leva o comércio de modo a privilegiar o prazer que ele pode oferecer:

“São pessoas que atrapalham o movimento da loja, uns urubus na carniça que ficam esperando o lanche da tarde. Assim vocês não vão muito longe.”
Rânia concordava, mas Halim, apoiando os braços no balcão, perguntou: “Pra quê ir tão longe? E o prazer do jogo, da conversa?”
“O comércio não se alimenta de prazeres fortuitos”.¹⁸⁹

Ao se referir a Yaqub e aos poucos momentos em sua voz aparece na narrativa, o narrador vai descortinando o perfil do gêmeo mais velho. Gradativamente, delinea-se os contornos de uma personalidade de um homem frio e indiferente ao sentimento alheio. Essa impressão nos leva a crer que pode ter sido motivada pela separação da família na infância. Somente nos momentos em que Yaqub se dirige à Domingas e a Nael, percebemos que ele deixa de lado um pouco da formalidade que lhe inerente, e transparece ser menos frio:

¹⁸⁷ Ibidem, p.30.

¹⁸⁸ Ibidem, p.88-89.

¹⁸⁹ Ibidem, p.87.

“Abraçou-me com força, depois recuou e me olhou de frente, examinando minha estatura, observando meu rosto”.¹⁹⁰

As personagens citadas representam bem as vozes que integram a narrativa de *Dois Irmãos*, mas, como vimos, elas estão a serviço da memória do narrador. Nael necessita da manifestação das lembranças, efetuadas pelo trabalho da memória de seus interlocutores, para construir a própria história, há muito perdida nos longes da infância e da adolescência.

Esse é o poder de narrar, de transcender fronteiras e culturas, de criar e recriar histórias com a potente voz de seus narradores, como afirma Oscar Tacca:

a atmosfera envolvente do romance é efeito da voz do narrador. Ou melhor dizendo, das diferentes vozes que o narrador modula através da sua, como num subtil jogo de espelhos. Voz narradora que nem sempre se torna fácil de determinar. Pois que “o narrador do romance – como diz Wolfgang Kayser – não é, mas também não é figura imaginada que, com frequência, nos aparece à frente, tão familiarmente. Por detrás deste disfarce está o romance, que se narra a si mesmo; está o espírito deste romance, o onisciente e omnipresente espírito deste mundo artístico. É preciso aceitar o paradoxo: o autor cria o mundo do seu romance; mas também este mundo se cria a si próprio através dele, transforma-o em si mesmo, obriga-o a entrar no jogo das transformações, para se manifestar mediante ele”.¹⁹¹

Similar situação podemos observar em *Órfãos do Eldorado*. Temos agora um relato, uma história narrada, como já sabemos, por Arminto Cordovil. Mas podemos dizer que, assim como em *Dois Irmãos*, existem vários narradores que convergem para um só, que é o protagonista. Ele narra de memória sua história, seu drama a um interlocutor acreditando ser verdade o que diz. “Estás me olhando como se eu fosse um mentiroso. O mesmo olhar dos outros. Pensas que passaste horas nesta tapera ouvindo lendas?”¹⁹² Uma circunstância do mundo natural muito bem transposta para a trama romanesca.

A narrativa da novela de Hatoum, por apresentar vários narradores que convergem para um só, representa também o que denominamos por narrativa em afluência.

Vejamos como fica a nova configuração:

¹⁹⁰ Ibidem, p.89.

¹⁹¹ TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Tradução de Margarida Coutinho Gouveia. Coimbra: Livraria Almedina, 1983, p. 33.

¹⁹²HATOUM, 2008. p. 103.



Figura 3- Representação da narrativa em afluência, que caracteriza *Órfãos do Eldorado*. A calha principal imita o rio Amazonas (Arminto) e, ligados a ela, alguns dos principais afluentes.

Como podemos observar na figura acima, Arminto, que se comunica conosco, é o narrador, também como Nael, de *Dois Irmãos*, ele é a calha do rio. Como narradores que nele deságuam e lhe fornecem a matéria para seu relato, estão, pela ordem de importância, Florita, uma índia que, durante a maior parte de sua vida, serviu a família Cordovil.

O romance *Órfãos do Eldorado* é iniciado com a referência ao mito amazônico da Cidade Encantada. Localizada no fundo do rio, a Cidade Encantada é um exemplo de harmonia, de riqueza e esplendor, onde as pessoas vivem como seres encantados, seduzidos a irem até lá por seres das águas ou das florestas. Arminto conhece o mito pela primeira vez através de Florita, personagem supostamente indígena que o cria desde bebê por conta da morte prematura de sua mãe durante o parto; “essa moça me criou. A primeira mulher na minha memória. Florita”¹⁹³.

Ela tem certa autonomia, até para se deslocar na cidade, goza da confiança do patrão que a levou, quando ainda era uma mocinha, para trabalhar em sua casa e cuidar do seu filho, Arminto, recém-nascido e órfão de mãe. Foi capturada nas matas quando Amando Cordovil buscava uma família de empregados fugidios, mas o patrão assim descrevia sua entrada na

¹⁹³ Ibidem, p. 69.

família: “Pobre e corajosa, dizia Amando. Não quis fugir com os preguiçosos, largou a família para trabalhar e viver melhor”.¹⁹⁴

Florita, conhecedora da língua indígena, mencionada como língua geral no romance,¹⁹⁵ traduz o mito da Cidade Encantada para Arminto na primeira cena da narrativa, quando uma personagem de ascendência indígena “falava e apontava o rio”¹⁹⁶:

Dizia que tinha se afastado do marido porque ele vivia caçando e andando por aí, deixando-a sozinha na Aldeia. Agora ia morar com o amante, lá no fundo das águas. Queria viver num mundo melhor, sem tanto sofrimento, desgraça. [...] E todos viram que ela nadava com calma, na direção das ilhas das Ciganas. O corpo foi sumindo no rio iluminado, aí alguém gritou: A doida vai se afogar. Os barqueiros navegaram até a ilha, mas não encontraram a mulher. Desapareceu. Nunca mais voltou. [...] depois Florita repetia as histórias em casa, nas noites de solidão da infância. [...] Eu tinha uns nove ou dez anos, nunca mais esqueci. Alguém ainda ouviu essas vozes? Fiquei cismado, porque há um momento em que as histórias fazem parte da nossa vida.¹⁹⁷

Percebemos que a história, por assim dizer, traduzida por Florita, foi absorvida por Arminto, e apontada como algo marcante que passou a fazer parte de sua vida.

Benedict Anderson considera que há dois elementos que podem fazer com que se reconheça uma nação ou uma cultura: a língua e a história. Isso vai se sobrepor às individualidades, formando uma espécie de “nós coletivo imaginado”¹⁹⁸. O narrador consegue identificar no seu presente algo que se relaciona com seu passado, um passado, ou mito, de uma comunidade indígena com que a personagem se identifica; uma comunidade localizada em um espaço e tempo simbólicos, mas que será reconhecida por Arminto no seu presente como parte de sua história.

O episódio que Arminto assiste, assim também como o mito interpretado por Florita, ainda tomará dimensões maiores na narrativa, já que mais adiante Arminto ainda narrará sobre sua paixão por Dinaura, que foge após a noite de amor dos dois. Depois disso, comenta-se na comunidade que ela teria ido para a Cidade Encantada.

Dentre os recursos utilizados por Hatoum, o elemento mítico é bastante recorrente. O mito, implícito na linguagem simbólica da água, traduz na ficção o que Eliade nos propõe na teoria:

¹⁹⁴ Ibidem, p. 69.

¹⁹⁵ Ibidem, p. 13.

¹⁹⁶ Ibidem, p. 11.

¹⁹⁷ Ibidem, p. 11-13.

¹⁹⁸ ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 32.

é importante lembrarmos [...] as relações íntimas existentes entre o Mito em si, como forma original do espírito, e o Tempo, pois, além das funções específicas que cumpre nas sociedades arcaicas [...] o mito é importante também pelas revelações que nos fornece sobre a estrutura do Tempo. Como se admite hoje, um mito narra os acontecimentos que se sucederam *in principio*, ou seja, “no começo”, em um instante primordial e atemporal, num lapso de *tempo sagrado*. Esse tempo mítico ou sagrado é qualitativamente diferente do tempo profano, da contínua e irreversível duração na qual está inserida nossa existência cotidiana e dessacralizada. Ao narrar um mito, reatualizamos de certa forma o tempo sagrado no qual se sucederam os acontecimentos de que falamos.¹⁹⁹

É ultrapassando a linguagem do profano e agregando o significado do sagrado, que a personagem Arminto alcança um significado universal para as crenças que lhe são repassadas por Florita, comunicando ao receptor da história a crença de que é portador. Se desvanece, desse modo, a linha divisória entre quem conta e quem ouve e entre quem escreve e quem lê.

Mircea Eliade relaciona a veracidade do mito com a sua característica de sagrado, nos seres e nos acontecimentos a que reporta, quando afirma que: “narrando ou ouvindo um mito, retomamos o contato com o sagrado e a realidade, e dessa maneira ultrapassamos a condição profana, a situação histórica”.²⁰⁰ Verificamos a presença disso na narrativa quando, ao se reencontrar com Florita, anos mais tarde, o narrador, bem mais velho, se reporta ao sagrado.

Arminto conta, no exercício de seu papel de narrador, a reflexão que fez no passado, a cena em que uma índia tapuia entra no rio e mergulha em busca da Cidade Encantada, e de como essa ocorrência ficou registrada no seu consciente – tempo histórico, isto é, de contagem cronológica – e no seu inconsciente, no tempo memorial, sagrado:

Comemos beiju, tomamos um pouco de tarubá e relembramos as noites da minha infância, quando meu pai andava por Manaus ou Belém e Florita traduzia as histórias que ouvíamos na Aldeia. No fim da tarde, quando a gente andava na beira do Amazonas, pensei na mulher: a tapuia que ia morar no fundo do rio. Lembrei do céu esquisito, com um arco-íris que parecia uma serpente no espaço.²⁰¹

A temporalidade da vivência real foi ampliada pelo conhecimento do mito, pela capacidade de ouvir o relato anterior de Florita e de repetir essa narração, agora do papel de narrador, havendo com isso o transpor do tempo histórico, atingindo o “Grande Tempo” de que nos fala Eliade:

A recitação periódica dos mitos derruba os muros construídos pelas ilusões da existência profana. O mito reatualiza continuamente o Grande Tempo e dessa forma

¹⁹⁹ ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos: ensaios sobre o simbolismo mágico-religioso*. Tradução de Sônia Maria Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 53.

²⁰⁰ *Ibidem*, p. 55.

²⁰¹ HATOUM, 2008. p. 90.

projeta quem o ouve a um plano sobre-humano e sobre-histórico que, entre outras coisas, proporciona a abordagem de uma realidade impossível de ser alcançada no plano da existência individual profana.²⁰²

O vínculo próximo que Arminto mantém com a cultura indígena e com os mitos amazônicos é motivado por sua relação íntima com Florita, que, ao longo da narrativa, ainda alertará Arminto com seus presságios:

Tentei convencer Florita de que, ao voltar de Belém, eu compraria uma casa no bairro de Santa Clara, onde moraríamos juntos. [...] Ela se aproximou de mim com um sorriso de comadre e ternura nos olhos, roçou os lábios no meu cangote e lambeu minha orelha até me deixar arrepiado. E então sussurrou com ódio: Vais voltar de Belém com o demônio no coração.²⁰³

Os pressentimentos de Florita e seu ar de mistério em muitas descrições do narrador podem ser compreendidos como se fossem motivados tanto por um sentimento materno de proteção como também por ciúmes. Florita, primeira mulher da memória de Arminto, será com quem a personagem estabelecerá uma relação materna, mas também de primeira mulher, já que Florita é quem o inicia sexualmente.

Abandonar Florita? Como eu podia abandonar a intérprete dos meus sonhos, as mãos que prepararam minha comida, e lavavam, passavam, engomavam e perfumavam minha roupa? Gostei dela desde o dia em que a vi no meu quarto: a moça de rosto redondo, lábios grossos e cabelo escorrido, cortado em forma de cuia, o olhar terno e triste que foi adquirindo dureza e malícia no convívio com Amando. Florita sentia ciúme de mim por eu ter dormido com ela uma única vez na rede: a brincadeira que me ensinou, dizendo: Faz assim, pega aqui, aperta minha bunda, não faz assim, põe a língua pra fora e agora me lambe: a brincadeira que foi a despedida da minha juventude virgem e me castigou com a temporada na pensão Saturno e quatro ou cinco anos de desprezo de Amando.²⁰⁴

Em Vila Bela, sua cidade natal, a vida de Arminto está também ligada a figura de Florita. Diferentemente de Amando Cordovil, pai de Arminto, Florita sempre se ocupou em agradá-lo, em mimá-lo, revelando-se como mãe, amiga, amante e também como mulher apaixonada. “Florita tinha um jeito curioso de ser ciumenta; e, como eu me impressionava com o que me dizia, ficava sem fala diante dessa mulher que cuidou de mim como uma mãe”²⁰⁵.

²⁰² ELIADE, 1996, p. 56.

²⁰³ HATOUM, 2008, p. 74-75.

²⁰⁴ Ibidem, p. 74.

²⁰⁵ Ibidem, p. 38.

Segundo Leite²⁰⁶ (2009, p. 07), o nome Florita manifesta alguns significados interessantes: “o afeto, o cuidado, flor, é aquela que promove a iniciação ao amor, à sexualidade, a iniciadora, a que avisa e protege”. Neste sentido, podemos perceber que o nome faz jus a personagem. Florita tem as qualidades que seu nome insinua, e ela dedica muito dessas qualidades a Arminto, sendo, portanto, figura de grande influência na vida do narrador.

Temos Estiliano, advogado da empresa de navegações da família Cordovil, era mais que um funcionário de Amando Cordovil, era um amigo fiel, disposto a ajudá-lo no que fosse necessário. Esteve sempre ao lado de Arminto e, depois de Florita, ocupou o espaço de pessoa mais íntima de Arminto Cordovil. Ele representa o amigo, o conselheiro, o protetor, o pai que não o foi Amando para o narrador. “Depois de Florita, Estiliano foi a pessoa mais próxima a mim. E isso até o último dia”²⁰⁷.

A figura de Estiliano era marcante na lembrança de Arminto. Em sua descrição, podemos perceber o quanto o advogado era querido pelo narrador:

Via o advogado com o mesmo paletó branco, a mesma calça de suspensórios, e um emblema da Justiça na lapela. A voz rouca e grave de Estiliano intimidava quem quer que fosse; era alto e robusto para ser discreto, e tomava boas garrafas de tinto a qualquer hora do dia ou da noite. Quando bebia muito, falava das livrarias de Paris como se estivesse lá, mas nunca tinha ido à França. Vinho e literatura, os prazeres de Estiliano; não sei onde ele metia ou escondia o desejo carnal. Sei que traduzia poetas gregos e franceses. E cuidava dos assuntos jurídicos da empresa.²⁰⁸

O tempo que serve de elemento transformador da memória de Arminto se apresenta atuante, efetivo na narrativa; os fatos revividos passam, necessariamente, pela linha demarcatória do tempo, que “trota a toda ligeireza e imprime sua marca” indelével. A própria memória, que, por ser falha, comunica imprecisamente os fatos a Arminto, deixa lacunas, vagas que se vão preencher pela imaginação do enunciatário.

Temos também a Amazônia que é depositária de histórias míticas ligadas ao imaginário popular; a cidade de Manaus com seu povo, onde Arminto viveu boa parte de sua vida; e a cidade fictícia de Vila Bela, onde o protagonista nasceu e a ela voltou definitivamente na velhice para nos contar sua história. Dentro desse espaço amazônico, estão, naturalmente, incluídos os rios da região, sobretudo, o Negro e o Amazonas, com suas forças míticas e com suas capacidades de darem identidade ao local, de interferirem nos rumos dos acontecimentos

²⁰⁶ LEITE, Sylvia Helena Telaroli de Almeida. Reflexos do Eldorado. cd rom 53o. ICA Congresso Internacional de Americanistas. Universidad Iberoamericana; Cidade do México, ISBN97866070004841-2009, p. 07.

²⁰⁷ HATOUM, 2008, p. 19.

²⁰⁸ Ibidem, p. 18-19.

e influenciarem os pensamentos, as crenças e as perspectivas de seus habitantes e, até mesmo, daqueles que por eles transitam passageiramente.

Como já foi dito, todos os afluentes que se comunicam com o narrador são personagens na história que estão envoltos no silêncio. Aquilo que aos poucos nos chega pela voz de Arminto passa por esse fenômeno. Florita, que representa a memória que liga Arminto com o passado e está sempre disposta a servir seu “senhor”, é uma das personagens que procura, através do silêncio, esconder-lhe a face verdadeira da vida.

Um dia Florita entrou no meu quarto para apanhar a roupa suja e disse:
Tive um sonho ruim. Alguma coisa com a tua mulher encantada.
Olhei desconfiado par Florita, e esperei outras palavras sobre o sonho, mas ela saiu em silêncio.²⁰⁹

Muitas vezes, na narrativa, Florita deixa em suspense uma possível revelação sobre uma intuição sua em relação a Arminto, e isso, via de regra, deixa-o preocupado.

Ouvi uns gritos de afogado e vim te socorrer.
Quando ela falava assim, parecia adivinhar meus sonhos. Fiquei assustado com as palavras de Florita. Medo de alguém que nos conhece. Para disfarçar, pedi a ela que perfumasse a banheira com essência de canela. Quando me viu na pinta e perfumado, disse que eu não devia sair de casa.
Por quê?
Não respondeu. E eu confiei na minha intuição.²¹⁰

Ao longo da narrativa, percebe-se que Florita, para impressionar Arminto, faz uso, em muitas situações, de expressões fortes, como as que vemos no fragmento acima: “gritos de afogado”, “vim te socorrer”, “não devia sair”, para, depois, calar-se. Completando, desse modo, o seu intento.

Estiliano é outra personagem que evidencia o silêncio que envolve a narrativa de *Órfãos do Eldorado*. Homem calado e solitário, pouco revela a respeito de si mesmo e procura guardar com discrição o que sabe a respeito de Amando Cordovil. Assim, esconde, sob pretexto de segredo, os mistérios que envolvem a vida do amigo. Mas, no último encontro de Arminto e Estiliano, ele resolve revelar o que sabe de um segredo a respeito da relação de Amando e de Dinaura, uma órfã que vivia com as freiras do convento da cidade às expensas do pai de Arminto.

²⁰⁹ Ibidem, p. 33.

²¹⁰ Ibidem, p. 50.

Pedi que eu sentasse e não ficasse nervoso. Disse que queria me contar antes de morrer. Era um segredo entre ele e meu pai. Mas ele não sabia de tudo. Sei que Amando dependia de relações com políticos, disse Estiliano. Apostou tudo na concorrência de 1912 e perdeu para uma grande companhia de navegação. Mas não morreu por causa disso. Faz muito tempo, tu ainda moravas na pensão Saturno e estudavas para entrar na faculdade de direito. Teu pai quis conversar comigo na chácara do bairro dos ingleses. Ele estava nervoso, angustiado. Quase não reconheci o homem. Disse que sustentava uma moça órfã. Por pura caridade. Depois disse que não era só caridade. E me pediu que não contasse para ninguém. Não me disse se era filha ou amante... Tinha idade para ser as duas coisas. No começo pensei que fosse filha dele, depois mudei de idéia. E sempre fiquei na dúvida. Foi a única vez que teu pai me confundiu e me magoou. Ele trouxe a moça para cá, disse para madre Caminal que era uma afilhada dele e que devia morar com as carmelitas. Pedi que a diretora guardasse esse segredo. Sei que Dinaura morava sozinha numa casa de madeira que Amando construiu atrás da igreja. Vivía com regalias, comida boa, e eu mandava livros, porque ela gostava de ler. Foi um erro de Amando. Um erro moral. Mas ele queria morar aqui e ficar perto dela. Dinaura... Minha irmã?, eu disse, engasgado. Meio-irmã, corrigiu Estiliano. Ou madrasta. Essa é a minha dúvida.²¹¹

A revelação desperta a maior atenção de Arminto, ainda mais que se tratava de pessoas que tinham uma importância fundamental em sua vida, em sua história. Amando era um pai que se revelava agora como um estranho. “Não conheci esse homem...”.²¹² E, Dinaura, corpo estranho entre as órfãs das carmelitas em Vila Bela, moça que parece filha do mato, lê romances, enfeitiça Arminto e sonha com a cidade encantada, a Eldorado submersa de que tanto se fala à beira do rio Amazonas.

Mas, mesmo sendo lacônico com as palavras, Estiliano é quem revela também a Arminto outro segredo, o lugar onde está Dinaura, o Eldorado perseguido pelo herdeiro dos Cordovil.

Dinaura é a misteriosa “mulher de duas idades”, cuja história de desencontros com Arminto não se esclarece por inteiro na narrativa, atravessada que é por silêncios opacos, restando ao leitor apenas especular sobre seus dramas. Não há entre ela e Arminto vestígio de diálogo.

Segui o vestido molhado até a rampa da Ribanceira, atalhei por uma escada de barro e lá em cima parei diante de Dinaura. Disse que queria conversar com ela. Vi os olhos de espanto no rosto fora do mundo, o sorriso nos lábios grandes e molhados; ainda toquei nos ombros dela, antes de vê-la correr para a praça do Sagrado Coração.

No porto de Vila Bela, alguém espalhou que a órfã era uma cobra sucuri que ia me devorar e depois me arrastar para uma cidade no fundo do rio. E que eu devia quebrar o encanto antes de ser transformado numa criatura diabólica. Como Dinaura não falava com ninguém, surgiram boatos rumores que pessoas caladas eram enfeitiçadas por Jurupari, deus do Mal.²¹³

²¹¹ Ibidem, p. 97-98.

²¹² Ibidem, p. 78.

²¹³ Ibidem, p. 34-35.

Dinaura é a mulher que encanta Arminto. É a órfã que não fala e que, por isso mesmo, desperta mais a curiosidade do narrador. Em torno dela, por seu temperamento calado e esquivo, criam-se várias histórias oriundas do imaginário popular ribeirinho.

Ainda, nas várias tentativas de encontrar Dinaura, Arminto constata que “Ela escapa sem dizer palavra. Não sei se escapava: era o silêncio que dava impressão de fuga”.²¹⁴ Mesmo não compreendendo tanto silêncio Arminto estabelece uma relação com a órfã. “Foi um namoro silencioso. Às vezes, eu escutava a voz de Dinaura nos sonhos. Uma voz mansa e um pouco cantada, que falava de um mundo melhor no fundo do rio. De repente ela ficava muda, assombrada com alguma coisa que o sonho não revelava”.²¹⁵ O que nos parece é que somente no sonho de Arminto, a órfã carmelita fala. Ela se revela como alguém que deseja uma vida numa Cidade Encantada.

Mais adiante, Arminto diz que Dinaura “Nunca revelou quando havia entrado no orfanato. E me acostumei com o silêncio, com a voz que eu só ouvia nos sonhos”.²¹⁶ Essa relação convertida em silêncio leva Arminto a querer estar mais com sua amada, no entanto, após uma tarde de amor entre eles, ela desaparece. Sem a presença da amada, Arminto passa a buscá-la pelo espaço amazônico, um universo onírico, povoado de lendas que ouvira na infância.

Uns diziam que Dinaura havia me abandonado por um sapo, um peixe grande, um boto ou uma cobra sucuri; outros sussurravam que ela aparecia à meia-noite num barco iluminado e dizia aos pescadores que não suportava viver na solidão do fundo do rio.²¹⁷

Essas especulações em torno do sumiço de Dinaura revelam o ambiente mítico amazônico. Tudo isso fundamentado, evidentemente, em mitos e lendas, na crença em seres sobrenaturais, elementos de uma tradição eminentemente oral.

Em meio a essa atmosfera mítica, a cidade encantada, o Eldorado amazônico surge como um espaço em que estão escondidas a felicidade e a justiça, e é nesse espaço da ilha de Eldorado que ele parece reencontrar Dinaura.

Mas o que representam, na organização simbólica de *Órfãos do Eldorado*, tantas personagens silenciosas movendo-se por entre histórias também dispersas e lacunares? Num

²¹⁴ Ibidem, p. 37.

²¹⁵ Ibidem, p. 41.

²¹⁶ Ibidem.

²¹⁷ Ibidem, p. 37.

plano de significação, a presença incômoda do silêncio está relacionada a uma intransitividade, revelando ser esse o ponto fundamental que move a narrativa: narrar para dizer a impossibilidade de narrar, rememorar para confirmar o conflito permanente do trabalho rememorativo, escrever para prorrogar a vida e adiar a morte e, ao mesmo tempo, para “aprender a morrer”, segundo constatou Maurice Blanchot.

O vazio deixado pelo silêncio leva-nos a crer na suspeita de que, para a novela em análise, como para grande parte das narrativas contemporâneas, “falar é dizer menos”, conforme escreveu George Steiner,²¹⁸ ou de que “sobre aquilo de que não se pode falar, deve-se calar”, como considerou Ludwig Wittgenstein.²¹⁹

A encenação da memória em *Órfãos do Eldorado*, a característica rememorativa do ato enunciativo, enfatiza a abstração do tempo e sua subordinação à memória. Estamos, portanto, numa vertente rememorativa proustiana, em que o tempo redescobre o real, redime e purifica a experiência humana. Por isso, no jogo das vozes que deságuam no narrador-personagem e alimentam a matéria ficcional da novela, o sujeito enunciativo submete a matéria narrada à atualização, à reconstrução. No instante em que revisita histórias perdidas nos longes da infância, o narrador as presentifica.

Ao se costurar as histórias que chegam ao narrador, inevitavelmente, um efeito intenso de dilatação do tempo é desenvolvido estruturalmente na obra. As vozes que vão se intercalando umas às outras de modo um tanto quanto desordenadas funcionam como elementos digressivos, como ações determinadas para atingir um fim: prorrogar a conclusão, ou, antes, para revelar impossibilidade de conclusão, pois que não existe algo que se encerre verdadeiramente, transformando em dúvida o conceito positivista de um tempo vazio, regular e linear.

Walter Benjamin apresenta uma ideia, baseada na noção de um tempo “saturado de ‘agoras’”,²²⁰ não-linear, não-cronológico, irregular, um tempo dinâmico, que tem a possibilidade de se refletir em todas as direções, o qual diverge da noção de tempo homogêneo e vazio conforme o pensamento dos adeptos do materialismo histórico.

A noção de tempo apresentada por Walter Benjamin é que se pode constatar em *Órfãos do Eldorado*. Nesta narrativa, cada história rememorada abre espaço para uma nova história, que suscita uma outra. São memórias que arrastam memórias, de vozes que trazem outras

²¹⁸ STEINER, George. *Linguagem e silêncio*: ensaios sobre a crise da palavra. Tradução de Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 68.

²¹⁹ WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Tradução de Luiz Henrique Lopes dos Santos. São Paulo: Edusp, 2001. p. 281.

²²⁰ BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

vozes e assim, incessantemente, alimentando a “dinâmica ilimitada da memória”, de acordo com Jeanne Marie Gagnebin.²²¹

A preocupação com as estruturas narrativas é uma das concepções mais importantes que a ficção moderna parece ter compreendido como sendo fundamental para a existência do próprio texto, talvez por isso, contemporaneamente, essa ideia tem se exacerbado cada vez mais. A ninguém cabe negar que, também em outros momentos da história literária, tempo, espaço e memória foram já tematizados nas narrativas, esta última, porém, sendo a base, por assim dizer, da própria matéria ficcional. O que se destaca na novela moderna, de modo geral, e na novela de Milton Hatoum, em particular, é que a memória está intimamente integrada à própria feitura da teia textual, sendo reconhecida como elemento estrutural.

O ato rememorativo que dinamiza o enredo romanesco não significa dizer que proporcionará a narrativa na qual se inscreve a perfeita reconstrução do passado. Ao considerarmos o texto de Hatoum, percebemos que todo ele estará marcado pelo anacronismo porque, além de narrar o que já é passado, obedecerá a um procedimento de reconstituir o passado com base em imagens, em vestígios, em traços de sentimento e em pessoas que já não são as mesmas. Isso, invariavelmente, é inerente à memória, que acaba por confundir o passado vivido e fatalmente perdido com o passado revivido e narrado.

Percebendo seu trabalho de retomada e de registro do passado perturbados pela memória, que tem como componente o esquecimento, o narrador tenta, ainda uma vez mais, domar essa memória e, de uma forma ou de outra, vai tentando organizar as histórias revividas no momento da enunciação: “No fim, eu soube de outras coisas, mas não adianta antecipar. Conto o que a memória alcança, com paciência”.²²²

O ponto de partida e de chegada da narrativa de Milton Hatoum são as ruínas²²³ e a ficção que se revela por meio delas constitui-se em um esforço de imaginar o passado, de compreendê-lo, de (re)construí-lo, num regresso da linguagem e da memória a um período de vida há muito perdido: “E a literatura que mais me interessa fala sobre a reconstrução de ruínas, sobre uma época que já esquecemos ou pensamos ter esquecido...”.²²⁴ Seria como se

²²¹ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994. p. 13.

²²² HATOUM, 2008. p. 15.

²²³ O termo *ruínas* joga com duas acepções possíveis: *ruínas* no sentido de “arruinamento, algo que se desfaz, estilhaça ou decompõe” e no sentido benjaminiano, significando “signo”, algo que “permanece” e que traz consigo, metonimicamente, aquilo que já se desfez. A *ruína*, em Benjamin, é, de forma inusitada, valorizada por seu poder de “petrificar”, de preservar algo daquilo que ruiu; a ideia é que esses “restos” desmornados e dispersos irão, em algum momento, agrupar-se, espacial e temporalmente, forjando uma “imagem”, um “condensado”, um “precipitado” do passado. Essa ideia simultânea de “destruição, desconstrução” e “(re)construção” permeia todo o nosso texto.

²²⁴HATOUM. op. cit. p. 8.

estivéssemos diante de ruínas, destroços de uma casa na qual vivemos na longínqua infância, e tentássemos imaginar essa casa antes de sua destruição.

3 FIGURAÇÕES DA MEMÓRIA

É no plano do devaneio e não no plano dos fatos que a infância permanece viva em nós e poeticamente útil. Por essa infância permanente, mantemos a poesia do passado.

Gaston Bachelard

3.1 A memória literária e histórica

Narrar, dizia meu pai, é como jogar pôquer, todo segredo consiste em parecer mentiroso quando se está dizendo a verdade.

Ricardo Piglia

Imaginar o nascimento e a permanência de culturas e tradições humanas é tomar consciência de que, para isso ocorrer, é necessário viabilizar a possibilidade dos indivíduos armazenarem e comunicarem informações. As tentativas de compreensão de processos como memorização, linguagem, comunicação e aprendizagem, por exemplo, foram importantes para caracterizar os grupos humanos que alcançaram um bom nível de conhecimento que constituía base concreta para pesquisas elaboradas com algum método.

Jean-Pierre Vernant inicia o capítulo dois de seu livro *Mito e pensamento entre os gregos* dissertando a respeito de pesquisas do psicólogo I. Meyerson sobre a evolução da memória individual e coletiva na Grécia Antiga, das quais é ressaltado que, assim como a memória representa “a conquista progressiva pelo homem do seu passado individual”, a história “constitui para o grupo social a conquista do seu passado coletivo”.²²⁵ Tal evolução da memória do seu aspecto individual ao coletivo se presentifica inicialmente na mitologia grega a partir de *Mnemosyne*, deusa da memória, mentora da poesia lírica e guardiã dos tempos heroicos, dos feitos memoráveis, da volta às origens. Mãe das Musas, irmã de *Crono*, a deusa da memória tem no poeta o seu intérprete. Com o dom de ver o passado, o presente e o futuro, o poeta escolhe o passado como orientação. Esse passado então se alarga, abdica de ser meramente individual e busca o “tempo antigo”, a idade primeva, o tempo original.²²⁶

Partindo desse pormenor, podemos afirmar que a literatura recria o mito *Mnemosyne*. Na obra literária, a memória pessoal do escritor se expande e a história das coletividades se delinea; seu contraponto, o Esquecimento, *Lethe*, fonte na descida ao *Hades*, água da morte,

²²⁵ VERNANT, Jean-Pierre. Aspectos Míticos da Memória e do Tempo. In: _____.

Mito e Pensamento entre os Gregos. Tradução de HaiganuchSarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. p. 107.

²²⁶ Ibidem.

pertence ao reino das sombras, lugar onde a consciência temporal de existir se perde e a memória liga-se apenas à função mnemônica, força do hábito.

Aqui se torna imperioso lembrar que, na mitologia grega, a separação memória-história ocorre quando, no centro da doutrina da reencarnação das almas, *Mnemosyne* se transforma: a busca das origens é esquecida para no seu lugar ganhar atenção as transfigurações das encarnações sucessivas dos indivíduos. Assim é que a memória se laiciza, desentranhando-se da história e perdendo o seu caráter cosmológico, nascendo daí a escatologia, negação da experiência temporal e histórica.²²⁷ Nesse sentido, a “nova” História, deixando de lado a tradicional rememoração historiográfica dos grandes fatos e aliando-se às intrincadas redes desveladoras prescritas nas memórias orais coletivas e demais discursos, vem conjugar a memória particular à história das coletividades. Afinal, como assinala Maurice Halbwachs, são os grupos sociais que determinam as memórias individuais.²²⁸ São os grupos, a família, os amigos, a escola etc. que fazem da memória particular algo que se historiciza.

Se hoje aceitamos que a História, assim como toda a linguagem, permeia-se de complexidades tropológicas e, por isso, não se contrapõe à literatura no que concerne a tentar discernir o que “de fato aconteceu”, pois que a primeira não deixa de também configurar o mundo através da palavra e de uma redescrição de eventos. É também consenso perceber as múltiplas verdades que a memória literária temporaliza. O escritor, ao recriar seu mundo, é o poeta possuído por *Mnemosyne*, suas articulações divinatórias não expurgam o universo temporal, histórico. Ele é o homem que conhece o passado “porque tem o poder de estar presente no passado”, e também no presente e no futuro, ele possui a sabedoria inerente da onisciência do divino e do humano.²²⁹

A memória literária, pois, perpassa o temporal e o histórico além de abrigar o devir e suas múltiplas e desconcertantes verdades. É o que podemos observar em *Dois Irmãos* e em *Órfãos do Eldorado*, romances em que os narradores contam suas histórias familiares com nuances da história coletiva, aliando-as a uma trama que os leva a um final dramático. Os fatos históricos como a Cabanagem (1835-1840), o ciclo da borracha (1º e 2º), a visita do presidente Getúlio Vargas à Amazônia (1940) etc. são reconstruídos no mundo ficcional, presentificando-se assim na narrativa, através da memória particular do narrador.

²²⁷ LE GOFF, Jacques. Memória. In: _____. *História e memória*. Tradução de Irene Ferreira, Bernardo Leitão e Suzana Ferreira Borges. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003, p. 432.

²²⁸ HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Laís Teles Benoir. São Paulo: Centauro, 2004.

²²⁹ VERNANT, 1990, p. 107.

Em *Dois Irmãos*, romance que também reconstrói fatos históricos brasileiros, Hatoum procura demonstrar o quanto a narrativa de feição regional não precisa se ocupar de um exotismo convencional, imagem talvez que se espere de obras que retratam um dado espaço do interior brasileiro. O autor nos mostra uma Amazônia para além de sua floresta, para além de suas águas, para além de seu tropicalismo.

Maria Zilda Cury, no seu artigo “De orientes e relatos”, destaca que:

O espaço da Amazônia no texto de Hatoum é despido do exotismo. A cidade de Manaus apresenta-se mesmo como incaracterística e tristemente semelhante a qualquer região periférica e pobre do planeta [...]. Cidade tentacular e devoradora, exhibe a degradação dolorosa de sua população nativa. Os homens, confundido ao lixo urbano; a cidade transformada no corpo em chagas de seus habitantes.²³⁰

Ao assumir essa postura, Hatoum problematiza Manaus num discurso cidadão. Rompe-se, então, com a expectativa do leitor quanto ao imaginário referente à Amazônia, um espaço marcado pelo estranhamento e se descobre outras realidades da cidade algumas vezes mostradas pela literatura. Ao despir a Amazônia de sua especificidade, não exteriorizando sua marca cultural própria, pode equivaler a silenciá-la em sua diferença.

A narrativa proposta por Hatoum rompe com uma tradição centrada nas potencialidades do exótico e evidencia as potencialidades culturais da portuária cidade manauara, com a finalidade de ocupar parte da imaginação nacional, deixando esvaír-se as categorias do diverso e da singularidade.

Os temas relacionados ao oriente, articulados pela presença dos imigrantes libaneses na cidade de Manaus, o “certo oriente” de que trata a narrativa *Relato de um certo Oriente* é o oriente amazônico, retratado em meio a múltiplas histórias que se cruzam e confluem na composição de um rico imaginário.

A ficção de Hatoum se afasta das particularidades amazônicas ao privilegiar o lado dramático da existência humana, em um mundo marcado por crescentes diásporas, além de refletir sobre as subjetividades cindidas e partilhadas, seja oriental, seja amazônica. Seus narradores-personagens são exemplares de seres solitários e sem esperanças, que foram privados dos ganhos da modernidade, que se encontram desterrados na própria terra ou nas terras de outros. Segundo Flávio Carneiro:

²³⁰ CURY, Maria Zilda Ferreira. De orientes e relatos. In: SANTOS, Luís Alberto Brandão; PEREIRA, Maria Antonieta (Orgs.). *Trocas culturais na América Latina*. Belo Horizonte: Pós-Lit/FALE/UFMG, Nelam/Fale/UFMG, 2000, p.171.

Toda a verdadeira saga que envolve a família de imigrantes libaneses em Manaus, iniciada na virada do século e caminhando para seu epílogo seis ou sete décadas depois, só pode ser entendida a partir de uma intrincada conexão entre os destinos individuais e o do grupo.²³¹

A Manaus, da obra *Dois Irmãos*, sofria, com os anos, as transformações pertinentes ao seu tempo, por isso se mostra estranha não somente ao narrador Nael, como a outras personagens. O início da diegese na obra é marcado pelo fim da Segunda Guerra Mundial, quando, então, se inicia a modernização brasileira, com a substituição de importações e, posteriormente, com o efetivo impulso industrial.

Halim havia melhorado de vida nos anos pós-guerra. Vendia de tudo um pouco aos moradores dos Educandos, um dos bairros mais populosos de Manaus, que crescera muito com a chegada dos soldados da borracha, vindos dos rios mais distantes da Amazônia. Com o fim da guerra, migraram para Manaus, onde ergueram palafitas à beira dos igarapés, nos barrancos e nos clarões da cidade.²³²

Os homens, que antes extraíam borracha nos confins da Amazônia, encontravam em Manaus uma possibilidade de sobrevivência nos anos do pós-guerra. Com o crescimento populacional das cidades, o Brasil caminha para deixar de ser um país marcadamente de economia agrária, adentrando a década de 50, época marcada por uma euforia desenvolvimentista, sob a égide de Juscelino Kubitcheck cujo lema de governo era “50 anos em 5”. O Brasil procurava, dessa maneira, entrar em compasso com relação às metrópoles mais adiantadas. Um período marcado pelo espírito da novidade e em que preponderava o otimismo e a confiança no progresso.

Esse entusiasmo não parece contagiar o país inteiro. Havia um atraso que persistia no norte do Brasil, e isso era maior e bem mais evidente que as notícias que vinha de longe sobre a inauguração de Brasília.

Noites de blecaute no norte, enquanto a nova capital do país estava sendo inaugurada. A euforia, que vinha de um Brasil tão distante, chegava a Manaus como um sopro amornado. E o futuro, ou a idéia de um futuro promissor, dissolvía-se no mormaço amazônico.²³³

A modernização brasileira, mais do que uma possibilidade econômica, foi uma necessidade histórica para que o país pudesse ascender internacionalmente enquanto nação

²³¹ CARNEIRO, 2005, p. 53.

²³² HATOUM, 2006, p. 32.

²³³ Ibidem, p. 96.

capitalista, mas essa modernização não era acompanhada por todas as regiões do país, o que determinava ainda mais as desigualdades regionais. Manaus, distante a milhares de quilômetros de Brasília, não estava em consonância com as mudanças ocorridas no Planalto Central.

O desenvolvimento dependente é determinado tanto pelo caráter do impacto das transformações difundidas pelo centro capitalista hegemônico sobre as estruturas internas da periferia, quanto pelo tipo de resposta das formas sociais internas às mudanças que afetaram a economia e a sociedade.²³⁴

A construção de Brasília foi o emblema da modernidade, e a meta síntese do governo de Juscelino Kubitschek. Foi a construção da utopia de uma cidade moderna, símbolo de um novo país e de uma nova sociedade. Mas, enquanto a nova capital estava sendo construída, havia ainda noites de blecaute em outras regiões brasileiras. No caso brasileiro, a modernização de uma região não implicou, necessariamente, no desenvolvimento de outras regiões, mantidas, até então, sob o predomínio de relações pré-industriais, como exemplo, a região Amazônica, espaço das obras aqui estudadas.

Em outro momento, a cidade de Manaus, com seu calor sufocante e suas fronteiras ilhadas pelo rio, vai vivenciar, com a instalação do governo militar (1964-1985), o processo do “milagre brasileiro” que avança até o norte.

Ele sabia que Manaus se tornara uma cidade ocupada. As escolas e os cinemas tinham sido fechados, lanchas da Marinha patrulhavam a baía do Negro, e as estações de rádio transmitiam comunicados do Comando Militar da Amazônia. Rânia teve que fechar a loja porque a greve dos portuários terminara num confronto com a polícia do Exército.²³⁵

Paradoxalmente, houve, nesse período, aumento da concentração de renda e da pobreza, também da violência, que foi a marca maior dos que agora determinavam o Estado de exceção, contrário ao Estado de direito.

Os novos arautos da modernidade atuam de forma autoritária e violenta, ao demolir antigos casarões, pondo abaixo tradicionais pontos de encontro da cidade e transformando em escombros o bairro portuário chamado de a “Cidade Flutuante”, predominantemente composto de casas de palafitas, onde viviam milhares de migrantes do interior e índios.

²³⁴ SAMPAIO JÚNIOR, Plínio de. *Entre a nação e a barbárie: os dilemas do capitalismo dependente*. Petrópolis: Vozes, 1999, p. 93.

²³⁵ HATOUM, 2006, p. 149.

Em *Órfãos do Eldorado*, as referências históricas aparecem como pano de fundo da história pessoal de Arminto Cordovil. Os olhos do narrador veem os fatos de forma passiva, distantes de suas preocupações.

A Segunda Guerra chegou até aqui. E pela primeira vez um presidente da República visitou Vila Bela. Toda a cidade foi aplaudir o homem na praça do Sagrado Coração. Até os mortos estavam lá. Eu, que só vivia para Dinaura e podia morrer por ela, não saí deste casebre. O presidente Vargas disse que os Aliados precisavam do nosso látex, e que ele e todos os brasileiros fariam tudo para derrotar os países do Eixo. Então milhares de nordestinos foram trabalhar nos seringais. Soldados da borracha.²³⁶

Vila Bela, cidade fictícia, em *Órfãos do Eldorado*, convive com o Segundo Ciclo da Borracha, nos anos 40, ligado a participação do Brasil na Segunda Guerra Mundial, com forte incentivo do governo Vargas para ida de imigrantes nordestinos para o trabalho na região.

Desse modo, podemos afirmar que os narradores, ao contarem suas histórias particulares e familiares, o fazem atravessando a história coletiva de modo peculiar, vista pela sua ótica. A memória de uma época e a representação da sociedade encontram-se nas obras literárias reelaboradas e representadas na enunciação narrativa, absorvendo novos matizes.

3.1.1 Memória: o cão negro

A memória, no período do Renascimento, era simbolizada na forma de um cão, um cão negro. O cão evoca algo como “fidelidade” ao homem e a cor escura uma certa melancolia que interage com tal fidelidade.²³⁷ A memória, pois, persegue fielmente o homem, e essa perseguição, e essa fidelidade revelam, muitas vezes, um sofrimento constante. Sofrer por não conseguir esquecer, tão triste como a amnésia, o esquecimento total. É preciso, em verdade, transformar essa memória em alguma coisa, material e/ou espiritual, para que não naufrague no esquecimento ou, até mesmo, para que não enlouqueça quem a carrega.

Jorge Luis Borges, no conto “A Memória de Shakespeare”, revela que:

À medida que transcorrem os anos, todo homem tem a obrigação de carregar o crescente fardo de sua memória. Duas me oprimiam, confundindo-se às vezes: a minha e a do outro, incomunicável. A princípio as duas memórias não mesclam suas águas. Com o tempo, o grande rio de Shakespeare ameaçou, e quase inundou, meu modesto caudal. Temeroso, percebi que estava esquecendo a língua de meus pais. Já

²³⁶ HATOUM, 2008, p. 94.

²³⁷ SCLIAR, Moacyr. *Saturno nos trópicos: a melancolia européia chega ao Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 82-83.

que a identidade pessoal baseia-se na memória, temi por minha razão. [...] Shakespeare foi meu destino.²³⁸

Ricardo Piglia, num de seus ensaios, remete-nos a esse conto como metáfora da experiência literária. No processo de incorporação da leitura, o leitor é habitado pela forte presença do autor, que acaba por ter um papel extremamente significativa na formação do leitor. Essa incorporação permite vivenciar a experiência do outro, roubar a memória alheia, tamanha a identificação de papéis, tamanha a empatia entre os dois.²³⁹

Transmutar a memória em literatura, em arte literária, podemos dizer que é uma proposta da obra de Milton Hatoum. Se tudo é memória e dela não podemos escapar, estaremos para sempre condenados às lembranças, ao passado. Se esse cão fiel é, muitas vezes, perverso e teima em nos acompanhar infinitamente e ser nosso fardo crescente, por que não transformá-lo, ludibriá-lo, multiplicá-lo nas mil faces do imaginário? Por que não perseguir a memória, na fidelidade da “mentira” ficcional? Por que não tocar nas suas fendas mais secretas, nas mais complexas fissuras que fazem de si essa coisa híbrida, mistura de sonho e realidade?

Milton Hatoum, em suas considerações, afirmou o seguinte: “Não há literatura sem memória. A pátria de todo escritor é a infância. Acho que o momento da infância e da juventude é privilegiado para quem quer escrever. É onde a memória sedimenta coisas importantes...”. Tais declarações são encontradas na entrevista que o escritor concedeu à revista *Na ponta do lápis*, em junho de 2008. Declara, ainda, na mesma entrevista, que “o que me interessa é a memória desfocada, a memória não lembrada. Isso é bom para a literatura porque aí é que se instala o espaço da invenção”. Nelas, percebemos o figurado memorialista no autor, como criador de um passado pessoal, declarado, aquele que escreve seu passado. Numa outra entrevista, essa concedida ao jornal *O Estado de S. Paulo*, em março de 2008, Hatoum revela que *Órfãos do Eldorado* “é, de certa forma, uma narrativa verdadeira”, “meu avô escutou a narrativa de um homem, em uma de suas viagens ao interior do Amazonas. Guardei apenas pedaços da conversa...”.

No posfácio do livro, Hatoum revela ainda que:

Num domingo de 1965, quando ainda não havia TV no Amazonas, meu avô me chamou para almoçar na sua casa. Eu nunca recusava esses convites, pois sabia que,

²³⁸ BORGES, Jorge Luis. A Memória de Shakespeare. In: _____. Obras Completas. Vol. III. São Paulo: Globo, 1999. p. 444-451.

²³⁹ PIGLIA, Ricardo. *Formas Breves*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 43-44.

depois de comer os quitutes preparados pela minha avó, ele me convidaria para conversar à sombra de um jambeiro. Na verdade, era um monólogo, que eu interrompia apenas com perguntas. Naquela tarde, meu avô me contou uma história que ouviu em 1958, numa de suas viagens ao interior do Amazonas. Era uma história de amor, com viés dramático, como ocorre quase sempre na literatura e, às vezes, na vida.²⁴⁰

Nesse sentido, podemos dizer que a própria memória biográfica é literária. Aquilo do qual lembramos nunca é fato preciso, tal como foi, mas algo fluido, elástico, polissêmico, reinvenção do vivido. O escritor amazonense escreve, por assim dizer, sobre esse algo impreciso, incerto no passado, mas que, de alguma maneira, aconteceu. O passado, portanto, não é algo imóvel, mas um mundo que se reinventa através da linguagem.

O autor escreve, com suas lembranças, sobre coisas do que viveu e do que não viveu, memória que se elastece e se ficcionaliza, universalizando-se. Vivido e imaginado fundem-se na arte de narrar a fim de driblar o cronológico, o efêmero datado, a limitada particularidade. Tentando fixar o fluir da vida, a narrativa se dimensiona na busca do que transcende o meramente factual, alcançando múltiplas e significativas “verdades”.

Utilizamos a linguagem para traduzir o que nos cerca: o mundo, as coisas, mas sabemos, por definição, que a linguagem não é o mundo nem a coisa, mas, de forma simbólica, a representação, a frágil evocação de um e de outra. Desse modo, a um só tempo, está ligada e irremediavelmente afastada do universo ao qual alude, do qual se acerca, que, por vezes, atravessa, mas do qual se mantém permanentemente distante. Esse componente do mundo que falta à linguagem torna impossível “capturar” efetivamente qualquer objeto, entidade, elemento, sujeito, acontecimento, ligado à instância da realidade. De acordo com as considerações de Leyla Perrone-Moisés:²⁴¹ “A linguagem não pode substituir o mundo, nem ao menos representá-lo fielmente. Pode apenas evocá-lo, aludir a ele através de um pacto que implica a perda do real concreto”. No entanto, é, acima de tudo, essa característica que falta à linguagem que lhe possibilita forjar, no campo de ação do real, o que não mais está ali, ou que momentaneamente não está, ou que, de modo algum, estaria.

Paradoxalmente, está aí o maior poder e a maior limitação da linguagem. Essa limitação irá se estabelecer como índice em *Dois irmãos* e em *Órfãos do Eldorado*, limitação que é literária e, de modo simbólico, representada pelo silêncio. Ao tentar apreender a multiplicidade e a complexidade do mundo que nos cerca, a linguagem termina se revelando lacunar, uma vez que diz sempre menos com relação à totalidade do experimentável, com o

²⁴⁰ HATOUM, 2008, p. 105.

²⁴¹ PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 105.

“dito” jamais atinge o “não-dito”, com o “escrito” jamais alcança o “não-escrito”, conforme escreve Italo Calvino²⁴², na terceira de suas seis propostas. Roland Barthes se expressa de modo semelhante, quando fala sobre um certo *rumor* que perturba, confunde e desestabiliza as línguas naturais.

A narrativa de Milton Hatoum apresenta indagações que caminham nesse mesmo sentido: de que modo a linguagem, a escrita, enfim, a construção narrativa vai dar conta de tudo isso, de todas essas histórias, dessas memórias e dessas desmemórias?

Cabe a nós, leitores, partilharmos desse mundo de linguagem, de reminiscências, juntamente com a personagem, e buscarmos, através disso, mesmo sabendo das limitações a que estamos submetidos, o caminho para o Eldorado desejado, que parece não estar em um mundo concreto, mas nas profundezas de algum rio obscuro ou nas largas sombras da memória. Para qualquer lugar que formos ao encontro desse Eldorado, estamos sujeitos aos riscos oferecidas pelos tortuosos caminhos.

3.2 Memória individual e coletiva: o reencontro com o passado

No denso tecido de memórias de *Dois Irmãos* e *Órfãos do Eldorado*, em meio a diferentes camadas do tempo, das diversas formas da memória e do esquecimento, um primeiro fio de análise se dá no eixo em que, a princípio, podemos situar entre uma memória individual e uma memória coletiva. A primeira seria formada, sobretudo, pelas recordações de Nael e de Arminto sobre histórias pessoais, contadas enquanto experiências singularizadas. Mas, além disso, há um conjunto composto por uma infinidade de relatos de situações as quais os narradores tomam conhecimento, através de personagens com quem têm convivência, que, entrelaçados, formariam uma rede ou trama de sabedoria relacionada a um passado tradicional, histórico, social, e que pode ser considerado como uma memória coletiva.

As personagens de Hatoum buscam reconstruir suas histórias por meio da memória. Das cinzas do passado pouco glorioso, os narradores de *Dois Irmãos* e *Órfãos do Eldorado* procuram elevar-se para reconstruírem a própria identidade em meio aos estilhaços das histórias dos outros, que ouviram e guardaram, ou dos fatos que presenciaram. Os narradores executam um mergulho vertical nos meandros da memória, sondando as inconclusões do passado, tentando refazer o desfeito. Percebemos que essa reconstrução se dá por meio de um

²⁴² CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 88.

passado individual e coletivo. Nessa perspectiva, o sujeito que lembra o faz sob a influência de grupos sociais dos quais ele faz parte.

Além disso, a memória é constituída e comprometida pela subjetividade daquele que recorda, e pelo momento e espaço nos quais a recordação tem lugar. Como as memórias são a reelaboração de um mundo extinto, alguns elementos como tempo, nostalgia, perda, volta à infância, que é produtora de significantes instáveis, transformam-se em agentes que interagem para comprometer essa recordação, tornando a memória, desse modo, dinâmica, fluida e falível.

Ela tem o poder de remeter o indivíduo para o passado a fim de reconstruí-lo. As cenas imagéticas selecionadas são as mais significativas para ele. Daí o processo formador de identidade que ora se mostra individual, ora se mostra social. Esta elabora um passado através de reminiscências, que se encontram ou passam na história do sujeito, interligadas com outros grupos sociais. E, aquela, identidade individual, atém-se a recortes da história da pessoa que se desencadeia numa forma de identificação individual.

Estudar a memória é voltar-se para a cultura e a história vivida de cada sujeito e de seus grupos. Quando se entende que a memória de um indivíduo é também a memória de sua região e dos grupos de que faz parte, considera-se a memória como uma construção coletiva. Isso não significa, porém, que todas as pessoas da região ou do grupo tenham a mesma lembrança, mas que cada um tem sua memória individual que é parte da memória coletiva.

Por ter relação contínua e fundamental com o social, os conteúdos da memória são armazenados de acordo com as correntes de pensamento dos grupos e com os aspectos individuais, e são lembrados de acordo com as situações atuais do indivíduo. Dessa forma, lembrar é sempre uma reconstrução, uma ressignificação, na medida em que se faz a partir das referências do momento presente.

Dois Irmãos está intimamente ligado ao propósito de posicionar Nael como indivíduo e como integrante de um grupo social: “Narrar não serve para recordar, mas para tornar visível. Para tornar visível as conexões, os gestos, os lugares, a disposição dos corpos”.²⁴³ O livro que Nael escreve quer tornar pública a sua procura por uma identidade familiar, por um lugar demarcado, e reconhecido, entre aqueles que constituem o seu grupo social familiar. Ou seja, a sua narrativa ambiciona esclarecer para si mesmo, para o pai, para os tios, para os avós, para os leitores, que a condição de agregado não será mais tolerada.

O problema maior do relato de Nael está na natureza fluida do material com que ele

²⁴³ PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 51.

trabalha: lembranças. E as lembranças são peças muito frágeis, susceptíveis a deformações e distorções. Em alguns momentos, elas enganam, conduzem o pensamento por veredas pouco confiáveis, becos sem saída. Em alguns momentos, elas são aceitas como substitutas naturais para imagens pouco agradáveis.

Outro problema que se apresenta é: como Nael não presenciou parte dos acontecimentos que está relatando, a aproximação com o passado ocorre na medida em que evoca, de forma incessante, as vozes dos vários personagens que participaram dos eventos.

A função de Nael, como historiador familiar, é a de recuperar alguns episódios que, de outra maneira, estavam destinados ao esquecimento. Por isso, ao estruturar um relato que não está escorado na onisciência, porque parte significativa dos acontecimentos ocorreu em tempo que é anterior a compreensão ou nascimento do narrador, apesar de comprometido com o desvelamento e a sinceridade, procura estabelecer um ordenamento para os acontecimentos, fornecendo estrutura, coerência e unidade à narração; e isso implica, na medida do possível, em aceitar que o fluxo de lembranças substitui a linha cronológica para que as muitas histórias que ouviu e os poucos fatos que presenciou possam fluir sem censura ou impedimentos.

Consciente de que parte de sua tarefa é costurar as versões, eliminar as divergências entre cada depoimento e construir uma linha narrativa que procure estabelecer um encadeamento para os acontecimentos, Nael, como todo memorialista, quer, de forma obsessiva, incansável, beirando o barroco, reconstruir a história, a “sua” história. Mas a memória de Nael, ao contrário da memória proustiana, não está procurando por um tempo perdido.

Seu maior temor está no risco de que as imagens resultantes da recuperação parcial do passado se extingam se não forem alimentadas continuamente pelas palavras. Os acontecimentos narrados, nesse percurso em que os interesses familiares mascaram a força erosiva da crueldade, estão consoante com um pensamento de origem benjaminiana: “não devemos hesitar em convocar o passado para depor, no processo que o futuro move contra o presente”.²⁴⁴

Perseguido pelo propósito moral de revelar a verdade, ou o que acredita ser a verdade sobre a tragédia familiar, em seu relato, Nael mistura encanto e dor, melancolia e reminiscência, impotência e desespero, consistências emocionais somente possíveis em quem aprendeu as diversas formas com as quais é possível conjugar o verbo sofrer. E toda essa agonia refere-se à necessidade psicológica vital de esclarecer o que o motiva escrever: a

²⁴⁴ ROUANET, Sérgio Paulo. *As razões do iluminismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 36.

questão da identidade paterna.

Para Nael, encontrar um nome para o pai que o gerou significa assumir uma identidade que historicamente lhe foi negada. Ser um filho sem pai é o que o torna diferente no mundo em que se movimenta: “Na velhice que poderia ter sido menos melancólica, ela repetiu várias vezes a Domingas, sua escrava fiel, e a mim, sem me olhar, sem se importar com a minha presença. Na verdade, para Zana eu só existia como rastro dos filhos dela”.²⁴⁵ Nesse sentido, a ausência paterna é um imperativo categórico para que trechos do seu relato oscilem entre a miopia afetiva e o ódio edipiano. O pai, que não é necessariamente aquele que “gerou” o filho, é o suporte que ajuda na transposição psíquica da criança à maturidade, é a sua ausência, simbólica ou efetiva, que institui a sensação de falta em Nael.

No presente da narrativa de *Órfãos do Eldorado*, encontramos um narrador, assim como em *Dois irmãos*, que, num mergulho profundo nas águas escuras da memória, conta, depois de velho, sua vida para um visitante em um só fôlego. O que nos chega são sinais imprecisos de uma memória que se funde na fronteira do vivido e do imaginado, do chamado real e daquilo que é inventado. Dois passados distintos entrelaçam-se: o mais remoto, ligado à infância, e um outro, mais recente, conectado com o referente social urbano, a capital. Mas é no presente da enunciação que a memória é acionada a fim de (re)fazer o caminho dessas duas fases precedentes, nas quais o sujeito irá dar feição às experiências adquiridas ao longo de sua existência pessoal, cujos acréscimos se juntarão às aquisições já existentes. No que se reporta a esse “encontro” entre dois passados, Walter Benjamin assinala a ideia de “um encontro secreto” entre o passado e o presente, ainda que o “passado só se deixe fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido”.²⁴⁶

A realização desse encontro se efetiva através de uma articulação entre distintas instâncias temporais que correspondem à apropriação da reminiscência no instante em que ela se revela no presente do narrador.

lembrei que Amando detestava ver o filho com as crianças da Aldeia. Flechávamos peixinhos, subíamos nas árvores, tomávamos banho no rio e corríamos na praia. Quando ele aparecia no alto da Escada dos Pescadores, eu voltava para o palácio branco. Lembrei também do desprezo e do silêncio. Isso doía mais que as histórias que ele me contava na fazenda Boa Vida.

Naquela época as lembranças apareciam devagar, que nem gotas de suor. Eu me esforçava para esquecer, mas não conseguia. E, mesmo sem saber, desejava me aproximar do meu pai. Hoje, as lembranças chegam com força. E são mais nítidas.²⁴⁷

²⁴⁵ HATOUM, 2006, p. 28.

²⁴⁶ BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 225.

²⁴⁷ HATOUM, 2008. p. 21.

Ainda com relação ao processo memorialístico, Benjamin lembra em suas teses que a articulação do passado não significa conhecê-lo a partir de experiências precedentes. O filósofo alemão defende o caráter heterogêneo e fragmentário da rememoração, cujos fragmentos se justapõem interrompendo a cadeia linear dos acontecimentos que caracterizam a rememoração.²⁴⁸

As livres associações realizadas pelo narrador mostram que o significante se antecipa ao referente, mostrando que as experiências vividas em determinado espaço atribuem ao sujeito da memória uma autoridade que lhe permite agir como sujeito das suas vivências. A mitificação do espaço de Vila Bela, pelo narrador, é responsável pela face dupla do sujeito dividido. Vila Bela representa o passado que se distancia, mas continua presente nas recordações do personagem que nela viveu a infância.

Desembarquei em Vila Bela às duas horas da tarde de 24 de dezembro e, quando avistei o palácio branco, senti a emoção e o peso de quem volta para casa. Aqui eu era outro. Quer dizer, eu mesmo: Arminto, filho de Amando Cordovil, neto de Edílio Cordovil, filhos de Vila Bela e deste rio Amazonas.²⁴⁹

Focalizar as memórias de Arminto, no desenvolvimento da narrativa, significa reconhecer que o percurso da memória do personagem se constrói, na trama da novela, sob a influência do espaço em que a obra está inserida: o intrincado percurso dos rios da região amazônica, ramificados em lagos e igarapés, o que confunde e entrelaça a memória individual do personagem com a memória da vida ribeirinha. Nesse sentido, as memórias do personagem, povoadas de signos, ligados aos mitos e às lendas amazônicas, nas diferentes articulações e combinações, na obra *Órfãos do Eldorado*, atuam como ponto de articulação entre a memória individual e a memória coletiva.

E então esperei Ulisses Tupi, famoso por encontrar saída nos labirintos dos nossos rios. Chegou de surpresa, barba tão crescida que escondia os olhos. Parecia outro. Jurou que Dinaura estava viva, mas não no nosso mundo. Morava na cidade encantada, com regalias de rainha, mas era uma mulher infeliz. Ele ouviu isso nas palafitas de beira de rio, nas freguesias mais distantes; ouviu de caboclos solitários, que vivem com suas sombras e visões. Dinaura foi atraída por um ser encantado, diziam. Era cativa de um desses bichos terríveis que atraem mulheres para o fundo das águas. E descreviam o lugar onde ela morava: uma cidade que brilhava de tanto ouro e luz, com ruas e praças bonitas. A Cidade Encantada era uma lenda antiga, a mesma que eu tinha escutado na infância. Surgia na mente de quase todo mundo, como se a felicidade e a justiça estivessem escondidas num lugar encantado. Ulisses Tupi queria que eu conversasse com um pajé: o espírito dele podia ir até o fundo das águas para quebrar o encanto e trazer Dinaura para o nosso mundo. Sugeriu que eu

²⁴⁸ BENJAMIN, 1985.

²⁴⁹ Ibidem, p. 25.

fosse atrás de dom Antelmo, o grande curandeiro xamã de Maués. Ele conhecia os segredos do fundo do rio e podia conversar com Uiara, chefe de todos os encantados que viviam na cidade submersa.²⁵⁰

As especulações em torno do sumiço de Dinaura são entremeadas de crenças, valores e superstições, numa detalhada descrição do universo ribeirinho. A imagem diferente de Ulisses Tupi, “Parecia outro”, aliada às histórias míticas dos caboclos ribeirinhos, dão uma ideia da dimensão do mundo ao qual o narrador está submetido. Esse mundo é o da oralidade, onde se cultuam as crenças velhas, as coisas sagradas, os mistérios, os decretos da Providência, sob qualquer forma, debaixo da qual se manifestem.

Para entender a trajetória de Arminto, é necessário acompanhar a trilha deixada pelos deslocamentos temporais do personagem, registrados pelos discursos por ele empreendidos, nos momentos de reminiscência.

No entardecer da vida, ele tenta retomar um tempo distante de sua existência. No chamado último quartel da vida, Arminto se dá conta da solidão. Ao mesmo tempo em que a idade traz o desejo de reverter a passagem inexorável do tempo, também possibilita o retorno a uma solidão ancestral que abre as portas de conexão com a infância. Desse modo, pode-se, através da memória, retroceder temporalmente e assim deliciar-se com um elixir revigorante que proporciona o sabor de um recomeço indefinido de que a realidade a todos priva.

Não é impunemente que a solidão e o silêncio permeiam tão fortemente a escrita de *Órfãos do Eldorado*, pois eles são as portas de entrada para a ligação dos dois polos temporais: o ontem e o hoje, a infância e a velhice, e a memória é o rio que conduz às duas instâncias, ao passado e ao presente. E, por falar em lembranças, é importante recorrer a uma outra investigação sobre o tema.

Ecléa Bosi,²⁵¹ ao estudar a memória dos velhos, examina o conceito de Henri Bergson, cujo entendimento sobre o processo rememorativo estabelece que “os dados imediatos e presentes dos nossos sentidos se misturam com a experiência do passado que se conserva e se mantém em sua integridade”. Diante do conceito de Bergson, o trabalho de Bosi estabelece uma oposição entre o pensamento bergsoniano e o pensamento do sociólogo Maurice Halbwachs, cuja investigação sobre a memória assume outra posição.

²⁵⁰ Ibidem, p. 64.

²⁵¹ BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 52.

Ao observar o modo através do qual o passado é reconstituído pelo sujeito da memória, Halbwachs²⁵² utiliza como exemplo a releitura que o adulto faz de um livro de narrativas lido num tempo distante, cuja impressão inicial seria a de que a memória nos fizesse reviver as emoções da primeira leitura. Mas a investigação comprova que isso não ocorre por duas razões: em primeiro lugar, porque só agora reparamos em certas passagens, certas palavras, certos tipos, certos detalhes que nos tinham escapado na leitura inicial; em segundo lugar, o livro nos parece novo ou remanejado em sentido oposto. Nessa perspectiva, Halbwachs supõe que o processo da rememoração possibilita uma releitura das experiências vividas, permitindo que a memória do indivíduo possa ser entendida a partir do seu relacionamento com a família, com a classe social, com a escola, com a igreja, com a profissão; enfim, com os grupos de convívio e com os grupos de referência, peculiares a esse indivíduo, e que a soma dessas experiências projeta-se durante o processo rememorativo, que está presente no ato da rememoração.

Ao estabelecer um confronto entre o estudo de Halbwachs e a lembrança bergsoniana, tendo como referência o trabalho de Ecléa Bosi sobre memória, verificamos que o processo da memória, em *Dois irmãos* e em *Órfãos do Eldorado*, está mais próximo da interpretação que Halbwachs dá à capacidade de lembrar que “amarra a memória da pessoa à memória do grupo; e esta última à esfera maior da tradição, que é a memória coletiva de cada sociedade”.²⁵³

Partindo do princípio de que o sujeito da memória agrega à existência individual valores adquiridos na sua convivência com o grupo, chegamos ao processo de justaposição das lembranças, na memória de Nael e de Arminto. Por essa via, é possível acompanhar, mais ou menos, em que proporção uma fase pode abafar, sufocar, ou ainda, sobrepujar outra. Isso, levando em conta o tempo de duração de uma fase e de outra, na vida do sujeito, e o tempo de permanência desse mesmo sujeito com determinado grupo. Tudo isso, no entanto, não é suficiente para determinar que aquisições possam estar relacionadas ao tempo de permanência do indivíduo com o seu grupo social, em cada uma dessas fases.

3.3 Arminto: as memórias da infância

A reconstrução da memória via discurso do universo infantil é uma tarefa que não pode excluir o imaginário, ainda mais porque se trata de um discurso que reverbera um

²⁵² HALBWACHS, Maurice. *A Memória coletiva*. Tradução de Laís Teles Benoir. São Paulo: Centauro, 2004, p. 114.

²⁵³ BOSI, 1994, p. 55.

movimento de rememorar, e a memória, como se sabe, também se alimenta com a essência do imaginário.

As lembranças continuam sendo o mote inicial para o desenvolvimento das narrativas de Hatoum, contudo, para trazer à tona aquele *eu* que se encontra apenas no passado, é necessário que se evoque também o poder do devaneio, pois através dele se pode abrir o núcleo de infância que habita em cada um, o que leva Bachelard a dizer:

Quando esse devaneio da lembrança se torna o germe de uma obra poética, o complexo de memória e imaginação se adensa, há ações múltiplas e recíprocas que enganam a sinceridade do poeta. Mais exatamente, as lembranças da infância feliz são ditas com uma sinceridade de poeta. Ininterruptamente a imaginação reanima a memória, ilustra a memória.²⁵⁴

Essa sinceridade, segundo Bachelard, ocorre pelo fato de o poeta-escritor não submeter os conceitos de imaginação e de memória aos critérios da percepção, pois a lembrança só pode revelar imagens, e essas imagens revelam muito além dos fatos, elas desvelam valores.²⁵⁵ Nesse forjar de valores, são ressaltadas as imagens que se deseja ver, ficando opacas as demais por sua pouca importância para aquele que conta, ainda mais se o passado buscado encontra-se perdido nos longes da infância.

O conceito que hoje temos de infância é uma construção relativamente recente cuja origem remete ao século XVIII, período no qual o Estado, primeiramente, o francês, começa a se preocupar com uma provável defasagem demográfica. É a partir de então que a criança passa a ser encarada como um ser de valor potencial, e mesmo as crianças abandonadas passaram da condição de párias para a de futuros cidadãos.

É aflitivo ver que as despesas consideráveis que os asilos são obrigados a fazer com as crianças expostas produzem tão poucas vantagens para o Estado [...]. A maioria dessas crianças morre antes de chegar a uma idade em que se poderia extrair delas alguma utilidade.²⁵⁶

Não só as crianças começaram a ser úteis, como toda uma classe anteriormente marginalizada.

Nessa óptica quantitativa, todos os braços humanos têm valor, mesmo os que outrora eram vistos com certo desprezo. Os pobres, os mendigos, as prostitutas e, certamente

²⁵⁴ BACHELARD, Gaston. *A Póetica do devaneio*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.p. 20.

²⁵⁵ Ibidem, p. 99.

²⁵⁶ BADINTER, Elisabeth. *Um amor conquistado: o mito do amor materno*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 156.

as crianças abandonadas tornaram-se interessantes enquanto forças de produção em potencial. Por exemplo, podiam ser enviados para povoar as colônias francesas, grandes reservatórios de riquezas que esperavam braços sólidos para dar seus melhores frutos.²⁵⁷

A própria família seria submetida a mudanças significativas. A filosofia das Luzes, preconizando os ideais de felicidade e igualdade individuais, influenciaria o processo matrimonial, e os casamentos baseados na afinidade começaram a constituir um ideal, o que fez a procriação assumir uma conotação positiva. Assim, nasceria a moderna família nuclear, instituição burguesa, construída em torno da intimidade, estrutura na qual a mulher desempenharia um papel de suma importância e onde a criança ocuparia uma posição privilegiada, merecedora de cuidados.

Outro fator digno de consideração seria o expressivo recuo do poderio paterno no século XIX. Se na Antiguidade e na Idade Média, os pais tinham plenos direitos sobre a vida dos filhos, podendo prendê-los e mesmo matá-los, na referida época, a diminuição do poder paterno foi compensada pelo maior envolvimento por parte da mãe e, principalmente, do Estado, que passa a se responsabilizar pela educação infantil, através da instituição escolar. Sendo assim, a criança começaria a ser vista como um agente social na medida que, “às populações sem maior lastro”, a missão da escola e, por extensão, do professor seria a de “jogar a criança contra a autoridade paterna, não para arrancá-la à família, e desorganizar um pouco mais esta, mas para fazer penetrar por meio dela a civilização no lar”.²⁵⁸

Como podemos perceber, a imagem da infância sofreu profundas transformações. De ser imperfeito, de inclinações malignas, conforme Santo Agostinho, e inacabado, segundo Descartes,²⁵⁹ a criança passaria a ser encarada como uma peça social importante, uma vez que nela estaria o futuro cidadão. Vista como ser frágil ao qual se deveria dispensar cuidado e atenção, a imagem infantil começa a se vincular à ideia de inocência.

O movimento romântico é a expressão cultural deste período de profundas transformações que foi o século XIX. É também o Romantismo fator decisivo para a exaltação do período infantil, na medida em que a valorização do passado, inclusive o individual, e o saudosismo decorrente seriam temáticas características do movimento. Alfredo Bosi cita Karl Mannheim para justificar a postura saudosista romântica:

²⁵⁷ Ibidem, p. 157.

²⁵⁸ Ibidem.

²⁵⁹ Ibidem, p. 55-56.

o Romantismo expressa os sentimentos dos descontentes com as novas estruturas: a nobreza, que já caiu, e a pequena burguesia que ainda não subiu: de onde as atitudes saudosistas ou reivindicatórias que pontuam todo o movimento.²⁶⁰

Se o Romantismo dinamizou dois grandes mitos, o da nação e do herói,²⁶¹ também ergueu uma outra construção: o mito da infância feliz. Em literatura, a temática infantil se constrói sob o signo da idealização, mimese de um comportamento que via no passado, a Idade Média no contexto europeu, o período de colonização no continente americano, e, em suas respectivas figuras, o cavaleiro medieval e o indígena, representações mítico-heroicas. A evocação do período infantil, portanto, reproduz a postura idealizadora pretérita característica, sendo o passado individual a representação de um período mítico-idealizado. *Meus oito anos*, de Casimiro de Abreu, poema que aborda a infância de forma nostálgica, é, possivelmente, o exemplo mais conhecido que se vale desta temática no Romantismo brasileiro.

Oh! Que saudades que tenho
Da aurora da minha vida,
Da minha infância querida
Que os anos não trazem mais!
Que amor, que sonhos, que flores,
Naquelas tardes fagueiras
À sombra das bananeiras,
Debaixo dos laranjais!

Como são belos os dias
Do despontar da existência!
- Respira a alma inocência
Como perfumes a flor;
O mar é – lago sereno,
O céu – um manto azulado,
O mundo – um sonho dourado,
A vida – um hino d’ amor!

Que auroras, que sol, que vida,
Que noites de melodia
Naquela doce alegria,
Naquele ingênuo folgar!
O céu bordado d’ estrelas,
A terra de aromas cheia,
As ondas beijando a areia
E a lua beijando o mar!

Oh! dias de minha infância!
Oh! meu céu de primavera!
Que doce a vida não era
Nessa risonha manhã!
Em vez de mágoas de agora,
Eu tinha nessas delícias
De minha mãe as carícias

²⁶⁰ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994. p. 91.

²⁶¹ *Ibidem*, p. 95.

E beijos de minha irmã!

Livre filho das montanhas,
Eu ia bem satisfeito,
De camisa aberta ao peito,
- Pés descalços, braços nus -
Correndo pelas campinas
À roda das cachoeiras,
Atrás das asas ligeiras
Das borboletas azuis!

Naqueles tempos ditosos
Ia colher as pitangas,
Trepava a tirar as mangas,
Brincava à beira do mar;
Rezava às Ave-Marias,
Achava o céu sempre lindo,
Adormecia sorrindo,
E despertava a cantar!
Naqueles tempos ditosos
Ia colher as pitangas,
Trepava a tirar as mangas,
Brincava à beira do mar;
Rezava às Ave-Marias,
Achava o céu sempre lindo
Adormecia sorrindo
E despertava a cantar!

Oh ! que saudades que eu tenho
Da aurora da minha vida
Da minha infância querida
Que os anos não trazem mais!
- Que amor, que sonhos, que flores,
Naquelas tardes fagueiras
À sombra das bananeiras,
Debaixo dos laranjais!²⁶²

A referência ao universo infantil seria, desde então, geralmente feita pelo viés nostálgico, fato que justifica a estranheza despertada através da leitura do texto de Milton Hatoum, texto este cuja ótica difere frontalmente não só da abordagem romântica como de obras tradicionais de nossa literatura. As memórias infantis de José Lins do Rêgo (*Meus verdes anos*), de Augusto Meyer (*Segredos de infância*), de Murilo Mendes (*A idade do serrote*) e os poemas autobiográficos de Manuel Bandeira são manifestações artísticas que exprimem o mundo infantil, conservando o aspecto nostálgico.

Recife
Não a Veneza americana
Não a Mauritsstad dos armadores das Índias Ocidentais
Não o Recife dos Mascates
Nem o Recife que aprendi amar depois –

²⁶² ABREU, Casimiro. Meus oito anos. In._____. *Primaveras*. São Paulo: Ática, 2004, p. 53-54.

Recife das revoluções libertárias
 Mas o Recife sem história nem literatura
 Recife sem nada mais
 Recife da minha infância

A Rua da União onde eu brincava de chicote-queimado e
 [partia as vidraças da casa de dona Aninha Viegas
 Totônio Rodrigues era muito velho e botava o pincenê na
 [ponta do nariz
 Depois do jantar as famílias tomavam as calçadas com cadei-
 [ras, mexericos, namoros, risadas
 A gente brincava no meio da rua
 Os meninos gritavam:

Coelho sai!
 Não sai!

A distância as vozes macias das meninas politonavam:

Roseira dá-me uma rosa
 Craveiro dá-me um botão

(Dessas rosas muito rosa
 Terá morrido em botão...)

De repente

Nos longes da noite

um sino

Uma pessoa grande dizia:
 Fogo em Santo Antônio!
 Outra contrariava: São José!
 Totônio Rodrigues achava sempre que era São José.
 Os homens punham o chapéu saíam fumando
 E eu tinha raiva de ser menino porque não podia ir ver o
 [fogo

Rua da União...
 Como eram lindos os nomes das ruas da minha infância
 Rua do Sol
 (Tenho medo que hoje se chame do Dr. Fulano de Tal)
 Atrás de casa ficava a Rua da Saudade
onde se ia fumar escondido
 Do lado de lá era o cais da Rua da Aurora...
 ... onde se ia pescar escondido

Capiberibe
 - Capibaribe²⁶³

O poema de Manuel Bandeira remete à ótica romântica devido à perspectiva nostálgica com a qual se refere ao passado infantil, perspectiva esta que se estende aos elementos espaciais, abordados de forma lírica. As ruas da *União*, do *Sol*, da *Saudade*, da *Aurora*, são os espaços ideais por onde transita o menino ainda saudável, desconhecedor dos

²⁶³ BANDEIRA, Manuel. Evocação do Recife. In. _____. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1978, p. 104-105.

males da existência adulta. O medo do hoje provoca uma cisão do Eu, dividido entre o sujeito atual (o sujeito no momento da criação do poema) e do passado (menino). Eu-atual: homem inserido num contexto de limitações, sob ameaça de morte iminente; eu-do-passado: criança de existência ideal, plena, anterior à doença.

Milton Hatoum constrói um mundo infantil menos idealizado e, no que diz respeito à literatura brasileira e à construção não idealizada do universo infantil, ele não está sozinho. Autores como Raduan Nassar, Carlos Drummond de Andrade, Graciliano Ramos, entre outros, de modo peculiar, mostraram uma visão menos romantizada do universo infantil.

Boitempo, trilogia autobiográfica de Carlos Drummond de Andrade, também diverge da ótica idealizante da infância. Com relação à ordem opressora, tanto no texto de Drummond quanto no de Hatoum, percebemos que ambos possuem a mesma ótica crítica e o tom de revolta, quando aparece, é contido.

Digo nomes feios
(calado, está visto)
Não vá ser-me imposta
a perda total
de quantos domingos
Deus for programando
em Minas Gerais.
abomino a ordem
que confisca tempo,
que confisca vida
e ensaia tão cedo
a prisão perpétua do comportamento.²⁶⁴

O Eu, ao dizer *nomes feios* calado, adota uma posição passiva diante das ações que o oprimem. Ainda que discorde delas, mostra-se impotente, incapaz de rebelar-se.

Em *Infância*, de Graciliano Ramos, obra que, por assim dizer, mostra uma aspereza mais acentuada em relação às memórias da meninice, a rebeldia do menino contra as opressões também não se materializa: é silenciosa, contida, própria de uma natureza pouco ousada. No capítulo “Nuvens”, o narrador, ao se referir ao personagem de um conto popular, menino pobre e solitário que se rebela contra os adultos que o maltratavam, faz a seguinte reflexão sobre si mesmo:

Esta obra de arte popular até hoje se conserva inédita, creio eu. Foi uma dificuldade lembrar-me dela, porque a façanha do garoto me envergonhava talvez e precisei extingui-la. Ouvindo a modesta epopéia, com certeza desejei exibir energia e

²⁶⁴ ANDRADE, Carlos Drummond de. A norma e o domingo. In: *Boitempo II*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.

ferocidade. Infelizmente não tenho jeito para a violência. Encolhido e silencioso, agüentando cascudos, limitei-me a aprovar a coragem do menino vingativo. Mais tarde, entrando na vida, continuei a venerar a decisão e o heroísmo, quando isto se grava no papel e os gatos se transformam em papa-ratos. De perto, os indivíduos capazes de amarrar fachos nos rabos dos gatos nunca me causaram admiração. Realmente são espantosos, mas é necessário vê-los a distância, modificados.²⁶⁵

“Encolhido”, “silencioso”, “limitei-me”, Graciliano-menino suporta as adversidades infantis, de forma que suas experiências podem ser vistas como a representação do cárcere primeiro, espaço no qual o sujeito seria enclausurado repetidas vezes. “Proibiram-me rir, falar alto, brincar com os vizinhos, ter opiniões. Eu vivia numa grande cadeia. Não, vivia numa cadeia pequena, como papagaio amarrado na gaiola”.²⁶⁶

Esta revelação em forma de desabafo expõe detalhes íntimos da vida do menino, retrata o modo como se apresentava sua realidade em família. É marcante nessa fala a expressão “papagaio amarrado na gaiola”, era exatamente assim que ele se via.

Lavoura arcaica, livro de Raduan Nassar, é também uma manifestação que consiste em divergir dessa ótica romantizada da infância e que se assemelha a *Órfãos do Eldorado* quanto à visão, de certo modo, áspera das experiências da meninice, bem como das figuras que transitam no universo mítico-pessoal necessário à materialização das memórias. Narrado em primeira pessoa, assim como a novela de Hatoum, o romance de Nassar também focaliza as relações familiares conflituosas, que se assentam no rigor de um duro modelo educativo do pai. O protagonista André é um jovem do meio rural arcaico que resolve fugir do convívio asfixiante de sua família e da relação com o pai.²⁶⁷

Em *Órfãos do Eldorado*, pode-se perceber que a sua ótica relativa à meninice é mais amena, chegando mesmo a apresentar índices nostálgicos. “Comemos beiju, tomamos um pouco de tarubá e relembramos as noites da minha infância, quando meu pai andava em Manaus ou Belém e Florita traduzia as histórias que ouvíamos na Aldeia”.²⁶⁸

Desse modo, podemos dizer que o constante refúgio da memória nos tempos da infância é relevante porque, considerando a distância temporal entre o tempo da narrativa e o tempo da narração, a infância encontra-se numa dimensão temporal tão distante que aumenta a possibilidade de reinvenção desse período pelo narrador. Essa perspectiva de redimensionamento vai se conformando de acordo com o desejo daquele que rememora, enfatizando-se assim os traços que ele deseja perpetuar.

²⁶⁵ RAMOS, Graciliano. *Infância*. Rio de Janeiro: Record, 1982. p. 19.

²⁶⁶ Ibidem, p. 208.

²⁶⁷ NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

²⁶⁸ HATOUM, 2008, p. 90.

Arminto menino, assim como o eu-lírico no poema de Drummond e o Graciliano-menino em *Infância*, assume uma postura resignada diante dessa já falada opressão adulta, que o empurra para uma direção a qual ele não deseja ir, e contra qual vai, em algum momento, repudiar. Mas é importante que se diga que as relações análogas que estabelecemos aqui não objetivam destacar o caráter singular de *Órfãos do Eldorado*, nem mesmo enfatizar os aspectos de similaridade que o texto apresenta com as demais manifestações ficcionais de nossa literatura. Antes, nosso objetivo é o de analisar a obra de forma aberta e não isoladamente, inserindo-a num contexto em que semelhanças e divergências fazem de cada uma das manifestações em questão representações únicas, construções resultantes de uma concepção de mundo e de escrituras próprias.

3.4 A figura do pai na face das águas

Independentemente das características que marcam cada período literário, a infância, como observamos anteriormente, é tema recorrente na obra de inúmeros autores, associando-se, geralmente, à nostalgia que impregna as recordações relativas à meninice. Foi o que observamos em autores como Casimiro de Abreu, Manuel Bandeira, Cecília Meireles, Carlos Drummond de Andrade, entre outros, os quais, sob enfoques distintos, versaram sobre essa temática.

Desse modo, podemos afirmar que o ato de lembrar como um meio saudosista se reporta para esse período da existência do homem, no qual tudo é visto com um ar de perfeição. O momento presente passa a ser anulado, pelo menos, temporariamente, dando espaço para que o pensamento leve o espírito até o mundo infantil, firmando-se assim uma vida contemplativa, segundo Henry Bergson.²⁶⁹

As imagens e as lembranças movimentam-se em busca de um passado, de um acontecimento pertencente à própria história do sujeito. A consciência, assim, num jogo dialético entre imagens e reminiscência, assemelha-se a foco de câmera fotográfica em que a realidade passa a ser descrita como recortes instantâneos.

A novela de Hatoum, logo de início, ainda no “Pórtico” (chamemos assim a abertura), nos deparamos com uma das tragédias que marcou a vida do narrador personagem.

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

²⁶⁹ BERGSON, Henry. *Matéria e memória*. Tradução de Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p. 61.

Não lembro o desenho da pintura no rosto dela; a cor dos traços, sim: vermelha, sumo de urucum. Na tarde úmida, um arco-íris parecia uma serpente abraçando o céu e a água.

Florita foi atrás de mim e começou a traduzir o que a mulher falava em língua indígena; traduzia umas frases e ficava em silêncio, desconfiada. Duvidava das palavras que traduzia. Ou da voz. Dizia que tinha se afastado do marido porque ele vivia caçando e andando por aí, deixando-a sozinha na Aldeia. Até o dia em que foi atraída por um ser encantado. Agora ia morar com o amante, lá no fundo das águas. Queria viver num mundo melhor, sem tanto sofrimento, desgraça. Falava sem olhar os carregadores da rampa do Mercado, os pescadores e as meninas do colégio do Carmo. Lembro que elas choraram e saíram correndo, e só muito tempo depois eu entendi por quê.

De repente a tapuia parou de falar e entrou na água. Os curiosos ficaram parados, num encantamento. E todos viram como ela nadava com calma, na direção da ilha das Ciganas. O corpo foi sumindo no rio iluminado, aí alguém gritou: A doida vai se afogar. Os barqueiros navegaram até a ilha, mas não encontraram a mulher. Desapareceu. Nunca mais voltou.²⁷⁰

A cena inicial de *Órfãos do Eldorado* mostra o desespero de uma tapuia que, desiludida com a vida que levava, decide ir para o fundo do rio. Desorientada, entrega-se ao fascínio exercido pelas águas e some diante da perplexidade da multidão que presenciara o trágico fim da índia.

Em *Órfãos do Eldorado*, as reminiscências da infância de Arminto, quando localizadas fora do mundo familiar, apresentam-se na memória do sujeito no desdobramento de signos que carregam tradições ligadas ao mundo coletivo. Nesse sentido, a leitura social de Halbwachs, sobre a memória, aplicada ao processo da memória de Arminto, permite identificar a forte influência da infância do personagem, vivida em Vila Bela, sobre as experiências adquiridas mais tarde.

Lendas que eu e Florita ouvíamos dos avós das crianças da Aldeia. Falavam em língua geral, e depois Florita repetia as histórias em casa, nas noites de solidão da infância.

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

Eu tinha uns nove ou dez anos, nunca mais esqueci. Alguém ainda ouve vozes? Fiquei cismado, porque há um momento em que as histórias fazem parte da nossa vida. Uma das cabeças me arruinou. A outra feriu meu coração e minha alma, me deixou sozinho na beira desse rio, sofrendo, à espera de um milagre.²⁷¹

²⁷⁰ HATOUM, 2008. p. 11-12.

²⁷¹ Ibidem, p. 13.

A lembrança de Arminto traz de volta o seu tempo de menino, quando ouvia histórias estranhas que povoavam o imaginário popular. Daí em diante, as lembranças do personagem se confundem entre si. O acompanhamento das diferentes fases em tempo e espaço diversos comprova que uma fase transita pela outra numa via de mão dupla em que a memória é fortemente influenciada pelo espaço: “Quando olho o Amazonas, a memória dispara, uma voz sai da minha boca, e só paro de falar na hora em que a ave graúda canta”.²⁷² Segundo Bakhtin, desde a infância estamos acostumados a nos olharmos a partir da ótica dos outros, sendo que,

assim que o homem começa a viver-se por dentro, encontra na mesma hora os atos - os de seus próximos, os de sua mãe - que se dirigem a ele: tudo quanto a determina em primeiro lugar, a ela e a seu corpo, a criança o recebe da boca da mãe e dos próximos.²⁷³

Bakhtin observa que para aprender a amar-se o homem necessita do relacionamento com o outro. Até aquilo de mais pessoal, primeira marca de sua identidade, que é o nome do indivíduo, foi-lhe conferido pelos outros, isto é, pelas pessoas que o rodeiam.

A memória do indivíduo é, em boa medida, formada a partir da memória alheia. A criança recebe dados narrados sobre sua própria existência dos “outros” que lhe são próximos, dados estes que serão armazenados pela memória, fazendo, assim, parte do arcabouço mnemônico do indivíduo. Halbwachs, como já vimos no capítulo anterior, afirma que a recordação dos acontecimentos em que somente nós estivemos envolvidos tem sua base na memória coletiva, uma vez que, na realidade, nunca estamos sós. “Cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios”.²⁷⁴

A construção de uma memória, então, que forma uma identidade, pressupõe cotejos consigo mesmo e com os outros. Esse processo, quando voltado para a figura daquele que se conta, termina por desvelar seu bipartimento e fragmentação, na medida em que ele se transforma no narrador de uma história que é a sua, de forma a se multiplicar em vários papéis. Ao fazê-lo, ele acaba por dispersar-se dualisticamente em seres que ocupam distintos lugares, tempos e espaços. Nesse processo, consolida-se não apenas a figura do Narciso, embevecido pela própria imagem, mas salienta-se a sua duplicação, pois, ao se mirar no

²⁷² Ibidem, p. 14.

²⁷³ BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Ermantina G. G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 67.

²⁷⁴ HALBWACHS, 2004, p. 51.

espelho das águas, ele é ao mesmo tempo o que vê e o que é visto, e, ao se construir narrativamente, como faz Arminto, ele é o que conta e o que é contado.

O primeiro elo do indivíduo com a sociedade é a família. A partir dela, tem-se o quadro que se desenha do homem. Arminto não deixa o leitor privado das informações importantes sobre a infância que teve como membro da família Cordovil, sobretudo no que diz respeito à relação com o pai. Narra sua história desde o nascimento, e percebe que havia no pai uma rejeição incomum com o filho. “Aqui em Vila Bela diziam a Florita que meu pai era feliz ao lado de minha mãe. Quando ela morreu, Amando não sabia o que fazer comigo”.²⁷⁵ Arminto recorda, vagamente, que “Uma tapuia me amamentou. Leite de índia, ou suco leitoso do tronco de Amapá. Não me lembro do rosto dessa ama, de nenhum. Tempo de escuridão, sem memória”.²⁷⁶ Partindo do princípio de que se tratava de uma criança em fase de amamentação, fica evidente que a memória não pode ser considerada. Mas o que importa aí é que o protagonista ficou, depois de perdida a mãe, sob os cuidados de outros, até o momento em que Amando decide trazer Florita para cuidar do menino.

O silêncio, como já discutido no capítulo anterior, é marca indelével das personagens. Esse silêncio evidencia-se na atitude de Amando para com o filho. O próprio narrador, por isso, não entende o que exatamente motivou esse tipo de relação.

Minha maior dúvida naquela época era saber se o silêncio hostil que nos separava era culpa minha ou dele. Eu ainda era jovem, acreditava que o castigo por ter abusado de Florita era merecido; por isso, devia suportar o peso dessa culpa.²⁷⁷

Esse afastamento entre ambos não pode ser atribuído ao fato de Arminto, ainda jovem, ter abusado sexualmente, na concepção de Amando, de Florita, o que teve, evidentemente, punição. Havia também outros motivos que o silêncio de Amando não deixava revelar.

Desde a infância, como vimos, já havia uma clara animosidade do pai para com o filho. Os desejos de Amando, muitas vezes, eram frustrados, pois Arminto não conseguia atender o que o pai esperava dele, e, menino ainda, desobedecia-o sem ter a noção exata do que aquilo poderia representar. Ao recompor quadros da infância que lhes são significativos, lembra que

Ainda era menino quando Amando me arrastou duas vezes para a festa. Na segunda, fugi. Ele e o caseiro, Almerindo, me caçaram pela cidade, e só me encontraram de manhã cedo, deitado com Florita na rede do quarto dela. Quando ele entrou, fechei

²⁷⁵ HATOUM, 2008, p. 16.

²⁷⁶ *Ibidem*, p. 16.

²⁷⁷ *Ibidem*.

os olhos. Florita levantou e abriu a janela para afrouxar o ódio de Amando. Disse que eu estava com enjôo e desarranjo. [...] Sai dessa rede, ele ordenou. Obedeci, sem abrir os olhos. 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. [...] me forçou a morar um mês com os caseiros, a comer a comida deles, a limpar o quintal. [...] No ano seguinte, Amando me obrigou a ir à festa da Virgem.²⁷⁸

Amando tentava impor ao filho a mesma atitude autoritária e enérgica que costuma ter com os empregados. Como encontrava certa resistência, acabava por apelar para atitudes mais extremas, como a violência e o desprezo. Este último parecia ter origem no fato de, ao dar a luz a Arminto, a mãe do menino ter vindo a falecer, deixando um filho órfão e um marido inconformado pelo resto da vida. “Até hoje recordo as palavras que me destruíram: Tua mãe te pariu e morreu. Florita ouviu a frase, me abraçou e me levou para o quarto”.²⁷⁹ As palavras não só destruíram Arminto e sua relação com o pai, também fizeram-no pensar: “Entre nós 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”.²⁸⁰

Mesmo assim, havia no narrador uma admiração em relação ao pai: “E não tinha a obstinação do meu pai. Nem a esperteza”.²⁸¹ Apesar da severidade com que era tratado, Arminto desejava ter uma relação normal com Amando: “Querida que ele me abraçasse ou conversasse comigo, queria ao menos um olhar, mas ouvia sempre a mesma pergunta: Passearam? Aí ele se aproximava da parede e beijava a fotografia de minha mãe”.²⁸²

A fotografia da mãe e a cabeça esculpida em pedra se fazem presentes como uma sombra a perseguir Arminto, não o deixando esquecer que a mãe morrera e que, de algum modo, ele era culpado.

Por esse silêncio por parte de Amando e por essa culpa que Arminto carregava, havia também temor da parte do filho em relação ao pai. Mesmo no momento em que Amando, indefeso, acometido por um ataque cardíaco, cai e é abraçado por Arminto, ele se lembra do medo que sentia do pai.

No fim da praça, parou, e as mãos cruzadas agarraram o ombro, como se ele abraçasse o próprio corpo. Dobrou as pernas lentamente e ficou de joelhos. A cabeça brilhava no canto da praça. O homem ia cair de boca, mas ele se contorceu, arriou de costas. Gritei o nome dele e corri. Deitado, ele me olhava, o rosto engelhado de dor.

²⁷⁸ Ibidem, p. 43.

²⁷⁹ Ibidem, p. 16.

²⁸⁰ Ibidem, p. 27.

²⁸¹ Ibidem, p. 16.

²⁸² Ibidem, p. 18.

Fiquei atrapalhado, massageando seu peito. Depois, o único abraço, no pai morto. O homem que eu mais temia estava nos meus braços. Quietos.²⁸³

Nesse momento, as últimas lembranças do pai, o abraço que nunca lhe dera, “o rosto engelhado de dor” e o silêncio do homem que Arminto mais temia e pouco conhecia. “Depois de sua morte, eu soube que ele havia sido um verdadeiro filantropo. Dava roupa e comida ao orfanato das carmelitas, ajudara a construir o palácio episcopal e a restaurar a cadeia pública”.²⁸⁴ Vila Bela reconhecia em Amando um homem capaz de ajudar a quem precisasse. No velório desse Cordovil, houve uma grande comoção na cidade. Isso contrariava o que Arminto pensava a respeito do pai.

Em episódio posterior, quando do naufrágio do Eldorado, Arminto fica indeciso em relação a ficar em Vila Bela, perto de sua amada, ou partir para Manaus, para tomar pé dos acontecimentos. Finda a dúvida, resolve ir. Embarca num vapor e segue rio acima. Toma emprestado um romance de Estiliano e, ao lê-lo, vê, nas palavras de um personagem, a figura de Amando se dirigindo a ele e dizendo: “Não quero um filho inútil, triste, sem brilho. Filho assim não será capaz de continuar nosso nome nem de prosperar a empresa”.²⁸⁵ Essas palavras encontram eco e revelam o futuro que já se anunciava.

Ironicamente, esse pai, enquanto vivo, era um total desconhecido para Arminto. Ele não só soube do lado solidário, humano, caridoso de Amando, soube, também, que, para crescer nos negócios e consolidar a sua companhia de navegação, Amando se envolvia em situações escusas que lhe renderam muitas vantagens.

E, como não conseguia dormir, vasculhei os documentos guardados na caixa da Mandarim. Li cartas enviadas por prelazias, casas de caridade e pelo vigário-geral do Médio Amazonas. Agradeciam doações de Amando. Encontrei mensagens de fiscais de mesas-de-rendas, de prefeitos, deputados. E, no fundo da caixa, uma carta assinada por um funcionário do ministério, e outra pelo governador do Amazonas. Mencionavam uma concorrência para o transporte de carga para a Inglaterra, e que “tudo devia ser planejado com sigilo”.²⁸⁶

Um novo pai vai se descortinando diante de Arminto. Alguém capaz de se envolver em negociatas para atingir os objetivos desejados. As novas descobertas sobre o pai levam Arminto a refazer o tecido de sua história. Inevitavelmente, a imagem do pai que agora conhecia era bem distinta daquela anterior. E o evento divisor de águas havia sido a morte.

²⁸³ Ibidem, p. 27.

²⁸⁴ Ibidem, p. 28.

²⁸⁵ Ibidem, p. 54.

²⁸⁶ Ibidem, p. 70.

Descobrir essa nova imagem do pai significaria entender melhor seu passado, suas origens, e essa busca começava por tentar recorrer aos amigos mais próximos, a fim de que pudesse recolher informações. Em encontro posterior com Estiliano, melhor amigo de Amando, Arminto resolve questionar a honestidade do próprio pai.

Então decidi tocar num assunto que podia esfolar o coração dele. Disse que na Boa Vida, depois de fuçar a papelada guardada na caixa da Mandarim, descobri que Amando Cordovil tinha sido um contrabandista e sonegador. Estiliano sabia disso? Ele levantou, e, antes mesmo que andasse até a porta, continuei: a carne verde e a castanha que Amando exportava para Manaus. Transportava a carga até outras freguesias para não pagar impostos em Vila Bela; depois desembarcava tudo numa ilha perto de Manaus e sonegava outra vez. Subornava o empregado da mesa-de-rendas, subornava até o diabo. Os políticos faziam chantagens com teu pai, disse Estiliano. Eram os aliados, os sócios dele, eu disse. Meu pai sonegava e depois dividia o lucro com eles; aí ajudava a prefeitura, dava carroças para recolher lixo, dava cavalos e bois que puxavam as carroças, pagava os reparos do matadouro e da cadeia, o salário dos carcereiros. Depois fez a mesma coisa com o frete das barcaças e do *Eldorado*: escrevia para o governador do Amazonas, para um funcionário do Ministério da Viação Pública. Morreu porque perdeu uma licitação vantajosa, a grande concorrência antes da Primeira Guerra: borracha e mogmo para a Europa. O coração não agüentou, a ganância era maior que a vida.²⁸⁷

É inquestionável na trama que havia uma cega fidelidade de Estiliano em relação a Amando. Quando das acusações feitas por Arminto; o melhor amigo do falecido Cordovil, sabendo ou não dos seus envolvimento ilícitos, não consentia com a aspereza de palavras usadas contra aquele que ele tanto prezava e admirava. Todavia, mesmo percebendo que magoaria o velho Stelios, Arminto não se furtou ao direito de exercer sua revolta contra o pai, que, conforme se viu, é antiga, remonta às mágoas do passado.

Podemos assinalar que, tanto em *Órfãos do Eldorado* quanto em *Dois Irmãos*, é para o espaço da infância que se procura dirigir o olhar de quem mergulha em tempos passados buscando compreender origens. A diferença é que, se Arminto revira o passado tentando entender sua difícil relação com o pai, Nael rememora sua vida pregressa, tentando descobrir sua origem paterna.

Desse modo, em *Dois Irmãos*, temos a busca de Nael como sendo a procura incansável do pai, que representaria o encontro identitário pleno. Do mais obscuro de seu passado, pouco glorioso, mas tangível, palpável, o narrador propõe-se a um jogo ambicioso de busca de reconhecimento social. Para ele, ter um legítimo pai se faz necessário para encontrar a si mesmo, em um mundo em que se deseja ser feliz.

²⁸⁷ Ibidem, p. 76-77.

Nael objetiva encontrar o pai, nem que para isso alcance descobrir o que não deseja, ou melhor, o que não gostaria de ter para si. Nesta busca, escolhe, como caminho mais apropriado, o ato escritural, no qual se fundem memória, registro e invenção, e se recupera, pela mediação destas formas discursivas, o que foi perdido nos longes de sua origem.

Inicialmente, Nael se faz um narrador incógnito, por isso, a última coisa que se sabe é seu nome, que só aparece nos capítulos finais do romance, quando, então, se explica a razão de ser da sua procura. Antes, o que se desvela a nossa frente são os motivos que inquietam a personagem:

Eu não sabia nada de mim, como vim ao mundo, de onde tinha vindo. A origem: as origens. Meu passado, de alguma forma palpitando na vida dos meus antepassados, nada disso eu sabia. Minha infância, sem nenhum sinal de origem. É como esquecer uma criança dentro de um barco num rio deserto, até que uma das margens o acolhe. Anos depois, desconfiei: um dos gêmeos era meu pai. Domingas disfarçava quando eu tocava no assunto: deixava-me cheio de dúvida, talvez pensando que um dia eu pudesse descobrir a verdade.²⁸⁸

O que diz respeito a essa suspeita, Nael vai carregá-la como se fora um fardo dos mais pesados ao longo do livro, sem conseguir, no entanto, recompensa pelo seu esforço empregado, uma vez que a questão parece irresoluta e impossível de precisar. As incansáveis tentativas são alimentadas pela busca obsessiva da explicação, mas são derrotadas ao se depararem com os interditos a que ele se vê submetido:

Adiei a pergunta sobre meu nascimento. Meu pai. Sempre adiaria, talvez por medo. Eu me enredava em conjeturas, matutava, desconfiava de Omar, dizia a mim mesmo: Yaqub é o meu pai, mas também pode ser o Caçula, ele me provoca, se entrega com o olhar, o escárnio dele.²⁸⁹

O narrador demonstra ter conhecimento de que um dos gêmeos era seu pai, mas o segredo que originou o desejo de encontrar a si mesmo não é revelado ao leitor, apesar dele, no final da história, conhecer a verdade. Pouco antes da morte de Domingas, confessa que ela “Guardou até o fim aquelas palavras, mas não morreu com o segredo que tanto me exasperava. Eu olhava o rosto de minha mãe e me lembrava da brutalidade do Caçula”.²⁹⁰

Se somente com a morte de Domingas soube algo mais concreto sobre seu verdadeiro pai, como vimos, sempre houve nele a certeza de pertencer àquela família, em cujo seio

²⁸⁸ HATOUM, 2006, p. 54.

²⁸⁹ Ibidem, p. 100.

²⁹⁰ Ibidem, p. 182.

creceu na condição desfavorável de subalterno, um mero agregado, a quem eram dadas certas liberdades:

Podia frequentar o interior da casa, sentar no sofá cinzento e nas cadeiras de palha da sala. Era raro eu sentar à mesa com os donos da casa, mas podia comer a comida deles, beber tudo, eles não se importavam. Quando não estava na escola, trabalhava em casa, ajudava na faxina, limpava o quintal, ensacava as folhas secas e consertava a cerca dos fundos.²⁹¹

O lugar que lhe restava na família não estava em consonância com o que Nael esperava para si, pois, sendo ele filho da casa, deveria haver um tratamento equivalente a sua condição, que, certamente, ele não reconhecia ser a de simplesmente filho da empregada, mas de neto de Halim: “Eu era o seu confidente, bem ou mal era um membro da família, o neto de Halim”.²⁹²

Cabia, portanto, lutar contra aquilo que lhe diminuía diante dos outros e lhe imputava o estigma de ser “filho de empregada”, ou seja, para sua condição diante da família libanesa, “um filho de ninguém”:

Coitado do Halim! Não queria ninguém aqui, nem sombras na casa. Vivia dizendo: “Deve ser penoso criar o filho dos outros, um filho de ninguém”. Quando tu nasceste, eu perguntei: E agora, nós vamos ter que aturar mais um filho de ninguém? Halim se aborreceu, disse que tu eras alguém, filho da casa.²⁹³

Somente para Halim, Nael era um filho de alguém, “filho da casa”. Desse modo, era assumido apenas parcialmente pela família e, nos momentos importantes da vida do narrador, somente Halim se faz presente efetivamente. Entre ser filho de ninguém e ser filho da casa há um vazio que Nael busca preencher com a sua narrativa e seu retorno às origens, porque ambas as condições não são satisfatórias.

Ser filho da empregada, sem a identidade paterna, supõe uma desvalorização pessoal e social, neste caso, a negação de “ser alguém”; e, por outro lado, a perda do conhecimento e do reconhecimento filial. Em consequência disso, perde-se também o direito legítimo de filho com o nome de um pai, que lhe confere um estatuto identitário.

Este sentimento que pesa na alma de Nael deve ser entendido não somente como uma depreciação pessoal, mas também como a perda de uma filiação afetiva. Assim, sua ambiguidade de pertencimento familiar se manifesta também através do seu discurso que, em

²⁹¹ Ibidem, p. 60.

²⁹² Ibidem, p. 101.

²⁹³ Ibidem, p. 186.

parte, quebra o sistema familiar, ao saber claramente que lugar social lhe cabia na casa, bem como suas funções, mas também o une a família através de sua origem, através de seus possíveis pais e da índia Domingas.²⁹⁴

Como já dissemos, Nael carrega o fardo pesado de um estigma: ser filho da empregada, que simboliza a desvalorização social, conforme comentamos. Vive precariamente a vida que lhe é permitida e à qual escassamente pode desejar:

Zana inventava mil tarefas por dia, não podia ver um cisco, um inseto nas paredes, no assoalho, nos móveis. A estátua da santa no pequeno altar tinha que ser lustrada todos os dias, e uma vez por semana eu subia à platibanda para limpar os azulejos da fachada. Além disso, havia os vizinhos. Eram uns folgadões, pediam a Zana que eu lhes fizesse um favorzinho, e lá ia eu comprar flores numa chácara da Vila Municipal, uma peça de organza na Casa Colombo, ou entregar um bilhete no outro lado da cidade.

Não havia da parte de Zana a menor preocupação se a Nael era dada uma carga excessiva de afazeres. A ele, ficavam como herança os trabalhos domésticos de empregado como a própria mãe, que sofria vendo a sina do filho. Daí nascem os “rompantes de fuga” que, de tempos em tempos, o tomam de assalto como tentativas de libertação e das quais sempre claudica, pensando no destino de sua mãe:

Tinha rompantes de fuga, podia embarcar para Santarém ou Belém, seria mais fácil. Olhava para todos aqueles barcos e navios atracados no Manaus Harbour e adia a partida. A imagem de minha mãe crescia na minha cabeça, eu não queria deixá-la sozinha nos fundos do quintal, não ia conseguir... Ela nunca quis se aventurar. “Estás louco? Só de pensar me dá uma tremedeira, tens que ter paciência com a Zana, com o Omar, o Halim gosta de ti”. Domingas caiu no conto da paciência, ela que chorava quando me via correndo e bufando, faltando aula, engolindo desaforos. Então, fiquei com ela, suporrei a nossa sina. E passei a me intrometer em tudo.²⁹⁵

Faltava a Nael uma tomada de atitude, uma posição firme que lhe garantisse a liberdade. Para alcançar sua emancipação e conseguir sua identidade, Nael possui o patrimônio de uma história vivida e de uma memória produtiva, feita de “cacos dispersos”, os quais ele junta cuidadosamente e cola os pedaços.

Os anos de estudos no Liceu Rui Barbosa lhe proporcionaram escolarização necessária para que ele pudesse ter contato com os livros e com a leitura. Não era um sistema de ensino de excelência, mas, com esforço e dedicação, Nael conseguiu aproveitar as lições recebidas:

²⁹⁴ KOLEFF, Miguel A. La trama de Nael: sobre la estrategia del narrador en ‘Dois irmãos’ de Milton Hatoum. Todas as letras G. São Paulo, ano 7, n.7, 2005. Disponível em: <http://www3.mackenzie.br/editora/index.php/tl/article/viewFile/834/518>. Acesso em: 24/10/2012, p. 37.

²⁹⁵ HATOUM, 2006, p. 66-67.

Pensei que a minha frase sobre Omar fosse selar o fim da nossa conversa. Os olhos acinzentados me procuravam, ele perguntou sobre o Liceu Rui Barbosa, se estava valendo a pena frequentar uma escola de péssima reputação. “Sempre vale a pena concluir alguma coisa”, eu disse. “Aprendi um pouco no Galinheiro dos Vândalos e aprendi muito lendo os livros que Laval me emprestou, conversando com ele depois das aulas”.²⁹⁶

Desse modo, Nael obteve os meios necessários para transformar toda a bagagem de experiências acumuladas em material disponível para interpretar a realidade a sua volta, inclusive com os devaneios poéticos de Laval, seu professor e tutor intelectual. Graças a isso, conseguiu se desprender do trabalho na loja com Rânia e abandonar os livros de matemática, presenteados por Yaqub, durante suas visitas:

Eu já havia jogado no lixo as folhas do projeto de Yaqub que Omar rasgara com fúria. Nunca me interessei pelos desenhos de estrutura com suas malhas de ferro, tampouco pelos livros de matemática que Yaqub havia me dado com tanto orgulho. Queria distância de todos esses cálculos, da engenharia e do progresso ambicionado por Yaqub. Nas últimas cartas ele só falava no futuro, e até me cobrou uma resposta. O futuro, essa falácia que persiste.²⁹⁷

Cabia a Nael escolher seu destino. O que ele mais desejava estava longe de um encontro com os projetos de Yaqub. A opção de vida do narrador era de usar todo seu conhecimento de vida, todas as histórias recolhidas, todos os relatos atentamente escutados para transformá-los em matéria escrita, em texto artístico, afim de exorcizar os fantasmas de um passado de carências e de negações. Só assim ele poderia se sentir livre e em paz consigo mesmo:

Eu não conseguia sair de perto de Domingas. Um curumim do cortiço foi entregar um bilhete de Rânia. Escrevi: “Minha mãe acaba de morrer”. Naquela época, tentei, em vão, escrever outras linhas. Mas as palavras parecem esperar a morte e o esquecimento; permanecem soterradas, petrificadas, em estado latente, para depois, em lenta combustão, acenderem em nós o desejo de contar passagens que o tempo dissipou. E o tempo, que nos faz esquecer, também é cúmplice dela. Só o tempo transforma nossos sentimentos em palavras mais verdadeiras.²⁹⁸

Nael conseguiu representar, na medida do possível, o universo dramático da família libanesa. Ele reconstruiu sua história e, a partir dos relatos que foi juntando, nos mostrou um

²⁹⁶ Ibidem, p. 135.

²⁹⁷ Ibidem, p. 196.

²⁹⁸ Ibidem, p. 183.

mundo trágico do qual ele mesmo foi participante. Ele pode fazê-lo porque foi tanto testemunha quanto protagonista da história, já que viu e participou de eventos relevantes para a trajetória da família e da sua própria. Além disso, seu caráter testemunhal também se relaciona ao fato de ser um sobrevivente, ou seja, escreveu seu livro quando quase todos já estavam mortos, e a casa libanesa, despedaçada.

Em termos narrativos, ao contar algo com uma certa isenção do tempo, pode proporcionar a distância necessária para que se avalie melhor o que realmente aconteceu, e trazer a tona o que antes estava preso e não queria se revelar; por outro lado, a distância temporal também significa a perda natural de um passado que, revivido no presente, perde seu vigor, sua cor original, pois que, como disse Belchior, cantor e compositor cearense: “No presente, a mente, o corpo é diferente / E o passado é uma roupa que não nos serve mais”.²⁹⁹

²⁹⁹ BELCHIOR. Velha roupa colorida. In: _____. *Alucinação*. Rio de Janeiro: Polygram, 1976. 1 disco. Lado A. Faixa 2.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A narrativa de Hatoum está deitada na realidade amazônica, não em terreno exótico, mas em um universo comum às cidades em crescentes transformações. A história que nos chega pelo olhar de seus narradores intentam mostrar seus dramas pessoais. Instigados pela memória, contam o que estava quase que totalmente esquecido pelo tempo.

Em *Dois irmãos* e em *Órfãos do Eldorado*, é para o espaço da infância e da adolescência que se procura dirigir o olhar de quem mergulha em tempos passados buscando compreender origens. Um passado remoto que é, por assim dizer, produtor de significantes instáveis. A dinâmica da memória no texto de Hatoum é, portanto, um movimento que intenta, ativamente, esclarecer – no sentido mesmo de tornar claro, de iluminar – um período opaco e nebuloso. Se, por um lado, o gesto dos narradores de se debruçar sobre o passado apresenta um certo viés nostálgico e melancólico, provocado pela constatação de um tempo desde sempre e para sempre perdido, ele é também, por outro lado, um debruçar-se atento e reflexivo que almeja trazer o passado à presença do presente, salvar o passado no presente, diria Walter Benjamin. Seria então a busca da origem que é tema que marca fortemente a narrativa de Milton Hatoum, busca que, sob as mais distintas feições, atormenta cada um de nós. Mas, ironia suprema, a busca que alimenta o andamento das histórias, revelado o segredo, se esvai na pequenez das revelações: afinal nada do descoberto é tão surpreendente, inusitado ou importante assim. Importante mesmo é o exercício da palavra, a velha arte de envolver o ouvinte/leitor na magia das histórias inventadas.

Fértil é o tema da busca da origem, da volta à infância, num tempo em que estamos órfãos: nossas crenças sequestradas, ideais e esperanças esvaziados, a transcendência está longe demais, mortas estão as utopias, as angústias, banalizadas, viram clichês. Parco é o poder dos mistérios num tempo em que a razão justifica toda sorte de desmando. Assim, o caminho escolhido por Hatoum traz preciosos tesouros guardados por suas desorientadas figuras – personagens perdidas, desnorteados narradores – a lembrar que o norte está na busca e não no encontro, a alegria do mistério muito mais no caminho do desvendamento, nos interditos, nos silêncios, do que na solução, se é que ela existe, fazendo renascer sempre, magnífico e renovado, por sobre as cinzas que restam, o prazer e a perícia de narrar e ouvir.

É através do narrar que encontramos Nael e Arminto Cordovil, dispostos a pôr a limpo a própria vida, diante de um passante desconhecido, estranho, que não fala, apenas ouve os relatos dos narradores que, como alguém que imerge nas escuras águas do Rio Negro, ou nas densas águas do Amazonas, mergulha no passado remoto de seus iniciais anos de vida. Nesse

processo, misturam-se vozes diversas que buscam afinar-se com as únicas vozes que nos chegam diretamente, que são as dos enunciatórios. Eles, distantes do passado que, de alguma forma, viveram, nos contam até onde a memória alcança.

Ecléa Bosi, no já citado livro *Memória e Sociedade: lembranças de velhos*, chega à conclusão, a partir do depoimento de alguns velhos, de como há uma divisão do tempo no ato da lembrança. Se a infância é larga, “quase sem margens”, e o território da juventude é atravessado sem desembaraço, é na velhice – o tempo presente dos velhos que lembram – que o tempo se congela. Assim, a “idade madura” é entremeada pela estagnação, pela falta de esperança, num tempo “que gira sobre si mesmo em círculos iguais e cada vez mais rápidos sobre o sorvedouro”.³⁰⁰

É dessa maneira que podemos pensar, sobretudo, no narrador de *Órfãos do Eldorado*: um homem que, diante da dor de envelhecer, se apegava com toda força e tenacidade às lembranças do passado como a tentar se livrar do sorvedouro, ou como a abraçar de vez o absurdo da vida. Por isso, voltar. Voltar para sua Vila Bela – infância e juventude, para o lugar de origem de sua família, exorcizando os traumas, as dores.

O retorno à origem é uma trilha quase tão sinuosa quanto os caminhos dos rios amazônicos presentes nos espaços das narrativas que alimentaram este estudo sobre as memórias no plano da imaginação. O revolver da memória imita os movimentos próprios da cheia e da vazante dos rios, é o próprio ato de lembrar e de esquecer, que alimenta a memória.

Então podemos observar que, claramente, nas narrativas do amazonense Milton Hatoum, um dos elementos de fundamental importância é a memória, mas como constatamos, a memória desfocada, imprecisa, no sentido metafórico, podemos comparar às águas do rio Negro, que são turvas, ou às águas do Amazonas, que são misteriosas. Os narradores, em geral, recorrem ao passado e traduzem, através de relatos, aquilo que julgam significativo para a (re)construção das próprias histórias. Há assim uma luta contra o inexorável esquecimento, procurando registrar a memória de familiares, mas, paradoxalmente, precisam esquecer. Nael registra seu relato em forma de escrita, o que significa que é um modo de tornar eterno aquilo que se deseja do passado.

Vejamos que, segundo SILVA: “O registro da memória é sem dúvida mais seletivo e opera no *double bind* entre lembrança e esquecimento, no tecer e destecer”.³⁰¹ Este é, precisamente, o modo pelo qual vimos que opera Nael e Arminto Cordovil ao recordar os

³⁰⁰ BOSI, 1994, p. 415.

³⁰¹ SILVA, M. S. (Org.) *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2003. p. 62.

fatos vividos e imaginados, os traumas, os conflitos familiares, as dúvidas cortantes, tudo insumado pelo passado, pela distância temporal.

A narrativa de Arminto Cordovil, nesse movimento, remete à oralidade, território fértil para a presença de mitos que são comuns ao fascinante ambiente amazônico. Ele quando narra sua vida para o tal visitante, como já dissemos, o faz misturando às memórias pessoais as histórias míticas comuns ao universo amazônico: a lenda do boto, a história da cobra-grande, a história da mulher com a cabeça separada do corpo, ou as muitas versões da cidade encantada. Há também a história daqueles para quem os sonhos de grandeza da Amazônia da borracha, do cacau e da castanha só causaram desencanto, decepção. É assim que surgem histórias como a das meninas índias raptadas dos vilarejos do interior pelos barqueiros e vendidas a comerciantes e políticos inescrupulosos de Manaus; ou a dos trabalhadores cegos pela defumação do látex, vindo a dar origem ao bairro “Cegos do Paraíso”; ou ainda a do massacre de trezentos índios e caboclos desarmados na batalha do Uaicurapá.

O mito se mistura à dura realidade social dos “órfãos”, os carentes de uma vida melhor, não só aqueles que não têm pai ou mãe, porém aos que não vislumbram um futuro mais alentador.

Desencanto também em relação à personagem central de *Dois irmãos* que, ao fazer o mergulho nas memórias e descortinar o passado de sua infância, descobre-se órfão, não exatamente pela falta da mãe, que esteve sempre presente, mas da falta de um pai, com todas as implicações simbólicas e psicanalíticas que esta necessidade implica e traz aparelhada.

Podemos dizer que, em meio a tantos desencantos, a tantas frustrações, as narrativas de Hatoum apontam, simultaneamente, para o passado e para o futuro, uma vez que falam tanto de uma utopia de um mundo mais justo e melhor, quanto de uma vontade de reencenar um tempo passado, um “momento em que as histórias fazem parte de nossa vida”, e que o revivido nos longes do passado representa um acerto de contas.

Em *Órfãos do Eldorado*, nada mais representativo das histórias que se relacionam à vida do que os mitos, que, via de regra, atuam no imaginário individual e/ou coletivo como uma espécie de eco de vozes longínquas a entoar uma música que remonta a tempos idos, a memórias indelévels que ressoam no inconsciente de cada indivíduo ou de cada comunidade.

Dentre os vários referidos *Órfãos do Eldorado*, o da cidade encantada (ou cidade submersa), ganha destaque como manifestação dessa utopia possível. A cidade submersa duplica a cidade real, porque nela a vida é semelhante à do mundo, porém mais fácil, mais feliz. É um reflexo das possibilidades deste mundo, subtraída a carga de sofrimento. É para essa cidade encantada no fundo do Rio Amazonas que Dinaura, a amante silenciosa de

Arminto, teria ido, segundo relato do povo de Vila Bela. É também para o fundo do rio que o cargueiro Eldorado vai e leva consigo as posses da família Cordovil.

Como uma quimera, essa cidade submersa concentra os sonhos e as esperanças de um mundo mais harmonioso que, no entanto, só pode se realizar lá, do outro lado do espelho d'água, imerso em outra realidade. Porque, afinal, não se pode fugir da cidade real, como adverte a epígrafe do escritor grego Konstantinos Kaváfis: Dizes: “*Vou para outra terra, vou para outro mar / Encontrarei uma cidade melhor que esta*”. Ao que o poeta responde: *Não encontrarás outras terras, nem outros mares. / A cidade irá contigo.*

Em *Dois irmãos*, a temática da rivalidade entre irmãos nos remetem a antigos mitos do passado que revisitam a atualidade, se revestindo, para isso de uma nova roupagem. Neste universo em crise, destaca-se o narrador e sobrevivente da tragédia anunciada pelo conflito. Nael descobre que não há como fugir das indagações da vida, por isso resta a ele enfrentar a realidade, mesmo que esteja escondida entre os escombros.

Todo esse universo dramático, presente em *Dois irmãos* e em *Órfãos do Eldorado*, serve como elemento revelador da realidade das personagens. Se nesta obra, há, no início, a busca por um mundo melhor, quem sabe mesmo no fundo do rio; há, naquela, a tentativa da personagem de encontrar sua origem e, com isso, sua paz; mas isso não se confirma em nenhum dos casos, pois se descobre que essa busca é infrutífera, porque não se pode fugir da dura realidade.

REFERÊNCIAS

ABREU, Casimiro. Meus oito anos. In: _____. *Primaveras*. São Paulo: Ática, 2004.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Carlos Drummond de. A norma e o domingo. In: _____. *Boitempo II*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.

ANSART, Pierre. *Ideologias, conflitos e poder*. Tradução de Áurea Weissemberg. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

BACHELARD, Gaston. *A Póetica do devaneio*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. *A Póetica do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danese. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BADINTER, Elisabeth. *Um amor conquistado: o mito do amor materno*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Ermantina G. G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BANDEIRA, Manuel. Evocação do Recife. In: _____. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1978.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Tradução de Rita Buongiorno e Pedro de Souza. São Paulo: Difel, 1980.

BELCHIOR. Velha roupa colorida. In: _____. *Alucinação*. Rio de Janeiro: Polygram, 1976. 1 disco. Lado A. Faixa 2.

BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade*. Tradução de Floriano de Souza Fernandes. Petrópolis: Vozes, 1976.

BERGSON, Henry. *Matéria e memória*. Tradução de Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BÍBLIA Sagrada. Tradução de João Ferreira de Almeida. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969.

BORGES, Jorge Luis. A Memória de Shakespeare. In: _____. *Obras Completas*. São Paulo: Globo, 1999. v.3.

- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BRAVO, Nicole Fernandez. O duplo. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Tradução de Carlos Sussekind *et al.* Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Tradução de Carlos Sussekind *et al.* Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- BURKE, Peter. História como Memória Social. In: _____. *Variedades de história cultural*. Tradução de Alda Porto. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMPOS, Álvaro de. *Ficções do Interlúdio*. In: PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Organização, introdução e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1977.
- CARNEIRO, Flávio. *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- CASSIRER Ernest. *Ensaio sobre o homem: introdução a uma filosofia da cultura humana*. Tradução de Tomas Rosa Bueno. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- _____. *O mito do estado*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1976a.
- _____. *Linguagem, mito e religião*. Tradução de Rui Reininho. Porto: Res, 1976b.
- _____. *Linguagem e mito*. Tradução de J. Guinsburg e Miriam Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- CHEVALIER, Jean ; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Colaboração de André Barbault *et al.*; coordenação Carlos Sussekind; Tradução de Vera da Costa e Silva *et al.* Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- CHIAPPINI, Ligia. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 2007.
- CHIARELLI, Stefania. *Vidas em trânsito: as ficções de Samuel Rawet e Milton Hatoum*. 2005. 157 f. Tese (doutorado) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro 2005.
- CHIODI, Giulio Maria. *Politiques de Caïn em dialogue avec René Girard*. Paris: Desclée de Brouwer, 2004.
- CHOMBART DE LAUWE, Marie-José. *Um outro mundo: a infância*. São Paulo: Perspectiva, EDUSP, 1991.

CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de (Org.). *Arquitetura da memória: ensaios sobre os romances Dois Irmãos, Relato de um Certo Oriente e Cinzas do Norte* de Milton Hatoum. Manaus: Editora da Universidade federal do Amazonas / UNINORTE, 2007.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Crime e castigo*. Tradução de Gustavo Nonnenberg. São Paulo: Ediouro, 1998.

CURY, Maria Zilda Ferreira. De orientes e relatos. In: SANTOS, Luís Alberto Brandão; PEREIRA, Maria Antonieta (Org.). *Trocas culturais na América Latina*. Belo Horizonte: Pós-Lit/FALE/UFMG, Nelam/Fale/UFMG, 2000.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Tradução de Helder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *Campos do imaginário*. Tradução de Maria João Batalha Reis. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

_____. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Tradução de Renée Eve Levié. Rio de Janeiro: Difel, 1998.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das letras, 1994.

ELIADE, Mircea. *Aspectos do mito*. Tradução de Manoela Torres. Rio de Janeiro: Edições 70, 1989.

_____. *Mito e realidade*. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1994.

_____. *Imagens e símbolos: ensaios sobre o simbolismo mágico-religioso*. Tradução de Sônia Maria Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

FIKER, Raul. *Mito e paródia: entre a narrativa e o argumento*. Araraquara: Laboratório Editorial -UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2000.

_____. *Vico, o precursor*. São Paulo: Moderna, 1994.

FREUD, Sigmund. *Totem e tabu*. Tradução de Órizon Carneiro Muniz. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. *Revista USP*, n. 53, p. 166-182, mar./mai.2002. Disponível em: < <http://www.usp.br/revistausp/53/15-norman-2.pdf>>. Acesso em: 18 fev. 2013.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Laís Teles Benoir. São Paulo: Centauro, 2004.

HATOUM, Milton. *Literatura e memória: notas sobre Relato de um certo Oriente*. São Paulo: PUC, 1996.

_____. Treze perguntas para Milton Hatoum. *Revista Magma*, São Paulo, n. 8, p. 55-72, 2002/2003. Entrevista concedida a R. Barreto e J. A. Mello.

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

INDURSKY, Freda.; CAMPOS, Maria do Carmo. *Discurso, memória, identidade*. Porto Alegre: Sagra Luzato, 2000.

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Tradução de Dora Mariana R. Ferreira da Silva e Maria Luiza Appy. Petrópolis: Vozes, 2007.

_____. *O homem e seus símbolos*. Tradução de Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

KEHL, Maria Rita (Org.). *Função fraterna*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

KOLEFF, Miguel A. La trama de Nael: sobre la estrategia del narrador en 'Dois irmãos' de Milton Hatoum. *Todas as letras G*. São Paulo, ano 7, n.7, 2005. Disponível em: <http://www3.mackenzie.br/editora/index.php/tl/article/viewFile/834/518>. Acesso em: 24 out. 2012.

LAMAS, Berenice Sica. O duplo como representação da morte em conto de Julio Cortazar. In: INDURSKY, Freda.; CAMPOS, Maria do Carmo (Org.). *Discurso, memória, identidade*. Porto Alegre: Sagra Luzato, 2000.

LEACH, Edmund Ronald. *As idéias de Lévi-Strauss*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1970.

LE GOFF, Jacques. Memória. In: _____. *História e memória*. Tradução de Irene Ferreira, Bernardo Leitão e Suzana Ferreira Borges. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.

LEITE, Sylvia Helena Telarolli de Almeida. Reflexos do Eldorado. In: ICA Congresso Internacional de Americanistas, 53., Cidade do México. *Anais*. Cidade do México: Universidad Iberoamericana, [20--]. CD ROM. ISBN97866070004841-2009.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. Tradução de Chaim Samuel Katz e Eginardo Pires. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

LORENZ, Günther W. Diálogo com João Guimarães Rosa. In: *Diálogo com a América Latina*. Tradução de Rosemary Costhek Abilio. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária Ltda, 1973.

MALINOWSKI, Bronislaw. *Magia, ciência e religião*. Tradução de Maria Georgina Segurado. Lisboa: 70, 1988.

MANUEL, Alberto et GUADALUPI, Gianni. *Dictionnaire des lieux imaginaires*. Tradução do inglês por Patrick Reumaux et al. Paris: Actes Sud, 1998.

MELETINSKI, E. M. *A poética do mito*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

_____. *Os Arquétipos literários*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. *Mito e literatura*. Disponível em: <http://www4.fapa.com.br/cienciaseletras/pdf/revista42/AnaMariaLisboadeMello.pdf>, p. 5. Acesso em: 12 nov. 2012.

_____. Duplo. In: BERND, Zilá. (Org.). *Dicionários de figuras e mitos literários das américas*. Porto Alegre: Tomo Editorial/ Editora da Universidade, 2007.

_____. As faces do duplo na literatura. In: INDURSKY, Freda; CAMPOS, Maria do Carmo (Org.). *Discurso, Memória, Identidade*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2000.

NUNES, Benedito. Volta ao mito na ficção brasileira. In: CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de (Org.). *Arquitetura da memória: ensaios sobre os romances Dois Irmãos, Relato de um Certo Oriente e Cinzas do Norte de Milton Hatoum*. Manaus: Editora da Universidade federal do Amazonas / UNINORTE, 2007.

OLIVEIRA, Paulo César Silva de. Zona de fronteira: ressonâncias críticas na obra de Milton Hatoum. *Revista Vertentes*. São João Del-Rei, v.32, p. 6, 2008. Disponível em: <http://intranet.ufsj.edu.br/rep_sysweb/File/vertentes/Vertentes_32/paulo_oliveira.pdf>. Acesso em: 13 jun. 2012.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2002.

PATAI, Raphael. *O mito e o homem moderno*. Tradução de Octávio Cajado. São Paulo: Cultrix, 1974.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Formas Breves*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *Prisão Perpétua*. Tradução de Sérgio Molina e Rubia Prates Goldoni. São Paulo: Iluminuras, 1989.

POUILLON, Jean. *O tempo do romance*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1974.

RABANT, Claude. O mito no porvir (re) começa. In: _____. *Atualidade do mito*. Org. Gennie Luccione et al. Tradução de Carlos Arthur do Nascimento. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

- RABANT, Claude. O mito no porvir (re) começa. In: _____. *Atualidade do mito*. (Org.) Gennie Luccione et al. Tradução de Carlos Arthur do Nascimento. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- RAMOS, Graciliano. *Infância*. Rio de Janeiro: Record, 1982.
- RANK, Otto. *O duplo*. Rio de Janeiro: Coeditora Brasília, 1939.
- REGO, José Lins do. *Menino de engenho*. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 2002.
- ROUANET, Sérgio Paulo. *As razões do iluminismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Tradução de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. O orientalismo revisto. In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa (Org.). *Pós-Modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- SAMPAIO JÚNIOR, Plínio de. *Entre a nação e a barbárie: os dilemas do capitalismo dependente*. Petrópolis: Vozes, 1999.
- SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- _____. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- SCLIAR, Moacyr. *Saturno nos Trópicos: a melancolia européia chega ao Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SCRAMIN, Susana. O território da identidade. *Cult- Revista Brasileira de Literatura*, São Paulo, n. 36, p.10-11, jul. 2000.
- SETÚBAL, Paulo. *El-Dorado, episódio histórico*. São Paulo: Saraiva, 1950.
- SILVA, Ignácio Assis. *Figurativização e metamorfose: o mito de Narciso*. São Paulo: Unesp, 1995.
- SILVA, M. S. (Org.) *História, memória, literatura: O testemunho na era das catástrofes*. Campinas, São Paulo: Unicamp, 2003.
- STEINER, George. *Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra*. Tradução de Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Tradução de Margarida Coutinho Gouveia. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.
- TURCHI, Maria Zaira. *Literatura e antropologia do imaginário*. Brasília: UNB, 2003.
- VERNANT, Jean-Pierre. Aspectos Míticos da Memória e do Tempo. In:_____.

Mito e Pensamento entre os Gregos. Tradução de Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

VOLTAIRE. Cândido ou o otimismo. In: _____. *Contos*. Trad. Mário Quintana. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Tradução de Luiz Henrique Lopes dos Santos. São Paulo: Edusp, 2001.

ANEXO A – Entrevista concedida por Milton Hatoum ao *Portal Ig*

Milton Hatoum encara o desafio da novela em *Órfãos do Eldorado*

18/03 - 09:39 - Jonas Lopes e Luciana Araujo

SÃO PAULO – "Cada livro te ensina como escrevê-lo", diz o escritor Milton Hatoum nesta conversa sobre sua mais nova obra. *Órfãos do Eldorado* (Companhia das Letras) é um caso em que o tal aprendizado, entre tantos outros típicos de qualquer produção artística, se deu principalmente pelo desafio imposto pelo gênero. Romancista premiado, Hatoum fala ao Último Segundo sobre a dificuldade enfrentada ao aceitar a empreitada de enquadrar um de seus projetos nas regras da "Coleção Mitos", idealizada pela editora escocesa Canongate e publicada por um pool de editoras em 30 países.

Autor de fôlego romanesco, Hatoum chegou a reescrever toda a história para que atendesse às exigências de uma novela. O resultado é um livro com ares de novo dentro da obra do autor ao focar narrativa no narrador e na história que este conta, com base no mito amazonense da Cidade Encantada, mas que também carrega os traços de seus livros anteriores. Uma celebração da experiência individual em um lugar muito específico no Norte do País resgatada via memória que, ao mesmo tempo, abarca questões que são do Brasil como um todo e do homem para além da nacionalidade.

Milton agora se volta para três novos projetos: um livro de contos – o primeiro do gênero, com textos já publicados em periódicos brasileiros e estrangeiros e alguns inéditos –, outro de crônicas e um terceiro de ensaios sobre literatura.

Foram onze anos entre o lançamento de *Relato de um certo oriente e Dois irmãos*; cinco anos entre *Dois irmãos* e *Cinzas do Norte*; e menos de três anos entre *Cinzas do Norte* e *Órfãos do Eldorado*. O que mudou para esses períodos terem se encurtado?

Cada livro te ensina como escrevê-lo. Cada narrativa impõe o ritmo e uma forma de escrita. Essa lacuna de 11 anos é muito longa no ponto de vista da publicação, do ineditismo, mas eu escrevi muita coisa nesse período. Inclusive uma ficção grande, que está guardada. Escrevi entre 1992 e 1996, mais ou menos. Tinha até um título, “Um rio entre dois mundos”, mas ficou enorme e eu não quis reescrever naquele momento. A novela foi para mim um desafio porque você tem que juntar muitas coisas em cem páginas. Isso era uma limitação da coleção da Canongate: você não pode escrever um texto muito maior do que 25 mil palavras. Poderia

escrever 28 mil, 30 mil, mas não um romance. Foi bom para mim o desafio de trabalhar com um assunto que, por causa do limite de espaço, pede força e, ao mesmo tempo, um foco muito centrado na vida do narrador e na rede de relações que ele tece.

Uma coisa interessante que você comentou na entrevista para o “Estado de S. Paulo” sobre o limite de tamanho é que não foi só um trabalho de cortar, mas de manter um inesperado no texto o tempo todo. E você, que tem formação de arquiteto, fala de simetria. Como se faz o desenho desse inesperado, dessa simetria, como foi a construção espacial da novela?

Eu sempre começo a escrever um esboço, um esboço muito ralo. São apenas algumas concepções dos personagens. Preciso saber quem é quem no que vai acontecer e algumas indicações de conflitos. Preciso saber o que me preocupa, o que me inquieta, por que eu vou escrever isso, o que me impele a escrever e publicar um texto. A primeira versão é bastante confusa, até para mim. É quase ilegível. Eu escrevo a mão, depois passo a limpo no computador e já vou mudando, mas mesmo assim o resultado é impublicável. É como se fosse o manuscrito de um bêbado. No *Órfãos do Eldorado*, escrevi uma versão muito longa, chegou a 40 mil palavras. Fiquei um pouco neurótico com a limitação. Caminhava para um romance, com muitas digressões. E aí voltei e reescrevi, foi isso que deu mais trabalho. Da primeira versão fisguei o que havia de mais importante para desenvolver a novela. Mudei o tom do narrador – achei que tinha que ser um velho –, um narrador na primeira pessoa, não pacificado com a vida, mas, de alguma forma, desencantado e tentando lembrar aquilo que aconteceu enquanto está bebendo cachaça.

A prosa de *Órfãos do Eldorado* é mais direta e simples que a dos seus livros anteriores, especialmente o primeiro, que tinha períodos bem longos. O limite de páginas da coleção *Mitos* influenciou isso?

Essa mudança foi uma imposição da voz do narrador. Porque quando você encontra o tom, você encontra o livro que está escrevendo. E quando você encontra esse tom, encontra a voz do narrador, entra na pele dele. Está ali com ele, dentro dele. Como tinha essa limitação de espaço, eu não podia fugir muito dos eventos. Tem um grande crítico, que hoje não é mais lido, mas que na minha época se lia muito, o Wolfgang Kaiser, velho crítico alemão, que dizia que o narrador não pode divagar para muito longe. Eu me lembrava disso enquanto escrevia. O que deu essa noção de simetria e equidistância foi o poema do Kafávis [*Konstantino*

*Kafávis, poeta grego que está na epígrafe de **Órfãos do Eldorado** com o poema “A cidade”].* O Kafávis norteia o livro. Porque o poema é sobre mudar para uma vida melhor, o eu-lírico que você 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.

Arminto só consegue ouvir sua amada Dinaura nos sonhos. Isso é um sinal de que Eldorado, a paradisíaca cidade desaparecida, no caso a felicidade amorosa dele, é uma utopia inalcançável?

É uma utopia, mas cabe ao leitor dizer se ela é apreensível. Quando termina o livro, você não sabe se aquilo é verdade ou loucura dele. Ele diz que a mulher está ali na casa, que ele foi buscá-la no Eldorado, que, por ironia, é o nome do barco do pai e também aquele lugar lindo. Quando ele vê o lago, compara com um espelho deitado da noite. É quando o mito espelha a história. Como o mito pertence ao mundo natural, ele só faz sentido na literatura quando se transforma num drama. A narração do mito, na sua pureza e integridade, não serve para a ficção moderna, contemporânea. Você se apropria do mito para transformar num drama. E a novela cabe muito bem no drama, porque ela é compacta.

Há no livro muito cuidado com os nomes.

Os nomes são importantes. Arminto tem a coisa etérea do ar e a mentira dele. Amando vem do latim “aquele que é amado”, não pelo filho, mas por todos os outros. A Dinaura tem a aura e o ouro. Cordovil tem a vilania e o coração, a cordialidade, dois opostos concentrados no mesmo nome. Estiliano tem a ver com estilo. 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.

E a Florita?

A Florita é especial. As mulheres para mim são mais importantes. A mãe do Arminto, por exemplo, que está totalmente ausente, é uma figura simbolicamente importante para ele. Já a Florita une esses homens, pai e filho.

E o nome?

A escolha do nome partiu do diminutivo de flor.

Ela tem espinhos de vez em quando...

Ela é uma pessoa que foi resgatada do mar, foi um dos gestos filantrópicos do pai, que deu estudo, deu tudo para ela. Há uma ambigüidade se ela teve relação íntima com pai. Com o filho teve. Acho que é um personagem bem amazonense, ajudada pelo político, pelos amigos do pai, e que termina vendendo beiju na rua. Acho que ela é a pessoa mais digna do livro (risos). Não sei por que eu gosto tanto dela. Você, de alguma forma, se apaixona pelos personagens, e eu gosto muito dela. 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.

Desde o “Relato”, a família é um centro nas suas narrativas. E há um momento em que alguma questão arcaica faz alguém da família se isolar. Por que esse tipo de isolamento, essa desordem?

Essa ordem, para se tornar romanesca, precisa passar por uma disfunção, um conflito interno e traumático. Nunca havia pensado nisso, especificamente, talvez seja trabalho do inconsciente. Mas pensando bem, existe esse isolamento, faz parte da história do romance. E também a solidão, porque quase todos nos meus livros são solitários. O narrador de “Dois Irmãos” está sozinho na edícula escrevendo a história da família. Um pouco também como o “Cinzas do Norte”, Olavo sozinho, vários anos depois, e agora o Arminto contando na tapera o que aconteceu com ele.

A solidão é um dos mitos do individualismo moderno. Uma espécie de desajuste que começou com “D. Quixote”, entre a fantasia e a realidade. Ou “Robinson Crusoe”, que é outro mito sobre o individualismo do homem moderno. O romance trabalha muito com esses mitos, e a solidão é um deles. Porque quando você escreve, escreve na solidão. E a leitura do romance, que é um gênero burguês, é a leitura solitária do indivíduo, que não tem lugar na coletividade. Não se trata mais do épico, em que os acontecimentos são coletivos, guiados pelos deuses. Na burguesia você é um solitário na multidão. O romance reflete isso. Contar a sua história para alguém é como escrever a sua história para um leitor. Por isso a experiência individual é importante.

Você, aliás, sempre fala nas entrevistas sobre a importância da experiência pessoal para a escrita. Como avalia essa experiência sua com o que escreveu? Já está contemporâneo dela ou ainda está no passado? A escrita vai chegar ao período em que você morou na Europa ou até agora, em que mora em São Paulo?

Cada vez que eu acho que já posso escrever sobre essas épocas, de novo vêm as coisas da minha infância. Aconteceram muitas coisas. Eu achava que tinha esgotado. Mas você espreme um pouco o passado e ainda saem umas gotas.

E a sua cidade vai atrás de você.

A minha cidade vai atrás de mim. Parece uma maldição...

Quando estiver escrevendo sobre São Paulo, ainda será um romance manauara?

Talvez, mas a experiência muda tudo radicalmente. Por enquanto ainda estou por lá. Eu tenho um conto que se passa entre Paris e Rio. Chama-se “Bárbara no inverno”, saiu em uma coletânea da Publifolha, inspirado em uma música do Chico Buarque, “Atrás da porta”. É um conto que fala da minha experiência em Paris, no começo dos anos 1980.

O *Cinzas do Norte* já tem um pouco disso, na experiência do Mundo na Europa.

Pois é. E eu já tenho vinte anos de São Paulo. Dez anos na década de 70 e agora mais dez anos. Vinte anos de momentos diferentes. São Paulo era uma cidade muito diferente do que é hoje.

Você diz que hoje em dia não reconhece mais a sua cidade, Manaus. Agora comenta que São Paulo é uma cidade diferente, mas a Manaus dos seus livros não é uma Manaus memorialística, uma Manaus cheia de lacunas assim como as narrativas dos seus livros?

É a minha Manaus. Uma vez conheci uma leitora que disse que foi a Manaus para encontrar “Dois irmãos” e não encontrou. Mas muitas pessoas disseram que sentiram o ambiente: o cheiro, as pessoas, o porto. No “Cinzas” já há uma Manaus do anos 1970, que expressa a primeira grande devastação urbana na periferia da cidade. Uma Manaus pós-Zona Franca. O Borges dizia que é mais verossímil falar de alguma coisa muito longe no tempo e no espaço, porque ninguém pode verificar se é verdade (risos). A Vila Bela do “Órfãos” foi inspirada em Parintins. Um dos nomes de Parintins no passado foi Vila Bela da Rainha. Eu conheci Parintins ainda jovem, voltei outras vezes e ao escrever o “Órfãos” voltei duas vezes, viajei de barco, andei pela cidade, localizei a fazenda Boa Vida. Isso quando eu já tinha avançado bastante no livro. As pessoas de Parintins vão perceber a inspiração quando lerem. A rampa do mercado, a praça do Sagrado Coração, que é a mesma, o Convento das Carmelitas, que está lá. Descobri o nome Dinaura em Parintins. Encontrei uma moça com um carrinho,

perguntei o nome dela. Eu achei lindo. Já tinha uma personagem feminina, mas eu procurava o nome. Encontrei nessa moça. E a Manaus de 1900 até a Segunda Guerra eu conheço pelas fotografias, pelos livros, pelas histórias que meu pai e meu avô me contavam. Minha infância se passou numa Manaus intacta, que não tinha um edifício. Era uma cidade só com sobrados e bairros. Eu conhecia essa Manaus pré-destruição, antes das fábricas. Agora ela tem dois milhões de habitantes e eu não a reconheço.

Toda a sua obra – especialmente em *Cinzas do Norte* e *Órfãos do Eldorado* – se passa em uma região muito particular do Brasil, o Amazonas. E, no entanto, elas deixam transparecer muitos dos problemas e questões do país hoje, no desencanto, no cinismo das relações humanas. Esse “universalismo regional” é proposital?

É intencional. O “Órfãos” está cheio de sugestões. Isso é que foi difícil: unir muitos problemas e transcender o drama familiar para falar um pouco da região e do país. A relação do pai com os empresários e os políticos é insidiosa, cheia de negociatas. O filho descobre nas cartas dele a relação escabrosa com os políticos. Cartas de ministério, do governador do Amazonas, um grande cambalacho que vai se criando ali. E o pai, segundo o Estiliano, é atormentado porque não consegue prosperar sem esses laços, essas relações perigosas. E aí eu estou falando do Brasil. O leitor ingênuo talvez não perceba, mas o atento vai perceber essas nuances. O romance familiar extrapola os próprios conflitos internos e fala de uma coisa mais geral, que é a desfaçatez da política. Há um jantar em que o pai diz para o Leontino Byron: “você tem futuro político”. “Por qual partido?”. “Não importa, o que importa é ganhar”. Ou quando o Estiliano diz que só os políticos dormem e acordam de bom humor. A violência, as meninas violentadas. O Juvêncio, menino de rua, é um personagem secundário, mas eu quis dar força a ele, por ser um desvalido. A vida dele não teria outra saída a não ser o linchamento.

Milton Hatoum é um otimista ou um pessimista?

Ah, eu sou um otimista desesperado (risos). Estou envelhecendo... mas se você olhar para o país, vai ver avanços. Hoje mesmo eu li que o PIB aumentou graças à inserção de um grande contingente de pobres. Isso é um avanço, um avanço que se dá de uma forma muito lenta, por conta de questões estruturais. Ainda é uma sociedade de favor, de privilégios. Isso ainda não acabou no Brasil. Há essa inserção de muita gente no mercado, e não só no mercado, pois aí

eu cederia apenas ao discurso liberal, mas na vida pública mesmo. Esse é um país que tem formado doutores negros.

Eu sinto nas minhas viagens, do Acre ao Rio Grande do Sul, que muita gente está lendo. O “Dois irmãos”, que tem uma edição de bolso, mudou completamente o perfil do meu leitor. Não é mais só o leitor de classe média, classe média alta. As pessoas mais humildes estão lendo, porque tem acesso a um livro mais barato. Isso é uma mudança. Também a internet: as pessoas estão acessando a internet. Já não é o país dos anos 1970. Era terrível, uma disparidade social brutal. Hoje existe uma massa de pessoas de classe média mais baixa que tem acesso ao que está acontecendo no mundo.

Você já tinha recebido outros convites para escrever livros encomendados, não? Lembro de ter lido que você participaria daquela coleção “Literatura e Morte” (em que novelas trazem autores famosos e mortos como personagens), da Companhia das Letras.

Eu aceitei e fracassei. Disse isso para o editor: não vou conseguir.

Qual autor você ia abordar?

Euclides da Cunha. Um autor cuja obra eu conheço um pouco, minha tese ia ser sobre Euclides, escrevi ensaio sobre ele, mas na hora de escrever a novela fiquei completamente travado. Saíram cinco frases. Eu publiquei um conto sobre Euclides no Jornal da Tarde, “Uma tarde de Bancroft”. Um conto que se passa em Berkeley (Estados Unidos), onde eu morei. O personagem encontra uma carta do Euclides na biblioteca de Bancroft e a carta é um pesadelo. O Euclides é um drama vivo. Tudo na vida dele foi dramático: literatura, a paixão. Morreu duelando com a amante da esposa. O que a literatura perdeu... e por uma besteira, os amantes são maravilhosos (risos).

O “Órfãos” é um livro em que há um embate forte entre pai e filho e em que as mulheres ficam em um plano ou da conciliação, como a Florita, ou místico, como a mãe, e você o dedicou a sua mãe.

Bom, minha mãe me iniciou na literatura. Eu não nasci nem engatinhei numa biblioteca borgeana. Quando eu tinha 12 anos minha mãe comprou a obra completa de Machado de Assis de um livreiro-viajante. Quando decidi largar a arquitetura houve uma resistência feroz da minha família. E da minha mãe não, ela foi a primeira a dizer “se é isso que você quer, vai fundo”. Eu já tinha publicado um livrinho de poesia em 1978, com amigos paulistas e

cariocas, chamado “Amazonas, um rio entre ruínas”. Um livro artesanal, feito na FAU, onde eu estudava. E quando lancei em Manaus, pensei: “ninguém vai ler mesmo”. Até que o livreiro disse: “olha, está vendendo o seu livro, dois ou três por semana”. Um tempo depois descobri que a minha mãe mandava comprar o livro para dar para as amigas dela. “Por que você fez isso?”, perguntei. “Ah, é para te estimular, para você achar que tem leitores”. É uma dívida (se emociona). Até hoje, quando lanço livro em Manaus, ela leva todas as amigas, faz questão que eu assine os livros para elas.

Você sente expectativa, até externa, de ganhar prêmios com a novela, já que todos os outros livros ganharam Jabutis?

Ah, os leitores têm, a editora. Eu fico um pouco constrangido com isso. Nunca escrevi para ganhar prêmios. Tanto que o primeiro Jabuti eu nem vim receber. O Antônio Lobo Antunes diz uma coisa interessante sobre isso: para ele, um prêmio não melhora nem piora um livro. Prêmio dá prestígio, mas Prestígio é também aquele chocolate com coco que eu adoro (risos). O que sinto é orgulho, o que é diferente da vaidade, pelo reconhecimento. Agora, os prêmios que ganhei com o “Cinzas” me ajudaram muito a viver.

E como você vê essa espécie de profissionalização do escritor, em que a pessoa é requisitada, dá palestra, vai às feiras literárias?

Antes não tinha nada disso. Quando lancei o “Relato”, em 1989, a atividade literária era muito rala. Hoje, se o escritor tiver o público-leitor, não digo grande, mas razoável, consegue viver modestamente de literatura. Eu não dou conta. Ano passado recebi sete convites para ir ao exterior e não aceitei nenhum.

Algumas pessoas vêem um problema na literatura como um trabalho, como se ela tivesse apenas que ser uma inspiração, não a ralação de todos os dias.

Sempre foi assim. Dizer que não é trabalho é desconhecer a história da literatura. Você acha que Machado escreveu como? Na Rua do Ouvidor, conversando com as pessoas? Todo escritor que faz um trabalho sério passa horas e horas lendo e escrevendo. Eu só vejo essa discussão no Brasil. Quando você não tem leitor, as pessoas criticam. Quando você tem, criticam também. Eu passei pelas duas coisas: o “Relato” passou quatro anos sem ser reeditado. Foi um livro que vendeu muito pouco, e olha que teve uma divulgação enorme, orelha assinada pelo Davi [Arrigucci Jr, crítico literário], uma boa editora. Cada livro faz sua

história. Aos poucos os leitores foram se interessando. Tem menos edições que o “Dois irmãos”, que instantaneamente criou um público-leitor grande.

E, ao mesmo tempo, você não vê uma pressa nos jovens autores de publicar e ter uma vida literária? Você publicou seu primeiro livro com quase 40 anos...

Eu sempre critiquei isso. É um erro. A não ser que seja um jovem genial. Eu não acredito em gênio. Acredito no talento, e talento é trabalho. Às vezes um jovem talentoso consegue escrever um ótimo livro com vinte e poucos anos. São tão raros que acabam sendo a exceção à regra. Há escritores que têm energia e conseguem escrever um bom livro a cada dois ou três anos. Como o Saramago, com altos e baixos, ou o Philip Roth.

Qual a sua opinião sobre o projeto “Amores Expressos” (em que autores brasileiros passam um mês em cidades diferentes do mundo e escrevem sobre a experiência) e programas literários com financiamento do dinheiro público?

Olha, o Ministério da Cultura financia teatro, cinema, canto, dança. Por que não pode financiar a literatura? Sobre os escritores, pela quantidade eu acho que vão sair bons textos. Difícil imaginar que todos vão sair maravilhosos. Eu não vou entrar nesse embate porque vira uma confraria de ataques e defesas. Certa vez o Jorge Amado, na única vez em que conversei com ele, me disse: “olha, nunca entre em polêmicas e agressões. Eu acho que quem pode me defender são meus livros e meus leitores”. Não fui convidado para o projeto, mas claro que não ia aceitar, porque já estava deprimido com um livro por encomenda. No entanto, fiquei contente porque vários jovens entraram. Temos que lutar pela boa literatura escrita pelos jovens. E a continuidade da literatura brasileira? Ela não acabou com Guimarães Rosa. Rosa foi a culminação de uma obra genial. Depois dele há bons escritores. Só que alguns jovens perdem muito tempo nesse embate, na briga literária, que não leva a lugar nenhum. As pessoas perdem muita energia nessas discussões porque não sabem, e deveriam saber, que o livro é o veredicto. Você não se impõe arrombando portas. É uma perda de tempo. Um bom livro, seja na internet, numa editora pequena ou grande, sempre vai se destacar.

Como é o seu processo de escrita? Você escreve todos os dias?

Quando eu dava aulas não. Era totalmente aleatório, escrevia quando podia, e poucas vezes eu podia. Quando me mudei para São Paulo e larguei a universidade, comecei a escrever todos os dias. Tenho necessidade de escrever. Quando estou para baixo, meio azedo, também não forço a barra. Escrevo por prazer.

E consegue se imaginar um dia não escrevendo?

Consigo me imaginar não publicando mais nada. Quando não houver nada mais que me inquiete, que me toque profundamente, eu paro.

O Estiliano tem na literatura uma válvula de escape para a existência. Ela ocupa um espaço parecido na sua vida?

Das coisas que eu aprendi a fazer, o trabalho humano que mais me interessa e mais me apaixona é a literatura, não a arquitetura. Mas não há para mim uma idéia ou perspectiva sacralizadora nisso; a escrita é uma atividade como outra qualquer.

ANEXO B – Entrevista concedida por Milton Hatoum à *Revista Floema*

ENTREVISTA

Questões para Milton Hatoum

Lucia Ricotta

Marília Librandi Rocha

(Organizadoras)

Entrevistadores

Stefania Chiarelli (UFF)

Luiz Costa Lima (PUC-RJ)

John Gledson (Univ. de Liverpool)

Marília Librandi Rocha (Univ. de Stanford)

Mirella Márcia Longo (UFBA/CNPq)

Susana Scramin (UFSC)

CHIARELLI. Em sua obra, comparece a idéia da leitura como viagem e a noção da viagem como leitura. Para muitos de seus personagens, os livros propiciam um lar permanente, em contraponto aos deslocamentos psíquicos e culturais. Nessa perspectiva, como se dá a relação do Hatoum/leitor com as próprias obsessões literárias, com as obras que fazem parte de seu repertório afetivo?

M. H. Viagem e literatura fazem parte da minha vida. Muito jovem, saí de Manaus para estudar em Brasília; depois morei em várias cidades do Brasil e da Europa, numa época em que eu tentava ser escritor, depois de ter publicado em 1978 um livrinho de poesia. Morei também um semestre em Berkeley, como professor visitante, e passei um mês em New Haven (Yale) e Palo Alto (Stanford), como escritor residente. Claro que um escritor não precisa viajar para escrever ficções. O leitor é um viajante imóvel e todo escritor, antes de publicar qualquer coisa, deve ler bons livros. Mas a viagem é uma abertura para outro mundo, outras culturas. É um tópico importante e recorrente na literatura. É um dos temas centrais da poesia de Baudelaire, em que o desejo da viagem é uma das formas poéticas da experiência amorosa. Viajar é traduzir, interpretar, e isso vale para as duas culturas: a do viajante e a do país estrangeiro. Tentei abordar esse tema no conto *A natureza ri da cultura*. Os livros que li na

minha primeira juventude me marcaram muito: contos de Machado de Assis e Flaubert, e o romance *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos. Li esses livros em Manaus quando eu tinha uns 13, 14 anos. Ter lido Flaubert naquela época foi um milagre. Estudei francês ainda jovem porque minha avó libanesa queria a todo custo que eu falasse francês. Li também, por obrigação – uma punição de um professor de português do colégio Pedro II, em Manaus – trechos de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. Lembro que um dos meus tios comprava livros da antiga editora Globo, e passava a noite lendo, deitado numa rede no quintal da nossa casa. Depois, em 68/69, no colégio de aplicação de Brasília, li primeira vez Sartre, Guimarães Rosa, João Cabral, Carlos Drummond de Andrade, Bandeira, e duas tragédias gregas, de Ésquilo. Foi na década de 1970, em São Paulo, que me tornei um leitor mais disciplinado. Uma disciplina relativa: a brutalidade repressiva da ditadura atingia a USP, de modo que os leitores tranquilos e disciplinados eram poucos, ou não se envolviam com o movimento estudantil. Eu estudava arquitetura na USP e frequentava cursos de teoria literária e literatura hispano-americana. Um dia nós pedimos ao Davi Arrigucci Jr. que nos indicasse uma lista dos *great books*. Essa lista me serviu de bússola. Era uma seleção de clássicos, de livros indispensáveis para quem quer escrever. Alguns autores, como Beckett e Céline, só li quando morava na Europa. Na França, descobri a obra de um autor que releio até hoje: Marcel Schwob. E até traduzi para o português *A Cruzada das Crianças*. Na verdade, me interessei por Schwob porque Jorge Luis Borges escreveu um prefácio a uma edição de *Vidas Imaginárias*. Não sei quais desses autores me influenciaram. Quando você gosta muito de um livro, corre o risco de tentar escrever esse mesmo livro, só que de uma forma lamentável, porque os grandes livros são únicos. Então é melhor procurar uma voz própria, que será muito mais modesta, mas será sua.

CHIARELLI. Os romances *Relato de um Certo Oriente* (1989) e *Dois Irmãos* (2000) associaram seu nome a uma certa literatura de temática imigratória e de deslocamento cultural. Entretanto, percebe-se a tendência de minimizar a presença da imigração em seus outros escritos. É possível falar de um esgotamento desse viés memorialístico de uma comunidade árabe-amazônica?

M. H. Talvez não tenha se esgotado, porque a infância e a juventude são decisivas para um escritor. Se eu espremer o passado, acho que ainda consigo extrair duas ou três cuias de prosa. Mas quando um escritor com mais de 50 anos de idade olha para trás, ele percebe que sua vida aos 25, 30 anos é uma espécie de infância ou juventude tardia. Em alguns contos de *A Cidade Ilhada* há traços da minha vivência na Europa durante a década de 1980. Mas ainda

não escrevi nada sobre a década de 70, quando morei em São Paulo. A experiência de um ser humano, difusa e ubíqua, às vezes se parece com a memória, que não pede licença para bater à porta da imaginação.

COSTA LIMA. Com *Ulysses* e *Finnegans Wake*, o alto modernismo alcançou o ápice do experimentalismo. Em exploração de sentido contrário, pela exploração da pobreza lexical e sintática o Beckett teatrólogo e romancista assume idêntica radicalidade. Não lhe parece que, mesmo os romances de ponta mais recente (como o de Philip Roth e o de J. M. Coetzee) estabelecem um recuo quanto àquelas linhas de extremo experimentalismo? Se estiver de acordo, como explicaria o recuo? Se discorda, como explica a diferença entre a linhagem Joyce – Beckett e a mais recente?

M. H. Concordo que houve um recuo. É difícil encontrar as razões para isso, mas talvez haja duas ou três básicas. A primeira é que a literatura do alto modernismo inibiu os seus sucessores. Quando morava na França, meus amigos franceses me perguntavam: como posso escrever depois de Proust, Céline e Beckett? Eu respondia com outra pergunta: como escrever depois de Guimarães Rosa?

A obra de Rosa explora os limites da nossa língua. Esse é o grande impasse da vanguarda. Autores como Cortázar e Osman Lins inovaram na estrutura da narrativa, na sua composição interna, inovaram no modo de narrar e explorar certos temas, mas na sintaxe e no léxico não oferecem muitos problemas de leitura. Acho que há muitas maneiras de construir uma narrativa ficcional, mas inovar na linguagem, sem artificialismos, sem que isso seja um mero exercício estilístico, é preciso ser iluminado. Rosa e Joyce são escritores geniais. Mas há um romance muito inovador do escritor espanhol Julián Ríos: *Larva*. Um romance experimental, muito joyceano, um texto ousado, assombrosamente ousado. Lembro que numa conversa com Haroldo de Campos – na verdade quase um monólogo, pois Haroldo era um *scholar* eloquente -, ele ficou surpreso quando lhe disse que tinha lido *Larva*. Li esse grande romance por acaso. Conheci Julián numa Feira do Livro de Miami, e logo nos aproximamos, como se fôssemos dois náufragos perdidos naquela feira de vaidades, ou de veleidades. Quando ele soube que era brasileiro, começou a recitar de cor em português a primeira página do *Grande Sertão*. Julián é galego, de Vigo, fala português, aliás, fala várias línguas. Foi assim que li *Larva*, uma leitura difícil, mas que valeu a pena. Os outros romances de Ríos são menos experimentais, mas sempre inventivos, sempre dialogando com outros escritores, fazendo da paródia um gênero literário ou um modo de narrar com humor. Outros romances

importantes, como *Porta do Sol*, de Elias Khoury, ou *Tempo de Migrar para o Norte*, de Tayeb Salih, os romances de Sandor Márai são exemplos de que a narrativa contemporânea está viva. Os dois últimos autores já morreram, mas a obra deles serão lidas por muito tempo.

Há também a pressão do mercado, que cresceu exponencialmente nas três últimas décadas. Escritores que vivem do que escrevem talvez pudessem ser mais ousados, mas correriam o risco de não ser publicados ou de ter poucos leitores. Antes, o lema nas universidades americanas era “publish or perish”. Hoje, o lema da globalização (um eufemismo que tenta dissimular a exploração vergonhosa do capital) é: “Sell or perish”. Às vezes, até mesmo ótimos romances, escritos numa linguagem convencional, não atraem um grande público leitor. Um romance brasileiro de grande qualidade literária, como *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar, não foi traduzido para a língua inglesa. Como explicar isso? Há alguns anos, quando Don DeLillo esteve no Brasil, ele me disse que agora, além de escrever um livro, ele tinha que divulgá-lo, viajando pelos Estados Unidos. Borges, com sua habitual ironia, escreveu no prólogo do livro *O Informe de Brodie*: “Cada linguagem é uma tradição, cada palavra, um símbolo compartilhado; é irrisório o que um inovador é capaz de alterar”.

COSTA LIMA. Como lhe parece que o tratamento da matéria-prima da viagem faz com que sua obra ficcional se situe quanto ao documentalismo - de que o regionalismo é apenas uma variante – entre nós dominante?

M. H. Há escritores que viajam para escrever, ou seja, a viagem faz parte de um projeto literário, de algo mais ou menos premeditado, que conduz a uma narrativa de viagem ou a uma ficção. Os livros de Bruce Chatwin e *Mongólia*, de Bernardo Carvalho, são bons exemplos, pois não são obras documentais. No meu caso, saí de Manaus porque intuí que a vida intelectual na província era estreita, limitada, e podia me aniquilar. Aliás, é isso o que diz um professor ao personagem Yacoub, do *Dois Irmãos*. Depois quis morar longe do Brasil, longe da ditadura, que marcou muito minha geração. Esses deslocamentos não tinham um objetivo literário, e só anos depois serviram de matéria para alguns romances e contos. Se o documental aparecer ostensivamente na narrativa de ficção, esta perde sua qualidade estética, porque o romance não deve ser explicativo. O documento e a pesquisa interessam menos que os conflitos morais e sociais das personagens, muito menos que a coerência interna da narrativa. No limite, eles não interessam nada ao leitor experiente. Acho que o grande desafio de um romancista é transformar sua experiência de vida e leitura em linguagem. Os fatos e episódios do passado, a experiência individual e a dimensão histórica, tudo isso é pretexto

para futuras ficções. A experiência só adquire espessura quando a linguagem transcende os fatos.

GLEDSO. Você traduziu Flaubert, entre outros, para o português. Para você, qual a relação, se existe, entre as duas atividades, traduzir e escrever ficção?

M. H. Desde o Romantismo, grandes poetas e narradores foram também tradutores. Na *Recherche*, Proust escreveu que “o dever e o trabalho do escritor são também os de um tradutor”. Tudo é tradução: um ficcionista traduz sua experiência e constrói um texto paralelo, mas é um paralelismo que contém um paradoxo, pois nele há um ponto de fuga que converge para o texto original. Num ensaio notável sobre tradução, Antoine Berman critica as traduções francesas que buscam apenas a transmissão do sentido do original e se limitam a traduzir as equivalências, a fim de tornar o sentido mais claro, “limpando” as zonas estranhas, o ritmo, as zonas estranhas, o ritmo, as aliteraões, enfim, o estilo original. É a tradução embelezada, escrita num francês clássico, bem comportado. Berman critica essa tradução que ele chama “etnocêntrica”, e insiste no fato de que a tradução deve ser ao mesmo tempo “experiência e reflexão, sujeito e objeto de um saber próprio”. Por isso, escrever e traduzir são trabalhos afins. O texto traduzido é uma imagem que se reflete do outro lado do espelho, mas uma imagem reflete também a essência da obra original.

GLEDSO. Qual o papel da ficção erudita, séria (adjetivos insatisfatórios, mas mesmo assim...) num mundo cada vez mais dominado por outros meios de comunicação? Gostaria que os seus livros fossem filmados?

M. H. Eu ainda penso que a boa literatura resiste ao tempo e às inovações tecnológicas. *Crime e Castigo* e *Dublinenses* serão lidos daqui a vinte ou cinquenta anos, mesmo se for uma leitura em livro eletrônico. Bom, eu não consigo ler mais de dez páginas numa tela de computador, pois sofro de fotofobia crônica. Tenho certeza de que há milhões de leitores com graus variados de fotofobia. Por isso escrevo com uma caneta, e talvez por isso demore tanto para passar do manuscrito para o computador, como estou fazendo agora. Quanto à adaptação dos romances para o cinema, há várias propostas. O cineasta Marcelo Gomes gostaria de filmar o *Relato de um Certo Oriente*. Luis Fernando Carvalho ia adaptar o *Dois Irmãos* para a TV, em quatro capítulos. Não sei em que pé está esse projeto. E agora soube que ele quer adaptar o *Órfãos* para o cinema. Gosto muito do trabalho desses dois diretores. Caso façam essas adaptações, sei que não serão filmes meramente “comerciais”. Melhor assim, pois não escrevi nem pretendo escrever romances comerciais.

LIBRANDI ROCHA. Em sua obra há uma pregnância sensorial de odores, cores e sabores que tornam o mundo de Manaus presente para o leitor, além das tramas e personagens. Quais textos e filmes (ou outros materiais) você considera cruciais para um conhecimento letrado da Amazônia que a tornem presente à distância?

M. H. O crítico e filósofo Benedito Nunes publicou uma plaqueta em que constam os livros fundamentais sobre a Amazônia. É uma ótima seleção de livros de história, ficção e poesia, muitos deles desconhecidos. Poderia citar a obra poética de Max Martins, uma obra quase desconhecida, ou totalmente desconhecida. Há muitos relatos de viajantes, naturalistas e missionários, de João Daniel a Alfred Wallace, e também os ensaios de Euclides da Cunha, do livro “À Margem da História” (1909). E há também relatos e romances estrangeiros, como *La Casa Verde*, de Vargas Llosa, e *Ecuador*, de Henri Michaux. Gosto muito do filme “Iracema, uma Transa Amazônica”, de Jorge Bodanzky e do documentário “Um Cineasta da Selva”, de Aurélio Michiles.

LIBRANDI ROCHA. No século XIX, a obra do maranhense Sousândrade contrapõe o universo indígena da floresta ao universo da cidade de Nova Iorque e ao mundo da bolsa de valores. Em *O Guesa*, ambos, floresta e cidade, se interconectam e se alteram mutuamente, com consequências na configuração formal do poema (com versos que tomam a forma de manchetes de jornais anunciando, por ex., a dança do Tatuturema). Como você vê, tanto como cidadão brasileiro nascido em Manaus como ficcionista, a conexão floresta e cidade hoje, quando sabemos que a Amazônia tornou-se o centro das principais questões contemporâneas de sobrevivência global?

M. H. Essa relação é histórica, faz parte do processo de colonização. Manaus e Belém foram fundadas no século 17, quando os portugueses disputavam a posse da região com os colonizadores espanhóis. Eram fortalezas, como tantos outros núcleos da costa marítima e do interior da Amazônia. Hoje, são metrópoles com dois milhões de habitantes, sendo que Manaus tornou-se o maior pólo de indústria eletro-eletrônica da América do Sul. As duas cidades dependem dos rios, por onde circulam milhares de pessoas e mercadorias. A floresta tem seus dias contados. Apesar da pressão dos ambientalistas e de vários setores da sociedade, o que prevalece é a força e a ganância do agronegócio. Soja e pasto em áreas desmatadas. Um desenvolvimentismo a qualquer preço, não muito diferente da época do milagre econômico durante a ditadura. A natureza foi banida de Manaus. Não me refiro a uma visão idílica, a uma espécie de *retour à la nature*, e sim ao fato de que nossas cidades foram destruídas pela

especulação imobiliária. Isso você vê em todas as cidades brasileiras. Em Manaus é gravíssimo. Uma cidade equatorial sem vegetação, sem sombra. Todos os igarapés estão poluídos. Quando os ambientalistas protestam contra o desmatamento, eu concordo com eles, mas o que mais me revolta é a extrema miséria de milhares de famílias de Manaus e Belém. Se você focar só a floresta e o meio ambiente, você pode perder a dimensão da catástrofe humana, a visão crítica sobre a desigualdade social.

M. LONGO. Em *Cinzas do Norte*, o relato é acompanhado pelas descrições das formas plásticas criadas por Mundo: desenhos, a sequência dos “Corpos Caídos”, o projeto do “Campo de Cruzes” e, sobretudo, “Os Sete Quadros: Memórias de um Filho Querido”. Situadas no meio de uma escrita realista, tais descrições parecem indicar outra forma de representar uma vida. Gostaria de ouvi-lo falar sobre as referências que ajudaram a conceber essas formas plásticas projetadas na tela mental do seu leitor. E mais: gostaria também que falasse sobre o papel que essas descrições adquirem, quando pensadas em confronto com a recuperação dos fatos empreendida por Lavo.

M. H. “Corpos Caídos”, “Campo de Cruzes” e “Memórias de um Filho Querido” foram opções do título do romance, mas quando surgiu o título *Cinzas do Norte*, as três opções anteriores permaneceram como títulos da obra artística de Mundo, relacionados com o destino da personagem e com as memórias visuais do filho (ironicamente “querido”). As referências vêm da vida e da arte. Admiro muito a obra de Francis Bacon, que expressa em sua pintura o horror e o dilaceramento do ser humano, o horror que ele, Bacon, testemunhou durante a Segunda Guerra. Li várias entrevistas que ele deu a jornalistas ingleses e franceses. Tenho um amigo paulista que viveu por uns dez anos em Londres e conheceu Bacon, frequentavam o mesmo pub etc. Um outro amigo, amazonense, e também artista, foi preso e torturado no Rio, em 1974. Depois foi internado num hospital psiquiátrico. Ele sobreviveu, exilou-se na Alemanha, onde morou por muito tempo. Esses dois amigos foram importantes quando comecei a pensar na construção do personagem Mundo. As descrições dos desenhos, da instalação (Campo de Cruzes) e dos sete quadros expressam a linguagem do personagem, em suas várias modalidades: caricatura, pintura, desenho, intervenção urbana. Alguma coisa (ou muita coisa) que Mundo (ou Lavo) não pode dizer através da palavra escrita é insinuada pelas imagens. Os sete quadros das Memórias compõem uma síntese visual da vida desse filho “querido”. O que não pode ser lido, pode eventualmente ser “visto”. Um leitor me disse que as caricaturas e a série de desenhos de *Corpos Caídos* são modos de sublimar a humilhação que Mundo sofre na juventude. Não sei. Porque aí você já está lidando com a

interpretação. Mas há outras referências veladas. Outro leitor percebeu na personagem Mona, uma exilada em Londres, traços da artista libanesa (de origem palestina) Mona Hatoum. Conhecia e admiro a obra desse artista, mas não pensei nela. Enfim, o inconsciente faz suas incursões sem que a gente saiba.

M. LONGO. *Cinzas do Norte e Órfãos do Eldorado* põem em cena pais autoritários. Embora contemplem a ambivalência dos sentimentos que esses pais despertam nos filhos e, assim, ganhem em complexidade, os dois romances não lastimam explicitamente a decadência desses patriarcas cujos poderes declinam, mesmo que mantidos na memória e, no caso de *Cinzas*, projetados nas instituições. No entanto, algo diverso parece ocorrer em “O Adeus do Comandante”, conto de *A Cidade Ilhada*. No centro da história contada por um avô – cujo enredo evoca o relato que Francesca faz a Dante, no Inferno - há o poder da paixão, mas há também a potência de um pai capaz de legar aos filhos uma honra lavada com sangue. Se o contador triunfa sobre o fascínio da tela cinzenta, no dia em que todos aguardavam o primeiro sinal da televisão, seu triunfo deve-se a esse comandante da família; é ele o protagonista do mundo potente e passional cujo adeus é sentido no conto como uma perda. Gostaria de ouvi-lo falar sobre essa ambivalência em relação aos mundos patriarcais; e também sobre sentimentos ambivalentes sobre as figuras paternas. Marcando o íntimo de suas personagens, eles tornam-se importantes em sua obra.

M. H. Como você notou, a atitude do pai no conto mencionado é bem diferente da figura paterna dos romances. Em “O Adeus ao Comandante” são a honra e a dor moral do pai que contam. A traição no âmbito familiar, o legado moral que o pai deixa para os filhos. Nos dois romances mencionados, a figura do pai pode muito bem simbolizar, no núcleo familiar, o velho patriarcalismo brasileiro, latino-americano. A loucura autoritária, tirânica do pai, que nós encontramos na figura do político, do burocrata de vários escalões, dos ricos arrogantes, da polícia, dos jornalistas que querem exercer o poder, dos homens que espancam as mulheres... Mas essas figuras podem ser ambivalentes, como você assinalou. Ou seja, podem exercer fascínio em certas pessoas. A figura de Getúlio Vargas é emblemática. E também a de muitos ditadores, populistas, fascistas. São essas ambigüidades ou ambivalências que devem ser exploradas nas personagens, nessas figuras paternas autoritárias. No *Cinzas do Norte*, basta pensar na atitude e nos sentimentos de Jano em relação à Alícia. Depois de ter lido o *Órfãos*, Raduan Nassar me disse: Esse Amando Cordovil não é tão monstruoso assim... Talvez seja para o filho, ou como o filho vê seu pai, mas não para as outras personagens, não para o leitor.

S. SCRAMIM. Com exceção de *Órfãos do Eldorado*, nos seus romances sempre há um personagem que tem alma de artista, mas nunca acaba assumindo efetivamente esse ser artista, seja ele fotógrafo, como no caso de Dorner, em *Relato de um Certo Oriente*, seja ele o professor de francês Antenor Laval admirador de poetas simbolistas franceses e defensor da liberdade, em *Dois Irmãos*, e o mais forte e personagem de maior impacto em seus romances, Mundo, de *Cinzas do Norte*, esse sim assumidamente artista e em franca oposição ao personagem Arana. Eu gostaria que você comentasse um pouco sobre a sua preocupação com a discussão sobre a arte em seus textos ficcionais.

M. H. Mesmo no *Órfãos do Eldorado* há o personagem Estiliano, um leitor de poesia e tradutor de Kaváfis, cujo poema “A cidade” é epígrafe do romance e aparece no fim da narrativa, quando Estiliano traduz a segunda parte do poema, que é também a tradução do destino de Amando. Os artistas, alguns deles transtornados, como Mundo – participam da ficção porque são personagens que me são íntimos, familiares. No *Relato*, quis que um fotógrafo estrangeiro tivesse um olhar crítico sobre a família e a sociedade de Manaus. Não é um olhar de turista, pois este é apenas um consumidor de novidades, um cultor de prazeres efêmeros.

S. SCRAMIM. Você poderia comentar a relação entre a prosa e a poesia em seu livro *Dois Irmãos* a partir de considerações sobre o personagem Antenor Laval?

M. H. Admiro os romances que se aproximam da prosa poética, ou que atenuam as fronteiras entre prosa e poesia. As narrativas de Juan Goytisolo, não poucas passagens da obra de Proust, Guimarães Rosa, Virgínia Wolf, a parte final do *Ulisses*, de Joyce. Acho que essa relação entre prosa e poesia é mais perceptível no *Relato de um Certo Oriente*, um texto ficcional movido pela memória. Como se trata de uma narrativa com poucos diálogos ou cenas, a voz da narradora pode discorrer livremente sobre o passado, às vezes recorrendo a uma “estranha poesia”, como assinalou Davi Arrigucci Jr. no texto da orelha. No *Dois Irmãos*, por ser um romance com mais diálogos entre os personagens, não cabia esse tipo de narrativa, em que a prosa memorialista pode ser lírica. Mesmo assim, tentei falar da poesia e do fazer poético, não apenas na figura de Laval, como também na de Abbas, que escreve gazais, um dístico amoroso muito comum na poesia árabe, cujo esplendor situa-se na cultura de Al-Andaluz. Os gazais de Abbas (e o vinho) são decisivos para que Halim conquiste Zana, na cena do restaurante Biblos. Laval é um poeta inédito e professor de francês, barbaramente assassinado pela polícia da ditadura. Quis unir o amor e a morte na figura de dois poetas da

província, sendo um árabe, e o outro, um brasileiro afrancesado. Penso que ambos têm algo de mim mesmo, que ouvia poemas árabes recitados por meu pai, e poemas franceses recitados pelos velhos e bons mestres da província. Um pouco como no conto *Dois Poetas da Província*, do livro *A Cidade Ilhada*. Um escritor entra no labirinto da linguagem com o fardo de toda uma vida, e o único modo de encontrar uma saída – se é que encontra – é transformar algo dessa vida em ficção.