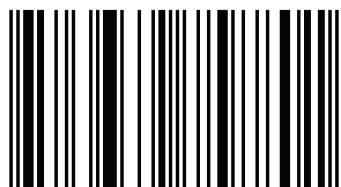


Análise de matizes de discurso

Melhor conhecer Órfãos do Eldorado é melhor conhecer a Amazônia, e mais: é melhor conhecer o discurso que configura as impressões a respeito dos tempos, espaços e pessoas, bem como de suas crenças, valores, histórias, culturas. O homem de seu tempo se explicita nos elementos de seu meio, para melhor se assemelhar ou dessemelhar, assimilar ou dissimilar comportamentos e ideologias. Esta é uma obra de análise literária que pode interessar principalmente aos estudantes e profissionais da linguística, arte, história, geografia, psicologia e filosofia, em razão da natureza das personagens e dos objetos de discurso, configurando a tela não apenas de um espaço, mas de algumas épocas marcadas por conquistas e perdas. Vivem-se assomos de admiração, arroubos de ufanismo, espasmos de medo e até arrebatamentos de horror. Passa-se muito facilmente do mito à realidade e da esperança à desesperança, ao se mergulhar nos textos que deploram a Amazônia, nos seus trajetos de ruas, estradas, picadas ou rios. Pela análise dos matizes de discurso, vão se desvelando as características de um espaço personificado e de pessoas espacializadas, ao mesmo tempo em que se discute a singularidade de um autor.



Mestre em Letras e Doutorando em Desenvolvimento Regional e Meio Ambiente. Tem publicação literária, científica e didática. É Professor no Instituto Federal de Rondônia, Conselheiro ad hoc da Revista Redi (IFRO) e membro dos Grupos de Pesquisa Nehli, Filologia e Modernidades, e Gestão da Tecnologia e Desenvolvimento Sistêmico.



978-3-639-75880-1



Sergio Francisco Loss Franzin

Análise de matizes de discurso

A tela amazônica de Milton Hatoum em “Órfãos do Eldorado”

Sergio Francisco Loss Franzin

Análise de matizes de discurso

Sergio Francisco Loss Franzin

Análise de matizes de discurso

A tela amazônica de Milton Hatoum em “Órfãos do Eldorado”

Novas Edições Acadêmicas

Impressum / Impressão

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle in diesem Buch genannten Marken und Produktnamen unterliegen warenzeichen-, marken- oder patentrechtlichem Schutz bzw. sind Warenzeichen oder eingetragene Warenzeichen der jeweiligen Inhaber. Die Wiedergabe von Marken, Produktnamen, Gebrauchsnamen, Handelsnamen, Warenbezeichnungen u.s.w. in diesem Werk berechtigt auch ohne besondere Kennzeichnung nicht zu der Annahme, dass solche Namen im Sinne der Warenzeichen- und Markenschutzgesetzgebung als frei zu betrachten wären und daher von jedermann benutzt werden dürften.

Informação biográfica publicada por Deutsche Nationalbibliothek: Nationalbibliothek numera essa publicação em Deutsche Nationalbibliografie; dados biográficos detalhados estão disponíveis na Internet: <http://dnb.d-nb.de>.

Os outros nomes de marcas e produtos citados neste livro estão sujeitos à marca registrada ou a proteção de patentes e são marcas comerciais registradas dos seus respectivos proprietários. O uso dos nomes de marcas, nome de produto, nomes comuns, nome comerciais, descrições de produtos, etc. inclusive sem uma marca particular nestas publicações, de forma alguma deve interpretar-se no sentido de que estes nomes possam ser considerados ilimitados em matérias de marcas e legislação de proteção de marcas e, portanto, ser utilizadas por qualquer pessoa.

Coverbild / Imagem da capa: www.ingimage.com

Verlag / Editora:

Novas Edições Acadêmicas

ist ein Imprint der / é uma marca de

OmniScriptum GmbH & Co. KG

Heinrich-Böcking-Str. 6-8, 66121 Saarbrücken, Deutschland / Niemcy

Email / Correio eletrônico: info@nea-edicoes.com

Herstellung: siehe letzte Seite /

Publicado: veja a última página

ISBN: 978-3-639-75880-1

Copyright / Copirraite © 2015 OmniScriptum GmbH & Co. KG

Alle Rechte vorbehalten. / Todos os direitos reservados. Saarbrücken 2015

[...] independentemente da linguística, no refluxo do estruturalismo e de boa parte da nova crítica, desenvolveram-se problemáticas bem distintas cujo ponto comum é concentrar a atenção nas condições da comunicação literária e na inscrição sócio-histórica das obras.

Maingueneau (2006, p. 35)

Dedico este trabalho ao Professor Doutor Júlio, o Rocha, por ter sonhado, projetado e usado todos os particípios próprios nesta edificação admirável: instituir e instruir um Mestrado em Letras na Universidade Federal de Rondônia. Que sua sanha solidária e seus princípios democráticos continuem a abrir caminhos neste universo de possíveis.

Dedico ainda à Professora Doutora Sonia Maria Gomes Sampaio, da mesma Universidade, pelas orientações suplementares imprescindíveis em minha fase de formação em Letras.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	5
2 AMAZÔNIA E DISCURSO	11
2.1 CONCEPÇÃO HISTÓRICO-GEOGRÁFICA E ECONÔMICA DA AMAZÔNIA	12
2.1.1 O Amazonas	20
2.2 MILTON HATOUM: VIDA E OBRA.....	22
2.3 FUNDAMENTOS BÁSICOS DA ANÁLISE DO DISCURSO	25
2.3.1 Os princípios da enunciação.....	28
2.3.2 Análise do discurso em literatura	32
2.3.2.1 A paratopia.....	33
2.3.2.2 A crítica literária contemporânea	35
3 ENREDO, ESPAÇO E DISCURSO	39
3.1 RESUMO DA OBRA	44
3.2 O MACROESPAÇO.....	48
3.3 O MICROESPAÇO E SUAS AMBIENTAÇÕES.....	51
3.4 A RELAÇÃO ENTRE A CIDADE, O RIO E A FLORESTA	54
3.5 PLANOS DE COMPOSIÇÃO: FRENTE E FUNDO.....	55
3.6 O ENREDO DENUNCIADOR.....	57
4 SUJEITOS DO DISCURSO	63
4.1 O SUJEITO AUTOR	64
4.2 O PERSONAGEM-NARRADOR EM DISCURSO.....	69
4.3 PROTAGONISMO DISCURSIVO.....	71

4.4 DISCURSO SOBRE OS ANTAGÔNICOS.....	74
4.5 GÊNERO E DISCURSO	76
4.6 ESTEREÓTIPOS NO DISCURSO	79
4.7 MATIZES HISTÓRICO-CULTURAIS ACENTUADOS NO DISCURSO	84
4.8 ENTRELACAMENTO DE CULTURAS	86
4.9 O IMAGINÁRIO POPULAR.....	90
4.10 TEMPORALIDADE.....	97
5 DISCURSO E RECURSIVIDADE.....	104
5.1 MODALIZAÇÃO NO DISCURSO	105
5.2 LINGUAGEM E DISCURSO	117
5.3 OS PARALELOS NOTÁVEIS	126
5.3.1 Os subterrâneos da obra.....	129
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	133
REFERÊNCIAS	139

1 INTRODUÇÃO

A “amazonicidade” é uma constante nas obras de Milton Hatoum, notadamente em seus três romances, sua novela e seu livro de contos, assim como são constantes as questões referentes a família, origens, viagens e retornos. Todavia, nesse todo tenso e complexo, como bem se faz na literatura contemporânea, a natureza amazônica (com seus rios, florestas, gentes e casos, dentre mais) comparece com o esplendor de sua intensidade, feito uma tela composta pelo que se une e se separa ao mesmo tempo (a cidade e a floresta, o presente e o passado, a terra e o homem, o nacional e o estrangeiro, o do “aqui” e o do “não mais”). *Relatos de um certo oriente* (1990) traz essa imprecisão homônima não por acaso, ao citar Manaus como uma “perversão urbana” (p. 82), um contraste em relação à floresta, separada pelo rio; em *Dois irmãos* (2000), a Amazônia aparece como um outro polo em relação ao Líbano, visto que a história, à moda de Hatoum, entrelaça pessoas de culturas, origens e destinos bastante diversos, criando desarmonias e tensões. Nesse caso, a Manaus dos anos de 1910 a 1960 é não apenas um espaço de tensões familiares específicas de certos libaneses, mas também um símbolo de ruínas, juntamente ao rio Negro, por razões que vão para além dos problemas psicológicos e ideológicos — atingem a dimensão política (da investida militar dos anos 60, por exemplo). Em *Cinzas do norte* (2005), aparece novamente o mesmo espaço, com uma tensão ainda mais exacerbada de angústias das personagens, pertencentes a uma região que oprime e enlaça ao mesmo tempo.

O problema a ser investigado não é apenas a singularidade do espaço, mas o que são as personagens no espaço em que vivem, considerando as tensões criadas pelos sujeitos e personificadas no ambiente. Dentre as principais, estão os dramas familiares, as irregularidades do destino, as denúncias de insensatez e a expressão toda de uma época, num traçado em que começo e fim deixam marcas profundas, embora quase sempre imprecisas. O livro de contos *A cidade ilhada* (2009) é um conjunto de subtematizações das ocorrências das outras obras, que dá brevidade à abordagem do ser no espaço e do espaço no ser, em um caminho com diversas bifurcações.

Na novela *Órfãos do eldorado* (2008), Hatoum tematiza um marco da história amazônica: os arroubos do ciclo da borracha no Amazonas, como plano de fundo (tela grave) para a narrativa do último ciclo de uma família, condensada num anti-herói enfunado no não ser, na recusa de uma herança cujo valor material e histórico transgride suas ideologias. É nessa obra que a pesquisa se concentra; todavia, é importante que se considerem as outras obras do autor por extensão, uma vez que todas elas possuem um traço estilístico marcante de Hatoum: os transe existenciais vividos no espaço amazônico, por personagens que fundem suas culturas, linguagens, histórias.

Órfãos do eldorado é uma novela de tendência contemporânea marcada pelas “perversões” (corrupção, opressão), por certas “neuroses” e por técnicas de construção que geram um misto complexo de desestruturação de enredo e sobreposição de fatos, levando a um mesmo estado: a angústia. Usa-se para tanto o efeito recursal (“droste”), que consiste em repetir uma imagem dentro de si mesma infinitamente ou até a exaustão: a história de uma personagem (avô) se repete em outra (do filho) e tende a se repetir numa terceira (do neto); quanto à sobreposição, trata-se da história de uma história que se ramifica: a saga Cordovil na Amazônia, os problemas familiares, a sustentação de uma identidade em construção, os problemas político-ideológicos, os dramas sentimentais, os mitos e, dentre mais, o nebuloso caso do Eldorado, dos órfãos, de *Órfãos do Eldorado*.

Pintura de letras, a tela amazônica em análise possui traçados graves porque demarcam um histórico de corrupções, agressividades contra a cultura de grupos sob exclusão social, impregnação de vícios de conduta e uma intensificação dos matizes de elementos naturais. Em um plano, de fundo, a tríade floresta–rio–cidade; em outro, de frente, o homem, a história, a cultura. O enredo funde esses planos compondo imagens de uma tela em movimento, em que homem e espaço são dois entes conjugados e combinados, constituindo um ao outro sob os efeitos de uma ambientação tórrida. Manaus é um cenário que humaniza e degrada ao mesmo tempo; e o homem é um sujeito que edifica, destrói ou simplesmente comunga nas grandezas naturais — no sentido de pertencer e defender.

Busca-se fazer transcender toda a essência da Amazônia nesta tela, com “fatos”, mitos, imagens, comportamentos, sensações. Num processo de recolha e disseminação, foram dispostos os elementos mais marcantes (exóticos para muitos) de uma região insistida em uma identidade: da relação do homem com o espaço, a cultura e a história. Por isso, são tão recorrentes as menções sobre a grandiloquência das águas, o ímpeto do espírito humano, os erros de comportamento sociopolítico.

A literatura é produto do tempo de seus autores, e tempo no sentido não apenas cronológico, mas também de acontecimentos com os quais os autores se relacionam. Ela não é o retrato da realidade, fiel e cabal, mas desenha-se a partir da realidade; de outra forma, seria preciso reinventar o mundo, a própria vida. Portanto, o estudo da literatura, além de favorecer à compreensão e apreensão artística, favorece à compreensão e apreensão do tempo, do espaço, dos acontecimentos, do outro, numa inter-relação metódica, provocativa, alicerçada em um faz de conta verossímil.

Como o homem é sujeito de seu tempo, precisa se apropriar ou se relacionar com os acontecimentos presentes, como forma de questionar o passado e preparar o futuro. Não basta centrar-se na literatura do passado, apesar de seus grandes Alencares, Machados, Drummonds e tantos. Não por acaso, as universidades estão dando especial atenção à literatura em seus vários momentos, inclusive nos vestibulares. Hatoum é um nome sugerido, com seu *Órfãos do Eldorado*. Lançado há poucos anos, o livro já tornou-se um referencial de primeira grandeza na crítica especializada. Então, desvendá-lo, em seus aspectos mais imperiosos, é uma forma de valorizá-lo e expandir a dimensão da interpretação de seus textos e contextos.

Melhor conhecer esta obra é melhor conhecer a Amazônia, e mais: é melhor conhecer o discurso que configura as impressões a respeito dos tempos, espaços e pessoas, mesmo que haja uma concentração nas personagens e seus enredos. Uma análise dos discursos das personagens é uma oportunidade de conhecer crenças, valores, histórias, culturas. O homem de seu tempo precisa conhecer os elementos de seu meio, para melhor se assemelhar ou dessemelhar, assimilar ou dissimilar aquilo que se refere a comportamentos e ideologias.

Os grandes nomes não criaram um emparedamento para a literatura; pelo contrário, os campos são férteis para novos nascimentos, e os horizontes, abertos a grandes voos. Negar isso é falso e se dá pela falta de uma maior evidência do que é presente. A pesquisa em literatura contemporânea atualiza a crítica literária para além do varejo das grandes mídias, apesar de Hatoum não padecer de ausência nas boas vitrines de indicação. Esses espaços reservados, entretanto, às vezes são restritos demais; as obras carecem de maior disseminação nos discursos de pesquisadores, de modo que seus estudos são sempre alvissareiros.

Tem-se visto comumente, em especial nos livros didáticos do Ensino Médio, a história da literatura encerrar-se na década de 1980, e as discussões sobre autores limitarem-se bastante a centros tradicionais de irradiação de cultura literária, como Rio de Janeiro, São Paulo e o Rio Grande do Sul (com João Gilberto Noll ou Luís Fernando Veríssimo, por exemplo). Escolher Hatoum é, portanto, uma forma de conhecer um pouco mais da brasilidade literária, e ainda: é uma forma de se aprofundar no universo amazônico — um espaço sobre o qual o mundo se concentra atualmente, mas pouco conhecido por muitas pessoas até mesmo de sua terra.

A análise dos discursos em Hatoum é importante porque reveladora de fatos e impressões que caracterizam o espaço amazônico. Permite ir além da lamentação do defloramento da natureza, somando-se fauna, flora e humanidade. As corrupções e a falta de liberdade de escolha não escapam à crítica sutil e incisiva de Hatoum; também não se perde de vista a complexidade das relações humanas, sejam em família, sejam nos contatos entre ex-estranhos (com sua pujança erótica), sejam nos contatos de pessoas inclusive de culturas e raças tão diferentes e ao mesmo tão iguais — quanto a costumes e natureza, respectivamente.

A escolha de *Órfãos do Eldorado* se dá também pelo fato de que é uma obra cuja linguagem provoca pelos efeitos do discurso. É rápida, densa, figurativa, conforme a situação o exigir; começa com uma lenda, passeia pelos mitos e pelas denúncias, para fechar-se na insinuação. Há muitas perguntas difíceis de serem respondidas, em vista do enredo aparentemente desvirtuado, de algumas revelações geradoras de

estranhamentos. Certas questões ficam no ar à primeira lida: quem são, afinal, os órfãos do eldorado? O que é o Eldorado? A narrativa requer por extensão um estudo aprofundado dos mitos, lendas e histórias da Amazônia, do Amazonas, de Manaus.

A abordagem que se pretende do livro aprofunda-se na “amazonicidade” desvelada e trata a literatura como produto crítico de libertação e formação, sintonizado com o tempo, o espaço e seus agentes de construção ou desconstrução. Afinal, sabe-se que compreender ficção é uma forma de compreender a vida em todas as dimensões, inclusive do próprio eu-leitor, por suas identidades com os sujeitos do discurso.

Espera-se que a pesquisa enriqueça o universo acadêmico, por envolver um autor e obra que figurarão, cada vez mais, como indicados baluartes da literatura brasileira, e que requerem, portanto, o devido investimento para o desvelar de suas virtudes. Aos professores, os resultados talvez sirvam de bases para as mais diversas áreas de estudo, como língua, arte, história, geografia, psicologia e filosofia, que comparecem no discurso das personagens configurando a tela não apenas de um espaço, mas de algumas épocas marcadas por conquistas e perdas. Tem-se a história pontuando a literatura e a literatura pontuando a história, sem perder de vista, em nenhum momento, a arte da palavra.

Assim, o estudo guiou-se pelo objetivo geral de demonstrar, pelos matizes de discurso, qual é a Amazônia representada por Hatoum na obra *Órfãos do Eldorado* (2008), em sua dimensão histórica, geográfica, sociológica, linguística, pluricultural. Especificamente, buscou-se: a) investigar e discutir os dados históricos da Amazônia, especialmente em relação à exploração do látex da seringueira, que aparecem em *Órfãos do Eldorado*; b) analisar os discursos relativos ao espaço amazônico, considerando os matizes inter-raciais, interculturais, ideológicos, filosóficos e linguísticos, para então discutir aquilo que se denuncia ou insinua.

No segundo capítulo desse estudo é feito um breve traçado da história da Amazônia, que se justifica pelo fato de a História ser matéria-prima para a construção da literatura. A relação entre realidade e ficção é extremamente explorada na obra, de modo que a compreensão exige mais do que a simples percepção de uma

verossimilhança. Define-se, pois, nesse capítulo, o espaço da narrativa e alguns dados que são requisitos fundamentais para a melhor compreensão da novela e, não por acaso, para a compreensão do próprio universo regional abordado.

No terceiro capítulo, referência e discurso prevalecem como objetos de abordagem intensiva. É o momento em que se discute com mais especificidade a significação do espaço. Ali é onde melhor se pode compreender o sentido de “tela amazônica”, configurada numa discussão que diz da pertinência do espaço na conformação da obra. A concepção de espacialização do homem e personificação do espaço é explorada, conforme a apresentação de alguns matizes de discurso bastante pontuais: fauna, flora, pessoas, floresta, rio, bichos, história, cultura, comportamentos.

Os sujeitos do discurso, expressos no quarto capítulo, revelam contrastes de pontos de vista, pois enquanto se destaca um protagonista que se insinua continuamente em favor da liberdade, seu antagonista o recrimina; ao mesmo tempo, esse embate revela uma discordância de teorias e comportamentos que se lançam para além do individual e íntimo — atinge a esfera do social, em que política e sociedade são subsídios frequentes do discurso. Essa abordagem circunstancial, entretanto, não se limita a este capítulo.

No seguinte, conforme se destacam os matizes de história e cultura, os comportamentos são postos à prova de um discurso revelador: existem diferenças entre grupos marcadas pela opressão, na abordagem da inter e transculturalidade; além disso, somam-se as abordagens a respeito das lendas e dos acontecimentos no espaço amalgamado com o tempo.

Por fim, explora-se o sentido da recursividade. A modalização é uma das partes mais exploradas, visto que o modo de dizer consiste na principal singularidade da literatura e notadamente das obras de Hatoum. Outros aspectos da linguagem são discutidos, como o efeito recursal, a lexicografia, a semântica das expressões em seus contextos. Em termos de recursos, ainda, apresentam-se os paralelismos notáveis de inter e intratextualidades, somados à exposição de elementos descobertos nos subterrâneos da obra em análise.

2 AMAZÔNIA E DISCURSO

As discussões empreendidas em todos os capítulos têm como suporte a análise do discurso, que se realiza lançando mão das ferramentas necessárias para a sua estratégia de concreção. Numa perspectiva moderna, não se limita em si mesma; mostra-se aberta a recursos de outras fontes, como a teoria da enunciação, para melhor abranger sujeitos e outros debreantes do discurso; a teoria literária, para melhor apreender os elementos da narrativa; a pragmática do discurso, para compor a análise com o máximo de contextualização. Entretanto, em nenhum momento ela se anula ou é remetida a segundo plano. Seu viés permanece inabalado, fortalecido pelos aportes providenciais em cada momento de abordagem. Autores que enfocam e utilizam essa possibilidade são basilares neste livro, como Maingueneau (1993; 1996; 2006), Orlandi (1987; 2001), Foucault (1971) e Fiorin (2002; 2008).

Neste capítulo são abordados, além do cenário espaço-temporal atravessado pela narrativa, os conceitos dessas teorias de base, em que se exprime indelevelmente a análise do discurso como o sistema de condução da análise literária empreendida.

A obra é analisada numa perspectiva ideológica de abordagem plena dos discursos (nem sempre atingida, evidentemente), conforme se enunciem matizes singularmente regionais. Uma vez que se pretende traduzir criticamente a expressão de uma “tela amazônica”, não se podem perder de vista os elementos que sustentam a obra: a História, a literatura, o mito, o espaço, as pessoas, a diversidade cultural, os comportamentos.

Assim, no instante em que se realiza a análise do discurso, é feita sempre que necessária uma incursão no campo do que os matizes suscitam, de modo que se exploram, além da arte literária, aquilo que com ela comunga, aquilo que se externaliza dela e aquilo que ela apreende. A análise do discurso é, portanto, realizada de uma forma bastante ampla, mas sem perder de vista o objeto de análise e o que se pretende destacar a seu respeito. Uma tela é algo aberto e diverso, onde tudo cabe no limite de

suas representações. Assim, História, mito, ficção e realidade são expressos com a mesma importância e de forma combinada.

2.1 CONCEPÇÃO HISTÓRICO-GEOGRÁFICA E ECONÔMICA DA AMAZÔNIA

A tela amazônica de Milton Hatoum compreende um tempo, um espaço e um conjunto de vivências que equalizam a obra como um objeto paradigmático das convenções e contravenções experimentadas na pluricultura e no par cidade-floresta — ora assim justaposto, ora em oposição (cidade x floresta). Esse tempo, espaço e vivências, amalgamadas ou sob a forma de fragmentos (especialmente no que concerne à memória), são bem típicos de um historicismo literário que obriga o leitor a se lançar da literatura romanesca às obras de cunho científico. Essa busca para além consiste numa forma de complementação que coloca o leitor como um sujeito ativo, entrando com corpo (suas histórias e sensações) e sentido (suas impressões e complementações) na obra.

O Amazonas, plano de fundo de *Órfãos do Eldorado* (2008), figura no campo da reapresentação (mimese), pois não é nem utópico (surreal), nem pura representação (fotografia). De acordo com Souza (2009, p. 19),

a região não é apenas uma geografia, e sua história é muito mais que um viveiro de criaturas exóticas de futuro incerto. É a história de uma parte do planeta habitada por seres humanos, que sendo geografia, também é um espaço em que a humanidade pode aprender um pouco mais sobre si mesma.

A hileia, nome assim dado pelo naturalista alemão Alexander Von Humboldt quando por aqui esteve em missão científica, nos anos de 1799 a 1804, conforme atesta Branco (1989), representa uma região com fronteiras que a enquadram a oeste do oceano Atlântico, a leste dos Andes, ao sul do escudo guianense e ao norte do planalto central brasileiro. Essa é a região da Amazônia, situada por Souza (2009) no universo

atual da geografia da América. Trata-se de um cenário que, conforme se vê na história, revela assomos de admiração, arroubos de ufanismo, espasmos de medo e até arrebatamentos de horror. Passa-se muito facilmente do mito à realidade e da esperança à desesperança, ao se mergulhar nos textos que defloram a Amazônia, nos seus trajetos de ruas, estradas, picadas ou rios.

Vieira (2009), ao tratar das imagens herdadas dos ícones das literaturas do século XIX como insumos para o imaginário sobre o passado, revela que as imagens mentais levam as pessoas a lembranças do que não vivenciaram e estabelecer uma relação de contiguidade com o presente, gerando um pertencimento (que é relativo e parcial, acrescente-se). A tela amazônica de Milton Hatoum reelabora o plano real no plano literário de forma mimética porque, em sua representação do espaço, do tempo e da história (e não representação, que seria fotografia pura), adiciona elementos da ficção, como personagens e fatos, que, contendo mais ou menos traços de identidade com o real, formam uma teia discursiva que induz o leitor continuamente a uma inter-relação com a história — e história muito mais dos historiadores, não a dos contadores de casos. Existe, no plano da obra, a velha Amazônia, presente em si mesma, em todas as suas dimensões, e a Amazônia perceptível pelos matizes de discurso. Eis, em princípio, o plano dos historiadores e geógrafos, com alguns fragmentos no plano literário. A contiguidade entre os dois planos é instigadora e proveitosa, porque a ampliação das imagens mentais dá mais significação à obra e, portanto, auxilia na interpretação e compreensão da narrativa. Como não fazer a relação se até diante do surrealismo a contiguidade se propõe irremediavelmente? Eis alguns “fatos”.

De acordo com Souza (2009), a Amazônia é composta pelo Brasil, Bolívia, Colômbia, Peru, Guiana, Venezuela, Suriname, Equador e Guiana Francesa. Nesse conjunto, existe a Amazônia Legal (brasileira), que envolve os estados do Acre, Amapá, Amazonas, Pará, Rondônia, Roraima e Tocantins (todos do Norte), além de Mato Grosso, parte do Maranhão e parte de Goiás. Esse conjunto totaliza 4.990.530 km², que abrange 59% do território brasileiro e 65% da Amazônia total.

O território possui características muito peculiares, tanto em termos de geografia (que envolve acentuadamente uma diversidade insuperável da fauna e da flora), quanto de história e vivências. Não por acaso, está no centro das atenções mundiais. De acordo com Branco (1989, p. 10),

a Bacia Amazônica, com seus quatro milhões de quilômetros quadrados, possui características extraordinárias, em termos geográficos. Um hidrólogo diria: “é o maior complexo fluvial do mundo”. Um geólogo, considerando-a segundo seu próprio ponto de vista, a definiria como: “a maior bacia sedimentar do planeta”. Segundo um biólogo, seria: “o maior ecossistema florestal de toda a biosfera”.

E o que diria um literato? “Uma tela misteriosa, que vai se desvendando pelas vivências nela pontuadas”?; “Um espaço de conflitos políticos, ideológicos e sociais”?; “Um rico manancial de figuras e fundos para a construção de imagens mentais ora angustiosas/angustiadas, ora fantasiosas, ora de deslumbramento ou todas elas ao longo de um percurso de investigação que envolve homem, natureza, arte e cultura?” Tudo isso se experimenta em *Órfãos do Eldorado* (2008): uma Amazônia da cidade e da floresta, com suas gentes e bichos, terras e águas. Não se vá imaginar, porém, um daguerreótipo, não é esse o compromisso maior da literatura; mas que se tenha em vista a importância do conhecimento da história e do espaço amazônico para uma melhor compreensão e deleite da obra literária em foco. Há três espaços bastante singulares: TERRA — RIO(S) — FLORESTA.

O rio Amazonas compreende um espaço de rica historicidade, conforme demonstra Branco (1989): não se limita à sua riqueza natural. O maior manancial de água doce do planeta nasce nos Andes peruanos, no Planalto de La Raya, como rio Vulcanota, e segue com os nomes de Ucaiali, Urubamba e Marañon, nesta ordem, até entrar no Brasil como rio Solimões, conforme o site Brasil Escola (2010). Por fim, recebe o Negro em frente a Manaus para então constituir-se como Amazonas. Antes, o Solimões recebe os rios Japurá, Juruá e Purus; depois, se constitui do Madeira, Tapajós e Xingu, como os mais importantes afluentes dos dois segmentos do rio. Segundo

Branco (1989), o leito do Amazonas é fruto do que restou do mar, após a elevação do continente há cerca de 100 milhões de anos, no Período Carbonífero. O rio deixou de fluir para o Oceano Pacífico para se abraçar com o Atlântico em função da elevação da cordilheira dos Andes, há uns 12 milhões de anos, no Terciário. A figura 1, a seguir, mostra as veias de água doce no espaço amazônico.

Figura 1: Bacia hidrográfica do rio Amazonas



Fonte: Brasil Escola, com mudança de escala de cores (2010)

A Amazônia não constitui um espaço homogêneo, apesar de sua hileia verdejante vista especialmente de cima, mas sim um espaço de grande complexidade, cuja maior compreensão exige sua disposição em mapas. E é ainda um espaço em risco avançado, nas palavras de Souza (2009, p. 22):

Cerca de 20% deste manto vegetal foi destruído depois de 1960. Com os rios envenenados, não há vegetação. Sem vegetação, não há floresta. Com as árvores queimadas ou cortadas para o comércio, não haverá selva. Sem a selva, não haverá Amazônia. Sem a Amazônia, não haverá o Planeta Terra.

O cenário destacado acima e suas previsões não são de *Órfãos do Eldorado*, mas o período a que remete a narrativa revela o uso de navios a vapor, que já então destruíam as margens dos rios pela grande extração de madeira que requeriam para a produção de energia, conforme revelam Batista (2007) e Souza (2009).

O rio Negro, em especificidade, e o Amazonas, em generalidade, são notórios e notáveis na Amazônia, por sua representação no complexo de histórias e da História. E isso não apenas pelo longo percurso em que as águas escuras do Negro se encontram com as águas leitosas do Solimões, nem pelo fenômeno da pororoca, que consiste no grande levante das águas (onda gigantesca) em função da elevação das marés do Atlântico nas épocas de sizígia (Lua Nova ou Lua Cheia); mas principalmente porque é pelas águas o caminho das grandes realizações históricas; é principalmente nas águas que emergem/ímergem os mitos, que se desenvolve um trajeto de heranças e que se definem os caminhos de busca.

Procurada por sua legendária riqueza natural e depois pelo desejo de ampliação de conhecimento em seus mananciais ou pela verdadeira ou falsa luta ideológica em favor de sua preservação, a Amazônia se traduz num espaço gerador de deslumbramentos (por suas belezas naturais) e de angústias ao mesmo tempo. Afinal, são muitas as mazelas provocadas por dominadores não sintonizados com a tendência natural do meio para o qual escolheram migrar; e são muitas também as mazelas sentidas pelos homens dominados, que, à mercê do poder dos outros, acabaram suplantados em sua essência.

A presença estrangeira na Amazônia ajudou a gerar mitos e destruição, além de alguns legados científicos. Branco (1989) e Souza (2009) destacam, além de cronistas e cientistas, o espanhol Vicente Yáñez Pinzon, comandante da caravela Niña, da expedição de Cristóvão Colombo, como o primeiro estrangeiro a entrar no Amazonas,

em fevereiro de 1500, pondo em xeque mais uma vez a concepção do verdadeiro descobridor do Brasil; Souza (2009) destaca ainda Francisco Orellana, por ter conduzido a primeira expedição pelo Amazonas e conquistado alguns territórios, chegando a fundar Guayaquil, no Equador. Mas a importância de Orellana também se faz em função do mito relativo às mulheres guerreiras (as Amazonas) que se encontravam às margens do “Mar Dulce” (o Amazonas).

Os legados deixados — inclusive, à época do descobrimento do Brasil — pelas expedições exploratórias e científicas definem uma imensa região com dois conceitos em oposição: Eldorado x Inferno Verde. Mito e realidade se misturam num mesmo nome. Segundo Branco (1989), o nome Amazônia vem de uma lendária tribo guerreira habitante do mitológico país *El Dorado*, de fabulosas riquezas. De acordo com Orellana, a tribo seria formada por mulheres apenas, exímias cavaleiras atiradoras, caçadoras ferozes e dominadoras, que chegavam a extirpar o seio direito para manusear melhor o arco e a flecha. Os homens eram caçados e não passavam de esposos temporários (um dia), dentre cujos filhos permaneciam com as mães apenas os do sexo feminino; os meninos eram sacrificados pelas mulheres ou entregues aos pais, quando de suas visitas anuais, conforme conta Almeida (2007). Trata-se, de acordo com este autor, de lenda estrangeira, pois índios e sertanejos não a atestam, mas sim a questionam: provavelmente o que Orellana viu foram os Curumins, de cabelos compridos. Essa concepção cultural e etimológica merece destaque na obra de Hatoum, porque abrange insumos de construção literária.

De acordo com o projeto Tom da Amazônia (2010), a região em foco foi pontuada pela escravização do índio e do negro, especialmente durante o comércio das “drogas do sertão” (especiarias como cravo, canela, pimenta, urucum, castanha e baunilha); pela revolta da Cabanagem, de 1835 a 1840, no Pará, que o queria independente em relação ao restante do Brasil; pela criação da Província do Amazonas, em 1850; e, dentre outros fatos históricos, pelos ciclos da borracha, que merecem menção especial aqui, por serem subsídios fundamentais na obra literária em análise. Mais tarde, para além do tempo histórico de *Órfãos do Eldorado*, a Amazônia

experimentaria outros ciclos, como o da cassiterita e do desenvolvimento agropecuário, igualmente singulares e depredatórios, que extrapolam o *corpus* do discurso aqui empreendido.

Cada “Ciclo do Ouro Negro” ou “Ciclo da Borracha”, experimentado a partir da segunda metade do século XIX, atraiu para a Amazônia pessoas de diversas partes do mundo em busca de riquezas, dentre as quais europeus, porém o contingente mais numeroso era de sírio-libaneses, especialistas no comércio, conforme atesta o projeto Tom da Amazônia (2010). Este dado sobre a ocupação é extremamente relevante quando se discute a relação entre narrativa e história, em que se buscam os nexos de comutação ou afastamento de dados.

A exploração do látex, já antiga nos costumes indígenas, ganhou notoriedade com a Revolução Industrial e diante das necessidades surgidas durante a Primeira e a Segunda Guerra Mundial. A vulcanização da borracha é fato notório na história e alavancou o uso da matéria-prima, que passou a ser estável e eficiente. A exploração do látex, na Amazônia, fora doloroso e, de acordo com o Tom da Amazônia (2010, p. 86), só poderia ser feito por “[...] homens acostumados à vida mais rude.” Afinal, as árvores de seringueira estavam espalhadas por toda a floresta, a longas distâncias uma da outra, e o trabalho exigia a coleta, a defumação e o transporte até as margens dos rios, para a matéria ser então levada às cidades. Foram recrutados inicialmente os nordestinos que se viam expulsos de suas origens pelas grandes secas de 1877 e 1878. Na selva, eram escravizados, pois seu ganho insuficiente sequer para pagar as contas do que compravam nos armazéns de seringalistas. Batista (2007) confirma esse fato.

Os seringueiros compunham as peças mais requisitadas e menos valorizadas na cadeia de produção e comércio. Por um sistema perverso de exploração, denunciado por tantos historiadores e expresso no projeto Tom da Amazônia (2010), os seringueiros se endividavam com os seringalistas, estes com as casas aviadoras (atravessadoras do comércio do produto), que, por sua vez, com as exportadoras (grandes beneficiárias da cadeia viciosa).

Depois, houve um declínio vertiginoso do produto, provocado pela biopirataria, e um recomeço, em função dos interesses da Segunda Guerra Mundial. Batista (2007) e outros autores atestam que o inglês Henry Alexander Wickham contrabandeou da Amazônia, em 1876, grande quantidade de sementes seringueiras para o Jardim Botânico de Londres, onde foram formadas mudas que se disseminaram para o sudeste asiático, cujas formas de produção eram bem mais modernas e econômicas. Ganhava-se, pois, pela concorrência internacional, em vista do menor preço da matéria-prima disponibilizada à indústria. No final de 1941, em função da Segunda Guerra, os americanos viram-se obrigados a buscar insumos para a indústria bélica no “reservatório natural” da Amazônia. Para que houvesse o atendimento, foi feito um acordo assim simplificado: o Brasil recrutaria trabalhadores e o governo americano financiaria a produção. Por meio de um contrato de trabalho, eram recrutados homens denominados “soldados da borracha”, para uma “batalha” em favor de um princípio desenvolvimentista do Governo Getúlio Vargas, alimentado pela oferta de capital estrangeiro. Novamente foram trazidos em especial os nordestinos expulsos por uma nova seca, ao mesmo tempo que submetidos à falsa promessa dos grandes lucros. Mas repetiu-se a exploração do trabalhador, as agruras da miséria e da doença (em especial, a malária). O vício já começava na origem, porque o Governo brasileiro, segundo o Tom da Amazônia (2010), obrigava as famílias nordestinas a uma escolha: impulsionar os filhos para a batalha da borracha ou para a batalha da Grande Guerra, contra italianos e alemães. A escolha, para milhares, foi óbvia e não menos desastrosa do que ocorreu na primeira fase: a grande maioria ou morreu na selva, ou voltou às suas origens com sequelas e sem nenhuma vantagem econômica.

No auge da primeira fase da exploração da borracha, em 1912, exportaram-se 46.286 toneladas de matéria-prima, quando já havia uma migração interna e externa acentuada, envolvendo destacadamente os nordestinos brasileiros e os portugueses, italianos e outros povos, como os sírio-libaneses, atesta Benchimol (1999). Segundo este autor, os sírio-libaneses vieram de Batroun, Baalbeck, Ghazir, Dimen, Ghosta, Jbeil, Líbano, Ayo, Hamma e Damasco da Síria; os nordestinos, especialmente da

Bahia, Ceará, Pernambuco, Rio Grande do Norte. Esses povos foram se misturando com os “originais da terra”. Benchimol (1999), em relação às populações do Alto Rio Negro, destaca alguns índios, como os Dessana, e afirma que, na segunda fase de ocupação, volta a imigração com grande contingente de nordestinos e sem a pujança econômica de dominadores da primeira fase.

Essa síntese não é uma tentativa de recuperar a história da Amazônia, mas sim um investimento na indicação de pontos de convergência entre a literatura e a história, que planificam a narrativa de *Órfãos do Eldorado* (2008) e compõem a tela amazônica do autor. Assim, as lacunas de interesse devem ser preenchidas em outros referenciais, em vista do espaço aqui reservado à análise literária (mais precisamente a análise do discurso).

2.1.1 O Amazonas

O Amazonas é o estado brasileiro de maior extensão, com 1.570.745,68 km², conforme dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística — IBGE (BRASIL, 2010). Em toda essa dimensão, experimenta-se um clima amazônico que, segundo Branco (1989, p. 48), é

caracterizado por altos índices de precipitação pluviométrica, umidade e temperatura elevadas e mais ou menos uniformes durante todo o ano; essas características, por sua vez, decorrem da sua localização ao nível do equador, o que lhe dá irradiação solar pouco variável ao longo do ano, dias e noites de extensão pouco uniformes, presença predominante dos ventos alísios, trazendo grandes massas de vapor da água do oceano.

O estado possui representatividade nos produtos de origem natural, simbólicos na Amazônia, como látex e castanha, mas há também investimentos na agricultura, na indústria e no comércio — os dois últimos, potencializados pela instalação da Zona Franca de Manaus. Segundo Souza (2009, p. 336), instalaram-se na capital uma série de indústrias e comerciantes que atraíram grandes massas de migrantes e capital

internacional. Na nova conformação de Manaus como centro urbano e polo de montagem e acabamento industrial, os grandes beneficiários continuaram sendo os poucos ricos, visto que a cidade ainda não superava a falta de infraestrutura para comportar suas promessas de emprego e qualidade de vida.

Manaus é um centro que demarca bem a ocupação estrangeira e alimenta a confluência de culturas, amalgamadas provisoriamente ou estabelecidas em comunhão. De acordo com o IBGE (BRASIL, 2010), possui 11.401 km². Além de ser um ponto de convergência das vias de comunicação fluvial da Amazônia, é também um grande centro aeroviário. Exporta produtos de extrativismo vegetal e mineral próprios (borracha, castanha, madeira de lei, manganês), desenvolve a pecuária, investe na indústria e no comércio, além de possuir representatividade no serviço pesqueiro, com destaque para o pirarucu. Chamam a atenção, como telas pitorescas ou impressionantes, o mercado flutuante, as casas de palafitas, os grandes rios e a floresta.

Segundo Mello (1986), Manaus origina-se de uma povoação denominada Aldeia de São José do Rio Negro, mais tarde chamada de Lugar da Barra do Rio Negro, por localizar-se em torno da Fortaleza de São José do Rio Negro, erigida em 1669. Em seguida, passou a Cidade da Barra do Rio Negro e, por fim, Manaus, após a criação da Província do Amazonas, em 1852, da qual se tornou capital.

Seu nome, de acordo com Mello (1986), veio sendo escrito de diversas formas: Manou, Manáu, Manáo, Manaó, Manahó, Manáve, Manávi, Manúa, Manouh, Manôa, Monáos, Manáus, Manaus. Possui origens diversas, seja indígena ou do sânscrito, e na sua consubstanciação significa “mãe dos deuses”. Em *Órfãos do Eldorado* (2008), é comum o uso do termo “Manoa”, que possui uma relação muito intrínseca com o mito do reino do “El Dorado”. Pelos fluxos da etimologia desse termo, descobrem-se fatos histórico-culturais interessantes sobre a região, como a respeito de tribos e documentos legais.

De acordo com Branco (1989), Benchimol (1999) e Souza (2009), Manaus, em 1900, torna-se a “metrópole da borracha”. Seu crescimento e desenvolvimento são marcados pela política, cultura e economia dos portugueses, espanhóis, franceses, sírio-

libaneses e outros povos estrangeiros, além dos genuinamente locais. Enriqueceu-se sobremaneira com a fase do látex e, pouco mais tarde, com a criação da Zona Franca, em 1957, regulamentada em 1960 e reformulada em 1967, conforme Batista (2007, p. 345), para quem sua finalidade era “[...] constituir um entreposto de mercadorias estrangeiras para abastecimento dos países vizinhos”; em sua reformulação, ainda de acordo com Batista (2007, p. 345), passou a

um sistema de franquias especiais para a importação de mercadorias, materiais, matérias-primas e outros produtos destinados a seu consumo interno, à industrialização em seu território, à instalação ou operação de indústrias e serviços, à estocagem para reexportação para o exterior ou para comercialização em outros pontos do território nacional.

Essa é a fase da história que se encerra na planificação básica de *Órfãos do Eldorado* (2008), embora se possam observar princípios de retrocesso e de avanço para além da narrativa. Essa nova Manaus é um centro que desencadeia aspectos de impressionante força histórico-geográfica dentro da força paratópica literária.

2.2 MILTON HATOUM: VIDA E OBRA

As tensões, angústias e transtornos da narrativa de Hatoum refletem uma nova literatura, que, segundo Abdala Jr. (1985), marca-se por pormenores, descrição de estados, aparente desestruturação de enredos e a valorização do intimismo, pelas confissões — que trazem à tona nuances de valor psicanalítico. No caso de Hatoum, essas confissões revelam a história não somente das personagens e do próprio autor, mas também do micro (Manaus) e do macroespaço (Amazônia e outros recônditos do Brasil e do mundo). O próprio Hatoum (2009) admite essa sua relação com os espaços:

Ao invés de discorrer sobre esse dilema [de centrar-se num determinado espaço, desconhecido], prefiro fazer um breve comentário sobre uma experiência pessoal; ou seja, falar de uma dupla viagem. A primeira, imaginária. O viajante imóvel que durante a sua infância em Manaus, imagina mundos distantes. A segunda, uma viagem real rumo ao sul do

Brasil e ao outro hemisfério: deslocamento da periferia para vários centros (o centro é sempre plural), desejo de deixar a margem e navegar no rio de uma outra cultura ou sociedade.

Não por acaso, sua obra é multicultural, com discursos pontuados por expressões que interligam culturas, geografias e tempos, como ele mesmo afirma novamente (2009), citando o filósofo Benedito Nunes: “A lembrança cria a proximidade com as coisas, chamando-as à presença, desvelando-as na linguagem”. Por isso, diz Hatoum, “[...] creio ser esta a viagem mais fecunda: movimento da palavra poética rumo à origem.”

No confessionalismo com que faz esta viagem, não chega a criar memórias, porque ele, o autor, não raro reconfigurado como narrador(es), funde-se com outras personagens, a quem empresta discursos que desnudam mitos ou denunciam causas que não foram esquecidas, mas que parecem arrefecidas pelo costume da corrupção e opressão.

O signo “Amazônia”, que comparece sob as formas Amazonas, Manaus, Norte, com maior ou menor imprecisão, possui o significado de um espaço de desbravamento, exploração e pluricultura, tendo como significantes as ambientações, o tempo, as personagens, as suas vivências. É marcado não só pelas representações internas (lembranças e impressões sensíveis), mas também pelas observações de fora, de um autor/narrador-personagem perscrutador, sintonizado com os elementos de sua narrativa.

De acordo com Baldinger, apud Rector e Yunes (1980), uma mesma palavra ou signo pode assumir uma grande quantidade de significados, que não são sinônimos, mas aproximações de sentido. Essas significações surgem no campo da sinonímia (quando mais próximas) ou da polissemia (quando mais secundárias e diversas). A palavra trabalho, por exemplo, pode significar martírio, tortura, dor ou realização, dentre mais. O signo Amazônia deverá ser visto, então, nesta pesquisa, como um termo que conserva sentidos de história, geografia, sociologia, filosofia e principalmente de realizações ou irrealizações pessoais. Hatoum (2009) discorre a esse respeito, quando fala de sua escrita e de sua relação com Manaus. Afinal, nasceu na região e ambienta a

sua obra no mesmo espaço, que se inter-relaciona com outros costumeiramente. Manaus é um espaço que está sempre acenando para fora, ao mesmo tempo que converge para si os elementos “estrangeiros” — não por acaso, é uma região rica em migrações. Greimas, apud Rector e Yunes (1980), chamaria provavelmente toda essa dimensão de “conjunto significante”, de onde se abstraem os significados, conforme as convenções culturais de sentido. E são esses significados, especialmente no discurso das personagens, que mais interessam aqui.

Milton Hatoum nasceu em Manaus em 1952, conforme se observa nos seus próprios romances. A Enciclopédia Itaú Cultural (2009) assim sintetiza a biografia do autor:

Romancista, contista e professor. Filho de imigrantes libaneses, aos 15 anos [1967], muda-se para Brasília, onde conclui os estudos secundários. Em 1970, vai para São Paulo e, três anos depois, ingressa no curso de arquitetura e urbanismo na Universidade de São Paulo — USP. Como bolsista do Instituto Iberoamericano de Cooperación, viaja para Espanha, em 1980, e reside nas cidades de Madri e Barcelona. Muda-se para a França, no ano seguinte, e faz pós-graduação na Universidade de Paris III. De volta a Manaus, leciona língua e literatura francesa na Universidade Federal do Amazonas — UFAM. Aos 37 anos, publica seu primeiro romance, *Relato de um Certo Oriente* [1989]. Desiludido com a política cultural de seu Estado, em 1998, troca em definitivo Manaus por São Paulo, onde titula-se doutor em teoria literária pela USP. Depois de 11 anos, período em que publica diversos contos em jornais e revistas do Brasil e do exterior, lança seu segundo romance, *Dois Irmãos* [2000].

São já conhecidos seu outro romance (*Cinzas do Norte*), sua novela (objeto de estudo aqui), o livro de contos (*A cidade ilhada*) e o de crônicas (*Um solitário à espreita*).

A fusão de culturas que Hatoum apresenta literariamente é fruto de suas vivências: de alguém que foi pressionado a abandonar a terra natal em busca de oportunidades e que, estando fora, vê-se impelido a retornar sempre, mas sob diversas feições caleidoscópicas, reguladas por uma só — de um autor que se impregna da essência da origem, daí porque as constantes viagens ao passado, mais necessariamente

ao seio da família, com discursos modalizantes a respeito do espaço e suas socioculturas.

2.3 FUNDAMENTOS BÁSICOS DA ANÁLISE DO DISCURSO

A análise do discurso consiste num recurso metodológico de primeira grandeza. De acordo com Maingueneau, em entrevista à revista *ReVEL* (2009), em março de 2006, há três maneiras de se praticá-la:

A primeira consiste em utilizar a AD para perguntar de maneira indireta questões filosóficas; nesse caso, a dimensão da análise empírica de discurso é secundária. A segunda consiste em ver na AD um conjunto de “métodos qualitativos” à disposição das ciências humanas e sociais; a AD não passa então de uma espécie de caixa de ferramentas que permite construir interpretações em outras disciplinas. A terceira maneira consiste em ver na AD um espaço de pleno direito dentro das ciências humanas e sociais, um conjunto de abordagens que pretende elaborar os conceitos e os métodos fundados sobre as propriedades empíricas das atividades discursivas. Isso não quer dizer que a AD se reduz a uma disciplina empírica, mas ela deve se organizar tendo as pesquisas empíricas em vista.

A análise do discurso se fará nessa dimensão filosófica, empírica (inclusive, do autor, travestida em voz das personagens) e metodológica, com vistas à demonstração dos fatos, valores e princípios que fecundam essa Amazônia complexa em sua existência e vivências. São importantes bases as obras de Maingueneau, como *Discurso literário* (2006) e *Pragmática para o discurso literário* (2002), assim como a de Michel Foucault, a *Ordem do discurso* (1971), apontando três princípios para o trabalho de orientação teórica: da descontinuidade (o discurso não se limita em si mesmo); da especificidade (o discurso não exige apenas a decifração); da exterioridade (o discurso se externaliza de seu âmbito).

Sendo descontínuo, o discurso não pode ser tomado em unidade, e pelo princípio da exterioridade, não se encerra em si mesmo — daí porque os incessantes *links* com

outras dimensões ou porções de uma mesma dimensão, conforme instigam as obras, especialmente as contemporâneas. Por não se tratar apenas de decifração, a análise do discurso deve buscar sentidos, pormenores e ultradimensões que não cabem na mesma obra onde o discurso se desenha, em suas unidades limitadas e elementares (face a tudo o que suscita).

Orlandi (2001, p. 16) reforça a premissa de que “[...] para encontrar as regularidades da linguagem em sua produção, o analista de discurso relaciona a linguagem à sua exterioridade.” Segundo Foucault (1971), consiste em partir do discurso e externalizá-lo às suas possibilidades, buscando um conjunto de acontecimentos que lhe fixe os limites, ou melhor, que lhe estabeleça os ordenamentos. Assim, a análise do discurso tem por fundamento um ir além, um não limitar-se à linguagem que a constitui em si mesma, sem contudo perder de vista o seu alcance. Se não, seria feita análise linguística em seu sentido mais metalinguístico, como em tradução, representação fonética ou definição de classes e estruturas, por exemplo.

De acordo com Foucault (1971), em história os elementos fundamentais não são mais os problemas da consciência e da continuidade, que relacionam liberdade e causalidade, mas sim as noções do acontecimento e da série, com um jogo que envolve regularidade, acaso, descontinuidade, dependência, transformação. Ele vê aí ligado o problema da análise do discurso, que deve tratar dos fatos linguísticos suscitados pelas enunciações ou enunciados como acontecimentos, que, assim sendo, exigem o exercício de busca de sentidos. Orlandi (2001, p. 15) acrescenta que a análise de discurso,

como seu próprio nome indica, não trata da língua, não trata da gramática, embora todas essas coisas lhe interessem. Ela trata do discurso. E a palavra discurso, etimologicamente, tem em si a ideia de curso, de percurso, de correr por, de movimento. O discurso é assim palavra em movimento, prática de linguagem: com o estudo do discurso observa-se o homem falando.

E que homem falando seria este? No universo literário, homens/mulheres situados nos mais diversos âmbitos e tipos de categoria. Escravizados, alforriados,

presos à memória, para além de suas origens, politicamente conservadores, esquerdistas e diversos outros. Homens/mulheres que dizem não só pelo que falam, mas pelo que vivem e até pelo que não falam ou não vivem. O “correr por” encontra uma quantidade de veredas muito grande, por onde o movimento é incessante e leva consigo análises de discurso que pontuam a enunciação com aspectos da história, das sociedades, da cultura, da religião, da linguagem, da identidade dos sujeitos do discurso e do interdiscurso. É Orlandi (2001, p. 16) mesma quem diz, a respeito do analista de discurso, que ele, ao relacionar a linguagem à sua exterioridade,

articula de modo particular conhecimentos do campo das Ciências Sociais e do domínio da Linguística. Fundando-se em uma reflexão sobre a história da epistemologia e da filosofia do conhecimento empírico, essa articulação objetiva a transformação da prática das ciências sociais e também a dos estudos da linguagem.

É por isso que se defende aqui um trabalho de análise do discurso envolvendo uma diversidade de ciências e uma interdiscursividade entre elas. É disso que trata (também) Foucault (1971) em seu *Discurso* e Maingueneau em uma e outra de suas obras (1996; 2006). As inter-relações não se limitam aos entrelaçamentos dos campos da ciência e da cultura; Orlandi (2001) mostra a relação inelutável entre sujeito, ideologia e discurso. Ou seja, a dimensão da análise do discurso se movimenta conforme apontam as condições dispostas no discurso. De acordo com Maingueneau (1993), não há nada de previsibilidade específica do que pode ou deve ser encontrado, mas sim uma abertura de possibilidades para encontrar elementos que se organizam aqui ou ali, constituindo unidades discursivas que legitimam os discursos como operações a serem analisadas. A análise do discurso, portanto, não trata de uma regra do bem dizer, tampouco se limita a descrever estruturas (por isso, Foucault, 1971, alerta para que seu pronunciamento não seja considerado um exercício estruturalista). O campo da análise do discurso fica muito bem delineado: trata da análise do que está dito, como, por que, para que, onde e por quem está dito. Os matizes do dizer configuram situações, características, conceitos, impressões, ordenamentos e outras

formas de constituição que dizem muito, e ao dizer interpelam do leitor um método e uma vontade de elucidar seus fatos, dos mais apreensíveis aos mais esquivos, como forma de bem interpretar e compreender.

2.3.1 Os princípios da enunciação

Os princípios da enunciação são importantes subsídios para a análise do discurso, visto que tudo quanto se diz envolve uma localização e um modo de dizer. Maingueneau (1993, p. 32-3) atesta que “[...] a AD prefere formular as instâncias de enunciação em termos de ‘lugares’, visando a enfatizar a preeminência e a preexistência da topografia social sobre os falantes que aí vem se inscrever.” Depois, cita o semiótico H. Parret para orientar que, segundo este, “[...] a teoria do discurso não é uma teoria do sujeito *antes que este enuncie*, mas uma teoria da *instância de enunciação* que é, ao mesmo tempo e intrinsecamente, um efeito de enunciado.” Isso permite dizer que a análise do discurso se alimenta da teoria da enunciação para que se realize de um modo mais específico e pleno.

Fiorin (2002, p. 31) parte do pressuposto simples, básico e direto de que “[...] o primeiro sentido de enunciação é o de ato produtor do enunciado.” Enunciação é a condição em que se diz, e nem sempre por palavras. Enunciação é ato e enunciado é produto, que depende de um sujeito para sua construção. No processo, ao mesmo tempo que o sujeito determina o objeto (sentido), o objeto determina o sujeito (enunciador). Por isso, o que se diz, como, quando, por que, por quem, para que, para quem são questões milimétricas e ao mesmo tempo gerais que exigem uma interpretação minuciosa. Os sujeitos se estabelecem pelo discurso, ao mesmo tempo que estabelecem enunciados cujos sentidos se fazem conforme uma análise contextualizada. Seria muito diferente empreender a análise de uma obra fechada em si mesma do que analisá-la sob os princípios das condições da enunciação (em face da História, por exemplo). Numa perspectiva limitada, haveria o risco de ocorrer apenas decifração, enquadramentos metódicos de linguagens, enredos, estilísticas; pela perspectiva da análise do discurso,

o que se diz, por exemplo, em *Órfãos do Eldorado* (2008), ecoa na História, na política, na economia, na cultura geral, e constitui sujeitos igualmente ecoados nessas instâncias, em ritos que podem se repetir e com cargas semânticas em clichê, mas nunca com uma mesma enunciação.

Para Fiorin (2002), a enunciação se define no ato de fala, daí a importância da análise dos matizes de discurso, que podem ser a tonalidade, a origem, o conceito, a inter-relação entre ciências, a subjetividade, o aspecto político, a natureza linguística, a singularidade de propósitos. Os sujeitos possuem um ensaio mais (ou menos) elaborado para a sua enunciação, a fim de que produzam o efeito desejado. Para isso, ainda conforme Fiorin (2002), são necessárias algumas competências: linguística, discursiva, textual, interdiscursiva, intertextual, pragmática e situacional. A linguística, a discursiva e a textual dizem respeito muito mais ao domínio da língua, enquanto objeto modelador de realização verbal ou extraverbal e enquanto disposta em gêneros discursivos apropriados a cada situação de uso; as competências interdiscursiva e intertextual compreendem a relação entre sujeitos e enunciações, que se intercomunicam nos atos de discurso ou às margens deles; e as competências pragmática e situacional, que parecem uma só, na verdade se estabelecem, respectivamente, ligadas aos valores do discurso e às suas adequações. Simplificando os conceitos de Fiorin (2002), as competências assim se estabelecem:

- a) Linguística: domínio gramatical e lexical;
- b) Discursiva: habilidade de manipulação linguística;
- c) Textual: domínio de gêneros de discurso (adequação do texto ao seu canal e aos interesses em jogo);
- d) Interdiscursiva: relação de reciprocidade comunicativa;
- e) Intertextual: relação entre textos;
- f) Pragmática: estabelecimento de sentidos;
- g) Situacional: adequação ao contexto, em outras palavras.

Fiorin (2002) acrescenta que essas competências, sendo comuns entre enunciador e enunciatário, favorecem à compreensão dos enunciados. Assim, um

estudo do contexto em que se assentam certas obras permite ao leitor sua maior compreensão. Daí que estudar a história da Amazônia consiste num interessante e necessário ponto de partida para melhor analisar *Órfãos do Eldorado* (2008) e tantas outras obras. Percebe-se mais uma vez que, numa perspectiva de análise do discurso, a interpretação amalgama dimensões (como que em atração) e valoriza o intercâmbio de ciências.

Conforme Orlandi (1987), numa perspectiva sociolinguística, visa-se evidentemente a pontuar a relação entre o social e o linguístico, com todos os traços característicos de regionalismos (variações diatópicas), identidades subjetivas (variações diastráticas) e estilos (variações diafásicas); na perspectiva da teoria da enunciação, o discurso é o ato formal (enunciado) de um locutor (enunciador) diante de um interlocutor (enunciatário); tudo é pouco na análise do discurso, em que se consideram condições histórico-sociais como partes constitutivas de todos os enunciados. Ou seja, as interpretações, nessa terceira via, não se limitam ao discurso em si mesmo ou dentro do social, nem ao discurso no canal que liga um enunciador a um enunciatário. Vai para além do centro e das margens da enunciação, buscando os lugares possíveis dos sentidos apreensíveis. Funda-se no histórico-social, com todas as abrangências de área, campo científico e extensão, como história, geografia, artes, cultura em geral.

Tomando-se a síntese dos estudos de Amaral (2001) a respeito das fases da análise do discurso, adota-se aqui a tendência da terceira fase, em que o discurso é visto como heterogêneo e polifônico, proferido por sujeitos heterogêneos, e não mecânicos ou assujeitados. Embora se possam admitir discursos “encomendados” (para bem “vender”) ou “sintomáticos” (realizados sob a pressão do que se espera dos dominadores), seus sujeitos devem ser vistos num assujeitamento menor do que o daqueles tratados como entidades sem identidade discursiva. Ou seja, em tudo o que se diz, sempre há uma parcela de polifonia e heterogeneidade que lança os sujeitos à dispersão dos discursos constituídos e constituintes de contextualizações várias. Ao que tudo indica, pela teoria da enunciação relacionada à teoria da análise do discurso,

o sujeito disperso também deve ser encontrado no enunciatário. Basta entrelaçar o discurso de Amaral (2001) com o de Orlandi (1987). Somando-se Fiorin (2002), devem ser considerados ainda elementos topicalizadores do discurso, como os adjetivos, os verbos carregados de sentido apreciativo ou depreciativo e os dêiticos (pronomes e advérbios localizadores, dentre outros). Assim, a enunciação é o espaço dos sujeitos e seus modos de dizer, cujos termos geram inúmeras referências, provocações e contextualizações.

Alargando o campo da teoria da enunciação, Fiorin (2002) trata dos elementos marcadores de pessoa, espaço e tempo como embreantes e debreantes do discurso, também presentes em Maingueneau (2006). A pessoa, espaço e tempo, quando demarcados pela unidade referencial direta que representam, são debreantes (tu, Sergio, Manaus, hoje); quando são definidos de forma indireta, como uma projeção de si em outro, são embreantes. Então, se Júlio questiona a Miguel, num discurso direto, “O que houve com Miguel?”, em vez de enunciar “O que houve com você/contigo?”, Miguel é o embreante do debreante tu ou você. Não é nessa direção que esse trabalho irá seguir, o das terminologias e assinalamentos definidos em si mesmos nos discursos; mas é importante compreender que cada elemento do discurso deve ser analisado segundo pontos de vista que os qualificam para uma significação específica no plano da obra. Assim, se Miguel é dito no lugar de tu/você, não se trata de uma mera escolha vocabular, mas sim de demonstrar que existe uma singularidade no embreante que supera o debreante. Chegará o momento de refletir novamente sobre isso quando, por exemplo, o narrador de *Órfãos do Eldorado* chamar Manaus de Manoa, ou quando emprestar a sua voz ao seu interlocutor, fazendo um jogo de representação. As considerações sobre embreagem, de Maingueneau (2006), são mais interessantes aqui, pois tratam da presença de elementos actanciais e espaciais no discurso de uma forma mais simples e direta.

2.3.2 Análise do discurso em literatura

Em vista de suas insinuações, a literatura é um campo bastante prolífico para a análise do discurso, aplicada sobre jogos de sentido provocadores. De acordo com Fiorin (2002), pessoa, espaço e tempo são elementos que se envolvem com fatos enunciativos demarcando a enunciação. Transformam a enunciação em enunciação enunciada (porque marcada e aproximativa).

A análise do discurso em literatura retoma também os princípios da transtextualidade, como deve ocorrer em qualquer texto — mas nesta categoria, bastante lúdica, a probabilidade é maior. Acrescentem-se aqui os tipos de transtextualidade apresentados por Genette, citado por Maingueneau (1996, p. 27):

- a **intertextualidade**, que supõe a co-presença de pelo menos dois textos (alusões, citações, plágio...), é a relação mais visível;
- a **paratextualidade**: título, advertências, prefácios, posfácios, notas, etc.;
- a **metatextualidade**: as diversas formas de comentários;
- a **arquitextualidade**: são as designações genéricas (comédia, novela...), que não são necessariamente expressas;
- a **hipertextualidade**: as relações que unem um texto que se enxerta num texto anterior, por transformação ou imitação.

Textos que se relacionam com a história possuem elevado grau de hipertextualidade; e os que se definem por traços de estilo intensificam as intertextualidades, diretas ou indiretas (por exemplo, os paralelos notáveis discutidos no último capítulo desta dissertação). Mas a análise do discurso tem muito mais a oferecer do que a simples indicação de possibilidades da transtextualidade. Maingueneau (1996), por exemplo, ressalta a importância do papel do leitor, que gera uma co-enunciação, na medida em que põe a narrativa em movimento e lhe atribui significados, que podem ser diferentes de um sujeito leitor para outro ou, acrescente-se, de um mesmo sujeito em circunstâncias diversas. Ainda de acordo com

Maingueneau (1996), o leitor pode ser previsto como: a) invocado, quando chamado à atenção pelo narrador (e isso Machado de Assis faz muito bem); b) instituído, suposto pelo gênero de texto apresentado — pode ser um leitor detetive, à busca de “indícios”; c) genérico, quando a obra que busca é bem mais aberta do que aquela que supõe o tipo de leitor instituído; d) ou atestado, aquele para quem se escrevem obras que não requerem decifração. As enunciações, todavia, esperam que todos sejam leitores cooperativos, para que construam o universo da ficção com os indícios apresentados. Daí, a importância de o leitor possuir leituras extras à obra literária submetida a ele.

A literatura comporta um universo de ficção que se instaura na pragmática do discurso. Ou seja, ela se delinea conforme sua idealização e as condições de sua recepção. De acordo com Maingueneau (1996, p. 3),

existe pragmática linguística quando se considera que a utilização da linguagem, sua apropriação por um enunciado que se dirige a um interlocutor num contexto determinado, não se acrescenta de fora a um enunciado de direito auto-suficiente, mas quando a estrutura da linguagem é radicalmente condicionada pelo fato de ser a linguagem mobilizada por enunciações singulares e produzir um certo efeito dentro de um certo contexto, verbal e não-verbal.

O discurso se estabelece, então, conforme um universo de representação que deve levar em consideração enunciador e enunciatário, tempo e espaço (reais ou paratópicos). O contexto extrapola os limites da situação. Adicionam-se-lhe concepções de sentido que atravessam ciências, como a sociologia e a lógica, sem perder de vista as teorias a respeito de sentido e representação.

2.3.2.1 A paratopia

No universo literário, as realizações se dão num “espaço” assim, entre aspas. A ficção é pura representação ou reapresentação. É mais que fotografia; é menos que alheação da realidade. Maingueneau (2006) fala então da paratopia, que significa o “não-lugar”, o espaço que se constitui virtualmente nas falhas/fendas entre a realidade

e a não-realidade. É também o elemento constituinte do discurso, quando virtualmente criado nos limites do processo de criação. Assim, pode-se falar de tempo, espaço, personagens, narradores e até autores paratópicos.

Basta discutir, em princípio, a paratopia nos limites do espaço — o não-lugar (em relação à realidade) que não é inexistência, mas espaço construído e limitado à sua própria criação, em termos de localização existencial (por que as concepções de alargamento de espaço são ilimitadas em termos de interpretação, especialmente na análise do discurso). É bem interessante iniciar a compreensão da paratopia a partir dos princípios que definem os discursos constituintes, porque a paratopia é justamente o contexto ficcional que se constitui durante o ato de criação — e é recuperado depois pela leitura, acrescente-se.

Estão dentro da paratopia todos os elementos do discurso, que incluem linguagem, sujeitos, espaço, tempo, enunciação. Em Fiorin (2002) o foco, por exemplo, é definir os embreantes como elementos que se apagam em sua concepção de origem para retornarem com outra significância, enquanto em Maingueneau (2006) os embreantes (pessoa, espaço, tempo) se configuram muito mais como elementos paratópicos, representativos da não-realidade, mas que jamais podem ser tidos como aleatórios ou alheações.

A paratopia consiste numa localidade paradoxal (para além do que se entende por espaço enquanto cenário da narrativa), que é todo o conjunto sistemático da criação e da composição do produto literário. O ato de escrever e o que se adiciona neste ato (pessoas, espaço, tempo, linguagem) constituem a paratopia, “[...] que não é ausência de lugar, mas uma difícil negociação entre o lugar e o não-lugar, uma localização parasitária, que retira vida da própria impossibilidade de estabilizar-se”, afirma Maingueneau (2006, p. 68). Os meios literários (entendidos como os universos da criação, e não de seu comércio) são fronteiras que não pertencem ao espaço social nem podem ser desligadas plenamente do real. Existe um espaço parasita onde se assenta a literatura, sempre explorando as fendas da sociedade, abertas já ou forçadas pelo ímpeto criador.

Maingueneau (2006) afirma ainda que existe uma identidade entre a situação paratópica do autor com os marginais da sociedade: boêmios, judeus, mulheres, palhaços, aventureiros, índios americanos. Isso significa que a paratopia se alimenta sobremaneira das condições de exclusão social — fato exponencial nas obras de Milton Hatoum, que explora incansavelmente a tipologia do excluído, constituindo no elemento desviante o questionamento sobre o modo de vida ou de realização familiar, política, social, cultural instaurado. Assim, em literatura, há sempre um elemento recorrente (autor, narrador, protagonista, antagonista) definido ao mesmo tempo como o pária e o gênio, o maldito e o sagrado, o impuro e o valoroso. A recorrência é uma das estratégias que sustenta a literatura ou certas literaturas.

Aspectos da vida em sociedade, espaço, tempo, linguagens são insumos paratópicos de que o autor se sustenta impulsionado no seu trabalho de criação, sempre instigado a progredir. Assim, paratopia é condição e produto da criação — não a obra física, mas a obra constituinte da invenção.

2.3.2.2 A crítica literária contemporânea

A compreensão da paratopia é fundamental para que a análise de uma obra ocorra conforme os fundamentos de uma crítica literária contemporânea. De acordo com Maingueneau (2006, p. 118),

tem-se de fato de trabalhar ao mesmo tempo em duas frentes: de um lado, contra a ideia de que “vida” e “obra” seriam dois planos separados em que esta última seria a “expressão” daquela e, de outro, contra um certo estruturalismo vulgar que sobreviveu aos anos 1960, reforçado pela tese de *Contra Sainte-Beuve*, em que Proust propõe a existência de um “abismo” entre o eu criador e o eu social.

Essa observação é fundamental diante da obra de Milton Hatoum, pois sua paratopia se constrói com uma série de identidades em relação à sociedade e ao seu “eu social”. Portanto, busca-se aqui caminhar sem o vício da representação pressuposta entre autor e obra, mas também sem o medo ou a prévia negação de uma inter-relação

sugerida entre produtor e produto, entre história e ficção, realidade e paratopia. Assim, pode-se antecipar que a tela amazônica de Hatoum se esboça no contexto paratópico de *Órfãos do Eldorado* com uma verossimilhança inquestionável e de largas proporções. O que o diz são os matizes de discurso.

Candido (2002) afirma que os estudos modernos estão mais voltados para a estrutura do que para a função da literatura, perdendo-se o valor do estudo da gênese, o valor da própria literatura e o de sua relação com o público. Em suas exatas palavras (p. 80),

na medida em que nos interessa também como experiência humana, não apenas como produção de obras consideradas projeções, ou melhor, transformações de modelos profundos, a literatura desperta inevitavelmente o interesse pelos elementos contextuais. Tanto quanto a estrutura, eles nos dizem de perto, porque somos levados a eles pela preocupação com a nossa identidade e o nosso destino, sem contar que a inteligência da estrutura depende em grande parte de se saber como o texto *se forma* a partir do contexto, até constituir uma independência dependente (se for permitido o jogo de palavras). Mesmo que isto nos afaste de uma visão científica, é difícil pôr de lado os problemas individuais e sociais que dão lastro às obras e as amarram ao mundo em que vivemos.

Revela-se, pois, que a literatura não deve ser estudada como um objeto de alheação social — isto seria confundir a paratopia com a alienação e levaria a uma visão muito equivocada e ao mesmo fragmentada da função, alcance e representatividade da literatura e, acrescente-se todo tipo de obra de arte. Ao mesmo tempo, é preciso atentar-se para o alerta feito por Maingueneau (2006, p. 120), a respeito dos trabalhos nas faculdades de Letras:

Os estudantes aprendem a terminar suas explicações de textos literários recorrendo a uma isotopia de ordem estética: determinada personagem seria uma “representação” do escritor, determinada descrição ilustraria implicitamente uma doutrina literária, um certo episódio seria uma espécie de alegoria da leitura etc.

Conforme Candido (2002) e Maingueneau (2006), é preciso trabalhar então dentro de um relativismo cuidadoso, a fim de que a obra não seja vista como uma representação da realidade, bem como não seja fechada em si mesma, como um produto que, em vez de ter sido criado num universo paratópico, tenha sido forjado numa alheação impossível. As generalizações de ponto de vista não serão adotadas aqui, mas sim a aplicação de perspectivas que tratem da obra conforme exatamente aquilo de perceptível e ponderável que ela contém para o crítico. Sobre *Órfãos do Eldorado*, serão buscadas as literariedades, incluindo-se o mais de verossimilhança que possuir, sem que a obra seja posta na mesa de uma doutrina crítica nem disposta à mercê de qualquer consideração trivial, pueril, sem qualquer fundamentação científica. É preciso buscar o que ela verdadeiramente possui diante daquilo que o intérprete vê, auxiliado por seus teóricos de base.

Candido (2002), a propósito, ao discutir a respeito da função da literatura, indica aspectos consideráveis, como a função psicológica das obras, cuja imaginação fantástica se relaciona com a imaginação explicativa, científica, mas sempre “para além” e não “ao lado”, de forma reprodutivista. Mais adiante, admite que a literatura é, ao mesmo tempo, uma forma de conhecimento, uma forma de expressão e uma construção de “objetos semiologicamente autônomos”. Acha-se bem compreendida essa concepção quando trata do regionalismo, sob duas premissas: numa abordagem, como uma tendência à reprodução de modelos estrangeiros de cultura (como houve na busca do homem rústico no Arcadismo, aos moldes europeus da cultura clássica; ou no Indianismo, aos moldes da cultura americana). Essa consideração sobre tendências também deve ficar bem clara em princípio, posto que *Órfãos do Eldorado* explora aspectos regionais de uma forma bastante expressiva. Candido (2002, p. 87) acrescenta:

O que acontece é que ele [o regionalismo] se vai modificando e adaptando, superando as formas mais grosseiras até dar a impressão de que se dissolveu na generalidade dos temas universais, como é normal em toda obra bem-feita. O Regionalismo [...] se torna um instrumento poderoso de transformação da língua e de revelação e autoconsciência do país; mas pode ser também fator de artificialidade na língua e de alienação no plano do conhecimento do país.

Ressalvam-se, pois, os diálogos entre as ciências, tendo-se o plano da história e de todas as ciências possíveis e cabíveis sendo requerido dentro do plano da obra literária. O regional que Hatoum, por exemplo, imprime em suas obras, vai para além de uma ideologização de tipos como houve no Romantismo; há sim uma impregnação do homem no meio social e natural e vice-versa, de modo que personagem e espaço são quase sempre componentes de uma mesma tela: ora pitoresca, com os traços do regional nunca a-históricos; ora marcada pelos questionamentos sobre os fatos existenciais, numa pluricultura que agrega costumes, vivências, sonhos, ganhos e perdas, além de um desejo latente de subir à pele das águas da história e suspirar descobertas e compreensões.

São dois termos diferentes, ressalte-se: o regionalismo consiste numa tendência ou numa espécie de ciência a respeito de um modo de construção e interpretação de obras. É tendência quando se subsidia a obra com os estereótipos muitas vezes exóticos ou pitorescos; é ciência quando se realiza análise literária em busca de uma repetida tendência ou configuração. Em síntese, o regionalismo é uma forma de representação persistente que busca uma identidade para si mesma, como é o caso do indianismo e do sertanismo. O termo difere-se de “regional”. Sem o sufixo, a palavra corresponde apenas a uma referência, presente em qualquer obra. Tem-se por certo, então, que a abordagem aqui feita consiste numa análise de subsídios de constituição literária em termos de estrutura e sentidos específicos. O regional é o elemento matizador do espaço e dos elementos que comungam o rio, a floresta, a cidade.

De acordo com Cândido (2000), a nova literatura impregna-se de um realismo feroz, em que se percebe um narrador frequentemente em primeira pessoa, como forma de reforçar a verossimilhança. Seu discurso merece atenção primordial, em vista das filosofias e ideologias que o constituem, assim como os outros elementos da narrativa, em especial o espaço, aqui. A Amazônia é o espaço principal, mas como se fosse uma personagem ao mesmo tempo aniquilada e aniquiladora — metáfora pujante das épocas, das gentes, das histórias.

3 ENREDO, ESPAÇO E DISCURSO

Parte-se aqui do pressuposto de que o enredo é o “arranjo de uma história”, conforme se observa em Mesquita (1986). Seu correlato de ação, “enredar”, com o conjunto prefixo + radical + vogal temática + desinência de infinitivo (en+red+a+r), traz uma base conceitual expressiva, no sentido de prender, fazer intrigas, tecer, enlear, entrelaçar. Talvez a extensão mais interessante para o caso de *Órfãos do Eldorado* (2008) seja mesmo entrelaçar, mas é perigoso tentar reduzir a dimensão da obra a um princípio, visto que se trabalha com vários. Toda a diversidade acha-se distribuída com dois fios fundamentais: a pluralidade cultural e o percurso sócio-histórico-geográfico da Amazônia.

A obra apresenta uma linha divisória muito fina entre literatura e história, entre realidade e paratopia. E essa linha é apenas imaginária, tênue como deve ser, porque ao mesmo tempo também imprecisa, permissiva à ficção e realidade o tempo todo.

É importante trabalhar com a concepção de que literatura não é alheação e, ao mesmo tempo, não é fotografia. Não por acaso, busca-se aqui “a tela amazônica de Milton Hatoum em *Órfãos do Eldorado*”. Maingueneau (2006, p. 303) diz que “[...] a obra só mostra a ‘natureza’ mostrando também a janela através da qual a vemos”. Induz à perspectiva de uma observação que, dentre várias possíveis, ocorre através (e não por meio simplesmente) da história. A tela pintada por Hatoum traz uma janela que precisa ser situada no tempo e no espaço. Maingueneau (2006, p. 95) associa a definição de Miguel de Certeau, sobre a historiografia, à literatura:

O discurso — e o grupo que o produz — *faz* o historiador, ao mesmo tempo em que a ideologia atomista de uma profissão “liberal” mantém a ficção do sujeito autor e deixa crer que a busca individual constrói a história [...]. Assim como o automóvel produzido pela fábrica, o estudo histórico é algo mais relacionado ao *complexo* de uma fabricação específica e coletiva do que o efeito de uma filosofia pessoal ou o ressurgimento de uma “realidade” passada. É o *produto de um lugar*.

Em síntese, “o discurso é o produto de um lugar”. E esse discurso é produto muito mais coletivo do que individual. Em literatura, essa construção coletiva do discurso pode ser mais evidente ou menos. Quando se busca um marco específico, nascem Guimarães Rosa, Carlos Drummond de Andrade, Augusto dos Anjos; quando se parte para a adesão a alguns princípios reafirmados, nascem José de Alencar, Gonçalves Dias, Milton Hatoum. Está-se ainda e simplesmente no campo da localização não paratópica da obra ou da localização histórico-sociológica. O trabalho com o regional que Hatoum empreende em suas obras qualifica-o para o que Maingueneau (2006) chama de tribo ou família, sem desqualificar sua identidade literária. Mesmo na igualdade, são produzidas as diferenças. A diferença está, entre outras dimensões, no olhar que vê ou na mão que pinta um universo de reapresentações.

Amazônia é o termo-chave. O enredo é pontuado por ele. Remete cada qual que busca os sentidos ao mundo da história, da filosofia, da lógica, da linguística. Amazônia é referência — não mais! Amazônia deve estar no campo da referenciação, porque, segundo Mondada, citada por Koch (2005, p. 34),

a referenciação [...] não privilegia a relação entre as palavras e as coisas, mas a relação intersubjetiva e social no seio da qual as versões do mundo são publicamente elaboradas, avaliadas em termos de adequação às finalidades práticas e às ações em curso dos enunciadorees.

Não se trata mais de considerar uma relação simplista entre significante, significado e símbolo, mas de verificar essa relação conforme todas as convergências, divergências e até mesmo extravagâncias de significação. As palavras não significam *ad aeternum* nem igualmente em todas as situações. Daí, uma pergunta: qual a tela amazônica de Milton Hatoum em *Órfãos do Eldorado*? Amazônia não é apenas um termo símbolo. De acordo com Fiorin (2008, p. 57), “[...] no texto com função estética, a expressão ganha relevância, pois o escritor procura não apenas dizer o mundo, mas recriá-lo nas palavras, de tal sorte que importa não apenas o que se diz, mas o modo como se diz.” Portanto, não se pode perder-se no improvável nem superestimar as evidências. A tela de Hatoum não é História ou ficção apenas; é as duas ao mesmo

tempo. Em vista de paralelos que trabalham com alguns traçados factuais e geográficos, parece ser unicamente História. Fiorin (2008) remete os estudos aqui empreendidos também aos princípios da semiótica, ao diferenciar/separar sistemas simbólicos de sistemas semióticos. Simbolicamente, a tela de Hatoum seria a Amazônia dos historiadores, com suas doses amazônidas de ficção largamente reconhecidas, das crônicas de viajantes aos ensaios científicos desprovidos de recursividade e de baixo alcance; pela Semiótica, as “imagens” seriam o produto de uma correlação entre os planos de conteúdo e os planos de expressão.

Portanto, a leitura da relação entre significante, significado e símbolo não pode ser mnemônica, mas sim contextualizada, em que todas as partes de um liame se fundem, conjugam e até confundem: símbolo → significante → significado (e não necessariamente nessa ordem). É extremamente proveitoso lançar mão novamente das teorias da Semiótica, retomando Maingueneau (1996), para tratar das isotopias, que são percursos de leitura que identificam abrangências com elementos nucleares — por exemplo, em *Órfãos do Eldorado*, o espaço (e não só, como não o é em nenhuma outra obra). Inclusive, em Hatoum existe uma expressiva e fundamental poli-isotopia, que justifica a diversidade contextual da obra.

As isotopias se fazem com núcleos temáticos, assim tratados os objetos de discurso e assim chamados na teoria da referência, em torno dos quais enleiam-se as tramas. De acordo com Mesquita (1986), “[...] a maneira de abordar e desenvolver tais núcleos é o que singulariza cada obra”. Hatoum optou por fazer uma abordagem histórico-sociológica que tem muito de filosófica (em vista das noções de valor), geográfica, experimental, intercambiando fatos da história com os do mito e da ficção de sua proposta subjacente. O próprio autor não nega isso (isto: o intercâmbio e a experimentação) em entrevista à revista Caros Amigos (2010), ao falar tanto de *Órfãos do Eldorado* — sobre a experimentação numa novela, narrativa simples, de 100 páginas aproximadamente — quanto de uma outra obra que vem desenvolvendo com o intercâmbio ficção-realidade, em umas 800 páginas:

Esse é o romance da imigração, uma grande saga. Tem muita coisa espacial, tem muito movimento espacial, e ele também é autobiográfico, toda literatura é um pouco, né? Eu costumo citar o Conrad: “As questões não caem do céu, os temas não são etéreos, eles fazem parte da nossa vida” (p. 16).

Tem-se aí um apanágio para mais à frente, mas adiante-se o termo “também” e “nossa vida”, para confirmar a relação extremamente aberta da literatura com a história da Amazônia, que tem como uma das isotopias a vida de Hatoum. Dentre as isotopias todas, pontuadas em *Órfãos*, pode-se fazer um resumo com três tópicos: 1) A relação homem-espaco-história; 2) A tentativa de construção de uma identidade ou contraidentidade; 3) A história na paratopia. Os tópicos, claro, como ocorre em toda boa literatura, não são estanques, mas intercambiáveis, extremamente intercambiáveis. O homem, tanto no universo paratópico quanto na realidade alvissareira, necessita de uma identidade que o confirme no núcleo social de que faz parte ou de uma contraidentidade que permita a sua definição/redefinição nesse mesmo núcleo.

Em princípio, como se deduz de Silva (2000), a identidade é a conformação existencial de um ser, objeto, coisa. Tudo o que possui forma, nessa perspectiva, tem uma identidade: um conceito, um nome, um conteúdo, um continente. A grande dificuldade, porém, está em estabelecer o que ela representa, o que ela traduz, quais seus efeitos, limites, duração, especificidade, positivismo, negatividade. Forma-se um todo caótico de onde deve emergir uma unidade não fechada, capaz de delimitar provisoriamente o objeto identitário. Ainda segundo Silva (2002), é de um processo de exclusões e manutenções que se estabelece uma identidade, principalmente em relação com a diferença. Ela é produto das pessoas, cultural e socialmente determinada.

Um dos maiores indicadores de identidade é o discurso, e discurso na concepção de Foucault (2007, p. 9): enunciados cuja representação é metodicamente realizada. Afinal, diz ele, “[...] sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa”, num jogo de interdições que envolve “[...] tabu do objeto, ritual da circunstância, direito privilegiado do sujeito que fala”. As identidades também se

constituem dessa forma, quando expressas pelos enunciados ou por tudo aquilo que estes deixam entrever ou imaginar.

Para Silva (2000), a identidade se faz quando se encontra a diferença dentro da unidade, e unidade correspondente a um eu, um conjunto de eus ou uma combinação entre eu/eus e outro/outros. Em seu contraste com a diferença, cada identidade se apresenta delineada por no mínimo um tipo de singularidade, mas certamente é impossível haver apenas um dentre tantos prováveis.

A contraidentidade é o resultado de um esforço para o não-ser, não-parecer com o que está estabelecido, pressuposto ou ordenado, de modo objetivo e direto ou não. É a feição em movimento de uma luta contra qualquer tipo de sistemática ou ideologia; é a imagem do inesperado, o verso ou reverso de uma unidade ou conjunto muitas vezes estereotipado ou disposto conforme as conveniências. Em *Órfãos do Eldorado*, o protagonista é o melhor exemplo de reversão ou contraversão, assumido no próprio discurso e confirmado em seus comportamentos rotineiros.

Nota-se, pois, que Hatoum ratifica os princípios da literatura contemporânea que a levam a envolver-se com as crises dos sujeitos, com suas neuroses do ser e do poder ser, em termos de existência e subsistência. Desdobrando-se a poli-isotopia do universo paratópico, são encontrados, além do dilema melodramático um tanto romântico do narrador protagonista, temas formais da história da Amazônia, como a saga da borracha (com o isotópico e paratópico subtema da saga Cordovil), o mito do Eldorado e os problemas de uma sociedade marcada pela desigualdade. Os desdobramentos podem ir além, envolvendo denúncias de corrupção política, Guerra Mundial, heranças familiares. Fazendo-se um desdobramento em forma de “relações”, tem-se: a) Relações familiares; b) Relações amorosas; c) Relações com o mundo sócio-histórico-geográfico; d) Relações de um eu consigo mesmo excepcionalmente.

Até o momento, o título *Órfãos do Eldorado* não parece receber menção nessa abordagem geral, e de fato ele é muito mais um despiste do que uma configuração temática principal. O que ele mais configura, e isso se deve aos princípios da análise do discurso (que exige uma leitura para além das linhas), é a premissa maior de que

muitas pessoas, ao se depararem com a “verdadeira” Amazônia, não puderam ver contemplados seus sonhos da riqueza fácil, de modo que desbravadores, invasores e simples “viajantes”, com sua passagem efêmera ou forçada, ficaram órfãos do etéreo, dentro de um universo mitológico onde a realidade se configura exigindo do ser uma comunhão com a natureza. Quem não pode fazê-lo tem a alternativa da emigração, a oportunidade da superação ou o dilema da resistência na assincronia entre o sonho e a “realidade”.

3.1 RESUMO DA OBRA

Órfãos do Eldorado possui como liame principal o desejo de reafirmação de um homem com o seu espaço e a sua história. Trata-se do dilema de Arminto Cordovil, filho de Amando e neto de Edílio Cordovil, esses dois sendo expoentes da exploração do comércio da borracha amazônica, em sua forma precária enquanto matéria-prima para a indústria estrangeira. Nesse processo de reafirmação, Arminto precisa superar alguns dramas.

Isotopia 1: drama familiar

Arminto nasceu numa família de classe alta, com as regalias de um expoente comerciário que comprava e exportava a borracha da seringueira, por meio de grandes barcos, um deles o Eldorado. Foi criado por uma índia cativa desde os anos da adolescência dela. Amando encontrou-a na selva, descalça — um aspecto marcante para a civilização, mas não para a outra cultura — e, com pouco esforço, levou-a para casa e deu-lhe trabalho, subsistência: uma subsistência parcialmente digna, visto que houve um corte e uma separação quase completa entre duas culturas. Florita é um dos tipos da narrativa que não possuiu escolhas na vida. Com ela, Arminto teve, ainda na adolescência, sua primeira relação sexual, que lhe custou a antipatia do pai e a

transferência do filho para uma pensão na cidade de Vila Bela (atual Parintins), próxima a Manaus.

Mas não foi o incidente libidinoso que mais gerou o drama familiar de Arminto. Ele não compartilhava das ideologias do pai, extremamente subordinado ao trabalho e à construção de riquezas materiais. Depois descobriu que o pai corrompia políticos para que facilitassem os seus negócios; corrompia o povo para que elegeisse políticos que Amando defendia. A corrupção se dava por meio de ofertas generosas, como ao Orfanato das Carmelitas. Arminto descobriu ainda que o avô era cafajeste com as moças, pois prometia casamento, noivava e depois as abandonava.

Seu drama familiar começou bem antes, com a morte da mãe, quando ele nasceu. O pai passou a considerá-lo culpado. Todavia, o maior confronto é ideológico, pois Arminto desejava uma ordem de coisas em que pudesse viver em totalidade, desprendido de compromissos trabalhistas e preocupações com o futuro.

Isotopia 2: drama sentimental

A problemática se funda em conquista, perda e busca. O drama sentimental relembra os grandes dilemas do Romantismo, por envolver duas pessoas que, em função de algum problema de ordem social ou moral, não podem ficar juntas. Arminto passou a desejar perdidamente uma índia, e isso não se justifica necessariamente como paixão na obra. Dinaura, o objeto de desejo e de discurso dos estereótipos, é uma órfã supostamente encontrada por Amando e amparada pelo Colégio das Carmelitas. Ela pode ser a amante do não pai ou a meia-irmã do filho não único. Essa perspectiva dúbia, entretanto, revela-se tão somente ao final; antes, a diretriz leva a um choque cultural: Dinaura seria casta, apegada à vida cristã, e cativa da gratidão pelo acolhimento, enquanto Arminto seria apenas “um aproveitador”, ou seja, um homem com os costumeiros vícios da exploração de mulheres, cuja conotação é mesmo sexual.

Arminto teve alguns encontros autorizados com Dinaura, desde quando a viu belíssima entrar inocentemente numa lagoa e sair das águas despida pela picardia da

fonte. A densidade de um vestido é sempre menor do que das águas. Pressuposto básico: a beleza incendeia a carne. Assim foi o início da subordinação ao desejo. Arminto gozou de apenas uma relação sexual com Dinaura e alguns encontros de pouca compreensão do que viveram, mas o bastante para que ele dedicasse mais da metade da narrativa ao mesmo dilema. Dinaura sumiu sem uma razão aparente, talvez a pedido de Amando; talvez por descobrir ou reconhecer que era mesmo meia-irmã; talvez porque tivesse uma suposta doença, que a teria feito desaparecer para a Ilha dos Órfãos, onde Arminto chegou a procurá-la. Se a encontrou, a história não mostra com certeza, apenas insinua.

Isotopia 3: drama econômico

Pelo fato de Arminto nunca ter assumido a responsabilidade pela construção de um aparato econômico, sucumbiu às consequências da regalia desmedida. Amando morreu subitamente e deixou-lhe um palacete (o Palácio Branco), uma fazenda e três barcos (dois batelões e um barco moderno, grandioso, o Eldorado), para a manutenção de um negócio ao qual o filho se negava. Arminto viveu por pouco tempo à custa de uma herança maculada por negócios incompletos e pela tragédia do naufrágio do Eldorado. O barco havia sido comprado com capital inglês, cujo empréstimo ainda estava em dívida. Por isso, Arminto teve que vender toda a sua herança, tanto para quitar a dívida do pai quanto para ter condições de subsistência.

Sua vida apoia-se em duas personagens: Florita, a cativa doméstica que funciona como um anjo da guarda e ao mesmo tempo mulher de desejo, que lhe tem ciúmes; e Estiliano, o advogado de Amando, com astúcias de bom negociante e atributos de fidelidade aos princípios do antigo patrão. É ele que oferece os conselhos que não são seguidos por Arminto. Por essa razão, todo o dinheiro que sobra do pagamento das dívidas é gasto com excessos em festas e compras. Assim, Arminto foi reduzido a um barqueiro turístico, em meia-idade com suposição de velho, igualado à condição de desamparo nunca superado por Florita — a empregada, amante e conselheira. Restaram

a Arminto apenas as memórias, a suposta companhia oculta de Dinaura e um casebre à beira-rio, onde o narrador conta a um passante essa sua aventura amorosa e as sagas familiar, econômica e histórica.

Isotopia 4: drama psicológico

O maior drama de Arminto é o psicológico. Ele vive a angústia do ser suplantado pelo não ser. Sua neurose existencial deixa-o com um pensamento fixo: precisa afirmar-se pela negação do outro ou do que o outro diz, enquanto descendente de uma família de domínio econômico da região. Admitiu que desperdiçou a herança por capricho, como uma espécie de afronta e vingança tardia contra as ideologias do pai. Afinal, era visto como o filho culpado pela morte da mãe durante o parto e pela relação “libidinosa” com a empregada.

Uma segunda angústia nasce do drama amoroso. O desejo de possuir Dinaura ao seu lado supera qualquer razão. Importa apenas a conjugação entre os dois, nem que seja a custo de abandonos, martírios, rupturas de outros relacionamentos, desapegos materiais. A vida pulsa muito mais forte na memória do que em realidade. Vale muito mais o que foi e o vir a ser do que o estar sendo.

Isotopia 5: outros dramas

A obra não se sustenta apenas nos dramas de Arminto. Tem-se ainda, como enredo, os mitos e as referências à história da Amazônia. É bem notável que a trajetória do anti-herói seja apenas um pretexto para tratar dos aspectos histórico-geográficos e sociológicos da Amazônia, como o rio Amazonas correndo com seus afluentes; mas pode haver também o inverso. Há então duas janelas abertas e uma tela pintada, toda ela representando diversos pontos de vista. Os traços do discurso são multicoloridos e multiformes, dando origem a uma obra onde se amalgamam sem inocência e sem reservas a ficção e uma boa parte da suposta realidade.

3.2 O MACROESPAÇO

A Amazônia comentada por Benchimol (1999), Batista (2007), Souza (2009) e tantos outros comparece em *Órfãos do Eldorado* (2008) com intensidade. Essa prosa de ficção insere-se como uma poética do espaço, como uma espacialização do homem, como uma desumanização do ambiente até. Afinal, homem e espaço se fundem nem sempre numa hegemonia e unicidade, mas digladiam pelas ofensas do homem às condições naturais de sobrevivência. Cidade, rio e floresta são os três símbolos e os três objetos de discurso referenciados. Símbolos porque extremamente representativos, dentro e fora de contexto; objetos de discurso porque pintados numa tela temporalizada pelas ações de afirmação, reafirmação e posterior desafirmação do homem no espaço.

Aparentemente, a obra seria mero exercício da historiografia no universo paratópico. Não é o que se percebe em *Órfãos do Eldorado* e, conseqüentemente, não é o que se buscaria aqui. De acordo com Dimas (1985, p. 5), “[...] inúmeras armadilhas se escondem em um texto à toaia do leitor”, e já se começa pelo título da obra. O “Eldorado” é um objeto espacial esquivo, misterioso, místico, múltiplo, polivalente.

Apresentar a hegemonia do espaço, nessa análise, não consiste em recair no perigoso campo de construir uma “geografia literária”, conforme alerta Dimas (1985), apresentando a título de exemplos notáveis análises como as feitas sobre obras de Eça de Queirós e Machado de Assis. Considerações apropriadas podem ser feitas sobre análises de José de Alencar, Jorge Amado, Aluísio Azevedo, em que o espaço é elemento provocante, denunciador e fértil, às vezes como um útero das crias deformadas das obras naturalistas. É preciso, isto sim, verificar qual a feição do espaço pintada pelo escritor e como esse objeto discursivo significa dentro do universo ficcional ou não ficcional. Trata-se da noção de matiz. Segundo Bachelard (1978, p. 200), “[...] o matiz não é uma coloração superficial suplementar. É preciso dizer então como habitamos nosso espaço vital de acordo com todas as dialéticas da vida, como nos enraizamos, dia a dia, num ‘canto do mundo’.” Essa é uma das mais expressivas noções fenomenológicas a serem levadas a efeito na análise do espaço conexo ao

homem, pois, em *Órfãos do Eldorado* (2008), corre pela espinha das personagens uma ontologia consagrada pela interseção entre homem e meio.

As noções de espaço, ensina Bachelard (1978), não se perdem em descrições. Não se trata de buscar na obra o “real” (que na própria realidade não é sempre o mesmo), mas de situá-lo no enredo, com suas configurações ou deformações. Trata-se ainda de buscar fora da obra tudo aquilo que ela suscita. Nada, pois, de verismo fotográfico, mas de verossimilhança tanto quanto possível. Na obra de Hatoum, o espaço é um objeto homogeneizante na heterogeneidade das relações. É um marcador de identidades e contraidentidades, conforme os que ali nascem e de onde querem sair. É um centro alimentador de discursos políticos, econômicos, historiográficos. Para dar conta desse espaço, Dimas (1985) e Fiorin (2002) instruem a respeito do sentido novo de alguns arranjos: a relação entre exterioridade e interioridade e as articulações do espaço com categorias como fechamento x abertura, fixidez x mobilidade, feminilidade x masculinidade.

O desafio consiste, pois, em trabalhar a demonstração das articulações do espaço com os outros elementos da narrativa: os da instrumentação (personagem, tempo, narrador, enredo) e os da constituição simbólica, como os conceitos, os sentidos, as referências. Os ensinamentos de Candido, citados por Dimas (1985, p. 14), são simples, básicos e diretos:

[...] o ensaísta trabalha-a [a literatura] no nível preferencial das imagens (metáforas, paradoxos, hipérboles, antíteses), da semântica, da etimologia e as homofonias, arrancando desse conjunto um sistema de articulação onde tudo se toca e se transforma, num processo de contaminação recíproca interminável.

Em *Órfãos do Eldorado* (2008), é preciso começar da epígrafe — um texto de Konstantinos Kaváfis, poeta grego da Alexandria —, que se projeta como a premissa da personagem Arminto, especialmente na segunda estrofe citada:

Não encontrarás novas terras, nem outros mares.
A cidade irá contigo. Andarás sem rumo
Pelas mesmas ruas. Vais envelhecer no mesmo bairro,
Teu cabelo vai embranquecer nas mesmas casas.
Sempre chegarás a esta cidade. Não esperes ir a outro lugar,
Não há barco nem caminho para ti.
Como dissipaste tua vida aqui
Neste pequeno lugar, arruinaste-a na Terra inteira.

É por este mote que a obra se desenvolve em suas isotopias referentes aos dramas, especialmente o amoroso e o psicológico. Notam-se dêiticos singulares, como outros/outro, mesmo/mesmas, esta, ti/tua, aqui, neste, assim, e aqueles menos metalinguísticos, como cidade, caminho, barco, terra. Na obra em análise, a cidade é Manaus, especialmente (porque há também Vila Bela), mas adiante-se que qualquer outra seria uma só, uma cidade amazônica, onde são vividos os dramas existenciais acentuados pelo espaço e suas inter-relações problemáticas, pontuadas por corrupção, limites, desigualdades, tradições; as mesmas casas são aquelas que se converteram de Palácio Branco a barraco de palafita à beira de um rio, onde Arminto finalizou sua saga da busca de si na outra; a vida dissipada é aquela que se construiu na contraidentidade, e não na busca de uma identidade induzida. Existem aí outros matizes interessantes do discurso, que se podem ver teorizados em Fiorin (2002), quanto às contracenias do englobante x englobado; da expansão x condensação (e sua conseqüente concentração e ocupação); do afastamento x aproximação. Eis que a Amazônia engloba Manaus e Vila Bela, numa ocupação de espaços (casas, cidade, rio, floresta, instituições) que condensa vivências viciadas em condições opressoras, dentre cujos opressores aparece o espaço e seus constituintes marcados pela tradição, pelo costume, pela convivência. Bachelard (1978) concentra os sentidos do espaço na noção de “casa”, como sendo o habitáculo múltiplo em que as pessoas vivem suas sensações, seja no micro ou macros espaço, para onde haverá inúmeras remissões por meio de imagens representativas da essência dos acontecimentos.

A primeira frase da novela é extremamente topicalizadora: “A voz da mulher atraiu tanta gente, que fugi da casa do meu professor e fui para a beira do Amazonas”

(p. 11). Essa cena enunciativa, que une/separa homem e rio é recorrente — começo, meio e fim na obra. Afinal, é “ali” que o narrador se propõe encerrar todos os seus dias. Esse espaço condensado tem reprises em vários macroespaços na obra, destacadamente Vila Bela e Manaus. O homem está constantemente em conjunção com o rio ou à sua margem, em busca de uma resposta ou diluindo-se em si mesmo. Outros macroespaços que merecem destaque são as rotas ambiciosas dos navios cargueiros, o rio Negro, as porções de mata, as porções de rio-mar, as lagoas e portos. Esses são os elementos que compõem o cenário geral do macroespaço, amalgamados num conjunto só, denominado ora Amazônia, ora Amazonas, ora Manaus, com extensão para a pseudofictícia Vila Bela.

3.3 O MICROESPAÇO E SUAS AMBIENTAÇÕES

As cenas enunciativas são marcantes numa obra que tem como um dos “personagens” centrais o espaço. Uma rede, um busto no jardim, um quadro na parede são representações que podem muito bem substituir a metáfora das gavetas de que fala Bachelard (1978) ao tratar das imagens que subsistem na memória, com toda sua essência de remissão. A tela de Hatoum dispõe, a partir do olho da verossimilhança, elementos da demarcação geográfica, com suas antropologias e botânicas singulares:

Armei a rede na varanda e deitei. As lembranças da Boa Vida [fazenda dos Cordovil] me deixaram de olhos abertos: os sons das cigarras e dos sapos, o cheiro das frutas que eu arrancava das árvores, o estalo das castanhas que caíam das mãos dos macacos. Antes de clarear, eu escutava os gritos dos patos-do-mato e via a sumaumeira crescer no céu avermelhado pelo sol ainda escondido. A tarde em que Amando se embrenhou na floresta para trazer de volta uma família de empregados fugidios. Voltou de mãos vazias. Quase vazias: uma moça malvestida e descalça vinha atrás dele. Tinha sido capturada por Almerindo, que depois foi ser caseiro em Vila Bela. Pobre e corajosa, dizia Amando. Não quis fugir com os preguiçosos, largou a família para trabalhar e viver melhor (p. 69).

A descrição é mais do que detalhismo, é preparação. Apenas esse trecho constitui um mote substancial para a localização de elementos amazônicos conjugados: o homem em relação com a natureza; a natureza se configurando expressamente local; a ruptura forçada da comunhão homem-natureza, por um grupo contra outro. Mas o que se percebe como mais pertinente no universo de toda a obra é a concepção distorcida do não índio sobre o índio — este considerado como preguiçoso por não se submeter ao trabalho escravo ou pelo menos à rotina de uma servidão que não existe em seu meio. Foi pincelada aí uma parte da história da exploração colonialista, em que os índios são capturados como animais ou apelam para a fuga. A concepção de “vida melhor” se atrela ao capital, que reveste o homem de calçados e roupas, mas retira-lhe (especialmente no caso do índio) a liberdade e os laços com a natureza. A concepção de pobreza também é pejorativa, visto que se dissocia de coragem, exceto no caso da moça capturada. Além disso, tem-se os elementos naturais, com destaque para a sumaumeira — elemento recorrente do microespaço — e outras plantas e bichos, como a castanheira e os macacos. A cena enunciativa descrita é explícita e singularmente amazônica, pertence a um universo em ameaça. O abate de árvores tem colocado a castanheira em extinção; mas naqueles tempos do universo narrativo, as preocupações de primeira ordem não eram necessariamente focadas no defloramento das matas.

Outros aspectos que marcam a tela amazônica de Hatoum são os costumes. No mesmo trecho transcrito acima, percebe-se como singularidade do amazônico o ato de dormir na rede, norteadado pela sinfonia dos bichos menores (cigarras, sapos), num amanhecer e entardecer sinalizado pela presença vibrante da vida. A escolha da sumaumeira como debreagem espacial específica provavelmente não ocorreu ao acaso, porque se trata de uma árvore que, após todo um dossel exuberante de folhas, se desnuda para produzir flores e frutos, ano a ano; da mesma forma, ocorre com o protagonista, que repete seu circuito de ganhos e perdas a cada vez que sua história é contada.

Está-se aqui discutindo a organicidade de uma obra (lembrando Lukács) tendo em vista ainda a poética do espaço de Bachelard (1978), em que os quatro elementos

da arché (ar, água, terra e fogo) têm largo significado. Lukács e Bachelard são citados por Dimas (1985) como uma forma de demonstração da importância da junção dos elementos todos numa narrativa, considerando-se o espaço como importante junção de significados, que se opera pela ambientação.

Em *Órfãos*, as personagens, especialmente a central (Arminto), são impregnadas de espaço, e o espaço, impregnado de pessoas. Há um amálgama constante. A ambientação reflexa, apresentada pelo narrador-personagem, e a dissimulada, expressa pelas vivências, é o que mais caracteriza a tela de Hatoum, onde os objetos-símbolo figuram reapresentados numa ambientação motivada por crenças, costumes e dramas. Assim, a tela contém não somente elementos concretos, mas também abstratos, pintados com tinta transparente, às vezes como marca d'água para os olhos de astúcia, que compreendem na subjacência da obra as adjacências da denúncia ou da insinuação.

Rio iluminado, águas densas e calor são arquétipos amazônicos recorrentes, mas não se limitam em si nem são os únicos. As localizações, por exemplo, dizem muito, como nesta frase, que remete à infância de Arminto: “Florita traduzia as histórias que eu ouvia quando brincava com os indiozinhos da Aldeia, lá no fim da cidade” (p. 12). Por que fim, e não começo? Há uma pretensão do homem “civilizado” de colocar-se como o centro, e todo o resto, à margem. A Aldeia, sendo o mundo não civilizado, é o fim, o limite. Mero detalhe? Talvez não. Mas há outros marcos de espaço e ambientação bem mais prolíficos — por exemplo, a mostra da imensidão amazônica pelo tempo e não pelas medidas próprias de espaço: “Em 1840, no fim da guerra dos Cabanos, [Edílio, o avô] plantou Cacau na fazenda Boa Vida, a propriedade na margem direita do Uaicurapá, a poucas horas de lancha daqui” (p. 14). Amplia-se, pois, a organicidade dos elementos da narrativa. O espaço conflui com o tempo. O tempo justifica impressões, tal como o espaço. A ambientação se estende com as adjetivações, reflexas, com indicações como “ave graúda” (macucaú), “tapera feia” (onde se findou o narrador) e “janelinha de cadeia” (da pensão Saturno, onde Arminto passou uma temporada após ser recriminado pelo pai em função da relação sexual com Florita). É bem providente, nesse caso da pensão, lembrar-se de *Crime e castigo*, de Dostoiévski.

A tela de Manaus é notável neste trecho: “Manaus tinha tudo: luz elétrica, telefone, jornais, cinemas, teatros, ópera” (p. 17). Comparando com Vila Bela, que não tinha “nada”, era um avanço; mas isso é produto de apenas uma passagem do narrador. Logo Manaus das luzes é confrontada com Manaus dos órfãos, dos pobres, dos corruptos, da mendicância e da violência. A movimentação neste e em outros espaços, por uma ambientação dissimulada, caracteriza-se não somente pelo barulho das aves, mas também pelos “bichos” de metal, cujo ronco de motor transforma o Negro num “rio que nunca dorme” (p. 26-7).

Também marcam o cenário as canoas velhas enfileiradas no rio (p. 35) de águas escuras (p. 38), a ventania com seu bafo de calor (p. 49), o arrastão do rio durante as enchentes, levando “[...] restos de palafitas, canoas e barcos de bubuia, marombas com bois amarrados, berrando de pavor” (p. 52). Confronta-se a beleza tropical inigualável com a fragilidade do homem em lidar com as forças naturais e, em outros momentos, com as imperfeições geradas pelos atos das “civilizações”.

3.4 A RELAÇÃO ENTRE A CIDADE, O RIO E A FLORESTA

A hegemonia do espaço, empreendida por Hatoum, mostra uma instigante fusão de elementos da narrativa. Na espacialidade do homem encontra-se a personificação do espaço, e não a humanização, visto que a semântica deste termo tem pouco lastro na obra. No conjunto cidade — rio — floresta, o rio não é um mero intercâmbio, ele pode ser meio de chegada ou de fuga. Ele também representa o estado de espírito das personagens, com suas águas iluminadas, negras ou barrentas. É também o limite do homem. A frase mais emblemática é esta: “O coração e os olhos de Manaus estão nos portos e na beira do Negro” (p. 19). Afinal, a economia da capital amazonense era baseada principalmente na exportação via fluvial da borracha e especiarias, no turismo com adjacência pela mesma via, na pesca e nos serviços da cidade.

A tríade, às vezes binômio, vai se revelando como um apego inevitável do homem com a terra/água: “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” (p. 25). Eis uma declaração feita num retorno. Arminto tinha uma identidade com o local, que por mais opressora no contato, mais angustiante na distância. O ser conforma-se com o estar no espaço, homem e meio se constroem numa unidade. Nesse caso, não significa que o homem seja produto do meio, mas sim que ambos se conjugam — um delimita e ao mesmo tempo expande o outro, para depois haver uma convergência a núcleos de condensação: mundo → Amazônia → Amazonas → Manaus.

A conjugação homem-rio pode ser percebida também aqui: “Assim podia ver a rampa do Mercado e o rio, podia sentir a vida que vinha das águas” (p. 29); noutras vezes, é expressiva a busca da expansão: “Ela [Dinaura] olhava a outra margem do Amazonas, como num sonho” (p. 50). O que havia na outra margem era a floresta, dentro da qual uma infinidade de mundos, com seus mitos, ilhas, lagoas, etc. A busca de outro espaço é forjada pelas condições aviltantes vividas no microespaço: “Mas, na beira dos rios, Vila Bela era uma cidade anfíbia. O matadouro, um lodaçal de carcaças e pelancas sob um céu de urubus. Membros e tripas boiavam na água suja até a porta do prefeito” (p. 53). Vila Bela era então muito pior do que Manaus, mas continha o Palácio Branco, onde o narrador nasceu. Basta lembrar-se da singularidade da “casa” em Bachelard (1978) para inferir o sentido dos microespaços. Entretanto, às vezes há uma difícil conciliação entre homem e espaço, porque o espaço que constitui o ser ao mesmo tempo o destrói aos poucos, na angústia do caos dos novos tempos, cada vez mais opressores.

3.5 PLANOS DE COMPOSIÇÃO: FRENTE E FUNDO

É difícil estabelecer o que é plano de fundo na tela amazônica de Hatoum em *Órfãos do Eldorado* (2008). O discurso é todo matizado de eventos e conceitos que criam decursos em que ora a história irriga a ficção, ora a ficção penetra na história, ocorrendo ainda fusões permanentes, em especial a saga da borracha, que seduziu e

depois brochou desbravadores e filhos da terra. Eis um fato: “Li nos jornais um desabafo do meu pai: reclamava dos impostos absurdos, do valor das taxas alfandegárias, do péssimo funcionamento do porto, da balbúrdia na nossa política” (p. 23). É antiga a presença dos impostos abusivos no país e da inoperância política. Antecipa-se aqui o enredo denunciador da obra. E delinea-se o olhar sobre uma região em risco:

Uns anos antes da morte do meu pai, as pessoas só falavam em crescimento. Manaus, a exportação de borracha, o emprego, o comércio, o turismo, tudo crescia. Até a prostituição. Só Estiliano ficava com um pé atrás. Ele estava certo. Nos bares e restaurantes as notícias dos jornais de Belém e Manaus eram repetidas com alarme: Se não plantarmos sementes de seringueira, vamos desaparecer... Tanta ladroagem na política, e ainda aumentam os impostos (p. 33).

A saga da borracha é um objeto de discurso que funciona como um fio condutor de uma das dimensões da narrativa: a situação socioeconômica da região, vivenciada abrupta e brutalmente pelo narrador. Afinal, ele não estava preparado para o negócio (assim como a região inteira) e o caos foi fatal. Mas Hatoum vai além e apresenta outros fatos da história, como as missões do Alto Rio Negro, catequizadoras dos índios (p. 44); as duas Grandes Guerras (p. 58), responsáveis pelo êxito inicial do negócio da borracha e sua retomada de curta duração; o fracasso da lavoura cacauera provocado pelas pragas, na região (p. 67); a queima da floresta para instalação de pasto (p. 68); a exportação de madeira (p. 77); o surgimento dos soldados da borracha.

Há uma série de fatos históricos amplamente discutidos em Benchimol (1999), Batista (2007) e Souza (2009), todos eles dando as mesmas pistas dos erros cometidos pelos dominadores, seja pela falta de sustentabilidade do negócio, seja principalmente pela exploração escravocrata de trabalhadores. Esses autores mostram a fracassada forma de exploração da seringueira na Amazônia, porque não havia tecnologia de exploração nem investimentos de implantação de lavoura; como ocorre em outros eventos, houve uma preocupação apenas em fazer a exploração desmedida. De acordo com Batista (2007), havia um sistema de escravidão que punha o seringueiro como o

último elemento do elo da cadeia, em que a exploração era crescente e os benefícios, decrescentes. Para ele, tal sistema de aviltamento nunca foi superado na Amazônia.

A primeira fase de exploração da borracha saiu de seu ápice e atingiu a decadência muito rapidamente, porque a espécie foi contrabandeada para a Ásia, onde houve a sua implantação com tecnologia mais avançada; depois, surgiu uma segunda chance para a região, pois os países aliados da Segunda Guerra não podiam comprar dos asiáticos, de modo que a produção brasileira voltou a ser procurada. O narrador de *Órfãos do Eldorado* mostra que o presidente Getúlio Vargas investiu no negócio, com grande entusiasmo, mas aproveitando-se do estado de desespero de pessoas sem apego ou forçadas a fazer uma escolha em que a outra opção era lutar na guerra. O projeto Tom da Amazônia (2010) mostra que a exploração de mão de obra de nordestinos transformou-os não em soldados da borracha, mas em escravos perdidos na selva. Poucos prosperaram, e isso é sinalizado e sintetizado na saga Cordovil expressa em *Órfãos do Eldorado*, com um volume considerável de aspectos dos descaminhos da região. É por estes descaminhos que o homem aparece desfigurado, vez e outra, na convergência com o espaço.

3.6 O ENREDO DENUNCIADOR

Órfãos do Eldorado é também literatura de denúncia. Já foram citados aqui os casos de corrupção política que aparecem na obra, bastante centrais por envolverem o protagonista, visto que seu pai se beneficiava de arranjos e negociações com políticos e povo. O exemplo mais contundente de denúncia é este:

Então milhares de nordestinos foram trabalhar nos seringais. Soldados da borracha. Os cargueiros voltaram a navegar nos rios da Amazônia; transportavam borracha para Manaus e Belém, e depois os hidroaviões levavam a carga para os Estados Unidos. Os sonhos e as promessas também voltaram. O paraíso estava aqui, no Amazonas, era o que se dizia. O que existiu, e eu não esqueci nunca, foi o barco *Paraíso*. Atracou aí embaixo, na beira do barranco. Trouxe dos seringais do Madeira mais de cem homens, quase todos cegos pela defumação do

látex. Lá onde ficava a Aldeia, o prefeito mandou derrubar a floresta para construir barracos. E um novo bairro surgiu: Cegos do Paraíso. Outros seringueiros ocuparam a beira da lagoa da Francesa e do rio Macurany, e fundaram o Palmares (p. 94-5).

O processo de defumação do látex expõe ou expunha o seringueiro à fumaça por longas horas. Relatos históricos e explicações científicas, como os encontrados em Neves (1992), demonstram que certas madeiras, como assacu (ou açacu, *Hura Crepitans L*) e carapanaúba (*Aspidosperma nitidum Benth*), usados para a defumação, são exemplares de plantas venenosas que ao serem queimadas provocam cegueira durante o processo. São exemplos suficientes para a construção da metáfora “Cegos do Paraíso”. Trata-se ainda de um paradoxo. No suposto paraíso, o Eldorado, os sonhadores são desafortunados pela deficiência. O líquido que tanto buscaram segregava um futuro de perdas e danos. Do engodo, emergiam novos marginalizados, passando da condição de pobres para a de pobres e cegos. Pessoas assim constituídas, quando migram para as cidades, geralmente formam os maiores bolsões de miséria, localizados à margem da sociedade, compondo as comunidades dos excluídos.

A metáfora é sensibilizadora, remete àquela sistemática de escravidão que Batista (2007) disse nunca ter visto antes na região. Na narrativa, a denominação do bairro é puramente poética; uma poética invertida daquela tratada por Bachelard (1978), posto que se trata de uma visão da desconstituição do ser, e não da integração com uma época, um espaço, um microespaço e suas ambientações e fatos. O bairro é pois a concentração de uma exclusão tríplice, que nasce numa região (no mais das vezes, o Nordeste), reformula-se na floresta e se condensa na cidade.

A metáfora vai além, entretanto. A noção de cegueira extrapola o estado físico e melhor se conforma nas ideologias. São considerados “cegos” aqueles que acreditaram nos benefícios de um trabalho num espaço que se dizia promissor, propagandeado como a redenção dos miseráveis ou a bonança dos gananciosos. Muitos não puderam “ver” o embuste, o engodo, o interior da “casa” bachelardiana às avessas, posto que situada no futuro e não no passado. É o que se lê em *Órfãos do Eldorado*.

A narrativa de Hatoum não se limita a passar dos mitos à ficção, como o próprio autor afirma em entrevista à *Caros Amigos* (2010). Ele pretendeu uma navegação bastante intensa pelos rios da história. Sua tela é pontuada por diversos problemas de ordem social, inclusive indo para além da exploração mal sucedida da borracha na Amazônia. Denuncia outros casos, de ordem da História ou dos comportamentos. Mas a História, na paratopia, não é mero recorte, disposto como ilustração. Ela se funde com a ficção, recriando situações, personagens e tempos de ocorrências referenciais, com o sentido mais expressivo do assunto referência e discurso. Alguns podem até acusar a obra de tautológica, pela recorrência aos fatos — como têm feito os pesquisadores; mas opta-se aqui por demonstrar como a História pode ser singular na ficção e vice-versa, aproximando-se literatura e informação sem perdas consideráveis de literariedade. Afinal, a obra permaneceu fiel ao seu propósito de novela, com dramas de refinado entretenimento.

As denúncias contribuem para adicionar ao entretenimento o tom político de abatimento do *status quo* e de informação que instrumentaliza o senso crítico. Considerar, por exemplo, como “barco de verdade” o produzido num estaleiro alemão, e barcaças os demais, consiste numa forma de comparação que projeta o discurso para uma análise situacional. Faltava tecnologia no Brasil. Foi preciso importar.

A denúncia vai para além das questões políticas e econômicas e alcança o campo da policultura e do seu oposto. Foi descoberta outra intencionalidade factível, pois Hatoum declara à revista *Caros Amigos* (2010, p. 14) que “[...] o Brasil desconhece o Brasil, pouca gente conhece a Amazônia, acha que a Amazônia é uma coisa só, quando a Amazônia são tantas.” Assim, quando Arminto diz que muitas pessoas “[...] não entendiam como podia existir um colosso de arquitetura na selva” (p. 21), referindo-se ao teatro Amazonas, fica patente aquela perigosa e inadequada convicção recorrente de que a Amazônia é um espaço todo brusco, subdesenvolvido e alienado do mundo.

As denúncias pintam muitas manchas político-sociais na tela de Hatoum. A revelação de que Manaus é uma cidade malcuída (p. 32) consiste em uma demonstração de lamento daquele que se obriga a se desapegar da cidade. Tal descuido

é produto de uma corrupção que chega ao extremo da terminologia: ladroagem (p. 33). Os vilões, todavia, não são apenas os políticos. Há uma convivência do povo, com seus votos reduzidos a subprodutos de retribuição aos agrados particulares, dados por Amando, pai de Arminto, ícone da região à custa muito mais de seus recursos financeiros do que de seus valores morais. Ele sustentava parcialmente orfanato, cadeia e mendicâncias.

Outros vícios são denunciados, como neste trecho: “Florita me disse que várias órfãs falavam a língua geral; estudavam o português e eram proibidas de conversar em língua indígena” (p. 41). Uma das formas de mais oprimir é negar a um povo sua língua materna, porque esta é objeto de identidade, é recurso para a melhor expressão de si mesmo e de sua cultura. Sabe-se porém que desde o período colonial uma das formas de dominação consistiu na imposição da língua, no Brasil; e no mundo isso se experimentou com a imposição do latim, por exemplo, pelos soldados romanos.

As denúncias de comportamento preconceituoso também contribuem para fazer de *Órfãos do Eldorado* uma obra de múltiplas dimensões sócio-históricas e culturais. Quando Arminto diz que se viu forçado pelo pai a comer a comida dos caseiros (p. 43), percebe-se uma nítida expressão da estratificação social e do choque existente entre grupos que convivem até numa mesma casa. A pobreza afasta, intimida, encolhe as pessoas (p. 43), como ocorre com as órfãs e os filhos de indígenas na obra — os principais órfãos do eldorado. Pessoas assim são fragilizadas pelos dominadores, que cometem até atrocidades, como a exploração sexual de menores. O narrador revela essa recorrência em relação às meninas pobres na Amazônia (p. 64) — um tipo de massacre silencioso, ao lado ou adjacente aos massacres armados contra as aldeias indígenas. Para muitos, as atrocidades permanecem encobertas e até travestidas de façanhas, com loas em livros, medalhas e menções honrosas. A propósito da obra, Edílio massacrou índios e caboclos desarmados para se apossar de terras, e seu filho, Amando, quase escreveu um livro sobre o pai intitulado “Façanhas de um civilizador”. Não dá para não lembrar de *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo, em que um explorador de escrava é condecorado por supostas façanhas em favor do fim da escravatura.

A obra transpira os vícios enfastiosos de uma cidade marcada por belezas naturais, oportunidades de crescimento socioeconômico e ao mesmo tempo corrupção. A corrupção tudo condena. A ignorância também condena, e existe uma indicação de que a concentração praticamente exclusiva em bens materiais insensibiliza os homens. Eis alguma comprovação: “Amando, um homem austero, fechava os olhos e tapava os ouvidos quando o amigo recitava poemas no restaurante Avenida ou no bar do largo do Liceu” (p. 19). A insensibilidade é condenatória, Amando viveu como uma farsa e morreu como uma lenda que foi se desfazendo aos poucos. Sequer aproximou-se de seu filho, para reatar o laço partido quando passou a culpar o filho pela morte da esposa, no parto.

A topoanálise de Bachelard (1978) foi feita por Arminto em relação a si e ao pai. Ao fazê-lo em relação ao pai, o fez em relação a toda uma sociedade, e neste caso, a todas as sociedades. Trata-se do estudo psicológico que deflora a vida íntima. As denúncias de corrupção suplantaram o viril mercenário dos negócios a uma criatura fugaz e ínfima, sustentada por negociatas alimentadas tanto pelo vício da busca do lucro fácil quanto pela oferta do pouco que é muito para quem não tem nada. Ou seja, uma exploração do interesse e da desesperança ou boa-fé. Quando Amando negociava a sonegação de impostos com os políticos, explorava a astúcia dos espertalhões; quando oferecia benefícios às pessoas várias, para convencer ao voto desejado ao político que escolhia, explorava do outro tanto a corrupção consciente quanto a inconsciente. Muitos viam Amando em sua suposta boa imagem, mas foram os detalhes de alguns restos (carta de negócios encontrada na fazenda da família, a Boa Vida, e conversas entre personagens reveladores) que denegaram sua imagem santificada. Os matizes de denúncia da obra comprovam isso.

Há que se considerar, nessa conformação espacial e psicológica do homem, a sexualidade, seja na lenda da mulher que foi seduzida por uma anta-macho e que iconizou o pênis do animal (p. 12), seja em outros decursos da narrativa. A obra demonstra dois conceitos em relação ao sexo: 1) Ocorre sem tabus entre as pessoas que

não se apegam aos princípios morais da sociedade dita “civilizada”; 2) É uma forma de opressão ou de transgressão.

Tanto a relação sexual que Arminto teve com Florita quanto a que praticou com Dinaura ocorreram como uma causalidade do desejo aflorado, e não como produto de uma conquista arquitetada. Amendo condenou a relação de Arminto com Florita por julgar o ato uma quebra de princípios, mas sem uma justificativa para esta perspectiva; e Florita condenava a relação de Arminto com Dinaura provavelmente por ciúmes. A obra busca muito mais a dúvida do que a certeza — uma estratégia comum da contemporaneidade.

O desejo de Arminto por Dinaura justifica os reflexos da natureza humana; mas a molestação de menores pobres e órfãs tem outra conotação: revela o quanto a natureza humana pode ser pervertida.

A sexualidade é trabalhada na obra também como escape. Afinal, o narrador acusa que muitas órfãs, ao serem liberadas para eventuais festas, acabavam engravidando — isso depois de passarem um ano inteiro sem o direito de sair do orfanato. Insinua-se, pois, que a repressão gera o desejo da fuga para o sexo, como uma forma de libertação de outras privações. As órfãs passavam o tempo com rezas e trabalho apenas. O fim da opressão se deu pela transferência da chefe do Orfanato, Madre Caminal, para a Espanha; surgiu um novo regime para as meninas — não havia mais o espaço intocável, em que a presença do sexo oposto afrontava. Arminto pôde procurar por Dinaura ali, e essa passagem é um pretexto para confrontar a educação tradicionalista com um provável escolanovismo, em vista da época em que se passa a narrativa.

Nota-se, pois, que a obra concentra-se numa análise das condições da vida na Amazônia sem deixar incólumes questões como sexualidade, economia, política, sociedade, relações familiares e principalmente a espacialidade do homem e a personificação do espaço.

4 SUJEITOS DO DISCURSO

A definição dos sujeitos do discurso extrapola a perspectiva da obra em si mesma; nenhuma obra o é desta maneira, retrátil, reduzindo-se ao seu núcleo, recurvada, encolhida numa concepção teórica de criação e numa análise elementar de seus constituintes. Há mais do que os clássicos elementos essenciais da narrativa. Pela análise do discurso, percebe-se que há sujeitos vários e inclusive que se desdobram. É o caso do autor, por exemplo, desdobrado em transcritor, narrador, conforme a natureza da obra em que ele se dispõe (quando pouco representativo) ou instaura (quando importante elemento de significação).

Para falar dos sujeitos do discurso é interessante lembrar mais uma vez da paratopia literária, de que fala insistentemente Maingueneau (2006). É naquelas fendas de condução da obra que os elementos constituintes vão se fazendo como unidades que não se encerram em si mesmas nem possuem elos com o exterior, em princípio; revelam-se enquanto atos de criação e significam enquanto constituintes de discurso. Assim, seus nexos, correntes, intercâmbios e interações ocorrem pela leitura e análise, de modo que as conexões entre interioridade e exterioridade são feitas pela evidenciação do texto, pelo que se tem de enunciado. Afinal, conforme ensina Maingueneau (2006), o pertencimento da obra literária não se dá senão com o seu limite paratópico, mas as associações também são possíveis, várias e inevitáveis. É por aí que se salienta a diferenciação entre verismo e verossimilhança, cuja discussão merecerá maior atenção, adiante.

Quando a obra se insinua ou se propõe literária, sinaliza já o seu aspecto lúdico, seu faz de conta que, embora remeta ou seja colocado incontínenti na não-paratopia, continua sendo objeto de invenção com sujeitos manipulados, para gerar efeitos os mais diversos, e um deles a sensibilização pela crítica, que é pujante e nem sempre sutil, no caso de Hatoum.

H. Parret, citado por Maingueneau (1993), já disse que a significação do discurso não é prévia, só ocorre na instância da enunciação. Assim, compreende-se que o sujeito

se define pelas linhas do discurso e não por alguma ideologia a seu respeito. A própria concepção de enunciação (condições de produção do discurso) somente se define pelo que o enunciado revela, visto que é impossível estar no universo paratópico do autor no momento exato de sua produção. Assim, uma análise dos sujeitos também deve partir do que se encontra exposto nas linhas do texto, podendo-se lançar mão do externo para auxiliar na compreensão dos nexos de sentido que a relação interioridade-exterioridade do produto exposto sugere.

Em *Órfãos do Eldorado* (2008), a teoria do sujeito se aplica para identificação de matizes em discursos de forte personificação e espacialização. A espacialidade do personagem desdobra o seu sujeito imanente como alguém que quer significar muito; o mesmo se diz do espaço, que, seguindo esta lógica, pode ser considerado como personagem, especialmente Manaus. Não são apenas as metáforas que revelam isso, mas também a sua tela frequente sendo apresentada ao leitor, onde há uma rede tensa de relações de muitos sujeitos oprimidos em face de alguns opressores, às vezes sem que se percebam os algozes. Afinal, quem da sociedade (na paratopia do romance) diria que Amando era corrupto, preconceituoso e opressor, se não seu filho, muito tempo depois?

4.1 O SUJEITO AUTOR

O autor não é somente a mão que escreve; e a mão que escreve nem sempre é parte absoluta daquele que assina seu nome ao final do texto ou na capa de um livro. O próprio nome ou pseudônimo pode ser abstração; a própria abstração pode ser um jogo de significação. Milton Hatoum é Milton Hatoum? Ou, como pergunta Cândido (1998, p. 55): “Como pode existir o que não existe?” No jogo literário, tem-se um sujeito ao qual o leitor se remete como forma de buscar uma origem. E a origem, quer queira, quer não, sempre significa, conforme ensina Bachelard (1978). Para ele, a juventude, por exemplo, só é conhecida depois de passada. Essa concepção é complexa, tanto que nos primórdios da análise literária o autor se confundia com a obra, depois

passou a ser ignorado para agora ressurgir como uma entidade fluante, cuja interferência na análise geral da obra varia em intensidade e quantidade. Dosar o quanto há de biografia em uma obra literária não é mais complexo do que impossível. De acordo com Maingueneau (2006, p. 92-3),

quando a produção é uma questão profundamente individual, a paratopia elabora-se na singularidade de um afastamento biográfico. Por sua maneira de “inserção” no espaço literário da sociedade, o autor cria, na verdade, as condições de sua própria criação: há obras cuja autolegitimação passa pelo afastamento solidário de seu criador e outras que exigem sua participação em empreendimentos coletivos: Sartre, animando revistas políticas, desfilando em manifestações, e Thomas Bernhard, vituperando de sua cidade contra os ambientes culturais vienenses, dizem, cada qual à sua maneira, o que é para eles a literatura legítima.

Mas aí tem-se dois problemas, não apenas o da representação do autor no sentido da obra, na abrangência fundamental da análise do discurso; caminha paralelamente a questão da análise crítica, da fundamentação do sentido da literatura, ou seja, da orientação metalingüística. Nesse caso, vale lembrar também os movimentos panfletários de idealização estética, como o fizeram os modernistas da Semana de 22 no Brasil. Em se tratando de Hatoum, tem-se visto um movimento solitário, por meio de entrevistas, em que ele dá conta do papel do autor na definição de sua orientação literária. Em entrevista à revista *Caros Amigos* (2010), por exemplo, diz da importância da inovação estilística, ao citar Guimarães Rosa, Machado, Graciliano, Clarice Lispector, e revela que capta do cotidiano as temáticas de sua obra: “As questões não caem do céu, os temas não são etéreos, eles fazem parte da nossa vida” (p. 16). Essa referência, repetida aqui, não é puramente conceitual. Na mesma entrevista, Hatoum diz: “Eu acho que neste mundo uma das saídas para suportar tanta empulhação é você se retirar, e é isso que eu faço” (p. 16) — situação de sua personagem protagonista de *Órfãos do Eldorado* (2008), que virou eremita à beira de um rio. Assim, a paratopia deixa brechas (na própria brecha social que ocupa) e permite uma interação mais íntima entre autor e obra, como um fluir, refluir e confluir de concepções objeto de discurso.

Isso não significa que se possa confundir autor implícito com autor real. Fiorin (2002, p. 63) alerta que o autor implícito “[...] é produto (da leitura) do texto”, e antes já se apoiava em Bakhtin, que afirma (1997, p. 73): “Não posso ser o autor de meu próprio valor assim como não posso pegar-me pelos cabelos e içar-me.” Essa afirmação é apreendida e contextualizada por Fiorin (2002) na reapresentação do seu referente a partir da obra *Questões de literatura e estética (a teoria do romance)*. Diz Bakhtin (1988, p. 360):

Se eu narrar (ou escrever) um fato que acaba de acontecer comigo, já me encontro, como *narrador* (ou escritor), fora do tempo-espaco onde o evento se realizou. É tão impossível a identificação absoluta do meu “eu” com o “eu” de que falo como alguém suspender a si mesmo pelos cabelos. O mundo representado, mesmo que seja realista e verídico, nunca pode ser cronotopicamente identificado com o mundo real representante, onde se encontra o autor-criador dessa imagem.

Compreende-se, pois, que a análise da obra não pode extirpar o autor (real ou implícito), tampouco pode agregá-lo ao texto analisado como elemento real, visto que o texto é uma ficção (nesse caso, discutindo-se o que se refere à literatura). Assim, esse embate entre identidade e diferença não tem nada de polarização, mas de combinações ou recortes que permitem analisar os sujeitos do discurso como cada um sendo elemento fundamental na construção dos sentidos, um e outro à sua maneira. Em *Órfãos do Eldorado* o autor dito como real tratou de pintar diversos matizes de configuração amazônica num enredo marcado por acontecimentos históricos, mitos, lendas e dramas existenciais do ser humano. A função que atribui ao narrador, de contador de histórias, não é muito diferente da sua, especialmente quando diz à revista Caros Amigos (2010, p. 14): “O meu avô paterno chegou no começo do século 20 durante a revolução acreana, ficou lá durante uns 10 anos e voltou para o Líbano, e o meu pai cresceu ouvindo essas histórias do pai dele e veio depois com um primo.” Novamente, alerte-se que não se tem aqui a demonstração de uma identidade, mas de uma correlação entre autor e narrador, porque a estratégia de construção da obra é justamente esta: contar à moda da narrativa oral, de um a outro, os acontecimentos

projetados no espaço paratópico; além disso, o narrador possui um avô quase do mesmo século, relata revoluções (não necessariamente a acreana) e apresenta personagens de origem libanesa (origem também do autor).

Orlandi (1987, p. 55), referindo-se à posição do sujeito (no caso, a mulher) no meio social, afirma que “[...] não são apenas as palavras e as construções, o estilo, o tom que significam. Há aí um espaço social que significa. O lugar social do falante e do ouvinte, o lugar social da produção do texto, a forma de distribuição do texto [...]”. Esse lugar social não é o espaço físico ocupado no momento da produção, mas o espaço físico que se caracteriza no universo paratópico, cuja tela demonstra elementos vivendo histórias, costumes, culturas que representam épocas e lugares, tal como ocorre em *Órfãos do Eldorado*, que retrata uma Amazônia pontuada por problemas de ordem política, econômica e cultural — Manaus é um universo de vida pujante, mas que ao mesmo tempo oprime em função da falta de uma organização política e em função da existência da exploração por dominadores.

Para Orlandi (2001, p. 75), com base em Foucault, “[...] o autor é então considerado como princípio de agrupamento do discurso, como unidade e origem de suas significações, como fulcro de sua coerência.” Essa concepção de sujeito autor que amalgama remete a Fiorin (2002), que lembra das seguintes tendências:

- a) Pela psicanálise, o texto contém projeções inconscientes do autor real;
- b) Pelo marxismo, o autor projeta na obra os valores de sua classe social.

Fiorin (2002) corrobora que a imagem inconsciente projetada na obra é a imagem verdadeira do autor. Foucault (1971, p. 12) traz uma contrapartida à primeira tendência apresentada acima, mas sem necessariamente negá-la:

[...] é necessário pôr um pouco de ordem em tudo isso, imaginar um projecto, uma coerência, uma temática que é procurada na consciência ou na vida de um autor que, com efeito, é talvez um tanto fictício. Mas isso não impede que ele não tenha existido, o autor real, esse homem que irrompe pelo meio de todas as palavras usadas, que trazem em si o seu génio ou a sua desordem.

Ou seja, para Foucault o autor real *pode* ser um embuste, uma ficção. Pode ser apenas o nome assinado, numa tentativa de verismo; mas afirma-se também que o autor possa ser esse sujeito constituinte múltiplo: o eu, o outro, o coletivo social, a paratopia (invenção) de sujeitos. Em Hatoum, aparecem muitas diversidades, mas é evidente, ao longo de toda a obra, uma discursividade que se põe em favor dos oprimidos e da liberdade de ser e fazer. E, ao inserir tópicos da História da Amazônia que realçam a opressão (exploração escrava do látex da seringueira e massacres de índios, por exemplo, pela luta armada ou pela imposição cultural), justifica sua posição, enquanto autor real ou implícito. Dizer que esse autor é puramente uma não abstração ou sua inversa seria arbitrário, apesar de algumas evidências provocarem escolhas.

O comentário de Cândido (1998) reflete bem a posição assumida por Hatoum no delineamento de sua obra, quando o crítico diz da criação de sujeitos-personagens de natureza aberta, com o fim de comunicar o que se passa num espaço (seus sentimentos, valores, culturas) sem os limites impostos por alguma figuração amarrada a traços impostos pela tradição. Ou seja, os sujeitos do discurso, em Hatoum, são dinâmicos, complexos e expressivos no seu dizer e no seu comportamento, incluindo-se o autor.

Assim, a figura do transcritor — expressa por Foucault (1971) e por Maingueneau (2006) — como sujeito que apenas assina um nome, como alguém que em nada participa no que fala, é improvável aqui. Também permanece improvável até a perspectiva de um autor que muito pouco participa. A figura do autor é marcante em *Órfãos do Eldorado*, pelos traços de autobiografia que tornam bastante similares algumas passagens de vida entre sujeito não paratópico (o que escreve) e o paratópico (o que se inscreve enquanto autor implícito e o que narra enquanto identidade parcial com este implícito). Aliás, a existência ou não de um transcritor é um dilema sem fim que não será resolvido aqui, tanto pela impossibilidade de fazê-lo quanto simplesmente pela falta de intenção. O objetivo consistiu em analisar a figura de um sujeito que comparece no discurso indiretamente, transparente nas entrelinhas e por trás das linhas da narrativa.

4.2 O PERSONAGEM-NARRADOR EM DISCURSO

Melhor seria falar de sujeitos narradores, visto que Hatoum tem essa estratégia de criar narradores múltiplos em suas obras, como em *Relato de um certo oriente* (1998). De acordo com Fiorin (2002), toda obra narrativa possui múltiplos narradores, mas a referência aqui é a do narrador principal, bastante demarcado, à lógica da tradição antiga, como o sujeito que conduz a maior parte das apresentações e representações.

Em *Órfãos do Eldorado*, o narrador é Amando, personagem protagonista ao mesmo tempo, que não é um *avatar* de Hatoum, mas apresenta muitos traços de similaridade ideológica e biográfica com seu criador, em função mesmo do que a obra propõe: representar um espaço e um tempo onde o amazônico e o amazônida entoam ou deveriam entoar um canto de libertação. Quase todos os fôlegos são do narrador. Pouco espaço dá à interlocução.

Maingueneau (2006, p. 110) apresenta três paratopias que se podem ver bastante significativas na obra de Hatoum:

- a) **A paratopia da identidade (familiar, sexual ou social):** “apresenta todas as figuras da dissidência e da marginalidade, literais ou metafóricas: meu grupo não é meu grupo. A paratopia familiar dos desviantes da árvore genealógica [...]”, que envolve crianças abandonadas, escondidas, bastardos, órfãos;
- b) **A paratopia espacial:** “[...] a de todos os exilados: meu lugar não é meu lugar ou onde estou nunca é meu lugar. Suas duas grandes figuras são o *nômade* e o *parasita*, que trocam constantemente seus poderes.”
- c) **A paratopia temporal:** “[...] funda-se no anacronismo: meu tempo não é meu tempo. Vive-se aí na modalidade do arcaísmo ou da antecipação: sobrevivente de uma época passada ou cidadão prematuro de um mundo por vir.”

Órfãos do Eldorado carrega essas paratopias com igual ou semelhante presença. A dissidência e a marginalidade são a tônica constituinte do narrador, Arminto. Saiu

de uma família aristocrata e passou a viver na marginalidade, ao lado de órfãos, bastardos, mendigos, índios de cultura massacrada e outros oprimidos. Seu papel é operar um verdadeiro desvio nas definições tradicionais de heranças familiares. Seu nome não é seu nome, então, lembrando Maingueneau (2006); seu ser é o não ser e não quer parecer o que não é — busca, pois, a originalidade e uma identidade própria, sem necessariamente ter de admitir que seus atos sejam sensatos ou não. No plano de configuração, o papel é mesmo operar o desvio.

Dentro da paratopia espacial, a afirmação pela negação continua. Manaus é um espaço querido e negado ao mesmo tempo; contrastam-se a beleza do espaço e da conjuntura de um povo com as mazelas da miséria e da corrupção. Por isso, tanto atrai quanto expulsa. O lugar desejado não é o lugar que se apresenta; o lugar que poderia ser não o é. O narrador assume o papel principal de denunciar os comportamentos aviltantes de governos e comerciários que não respeitam a dignidade humana (pela exploração de trabalhadores), os próprios princípios da sociedade capitalista que alimentam (pela sonegação de impostos) e a inviolabilidade da natureza individual (pelo estupro de crianças, rapto e domesticação de índias).

A paratopia temporal não escapa à espacial, pois a configuração do espaço é a configuração de uma época. Pelo fato de o narrador valer-se quase exclusivamente de suas memórias e reminiscências, vive imerso no arcaísmo e num anacronismo. Trata-se mesmo do que Maingueneau (2006, p. 110) assinala como o “sobrevivente de uma época passada”, mesmo à míngua, vivendo à margem de um rio que na verdade é muito mais a margem da sociedade, num casebre de palafitas que traduz bem a imagem de um sujeito desgastado pelo tempo e envelhecido pelas suas perdas e não conquistas, embora se orgulhe de ter se firmado na identidade/contraidentidade que assumiu desde muito cedo.

Contudo, este sujeito narrador de Hatoum quer muito mais mostrar o mundo que o cerca do que a si mesmo. É indiretamente eleito um porta-voz dos oprimidos, emudecidos pela tradição de suas condições, pelo achatamento de sua cultura e pelo desamparo que os levam a confundir esmolos com benesses. Como recusar um espaço

de opressão, que é o espaço da subsistência? É o caso das órfãs do Colégio das Carmelitas. O narrador revela que elas eram oprimidas pelo excesso de dedicação aos costumes e pela falta de dedicação a si mesmas. Sua voz era usada para repetir doutrinas, saíam uma vez por ano para uma festa de santo, em que algumas usavam a sexualidade como escape ou mal a usavam, às escondidas, e acabavam engravidando.

A posição do narrador, portanto, é bastante politizada, possui um matiz de ideologia que o coloca a favor da autonomia dos sujeitos, embora nem sempre encontre condições para tanto (por viver à míngua) ou aja por capricho, desperdiçando dinheiro como forma de provocação. A concepção de autonomia não é dependente da prudência nem se revela sempre na imprudência. É trabalhada como um princípio de liberdade de ação e de opção por determinadas formas de sustentabilidade. Arminto não precisava, talvez, numa visão bastante providente, ter desperdiçado o dinheiro da herança para mostrar sua natureza; todavia, a obra o mostra para a configuração da complexidade do sujeito, dentre cujos matrizes há o desapego ao material e a imersão no sentimental e no ideológico pelo contrassenso.

A disposição do narrador em primeira pessoa ajuda a intensificar sua condição de sujeito politizado no discurso, afeito a discutir todas as questões que permeiam a sociedade aviltante em que se insere. Às vezes, seus discursos são meros estereótipos conceituais, outras vezes são originais.

4.3 PROTAGONISMO DISCURSIVO

É evidente a presença absoluta do personagem-narrador. Sua apresentação se faz aos poucos, às vezes pela história dos seus antepassados, mas a obra toda compreende basicamente sua vida dos 10 anos até a meia-idade imprecisa que lhe dá a característica de senilidade pelo sofrimento. Alguns fatos triviais são narrados para a definição da natureza do personagem, como o caso do menino picolezeiro que passa com ar de sonso, “olhos de coruja” e zombaria, chamando Arminto de doido. Uma das preocupações é justamente esta: demonstrar que o estado febril de obstinação não

consiste em loucura, tampouco os comportamentos incomuns numa sociedade trivial. Outra das tantas preocupações consiste em trabalhar sobre o que é certo ou errado no discurso. Arminto admite que seu pai era obstinado e esperto e que ele, o filho, não tinha a mesma esperteza, em face do desperdício da herança; todavia, em outro momento, admite que teria os mesmos comportamentos de desapego material para satisfazer aos seus instintos sexuais e princípios ideológicos de defesa de uma vida não burocrática e não opressora. Ou seja, o protagonista afirma-se como um sujeito que não se assujeita e vive os dramas de sua rebeldia. Meio paradoxal, defende uma autonomia que não se realiza, pois depende dos favores de um amigo da família, o advogado Estiliano, e dos cuidados da empregada da casa de seu pai, Florita, mas em relação à qual se considera superior. Essa superioridade só é vista até o momento em que os dois vivem nas mesmas condições de penúria, em face das quais Arminto admite a igualdade enfim. É a fase em que trabalharão como biscates no porto, ele como guia turístico e ela vendendo guloseimas regionais sobre um tabuleiro de rodas.

O protagonista considera o espaço como um meio de realização pessoal, ao dizer que “[...] Manaus tinha tudo: luz elétrica, telefone, jornais, cinema, teatros, ópera” (p. 17), mas ao mesmo tempo muito disso lhe era negado, pela falta de dinheiro, de modo que acabava contentando-se com a contemplação da natureza elementar. Isso se devia ao que o narrador considera uma punição do pai, que julga o filho lascivo, além de responsável pela morte da mãe durante o parto. Apenas isso já bastaria para a definição de sua angústia existencial; mas era a ausência de Dinaura o maior peso, a maior angústia.

A decadência do narrador vai se operando com a decadência do espaço, a descoberta das mazelas (corrupção do pai, falta de governabilidade) e as dificuldades do alcance de uma saída. Quanto mais o narrador conhece sua família, mais a nega; quanto mais vivencia seus espaços, mais se oprime. Apenas na memória e nas reminiscências encontra razões para a continuidade do projeto de um eu autêntico, fundado no não ser. Todavia, em nenhum momento julgava-se indulgente. Pelo contrário, admitia seus limites, como aqui, a respeito de sua alheação aos negócios do

pai: “Eu não sabia de nada; a ignorância era minha fraqueza” (p. 55). Somente depois começou a assenhorear-se dos fatos que envolviam seu pai, e o mito da figura paterna começou a desfazer-se. Em outros momentos admitiu-se ingênuo e irresponsável, mas sempre se manteve em busca da dignidade, exceto quando manifestou o interesse de casar-se com a filha do homem que comprou os seus bens para poder herdá-los novamente, ao menos em parte. É o caso da venda do palácio à família dos Becassis. Todavia, sua posição contra o oportunismo malicioso era outra, como neste caso, em que revela o comportamento do pai diante dos empregados da família: “Às vezes, dava uma viola para o caseiro e um par de sapatos para Talita [esposa do caseiro]; antes das eleições ele [o pai] ia ao quintal pedir votos para um candidato. Essa intimidade me irritava, porque era interesseira, calculada” (p. 61). A intimidade interesseira era recíproca, segundo a obra toda. Portanto, a personagem conduz um discurso que procura representar uma sociedade viciada nos maus costumes, como a corrupção política e o abuso sexual contra índias jovens.

Cabe em Arminto uma noção de verdade plural que Cândido (1998) diz encontrar no dramaturgo italiano Luigi Pirandello. Ao mesmo tempo que Arminto é lúcido em relação às questões de política, sociedade, comportamento e cultura, consideram-no etéreo, conforme esta fala de Estiliano, o advogado da família: “Na tua cabeça, só fantasia, Arminto. E nos bolsos, sobrou algum dinheiro? Não sobrou nada, não é? Perdeste o palácio branco e a [fazenda] Boa Vida. Perdeste tudo” (p. 83). A obra demonstra que a dedicação ao sentimento é maior do que a dedicação a qualquer outro apego, seja material ou familiar, chegando-se mesmo ao desapego neste outro polo. Comportamentos como o de Arminto são dificilmente compreendidos nas sociedades capitalistas, tanto que não é apenas Florita quem o vê como louco: “As três mulheres me olharam como se eu fosse um demente, e eu me acostumei com esse jeito de ser olhado” (p. 87).

Dadas tais condições, em especial pela falta de dinheiro, Arminto admite que “sobrava”, razão pela qual diz: “Então me afastei do mundo” (p. 92). Significa viver à margem do tangível e imerso no sonho. Sobrou-lhe muito pouco, e do pouco que ficou,

era grande sua ânsia de contar: “A gente não respira no que fala? Contar ou cantar não apaga a nossa dor?” (p. 103). Fundou-se no discurso e nele permaneceu, deixando a dúvida sobre a realização do sonho de encontrar e viver com Dinaura: “[...] as pessoas ainda pensam que moro sozinho, eu e minha voz de doido” (p. 103). Assim, Arminto encerra-se como um narrador engajado em questões sociais, numa estética literária de história aberta e como uma personagem que define em função daquilo que nega nas sociedades, pois pelo não ser perde espaço e tempo, mas mantém sua natureza.

4.4 DISCURSO SOBRE OS ANTAGÔNICOS

O principal antagonista de Arminto é seu pai, Amando, e com ele segue todo um coro de vozes ou simplesmente o silêncio do consentimento que sustenta o apego material e o jogo de conveniências. Amando tem como gênese Edílio Cordovil, mas não como identidade absoluta. O avô de Arminto é traçado inicialmente como sujeito trabalhador (“Diziam que ele ignorava o cansaço e a preguiça, e trabalhava que nem um cavalo no calor úmido desta terra”, p. 14), mas depois o que lhe pesa é sua negatividade aviltante, pelo massacre de índios e pelo abandono de mulheres a quem prometia casamento, logo após os noivados. O discurso vai desvelando, na esfera do antagonismo, questões morais bastante críticas, comuns à Amazônia (massacre de índios) ou ao mundo todo (abandono de mulheres).

A presença de Edílio é pequena no discurso sobre os antagonísticos, a dominância é de Amando. E compreender este leva facilmente à compreensão do outro, pois comungam ideologias várias. Concentram-se em negócios:

Amando inaugurou a casa quando casou com minha mãe [diz Arminto].
E passou a sonhar com rotas ambiciosas para os seus cargueiros. [...] Foi mais um brasileiro que morreu com a expectativa de grandeza. No fim, eu soube de outras coisas, mas não adianta antecipar (p. 15).

As outras coisas, ditas assim de forma generalizante, antecipam de todo modo uma insinuação de que havia negatividades na história de Amando. Foi-se desvelando

um sujeito que à vista da sociedade era solidário, justo, honesto; mas, conforme documentos encontrados por Arminto na fazenda Boa Vida, após sua morte, as principais mostras são de corrupção e exploração da boa-fé alheia.

Amando é também um tipo contraditório, pelo discurso moralizante a respeito do comportamento do filho: “O que fizeste com Florita é obra de um animal” (p. 17). Essa referência, que se deve ao ato sexual entre o filho e a empregada, traz como endosso uma visão muito parcial dos fatos. Afinal, Florita era mais velha que Arminto e foi ela, na verdade, quem provocou o assédio. Mas a contradição de Amando não se limita a este fato, pois a própria Florita é fruto de um comportamento meticuloso de Amando, que oprime com menção de solidariedade, pois afirma ter oferecido uma condição de vida melhor à índia, enquanto na verdade sequestrou-a de sua família.

Comportamentos do tipo são parcialmente justificados por um discurso que denuncia uma visão materialista do mundo. O narrador sugere que Amando morreu por não suportar a derrota numa concorrência para transportar produtos amazônicos ao exterior. Essa concepção de personagem materialista possui traços marcantes: Amando era um sujeito austero que andava de punhos cerrados, corpo rijo e vida imersa no trabalho. Impossível não lembrar do Naturalismo na formulação das personagens. Porém o materialismo como princípio absoluto é negado especialmente aqui, nesta fala de Arminto:

Minha história com Dinaura começou naquela semana. Ela queria namorar comigo. Agora sou uma carcaça, mas fui um jovem vistoso. E ainda tinha posses. Isso conta, não é? Era o que eu pensava, mas a riqueza não foi suficiente. Quer dizer, não serviu para muita coisa (p. 40).

Essa oposição de princípios sustenta a obra toda. Amando, focado no trabalho; Arminto, em sentimentalismos. Todavia, a predominância de alguns princípios e comportamentos não anula os outros. Afinal, Amando dava demonstrações de que sentia falta da mulher, e, segundo revelações do advogado Estiliano, talvez tenha tido relacionamento íntimo com Dinaura, a amante ou filha (mistério indescendível na

obra). De todo modo, o estar junto não depende necessariamente do gostar ou amar. As relações podem ser mecânicas. Por exemplo, Amando desejava ver o filho no comando dos seus negócios muito mais para prosperar um nome do que para oferecer condições de subsistência, conforme revela indiretamente o narrador.

A falsidade do antagonista é o que mais o condena, pois enganou não somente o filho, mas toda a cidade. Escondeu Dinaura num orfanato, indiferentemente à condição de vida que ela levaria; manteve Florita no cativo de sua casa, na subalternidade dos afazeres domésticos; alimentou a sociedade com perspectivas de justiça e humildade, a fim de manter a liderança de uma imagem pela qual se manipulavam interesses.

Manaus é então um espaço canônico onde as personagens são estereotipadas no contrassenso, visto que aceitam manipulações por acharem que assim serão conduzidas para um futuro mais promissor, capaz de suplantar as deficiências e angústias passadas. Amando alimenta esse contrassenso, não percebido em função de atos reacionários que consistem em oferecer um pouco a quem praticamente não tem nada. A ausência aviltante transforma o pouco em quase muito para a massa de desvalidos do sistema capitalista de dominação. Essa massa é encontrada no orfanato, no porto de Manaus, nas ruas, nos bares, nas pensões, em contraste com políticos e comerciantes.

4.5 GÊNERO E DISCURSO

A mulher, em *Órfãos do Eldorado*, não por acaso é uma figura oprimida, mas tem as suas armas. Há uma tríade de dominância composta por Dinaura (a musa), Florita (a fortaleza) e Estrela (a miragem). Elas constituem os mais fortes estereótipos da obra. Apesar das sábias concepções e atitudes das duas primeiras, elas são subestimadas, ignoradas e anuladas pelos atos dos homens. Nenhuma é comerciante ou líder de comércio, e isso significa muito numa obra que questiona principalmente o apego materialista.

Dinaura faz um tipo que merece este comentário de Maingueneau (2006, p. 128): “Claro que a mulher fatal desvia irremediavelmente o homem, mas esse destino

inexorável se inscreve numa obra, num rigoroso encadeamento de imagens, de observações, de palavras.” Essa inscrição é feita tanto pelo narrador principal, Arminto, quanto por Florita, ao dizer da loucura provocada pela outra em Arminto e da própria natureza de Dinaura: “Ela não vai ser tua mulher. Nunca vai ser amada quem não é de ninguém” (p. 37).

Dinaura é uma personagem complexa, desejada pelo corpo terno e pela natureza exuberante; amada talvez pelos mistérios que a envolvem, talvez por ser um objeto ao qual Arminto tinha que se apegar para preencher o vazio existencial que resultou da negação de suas origens. A definição da mulher-mistério, mulher-mito (e mito e mistério são uma constante na Amazônia e na obra ambientada) começa pelo contato do narrador com as órfãs da ordem Sagrado Coração de Jesus: “Meninas. Uma delas tinha jeito de moça crescida. Parecia uma mulher de duas idades. Usava um vestido branco e olhava para o alto, como se não estivesse ali, como se não estivesse em lugar nenhum” (p. 28). Depois dessa aparição misteriosa, houve a visão que atçou o ímpeto lascivo de Arminto, quando a moça saiu das águas do rio com o vestido no pescoço, nua.

A luta de Arminto para aproximar-se de Dinaura justifica a definição de mulher fatal. Após a difícil permissão da mãe do orfanato para o namoro, seguiram-se situações bem mais angustiosas. Os encontros furtivos na praça, o único enlace sexual debaixo de uma árvore, o desprendimento de Dinaura numa dança à qual se lançou frenética e inevitavelmente, numa festa de padroeira, foram motivos para que o narrador se concentrasse na busca de uma mulher aparentemente indomável. Seu comportamento estranho, como a fuga repentina e definitiva, poderia entretanto ser explicada, se de fato Dinaura fosse aquilo que a obra insinua como possibilidade: irmã ou madrasta de Arminto. De todo modo, a busca persistiu obsessiva e Dinaura talvez tenha sido encontrada, inclusive como mãe, em vista da figura de uma moça que recebeu Arminto numa casa no meio da floresta, após uma busca incessante. O que leva a esta suposição é a resposta da moça à pergunta de Arminto: “Conhecia uma

mulher... Dinaura?”, ao que ela reage: “Recuou um pouco, juntou as mãos, como se rezasse, e virou a cabeça para o interior da casa” (p. 103).

O tipo de Florita é assinalado numa forma ambivalente que encontra traços no seguinte comentário de Orlandi (1987, p. 39): “a mulher tem de ser casta esposa e eficiente messalina. As palavras são carregadas de sentido: uma deusa é tudo isso e uma fêmea também o é. Mas não se usa indiferentemente deusa e fêmea.” De forma alguma, em *Órfãos do Eldorado*. Dinaura é as duas coisas, deusa e fêmea, mas não por acaso: deusa por representar uma razão para a existência; fêmea pelo prazer que provoca e pela lascividade comum à de Arminto. Florita, entretanto, é muito mais fêmea do que deusa, muito mais fortaleza do que fêmea. Foi fêmea no momento em que, com Arminto, cederam aos instintos sexuais; depois, manteve-se fortaleza, embora, para si mesma, sua condição de fêmea tenha permanecido muito mais do que para Arminto. Não é por acaso que ela burlava os códigos de conduta e fugia para a pensão Saturno, onde estava Arminto, para lavar a roupa do homem e conversar com ele. Diferentemente de Dinaura, é um tipo que permaneceu submisso (apesar das rupturas), apegado a uma gratidão que gera benevolência, embora pouco tenha recebido para tanto e muito lhe tenha sido negado, já que foi raptada de suas origens e manteve sua vida limitada a servir. Não por acaso, Florita chorou desesperadamente a morte de Amando e tinha uma condolência extremada diante da condição de Arminto. Claro que o desejava, demonstrou isso numa segunda tentativa de relação sensual, mas suas benesses deviam-se muito mais à afetividade da relação familiar costumeira, desde a infância do outro aos velhos tempos de ambos. Afinal, em nenhum momento abandonou Arminto, indiferentemente ao definhamento da condição econômica de ambos.

Dinaura e Florita são personagens, parafraseando Cândido (1998, p. 71), “[...] construídas a partir de um modelo real, conhecido pelo escritor, que serve de eixo, ou ponto de partida”, com algumas desfigurações. Ambas são índias raptadas de sua cultura, mantidas num cativeiro semiaberto, sob as guardas da subsistência e com as amarras da subserviência. Pouco se debatiam por falta de perspectivas em relação ao

mundo. Apenas Dinaura se libertou, mas não se sabe se até ao ponto da autonomia ou da felicidade. Fugir, aliás, nem sempre significa libertar-se; a alheação não dá conta da tranquilidade nem garante que houve irresponsabilidade. De todo modo, Dinaura cumpriu os princípios de sua natureza e cultura, que se assenta fundamentalmente numa vida sem amarras e em comunhão com o espaço.

Estrela é apenas uma miragem porque tudo o que significa nasce do que aparenta a sua imagem. Trata-se da mulher que seduz à primeira vista, em função dos traços bem delineados, do olhar cativo, da delicadeza; em segundo lugar, é desejada em função da sua condição econômica. Nem deusa, nem fêmea para Arminto, apenas uma musa, Estrela acaba mesmo quase como uma figurante dentre tantas, que apareciam em Manaus para atizar os desejos artificiais daqueles em busca do trivial. Afinal, foram os seus dotes econômicos que mais motivaram Arminto a nela pensar, e ainda como uma imagem suplantada por Dinaura.

4.6 ESTEREÓTIPOS NO DISCURSO

O estereótipo é uma generalização de tipos sociais, apesar das mais diversas especificidades destes, de modo que sua pluralidade é ignorada ou não percebida em favor de uma simplificação dos sujeitos, suas falas e seus outros comportamentos. Assim, comparecem nas obras alguns tipos dispostos em blocos, repetindo-se uns aos outros acriticamente, num comportamento robô. Não dá para não lembrar de Dostoiévski.

O estereótipo tem uma relação muito íntima com o preconceito e a intolerância. Numa sociedade em que o multiculturalismo é emergente, as condições de preconceito e intolerância são previsíveis para aqueles que se submetem às concepções de homogeneização. Por isso, a tela *Amazônia de Hatoum* não deixaria de demonstrar ocorrências afins. Em *Órfãos do Eldorado*, a figura mais estereotipada é a do índio, tanto que turistas, ao navegarem pela bacia amazônica, reconheciam como índios apenas aqueles que andassem nus. A indiferença de alguns à possibilidade de mudanças

é eminente, numa concepção do outro (de algum outro) como sendo pessoa que trajeta em linha reta, sem complexidades e possibilidades de mudar o seu caminho. Entretanto, não é na miragem, mas sim nos discursos que os estereótipos mais se disseminam, embora se possam destacar comportamentos repetidos, como a exploração de órfãs e a subalternidade da mulher.

Algumas personagens são criadas justamente para repetir os discursos homogeneizadores. Todavia, não são tão pobres ou planas a ponto de se limitarem a tal função elementar. Estiliano, o advogado, existe para potencializar as falsas virtudes de Amando e reproduzir o tipo analítico e retilíneo que vê a vida enfeixada por compromissos a serem devidamente cumpridos; os políticos têm, todos eles, uma relação inescrupulosa com a população, pela falta de zelo ou pela exploração de situações (como as negociatas com Amando para a obtenção de votos).

Entretanto, em relação a *Órfãos do Eldorado*, é preciso lembrar que o estereótipo não é fruto de uma visão limitada do autor, mas de sua intencionalidade em demarcar os tipos acrílicos, massacrados ou viciados do meio social. Nem sempre o estereótipo é instituído para ser negado, mas sim para ser reafirmado como elemento justo e passível de ser aceito em sua condição até mesmo pelos mais sensatos e críticos. É o caso da nova professora do colégio das órfãs, que congrega as virtudes de uma líder solidária e afetiva — um quase oposto da então substituída mãe Caminal, que subjugava as órfãs à oratória e trabalho, dando-lhes em troca mera subsistência.

Alguns estereótipos são espontâneos, como Estiliano, que repetia as ideologias e comportamentos do patrão, Amando, até o limite que a relação exigia para a boa convivência: “Os dois sempre se encontravam em Manaus e Vila Bela; eles se olhavam com admiração, como se estivessem diante de um espelho; e, juntos, davam a impressão de que um confiava mais no outro do que em si próprio” (p. 18). Outros estereótipos são forçados, como o do gerente dos negócios de Amando, que repetia mecanicamente os gestos do patrão. Por sua vez, Amando era o estereótipo do homem austero e dominador, que tem como traço diferencial a intolerância, que o impede de

perdoar e o leva ao preconceito: “[...] detestava ver o filho com as crianças da Aldeia” (p. 21).

Da mesma forma como há estereótipos internos, construídos em função do espaço demarcado (Amazônia/Amazonas/Manaus), surgem os de fora, pela migração precipitada, em busca do “eldorado”. Os estereótipos vêm aos blocos, como os pobres à espera de uma façanha de governo, que não se concretizava. Até a própria personagem-espaço é estereotipada, e duplamente: seja porque, como qualquer cidade emergente mal governada, apresentava os problemas da desordem, da balbúrdia; seja porque era subestimada por estrangeiros que se admiravam da existência de estruturas colossais em meio à selva, como a do teatro de Manaus. Refaz-se então o preconceito que se tem sobre cidades do interior do país, especialmente do Norte, consideradas no limite de si mesmas.

Os tipos mais oprimidos são os índios, as órfãs, mas seu discurso quase não existe e menos ainda se faz ouvir: “Próximo da floresta, via os casebres tristes da Aldeia, ouvia palavras em língua indígena, murmúrios [...]” (p. 32). Eles são seres em massa, tipos que se repetem como as árvores das florestas. Dinaura e Florita são as exceções. É claro que essa massificação de oprimidos também envolve outras culturas, haja vista os mendigos e velhos insones que Arminto encontrava na noite. Mas, em vários momentos, é a figura do índio um dos principais elementos a compor a tela amazônica de Hatoum. É uma entidade inescrupulosamente maltratada pelas outras etnias consideradas no comando ou é também um opressor de iguais, como ocorre quando um pai vende a filha a um barqueiro (Denísio Cão) ou a violenta em casa. O barqueiro e o índio praticam o mesmo ato contra duas órfãs: estupram-nas. Mostra-se aí um elo de corrupção de valores que transfiguram homens em monstros — uns por malevolência, outros por desespero ou estupidez —, homogeneizando por algum traço comportamental as diferentes etnias entre si. Desfaz-se então o estereótipo do índio como criatura pura, do tipo pintado por Jean Jacques Rousseau na teoria do bom selvagem. Mas esse evento é uma fatalidade abrupta, pois o que melhor configura uma imagem deturpada é justamente aquele que se aproveita do espaço, na obra, com

indiferença às pessoas, fazendo delas suas bases de sustentação para o cotidiano, como se cada outro fosse uma peça de montagem, numa engrenagem mercantilista. Assim foi para Florita, como empregada de Amando, como quase mãe de Arminto; para Estiliano, que viveu muito mais pelo trabalho; para as órfãs, subjugadas a uma ordem ou forçadas a algum apego de subsistência por falta de escolha para sua vida; e até mesmo para Dinaura, tendo como limite o silêncio, o mistério, e como escape o sonho, o retorno a uma suposta origem, cujo sentido é muito íntimo e indecifrável, segundo a poética do espaço de Bachelard (1978).

Algumas personagens se definem pelo que vivem e não pelo que são, de modo que indicar as origens para espacializar o homem nem sempre convence. Por exemplo, Estiliano nasceu no Amazonas e estudou no Recife, mas, segundo a madre Caminal, por nunca ter rezado em sua igreja, a origem lhe era indiferente. Noutras vezes, é justamente a disposição espacial das pessoas na ordem dos relacionamentos que importa para caracterizar os tipos sociais: “Vi as filhas das famílias ricas separadas das órfãs, e uma roda de meninas tapuias encolhidas pela timidez e pobreza. Todas gostavam da festa da padroeira porque era o dia mais livre do ano” (p. 43-4). Portanto, apesar das diferenças, a opressão não era comum apenas aos desfavorecidos economicamente e aos dominados culturalmente.

Não é de se admirar que a obra retrate essas máculas no seio social, comuns a tantas outras narrativas de todos os tempos, especialmente na contemporaneidade; o que se ressalta é a forma como as contravenções sociais configuram um espaço que se humaniza nas igualdades e desumaniza nas diferenças. O outro é o tipo volúvel e frágil da grande massa, mas que resiste aos sacrifícios em função dos sonhos e ideologias. O outro se pluraliza, são os índios, e entre eles, especialmente as mulheres e as crianças. O outro soma-se com outro outro, o pobre, o imigrante sem voz (do Nordeste, do exterior), para compor um conjunto de elementos que matizam o espaço numa tela que representa bem um tempo de construção de uma cidade fundada na ideologia do enriquecimento fácil, que não se concretizou. Alguns outros, além de não terem direito à voz, perderam a visão, literalmente. É o caso dos “cegos do paraíso”.

É previsto pela História que esses tipos sociais tinham como discurso imanente e original a concepção de que a Amazônia era um Eldorado, mas agora sob uma nova “realidade” que não se concretizava novamente. De espaço encantado, com muito ouro e beleza, limitou-se a um espaço de beleza sem ouro, mineral ou vegetal (o do látex), pois se antes desfez-se um mito, em seguida desfez-se um outro tipo de engano, fundado na esperança e não na crença. Emergiu o oposto. Hatoum insinua Manuel Bandeira ao pôr na memória do narrador os versos de um suposto poema grego, transcrito por Estiliano: “Vou embora para outra terra, encontrar uma cidade melhor. Para onde olho, qualquer lugar que a vista alcança, só vejo miséria e ruínas” (p. 95). Há uma tela amazônica mutante, que vai se deformando na medida em que as mazelas se desvelam, pouco a pouco. Mesmo assim, a pior expressão do espaço ainda é suficiente para manter o ser, porque ser e espaço são constituidores um do outro, como já revela a epígrafe da novela e este trecho, estilizado por Hatoum quase no fim da obra:

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 (p. 97).

Não seria um discurso do conformismo, mas sim de revelação: o homem, quando passa muito tempo num espaço, consome boa parte de sua vida nele, e se o fez sem método, o desperdiçou. Mas, segundo as premissas da obra, é difícil dissociar-se das origens e vivências, mesmo que antagônicas. O homem sempre realiza-se parcialmente onde vive, ao mesmo tempo que cria limitações para a mudança. E esta jamais ocorre quando não existe um querer verdadeiro. Mas como podem querer mudança ou retorno personagens que se tornaram cegas pela falta de segurança num trabalho escravo? Cativas, mas que antes foram abandonadas ou defloradas pelo próprio pai? Que migraram para a Amazônia por falta de expectativas no lugar de onde vieram? Que aprenderam a ser no espaço e com ele comungaram a vida toda? Há uma série de

dilemas e não apenas dramas existenciais que movem ou imobilizam as personagens. Quem pode discursar e sabe o que dizer, como Arminto, denuncia desde os atos falhos até as atitudes de corrupção. As imundícies levadas pela enchente até a porta do prefeito de Manaus não são mera fatalidade; são uma forma de demonstrar problemas não resolvidos, erros não corrigidos.

Algumas personagens, por falta do que dizer ou do poder dizer, acabam ilhadas, como os leprosos da Ilha dos Espírito Santo, as órfãs do Colégio das Carmelitas, os humilhados do bairro Cegos do Paraíso, os índios da Aldeia no fim da cidade, e, dentre outros, Dinaura, que se emaranhou pela selva com seus instintos de liberdade, próprios de sua etnia.

O discurso das personagens revela uma tela amazônica com elementos em contraste. O belo da natureza do espaço se choca com os vícios da natureza do homem. É como se existissem na verdade duas telas, uma disposta através da outra, ou simplesmente uma tela em constante refacção, onde são nítidos os recortes (fatos peculiares), borrões (estereótipos) e inserções de elementos novos (descobertas) que caracterizam o espaço mutante.

Tudo isso é demonstrado a um paciente interlocutor, tão emudecido quanto os estereótipos citados, e que depois irá assumir a função de narrador no seio de sua família, contando ao neto o que ouvira de Arminto. O contar é a grande faceta da obra. Exige do interlocutor (personagem, leitor) que conheça a História da Amazônia, para que identifique os elementos referenciais matizadores da obra.

4.7 MATIZES HISTÓRICO-CULTURAIS ACENTUADOS NO DISCURSO

Nenhuma obra se furta de amearhar o que há de histórico e cultural em seu trançado, mas há aquelas que acentuam a presença de ambos. Considerando-se que um dos principais críticos da obra é seu próprio autor, pode-se situar *Órfãos do Eldorado* (2008) nessa dimensão da “problemática existencial da própria obra”, onde o espaço e

o tempo (marcados, transbordados e inseparáveis) comparecem como o receptáculo de culturas e acontecimentos pluralistas e encadeados na medida da necessidade das tensões a serem impostas e acentuadas.

Conforme a sociocrítica francesa de 1970, destacada por Maingueneau (2006, p. 37), uma obra contempla a sociedade de seu tempo não apenas por meio de uma rerepresentação, mas também ao desvelar subterrâneos e ensejar as aporias com eles constituídos. Há muito do “já dito” na obra de Hatoum (como não deixa de haver em outras obras, mesmo que em menor grau), mas em associação com aporias que atualizam os problemas de um tempo que não se perde no passado, em vista da permanência de vários dilemas e dos reflexos de ações tanto individuais quanto coletivas que redirecionaram os rumos da História.

A análise de *Órfãos do Eldorado* (2008), porém, está indo para além de uma perspectiva de abordagem coletora e descritivista. Pelo direcionamento da análise do discurso, os enunciados, conforme ensina Maingueneau (2006, p. 37), são apreendidos “[...] por meio da atividade social que os sustenta, remetendo as palavras a lugares, distribuindo o discurso numa multiplicidade de gêneros cujas condições de possibilidade, rituais e efeitos têm de ser analisados.” Daí que “[...] a noção de discurso [...] traz para o primeiro plano os dispositivos comunicacionais e enunciativos, seja em termos de gênero do discurso ou de cenas de enunciação.” Interessam muito mais aqui as cenas de enunciação e os lugares aos quais as palavras são remetidas, entendidos estes lugares como todos aqueles em que as palavras podem se situar: pessoas, espaços, tempo, discurso (ideologia, concepção filosófica, tradição, costumes).

Uma noção de discurso vista e compreendida de modo aberto, como propõe Maingueneau (2006), associa-se naturalmente com a pragmática, posto que esta se coloca para as condições de apreensão dos objetos ao lado dos quais fica a língua. Mas a pragmática vai além, e pode-se acrescentar que ela trata também das condições de distribuição dos mesmos objetos, num contexto em que o senso comum e a lenda são uma constante.

4.8 ENTRELAÇAMENTO DE CULTURAS

Numa instituição discursiva, existe um movimento de instauração de enunciados que deve legitimar as cenas de enunciação e os posicionamentos assumidos no campo da abordagem, conforme atesta Maingueneau (2006). Assim, se o campo de instauração é a Amazônia, devem comparecer os matizes de uma pluricultura inevitável e inadiável, haja vista a forma como o espaço amazônico veio sendo habitado e transformado especialmente no século passado. Daí que falar de multiculturalismo e interculturalismo é tendenciosamente óbvio. Entretanto, não é a obviedade a causa que interessa para a crítica aqui, mas sim a forma como a obviedade anula essa sua própria condição e institui no discurso um direcionamento que singulariza a obra em foco — *Órfãos do Eldorado* (2008). A matéria-prima dessa obra é a História, e a principal matéria-prima dessa história é a cultura plural, transbordada e forçada a uma desfiguração quase impossível, da qual resulta uma reconfiguração onde persistem muitos traços de origem. Há alguns cordões que não se rompem, como o do mito e o da integração do homem com o espaço.

A diversidade de origens dos povos que habitam a Amazônia de Hatoum (e não somente em *Órfãos*) é elemento de discussão que passa por vários vieses, do antropológico ao político, social e econômico, visto que muitos povos vieram às novas terras em busca de lucro, nem que para isso tivessem que operar um massacre contra índios — os principais alvos em função de sua interface originária com a terra. A figura do índio é uma constante em *Órfãos do Eldorado* (2008), tendo-se duas das personagens centrais, Dinaura e Florita, nos principais eventos da narrativa. E Arminto, personagem-narrador central, houvera inclusive sido amamentado por uma tapuia. Essa designação, tapuia, não ocorre ao acaso, representa bem a diversidade cultural da região em termos também de representação linguística:

Uma índia, uma das tapuias da cidade, falava e apontava o rio. Não lembro o desenho da pintura no rosto dela; a cor dos traços, sim:

vermelha, sumo de urucum. [...] Florita foi atrás de mim e começou a traduzir o que a mulher falava em língua indígena (p. 11).

Além das lendas, que serão abordadas mais adiante, o destaque da linguagem caracteriza um importante matiz de diferenciação cultural afetada pela imposição dos colonizadores, inicialmente, e depois pelos dominadores que permaneceram. Assim, havia um multilinguismo com três vertentes características: a língua própria de um grupo/aldeia, a língua geral que favorece a uma compreensão entre grupos e a língua imposta, a portuguesa. De acordo com Borges (2003, p. 113), “[...] a Língua Geral Amazônica (doravante referida como LGA ou nheengatu) é instituída em um espaço linguístico, histórico e discursivo polissêmico, estabelecido pelo processo colonizatório”, que a impôs, nos séculos XVII e XVIII, como forma de estabelecimento da dinastia; depois, ainda segundo Borges (2003), essa língua, com a reforma de Marquês de Pombal, seria negada em favor do Português, esta como língua oficial com o sentido de construção de uma suposta identidade nacional. Assim, a afirmação da língua geral da época jesuítica tinha um caráter muito mais de favorecimento à intercomunicação, à intercultura, enquanto sua negação, na época pombalina, passou pelo propósito de uma dominação ideológica plena, para implantação de um Estado em busca da hegemonia em vários campos, um deles o linguístico. Nesse caso, a linguagem é usada como um instrumento de dominação desde a ideologia até a prática de costumes.

O fato se mostra na obra de Hatoum (2008), com esses matizes de opressão: “Florita me disse [ao narrador] que várias órfãs falavam a língua geral; estudavam o português e eram proibidas de conversar em língua indígena” (p. 41). Essas línguas e outros índios são de origens bastante diversas, mas todos eles ligados às margens de rios afluentes do Amazonas ou de afluentes antecessores deste, especialmente o rio Negro. Eis alguns exemplos: “[As órfãs] vinham de aldeias e povoados dos rios Andirá e Mamuru, do Paraná do Ramos, e de outros lugares do Médio Amazonas” (p. 41). Em outros momentos, são apresentados os índios dessana e sateré-maués, que Benchimol (1999) ortografa como “Dessanos” (além de Dessana) e “Sateré-mawé”, dentre “[...]”

outros tipos humanos para-caboclos, índios ou para-índios” (p. 32), muitos dos quais presentes em *Órfãos do Eldorado*.

O contato entre línguas desses povos todos que pontuam a obra de Hatoum (2008) se opera numa interface de subsistência, pois da mesma forma que as órfãs e outros índios se veem obrigados a estudar e usar o português, alguns não-índios compreendem a língua geral no ofício de sua profissão, como ocorre com os práticos barqueiros que navegavam o Amazonas e seus afluentes em turismos ou buscas. Há portanto uma intercultura tanto espontânea quanto forçada, na integração ou embates de diferentes etnias. Essa é uma situação óbvia em toda região marcada pela presença de migrantes e invasores. A situação é demonstrada aqui para destacar um discurso que, direta ou indiretamente, está sempre denunciando as formas de opressão numa sociedade civilizada às avessas, onde os grupos sem prestígio linguístico, político e econômico são massacrados ou vivem subordinados e à míngua.

Apesar da opressão do colonizador, cuja figura aqui não é individual, mas coletiva, há o construto de uma cultura local bastante singular, formulada pela natureza do espaço, mesmo em face das vicissitudes e idiosincrasias de um povo de origens muito diversas. Na culinária, este é um prato bem típico: “De vez em quando ela [Florita] trazia guisadinho de carne com maxixe e arroz com folhas de jambu ensopado em molho de tucupí, iguarias que costumava preparar no palácio branco” (p. 87). Outro prato marcante é a farofa com ovos de tartaruga. E o estrangeiro, quando interessado em toda essa cultura local, “[...] comia tudo, até piranha frita” (p. 86). O uso do advérbio “até” denuncia aqui a concepção não de uma iguaria, mas de um elemento apenas costumeiro, que pode não ser agradável para alguns.

Mais interessantes que as situações de contato são as de constituição da tela local. Junto aos índios, existe a figura de antigos e diversos estrangeiros, agora elementos da nova terra, configurados com o tempo pela sua ação demarcadora do espaço e realizadora de eventos, especialmente na agricultura e no comércio. Benchimol (1999) faz um apanhado dos imigrantes, e boa parte deles comparece em diversidade em *Órfãos do Eldorado* (2008). Assim, há os nordestinos soldados da

borracha, gentes de todos os cantos do Brasil, os portugueses do mercado, a madre espanhola do Colégio das Carmelitas, os judeus e marroquinos de outros comércios, os japoneses na agricultura:

A chegada dos japoneses animou a cidade; eles construíram uma vila com casas japonesas lá na ponta do rio Amazonas, bem na boca do Paraná do Ramos. Fundaram outras colônias no rio Andirá, lá na terra dos saterés-maués, grandes agricultores. Plantaram arroz, feijão e milho, e conseguiram a proeza de plantar juta (p. 91).

Essa pluricultura é mostrada pelo narrador como algo positivo em seu discurso, exceto quando se trata de uma migração exploratória no sentido perverso do termo, ou seja, de realização escravista, de massacre ou de afetação de povos e espaços: “No porto da Escadaria, um batelão descarregava látex. O cheiro me deu enjôo, as pélas de borracha empilhadas pareciam um monte de urubus mortos. Uma visão feia a poucos quarteirões da empresa que eu havia herdado e perdido” (p. 100).

As marcas do multiculturalismo, seja de contato passageiro, seja de constituição permanente do espaço, se dá em grande medida também pelas águas, principal via de acesso à Manaus da obra. Os barcos que transportam o látex ou que trazem os turistas são os principais exemplos, pela própria nomenclatura e por suas origens: o cargueiro Eldorado, construído no estaleiro alemão Holtz, que chegou à empresa Manaus Harbour; a calçada do High Life Bar; as empresas de transporte aquático Lamport & Holt, Ligure Brasileira, Lloyde Brasileiro, Booth Line, dentre outras.

Podem ser destacadas ainda as invasões culturais no teatro, cinema e literatura — esta envolvendo especialmente a arte espanhola, portuguesa (Cesário Verde) e de outras capitais brasileiras, como Recife/São Paulo (Manuel Bandeira). Vinham cantoras italianas, turistas da Europa e tantos mais, porém não faltavam também gentes da terra próxima, como os músicos do quilombo Silêncio do Matá, que, fictício ou não, revela uma região marcada pela influência estrangeira e ao mesmo tempo matizada por culturas eminentemente brasileiras, quando não locais ou avizinhas.

A religiosidade é outro traço marcante da cultura local, pois a menção à Festa da Padroeira se dá como forma de demonstrar como o povo se liberta parcialmente pela manifestação de sua religiosidade, falseada ou não. Nesta Festa, há uma expressão do caráter lúdico dos povos pela dança, um reforço de tradições e ao mesmo tempo um procedimento de escape da opressão, gerada pela própria religiosidade — afinal, as meninas do orfanato tinham como tempo de liberdade verdadeira apenas o período da Festa. O catolicismo se evidencia pela presença desse evento e do “batismo cristão” (p. 69). De todo modo, a questão religiosa não é tratada senão como rito passageiro, não havendo qualquer discussão a respeito de embates de seitas, como entre a católica e a muçulmana, previsível pela presença de povos europeus e orientais vivendo em conjunto. O que se ressalta é o mito.

Há ainda o contato de culturas pelo intercâmbio, pois alguns jovens iam estudar no Recife, Salvador e Rio de Janeiro; outros estudavam na Europa. Nesses fluxos e refluxos, as influências são previsíveis, embora não tenham sido especificadas a não ser nos apanhados de Estiliano e de Arminto no que se refere à literatura. O que se preza na obra, contudo, não é a visão do amazônico/amazônida sobre o que há de fora, mas sim dos visitantes a respeito da Amazônia, que frequentemente a consideram apenas um espaço de exploração — seja, por exemplo, na construção de um mero catálogo de espécies ou na abominável usurpação do outro. Não dá para não lembrar da atividade escravocrata nos seringais.

4.9 O IMAGINÁRIO POPULAR

A imaginação criadora é um atributo de todos os povos e todos os tempos, onde se assentam mitos, lendas, literaturas e outros casos. De acordo com Krüger (2005, p. 155), “[...] toda a literatura contém em si o mito — e isso é incontestável.” Ele refere-se à literatura enquanto apanhado geral das produções, não enquanto uma manifestação de uma época, lugar ou estilo. E mesmo que assim fosse, a imaginação criadora deixa sempre a expectativa da existência do mito (realização de um elemento superposto) ou

da lenda (realização justaposta). É na orientação de Krüger (2005) que se vê o mito como uma história ou uma figura imersa numa história em que há verticalidade, ou seja, relações hierárquicas em que o mito está num patamar elevado, de sublimação, hegemonia ou dominância em relação a uma instância inferior, como a vivência comum ou sujeitos comuns; na lenda, ocorre uma relação horizontal de elementos que não possuem a magnitude do mito, mas sim uma realização paralela ao verídico.

Mito e lenda, entretanto, são tratados como elementos sem diferenciação. Krüger (2005) cita como autores exemplares, no trabalho com a mitologia (que congrega a lenda), Antonio Callado, Darcy Ribeiro e Márcio Souza, além de trabalhar com *Macunaíma*, de Mário de Andrade, como embasamento para sua tese. É preciso deter-se em Milton Hatoum. Em *Órfãos do Eldorado* (2008), há um propósito bem definido: escrever uma obra para uma coleção de “mitos”, conforme revela o próprio autor em entrevista à Revista Caros Amigos (2010) e em páginas adicionais da novela. Na entrevista, inclusive, ele fala da metodologia, que consistiu em partir dos mitos indígenas e seguir com uma prosa de ficção. Mas o que se vê é uma retomada constante do mito ao longo desta prosa, e o principal deles é o da cidade encantada. Antes, o mito do Eldorado.

A mitologia é posta por Cassirer (1992) como um componente interligado à humanidade, embora atualmente se haja acostumado a vê-lo como uma sombra sobre as pessoas. Em outras épocas, e mesmo na contemporaneidade de certos grupos, o mito subsiste como modelo de pensamento. Eliade (1992) afirma que o homem constrói de acordo com um arquétipo, para seu templo, cidade, plantações. Nas tribos, o líder possui poderes fenomenais. Há, por exemplo, como na obra *Órfãos do Eldorado*, aquele capaz de cheirar o pó das ervas e ter visões sobrenaturais, inclusive do futuro, segundo um ritual sagrado.

O modelo da Cidade Encantada é tão interessante quanto o do Eldorado, ambos itinerantes pelo mundo afora e com feições desejadas por aqueles que os topicalizam. De acordo com Eliade (1992), a memória popular funciona por meio de categorias, e não episódios, colocando arquétipos no lugar de personagens históricos. O mito do

Eldorado seria então uma categoria que se repete: a do lugar perfeito, cheio de prazeres existenciais e bonanças; e a lenda da clarividência de líderes seria a continuidade arquetípica da figuração herdada.

A humanidade sempre esteve em busca de lugares fantásticos, onde pudesse satisfazer as suas ambições. Mitos e utopias nascem em vários lugares, seja onde falta ciência, seja onde sobra imaginação (inclusive a ambiciosa). Muitas vezes, é preciso buscar compensações por essa imaginação, que pode estar no passado. Souza (2009, p. 70) mostra que o “El Dorado” consistia num “país fabuloso”, com muito ouro fácil, depois entendido como ilha, cidade, ou ainda especificamente: “Guyana, El Dorado, Candire, Paititi, Mojos, Manoa [...]” De acordo com Krüger (2003, p. 216),

o Eldorado é a negação do mito, posto que, ao estabelecer o fastígio e a ostentação como traço distintivo de nobreza, rompe com a solidariedade que, pelo menos no ambiente rio-negrino, é a tônica da convivência intertribal. Da mesma forma, o rei que se banhava em ouro não encontra verossimilhança no cotidiano das sociedades autóctones, que criaram os mitos como forma de expressar outras necessidades.

É claro que o mito (ou utopia) do Eldorado pode ser de importação e puramente artificial e artificioso, tanto que motivou muitos estrangeiros a explorar a Amazônia há séculos. Conforme a obra de Krüger (2003), os mitos da região do Rio Negro baseiam-se em necessidades de explicação da vida, principalmente, e têm como infraestrutura uma identificação de pessoas, deuses e seres sobrenaturais com elementos da natureza. A obra de Krüger (2003) consiste, a propósito, em analisar outras obras, especialmente a cosmogonia de *Antes o mundo não existia*, dos índios Pãrõkumu e Kêhíri.

Recentemente, na segunda metade do século passado, a concepção de Eldorado assumiu outros contornos para os imigrantes em busca de terras fartas em flora, fauna e minerais, no sentido da exploração capitalista bem menos utópica. Assim, o que esse Eldorado reservava eram as jazidas de ouro, os mananciais de madeira e as imensas porções de terra distribuídas ou redistribuídas nos projetos de colonização. Se o mito é uma “fala”, segundo Barthes (2009), e tudo pode transformar-se em mito, não é de se

admirar que haja as mais diversas feições de um mesmo arquétipo. O mito é objeto de manipulação, e não apenas o resultado de uma conformação condicionada pelo tempo, espaço, pessoas, cultura, no sentido primeiro de uma representação da existência.

De acordo com Maingueneau (2006, p. 67), “[...] a narrativa é [...] um trabalho de legitimação de sua própria cena de enunciação.” Essa cena, em *Órfãos do Eldorado* (2008), são as vivências no espaço amazônico, onde o mito, pela presença massiva do indígena, é marcante. Eis uma das sustentações da obra; a outra é o real (ou suposto real) convertido em ficção. Quando se fala em suposto real o que se quer é demonstrar que, na própria História (ciência), há muito de ficção. Que seja considerada como real portanto aquela porção encontrada nos apanhados científicos dos mais célebres pesquisadores. Aquela encontrada em Souza (2009), por exemplo.

Em Hatoum (2008), a lenda começa disfarçada, com uma mulher (Florita) traduzindo com alterações o que outra fala, numa adequação de discurso fundada na censura. Arminto, então na infância, não poderia ouvir a história de uma mulher que queria suicidar-se e o fez. Contou-se a ele que a mulher simplesmente foi morar com o amante no fundo das águas, como uma espécie de ensaio da recorrente história da cidade encantada: “Queria viver num mundo melhor, sem tanto sofrimento, desgraça” (p. 11). Essa, inclusive, é uma das artimanhas do mito: oferecer algo em que as pessoas possam se apoiar na ausência de uma explicação lógica ou de um caminho objetivo.

No folclore indígena da região do Rio Negro, relatado por Krüger (2003), os órgãos genitais são expressos com grande singularidade, sendo o pênis um objeto de relativo realce (inclusive pelo poder de “vomitar” sêmen no útero ou pela vulnerabilidade de poder ser decepado). A vagina apresenta-se com relativo risco ou mal, como por causa da menstruação. Os mitos da obra de Hatoum (2008) não compartilham exatamente dos princípios de criação ou das formas de organização expressas nos relatos de Krüger (2003). Há pouco de identidade, de modo que a discussão pode ser vista aqui como um artifício para criar também a dessemelhança. O destaque para o pênis, porém, é evidente em ambas as obras, como nesta passagem de *Órfãos do Eldorado* (2008):

Lembro também da história de uma mulher que foi seduzida por uma anta-macho. O marido dela matou a anta, cortou e pendurou o pênis do animal na porta da maloca. Aí a mulher cobriu o pênis com barro até ficar seco e duro; depois dizia palavras carinhosas para o bichinho e brincava com ele. Então o marido esfregou muita pimenta no pau de barro e se escondeu para ver a mulher lambar o bicho e sentar em cima dele. Diz que ela pulava e gritava de tanta dor, e que a língua e o corpo queimavam que nem fogo. Aí o jeito foi mergulhar no rio e virar um sapo. E o marido foi morar na beira da água, triste e arrependido, pedindo que a mulher voltasse para ele (p. 12).

Essa lenda, sendo verdadeira ou não — no que se refere ao contar e não ao conteúdo, em parte ou no todo —, vai para além da paratopia da obra de Hatoum, apresenta elementos prováveis no início e no final, que consiste nessa razão de seduzir e de transformar-se entre pessoas e animais. De resto, pode ter havido apenas o exercício literário no âmago da criatividade, embora o *trickster* (uma espécie de deus pícaro) seja uma referência recorrente na obra de Krüger (2003) a respeito da criação dos mitos amazônicos. O marido traído pela anta-macho e depois pelo pênis de barro pode ser um arquétipo ou, em escala inferior, um arremedo de *trickster*, em vista de uma ação elementar em face do que pode fazer um “deus”. Outra história (lenda?) que explora o objeto fático é o caso do

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

Há uma história de referência similar em Krüger (2003), extraída do livro *Moqueca de maridos*, de Betty Mindlin e narradores indígenas, em que se conta de um rapaz com três pênis que penetrou três moças ao mesmo tempo. Krüger (2003) traz uma série de outros mitos, inclusive do homem com membro de uns duzentos metros, e a este mito relaciona outros, de punição dada pelos deuses aos homens, encurtando seus pênis para uma oposição ao patriarcado. A obra de Hatoum não trabalha com uma história dos mitos, mas sim com relatos que justificam comportamentos ou que, às

vezes, são meras curiosidades. Infere-se da história do homem da piroca comprida que houve uma punição por razões não demonstradas em *Órfãos do Eldorado* (2008).

Nos dois exemplos, comparece a estética do grotesco, que segundo Sodré e Paiva (2002, p. 19) “[...] é um tipo de criação que às vezes se confunde com as manifestações fantasiosas da imaginação e que quase sempre nos faz rir. É algo que se tem feito presente na Antigüidade e nos tempos modernos”. Não se trata necessariamente do “mero feio” nos exemplos de Hatoum, como alertariam esses autores, e de fato não o é. São cenas pitorescas que, numa origem, compreendem lições de comportamento e, na literatura, realçam entretenimento. Afinal, o conceito de beleza difere muito de uma época para outra e entre as pessoas, de tal modo que a estética é algo que precisa ser avaliado com muita imparcialidade.

A sexualidade é tratada, tanto na obra de Krüger (2003), quanto na de Hatoum (2008), numa relação de causa e consequência, seja no âmbito da mitologia ou não. À mulher, geralmente, é atribuída a culpabilidade por algum mal. Em Krüger (2003), encontram-se descritos rituais de iniciação que incluem chicotadas nas meninas quando elas menstruam pela primeira vez, como se fosse uma espécie de expurgo; em Hatoum (2008), há o caso de uma personagem, Maniva, que ao menstruar sentiu uma dor tremenda e foi levada para ser curada por um pajé. Nesse caso, “[...] Maniva foi proibida de entrar na casa, porque o sangue da menstruação era maléfico para os pajés. Sangue sagrado. Proibido. Era enviado pelos espíritos da natureza: os trovões, as águas, os peixes e até o espírito dos mortos” (p. 44-5). Há toda uma alegoria de libertação, que revela o poder dos pajés de transitar entre o mundo dos vivos e dos mortos e de agir então como adivinhos, conselheiros e curandeiros, sempre que cheiram o pó do rapé-paricá (que não é o “pó do cipó”, como dubiamente se distribui no relato da narrativa de Hatoum, 2008): “Ele via o que eu não via, o que nenhum de nós vê [...] Quando o pajé parou de falar, a cabeça de Maniva não latejava mais. Nunca mais ela sentiu dor. Mas os pesadelos com sangue atormentavam sua vida” (p. 45). Nessa lenda, o pajé conta que o criador chupou a menstruação da menina em forma de pó, cuja parte

caiu e se espalhou por toda a Floresta Amazônica. A relação entre o divino e o terreno é inseparável de muitas lendas.

Outras lendas, que aparecem em Hatoum (2008), não têm como função explicar o mundo ou relatar uma relação de poderes, mas sim ilustrar passagens da vida que mostram os dilemas existenciais. É o caso da mulher da cabeça cortada, separada do corpo. Seu marido convivia com a cabeça durante o dia todo, e somente à noite o corpo retornava para se grudar à cabeça, até que outro homem roubou o corpo e provocou uma eterna procura. Essa lenda é providencial na narrativa, para ilustrar e intensificar o drama do protagonista em busca de sua amada, Dinaura, de quem ele tinha apenas as lembranças.

Mas a lenda mais marcante da obra é a da cidade encantada. Ela aparece nove vezes diretamente referida e mais quatro vezes de uma forma indireta, por meio de expressões como “cidade submersa” e “fundo do rio”. Em princípio, aparece simplesmente como uma cidade em algum lugar oculto (p. 9; 57); insinua-se em seguida que lá havia regalias de rainha, com a seguinte descrição: “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.” Por isso, é tão recorrente, situa sempre a amada (p. 87). Mas depois começa a se inter-relacionar com a História. A lenda da cidade encantada remete à lenda do Eldorado, com alguns traços a mais, pois Manaus comparece agora como um dos focos possíveis: “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” (p. 99). Assim, os mitos e as lendas originárias de um povo podem se misturar com as de outro povo, gerando novas versões, mas com sentidos muito díspares no caso aqui discutido: enquanto para uns a cidade encantada é o lugar da realização espiritual, para outros ela é o ambiente que satisfaz ou endossa a cobiça, chegando mesmo a motivar massacres, como ocorreu na Amazônia.

Essa recorrência ao Eldorado numa concepção lendária ocorre de forma premeditada, provocativa, conforme atesta Hatoum em entrevista à Caros Amigos

(2010): “Essa história do Eldorado já rondava minha cabeça, sonhava com ela” (p. 15). Embora tenha o mito como foco, entrelaçou-se com a História da Amazônia de uma forma providencial, já que um motivou a outra e se tornou inseparável, especialmente pelas referências a fatos da exploração econômica.

A Cidade Encantada é um lugar para se viver com alegria absoluta, mas Dinaura, segundo outras lendas então surgidas da primeira, não era feliz. Nesse caso, Hatoum (2008) mistura o mito amazônico com o do explorador, pois a Cidade, além de ser o lugar para onde vão pessoas seduzidas ou atraídas por seres encantados, possui “ouro e luz”, “ruas e praças bonitas” (p. 64). A obra traz ainda “lendas de passagem”, pequenas historietas que são contadas em família, ao anoitecer, típicas de uma época em que a narrativa oral ainda não concorria com a TV e a vida atribulada dos tempos atuais. Há relatos

[...] e várias histórias de homens e mulheres, todos vítimas de um ser encantado que surgia em sonhos, cantando a mesma canção de amor. Eram atraídos pela voz e pelo cheiro da sedução, e alguns enlouqueceram com essas visões e pediram ajuda a um pajé” (p. 65).

Esses relatos são criações nascidas da história de Dinaura, sumida no Amazonas, de modo que os mitos e lendas vão nascendo também uns dos outros, numa motivação criativa sem fim.

4.10 TEMPORALIDADE

Não mais do que o espaço, o tempo comparece na narrativa como um elemento demarcatório e instigador, pela contextualização histórica e pelos dramas que vive o protagonista. Afinal, suas reminiscências e memórias estão sempre criando retrocessos a determinadas épocas e concentrações em acontecimentos aparentemente intermináveis, como a sanha pela busca de Dinaura. A novela consiste numa narrativa de memórias do protagonista, diante de um ouvinte que nem chega a ser interlocutor, por não se pronunciar em nenhum momento durante a diegese. Com isso, fica a

impressão de que este ouvinte não é outra pessoa senão o leitor, exceto quando, na segunda e fugaz parte da obra, ele assume a voz para rever em sumário a lógica de toda a narrativa: a história de um homem apaixonado à deriva do mundo pela ausência da amada.

A relação do tempo com o espaço não é mera inevitabilidade, mas sim uma intencionalidade que topicaliza os acontecimentos, ampliando os deslimites da verossimilhança. Essa topicalização, contudo, nem sempre é do tipo cronológica, imersa em calendários; o tempo é trabalhado principalmente na perspectiva histórica e no espaço da memória. Assim, tem-se o que Santo Agostinho considera como o tempo no espírito humano, conforme Fiorin (2002), e o que Einstein definiu como a interdependência entre espaço e tempo, conforme Nunes (1988). Outras nuances de tempo podem ser consideradas, como a duração interior, mas duas abordagens se sobressaem: a do tempo do discurso (em função das memórias, que narram o passado longínquo), e a do tempo dos fatos (que abrange os acontecimentos históricos). São os momentos de referência instalados no enunciado que mais chamam a atenção. Hatoum (2008) trabalha com o tempo litúrgico, com o político e com o histórico, além de trabalhar com o mito — que é atemporal ou possui uma temporalidade instituída na continuidade, sem limites. Segundo Nunes (1988, p. 67),

será mais correto dizer que o mito relata um acontecimento genérico que não cessa de produzir-se: uma origem coletiva — tal o drama do Éden — e a repetição dessa origem — a nostalgia do *paraíso perdido* num presente intemporal, que se insinua na linha mutável da vida individual.

É o que se pode dizer do mito da Cidade Encantada. Por ele percebe-se a nostalgia do *paraíso não encontrado*, mas sempre imaginado como possível enquanto performance verdadeiramente mitológica, à qual os povos se apegam: ou para justificar fatos da existência não cientificamente conhecidos, ou para remeter a vida a uma dimensão de contrastes, vividos por quem mitifica ou por quem crê. A transfiguração do mito da Cidade Encantada (espaço de encantamento de vivências) em Mito do

Eldorado (no sentido de um espaço de riqueza eminentemente material) é um dos movimentos, no tempo, que entrelaça História e mito, espaço e pessoas, na tela Amazônica de Hatoum (2008) e para aquém ou além. Impossível não lembrar do mito de Atlântida.

Maingueneau (2006), por mais de uma vez, atesta que o texto literário, embora pertencente a um universo paratópico, não se aparta do contexto que ele próprio engendra por suas cenas de enunciação, cuja relação de verossimilhança pode ser uma constante. Em Hatoum (2008), essa constante é marco distintivo. Destacam-se fatos históricos trabalhados literariamente como estratégia de denúncia e como justificacão para um estado de coisas, como o caos experimentado na cidade em função da inoperância política.

A obra é ambientada num passado bastante remoto em relação ao ano de publicação, mas não em relação ao narrador-personagem, que expressa sua vida nos relatos. O primeiro fato histórico citado é a Primeira Guerra Mundial, que se sabe datada de 1914 a 1918, e serve muito mais como demarcador temporal do que insumo para discussões, diferentemente do que ocorre em relação à Segunda Guerra. É na anterioridade de 1914 que se tem a glória dos Cordovil, intocável em função da não descoberta dos atos escusos, depois expressos pelo protagonista-antagonista Arminto, o mais célebre e ao mesmo tempo um membro pífilo da família. Traz sua dignidade pouco afetada e, em contraste, a negação do senso comum a respeito de comportamentos políticos e socioculturais.

Ainda num movimento de retrocesso, para contemplar toda uma árvore genealógica possível, é citado o fim da Guerra dos Cabanos, em 1840, quando Edílio Cordovil, o avô de Arminto, teria sido um exemplo de desbravador com a plantação de cacau. A Cabanagem, segundo Souza (2009), foi uma revolta dos povos do Grão-Pará e Rio Negro em favor do fim da colonização e da construção de uma identidade regional de negros, índios e caboclos, sem ter qualquer tonalidade racial, mas sim de aculturação dos povos. Isso, contudo, não se expande na obra, e fica aqui apenas como

demonstração de contexto. O que se expande na obra, nessa abordagem parcial, é a exploração da borracha na Amazônia.

De acordo com Batista (2007), a exploração da seringueira é antiga, começou há séculos com os índios Cambebas ou Omáguas, no vale do Solimões-Marañon, mas a fase apresentada em *Órfãos do Eldorado* (2008) é aquela entendida como a “saga da borracha”, que denuncia a exploração desmedida em dois vieses de corrupção de costumes: o comércio com sonegação de impostos e negociatas políticas; e a exploração do látex por meio do trabalho escravo. A ideologia principia-se aqui, nas falas de Amando reproduzidas por Arminto: “Um dia vou concorrer com a Booth Line e o Lloyd Brasileiro, dizia meu pai. Vou transportar borracha e castanha para o Havre, Liverpool e Nova York. Foi mais um brasileiro que morreu com a expectativa de grandeza” (p. 15). Afora o chavão, que conserva um misto de ironia com uma crítica sutil, percebe-se uma ambição exacerbada pelo negócio de então na Amazônia. Souza (2009, p. 254) mostra sem surpresa essa ideologia na dimensão exofórica da obra, naquela temporalidade referencial em que a exploração se fazia ou faria em massa: “Havia um não manifesto sentido de eternidade na ideologia da borracha. [...] A seringueira, ao contrário do filão de ouro, mostrava-se inesgotável. Uma árvore regenera-se, multiplica-se aos milhões.” Esse sentido não manifesto parece questionável, porque foi justamente a ideologia de um lucro farto e fácil que motivou os exploradores a empreender uma exploração degradante da seringueira na Amazônia, seja para a terra, para a árvore e para o homem, conforme atesta o projeto Tom da Amazônia (2010). A coleta não sustentável (sem tecnologia e sem planejamento) e a distribuição das árvores por um espaço demasiadamente amplo condenariam os sonhos. A “expectativa de grandeza”, expressa em *Órfãos do Eldorado* (2008), não se sustentaria em si mesma.

O principal sinal de que o sistema econômico empreendido na exploração do látex estava fadado ao fracasso encontra-se nesta expressão, de voz coletiva: “Se não plantarmos sementes de seringueira, vamos desaparecer...” (p. 33). Era preciso, pois, substituir a gana do extrativismo desmedido por um sistema econômico planejado de

investimento na produção. De acordo com Souza (2009, p. 254), “[...] as personalidades mais representativas do ‘Ciclo da Borracha’ são predominantemente aventureiras, metropolitanas e românticas.” Amando era tudo isso ao mesmo tempo, embora mais metropolitano e romântico do que aventureiro, já que ele estava investido numa tendência exploratória de seu próprio lugar.

Os fragmentos da História vão comparecendo, na obra em análise, como insumos para o delineamento de um cenário, de uma tela em que são frequentes alguns erros fatais, conforme se observa nesta fala de Arminto: “Fazia tempo que eu não pisava em Manaus, e eu sabia que a guerra na Europa prejudicava a exportação da borracha. A guerra e as mudas de seringueiras plantadas na Ásia” (p. 38). O contexto agora é bem mais abrangente. Liga a Amazônia ao exterior, inclusive à longínqua Ásia, onde foi adotado um sistema sustentável de exploração da seringueira após o tráfico de sementes da espécie.

De acordo com Batista (2007), a partir de 1911 houve um decréscimo tanto da quantidade quanto do valor da borracha na Amazônia. Esses efeitos, contudo, não foram isolados, e a baixa do valor possui uma razão específica, conforme mostra o mesmo autor (p. 171):

[...] desde 1913 os compradores da borracha amazônica tinham se tornado arredios e, por cima de tudo, com a 1ª Grande Guerra, os navios transportadores escassearam as suas viagens. Em 1914, por exemplo, 4 navios apenas vieram até Manaus. Os seringais plantados na Ásia tinham entrado em grande produtividade e a borracha que produziam era incomparavelmente mais barata.

Em *Órfãos do Eldorado* (2008), as personagens centrais vivem muito mais a crise da concorrência no transporte de cargas, embora haja os figurantes para denunciar a necessidade de investimento numa produção sustentável. O fato histórico, portanto, comparece como um mote para a discussão ou reflexão a respeito dos procedimentos nos negócios da região. As tensões de um tempo revelam-se como tensões da obra, embora não sejam as principais (estas, as vividas por Arminto em relação à busca de sua amada).

A relação de causa e consequência é, pois, inevitável: “A exportação de borracha despencou” (p. 48) e a empresa Cordovil, já rumo ao caos em função das dívidas e da falta de comando, uma vez que Amando estava morto e Arminto era seu antagonico, passou a definhir.

A abordagem de cunho mais sociológico da obra refere-se à exploração escrava no trabalho de obtenção do látex. Há uma menção ao surgimento da Segunda Guerra, que se deu nos anos de 1939 a 1945, e à presença de Getúlio Vargas, então presidente do Brasil, acenando para uma nova fase de comércio da borracha, com lucro motivado por uma nova concorrência. O Brasil tinha vantagens por causa das barreiras de negociação dos outros países (em guerra) com a Ásia. Como resultado, eis o que se expressa em *Órfãos do Eldorado* (p. 95-5):

Então milhares de nordestinos foram trabalhar nos seringais. Soldados da borracha. Os cargueiros voltaram a navegar nos rios da Amazônia; transportavam borracha para Manaus e Belém, e depois os hidroaviões levavam a carga para os Estados Unidos. Os sonhos e as promessas também voltaram. O paraíso estava aqui, no Amazonas.

Tela antiga, anterior à pintada por Hatoum (2008), esta Amazônia alvissareira logo se revelaria um trauma, pela manutenção do trabalho escravista e seus efeitos, gerando o que em *Órfãos do Eldorado* se apresenta como os “Cegos do Paraíso” — aventureiros advindos de uma terra em que eles eram expulsos pela seca e pobreza ou pela necessidade urgente de escolher entre a aventura na floresta ou a submissão à Guerra. Superposta, a nova tela revelaria um espaço de opressão em que duas partes desiguais conviveriam na diferença e na indiferença. Batista (2007, p. 172) afirma que o segundo Ciclo da Borracha, subordinado à Segunda Guerra, constitui um “capítulo de grandeza e de miséria”, em vista do lucro de poucos e da miséria de muitos. A miséria é traduzida não apenas pela ausência de bens, mas pelo sofrimento, doença, morte. Na obra de Hatoum (2008), a cegueira é denotativa e metafórica ao mesmo tempo. De acordo com Souza (2009, p. 321),

a Campanha da Borracha não era, na verdade, um plano de valorização regional a longo prazo, embora assim se apresentasse, mas consequência do esforço de manter a demanda de borracha e de outras matérias-primas da selva em nível satisfatório às exigências do mercado internacional dominado pelos Estados Unidos.

É o que mostra a obra de Hatoum (2008), pois os sonhos de conquista da autonomia converteram-se em sequelas de um engano. Nem Paraíso, nem Eldorado, ficou apenas uma Manaus marcada pela possibilidade de um avanço que não ocorreu.

Outros fatos históricos matizam a obra, porém muito mais para a ambientação num determinado tempo. A indicação da existência de um Instituto de Jovens Artífices revela os primórdios da educação profissional no Brasil, pois escolas do tipo eram criadas para ocupar filhos de trabalhadores e outros jovens em condições de desfavorecimento econômico, ali nos primórdios de 1909. São citadas também as missões do Alto Rio Negro, que consistiam em ensinar a língua portuguesa aos índios como forma de dominação, conforme atestam Krüger (2005) e Batista (2007).

5 DISCURSO E RECURSIVIDADE

Os modos de construção e de exposição de uma obra ou de partes dela consiste em argumento de discurso interessante, visto que as nuances de construção significam, cada qual, algo bastante representativo. Assim, aquilo que se expressa combina com a forma de expressão e gera excedentes na previsão de sentidos para a obra. Maingueneau (2006), ao tratar do *mídiu* — termo que significa a mediação para que a obra se realize —, mostra uma série de elementos significantes, como aqui, ao citar Debray (p. 213):

Uma mesa de refeição, um sistema de educação, um café, um púlpito de igreja, uma sala de biblioteca, um tinteiro, uma máquina de escrever, um circuito integrado, um cabaré, um parlamento não são produzidos para “difundir informação”; eles não são “mídia”. Ainda assim, entram no campo da midiologia como locais e contextos de difusão, vetores de sensibilidade e matrizes de sociabilidades. Em algum desses “canais”, sem esta ou aquela “ideologia”, não haveria a existência social tal como a conhecemos.

O problema do “mídiu” está, portanto, para além da literatura. Percebe-se que cada elemento que surge numa cena de enunciação ou mesmo num espaço de significação desempenha um papel de construção complementar do discurso. Em *Órfãos do Eldorado* (2008), podem ser elencados diversos elementos midiológicos de primeira grandeza, como o Rio Negro, com suas águas místicas; o porto de Manaus, revelando uma vida pulsante e intercultural; a cuiarana, sob a qual houve o enlace de amor dos protagonistas; o Palácio Branco, revelador da ostentação de riqueza; a floresta, em oposição à cidade, como se à espreita e ao mesmo tempo no aguardo dos homens para o retorno à sua origem; a estátua da mãe de Arminto, reveladora de um apego dos homens aos objetos de forma sensível; os barcos, como instrumentos de sobrevivência numa cidade considerada anfíbia; os casebres tristes dos índios, indicando a segregação e a opressão; a casa de palafitas onde se encerrou o narrador, reveladora não só de um costume da região.

Não são, todavia, apenas os objetos ambientadores da narrativa que geram as significações extras. O modo de condução do discurso e as significações não grafadas que são alocadas nas entrelinhas e por trás das linhas consistem em importantes estratégias de discursivização. Maingueneau (2006) cita, por exemplo, a relação da pontuação com a leitura, os efeitos gráficos do texto (e se poderia dizer da ausência desses efeitos também) e outras formas de registro nas quais se empenham os povos para a construção de sua literatura. Podem-se destacar aqui a modalização no discurso, os efeitos estilísticos, as figurações, as inter, intra e transtextualidades.

5.1 MODALIZAÇÃO NO DISCURSO

O discurso, essa matéria-prima instigante das relações humanas, é dotado de características reveladoras, embora o esquivo, omissivo e indeterminado sejam patentes também. Na obra literária, seus matizes rebrilham à luz de vários enfoques, um deles a modalização. Modalizar significa revelar-se no discurso, intencionalmente ou não. Significa apresentar elementos distintivos que situam os sujeitos na interioridade ou exterioridade de si mesmos, e na medida endógena ou exógena de suas representações; significa ainda se inter-relacionar com princípios, sujeitos, processos, sistemas, em que cabe com grande medida a ideologia. As personagens se revelam no discurso, em maior ou menor intensidade de expressão. No campo literário, a identificação dos traços de modalização permite que se compreendam os vieses pelos quais seguem os princípios de composição da obra, com seus traços particulares e globalizantes. Afinal, os “modos de dizer” às vezes expressam muito mais do que o próprio dito na sua base elementar de representação dos fatos.

Nos romances e novelas, onde há uma polifonia constituinte de crenças, ideologias e princípios filosóficos, a modalização surge como uma forma de afirmação ou desafirmação dos sujeitos, de construção ou desconstrução de princípios. Como dar conta disso, a não ser se apegando a algumas bases teóricas que desvelam ao leitor o máximo de insinuação e representação? A análise do discurso, apoiada pela teoria da

enunciação, oferece seu instrumental para que se separe, classifique, situe e exemplifique a partir do texto em análise. Se assim for feito considerando-se apenas um exercício de identificação por partes, centrando-se nos elementos mínimos de modalização como forma de verificar muito mais a representação do que a constituição mais abrangente do discurso, que deságua inevitavelmente num interdiscurso, o trabalho pende muito mais para a semiótica; todavia, quando a enunciação é utilizada para buscar, na situatização dos elementos da narrativa (no espaço, tempo, enredo, cultura, história), a emergência dos sentidos nos discursos, a pendência se dá para o lado da análise do discurso. É ela o viés da discussão que por aqui vem se seguindo e se irá seguir até o final do trabalho. É ela que alcança ainda, dentre mais, a pragmática, por força da contextualização, que complementa, com os elementos da exterioridade, a interioridade da obra que se objetiva avaliar.

Orlandi (2001, p. 91) confirma que “[...] há uma proximidade e um trânsito constante entre esses campos do conhecimento” (enunciação, pragmática, argumentação e discurso). Cada campo desse, em separado, padece de alguma falta que torna a análise menos precisa. Todavia, são singulares e possuem suas diferenças de abordagem. De acordo com Orlandi (2001), enquanto na enunciação o sujeito é a própria origem de si, na análise do discurso ele é linguístico-histórico. Ou seja, pelo instrumental da análise do discurso e sua interface com os outros campos, a visão sobre o discurso é ampliada, aproveitando-se as estratégias de identificação de tudo o que significa dentro de uma obra e fora dela, para onde ela é passível de ser levada.

Orlandi (1987, p. 111) já dizia, um pouco antes, “[...] que a análise do discurso não prescinde de uma teoria de enunciação, ao contrário, procura constituí-la, ainda que diversamente [...]”, como uma teoria “não-subjetiva”, ou seja, não focada apenas em interpretações “possíveis”, mas principalmente numa localização demarcatória dos elementos do discurso. Isso significa que a análise do discurso manipula a teoria da enunciação para que se adéque às suas necessidades de trabalhar a constituição mínima do discurso no seu máximo de possibilidades. Por essa via de intercomunicação de arsenal metodológico ou campos de abordagem, pode-se avançar,

inclusive por Orlandi (1987, p. 112), que aponta a existência de um contrato da análise do discurso com a sociolinguística, “[...] uma vez que os pontos comuns na consideração do objeto de que tratam são evidentes [...]”, com uma cobrindo a outra no tratamento da análise da linguagem contextualmente focada.

Maingueneau (1993) atesta que as apreensões da análise do discurso, há muito tempo, eram feitas sem considerar os atos de enunciação na dimensão constitutiva do discurso apresentada na contemporaneidade. Na pragmática que a análise do discurso abarca (p. 29), “[...] a linguagem é considerada como uma forma de ação; cada ato de fala (batizar, permitir, mas também prometer, afirmar, interrogar, etc.) é inseparável de uma instituição, aquela que este ato pressupõe pelo simples fato de ser realizado.” Maingueneau (1993, p. 30) acrescenta, em seguida: “Logo, um sujeito ao enunciar presume uma espécie de ‘ritual social da linguagem’, implícito, partilhado pelos interlocutores”, de modo que, em matéria de discurso, todos os matizes são importantes, como aqueles que demarcam e desnudam espaço, pessoas, cultura, história e, dentre outros, a própria linguagem. Embora o peso da análise penda para o lado da análise do discurso, nada impede que se faça uma interseção voluntária, aqui e ali, no campo da semiótica, dada a natureza intercomunicativa da própria AD.

A modalização consiste naquilo que o discurso insinua, demarca ou faz supor, como na expressão da pessoa revelada no seu enunciado. Segundo Fiorin (2008, p. 114), trabalhando com os princípios da semiótica, existem dois tipos de enunciados elementares: “o de estado e o de fazer”. Realizam-se no ser e em sua ação, com as mais diversas funções de um e outro: de manipulação, afronta ao sistema ou, dentre mais, a impotência, o sonho, a utopia. As relações consideradas não se limitam aos contatos entre sujeito e objeto, mas se expandem para aquelas que se dão entre sujeito e sujeito, entre sujeito e mundo. No exame dos procedimentos de manipulação, afirma Fiorin (2008, p. 116) que

estudam-se a provocação, o desafio, a tentação, a sedução, a intimidação, etc. Por outro lado, começa-se a aprofundar o estudo dos mecanismos da sanção, seja ela cognitiva ou pragmática. Os percursos

da manipulação e da sanção constituem a dimensão cognitiva da narrativa e enquadram sua dimensão pragmática.

Ser e fazer, as duas bases fundamentais expostas nos enunciados, juntas ou não, implicam em tomadas de posição que revelam muito das condições de produção do discurso e da situação dos seus sujeitos. No universo literário ou não, esse ser e fazer se desdobram em diversas categorias de revelação, que indicam verdades, mentiras, falsidades, possibilidades, necessidades e outros desvelamentos.

Pottier, citado por Fiorin (2008, p. 119), atesta que “[...] a linguística tem, hoje, uma abordagem enunciativa da modalização [que] confere-lhe o papel de exprimir a posição do enunciador em relação àquilo que diz.” Ou seja, num campo (AD) ou outros (linguística, pragmática), a enunciação assume um papel fundamental: de instância que permite a localização dos elementos que alimentam a análise textual, com sua natureza mais específica dentro da globalidade das considerações. Assim, um sujeito, por mais assujeitado que esteja, emerge do discurso num modo de existência que pode ser potencial, virtual, atualizado e realizado. Fontanille e Zilberberg, citados por Fiorin (2008, p. 120), apresentam o quadro representativo dessas categorias modais num amplo espectro de realização:

Figura 2 — Quadro das modalidades

	Potencializantes	Virtualizantes	Atualizantes	Realizantes
Endógenas	Assumir	Querer	Saber	Ser
Exógenas	Aderir	Dever	Poder	Fazer
	Crenças	Motivações	Aptidões	Efetuações

Fonte: Fiorin (2008, p. 120)

A ação de assumir/aderir é potencializante porque, na medida em que existe a assunção/adesão, favorecida pelas crenças, o sujeito se virtualiza motivado para o querer/dever e percebe que possui aptidões geridas pelo saber/poder. Daí, o sujeito está na imanência de um ser que se define enquanto subjetividade e na iminência de uma

ação cujos fins e meios são os mais diversos, mas sempre reveladores de uma identidade: verdadeira, mentirosa, falsa ou em segredo, dentro do seu contexto de universo paratópico, inclusive.

As modalidades do quadro são desdobradas em diversas combinatórias, cada qual revelando uma das facetas do ser e, ao mesmo tempo, do enunciado. As demarcações que levam a essas combinatórias, e elas mesmas, assim constituídas, revelam o quanto de ideologia, carga semântica, subjetividade, senso comum e defesa de posição existe no discurso. Eis as combinatórias de Fiorin (2008, p. 121), rerepresentadas:

1) Modalizações simples

- a. Factivas: fazer fazer
- b. Veridictórias: ser ser

2) Sobremodalizações

- a. Volitivas: querer fazer/querer ser
- b. Deônticas: dever fazer/poder fazer
- c. Aléticas: dever ser/poder ser
- d. Epistêmicas: saber fazer/crer fazer/saber ser/crer ser

No campo das modalidades veridictórias, há uns desdobramentos interessantes que podem ser aplicados principalmente na análise do discurso literário, que trabalha muito com a insinuação. A combinatória assim se faz, segundo Fiorin (2008): ser + parecer = verdade; não ser + não parecer = falsidade; não ser + parecer = mentira; não parecer + ser = segredo. Essa concepção de mentira, falsidade, verdade, segredo, é claro, deve ser considerada dentro do universo da paratopia, explicado por Maingueneau (2006) como a instância virtual onde a verdade e a mentira possuem papéis muito mais interiorizados do que exteriorizados. Assim, pode-se trabalhar verdade e mentira sem, obrigatoriamente, um atrelamento com a realidade, onde verdade e mentira são também extremamente modalizados, já que não se definem em si mesmos, mas na posição em que o discurso se situa — envolvendo o sujeito e suas predicacões.

Fiorin (2008, p. 122-3) amplia as combinatórias expressando-as por classes gramaticais, sob a alegação de que “[...] todas as palavras lexicais podem manifestar modalidades”. Foram extraídos apenas dois exemplos de cada caso, por serem demais diversos:

- a) Substantivos: certeza/incerteza (crer ser/não crer ser);
- b) Adjetivos: possível/impossível (poder ser/não poder ser);
- c) Verbos: recusar (crer não ser); duvidar (não crer ser);
- d) Advérbios: necessariamente (dever ser); possivelmente (poder ser).

Fiorin (2008) muito bem lembra ainda da modalização provocada pelos sinais de pontuação (interrogação, exclamação), mas adianta que as frases com esses sinais são nada mais do que manifestações de modalidades básicas, em frases como “Ele veio”, “Ele não veio”, “Venha aqui!”, “Ele veio?” e outras. O autor lembra ainda que, nesse estudo, devem ser consideradas (como no estudo das paixões), além das grandezas categoriais das modalizações, as grandezas da intensidade da expressão e da articulação dos elementos aspectuais do discurso: pessoa, tempo e espaço.

Na obra *Órfãos do Eldorado*, a modalização deve ser explorada, visto que as personagens principais, especialmente o narrador, possuem uma ideologia marcante, que dá intensidade e traçado à obra. Por exemplo, a ideologização do espaço como elemento que salva e condena ao mesmo tempo, que atrai e expulsa, revela uma tomada de posição de um sujeito espacializado que quer personificar a sua terra.

Essa novela, quarta obra em prosa de Hatoum, foi categorizada para a série mitos, em vista de uma elevada dose de lendas contadas, em especial aquela que diz respeito ao Eldorado. Todavia, o que há de mais temático na obra são os transe existenciais de um personagem-narrador cujo principal drama é a definição do seu ser pelo não ser. Em outras palavras, ele pretende se afirmar pela negação de alguns princípios culturais, com berço na família, na sociedade (envolvendo política, religião, inter-relação entre sujeitos de diferentes culturas), na história, no espaço. A narrativa usa uma relação amorosa de estilo romântico — justificado pela dificuldade ou impossibilidade de consumação desta relação — para desfiar uma série de conceitos a

respeito das vivências, num passado que se marca pela corrupção política, opressão de dominadores sobre grupos marginalizados e desvelamento de enganos.

É o drama existencial que mais caracteriza a obra, pois Arminto não quer herdar o que o pai foi: um comerciante corrupto no ramo da exportação do látex da seringueira, apegado ao dinheiro e trabalho. Quer ser um esbanjador de fortuna como forma de construção de uma identidade a partir da negação e da própria liberdade de poder negar. A modalização discursiva segue por este paradigma de oposição entre o ser *versus* não ser na maioria das vezes.

Em vista da modalização frequente em tudo quanto se diz, o trabalho poderia assumir proporções desnecessárias; bastou, então, selecionar aqueles casos em que há maior intensidade de representação, especialmente no que se refere a cultura, política, comportamento e desafirmação/reafirmação do ser. Eis algumas categorias:

a) Crer ser

A personagem Arminto considera, sob lamento, um erro haver tido uma relação sexual com Florita, índia recolhida de seu *habitat* à força, ainda nova, para exercer a função de empregada da família Cordovil: “Eu ainda era jovem, acreditava que o castigo por ter abusado de Florita era merecido; por isso, devia suportar o peso dessa culpa” (p. 16). A culpa consiste em elemento angustiante, porque traduz um não querer pós-acontecimento. Isso martiriza o sujeito, porém o mais revelador é: 1) a ideologia de que castigo e culpa possuem reciprocidade; 2) a concepção de “abuso” para uma entrega sexual que não foi forçada por nenhum dos dois, mas ocasional, deflagrada pelo instinto ou vontade.

Essa concepção “pecaminosa” é intensificada pela fala do pai, que pode ser o produto de uma ideologia ou de um ciúme (nesse caso, confirmando seu egoísmo): “O que fizeste com Florita é obra de um animal” (p. 17). Não se tratou de um estupro, alerte-se, mas de uma relação julgada como proibida entre um jovem e uma empregada — talvez pela posição social e econômica que a sociedade capitalista considera como

irreconciliável (ao menos, a obra, em outras passagens, sustenta essa possibilidade de inferência). Isso é bem evidente quando Arminto é colocado pelo pai numa pensão de baixa categoria, em função do mesmo ato dito como libidinoso. É o que se revela em relação à concepção de Estiliano, advogado da família: “Lembrou que eu não podia mofar numa pensão de pés-rapados. Ele sabia que era uma decisão de Amando, uma punição contra o filho lascivo. Por que eu não estudava para entrar na faculdade de direito? Meu pai seria outro” (p. 18). Eis aí outra relação irreconciliável: entre “pés-rapados” (pessoas sem uma posição social prestigiosa) e advogados (o inverso). O ser atrela-se ao poder ou, pelo menos, ao parecer ser — conceito que Arminto denegou até às últimas vivências.

Seu lamento é transbordado quando o pai passa a culpá-lo também pela morte da mãe, não lhe deixando perspectivas de superação ou compensação pela suposta culpa, exceto se superasse o orgulho e cedesse aos anseios do pai em transformá-lo numa continuidade dos princípios da família. Houve uma tentativa, porque Arminto passou dois anos estudando na Biblioteca Municipal e lendo à noite, no seu quarto de pensão.

A irredutibilidade da personagem (marco característico de um ser que se define pelo conflito), contudo, gerou uma mudança para o crer não ser, especialmente quando Arminto viu em Dinaura, a outra índia, as únicas razões para os seus investimentos. A sanção perde força e começa a dar lugar a uma afronta cada vez mais intensiva, até que morre o pai, e Arminto se entrega a regalias que não poderia sustentar por muito tempo.

b) Parecer ser

O princípio modalizante da mentira, segundo Fiorin (2008), consiste na combinatória não ser + parecer ser. É o caso do gerente de Amando, pai de Arminto, que age pela imitação:

Esse gerente imitava tudo do meu pai, até o jeito de andar. Não bebia porque o patrão era abstêmio, e comprova roupa na Mandarim, a loja preferida de Amando. [...] E o que no meu pai era verdadeiro, no gerente era quase cômico. [...] o gerente atrás que nem um cachorro (p. 20).

Há uma crítica intensiva aí contra o comportamento mecânico, típico dos jogos de conveniência, em que o parecer ser é utilizado como meio de inserção ou permanência entre grupos de elite. A fina zombaria revela uma posição de pessoa demarcada, novamente revelando o ser pelo não ser (uma busca parcial da autenticidade).

“As aparências às vezes enganam”, porém. Isso é comprovado pelo próprio Arminto, quando afirma: “Com a roupa que ganhava dos passageiros [dos barcos de turismo], não era difícil conquistar mulheres dos cabarés famosos” (p. 22). A mentira, portanto, pode ser vista sob duas perspectivas: como um problema de comportamento do outro e como uma oportunidade de prazer existencial ou de aproveitamento de oportunidades para si. Assim, nada tem um lugar estático, tudo somente significa de tal ou qual forma dentro de um contexto, como reza a pragmática do discurso literário, a propósito.

c) Não querer ser

A constituição da personagem guia-se por essa modalidade representativa e se estende a outras. Quando se diz “[...] ela não vai ser tua mulher. Nunca vai ser amada quem não é de ninguém” (p. 37), demonstra-se que o não querer ser é tão taxativo quanto o seu inverso. Isso é altamente revelador na obra, por marcar o narrador-personagem principal. É o pai de Arminto quem revela, em mais uma das tantas vezes: “Não quero um filho inútil, triste, sem brilho. Filho assim não seria capaz de continuar nosso nome nem de prosperar a empresa” (p. 54). A força dos termos nome e empresa é sobrepujante. Valem mais do que os traços de afetividade. O discurso instaura-se como uma forma de denegação do outro em função da natureza de si. As pessoas são idealizadas; Arminto foi idealizado, mas “acidentalmente” houve o oposto.

Arminto afirma, contrapondo-se: “Não me interessava o sonho de Amando nem a linhagem dos Cordovil” (p. 57). Esse zoomorfismo marcante, agora pelo termo “linhagem”, revela o conflito de princípios que perdura pela obra toda. O não querer ser acaba traduzindo-se para o não poder ser: “Como podes ser filho de Amando Cordovil?” (p. 59), questiona a madre do orfanato, em vista do comportamento tido como lascivo de Arminto. Isso leva à consideração de que Amando, o pai, possui comportamento digno de aprovação à vista pública das organizações sociais e das pessoas em particular. Há, pois, outro contraste de perspectiva, que a obra trabalha: a visão primitiva que se baseia nas aparências e não no reconhecimento dos matizes de comportamento e de discurso. Nisso, algumas personagens são elementares; outras, extremamente complexas e relevantes.

d) Querer fazer

Essa é uma sobremodalização do tipo volitiva, segundo Fiorin (2008), que aqui pode ser desdobrada como querer ter (o poder, por exemplo). Ela pode ser vista na afirmação de Amando a respeito da política: “O que importa é ganhar” (p. 24), indiferentemente à adesão a este ou aquele partido. Ou seja, demonstra-se que não existia identidade política dos partidos e de seus candidatos na Manaus enfocada pela obra. A tela amazônica macula-se de mais um matiz de contravenção comportamental.

Há outros tantos exemplos do querer fazer na obra que perseguem todo o trajeto do protagonista, um dos quais o estabelecimento da missão existencial de buscar Dinaura para si até o fim de seus dias. Esse querer fazer embate com o não querer ser, que consiste na negação da herança do nome Cordovil enquanto entidade que aliena o povo pela mentira, corrompendo bons e maus, em atitudes que transparecem miraculosas para alguns e terrivelmente meticulosas para outros: Amando fazia doações em troca de votos recebidos para os seus candidatos políticos.

O querer fazer, portanto, está ancorado no querer ser, em oposição ferrenha com um querer não ser. Isso não exclui outras relações, como o querer ter (a busca

incessante da amada pelo amante), apenas enfatiza as condições que levam à constituição do ser, revelada pela modalização dos discursos. É o que mostra essa fala da protagonista em face da proposta de conduzir a empresa herdada do pai: “Não tenho experiência nem vontade [...]” (p. 30). Eis uma outra razão para tanto, para além do comportamento corrupto do pai: “Passava no escritório, via a papelada sobre a escrivaninha, e me enervava com problemas de todo tipo: peças de máquina, demissão ou admissão de empregados, carga extraviada, taxas alfandegárias, impostos” (p. 30). Ou seja, o ser que busca uma vida livre de compromissos rotineiros contrasta bruscamente com o ser proposto à burocracia sistemática dos negócios capitalistas. É uma oposição que pode ser comparada entre a floresta e a cidade, tantas vezes disposta em outras formas de exposição, com outros matizes. Em uma, a liberdade; em outra, a submissão. Todavia, isso não traduz uma relação entre bem e mal, entre perfeição e imperfeição, mas sim indica que há dois espaços cujas tensões são bem diferentes entre si. Também não significa separação, porque, apesar do rio entre a cidade e a floresta, seus elementos se conjugam e se aproximam, não só se distanciam, até mesmo pela reprodução parcial de uma parte em outra, quando os índios vão morar na cidade e ali compõem a classe subalterna, vivendo nos liames da pobreza.

A pobreza tem uma conotação negativa na obra, como aqui, na fala de Arminto: “Próximo da floresta, via os casebres tristes da Aldeia [...]” (p. 32). O querer ser pode ser retomado, e não sai do campo virtualizante, porque o ser se define por força das circunstâncias. Assim, o que se tem é muito possivelmente o ser sem querer ser.

e) Ser ser

O “ser ser” apontado por Fiorin (2008), ou o “ser o que se é”, também é trabalhado em vários enfoques, e não faltaria na avaliação do espaço. Manaus, considerada uma perversão urbana, por ser o que não deveria ser, em certos aspectos, como no que se refere à mendicância e corrupção, é um ambiente também de rara beleza, como se atesta neste trecho: “A água preta, quase azulada. E a superfície lisa e

quieta como um espelho deitado na noite. Não havia beleza igual” (p. 102). No trecho, é a última frase que mais modaliza o discurso, pela sua intensidade no princípio da sobreposição.

A obra trabalha com outros aspectos de modalização positiva, como o valor da poesia e dos sentimentos e atitudes de solidariedade, conferidos especialmente na relação entre Arminto e Florita; a Dinaura reserva-se a relação do amor carnal e espiritual intensivo, sem razão aparente.

f) Outras combinatórias

As combinatórias entre o ser, querer, fazer, dever e poder são as mais expressivas no processo de modalização; as outras consistem muito mais em formalizações processuais dos discursos. As questões principais que se põem na obra são: O que sou? O que quero e o que posso ser? O que posso e o que devo fazer? As respostas criam discursos cuja principal modalização consiste na crítica a um estado de comportamentos e em resultantes que pintam uma tela político-sociológica onde é frequente a opressão, o desengano, a mentira e a busca de uma identidade/contraidentidade para uma vida mais justa, digna e compensadora.

A modalização do discurso se opera de duas formas: pela representação necessária e de primeira instância dos acontecimentos todos do enredo ou sequência discursiva; e pela intencionalidade de demonstrar concepções a respeito dos temas vários que permeiam as nuances da obra. Nessa segunda instância de modalização, operam-se os marcadores ideológicos, políticos, filosóficos, culturais, de tradição, de influência de gênero e estilo, de adesão a fases de criação artística (correntes literárias).

No caso de *Órfãos do Eldorado*, Milton Hatoum trabalhou de forma bastante expressiva essa segunda instância, especialmente no que se refere aos marcadores políticos, ideológicos e culturais. Para intensificar a modalização, valeu-se inclusive do zoomorfismo, tão experimentado na fase naturalista da literatura, mas que não perdeu campo. É pelo contraste que constrói as identidades. O protagonista, em eterna

luta contra o ser que não quer admitir para si, assume uma posição de combate até mesmo contra o próprio pai. O autor trabalha com um discurso de constituição de sujeitos, cuja modalização os qualifica na manutenção e quebra de regras. A felicidade, a propósito, não está no ter, mas no ser — concepção de praxe na vida cotidiana enquanto discurso fundador de contrastes.

O entrelaçamento instrumental das áreas da enunciação, da pragmática e da sociolinguística com a AD permitiu uma análise focada na contextualização e nos elementos de base do discurso ao mesmo tempo, visto que cada área permite uma inferência bem específica que coaduna as inferências apresentadas nas outras áreas. Essa é a tendência moderna da análise do discurso.

5.2 LINGUAGEM E DISCURSO

A linguagem de Hatoum é matizada por traços de recursividade que a tornam bastante regular e saliente, respectivamente por se repetir de forma sistemática ao longo da obra e em todas as suas literaturas, bem como por constituir-se um traço diferencial no conjunto das produções populares da contemporaneidade — e isso tanto pela sintaxe, quanto pelo léxico e seus arranjos narrativos. O léxico, matizando os elementos que compõem a tela amazônica, com suas gentes, espaços, plantas e bichos; a sintaxe, fazendo correr solta uma narrativa leve, aproximada da oralidade; e seus arranjos, provocando tensões, dúvidas e até angústias no leitor, em sua luta silenciosa por decifrar certos enigmas, evidenciar subentendidos e se conduzir por pressupostos. Sua abordagem e seus modos de dizer são autênticos e provocantes, consagram-no pela estratégia da insinuação e, vez ou outra, por insidiosos percursos.

De acordo com Maingueneau (1996, p. 52), após a análise de um romance de Raymond Queneau, francês,

o texto pode [...] brincar com as estratégias de decifração do leitor. Não apenas suscitando hipóteses errôneas, como Queneau faz, mas também,

mais simplesmente, liberando aos poucos os indícios que tornam possível a construção de uma hipótese.

Nesse sentido pode-se afirmar que a obra de Hatoum é bastante lúdica, pois seu jogo insinua, deixa subentendidos espalhados pelas linhas e lança condições de pressuposição que se constituem num dos principais motivos para a apreensão de um leitor ávido por decifrações e descobertas. Isso se integra facilmente ao espaço personalizado de sua tela e teia narrativa. Mais do que um novelo de fatos estranhos, controversos, esquivos, místicos e provocantes; tem-se um conjunto de linhas onde os fatos se dispõem ou podem ser dispostos, onde podem permanecer ou ser eliminados, conforme a confirmação ou negação de pressupostos e falsos subentendidos. Existe, pois, uma “amazônia textual”, com suas densidades, ilhas interligadas (caso Cordovil, caso Dinaura, casos históricos), conjuntos de caminhos e descaminhos. A intenção é bem reconhecida. Maingueneau (1996, p. 50) afirma que “[...] ao contrário de um preconceito muito divulgado, o discurso literário não é fonte de prazer apenas se é inovador; destina-se tanto a desestabilizar quanto a se adequar a esquemas preestabelecidos”. Se o que delimita o sentido de literatura é o modo de dizer, esse fundamento explora a linguagem quanto a contornos e conjeturas, além de conformações que procuram reafirmar aquela concepção de paratopia, em que o virtual não pode se situar senão em alguma fresta do real, com alguma ou várias interlocuções entre os dois universos — daí as formas de expressão coloquial, além da reafirmada abordagem da (H)istória.

As estilizações do real, para não dizer arremedos (estereótipos?) e incorrer em alguma sugestão ruim, vão sendo demarcadas por um conjunto de elementos geradores de pressuposição. Os estereótipos são mais; são as próprias gentes num outro universo, com uma nova identidade, vivendo episódios fantasmas, tamanha a singularidade aspectual das personagens e espaços. É com isso que mais se joga; e sem isso haveria menos de identidade e certamente uma outra estilística. O sumo de urucum na pele dos índios, o surgimento das aldeias como que à margem de quem passa em viagem, as tapuias modificando as tradicionais urbanidades, os animais não encontrados em quase

todas as outras paragens (antas em lendas, macucauás anunciando o fim do dia, tartarugadas nas refeições, assim como jaraquis fritos, sucuris devorando pessoas desamparadas e outros bichos num universo de encantamento e exotismo), constituem uma plasticidade que não necessita de originalidade absoluta para se fazerem criação.

É claro que existe aí, no jogo, um manancial de sentidos propagados numa semântica também demarcatória. A identidade do ser que fica, o desejo de sair e a previsão do retorno denotam um espaço que oprime, encanta e impregna-se nos sujeitos. Há muitos desenlaces de oposição. Cidade e floresta são dois mundos, cujos constituintes penetram um no mundo do outro, seja espontaneamente, seja de modo forçado, seja por alguma necessidade. No interregno, contrastam o palácio branco dos Cordovil com as taperas. Há também as relações de contiguidade. Alguns vícios se repetem nos dois mundos, como os abusos contra mulheres e crianças, assim como crenças e desejos de libertação. Dinaura, a musa, “acreditava”; Florita, entretanto, acomodou-se aos novos costumes, mas depois também passou a acreditar que poderia ser diferente em um outro lugar — ao menos pensava assim provisoriamente, já que esse pensamento nascia para ser negado. Esta expressão de Arminto denuncia: “Vim morar aqui, mas não aguentava dois meses sem ir para Manaus” (p. 30).

A presença do outro é metodicamente demarcada: “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 malícia e dureza no convívio com Amando” (p. 74). Não foi necessária a nudez para confirmar os traços “puros” da índia.

A densidade narrativa demarcatória de uma tela local toma forma também com os comportamentos e costumes, para além dos hábitos alimentares: noitadas em cabarés, rotinas do porto, banho de rio, negócios relativos às tendências da região, movimentos no principal caminho para fora — as águas do rio Negro, também “olhos e coração de Manaus”. Canoas enfileiradas, redes de dormir armadas com mosquiteiros, ruas de terra, além de ambientes colossais, como o Teatro Amazonas, contribuem para uma constante representação do regional, inclusive historicizado.

Há alguns conjuntos notáveis que desvelam a narrativa, guiada pela tríade de uma narração ao mesmo tempo mítica, historicizante e romantizada. O propósito principal, conforme admite o próprio Hatoum em entrevista à Caros Amigos (2010), consistiria em enaltecer mitos, mas inevitavelmente houve o enaltecimento do espaço, figuratizado por personagens cobaias de suas condições de vida, numa época de grandes instabilidades, com guerras e crise econômica, remissiva a outras também instáveis e deletérias de muitos sujeitos e elementos assujeitados: revoltas, massacre de oportunistas contra os povos da terra, exploração escrava do trabalho de migrantes.

No conjunto todo, há tríades secundárias: para demarcar a flora — o jambeiro, a sumameira e o jatobá; para mistificar a fauna — o macucaú, o boto, a cobra grande; para identificar os povos — o índio, o migrante e o mestiço, para além de um sentido antropológico, visto que o mestiço não é apenas o resultado de um cruzamento genético, mas pode ser também o resultado de um cruzamento de costumes, que transforma índios em povos citadinos não destituídos de muitas de suas singularidades originais. É o caso de Florita, descalça, vendendo beijos na rua; ou o de Arminto, num inverso, vivendo numa tapera após ser destituído do palácio branco.

A tela amazônica de Hatoum trabalha reiteradamente com a noção de um espaço de grandezas (por suas gentes, recursos naturais e produtos dos esforços das mesmas gentes, atualizadas e passadas), onde o calor angustia, a corrupção política acanalha e a concepção de unidade aprisiona e oprime. A saga ideológica de Arminto comprova isso, numa busca de si, da amada e do seu próprio espaço. A satisfação de um desejo, enleiar-se com a amada, deveria prevalecer e findar o jogo. Mas o jogo nunca acaba e tem algumas linhas traçadas, iniciadas já pelo título: *Órfãos do Eldorado*. Os “órfãos” são elementos indefinidos: talvez Arminto e todos que dele poderiam depender, como a dedicada Florita e o advogado Estiliano, se considerado o “Eldorado” como sendo o navio que naufragou; talvez as pessoas todas que um dia acreditaram numa cidade de riqueza fácil. O leitor é induzido a produzir um roteiro fantasma, considerando o que Maingueneau (1996) discute a respeito das obras que induzem a erros ou falsas antecipações. Afinal, pode ser que, diante do título, seja esperado um dos seguintes

desvelos: uma narrativa vivida por personagens que, comprovadamente, se decepcionaram com um mito que não pôde ser convertido em realidade; ou uma narrativa em que se destacassem meninos como os que são caracterizados em *Capitães da areia*, de Jorge Amado. Depois, a questão passa a ser descobrir se Arminto encontraria ou não Dinaura. Uma certeza absoluta não há, nem quando é encontrada uma casa na Ilha do Eldorado, com uma garota, à porta, que bem poderia ser a filha de Dinaura:

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

Num jogo de insinuações, esconde-esconde, despistes e esquivamentos de fatos e impressões, são mostradas ruas, florestas, famílias, corações, pensamentos engajados numa ideologia que combate a opressão contra si e o outro. O jogo continua sempre indo para além e explora os aportes da linguagem para reforçar a estilística e uma demarcação de identidades. O uso do coloquial, enriquecido com expressões e modos de dizer típicos, continuam a pintura da tela, absolutamente amazônica.

O uso do coloquialismo, embora não preponderante, contribui não apenas para caracterizar instâncias de fala, mas principalmente para reforçar os tons da tela que vem sendo pintada. De acordo com Fiorin (2005, p. 9), “[...] pode-se compreender o discurso como objeto cultural, produzido a partir de certas condicionantes históricas, em relação dialógica com outros textos.” Em *Órfãos do Eldorado*, há muitas condicionantes já abordadas. No campo da realização oral manifestada pelas personagens e narrador, algumas peculiaridades quase “sui generis” se destacam, como a expressão “olha só”, usada quatro vezes, no sentido de destaque e como estratégia para chamar a atenção do interlocutor. É o artifício de que se vale Arminto para contar ao seu interlocutor anônimo e calado a respeito da saga da família Cordovil, incluindo-se aquele como sendo o último rebento: “E olha só: a fortuna cai nas tuas mãos, e uma

ventania varre tudo” (p. 14). A seguir, a expressão é usada para caracterizar uma surpresa sobre si mesmo: “Olha só: um corpo parado com a imaginação solta, com as idéias agitadas... Esse corpo sobrevive” (p. 95). A expressão, assim instituída, interjetiva, é diferente da paralela, dita simplesmente como verbo adverbializado, como aqui: “Olha só no que deu nossa tarde de brincadeira” (p. 25).

O uso da expressão individualiza um sujeito, um povo, uma região, uma época. De acordo com Fiorin (2005, p. 9), “[...] a sintaxe do discurso, ao estudar as marcas da enunciação no enunciado, analisa três procedimentos de discursivização, a actorialização, a espacialização e a temporalização, ou seja, a constituição das pessoas, do espaço e do tempo do discurso.” Seus modos de dizer são traços culturais que, na obra de Hatoum, reforçam o seu projeto de representação do regional, usado para configurar não apenas estados de vivência, mas também para definir o sujeito na medida em que é definido o espaço e vice-versa.

A expressão “diz que” é também bastante peculiar. É uma forma de transferir o discurso de si a outro: “Diz que três ou quatro órfãs engravidavam na noite de devoção à Virgem, mas eu não quis saber se era verdade” (p. 44). Ela aparece de uma forma que não pode se confundir com verbo transitivo simplesmente, acompanhado da conjunção, no sentido de que quem diz, diz algo. A expressão “diz que” significa “alguém disse”, ou seja, sujeito determinado mas indefinido, na clássica contradição gramatical em termos de forma, aqui. Eis um caso que merece a astúcia do leitor no sentido de bem apreender o “diz que”: Maniva, uma penitente, “[...] magrinha e baixa, diz que veio de muito longe para trabalhar na casa de um vereador e acabou no orfanato” (p. 44). Não foi Maniva quem disse, mas alguém indefinido. Às vezes a expressão é colocada numa condição não apenas que exige argúcia, mas de ambiguidade mesmo, como neste caso, que alude ao investimento no cultivo de cacau na Amazônia, nos primórdios da saga Cordovil: “Voz, mesmo, só a de Amando: voz para ser obedecida. Diz que a plantação de cacau gorou em pouco tempo” (p. 68). A expressão foi usada apenas cinco vezes, mas de forma suficiente para aspectualizar o espaço e a cultura ali proeminente.

O uso da segunda pessoa do singular é outro destaque e bastante explorado: “Tu vais é morrer afogado” (p. 15); o correspondente oblíquo também é marcado: “Ela vai cuidar de ti” (p. 16). Não se trata de um coloquialismo, mas de um recurso de expressão topicalizador. O coloquialismo demarca, pois, muito mais as expressões feitas (“Só Estiliano ficava *com um pé atrás*”, p. 33, grifo meu) ou a exploração da simplicidade no dizer, que leva, por exemplo, à quase extinção do futuro do pretérito enquanto forma, substituída pelo pretérito imperfeito: “[...] começou a dizer que era a mulher mais linda do *Anselm* e que ia endoimar os homens de Vila Bela” (p. 49). A substituição do “iria” por “ia” se consolida perfeitamente com o plano que aceita as expressões prontas — “Quando me viu na pinta e perfumado, disse que eu não devia sair de casa” (p. 50) —, especialmente aquelas pitorescas: “Chorei que só diante do jazigo da família” (p. 94).

Em termos de estrutura, a obra explora também uma organização que não privilegia apenas a velocidade, por colocar rapidamente o discurso de um no discurso do outro, mas também uma economia que consiste muito mais em estilística do que em benefício direto para a proporcionalidade do texto no espaço. A ausência de travessão para introduzir os diálogos é um caso:

Perguntei por que não nos reuníamos em Manaus.
Em Vila Bela teu pai está longe dos problemas. É a casa dele.
Florita nunca mais me visitou, eu disse.
Implicância do meu amigo. Ciúme. Mas tudo isso vai acabar. (p. 22)

Assim, um discurso se entrelaça com outro demarcando seu espaço por poucas inferências do narrador (“eu disse”, como no trecho acima), e muito mais pelo jogo de sentidos, que não deixa de conceder às personagens a sua posição de actante no plano de expressão e de interatividade. É interessante como, na literatura, a gramática é requerida ao texto somente na medida do necessário para a compreensão ou organização discursiva. Não dá para não lembrar do plano de economia e contravenção de normativas ensaiado no Romantismo e levado ao paroxismo no Modernismo da primeira fase.

As figuras de linguagem, elementos clássicos e plásticos, são fundantes do mesmo plano e contribuem especialmente no momento em que reforçam a espacialização do homem ou a personificação do espaço. Uma expressão como “uma das cabeças me arruinou. A outra feriu meu coração e minha alma” (p. 13) não é tão singular quanto esta, no sentido da configuração da tela amazônica aqui apresentada: “O coração e os olhos de Manaus estão nos portos e na beira do Negro” (p. 19). É esta metáfora que melhor integra homem e espaço. É ali, no rio Negro, que a vida mais pulsa, com a atividade econômica, o banheiro, as encenações libidinosas, num ponto de chegada e ao mesmo tempo ponto de partida e de pressuposto retorno.

Outras expressões são complementares, reforçam a lexicografia, que pontua os elementos genuínos, como na expressão metafórica “armadilha de pai para caçar o filho”, numa região em que a caça e a pesca geram, para muitos, a principal condição de subsistência. Expressões como “humor de Manaus” (p. 22), “casebres tristes (p. 32)” personificam o espaço com o máximo da expressão humana, por meio de uma ambientação sensibilizadora. Não por acaso se diz que “Vila Bela era uma cidade anfíbia” (p. 53), em vista das enchentes e do caos que se origina do desarranjo ambiental.

Não dá para não lembrar de Aluísio Azevedo. O zoomorfismo comparece na obra de Hatoum para demonstrar a intensidade das vivências. Expressões como “trabalhar que nem um cavalo” (p. 14), escapar “que nem rato” (p. 17), “atrás que nem um cachorro” (p. 2) instituem uma crítica mordaz. Em outro propósito, o zoomorfismo revela a insensibilidade em relação à condição humana e uma visão mecanicista do relacionamento, como nesta descrição de Arminto em relação a Estrela, a moça que poderia lhe devolver o palácio branco e um conforto financeiro:

Ela sorria para o teclado: boa dentadura, belos olhos e feições, boa e bela em tudo, só que pálida demais, a pele da cor do papel. Eu ainda observava a brancura quase transparente quando Amando disse ao amigo:

Não vale a pena. Meu filho é louco pelas indiazinhas.

De fato, não se tratava da compra de um cavalo, mas igualmente de uma perspectiva de lucro.

Algumas filosofias vertem do perfil das personagens. De um lado, a defesa de uma vida burocrática e fundada no trabalho; de outro, a vida tendo significado apenas se houver prazer existencial, que implica na exploração dos sentidos e da liberdade de ser e fazer. Nos entremeios, algumas crenças e a perspectiva de futuro: “O destino é o que há de mais imponderável na vida” (p. 100), razão pela qual a morte é uma ruptura conclusiva e que geralmente encerra uma vida que talvez não tenha valido a pena. É o caso de Amando, morto pela angústia do prejuízo; e o de Estiliano, limitado a uma retidão que pouco acrescentou à sua história.

História, filosofia, antropologia, mito, literatura: o jogo prevalece. A narrativa flui explorando vários campos e recursos, um deles o efeito da sobreposição. Em *Órfãos do Eldorado* são observados três planos: os mitos dentro da literatura, esta dentro da história e outra narrativa fluindo da primeira, numa espécie de contar sem fim, próprio da tradição oral dos povos mais antigos. A ordem, entretanto, pode ser considerada de outra maneira, pois não existem indícios definitivos do que seja suporte e do que seja sobreposição. Não seria menos ou mais providente dizer que a história está dentro da literatura e que o conjunto todo se insere nos mitos. O fato mais inquestionável é a presença: coexistem mito, história e literatura, assim como um contar se encerra num ponto para se repetir em outro. Afinal, é o neto anônimo do ouvinte também mudo e anônimo de Arminto que solicita o recontar, tanto de seu avô, quanto da fonte primitiva; um recontar no segundo e último capítulo da obra, que consagra o jogo de narradores múltiplos presentes nos livros de Hatoum: “Naquela tarde, meu avô me contou uma das histórias que ouviu em 1958, numa de suas viagens ao interior do Amazonas” (p. 105). Esse trecho não é uma história à parte, mas integrada com a outra toda, tanto que o novo narrador sai à busca do primeiro, que, já bastante velho, recusa-se a recontar o que já tinha lhe custado tanta angústia demonstrada no enredo. Esse recontar que prenuncia um sem fim, apresentado num

capítulo que surge como um posfácio, serve para retomar também uma das temáticas e princípios fundantes do livro: o mito, especialmente o que se refere ao Eldorado.

5.3 OS PARALELOS NOTÁVEIS

Aquilo de que comumente se trata como inter e intratextualidade será chamado aqui de paralelos notáveis, como forma de expressar mais do que um interdiscurso; há também uma significação estilística, que pontua as obras de Hatoum como genuinamente representativas da Amazônia, bem como uma captação de tudo o que possa fazer parte do plano da historiografia e da mitologia dentro da literariedade. Assim, a presença é mais do que complementaridade; é principalmente uma singularização da tela literária.

O mais importante referencial deste paralelismo (enquanto referente a obras dispostas e acabadas e não em termos de equalização do tempo das narrativas entre si) são as próprias escritas de Hatoum. Trata-se da pragmática de sua produção, como ela se situa e se funda. Maingueneau (2006, p. 39) simplifica: “‘discurso’ e ‘pragmática’, cada qual em sua ordem, são noções solidárias: uma do lado do objeto e, a outra, do lado dos modos de apreensão desse objeto.” O plano maior é representar a Amazônia. Em *Relato de um certo oriente* (1989), Hatoum leva ao extremo o jogo de narradores, tornando muito difícil a identificação parcial das falas, pois no interregno das relações entre dois irmãos que contam sobre sua família, aparecem outros narradores, agregados ou sujeitos aproximados do núcleo íntimo dos narradores principais. Mas inicia-se aí a saga amazônica, com seus sujeitos espacializados numa cidade onde o tudo e o nada se contrastam. Os principais matizes basilares estão quase todos a seguir, nesta descrição da atividade do fotógrafo alemão Dörner, ainda em *Relato*: “Há tempos ele se dedicava à elaboração de um ‘acervo das surpresas da vida’: retratos de um solitário [Arminto?], de um mendigo [Iro, o recadeiro em *Órfãos?*], de um pescador, de índios que moravam perto daqui, de pássaros, flores e multidões” (p. 59). Além desses elementos concretos, o calor é uma demarcação tão peculiar quanto persistente, no sentido de demonstrar as

angústias vividas no espaço. Outros clichês prevalecem, como meninas abandonadas, subordinadas a instituições de caridade e, dentre outros, principalmente a constituição e a ruptura familiar, em função de tradições e principalmente relações opressoras, sob o prisma da desigualdade de gênero e do preconceito. Enquanto a mulher é acolhedora, obstinada e subjugada, o homem é dominador e opressor. É também na família que se acentuam as desigualdades sociais, na relação entre patrões e empregados, inclusive pela presença do negro e do índio nas condições de subalternidade.

Em *Dois irmãos* (2000), a família continua sua saga de conflitos, entre pais e filhos e entre irmãos, conforme se acentuou na obra anterior; antes, pelo fato de uma irmã haver tido uma filha quando solteira; agora, por se tratar das singulares diferenças entre dois irmãos gêmeos em relação ao seu destino e à forma como são tratados em família. A tela amazônica é a mesma, assim como a multiculturalidade e, no plano da arte, a exploração do dúbio, do ambíguo, da indução ao erro ou da dificuldade de apreensão de subentendidos. Nael, filho de uma empregada índia, é o bastardo gerado por qual dos gêmeos, o metódico Yaqub ou o irredutível Omar? Mulher, cidade, floresta e poesia seguem em profusão: “A praia do pequeno porto cheirava a detritos e a combustível. A brisa do fim da noite trazia o cheiro da floresta, ainda sombria na outra margem do rio. E também o cheiro de Zana, o odor de jasmim” (p. 175).

Cinzas do norte (2005) se antecipa a *Órfãos do Eldorado* no que se refere ao plano de pintura de uma tela amazônica cada vez mais genuína em relação aos seus povos, culturas, espaços e épocas. Raimundo vive a mesma sina de Nael, em *Dois irmãos*, por não saber de fato quem é seu pai na maior parte do tempo e depois descobrir que se tratava de um covarde, que não o assumiu. Enquanto isso um órfão, Olavo, no meio da polifonia de narradores, fica à margem para ouvir e contar sobre um espaço onde a vida requer muito mais do que um plano de subsistência — requer também um plano moral, seja para si, tendo-se Raimundo como o rebelde na luta pela construção de sua identidade e autonomia; seja para o outro, Olavo, como um projeto de extensão para ser a representação moral almejada. Raimundo, portanto, tem muito de identidade com Arminto, por não se deixar subjugar, enquanto sua mãe, uma índia, entrega-se a

uma vida de conforto material como sustentação para uma outra vida, de amante antiga de um homem que não se apega a trabalho e padrões de vida, assim como Omar (*Dois irmãos*), Arminto (*Órfãos*) e, embora em menor grau, Dorner (*Relato*). *Cinzas do norte* consolida aquilo que se tornaria a tradição de configurar um mesmo macroespaço, como se as mesmas vidas estivessem simplesmente mudando de nome e vivendo os mesmos casos numa nova configuração; também prevalece a ousadia de linguagem, o coloquialismo, a lexicografia dos bichos e plantas, os clichês comportamentais — em especial a negação da identidade programada para dar lugar à identidade construída por si. O espaço também prevalece: “Às sete me chamou para jantar. Sentei de costas para a Santa Ceia e de frente para o Amazonas [...]” (p. 77). É ele que engrandece a vida e acolhe, muito mais do que oprime, enquanto o homem faz o inverso: “A floresta queimada é a humanidade morta” (p. 108). Isso é puro engajamento ambiental, que se dispersa pelo discurso de outras críticas, em relação a política, educação, sociedade e ao próprio ambiente: “O calor, o bafo, o suor” (p. 115), acentuados por falta de saneamento.

Os contos de *A cidade ilhada* (2009) revitalizam os clichês hatounianos como se fossem capítulos das outras obras, seus romances e novela. Na maioria das vezes, a narrativa flui nos mesmos espaços e, quando fora, com remissão a eles. O conto “Varandas de Eva”, por exemplo, corresponde a um motel homônimo que aparece em *Cinzas do norte*. O ambiente, a ambientação, a linguagem (“Bora lá, seu leso”, p. 9), estão todos evidenciados. O Amazonas continua sendo o espaço do libidinoso, do profano, do liberalismo exacerbado, das personagens misteriosas ou marcadas por alguma sina. O projeto é bastante consciente, especialmente no que se refere a linguagem, conforme diz o narrador de “Uma estrangeira da nossa rua”: “[...] só depois entendi que a língua, e não a nacionalidade, nos define” (p. 16). A espacialização do homem também é demarcada, haja vista, dentre mais, o conto “Uma carta de Bancroft”: “Mas, para onde vou, Manaus me persegue, como se a realidade da outra América, mesmo quando não é solicitada, se intrometesse na espiral do devaneio para dizer que só vim a Bancroft para ler uma carta amazônica do autor d’*Os sertões*” (p. 26).

Ademais, disseminam-se muitos dos mesmos tipos, das mesmas teses, nascendo e morrendo em profusão, ao longo de vidas que veem passar muito mais do que o vivido.

Em *Órfãos do Eldorado* (2008), outros paralelos notáveis são percebidos. Aluísio Azevedo (2008), na obra *O Cortiço*, destacou a condecoração a um explorador infiel de uma escrava negra (João Romão); Hatoum apresentou o desejo de um corruptor político (Amando) fazer uma ode ao seu pai (algoz de tribos inteiras de índios) por meio de uma obra literária. As obras de Azevedo e de Hatoum são extremamente irônicas, como forma de produzir crítica social.

Ainda são lembrados o Manuel Bandeira (2009) do poema “Vou-me embora pra Pasárgada” e o Gregório de Matos dos versos do soneto “Discreta e formosíssima Maria”, lembrados por Araujo (2010): “Goza, goza da flor da mocidade,/que o tempo trota a toda ligeireza,/E imprime em toda flor a sua pisada”; e Estiliano, personagem literata de *Órfãos*: “A vida passa, a vida passa, e a mocidade vai acabar...” (p. 85). Paralelos do tipo fazem da novela de Hatoum um manancial riquíssimo de referências, no plano superficial e profundo dos escritos.

5.3.1 Os subterrâneos da obra

O propósito de uso da narrativa como legitimadora de sua própria cena de enunciação, dito por Maingueneau (2006), é muito explorado pelas obras todas de Hatoum, que se imbuem fundamentalmente de expressar a Amazônia, Manaus, bem como de estabelecer uma estilística reprogramada para a desconstrução da coesão, conforme o jogo das polifonias, onde o discurso indireto livre é bem menos gerador de efeito surpresa ou de dúvida do que as trocas constantes de narradores.

O projeto de Hatoum é bem propositado a este outro dito de Maingueneau (1996, p. 56): “[...] o leitor que aceita sair da paraliteratura ou da subliteratura deve aceitar a eventualidade de uma certa desestabilização de seu percurso.” Há geralmente muito mais do que mera eventualidade; o propósito é redundante. O paralelo é percebido no escritor francês Alphonse Allais, citado por Maingueneau, mas não tendo em Hatoum,

como ensejo marcante, o humor, e sim a ousadia que leva à mudança das estruturas formais da narrativa.

A provocação do pressuposto associa-se com a intertextualidade e gera tantos mais paralelos notáveis, inclusive os de cunho histórico. O título de *Órfãos do Eldorado* é fundamental nesse sentido. Não se trata de discutir a pressuposição necessária à coesão mínima de cada texto, mas sim de levá-la ao paroxismo, aos “subterrâneos da obra literária”. São esses subterrâneos que se evidenciam a partir do título, vinculado à história da Amazônia e, saber-se-á tão logo, também de outras espacialidades.

O “mito do Eldorado”, algumas vezes destacado na novela de Hatoum, é mais do que um paralelo notável; entra no campo do transdiscurso. Em princípio, trabalha-se com a perspectiva de uma Cidade Encantada submersa no Amazonas — uma lenda indígena sobre um espaço onde a felicidade e a justiça imperam. A lenda, todavia, possui outra versão na novela de Hatoum: “Manaus e Eldorado [...] já foram sinônimos [...]. 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” (p. 99). Duas versões, e na segunda uma mudança drástica: o novo mundo não é mais o espaço da felicidade e da justiça, mas sim da riqueza material. O transdiscurso se acentua, fundindo história e literatura. Conforme Souza (2009, p. 70), o Eldorado (El Dorado) seria um país fabuloso situado num lugar incerto, que os aventureiros na Amazônia quiseram encontrar tantas vezes:

E todos quiseram se apossar da riqueza escondida, desses países fabulosos que foram progressivamente mudando de nome e de lugar: Guyana, El Dorado, Candire, Paititi, Mojós, Manoa, mantendo sempre as mesmas promessas e causando os mesmos desenganos.

Como os mitos “viajam” pelo mundo, o do Eldorado pode ser uma versão do mito da Atlântida — cidade fabulosa que teria ficado submersa também em lugar incerto, no oceano, conforme pesquisa empreendida por Ashe (1996) envolvendo uma série de autores, do grego Hesíodo (VIII a.C.) a alguns contemporâneos. Essa

história/lenda/mito configurou-se como um embuste na América. Enquanto mito fantástico, foi usado para atrair aventureiros à caça de ouro na Amazônia; enquanto promessa, atraiu mão de obra escrava de oprimidos, para a exploração da seringueira. Essa concepção de embuste é explorada numa nova música da banda Iron Maiden (2010), “El Dorado”, onde prevalece o engano e a manutenção da dependência dos enganados em relação ao enganador:

El Dorado will come and play
El Dorado will step this way
Take a ticket for the ride
El Dorado of streets of gold
See the ship is almost sold
You've got one last chance to try

O fato-lenda-ou-mito foi bastante explorado em *Órfãos* (2008), pois denominou um barco, uma ilha e a própria região. Não por acaso, o barco Eldorado de Amando afundou (e isso também se verifica na música), como o mito desmentido quanto à bem-aventurança; a ilha do Eldorado foi encontrada, mas como simples denominação, onde a principal riqueza era uma mulher, Dinaura. Tudo não passa de um jogo, em relação ao mito que, quando descoberto, origina os seus “órfãos”.

O jogo também prevalece no transdiscurso com outros elementos subterrâneos. Vila Bela se anuncia na narrativa como uma cidade aparentemente fictícia, e assim prevalece no plano da demonstração; mas, no plano da insinuação, que permite as inferências, a Vila Bela de até 1965, onde se encerra a narrativa, é a Parintins que emergiu e prevaleceu. A comprovação está nos mapas e na narrativa, nos quais se pode associar a posição do enunciador, abaixo de Manaus, com a expectativa dos navios que descem para o Atlântico; está em alguns indicadores, como a Igreja Nossa Senhora do Carmo e a Praça do Sagrado Coração de Jesus (p. 14, 42, 43, etc.). De acordo com Mello (1986), Parintins originou-se como uma região denominada Tupinambarana, fundada pelo agricultor português José Pedro Cordovil em 1796; em 1848, passou a ostentar o título de vila, Vila Bela da Imperatriz; em 1880, elevou-se a município, com a denominação atual. Todavia, Hatoum preferiu jogar com a história e manter o nome

do lugar como Vila Bela, mesmo que seu transcurso narrativo envolva o período que vai do final dos anos de 1800 a 1965. Novamente, percebe-se a ousadia e a desconstrução, agora da sequência histórica, deslocando uma ruptura para o ilimitado (Vila Bela permaneceu).

Nesse jogo do subterrâneo, há um subjogo, o da saga Cordovil. Tanto José Pedro (personagem histórica) quanto Edílio, avô de Arminto (personagem literária), investiram em agricultura na Amazônia, nos primórdios de sua imigração e durante um certo tempo de bonança. Também é identitária a frequência da religiosidade no município, tanto na história quanto na literatura. Jogar com esses subterrâneos é lançar o leitor sempre para além, instigando-o pelas decifrações, descobertas de mistérios. Pode-se perguntar a uma infinidade de pessoas em Manaus: elas dirão que não conhecem Vila Bela, não conheceram. O jogo prevalece. Mas não é apenas o nome Cordovil e o da cidade que transpassa do mundo real à paratopia ou vice-versa; um barqueiro, em *Órfãos do Eldorado*, é denominado Denísio Cão (alusivo a Diogo Cão?), provocando uma nova remissão à História e histórias do e sobre o Brasil. Há outros elementos brincando de esconde-e-mostra nos subterrâneos da narrativa.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As obras de Milton Hatoum são resultantes de um projeto pelo qual se busca uma representação da Amazônia, mais necessariamente tendo a cidade de Manaus como centro. Esse projeto traz como principal princípio a personificação do espaço e a espacialização do homem, numa estratégia, portanto, em que homem e espaço não se dissociam; pelo contrário, o homem é perseguido por um espaço que ele constantemente nega, mas apenas em uma fase, para na outra compreender que ambos são indissociáveis. A indissociabilidade é operada pelas vivências, que deixam na memória sinais de um inevitável pertencimento. Mesmo à custa de severas críticas, o espaço continua sendo um lugar de realizações pertinazes, seja no seio da família, seja nas relações amorosas de inevitável sabor libidinoso.

A tela amazônica de Hatoum se arma numa pintura em que se fundem História, cultura, espaços, pessoas, sociedades. Os elementos da História criam elevados índices de verossimilhança, potencializados em *Órfãos do Eldorado*, onde realidade e ficção apresentam-se de forma homogênea. No plano paratópico, Manaus é mesmo essa cidade anfíbia onde a floresta e o rio ainda são vias de escape e ao mesmo tempo singularidades de extrema beleza, que tomam o homem de assalto nos momentos de sonho, contemplação e desejo de superação. O que se vislumbra é o que adentra a natureza humana compondo o sentido de ser e estar naquele espaço, mesmo se antes foi ou depois será negado. O “aqui”, ao mesmo tempo que oprime e gera o desejo de afastamento, está no âmago do ser, persegue-o, constitui-se nele, espacializando o homem à medida em que ocorre a personificação do espaço.

A “Saga da Barrocha” ou a “Batalha do Látex” é um dos mais tristes capítulos da história da Amazônia, pelo aviltamento provocado com um trabalho escravo e as negociatas políticas em favor de capitais estrangeiros e benefícios de poucos. Esse capítulo é interceptado por Hatoum e perpassa a narrativa de *Órfãos* para dar o tom de “grandeza e miséria” que os historiadores pontuam a respeito da região. A sistemática de exploração é condenada pelo protagonista como um erro de planejamento e ausência

de tecnologias, de modo a se perder a concorrência internacional em razão dos avanços nos seringais asiáticos. Mais uma vez alude-se ao fato do contrabando na Amazônia, que levou sementes da seringueira para a Inglaterra; todavia, discute-se pouco o benefício consequente do fato, pois foi no oriente que se começaram a desenvolver as tecnologias de cultivo e melhor aproveitamento das árvores. Não se quer dizer aqui, com isso, que o contrabando foi justificado, mas sim que há fatos na história com reflexos muito diversos que precisam ser considerados nas análises críticas.

A Saga da Barracha, em *Órfãos*, é o fio de uma rede tecida com os elementos constituidores da essência de um lugar, depois pintados na forma de uma tela histórica, geográfica, sociocultural. A imigração e o comércio, a relação da cidade com o rio e a floresta, a fusão de culturas, as ambientações e os desvelamentos políticos reforçam uma mudança de concepções sobre um lugar-comum. O espaço, em vista de toda uma “literatura” de grandezas, que o constituem como o Eldorado, com sua Cidade Encantada, é um cenário de atrações e celeiro de subsistência. Mas tudo que é posto à mercê de dominadores e exploradores pode converter-se em mazelas para muitos. Uma delas é a cegueira. Na novela de Hatoum, essa cegueira é polissêmica, metafórica, pois ao mesmo tempo que traduz os efeitos da fumaça de certas madeiras queimadas para o trabalho com o látex, na formação de pélas, significa também a falta de percepção das armadilhas para as quais estavam sendo atraídos os migrantes de outras misérias. Assim, há manchas indelévels na tela amazônica que a narrativa abrange, em meio a uma acentuada beleza de homens, plantas, águas, culturas e bichos.

O diverso, que deveria prevalecer, fica à mercê do uno, do capitalista. Em um espaço de liberdade e muitas provisões, as mulheres índias são exploradas sexualmente, a mendicância surge e a natureza se revolta contra a má-fé dos homens ou absorve em suas profundezas os órfãos das mais diversas ausências. O rio e a floresta concorrem em beleza, exuberância e provocação. O rio é uma via de escape para uma saída provisória, porque não só de belezas e contemplações vivem os homens. E a floresta é o seio da permanência, um espaço de retorno.

Nessa tela assim pintada, as imagens se movem instigadas pelo calor, pelas invasões e pelas atrações falseadas. A clarividência de um pajé é tão influente quanto os discursos de dominação política, em dois cenários que se aproximam entre si. Há contudo a diferença de que para o pajé a essência é religiosa, enquanto para o político é de valor econômico. Nessa relação, há o subjugo nos dois lados, e em um deles há o pressuposto da supremacia, que permite caçar pessoas e forçá-las ao abandono de sua cultura, sua língua, seus modos de viver. Os sapatos da civilização são impostos aos pés da liberdade, tal como ocorreu a Florita; das veias das florestas é arrancado seu sangue, inclusive na forma de látex, numa forma de exploração em cuja cadeia padece o operário braçal, último elo de uma corrente que liga a riqueza à miséria. Afinal, nessa relação quem lucra são as empresas importadoras, as casas aviadoras e os seringalistas, em ordem decrescente. O endividamento do último é uma forma de escravidão.

Os barcos a vapor, como o Eldorado, pintam nas águas do Rio Negro um trânsito em decadência, até o naufrágio. A um canto, Belém assiste ao trajeto e recebe alguns fluxos de capitais, dando em troca outras “especiarias”, na forma de tecidos e perfumes. No interior da tela de Hatoum, Manaus e Vila Bela são um tanto díspares, porque a efervescência de uma grande cidade dá o pressuposto de uma vida pulsante, escondendo em princípio as suas mazelas. O Palácio Branco e a Fazenda Boa Vida, em Vila Bela, são as imagens da infância, da vida com menos dilemas existenciais e a segurança encontrada na filosofia de Bachelard (1978) a respeito dos locais de nascença; as ruas e o porto de Manaus são universos de volúpia efêmera, consumida por turistas e erros de administração pública. A própria natureza denuncia, ao deixar restos à porta da casa do prefeito; a conformação local denuncia ainda mais, com o surgimento dos bairros pobres, como o metafórico Cegos dos Paraíso e a Aldeia das margens de um cenário molhado de suor. Em contraste, são pintadas a grandiloquência do Teatro Amazonas, que suplanta estereótipos contra o Norte e demonstra a beleza da multiculturalidade que mistura índios e não índios.

A tela de Hatoum é muito prolífica. Além da turbulência de “um rio que nunca dorme”, existe a calma das canoas estacionadas, o descanso nas redes. Enquanto no

ventre das meninas são vomitados os sêmens de uma das mais terríveis formas de opressão, seja na cidade ou floresta, existem os acolhimentos da sombra das árvores e da alteridade, os retornos aos momentos das boas vivências. O que se vê na tela de Hatoum é uma profusão de cenários e histórias que diversificam o espaço, sem que ele perca sua singularidade.

Órfãos do Eldorado (2008) é uma obra, como todas de Hatoum, que tem a clara vocação de figurar entre os referenciais de literatura interessada na demarcação de uma identidade. Amazônia, Amazonas, Manaus são dêixis hegemônicas específicas. Sua singularidade é pontuada por comportamentos diversos. Sua riqueza natural e cultural (Eldorado ou não) contrasta com a sujeira, a balbúrdia, a corrupção. Mesmo assim, há o desejo ou a necessidade de “ficar”. O espaço encena o homem com suas crises existenciais e desvios de conduta, na fórmula de sua diluição nos erros dos prazeres efêmeros ou na sujeição de si ao outro — seja nas relações familiares, seja nas vivências sociais mais abrangentes.

A construção de uma identidade pelo contradiscurso é um dos caminhos pelos quais a obra se alastra. O protagonista, à medida em que nega uma herança de comportamentos e princípios, critica, além de uma pessoa (seu pai), algumas instituições sociais, como a política e a economia. A economia é posta como uma superposição, visto que o alcance do lucro supera qualquer resultante de contatos. Não se respeitam as idades, as origens, os gêneros, as crenças, as culturas, os desejos e as necessidades. As mulheres são subjugadas; os pobres são arrematados ao escravismo; os diferentes ficam à margem, sob uma ótica da inferioridade. Nesse contexto, as índias raptadas e exploradas sexualmente, os migrantes escravizados e os pobres cativados por promessas compõem uma tela de opressão que contrasta com sonhos, ideologias e expectativas de superação.

Na novela, as vidas se consomem paulatinamente, à vista de possibilidades que não se concretizam ou, se ocorrem, não da forma como foram idealizadas. Há diversos núcleos de demonstração: o interior da floresta, onde os “soldados da borracha foram escravizados”; um passado não muito remoto, quando aldeias foram dizimadas por

aventureiros dominadores, afoitos pela falsa expectativa de uma supremacia aviltante; uma sociedade em que a cultura do não índio quer massacrar a outra; um universo lendário em que o verdadeiro Eldorado, da liberdade e da harmonia, naufraga diante dos olhos de cobiça e das atitudes de opressão.

Dentre os principais matizes de demarcação local, têm tinta mais forte aqueles constituintes da ambientação: calor, água, natureza paradisíaca, acolhimento e tormenta; os que definem uma multi, inter e transculturalidade pela teia dos povos todos ali nascidos ou imigrados; os que se apresentam como capítulos da História e os que revelam uma região figurada na linguagem, nos costumes, no estilo de vida e de pensamento.

A Amazônia é pensada em termos de exotismo, abundância e diversidade. Na tela de Hatoum é assim matizada, e nela se inserem os inevitáveis problemas de relacionamento, seja do homem consigo mesmo, seja dos indivíduos entre si e ainda com relação às instituições sociais. Política, cultura, economia, religiosidade, ciência, arte são elementos previsíveis, mas não há previsibilidade na forma como são tratados; todos são imbuídos de alguma revelação, seja da genuinidade do local, seja da representação. Nesse sentido, um projeto de revelação do local não se limita a expressar uma unidade, mas sim situá-la dentro de uma multiplicidade. Assim se afirma em relação à corrupção política, por exemplo.

A análise buscou, na modalização discursiva, alguns enunciados que revelam modos de ver e pensar o mundo, e não somente a Amazônia; pela abordagem dos paralelos notáveis, demonstrou a regularidade de princípios, que constrói a estilística; na incursão aos subterrâneos da obra, tratou da verossimilhança; e ao abordar os mitos e a história, evidenciou o quanto a Amazônia possui de riqueza literária e, ao mesmo tempo, de perversão, e não apenas urbana, conforme a personificação de Manaus. Os matizes de discurso revelaram uma configuração regional que mitifica a história, historiciza os mitos e supera algumas falsas expectativas em relação a exotismos e abundâncias. Riqueza e pobreza se inter-relacionam, e o índio não se resume pela sua nudez.

Há diversos propósitos hatounianos que se cumprem, para além da construção de uma identidade do regional. Sua recursividade lúdica confirma-se nos despistes, na linguagem ágil, na diversidade de fatos e, mais especificamente, nas idas e voltas do narrador pelos campos da História, dos mitos e das vivências internas dos personagens da narrativa: uma combinação que consiste na principal estratégia da obra.

Órfãos do Eldorado reforça a perspectiva de que as obras literárias devem ser abertas e pluridimensionais. Funda-se em alguns clichês de seu próprio autor, mas a redundância de algumas abordagens não deixou de produzir um novo e singular produto representativo do projeto ficcional. As rerepresentações, sob o risco de uma crítica em favor do original, sustentaram-se pela técnica de manipulação de linguagens e “fatos”. Há muito ainda que pode ser explorado no universo da espacialidade e da essência do homem, inclusive e especialmente quando esses dois enfoques se inter-relacionam. Afinal, os aspectos morais e o embate entre limites e possibilidades continuaram a ser a tônica da obra do mesmo autor.

Os matizes de discurso se distribuíram numa tela onde, apesar da densidade do espaço, o que mais se desvela é a natureza humana. O homem amazônico é o ser que busca, tal qual o homem de outros espaços, uma liberdade de ser e estar no mundo e uma identidade cultural. É esta identidade que configura *Órfãos do Eldorado* como mais uma rerepresentação da Amazônia enquanto referência de uma regionalidade bem menos afetada pelas imperfeições de olhares passageiros e provisórios. O que nasce e o que morre funda-se numa essência expressivamente local.

REFERÊNCIAS

- ABDALA JÚNIOR, Benjamin. **Movimentos e estilos literários**. São Paulo: Scipione, 1985.
- ALMEIDA, José. **Os mistérios da Amazônia**. Manaus: Uiarapuru, 2007.
- AMADO, Jorge. **Capitães da areia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- AMARAL, Nair F. Gurgel do. Clichês em redação do vestibular: uma estratégia discursiva. In: GABLER, Iracema; AMARAL, Nair F. Gurgel do; e PARMIGIANI, Tânia Rocha. **Análise do discurso: uma leitura e três enfoques**. Porto Velho: Edufro, 2001.
- ARAUJO, Ruy Magalhães de. **Perfis de Gregório de Mattos e Guerra**. Disponível em <<http://www.filologia.org.br/ixcnlf/2/01.htm>>. Acesso em 8 de agosto de 2009, às 23:00h.
- ASHE, Geoffrey. **A Atlântida**. Madri: Del Prado, 1996.
- BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. In: **A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço**. São Paulo: Abril, 1978.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética (a teoria do romance)**. São Paulo: Hucitec/Edunesp, 1988.
- _____. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Difel, 2009.
- BATISTA, Djalma. **O complexo da Amazônia: análise do processo de desenvolvimento**. Manaus: Valer, Edua e Inpa, 2007.
- BENCHIMOL, Samuel. **Amazônia: formação social e cultural**. Manaus: Valer, 1999.
- BORGES, Luiz C. A língua mais geral do Brasil nos séculos XVI e XVII. In: **Línguas gerais: política lingüística e catequese na América do Sul no Período Colonial**. Rio de Janeiro: UERJ, 2003.
- BRANCO, Samuel Murgel. **O desafio amazônico**. São Paulo: Moderna, 1989.
- BRASIL ESCOLA. **Bacia Amazônica**. Disponível em <<http://www.escolakids.com/bacia-amazonica.htm>>. Acesso em 29 de março de 2010, às 22:10 horas.

BRASIL. IBGE. **Cidades**. Disponível em <http://www.ibge.gov.br/>. Acesso em 26 de março de 2010, às 22:10 horas.

_____. Senado Federal. **O Amazonas**. Disponível em <http://www.senado.gov.br/web/senador/jefperes/hist1.htm>>. Acesso em 29 de março de 2010, às 22:00 horas.

CANDIDO, Antonio. A personagem do Romance. In: ROSENFELD, Anatol et al. **A personagem de ficção**. 9.ed., São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. **Textos de intervenção**. São Paulo: 34, 2002.

CAROS AMIGOS. **Um escritor exigente para leitores exigentes**. São Paulo: Casa Amarela, março de 2010.

CASSIRER, Ernst. **Linguagem e mito**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

DIMAS, Antônio. **Espaço e romance**. São Paulo: Ática, 1985.

ELIADE, Mircea. **Mito do eterno retorno: cosmo e história**. São Paulo: Mercuryo, 1992.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Literatura Brasileira. **Biografia de Milton Hatoum**. Disponível em http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_lit/index.cfm?fuseaction=biografias_texto&cd_verbete=5782&cd_item=35>. Acesso em 13 de dezembro de 2009.

FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo**. São Paulo: Ática, 2002.

_____. **Elementos de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2005.

_____. **Em busca dos sentidos: estudos discursivos**. São Paulo: Contexto, 2008.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. 15.ed., São Paulo: Loyola, 2007.

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo: Atlas, 1996.

HATOUM, Milton. **Relato de um certo oriente**. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

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

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

_____. **Órfãos do Eldorado**. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.

_____. **A cidade ilhada**. São Paulo: Cia. das Letras, 2009.

_____. **Escrever à margem da história**. Disponível em <<http://www.hottopos.com/collat6/milton1.htm>>. Acesso em 12 de dezembro de 2009.

IRON MAIDEN. **El Dorado**. Disponível em <<http://www.ironmaiden.com/>>. Acesso em 30 de junho de 2010, às 14:00 h. (EP, no formato MP3).

KOCK, Ingedore Villaça. Referenciação e orientação argumentativa. In: KOCK, Ingedore Villaça; MORATO, Edwiges Maria; e ANNA, Christina Bentes (Orgs.). **Referenciação e discurso**. São Paulo: Contexto, 2005.

KRÜGER, Marcos Frederico. **Amazônia**: mito e literatura. 2.ed., Manaus: Valer, 2005.

MAINGUENEAU, Dominique. **Novas tendências em análise do discurso**. 2.ed., São Paulo: Pontes, 1993.

_____. **Pragmática para o discurso literário**. São Paulo: Martins Editora, 1996.

_____. **Discurso literário**. São Paulo: Contexto, 2006.

MELLO, Octaviano. **Topônimos amazonenses**. Manaus: Imprensa Oficial, 1986.

MESQUITA, Samira Nahid de. **O enredo**. São Paulo: Ática, 1986.

NEVES, Abel. **Amazônia**. Ano VI. Rondônia: Regional, 1992.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. **A linguagem e seu funcionamento**: as formas do discurso. 2.ed., São Paulo: Pontes, 1987.

_____. **Análise de discurso**: princípios e procedimentos. São Paulo: Pontes, 2001.

RECTOR, Mônica e YUNES, Eliana. **Manual de semântica**. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1980.

REVEL. **Entrevista a Dominique Maingueneau**. Disponível em <http://www.ouviroevento.pro.br/analisedodiscurso/entrevistamaingueneau.htm>. Acesso em 13 de dezembro de 2009.

ROCHA, J. C. B. . Filologia Política na Amazônia brasileira. Longa Língua, v. 8, p. 32-36, 2007.

ROCHA, J. C. B. (Org.); Odete Burgeile (Org.). Línguas, Linguagens e Culturas Amazônicas. 1ª. ed. São Carlos/ Porto Velho: Pedro e João Editores/ EDUFRO, 2009. v. 1000. 238 p.

_____. Estudos em Linguística Aplicada: multiculturalismo e ensino-aprendizagem de línguas. 1ª. ed. São Carlos/Porto Velho: Pedro e João Editores/Edufro, 2009. v. 1000. 268 p.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis/RJ: Vozes, 2000.

SODRÉ, Muniz e PAIVA, Raquel. **O império do grotesco**. São Paulo: Mauad, 2002.

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

TOM da Amazônia. **Ocupação da Amazônia**. Disponível em <http://www.tomdaamazonia.org.br/biblioteca/files/Cad.Prof-4-Historia.pdf>. Acesso em 29 de março de 2010, às 22:00 horas.

VIEIRA, Elisa Amorim. Imagens e formação de arquivos mentais. In: RAVETTI, Graciela e FANTINI, Marli (Orgs.). **Olhares críticos**: estudos de literatura e cultura. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

**More
Books!** 



yes
I want morebooks!

Buy your books fast and straightforward online - at one of the world's fastest growing online book stores! Environmentally sound due to Print-on-Demand technologies.

Buy your books online at
www.get-morebooks.com

Compre os seus livros mais rápido e diretamente na internet, em uma das livrarias on-line com o maior crescimento no mundo! Produção que protege o meio ambiente através das tecnologias de impressão sob demanda.

Compre os seus livros on-line em
www.morebooks.es

OmniScriptum Marketing DEU GmbH
Heinrich-Böcking-Str. 6-8
D - 66121 Saarbrücken
Telefax: +49 681 93 81 567-9

info@omniscrptum.com
www.omniscrptum.com

OMNIScriptum 

