

ADAMS ALMEIDA LOPES

**Às margens do Negro:
ruínas da memória e do narrar
em *Órfãos do Eldorado***

CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM LITERATURA
COGEAE
PUC-SP

SÃO PAULO – SP
2013

ADAMS ALMEIDA LOPES

**Às margens do Negro:
ruínas da memória e do narrar
em *Órfãos do Eldorado***

Monografia de conclusão do Curso de Especialização em
Literatura da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
(Cogeae) sob a orientação da Professora Mestre Cris Torres.

SÃO PAULO – SP
2013

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho à literatura,
que não precisa de proteção
e nunca se cala.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a toda a minha família.

Depois, especialmente, à minha orientadora, Cris Torres, pela ajuda, compreensão, ideias compartilhadas e, sobretudo, pela força que empenhou comigo na realização deste trabalho.

Por último, agradeço a todos os meus eternos amigos e a todos que, de certa forma, contribuíram para a conclusão desta pesquisa.

“A gente não respira no que fala?
Contar ou cantar não apaga a nossa dor?”
Milton Hatoum, *Órfãos do Eldorado*

RESUMO

O presente trabalho tem como objeto de estudo o livro *Órfãos do Eldorado* (2008), do escritor manauara Milton Hatoum. Temos como caminho de análise duas abordagens principais: o estudo sobre a posição do narrador e a diluição dos gêneros romance e novela no interior da obra. O primeiro capítulo traz um sobrevoo sobre os gêneros literários, mais singularmente a novela e o romance, a fim de abrir caminhos para uma análise sobre a diluição destes gêneros na composição da obra. No capítulo dois, investigamos a presença do mito e a questão da experiência do narrar. No terceiro e último capítulo, investigamos três redes construtivas do narrar: a memória, a identidade e a questão da ruína. A pesquisa pretendeu esclarecer de que modo se dá a diluição e a contaminação dos gêneros novela e romance, por meio da construção da temática da ruína.

Palavras-chaves: Milton Hatoum, *Órfãos do Eldorado*, gêneros literários, ruína, narrador, memória, literatura brasileira.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1. A distinção entre os gêneros romance e novela	10
1.1. Breve comentário sobre os estudos dos gêneros literários	10
1.2. Breve comentário sobre o gênero romance	15
1.3. Breve comentário sobre o gênero novela	18
2. A presença do mito, a questão do narrador e a problemática da experiência	25
2.1. Breve apresentação sobre o mito e a presença dos mitos em <i>Órfãos do Eldorado</i>	25
2.2. A questão do narrador	32
2.3. A problemática da experiência	39
3. A memória, a identidade e a ruína	45
3.1. A memória	45
3.2. A identidade	48
3.3. A ruína	52
CONSIDERAÇÕES FINAIS	57
REFERÊNCIAS	59

INTRODUÇÃO

“Conto o que a memória alcança, com paciência.”
Milton Hatoum, *Órfãos do Eldorado*

Em *Órfãos do Eldorado* (2008), quarto livro do manauara Milton Hatoum, aparecem entrelaçados mitos e lendas do Amazonas, narrados de forma memorialista pelo velho Arminto. Suas memórias, poço de ruínas, contam também elas uma vida em ruínas, atravessada por decadência, desencontros, solidão, frustrações e tantos elementos que constituíram a identidade desse narrador que nunca saiu de sua terra.

A narrativa de Hatoum faz parte de uma coleção chamada “Mitos”, da editora escocesa Canongate, que encomendou o livro ao brasileiro. Esse livro, com pouco mais de 100 páginas, nos coloca de frente com um tema recorrente tanto na modernidade quanto, cada vez mais, nas narrativas contemporâneas: a questão da ruína. No livro aqui analisado, podemos perceber essa questão como forte traço de composição, tanto temático quanto estrutural. Podemos observar que a estrutura narrativa de *Órfãos do Eldorado* tem uma forte marca de diluição de gêneros, no caso a novela e o romance, pois o modo do narrar escolhido por Hatoum contorna ora as características de um gênero, ora as de outro. A memória de Arminto – que resgata apenas o que alcança – também aponta porosidades e ajuda a compor um narrar em ruínas. O próprio ato de narrar também traz o conceito de ruína como forte presença compositiva, pois atravessa a voz nebulosa de Arminto, contaminando toda a narrativa dos estilhaços de uma vida de naufrágios.

A fim de percorrer toda essa composição observada pelo viés da ruína, no primeiro capítulo, traçamos um breve sobrevoo pela questão dos gêneros literários, mais precisamente na distinção entre prosa e poesia e, mais adiante, sobretudo, entre romance e novela, com o intuito de compreender de que modo esses gêneros se hibridizam, se diluem e compõem uma narrativa feita de ruínas e sobre ruínas, como a que conta Arminto.

No segundo capítulo, abordaremos alguns elementos presentes na narrativa hatouniana, mas que também são aspectos relevantes à narrativa contemporânea, situando *Órfãos do Eldorado* como uma narrativa reveladora de seu tempo. Esses aspectos discutem a questão da presença do mito na

narrativa hatouniana, também do narrador e da experiência desse narrador, fortemente marcado pela quase impossibilidade de narrar.

No terceiro capítulo, analisaremos três aspectos compositivos essenciais presentes em toda a narrativa de Hatoum: a memória, a identidade e a questão da ruína. Todos esses aspectos são fundamentais para nos auxiliar no estudo do objeto, que pretende demonstrar que a narrativa, por meio de uma voz memorialista em ruínas, se hibridiza, evidenciando a presença de influências de diversos gêneros literários, até mesmo, da poesia.

Como arcabouço teórico, e que contribuem para o estudo em questão, utilizaremos os textos de Massaud Moisés, Leyla Perrone-Moisés, Angélica Soares e Yves Stalloni, no primeiro capítulo; Mircea Eliade, Rogel Samuel, Walter Benjamin, Ecléa Bosí, Theodor Adorno, Luís Augusto Fischer, Giorgio Agamben, entre outros, nos capítulos dois e três, mais analíticos e críticos.

Dessa forma, o presente trabalho defende que a construção narrativa de *Órfãos do Eldorado* está baseada na diluição e no hibridismo dos gêneros literários representados pela ruína, tanto do narrador e dos personagens quanto da própria problematização do ato de narrar. A busca pelo passado, entoada pela voz de Arminto, mostra um reconhecimento do presente; portanto, cremos que é por meio do ato de narrar a própria ruína, a partir de suas memórias, que poderemos presumir que o narrador hatouniano propõe o mesmo sobre a questão da narrativa.

Com isso, acreditamos que Hatoum constrói a estrutura de sua narrativa presumindo uma diluição dos aspectos tradicionais de classificação e distinção de um texto entre os diferentes gêneros literários, contaminados e misturados com elementos da prosa e da poesia, tornando *Órfãos do Eldorado* uma obra de ficção narrativa híbrida.

1. A distinção entre os gêneros romance e novela

1.1. Breve comentário sobre os estudos dos gêneros literários

A teoria dos gêneros tornou-se assim o lugar em que se decide a sorte do campo de extensão e de definição da literatura: a indefinível especificidade semiótica é “salva” graças ao revezamento [...] da teoria dos gêneros (SCHAEFFER, 1989, p. 10).

Um poema é somente classificado como poesia ou pode ser classificado como prosa? Ao tomar e defender um dos lados, corremos o risco de trazer uma verdade e, ao mesmo tempo, uma mentira. Realmente, em termos literários, um poema é uma poesia, segundo modelos clássicos, pois ele é classificado fortemente nessa distinção, uma vez que, como defende Soares, a classificação em gêneros vem “tomando por vezes feições normativas, ou apenas descritivas, apresentando-se como regras inflexíveis ou apenas como um conjunto de traços” (SOARES, 2007, p. 7) e, ainda, porque “muitos teóricos chegam mesmo a considerar o gênero como categoria imutável e a valorizar a obra pela sua obediência a leis fixas de estruturação, pela sua ‘pureza’” (SOARES, 2007, p. 8). Entretanto, desde quando os parâmetros vigentes e sacralizados não podem ser revisados, contestados e, principalmente, derrubados? Alguns escritores estão aí para provar isso. O que dizer de um Guimarães Rosa, que desfila poesia em sua prosa, e mesmo de um Drummond, que, com sua lírica, nos mostra poemas com enredo, personagens, tempo e espaço?

Pensando nessa problemática da classificação de gêneros, tomemos como objeto o quarto livro de Milton Hatoum, *Órfãos do Eldorado* (2008). Aqui, o próprio autor problematiza a questão de classificação dos gêneros, justamente por não distinguir sua narrativa como romance ou novela.

Eu falei romance, referindo-me ao *Órfãos do Eldorado*, mas, na verdade, se a gente considerar do ponto de vista do gênero literário, o *Órfãos* se aproxima mais de uma novela do que de um romance (HATOUM, Milton. *Revista Fronteiraz*. Edição 2. “Processo criativo: Órfãos do Eldorado”).

Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=LeGGtLmEpvE>>).

Como podemos observar, Hatoum não chega a uma conclusão, pois afirma que seu texto se aproxima mais de um dos gêneros, ou seja, pode ser uma novela. Com isso, ele nos deixa a dúvida a respeito da classificação de sua narrativa.

Seria pretencioso de nossa parte tentar encontrar uma definição sobre a questão de ser a narrativa de Hatoum uma novela ou um romance. Estaríamos traindo o escritor que teceu a história para ser lida e relida como se fosse um conto, um mito, passando a história de pessoa para pessoa. O próprio Hatoum discorre sobre a questão da classificação do seu livro em novela ou romance quando compara os dois gêneros a duas espécies de árvores, em que afirma ser o romance uma árvore, pois tem um conjunto de galhos que fornece folhas, flores, entre outras, enquanto a novela é um arbusto, uma palmeira nua, sem galho e poucas folhas. De certo modo, portanto, o autor dá sua “definição” de gênero literário, separando o romance da novela.

Sabemos que uma narrativa possui características que a distingue do poema e, dentro dessas características, há outros aspectos que confirmam se um amontoado de palavras ordenadas nas folhas são um conto, uma novela, um romance ou outro gênero qualquer. A fim de aclararmos o assunto, para podermos entender melhor a respeito de a qual gênero pertence determinado texto ou, ainda, gerar mais questionamentos e inquietações, faremos um breve sobrevoo em determinados aspectos destas duas narrativas em questão: o romance e a novela.

Entretanto, antes de abordarmos o conceito de classificações de um gênero, vamos distinguir o que é uma prosa e o que é uma poesia, assunto-chave para nos fornecer um caminho no estudo sobre os gêneros literários, sobretudo o estudo da construção da narrativa de Hatoum, *Órfãos do Eldorado*, objeto de estudo desta pesquisa.

A linguagem literária que conhecemos, em seus primórdios, não tinha a característica que possui atualmente. A primeira maneira do homem se comunicar foi dada através da linguagem poética, ou melhor, versada. Assim, Spina, ao citar Croce, afirma que:

O homem, antes de chegar à etapa em que forma ideias universais, forma ideias imaginárias; antes que possa articular, canta; antes que fale em prosa, fala em verso; antes de usar termos técnicos, usa metáforas (CROCE, 1913, p. 48 *apud* SPINA, 2002, p. 9).

Portanto, podemos perceber que o homem, nas sociedades primitivas, antes de chegar à linguagem comunicativa, comunicava-se por meio de outra linguagem instituída, ou seja, por meio de canções, versos, metáforas e pela imaginação. Essa linguagem era suficiente para o homem se entender em sua sociedade primitiva no começo dos tempos. A partir disso, podemos pensar que a prosa, principalmente como gênero literário, não existia efetivamente, porque os povos primitivos não tinham a noção de gêneros, principalmente por não dominarem a escrita. Essa noção de gêneros literários e textuais aparecerá somente a partir da Antiguidade clássica, com os primeiros estudos de Platão e Aristóteles. É com base nesses estudos que surge os primeiros, ou melhor, a divisão clássica, tradicional, dos gêneros literários que vigorou por muito tempo, dividindo os textos em gênero lírico, épico e dramático. Mais tarde, com o avanço dos estudos, até chegar à modernidade, o gênero épico cedeu lugar, ou melhor, transformou-se em gênero narrativo, principalmente, com o surgimento do romance e a ascensão da burguesia. Na epopeia, assim como no mito, o foco narrativo era o coletivo, contar as aventuras, as descobertas, a história de um povo. Quando o romance surgiu, junto da burguesia, o foco narrativo também se modificou, sendo transportado do coletivo para o individual. A saga passou a ser a pessoal, e não a de um povo; a história que valia a pena ser contada era a pessoal, e não a de uma sociedade, como nos demonstra Watt, ao afirmar que Dafoe, quando começou a escrever ficção, não seguiu os moldes tradicionais, pelo contrário:

[...] deixou a narrativa fluir espontaneamente a partir de sua própria concepção de uma conduta plausível das personagens. E com isso inaugurou uma nova tendência na ficção: sua total subordinação do enredo ao modelo da memória autobiográfica afirmar a primazia da experiência individual no romance (WATT, 2010, p. 15).

Mais adiante, Watt continua, demonstrando que a individualização do personagem e de sua experiência fazia do romance um gênero novo, ao afirmar que “todas as características técnicas do romance descritas [...] contribuem para a consecução de um objetivo que o romancista compartilha

[...]: a elaboração do que pretende ser um relato autêntico das verdadeiras experiências individuais” (WATT, 2010, p. 29).

No entanto, somente com a “invenção” da escrita que a prosa passou a figurar entre os tão estudados e discutidos gêneros literários. Dessa forma, não é à toa que o professor Spina declara ser a escritura “o sepulcro da linguagem viva” (SPINA, 2002, p. 22). Seguindo essa linha de pensamento, podemos trazer a afirmação do filósofo e poeta Antonio Cicero, que afirma o seguinte: “‘Prosa’, do vocábulo latino ‘*prorsus*’ e, em última instância, de ‘*provorsus*’ que quer dizer ‘em frente’, ‘em linha reta’, é o discurso que segue em frente, sem retornar” (CICERO, 2012, p. 37).

Portanto, observamos, até então, que o discurso em vigor nos povos primitivos, isto é, aqueles que não detinham o conhecimento nem dominavam a escrita, constituía-se na linguagem poética, ou melhor, a comunicação era baseada em versos para retornar, reiterar inúmeras vezes seus mitos, suas lendas e histórias. Isso acontecia porque a linguagem pautada nos versos, nas músicas, nos cantos tinha o objetivo de ser reiterada, ou seja, tinha de ser recuperada, recitada diversas vezes. Assim, a poesia, podemos conjecturar, surgiu primeiro que a prosa, uma vez que aquela se origina do canto, da união da música com a letra. Já a prosa, como irá afirmar Cicero, e como veremos a seguir, está mais para o mito, ao contrário da poesia.

[...] na cultura oral primária, [...] a prosa não consiste num gênero literário, [...]. A rigor, não há nenhum gênero literário em tal cultura, pela razão óbvia de que a própria palavra “literário” provém de “letra”. [...] o que não se reitera é, μύθος – *mythos* –, palavra da qual provém a nossa “mito”, mas que originalmente significava simplesmente “fala” (CICERO, 2012, p. 38).

Spina, ao citar Croce, em palavras anteriores à de Cicero, já se encontrava inclinado na mesma direção de estudos do filósofo, ao afirmar que o homem “antes que possa articular, canta; antes que fale em prosa, fala em verso; antes de usar termos técnicos, usa metáforas” (CROCE, 1913, p. 48 *apud* SPINA, 2002, p. 9). Com isso, ambos mostram que nas sociedades primitivas a linguagem utilizada era somente a voz, não existia o conceito de gênero e como as “histórias” – mais exatamente os “mitos” – das tribos eram constantemente evocados, trazidos à luz dos neófitos para conhecimento,

deveriam ser reiterados, como demonstram Spina (2002) e Cicero (2012), pois, segundo ambos, somente com a linguagem poética era possível a reiteração.

A palavra “poesia” vem do grego *poíesis*, que significa “ação de fazer”, “criar alguma coisa”. Na construção de um poema, utilizam-se o sentido conotativo das palavras e seus valores sonoros, guiados pela criatividade do artista. Dessa maneira, segundo Infante (2001), o fazer poético é dado pelo trabalho da ampliação do significado das palavras junto da exploração que essas palavras têm de musical e melodioso. “É importante lembrar que a poesia, nas suas origens, era cantada ou declamada com acompanhamento musical, o que ajuda a compreender sua configuração melódica” (INFANTE, 2001, p 13). E, conforme Infante (2001), além do jogo musical que insinua ao leitor, a linguagem poética também trabalha suas sensações.

Já a palavra “prosa” vêm do latim *oratione prosa*, e significa “discurso livre, em linha reta”. Na prosa, ao contrário da poesia, o uso conotativo é restrito, sendo mais utilizada a denotação. Além disso, Infante (2001) afirma que a marca da prosa é a relação lógica do discurso, diferente da poesia, que é marcada pela musicalidade. As formas em prosa já foram consideradas a epopeia e a tragédia. Até o Romantismo, o gênero prosa não era considerado gênero e não tinha o seu lugar entre os estudos teóricos. Menos válida foi a novela, porque era confundida com o romance. Até fins do século XIX, a prosa não tinha seu lugar nos estudos teóricos literários. Só a partir dos fins do século XIX que começaram a surgir os primeiros estudos, impulsionados pelo conto. A teoria do romance iniciou-se em 1883, com F. Spielhagen. Depois dele, os estudos vêm aumentando consideravelmente. A narrativa, especialmente o romance e a novela, vieram da epopeia.

Segundo Infante (2001), no cerne da palavra “ficção” atrelam-se, intimamente, os conceitos de “invenção”, “criação”, “imaginação”, “fingimento”, configurando-se, assim, a questão central da literatura, que é nada mais do que a criação feita com palavras. E, conforme Infante (2001) afirma, a palavra ficção, nos estudos literários, restringe-se mais apropriadamente à prosa, a qual conta com os subgêneros romance e novela, que veremos a seguir¹.

¹ Sugerimos a leitura do texto “A criação literária”, do livro *Flores da escrivainha*, de Leyla Perrone-Moisés, que faz comentários a respeito dos gêneros literários, da criação literária do escritor, sua relação com a criação, com a inventividade, e com o leitor, entre outros aspectos.

Baseando-nos em Culler, podemos entender que a narrativa busca a “lógica da história, em que entender significa conceber como uma coisa leva a outra, como algo poderia ter sucedido” (CULLER, 1999, p. 84), diferente da lógica científica, que busca entender a causa e o efeito, ou seja, o “sentido das coisas”.

Agora, passaremos a fazer um pequeno sobrevoo a respeito dos gêneros novela e romance a fim de iluminar a composição do estudo que propomos, da narrativa hatouniana, para, mais adiante, investigarmos se a classificação fechada de gênero literário se aplica em *Órfãos do Eldorado* ou se podemos afirmar tratar-se de uma narrativa híbrida, evidenciando que essa atividade de classificar de maneira inflexível uma obra em romance, novela, conto ou outro gênero se encontra, há algum tempo já, em vias de extinção.

1.2. Breve comentário sobre o gênero romance

O romance, na verdade, é um trançado de eventos, é uma coisa, é um... É uma coisa mais, vamos dizer... É uma espécie de árvore que vai... Que vai... Que vai crescendo com seus galhos, suas ramificações; às vezes, dá algumas flores, mas só algumas poucas, porque depois caem todas essas folhas (HATOUM, Milton. *Revista Fronteiraz*. Edição 2. “Processo criativo: Órfãos do Eldorado”. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=LeGGtLmEpvE>>).

Conforme Stalloni (2007) afirma, o romance é um gênero recente, mas seus elementos têm origem no gênero vizinho denominado epopeia, afirmação que Soares contradiz, ao afirmar que o romance não tem “nenhuma relação genética com a epopeia” (SOARES, 2007, p. 42). Para provocar ainda mais essa discussão, segundo Ian Watt (2010), esse gênero tem sua ascensão no século XVIII, por causa da ascensão da burguesia, que passa a ser mais alfabetizada, ou seja, passa a ler mais e a procurar por esse tipo de leitura como entretenimento. Soares, ainda completa, ao afirmar que “ao contrário da epopeia, como forma representativa do mundo burguês, [o romance] volta-se para o homem como indivíduo” (SOARES, 2007, p. 42) [grifo meu].

No entanto, segundo Stalloni, a palavra “romance” “aparece durante a Idade Média para designar não um conteúdo, mas uma escolha linguística” (STALLONI, 2007, p. 92), a língua romana. Portanto, o romance é, segundo o teórico, “inicialmente um modo de expressão, um ‘falar’, antes de ser um tipo

de obra” (STALLONI, 2007, p. 92). Portanto, como podemos observar, o romance não teria, assim, uma identidade literária. Essa identidade irá se consolidar, como defende Watt (2010), apenas no século XIX, com a ascensão da burguesia ao poder, tanto econômico como social.

Infante (2001) demonstra compartilhar da mesma opinião que Stalloni (2007) ao afirmar que a palavra “romance” foi empregada primeiramente para dar nome às formas de língua que apareceram depois do latim, as quais originaram as línguas neolatinas. Mais tarde, “romance” passou a designar as narrativas de cavalaria, produzidas nessas mesmas línguas.

Soares nos fornece um panorama histórico do romance ao declarar que na Antiguidade esse gênero narrativo não existia e que somente na Idade Média apareceu, “com o romance de cavalaria, já como ficção sem nenhum compromisso com o relato de fatos históricos passados” (SOARES, 2007, p. 42). E no Renascimento, esse gênero apresentava uma característica pastoril e sentimental, seguido pelo romance barroco, “de aventuras complicadas e inverossímeis” (SOARES, 2007, p. 42). Entretanto, é, segundo Soares, em *D. Quixote* que:

Podemos localizar o nascimento da narrativa moderna [neste caso o romance] que, apresentando constantes transformações, vem-se impondo fortemente, desde o século XIX, quando [...] se caracterizou sobretudo pela crítica de costumes ou pela temática histórica (SOARES, 2007, p. 42-3) [grifo meu].

Esteticamente, Stalloni (2007) nos mostra que um romance pode ser reconhecido por cinco pontos: 1) uma escrita em prosa, isto é, não se apresenta em forma de versos; 2) o lugar da ficção, ou seja, como declara o autor, teóricos falavam de “história fingida”, “obra de imaginação” para se distinguir dos textos jornalísticos, autênticos, vinculados ao realismo; 3) a ilusão da realidade, isto é, o romance, mesmo sendo imaginação, também tenta reproduzir o mundo real e seus acontecimentos plausíveis; 4) introdução de personagens, isso, conforme o estudioso, até o século XX, pois, os romances modernos vão proclamar a “morte do personagem”, visando ao excesso de tratamento psicológico nos personagens; 5) a descrição, utilizada por muitos apenas para embelezar ou autenticar a narrativa.

Até meados do século XX, o romance tinha como pretensão “sugerir” o real, mas esse problema tornou-se questionável, a partir dessa época. Com isso, segundo declara Adorno:

O romance precisaria se concentrar naquilo de que não é possível dar conta por meio do relato. [...] a emancipação do romance em relação ao objeto foi limitada pela linguagem, já que esta ainda o constrange à ficção do relato: Joyce foi coerente ao vincular a rebelião do romance contra o realismo a uma revolta contra a linguagem discursiva (ADORNO, 2003, p. 56).

Segundo Stalloni (2007), dentro do gênero romance existem classificações, as quais determinam se essa narrativa é um romance: heroico; cômico; picaresco; escrito por cartas; de formação (educativo); histórico; autobiográfico; novo romance – *nouveau roman*; entre outros.

Algumas dos elementos do romance, segundo Soares (2007), são: o enredo, que resulta da ação dos personagens e que adquire existência mediante o discurso narrativo, ou seja, de como os acontecimentos se organizam dentro da história, conforme a *performance* dos personagens. Os formalistas russos dividem o enredo em dois aspectos: a fábula, acontecimentos em ordem cronológica, e a trama, acontecimentos na ordem e na forma como se apresentam na narrativa. De maneira mais clara, a trama é dada pelo tema, ou seja, a ideia comum que dá unidade aos elementos da narrativa.

No romance, ocorre um desenvolvimento minucioso da ação e dos personagens, o que proporciona ao leitor uma visão totalizadora da obra. Por causa disso, percebemos uma trama complexa, com detalhamento dos aspectos narrativos. Em sua estrutura, esse detalhamento tem a finalidade de construir uma narrativa coerente e organizada. Dessa forma, não há como desprezar algum aspecto do texto, sob pena de desmontar sua estrutura e unidade textual.

Outro elemento característico do romance é a presença de personagens, que são considerados, conforme Soares (2007), “agentes da narrativa”, porque é a partir delas que as ações compõem a trama. Depois, temos o tempo, o espaço – denominado também ambiente, cenário ou localização –, o ponto de vista, ou seja, o foco narrativo, que é fornecido pelo narrador.

Segundo Adorno, “a disseminada sublitteratura biográfica é um produto da desagregação da própria forma do romance” (ADORNO, 2003, p. 57). E o teórico completa, ao afirmar que o “[...] romance teve como verdadeiro objeto o conflito entre os homens vivos e as relações petrificadas” (ADORNO, 2003, p. 58), ou seja, a relação entre o contemporâneo *versus* a tradição.

E é, justamente, em *Órfãos do Eldorado* que se apresenta essa relação entre o contemporâneo *versus* a tradição, pois, como veremos adiante, muitos críticos classificam a narrativa de Hatoum como romance. Entretanto, como observamos, o próprio autor a considera, segundo aspectos teóricos literários, como uma novela. Esse embate coloca em xeque a questão das classificações em gêneros literários, sugerindo uma classificação mais aberta, menos fechada, e levando-se em consideração, como afirma Moisés (1973), os elementos textuais e não apenas a sua forma.

1.3. Breve comentário sobre o gênero novela

E, ao contrário, a novela é uma... É uma... É um arbusto que, na verdade, vai se desfolhando. Você vai ter que... Tem que aparando as... Essa coisa mais densa. Na verdade, eu comparo a novela mais a uma palmeira nua, né... Um tronco nu, com poucas folhas... Vamos dizer, um açazeiro (HATOUM, Milton. *Revista Fronteiras*. Edição 2. “Processo criativo: Órfãos do Eldorado”. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=LeGGtLmEpvE>>).

O gênero narrativo em prosa, segundo Stalloni (2007), tomou forma ao longo dos tempos, mais precisamente durante quatro épocas históricas distintas: a Idade Média, a Renascença, a Época Clássica e a Época Moderna. É na Idade Média que a novela nasce; na Renascença, se desenvolve, mas, ainda assim, não se impõe como gênero. Já na Época Clássica, estudiosos, teóricos, escritores, entre outros, começaram a se interessar por esse gênero curto, desenvolvendo modelos que serviram como base de referência para futuros estudos; na Época Moderna, já imposto como gênero, encaixou-se como narrativa, mas o público, mesmo assim, não o dá a devida atenção, preferindo os contos.

Segundo Moisés (1973), a novela é o primeiro registro como gênero literário do qual se tem da prosa, originada, como dito, na Idade Média. Alguns críticos ainda estudam a prosa levando-se em consideração somente a “forma

externa” e não a “forma interna”, ou seja, o conteúdo. A obra *O alienista*, por exemplo, tem mais ou menos 100 páginas, mas é considerado por alguns teóricos como um conto; outra obra, *Iracema*, também entre 100 páginas, já é considerado por outros como romance. Se fosse aplicado às duas obras somente o aspecto quantitativo, ambas as obras seriam classificadas como conto, pela quantidade de páginas, o que seria um engano. No entanto, se aplicarmos o aspecto qualitativo, observa-se suas qualidades que as definem como obras literárias, distinguindo-as, inclusive, entre os gêneros literários, estudo que, com certeza, é o mais indicado para as obras narrativas. Massaud Moisés (1973), por exemplo, classifica *D. Quixote*, de Miguel de Cervantes, como uma novela, enquanto Bloom (2010), em *O cânone ocidental*, credits a invenção do romance, em oposição à narrativa picaresca, ao admirável experimento de Cervantes. É óbvio que Moisés (1973) se pauta no aspecto qualitativo para classificar a obra como novela. Inclusive, durante muito tempo, o romance do fidalgo, que desafia os moinhos de vento pensando que são monstros gigantes, desfilou como novela nas prateleiras de muitas bibliotecas espalhadas pelo mundo.

Primeiramente, qualitativo é um aspecto mais conveniente para distinguir obras literárias, pois leva em consideração a qualidade da obra, ou seja, enxerga a obra de dentro para fora, isto é, estrutura associada ao conteúdo, o que gera uma precisão na classificação da obra em determinado gênero. A confirmação do qualitativo com o apoio do quantitativo deve acontecer, é uma coisa, normalmente, ligada à outra. Conforme aponta Moisés, os elementos a serem julgados para a análise qualitativa são: “a ação, os personagens, o tempo, o lugar, a trama, a estrutura, o drama, a linguagem, o leitor, a sociedade, os planos narrativos etc.” (MOISÉS, 1973, p. 117). Dessa forma, Stalloni, afirma que além da densidade (tamanho) da narrativa novelística, deve-se creditar a classificação de novela às particularidades própria do gênero, tais como: a unidade da ação, marcada pela brevidade; a narração monódica, ou seja, existe apenas um narrador; a ambição da verdade, observada pela visão de mundo apresentada como fiel; além disso, outros elementos, como o tempo e o espaço, são limitados, algumas novelas adquirem caráter de testemunho, se baseiam na experiência do narrador e dos

personagens e vão “ao encontro de uma verdade subjetiva” (STALLONI, 2007, p. 118).

O crítico e teórico traz as considerações que cita e as aplica nas formas tradicionais e recomenda que não as aplique nos textos modernos ou contemporâneos, por terem elementos da vanguarda, como inovações e experimentações tanto na forma como no conteúdo narrativo.

A palavra “novela” vem do italiano *novela*, mas tem sua origem no latim *novela*, de *nobellus*, a, um, adjetivo com o sentido de novo, incipiente; mais tarde, derivou para “embaraçado”, “enredado”. Na Idade Média, foi substantivada e adquiriu o significado de “enredo”, “entrecho”, por isso: “narrativa enovelada”. Em português ganhou significados como “engano” e “mentira” e pode significar qualquer história longa e sentimentalona. Às vezes, por engano, é empregada para designar uma narrativa que contém entre 100 e 200 páginas. Na Idade Média, a novela ainda figurava como conto. Durante algum tempo, teve seu sentido pejorativo, pois significava “narrativa fabulosa, fantástica, inverossímil”. Só no Romantismo a novela ganhou as características e o respeito que tem hoje.

A Antiguidade clássica e o Oriente não conheceram a novela. Além disso, como afirma Moisés, os críticos:

Sempre que descobrem uma narração onde o verdadeiro contracenava com o fantástico ou o fictício, apressam-se em classificá-la de novela. Não se lembram de que a historiografia era então construída sem nenhum dos rigores científicos postos em voga na segunda metade do século XVIII (MOISÉS, 1973, p. 153).

Ou seja, podemos perceber que a novela, como gênero narrativo, pode-se dizer, é um texto novo, que teve sua origem na Idade Média, mas somente desde o Romantismo vem ganhando *corpus*, características e a devida importância nos estudos literários. Ainda assim, esses estudos são precários, pois utiliza de formas tradicionais e sacralizadas para tratar um texto novo, como o próprio nome do gênero propõe.

No entanto, é perceptível que os germes, isto é, os aspectos que dariam origem à novela já se faziam presentes nos textos antigos. Assim, Moisés (1973) desafia as classificações taxativas quanto ao gênero quando afirma que alguns teóricos “pretendem considerar a *Odisseia*, a *Ilíada* e a *Eneida* como

epopeia cujo entrecho contém a presença de elementos pitorescos próprios da novela” (MOISÉS, 1973, p. 154), ou seja, acha errônea tal classificação, sem se fazer um estudo com outro caráter.

Segundo Moisés (1973), é nas canções de gesta que se encontra a origem da novela. As canções de gesta nasceram na França, por conta do ócio provocado pela burguesia que, conseqüentemente, gerava arte. Como afirma Moisés:

As canções de gesta giravam em torno de acontecimentos de guerra; além disso, eram cantadas por trovadores, as canções de gesta confundiam o fantástico com o plano verídico, ambos ligados aos feitos de guerras. [...] Mas a narrativa crescia de tamanho cada vez que o mesmo trovador, ou outro, se dispunha a repeti-la (MOISÉS, 1973, p. 154).

A memória era incapaz de reproduzir a história como era ouvida, mudando sua identidade. A passagem do oral para a escrita se deu por causa da vontade dos fidalgos em quererem ler as histórias cantadas pelas canções em vez de ouvirem as histórias novamente em saraus, o que provocou também sua passagem do gênero poema para a prosa. Dessa maneira, a novela começou a ganhar um caráter autônomo.

De acordo com Moisés (1973), a primeira novela que se tem como exemplo é *A demanda do santo graal*, adaptação portuguesa vinda de uma lenda bíblico-céltica, em versos, com o título de *Perceval*. Com o tempo, foi agregando outras histórias. Assim:

Era a novela de cavalaria que emergia, logo tornada protótipo dum tipo de comportamento e de visão da realidade que permanecerá no gosto popular até hoje, como se pode ver nos filmes de *cow-boy [sic]*, expressão atual daquele remoto filão novelesco; a novela de cavalaria, repondo uma cosmovisão heroica semelhante à das epopeias greco-latinas, correspondia à ânsia de mitos e heróis existente no íntimo de cada indivíduo (MOISÉS, 1973, p. 155).

Aqui, vejamos ser bem clara a ligação que a novela tem com o mito e o tema do herói, que na modernidade passará a ser o anti-herói.

A novela, por si só, diferencia-se do romance, tanto no tamanho como na abordagem dos elementos narrativos. Segundo Infante (2001), a novela se diferencia do romance por apresentar um predomínio da ação sobre as

análises, ou seja, o mais importante na novela é o encadeamento dos episódios rumo ao final do enredo, que coincide com o clímax da história. Nesse subgênero, como aspectos característicos, não há a análise do comportamento dos personagens e do desenvolvimento da ação. Atualmente, a palavra “novela” é utilizada para classificar os programas de televisão que se encadeiam por inúmeros capítulos diários. Além disso, também usamos a palavra para denominar algo que leva tempo para se finalizar; por isso, a novela tem como característica o predomínio da ação sobre a análise dos personagens e da própria narrativa. Assim, Proença Filho afirma que “a novela se situa como forma intermediária entre o romance e o conto. Ex.: as novelas de *Léguas da promessa*, de Adonias Filho” (PROENÇA FILHO, 2000, p. 45).

Com base em Moisés (1973), o que se percebe é que a novela, em sua incipiência, contém um caráter mítico. Suas características iniciais são as mesmas do mito: histórias orais, com certa “teatralização”, e sempre contada em grupos por um indivíduo, que, supõe-se, ser um indivíduo experiente, que acumula histórias e ensinamentos a passar adiante. A partir da Idade Média, esse caráter começou a mudar, tomando os rumos que se configura no atual gênero explorado tanto na literatura como na rádio e na televisão. Segundo Gancho, a novela:

É um romance mais curto, isto é, tem um número menor de personagens, conflitos e espaços, ou os tem em igual número ao romance, com a diferença de que a ação no tempo é mais veloz na novela. Difere em muito da novela de TV, a qual tem uma série de casos (intrigas) paralelos e uma infinidade de momentos de clímax. Um exemplo de novela seria *Max e os felinos*, de Moacyr Scliar, na qual o personagem central, Max, vive muitas aventuras. A passagem do tempo é muito rápida, tornando a leitura agradável (GANCHO, 2001, p. 8).

Já segundo Stalloni (2007), a primeira novela da qual se tem registro é *As cem novas novelas*, de 1462, inspirada no *Decamerão*.

Na Idade Média, sucedem-se as novelas de cavalaria, as quais influenciam fortemente suas características narrativas e literárias. No entanto, é em Portugal que o gênero encontra seu valor, por não ter reconhecimento em outros lugares, principalmente na França, onde já era um gênero decadente. Com o passar do tempo, o caráter da novela mudou, e, na Renascença, passou a adquirir conflitos sentimentais, isto é, alguns elementos sentimentais e

não bélicos foram incorporados à novela, perdendo seu caráter “cavaleiriço” de guerra. Dessa forma, Moisés afirma que “um sopro lírico invade o mundo da cavalaria” (MOISÉS, 1973, p. 155). O Arcadismo influenciou e levou os temas bucólicos para fazerem parte do *corpus* novelesco, com temas pastoris e o bucolismo clássico.

Como já vimos, a novela teve num, dado momento histórico, um caráter fantástico, e, até mesmo, mítico, por assim dizer, o qual foi se perdendo com o passar dos anos, mas não por completo, pois ainda contém alguns elementos da literatura fantástica.

A narrativa nasceu da necessidade de se contar algo, ou seja, de se transmitir um ensinamento ou uma experiência para outro. Por isso, a narrativa advém da palavra “narrar”, que é, conforme explicita Gancho, ser:

[...] uma manifestação que acompanha o homem desde sua origem. As gravações em pedra nos tempos da caverna, por exemplo, são narrações. Os mitos – histórias das origens (de um povo, de objetos, de lugares) –, transmitidos pelos povos através das gerações, são narrativas; a Bíblia – livro que condensa história, filosofia e dogmas do povo cristão – compreende muitas narrativas: da origem do homem e da mulher, dos milagres de Jesus etc. (GANCHO, 2001, p. 6).

Portanto, fica claro que o homem, desde os primórdios, sentia a necessidade de contar histórias ou, pelo menos, de registrar sua história e de seu povo, principal caráter do mito, que busca narrar fatos de um coletivo ou das origens dos variados elementos que compõem o mundo. Nesse sentido, a narrativa e o mito estabelecem determinada relação.

Soares (2007) afirma que a novela, por sua extensão, situa-se entre o conto e o romance. Por causa dessa característica, apresenta um enredo unilinear e o predomínio da ação sobre a análise dos personagens e da descrição. Além disso, são selecionados os momentos de crise, ou seja, os momentos que levam ao desfecho do enredo. Ainda segundo a teórica, as ações constituem um tipo de *flash* e são breves e, muitas vezes, adquirem uma feição dramática.

Em *Órfãos do Eldorado*, conforme veremos no estudo realizado mais adiante, poderemos observar a diluição dos elementos que constituem tanto o romance como a novela, por exemplo, a quantidade de personagens na

narrativa hatouniana é reduzida, contamos apenas com três que atravessam toda a narrativa: o narrador, Arminto; Estiliano, o advogado e amigo da família; e Florita, a criada quase mãe e primeira “amante” do narrador. No entanto, apenas Arminto tem um aprofundamento psicológico; nos outros personagens, aparecem apenas descrições rápidas, sem aprofundamento, como observamos no trecho a seguir, no qual o narrador descreve Estiliano.

Via o advogado com o mesmo paletó branco, a mesma calça de suspensórios, e um emblema da Justiça na lapela. A voz rouca e grave de Estiliano intimidava quem quer que fosse; era alto e robusto demais para ser discreto, e tomava boas garrafas de tinto a qualquer hora do dia ou da noite. Quando bebia muito, falava das livrarias de Paris como se estivesse lá, mas nunca tinha ido à França. Vinho e literatura, os prazeres de Estiliano; não sei onde ele metia ou escondia o desejo carnal. Sei que traduzia poetas gregos e franceses. E cuidava dos assuntos jurídicos da empresa (HATOUM, 2008, p. 19).

Essa passagem é a única na narrativa de Hatoum que o narrador nos fornece características do personagem Estiliano, ou seja, Arminto não descreve o amigo e advogado durante a narrativa de suas memórias, ele realiza um parêntese e discorre a respeito do amigo. Essa característica mostra que a narrativa centraliza-se na ação, diferente do romance, que traz aprofundamento psicológico nos personagens. A ênfase de suas memórias são as ações, como afirma Ecléa Bosi (2007), em que demonstra que os velhos narram a partir da ação, o importante em suas memórias é a ação, uma vez que estão à margem dessa ação.

Entretanto, também podemos presumir que existem características do romance, por exemplo: na narrativa, existem vários espaços nos quais se passam a narrativa, começando por salas de aula e margens de rios, passando pelas duas casas herdadas do pai, os dormitórios nos quais o narrador foi obrigado a passar por um “castigo” dado por esse pai, os navios, os bares, o porto, enfim, diversos lugares. Isso é uma característica presente no romance, que traz inúmeros espaços para desenvolver as ações do enredo da narrativa.

Com isso, e após este breve panorama, analisaremos as características narrativas da obra *Órfãos do Eldorado*, a fim de pensá-la como gênero híbrido, e não como pertencente a um ou a outro gênero, de modo classificatório.

2. A presença do mito, a questão do narrador e a problemática da experiência

2.1. Breve apresentação sobre o mito e a presença dos mitos em *Órfãos do Eldorado*

Porque os mitos, assim como as culturas, viajam e estão entrelaçados. Pertencem à História e à memória coletiva (HATOUM, 2008, p. 106).

Quando ouvimos o vocábulo “mito”, pensamos logo nas lendas e mitologias, tanto gregas como de outros povos, que fizeram parte da infância e juventude de muitos de nós. Alguns mitos já tiveram, inclusive, o caráter pedagógico, sendo ouvidos e contados na escola e também no âmbito familiar. Quem nunca sentou com os familiares perto dos avós para ouvi-los contarem suas histórias, misturadas aos variados elementos míticos que, mais tarde, observamos em diversas lendas gregas?

Pois é, o mito tem várias características narrativas, ou seja, ouvimos e contamos como se fossem histórias, contos, fábulas. E era através dos mitos que os ensinamentos foram passados de geração em geração. Além disso, foi também por meio do mito que os povos arcaicos aprenderam sobre o mundo e construíram muitas de suas crenças.

Segundo Moisés, “pela etimologia, o mito consiste em ‘narração’, ‘fábula’, ‘lenda’, ‘enredo’, ‘história’, ‘narrativa’ e assim por diante, como se pode ver na *Poética* aristotélica” (MOISÉS, 2011, p. 299). A literatura herdou das características do mito as funções de nomear e apresentar o mundo como se fosse a primeira vez que o leitor estivesse entrando em contato com esse mundo, ou seja, joga um olhar renovado, (de) novo, para o mundo. Eliade afirma que: “o mito se torna o modelo exemplar de todas as atividades humanas significativas” (ELIADE, 1994, p. 12), ou seja, o mito tenta explicar o homem e a sua realidade. Isto é, como o filósofo ainda completa: “o mito lhe ensina as ‘histórias’ primordiais que o [homem] constituíram existencialmente” (ELIADE, 1994, p. 16).

Segundo Samuel, “o mito se encontra no nomear: Tudo o que foi nomeado torna-se real, como a própria coisa, como a realidade” (SAMUEL,

1984, p. 183), por exemplo, se nunca ouvíssemos falar do amor, nunca saberíamos da existência do amor. E, para completar, Samuel afirma que “cada mito mostra, por uma manifestação do sagrado, como cada realidade veio ao mundo” (SAMUEL, 1984, p. 182). Ademais, conforme o teórico, “Platão considerou o mito como um modo de expressar certas verdades que escapam à razão [...]” (SAMUEL, 1984, p. 183). Assim, Eliade declara que “conhecer os mitos é aprender o segredo da origem das coisas” (ELIADE, 1994, p. 18).

Além disso, podemos perceber também que a palavra mito significa narrativa, enredo, ou seja, mesmo que seja inventado ou real, o mito contém características da narração e carrega em seu interior o enredo, que é a história propriamente dita e que está presente na grande maioria dos gêneros em prosa, como a novela e o romance. Com isso, o crítico ainda continua sua ideia, ao afirmar que o “mito é literatura: [...] a palavra ‘mito’ significa história: um mito é um conto, uma narrativa, um poema; mito é literatura e deve ser considerada uma criação estética da imaginação humana” (CHASE *in* MILLHER, 1960, p. 129 *apud* MOISÉS, 2011, p. 303).

No entanto, Moisés cita Eliade ao afirmar que podemos pensar que o mito, “refere-se, pois, à marcha do pensamento não reflexivo, não lógico, no sentido de fundar o ser: ‘o mito é solidário da ontologia: não fala senão de *realidades*, do que acontece *realmente*, do que é plenamente manifesto” (ELIADE, 1971, p. 83 *apud* MOISÉS, 2011, p. 300), ou seja, o mito transmite um ensinamento, uma história real, de como ela “realmente” aconteceu, mas com um caráter formador do ser, buscando a origem, a explicação para o mundo. Moisés, citando Eliade, ainda afirma:

Mas o encontro com o ser, “num instante original e fora do tempo” (Grassi s.d.: 75), equivale a uma ontologia sagrada: na verdade, “é a irrupção do sagrado no mundo, narrado pelo mito, que *funda* realmente o mundo. Cada mito mostra como uma realidade veio à existência, seja a realidade total, o Cosmo, seja um fragmento dela” (ELIADE, 1971, p. 84 *apud* MOISÉS, 2011, p. 300).

Dessa maneira, é fácil perceber que o mito tem o caráter de explicar e, ainda mais, de sacralizar o fundamento do mundo, ou seja, o porquê da existência do mundo e dos seres, através de histórias reais ou não. Eliade afirma que “a história narrada pelo mito constitui um ‘conhecimento’ de ordem

esotérica, [...] porque esse ‘conhecimento’ é acompanhado de um poder mágico-religioso” (ELIADE, 1994, p. 18).

Vernant, focalizando seus estudos nos mitos gregos, questiona: “[...] o que é um mito grego? Um relato, claro” (VERNANT, 2000, p. 10). Sendo assim, o estudioso completa: “nesse sentido, o relato mítico não resulta da invenção individual nem da fantasia criadora, mas da transmissão e da memória” (VERNANT, 2000, p. 12).

Vernant ainda nos mostra que, para um mito ser completo e considerado como tal, deve conter três elementos:

Memória, oralidade, tradição: são essas as condições de existência e sobrevivência do mito. Elas lhe impõem certos traços característicos, que aparecem mais claramente se se prossegue a comparação entre a atividade poética e atividade mítica (VERNANT, 2000, p. 12).

Ainda segundo Vernant (2000), transpor um mito da palavra oral para a palavra textual é muito complicado, pois a escrita ignora aquilo que dá vida ao relato: a voz, a tonalidade, o ritmo e os gestos. Além disso, ainda defende que o problema reside em dois campos: 1) transpor um texto oral tal qual para a escrita pode soar falso e, assim, o texto não se sustenta; 2) escrever um texto para ser lido em voz alta também não convence, pois ele é exterior à oralidade.

No entanto, o homem adquiriu meios de como se comunicar através da língua, da linguagem, fazendo com que a relação amigável que existia entre o homem primitivo e os mitos começasse a ruir, a entrar em decadência, em ruínas, transformando o caráter pedagógico do mito apenas em entretenimento, pois já não fazia mais sentido creditar ao mito a formação e a origem de tudo e do mundo, a partir do momento que a língua, com sua possibilidade de nomeação, retirava do mito o caráter nomeativo, isto é: com o poder da palavra, o homem poderia nomear aquilo que bem entendesse. Assim, Moisés, ao citar Gusdorf, afirma que:

[...] o aparecimento da linguagem, do *logos*, produziu uma crise nas relações entre o homem primitivo e o mundo; é que à identidade entre ambos correspondia semelhante aderência da palavra à coisa: “o nome não só designa, é o próprio ser” (GUSDORF, 1960, p. 22 *apud* MOISÉS, 2011, p. 301).

Contudo, o mito, como o conhecemos, passou a figurar nos espaços narrativos. Assim, Moisés declara que:

[...] ao distinguir o mito como narrativa, Aristóteles estava tão-somente a pôr em relevo um aspecto que lhe é intrínseco, em razão de que “o mito não só expressa o sentido profundo das coisas, como também o expressa, particularmente, através de uma história” (Wheelwright, 1968: 133). Assim, um mito implica, em qualquer dos sentidos, uma narrativa e, *ipso facto*, o concurso da imaginação: criar um mito significa conceber, pela mediação das forças imaginativas, uma história que reflete um modo não lógico de enfrentar o mundo (MOISÉS, 2011, p. 302).

Ainda assim, Moisés (2011) defende que o mito é o resultado de projeções de um povo, ou seja, ele é substancialmente de caráter coletivo, isto é, mesmo o mito sendo contado por apenas uma pessoa, o narrador, em muitos casos, contando a história de um herói, continha um caráter coletivo, pois representava um povo, uma nação, como os vários mitos gregos que ouvimos, por exemplo, de Hércules, de Ulysses, entre outros. Dessa forma, ao entrarmos em contato com um mito, observamos que uma de suas marcas é representar a coletividade de um povo, pois é através desse mito que outras gerações irão conhecer o mundo em que vivem e viverão, além de conhecer seus antepassados e seus respectivos feitos no mundo, dando sentido às coisas e à própria existência do mundo e de tudo nele contido.

A narrativa de Hatoum, mesmo com seus variados mitos incorporados em seu enredo, realiza um “renovar” do mito, transforma-se em uma forma de contar baseada nos preceitos clássicos teóricos do mito, mas com algumas diferenças. A principal delas é a transposição do caráter coletivo para o individual. O mito é coletivo; a narrativa, individual. O mito une, a narrativa separa. O mito diz, a narrativa silencia.

Órfãos do Eldorado encaixa-se, ao mesmo tempo, em mito e em narrativa. E essa narrativa traz também uma característica mítica: a coletividade, simbolizada pela presença da voz de vários manauaras do início do século XX. Entretanto, de maneira individual, o narrar do narrador é solitário. Armino narra somente para um expectador, em vez de ser para dezenas de pessoas, como era nos tempos primitivos das sociedades arcaicas. Isso pode ser observado nos seguintes trechos: “Estás vendo aquele menino pedalando um triciclo” (HATOUM, 2008, p. 13), o verbo “estar”, conjugado na segunda

pessoa do singular (tu), demonstra que o narrador refere-se a apenas uma pessoa e não a várias; se o verbo estivesse empregado na segunda pessoa (estais) ou na terceira pessoa (estão) do plural, demonstraria que o narrador estaria se referindo a mais pessoas. Dessa forma, o último parágrafo da narrativa mostra, realmente, que Arminto narra sua história somente para uma pessoa, o que se observa no seguinte trecho: “Aí *tu entraste* para descansar na sombra do jatobá, *pediste* água e *tiveste* paciência para ouvir um velho” (HATOUM, 2008, p. 103) [grifo meu]; tanto o pronome pessoal da segunda pessoa (tu) como os verbos conjugados na segunda pessoa do singular confirmam que o narrador conta suas memórias para apenas uma pessoa, opondo-se à característica do mito, que, nas sociedades primitivas, era voltada para mais de uma pessoa ouvir.

Mesmo o mito não sendo considerado um gênero literário narrativo, está presente, como vimos, em diversas narrativas, principalmente por conter, em sua estrutura, variados elementos narrativos, como o enredo, os personagens, os ambientes etc. Sendo assim, veremos a presença de características míticas na narrativa novelística hatouniana e como elas influenciam o enredo e, principalmente, seus personagens, selando, inclusive, seus destinos. Portanto, observamos que a questão do mito está fortemente enraizada em *Órfãos do Eldorado*.

Uma das questões mais perceptíveis em quase toda a narrativa hatouniana é a presença constante de mitos e lendas. Aliás, a narrativa hatouniana é entrelaçada tanto pelas lendas amazônicas como pelos mitos clássicos, como se observa no seguinte trecho:

Dizia que tinha se afastado do marido porque ele vivia caçando e andando por aí, deixando-a sozinha na Aldeia. Até o dia em que foi atraída por um ser encantado. Agora ia morar com o amante, lá no fundo das águas. Queria viver num mundo melhor, sem tanto sofrimento, desgraça (HATOUM, 2008, p. 11).

Mas, como afirma o narrador-personagem-protagonista, Arminto, “há um momento em que as histórias fazem parte da nossa vida” (HATOUM, 2008, p. 13). E a história parece mesmo se repetir na vida do narrador. Sua amada, Dinaura, também vai, segundo a empregada, Florita, parar num lugar no fundo das águas, em busca de um mundo encantado. Dessa forma, podemos

perceber que os mitos e as lendas narrados pelo narrador são atualizados, recolocando-os na vida do narrador-personagem-protagonista, como observado nos seguintes trechos: “Quando decidi viver com minha amada no palácio, ela sumiu deste mundo. Diziam que morava numa cidade encantada, mas eu não acreditava” (HATOUM, 2008, p. 14); “Esperou meu olhar de interrogação e acrescentou: Dinaura foi morar numa cidade encantada” (HATOUM, 2008, 62).

Essa característica de trazer para a narrativa os mitos e as lendas, tanto amazônicos como clássicos, e misturá-los à narrativa e à história do narrador se deve também ao propósito do livro, que foi encomendado por uma editora escocesa, a Canongate, para integrar a coleção “Mitosis”, que conta com autores de todo o mundo e, assim, traz ao conhecimento do leitor os mitos e as lendas dos respectivos locais em que esses autores residem ou nasceram. Hatoum (2008), como afirma, usou de narrativas indígenas e passagens de livros de outros autores sobre os mitos da Amazônia brasileira para compor sua narrativa, que, como continua em sua afirmação, “não se [refere] diretamente aos índios ou à cultura indígena” (HATOUM, 2008, p. 107) [grifo meu], o que nos faz pensar que sua narrativa trabalha com esse mundo “fantástico” para ir mais fundo no universo humano, ou seja, tratar de aspectos do homem, mais precisamente, como descobriremos adiante, do homem moderno e contemporâneo.

Nesse sentido, fica claro que as inúmeras lendas e outros tantos mitos, assim como outros elementos literários, também fornecem *corpus* à narrativa hatouniana, como, por exemplo, a lenda da mulher que é “atraída por um ser encantado”, por ele viver caçando, “deixando-a sozinha na aldeia” (HATOUM, 2008, p. 11); a lenda “do homem da piroca comprida”, que depois de fisgar uma moça, se enroscava com a própria piroca, deixando a mulher perguntando sobre a piroca; a lenda “de uma mulher que foi seduzida por uma anta-macho” (HATOUM, 2008, p. 12) e que se transformou num sapo, logo após mergulhar num rio; e a lenda “da cabeça cortada. A mulher dividida” (HATOUM, 2008, p. 13), na qual uma mulher tem a cabeça separada do corpo durante o dia e à noite volta a ficar grudada no corpo, mas um homem rouba o corpo e o marido da mulher passa a viver somente com a cabeça.

Dessa forma, Hatoum resgata algumas das lendas locais da Amazônia que ouviu do avô, conforme afirma no posfácio, pois a história do avô “evocava um mito amazônico: o da Cidade Encantada” (HATOUM, 2008, p. 105) e continua:

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

Além das lendas, observamos a presença dos mitos gregos, como o mito de Cronos, que, na mitologia romana, é conhecido como Saturno, e que, na narrativa hatouniana, dá nome à pensão na qual Arminto é exilado pelo pai, como forma de punição por ter se envolvido, ou melhor, descoberto o sexo, com Florita: “Eu ainda era jovem, acreditava que o castigo por ter abusado de Florita era merecido; por isso devia suportar o peso dessa culpa” (HATOUM, 16). Além disso, é possível percebermos a presença do Complexo de Édipo, elaborado por Freud, baseando-se na história do herói grego, Édipo, que casa com a mãe; na narrativa, Florita, a índia que cuida de Arminto como se fosse sua mãe, tem um caso de amor com o narrador-personagem-protagonista, quando este era jovem: “Ela [Florita] me beijou na boca, o primeiro beijo, e pediu que eu tivesse paciência” (HATOUM, 2008, p. 24).

No entanto, o autor realiza tal façanha de maneira velada, discreta, implícita, pois quem não conhece os mitos, não consegue enxergar em sua narrativa as diversas referências a eles, como, por exemplo, nos seguintes trechos: “Amando Cordovil seria capaz de *devorar o mundo*. Era destemido: homem que ria da morte” (HATOUM, 2008, p. 14) [grifo meu], em que revive o mito de Cronos, que “devora os filhos” até ser enganado pela esposa, que salva Zeus, Hades e Poseidon.

Sendo assim, como podemos observar, a presença de lendas e mitos permeia toda a narrativa, atualizando-os na vida do narrador, revelando, como afirma Arminto, que “há um momento em que as histórias fazem parte da nossa vida” (HATOUM, 2008, p. 13), demonstrando que os mitos e as lendas fazem-se presentes não só no homem das sociedades primitivas, mas também no homem contemporâneo.

2.2. A questão do narrador

Com efeito, o homem conseguiu abreviar até a narrativa. Assistimos em nossos dias ao nascimento da *short story*, que se emancipou da tradição oral e não mais permite essa lenta superposição de camadas finas e translúcidas, [...] (BENJAMIN, 2011, p. 206).

Discorrer sobre a posição do narrador na narrativa é algo bastante complexo, pois os narradores existem desde a criação do mundo, dos mitos, da necessidade de o homem passar suas experiências adiante, contando suas histórias para outras pessoas, e para novas gerações. Essas histórias, no início, tinham o carácter pedagógico, ou seja, o intuito de ensinar, como observamos no tópico que aborda o mito. Mais tarde, com o advento do romance, junto da ascensão da burguesia, o narrador passou a contar histórias com o objetivo de entreter as pessoas, fato que foi retirando a “aura” dos narradores, pois em vez de escutarmos alguém contando suas histórias, passamos a ler livros, num gesto solitário. Dessa forma, pouco a pouco, fomos “matando” o narrador, como defende Benjamin, ao afirmar que “a arte de narrar está em vias de extinção” (BENJAMIN, 2011, p. 197).

Além disso, ainda segundo Benjamin, “o narrador é a figura na qual o justo se encontra consigo mesmo” (BENJAMIN, 2011, p. 221), isto é, além de narrar e, através desse ato, passar conhecimento à próxima geração, o narrador realiza outro ato, o da busca da própria identidade, ou seja, ao narrar, o narrador também descobre seu verdadeiro “eu”, descobrimento marcado pelo discurso, pela linguagem, que é o próprio ato de narrar.

Assim, e com base nos textos de Benjamin (2011), é extremamente viável e imprescindível o que afirma Gancho, ao defender que “não existe narrativa sem narrador, pois ele é o elemento estruturador da história” (GANCHO, 2001, p. 26). E, isso, Hatoum, em seu posfácio, nos mostra ao declarar que:

Anos depois, ao viajar pelo Médio Amazonas, procurei o narrador na cidade indicada. Ele morava na mesma casa que meu avô tinha descrito, e estava tão velho que nem sabia sua idade. Ele se recusou a contar sua história:

“Já contei uma vez, para um regatão [o avô] que passou por aqui e teve a gentileza de me ouvir. Agora minha memória anda apagada, sem força...” (HATOUM, 2008, p. 106).

Como podemos observar, o narrador declara sua morte ao recusar-se contar à outra pessoa a mesma história, pois já havia contado a uma primeira pessoa, há anos e, a partir disso, caberia a essa pessoa transmitir a história que ouviu desse narrador, tornando-se, assim, o novo narrador. Exatamente como defende Vernant (2000), em seus estudos sobre o mito, ao afirmar que o relato mítico não se fixa numa forma definitiva, ou seja, ele pode variar, podendo ser cortado, modificado, pois enquanto estiver em contato com variados grupos ele se modificará e estará aberto à inovação. Logo, concluindo com Vernant, “o mito [narrativa, história] também só vive se for contado, de geração em geração, na vida cotidiana” (VERNANT, 2000, p. 12), isto é, só será passado adiante para que outras pessoas o espalhem se existir a figura do narrador [grifo meu]. E Benjamin completa, ao declarar que:

O cronista é narrador da história. [...] notar-se-á facilmente a diferença entre quem escreve a história, o historiador, e quem a narra, o cronista. [...]

No narrador, o cronista conservou-se, transformando- e por assim dizer secularizado. [...] tanto o cronista, vinculado à história sagrada, como o narrador, vinculado à história profana, participam igualmente da natureza dessa obra a tal ponto que, em muitas de suas narrativas, é difícil decidir se o fundo sobre o qual elas se destacam é a trama dourada de uma concepção religiosa da história ou a trama colorida de uma concepção profana (BENJAMIN, 2011, p. 209-10).

A palavra cronista vem do gênero crônica, que, por sua vez, tem sua origem na palavra *chronos*, que é o deus do tempo. Portanto, o cronista é aquele que vê o tempo passar e, além disso, passa por esse tempo, experimentando-o. Com isso, a partir desse tempo, narra essa experiência, a fim de passá-la ao próximo, assim como faz o narrador. Portanto, o narrador seria, então, um tipo de cronista e vice-versa.

No entanto, o narrador está em vias de extinção e, desde a modernidade, ele praticamente foi sepultado. Começou com os mitos, os quais estão, praticamente, banidos. Depois veio a vez das narrativas, gênero um pouco mais moderno, mas que, mesmo assim, não escapou do desmoronamento. Uma das marcas desse desmoronamento é a transposição do caráter simbólico da coletividade para o individual, tanto dos mitos como da narrativa. E quando, finalmente, esse narrador morrer, estaremos sozinhos, como um barco à deriva no mar.

Segundo uma das teorias de Benjamin (2011), existe dois tipos de narrador: o que fica em sua terra e nunca saiu para novos territórios, ou seja, acumula histórias e experiências em sua terra, sem precisar viajar o mundo; e o viajante, que sai desbravando o mundo, colhendo experiências fora de sua terra. Entretanto, este último narrador, conforme a idade avança, torna-se o homem que fica em sua terra, acumulando outras experiências diferentes das viagens que realizava e que, quando fixar residência, irá narrar suas histórias, sua experiência.

Em *Órfãos do Eldorado*, podemos presumir que existe o caso do primeiro tipo de narrador, o que fica em sua terra, não viaja. Entretanto, isso não prejudica o choque de experiências fortes que o narrador acumulará durante a narrativa. E sua experiência principal gira em torno da ruína. Ruína essa que começa com o desmoronamento de sua vida econômica, simbolizado na imagem de quando o barco intitulado “Eldorado” choca-se num banco de areia, naufragando e deixando Arminto sem saber o que fazer com a empresa do pai, morto, porque, como ele mesmo afirma: “Não tenho experiência nem vontade” (HATOUM, 2008, p. 30).

Com isso, o naufrágio desse barco é o início do desabamento da vida desse narrador, que parece estar a bordo do Eldorado, deixando Arminto, assim como os outros o deixarão, sozinho na margem do rio Negro, narrando sua história para um passante (imigrante, estrangeiro), um viajante que, como afirma Benjamin (2011), pode se transformar no narrador, uma vez que, segundo o teórico, existe dois tipos de narradores: aquele que fixa residência em sua terra; e aquele que viaja o mundo, mares e pessoas.

Ecléa Bosi confirma essa teoria de Benjamin, ao citá-lo em seu texto quando se refere ao narrador: “sempre houve dois tipos de narrador: o que vem de fora e narra suas viagens; e o que ficou e conhece sua terra, seus conterrâneos, cujo passado o habita” (BOSI, 2007, p. 84). O homem que ficou é o homem que não saiu em grandes viagens, sua experiência é outra, e o homem das viagens é o viajante, sua experiência também é outra. Exemplo disso é o trecho em que Arminto conta a história de Estiliano, único amigo de Amando, seu pai. Enquanto Amando ficou, ergueu uma empresa e se casou, Estiliano foi para Recife estudar e voltou advogado (HATOUM, 2008, p. 18).

Segundo Ecléa Bosi, “o narrador tira o que narra da própria experiência e a transforma em experiência dos que o escutam. No romance moderno, o herói sofre as vicissitudes do isolamento” (BOSI, 2007, p. 85). O narrador de *Órfãos do Eldorado*, Arminto, encaixa-se perfeitamente nesse aspecto. E a historiadora ainda completa, “o romance atesta a desorientação do vivente” (BOSI, 2007, p. 85). Sendo assim, Hamburger afirma que o narrador de memórias “vê o eu de sua juventude como um eu diferente do eu atual, que narra, que por sua vez é diferente de um eu posterior” (HAMBURGER, 1986, p. 232).

No entanto, podemos observar que a narração perdeu lugar para a informação, os textos de opinião, evidenciando que, segundo Ecléa Bosi, “a arte de narrar vai decaindo com o triunfo da informação” (BOSI, 2007, p. 86). Ruína, declínio da narração, do narrador, da arte de narrar. A informação tem data de validade; a narração, não. Contudo, a narração transforma, “investe sobre o objeto e o transforma” (BOSI, 2007, p. 88). Conforme declara Ecléa Bosi, é “quando os velhos se assentam à margem do tempo já sem pressa – seu horizonte é a morte – floresce a narrativa” (BOSI, 2007, p. 88). Arminto, realiza isso. Senta-se à margem do rio e do olhar no horizonte, floresce sua narrativa ao passante.

Voltei para Vila Bela e fiquei escondido aqui, mas estava muito mais vivo. Ninguém quis ouvir essa história. Por isso as pessoas ainda pensam que moro sozinho, eu e minha voz de doido. Aí tu entraste para descansar na sobra do jatobá, pediste água e tiveste paciência para ouvir um velho (HATOUM, 2008, p. 103).

Assim, Ecléa Bosi declara que “todas as histórias contadas pelo narrador inscrevem-se dentro da sua história, a de seu nascimento, vida e morte” (BOSI, 2007, p. 89). Da luta entre o ouvinte e o narrador e do manter vivo o narrador, “emergem as experiências francamente épicas do tempo: a esperança e a recordação” (LUKÁCS *apud* BOSI, 2007, p. 90). Em *Órfãos do Eldorado*, é exatamente isso o que podemos perceber.

Fiquei cismado, porque há um momento em que as histórias fazem parte da nossa vida.

[...]

Mas a história de uma mulher não é a história de um homem? (HATOUM, 2008, p. 13)

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

Segundo Ecléa Bosi, “a arte de narrar é uma relação alma, olho e mão: assim transforma o narrador sua matéria, a vida humana” (BOSI, 2007, p. 90). E a historiadora continua, ao afirmar que “seu talento de narrar lhe vem da experiência; sua lição, ele extraiu da própria dor; sua dignidade é a de contá-la até o fim, sem medo. Uma atmosfera sagrada circundo o narrador (BOSI, 2007, p. 91).

Arminto realiza exatamente isso. Do ponto de vista do narrador, o real é subjetivo, e não objetivo. Esse ponto de vista do narrador é carregado de sentimentos próprios, ou seja, ele não faz o papel de um simples observador, como demonstra no seguinte trecho: “Rever o que foi apagado pela memória é uma felicidade” (HATOUM, 2008, p. 31).

Num domingo de 1965, quando ainda não havia TV no Amazonas, meu avô me chamou para almoçar na sua casa. Eu nunca recusava esses convites, pois sabia que, depois de comer os quitutes preparados pela minha avó, ele me convidaria para conversar à sombra de um jambeiro. Na verdade, era um monólogo, que eu interrompia apenas com perguntas. Naquela tarde, meu avô me contou uma das histórias que ouviu em 1958, numa de suas viagens ao interior do Amazonas (HATOUM, 2008, p. 105).

Sendo assim, *Órfãos do Eldorado*, como podemos observar pelas palavras de Hatoum, é um monólogo interior do narrador. Contudo, segundo Adorno, “não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração. O romance foi a forma literária específica da era burguesa. Em seu início, encontra-se a experiência do mundo desencantado” (ADORNO, 2003, p. 55), ou seja, o mundo em ruínas.

O narrador joga seu olhar sobre o escuro de seu tempo (contexto histórico – declínio do Amazonas) e de si mesmo (como homem contemporâneo – ilumina a escuridão), isto é, a ruína de sua vida pessoal, financeira e amorosa, demonstrando o caráter dilacerado do sujeito contemporâneo que se constrói na própria ruína.

Ela mergulha a coisa [narrada] na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. Os narradores gostam de começar sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir, a menos que prefiram atribuir essa história a uma experiência autobiográfica (BENJAMIN, 2011, p. 205) [grifo meu].

É exatamente o que ocorre na narrativa hatouniana. Ao narrar sua ruína, percebemos que Arminto é a própria ruína, demonstrada por duvidar de si mesmo, de suas memórias, único bem que restou a ele, uma vez perdidos os amigos, a família, os amores, as posses etc.

Todos nós temos histórias. Algumas dão boas narrativas; outras, nem tanto. Todos nós temos experiências. Algumas são narráveis; outras, nem um pouco. Assim, não existe narrativa sem narrador. Dessa forma, não é todo mundo que pode ser considerado um narrador. Os “verdadeiros” narradores ultrapassam a linha do entretenimento, fazem da narrativa uma construção mítica, que engole o leitor e o transforma com seu *páthos*, provocando a catarse no ser humano. O “verdadeiro” narrador segura na mão do leitor e o leva para dentro de sua história. E esse leitor deposita sua confiança na “viagem” que esse ser “mítico” fará em sua companhia. Portanto, narrar e ouvir uma narrativa é muito mais que a simples relação existente entre o contador e o ouvinte. Essa relação instaura novos mundos, novas perspectivas, novos seres, imaginários ou não, possíveis ou não. A questão é que a narrativa com seu protagonista, o narrador, é imprescindível para a vida humana. Uma das atividades mais antigas da humanidade é o narrar, por isso o termo “de geração em geração”, porque os mais velhos narravam suas histórias e experiências aos mais novos, fazendo-os entenderem a vida e como as coisas foram feitas e, além disso, como funcionam. E, assim, o mundo foi passado de pai para filho.

Entretanto, o narrador vem morrendo de algum tempo para cá. Não existem mais narradores. A modernidade, com as suas invenções e o mundo técnico e estandardizado vem matando aos poucos o narrador. A Primeira Guerra Mundial deu o pontapé inicial para a morte do narrador. As imagens cruéis, de um mundo nunca antes imaginado. Pessoas devorando a si próprias. Tiros. Explosões. O mundo sendo engolido pela vontade de ver seu próximo morto. Toda essa violência encomendada provocou um trauma no homem

moderno. Os combatentes voltaram das trincheiras “descarregados” de experiências narráveis. Mesmo com a enxurrada de livros sobre o período de guerra, as experiências que, ali, naquelas folhas, estavam impressas não eram possíveis de serem narradas, passadas como ensinamento de pai para filho. Não eram experiências comunicáveis. Eram apenas imagens da distorção do mundo, dos homens.

Ela [a narrativa] tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos (BENJAMIN, 2011, p. 200) [grifo meu].

Contudo, hoje temos o romance memorialista moderno, que mistura memórias com um narrador em primeira pessoa, mas que, ainda assim, não impede a morte do narrador, pois este não sustenta uma identidade. São narradores marcados por tempos conturbados, pois não é mais possível narrar em tempos tão marcantes, uma vez que as pessoas e, no caso da literatura, o narrador estão fragmentados, dilacerados e marcados pelos acontecimentos do século XX, porque as experiências são outras. Esse aspecto tomou conta também da literatura brasileira. Segundo Fischer, “[...] pareceu aos escritores que não havia nem um eu digno de falar e de ser ouvido, [...]” (FISCHER, 2003, p. 39).

Com efeito, numa narrativa a pergunta – e o que aconteceu depois? – é plenamente justificada. O romance, ao contrário, não pode dar um único passo além daquele limite em que, escrevendo na parte inferior da página a palavra *fim*, convida o leitor a refletir sobre o sentido de uma vida (BENJAMIN, 2011, p. 213).

De acordo com Adorno, “a nova reflexão é tomada de partido contra [...] o próprio narrador, que busca, como um atento comentador dos acontecimentos, corrigir sua inevitável perspectiva” (ADORNO, 2003, p. 60). Armino tenta, através de sua narrativa, corrigir sua perspectiva de ruína, de perdedor, por meio de sua memória e experiência.

2.3. A problemática da experiência

[...] a voz de alguém que está sentado sobre a experiência [...], quem sabe mesmo alguém já com muitos fracassos nas costas [...], quem sabe mesmo alguém já velho e à beira da morte. Inventamos as memórias (FISCHER, 2003, p. 40).

Conforme Ecléa Bosi (2007) conta, há uma lenda balinesa na qual existia uma sociedade que sacrificava os velhos. Posteriormente, essa sociedade precisou construir um salão, mas ninguém sabia como construí-lo, pois foram os velhos quem ergueram a cidade. Como afirma a historiadora: “há muitos anos não se levantavam construções de grande porte, e eles tinham perdido [com o sacrifício dos velhos] a experiência” (BOSI, 2007, p. 77). No entanto, um velho foi escondido pelo neto. Dessa forma, o velho passou a ensinar “a comunidade a distinguir a base e o cimo dos troncos. Nunca mais um velho foi sacrificado” (BOSI, 2007, p. 77). Essa lenda marca a passagem de conhecimento do mais velho, experiente, ao mais novo, iniciante nas experiências, fato raro no mundo moderno e contemporâneo. Logo, o homem moderno e contemporâneo é pobre de experiência. Prefere falar a ouvir e, pior, se livrar dos velhos, dos experientes.

Em sociedades antigas, o velho tem lugar privilegiado. Atualmente, está à margem, abandonado, isto é, ele perdeu sua utilidade, ou seja, é um inválido. Na narrativa hatouniana, o narrador, Arminto, é chamado pelas crianças de “doido”:

Depois dá uns risinhos, sai pedalando, e lá perto da igreja do Carmo ele grita: Arminto Cordovil é *doido*. Só porque passo a tarde de frente para o rio (HATOUM, 2008, p. 14) [grifo meu].

Voltei para Vila Bela e fiquei escondido aqui, mas estava muito mais vivo. Ninguém quis ouvir essa história. Por isso as pessoas ainda pensam que moro sozinho, eu e minha voz de *doido*. Aí tu entraste para descansar na sombra do jatobá, pediste água e tiveste paciência para ouvir um velho. Foi um alívio expulsar esse fogo da alma.

[...]

Está me olhando como se eu fosse um *mentiroso*. O mesmo olhar dos outros. Pensas que passaste horas nesta tapera ouvindo lendas? (HATOUM, 2008, p. 103) [grifos meus].

Segundo Ecléa Bosi, “existem, sim, outras sociedades, deveríamos responder, onde o ancião é o maior bem social, possui um lugar honroso e uma

voz privilegiada” (BOSI, 2007, p. 76). Era nas sociedades primitivas que os mitos ou as lendas eram passados como ensinamento ao mais novo, como iniciação deles à vida adulta, forma arcaica de passar o conhecimento sobre o mundo e das coisas à próxima geração.

O primeiro sangue. Sentiu a cabeça latejar, e gritou tanto de dor que seu tio levou a coitada para ser curada por um pajé da aldeia. Maniva foi proibida de entrar na casa, porque o sangue da menstruação era maléfico para os pajés. [...] Então o pajé contou que o criador do mundo chupou o rapé-paricá da vagina de sua sobrinha que estava menstruada, dormindo. Uma parte do pó caiu na terra dos povos da Amazônia e se espalhou por toda a floresta, mas só os pajés podem cheirar o pó do cipó e ver o mundo, só eles têm o poder [experiência] de abrir a visão e depois transformar, criar e curar os seres. A moça ouviu isso: quando o pajé chupa o sangue, o pó, ele morre; quer dizer, a alma dele sai do corpo e viaja para o outro mundo, mais antigo, o começo de tudo (HATOUM, 2008, p. 45) [grifo meu].

Ulisses Tupi queria que eu conversasse com um pajé: o espírito dele podia ir até o fundo das águas para quebrar o encanto e trazer Dinaura para o nosso mundo. Sugeriu que eu fosse atrás de dom Antelmo, o grande curandeiro xamã de Maués. Ele conhecia os segredos do fundo do rio e podia conversar com Uiara, chefe de todos os encantados que viviam na cidade submersa (HATOUM, 2008, p. 64).

Segundo Benjamin: “Ficamos pobres. Abandonamos uma depois da outra todas as peças do patrimônio humano, tivemos que empenhá-las muitas vezes a um centésimo do seu valor para recebermos em troca a moeda miúda do ‘atual’” (BENJAMIN, 2011, p. 119). Benjamin demonstra a razão de a sociedade tornar-se pobre em experiências:

Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano (BENJAMIN, 2011, p. 115).

Soma-se ao discurso de Benjamin (2011), sobre a pobreza de experiência, a fala de Ecléa Bosi (2007), para quem os bens conquistados pelos velhos [pais] sofrem a ruína construída pelos filhos, o que demonstra, segundo a historiadora, que a pobreza, ou melhor, a falta de propriedade e, até, a pobreza de bens, leva também à pobreza de experiência e à miséria pessoal. Nesse sentido, experiência e pobreza estão relacionadas. E isso também aparece em *Órfãos do Eldorado*, quando podemos perceber que

Arminto, quando jovem, apenas tem vivência, é pobre de experiência, como deixa claro no seguinte trecho:

Chegamos a um acordo sobre a retirada. E ele mesmo sugeriu que o dinheiro fosse enviado pelo malote postal do Lloyd. Quando insisti para que dirigisse a empresa, recusou: dali a alguns anos ia morar em Vila Bela. Eu era o herdeiro, devia ficar à frente...

Não tenho experiência nem vontade, interrompi (HATOUM, 2008, p. 30) [grifo meu].

Porém, Arminto, quando velho, é rico de experiência, vive (ação) pouco e a transmite para um passante, para quem quer ouvi-lo. Logo, a falta de propriedade (bens), ou seja, de rastros, nos deixa pobres de experiências. Segundo Benjamin, “o vidro é em geral o inimigo do mistério. É também o inimigo da propriedade” (BENJAMIN, 2011, p. 117), pois ele faz com que o ser humano não deixe registrados seus rastros para as gerações futuras. O filósofo continua, ao afirmar que os homens “criaram espaços em que é difícil deixar rastros” (BENJAMIN, 2011, p. 118), ou seja, os homens modernos e contemporâneos não deixam rastros.

Sendo assim, Ecléa Bosi declara que “se a posse, a propriedade, constituem, segundo Sartre, uma defesa contra o outro, o velho de uma classe favorecida defende-se pela acumulação de bens. Suas propriedades o defendem da desvalorização de sua pessoa” (BOSI, 2007, p. 77).

No caso da narrativa, Arminto queima a fortuna que o pai, Amando, conquistou durante a vida. Ele vende tudo, se desfaz de todos os bens, pois o importante para ele não é a ruína materialista, essa não passa apenas de cifras, economia. Para Arminto, a ruína pessoal e amorosa é muito pior do que ficar “pobre”, sem bens, sem rastros, sem experiências.

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 (HATOUM, 2008, p. 40).

Amando, mesmo morto, existe nos bens herdados por Arminto. É como se o fantasma do pai o assombrasse.

O gerente parou de falar, sentou e apoiou os cotovelos na escrivaninha, os dedos na testa, o olhar de admiração e saudade na fotografia do meu pai. Eu não conseguia encarar Amando, nem na parede. Murmurei: A empresa afundou. *Ouvi alguém dizer em voz baixa: Covarde.*

Perguntei ao gerente o que ele estava dizendo.

Permaneceu mudo, na mesma posição. O retrato do meu pai parecia me desafiar. *Covarde. Não serves para nada. Era a voz de Amando Cordovil* (HATOUM, 2008, p. 55-56) [grifos meus].

Há nesse momento uma necessidade de o filho superar a imagem do pai, mesmo morto.

O rifle, o chapéu e as botas de Amando pendurados na parede do quarto. E a fotografia do rosto dele, entre a arma e o chapéu.

[...]

Cavei dois buracos entre a sumaumeira e o rio, e num deles enterrei a caixa com a papelada; no outro, o chapéu, o rifle e as botas. *la enterrar também a fotografia de Amando, o rosto voltado para o fundo da terra* (HATOUM, 2008, p. 67;70) [grifo meu].

Podemos perceber também que os objetos que rodeiam o narrador, Arminto, não envelhecem com ele, se deterioram, vão embora, ou melhor, naufragam, como tudo naufragou em sua vida, os personagens das lendas, o barco, seu amor etc., como mostra os trechos a seguir.

Vais ter que vender tudo: esta chácara, o edifício da empresa e o terreno de Flores.

[...]

Se não venderes tudo, podes ser preso.

[...]

Vamos leiloar os objetos da chácara e o material de escritório.

[...]

Podes vender uma propriedade.

[...]

Estás a meio passo da pobreza. Não quero ver um Cordovil na rua (HATOUM, 2008, p. 57-58;66;76).

Dessa forma, baseado em Ecléa Bosi (2007), podemos concluir que o dinheiro, o casarão de Vila Bela, o palácio branco em Manaus, os barcos e a empresa de Amando, pai do narrador, servem apenas para desempenhar o papel de *status* de Arminto: filho rico que ficou pobre; porém, o narrador é rico em experiência, em história, pois estas fazem parte do elemento biográfico do

narrador que, querendo ou não, foram influenciadas pelos objetos de *status* que possuía quando jovem.

Segundo Ecléa Bosí, entre nós se “diminuiu a comunicabilidade da experiência. Hoje não há mais conselhos, nem para nós nem para os outros” (BOSI, 2007, p. 85). Benjamin (2011) afirma, em outras palavras, que, após a Primeira Guerra, não se narra como antes, a vida, a experiência das pessoas, após a dilaceração da vida e do mundo, não é uma experiência narrável, comunicável. Nesse sentido, a arte de narrar está decaindo e o que tem ganhado seu lugar é a opinião, é o jogo do saber (experiência) *versus* opinião (informação), que vem ganhando ascensão, o que reflete na narrativa, que vem perdendo espaço, também causada pela morte do narrador.

E a historiadora continua: “Por que decaiu a arte de contar histórias? Talvez porque tenha decaído a arte de trocar experiências. A experiência que passa de boca em boca e que o mundo da técnica desorienta” (BOSI, 2007, p. 84). Fica clara, nesse ponto, a morte do narrador, a mesma observada em Benjamin, quando este afirma que “a arte de narrar está em vias de extinção” (BENJAMIN, 2011, p. 197) e que “a arte de narrar está definindo porque a sabedoria está em extinção” (BENJAMIN, 2011, p. 200-01), ou seja, a experiência, sinônimo de sabedoria, que é a essência da narrativa, conforme afirma Benjamin (2011), está morrendo, dando lugar a narradores que não têm experiência, ensinamentos a passar.

Adorno declara que “o que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite” (ADORNO, 2003, p. 56).

Noções como a de “sentar-se e ler um bom livro” são arcaicas. Isso não se deve meramente à falta de concentração dos leitores, mas sim à matéria comunicada e à sua forma. [...] contar algo significa ter algo especial a dizer, [...] (ADORNO, 2003, p. 56).

Ainda de acordo com Adorno, “quanto mais firme o apego ao realismo da exterioridade, ao gesto do ‘foi assim’, tanto mais cada palavra se torna um mero ‘como se’, aumentando ainda mais a contradição entre a sua pretensão e o fato de não ter sido assim” (ADORNO, 2003, p. 58). Foi assim: relato; como se: imaginação.

O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites. Na riqueza dessa vida e na descrição dessa riqueza, o romance anuncia a profunda perplexidade de quem a vive (BENJAMIN, 2011, p. 201).

E Ecléa Bosi completa:

Num texto encantador, “Narrar e Curar”, Jeanne Marie Gagnebin faz refletir sobre a função curativa das histórias. A narrativa é terapêutica, apressa a convalescença quando a mãe, sentada junto ao leito da criança, desperta-lhe outra vez o gosto pela vida (BOSI, 2007, p. 15).

Cruzando com Hatoum, o narrador sustenta a declaração de Ecléa Bosi (2007), ao afirmar para o passante que, ao entrar “para descansar na sombra do jatobá, pediste água e tiveste paciência para ouvir um velho. Foi um alívio expulsar esse fogo da alma” (HATOUM, 2008, p. 103).

É verdade que, ao narrar uma experiência profunda, nós a perdemos também, naquele momento em que ela se corporifica (e se enrijece) na narrativa. Porém o mutismo também petrifica a lembrança que se paralisa e sedimenta no fundo da garganta [...] (BOSI, 2007, p. 15).

É o que Arminto deixa claro ao questionar o passante sobre sua reação ao passar a tarde inteira ouvindo a experiência de um velho que perdeu tudo, mas não perdeu sua memória e sua experiência.

3. A memória, a identidade e a ruína

3.1. A memória

Naquele época as lembranças apareciam devagar, que nem gotas de suor. Eu me esforçava para esquecer, mas não conseguia. [...] Hoje, as lembranças chegam com força. E são mais nítidas (HATOUM, 2008, p. 21).

A narrativa novelística de Milton Hatoum, *Órfãos do Eldorado*, é considerada uma narrativa de memórias, ou seja, é uma narrativa que consiste em relatos, os quais resgatam, ou melhor, utilizam da memória do narrador ou dos personagens para contar a história. Nesse sentido, podemos afirmar, como defende Ecléa Bosi (2007), que a matéria-prima da memória é a experiência pessoal, isto é, a experiência do narrador ou dos personagens é que fornecerá *corpus* para toda a narração.

Segundo Fischer, no relato de memórias, “um narrador [entendido aqui como quem conta a história] dá voz à vida de um personagem, e quase sempre as duas posições se confundem na mesma voz narrativa, atuando em primeira pessoa” (FISCHER, 2003, p. 37), fato este que ocorre na narrativa hatouniana. Em *Órfãos*, o narrador é também o protagonista da história, fazendo a voz do narrador e a voz do personagem-narrador se transformarem em apenas uma voz. Logo, o narrador, Arminto, conta um relato – o da sua vida abandonada, naufragada e em ruínas – e, justamente, por contar suas memórias, ele é considerado um narrador em primeira pessoa. Dessa forma, como defende Fischer (2003), o narrador, ao contar as suas experiências pessoais, faz nascer entre ele e o leitor uma identificação, isto é, o narrador, ao abrir seu coração para o leitor, torna-se digno da atenção desse leitor, ou seja, torna-se um amigo, pegando o leitor como confidente de sua experiência pessoal. Assim, ainda segundo Fischer, podemos pensar que, em nossa literatura brasileira, “a voz do romance memorialístico brasileiro postula um eu enunciador que merece ser ouvido” (FISCHER, 2003, p. 39).

É com a memória que dizemos a verdade, até mesmo aquelas que não dizemos ao médico, nem no leito de morte. Além disso, somente os velhos têm

o poder de tornar presentes – vivos – os que se ausentam, através de suas memórias.

Como afirma Ecléa Bosi, “para Hegel, é o passado concentrado no presente que cria a natureza humana por um processo de contínuo reavivamento e rejuvenescimento” (BOSI, 2007, p. 74), ou seja, é rememorando, revivendo o passado que o transformamos em tempo presente e, melhor, atualizamos esse passado. Nesse sentido, Ecléa Bosi declara que “os velhos, postos à margem da ação, rememoram, fatigados da atividade” (BOSI, 2007, p. 76), isto é, eles atuam a partir da lembrança, da memória. A ação dos velhos é contar sua experiência, ou melhor, passar sua experiência adiante, a partir da narração.

Segundo Ecléa Bosi, “[...] a faculdade de lembrar exige um espírito desperto, a capacidade de não confundir a vida atual com a que passou, de reconhecer as lembranças e opô-las às imagens de agora” (BOSI, 2007, p. 81). Dessa forma, na narrativa, Arminto parece viver no passado; sua memória remonta aos tempos bons, mas sua vida foi feita de fracassos, de ruínas. O que sobrou de sua vida foram as ruínas. E a sua memória não é encarada como ruína para ele. “Eu não fracassei”, diria Arminto diante do espelho. E tanto seu fracasso e suas ruínas como sua memória são os elementos-chave para a construção de sua própria identidade, que se manifesta, justamente, pelo ato de narrar. E, nesse sentido, assim como o mito, a narrativa também se realiza a partir de três elementos, segundo Fischer (2003): da memória; da oralidade, neste caso, do ato de narrar; e da tradição, este entendido em vários sentidos, como memória, ato ou efeito de transmitir, comunicação de fatos, conjunto de valores, entre outros.

No entanto, *Órfãos do Eldorado* não tem somente a memória do narrador, simplesmente contada, como sua principal matéria-prima. A narrativa também emociona, nos passa um sentimento de incompletude, principalmente desse narrador. Logo, faz sentido a afirmação de Ecléa Bosi, ao declarar que “o sentimento também precisa acompanhá-la [a memória] para que ela não seja uma repetição do estado antigo, mas uma reaparição” (BOSI, 2007, p. 81), ou seja, a memória deve ter uma ressignificação, deve dar um novo sentido à vida, ao mundo e, até mesmo, aos fatos vividos.

Sendo assim, Ecléa Bosi deixa claro que “[...] a recordação nos parecerá algo semelhante ao sonho, ao devaneio [...]” (BOSI, 2007, p. 81). Desse modo, podemos observar que é essa a memória de Arminto, uma vez que ele conta tudo como se estivesse no plano do sonho, como se devaneasse, se caminhasse entre as estrelas e pudesse pegá-las, ou seja, ao rememorar sua vida, ele parece revivê-la.

Mas o ancião não sonha quando rememora: desempenha uma função para a qual está maduro, a religiosa função de unir o começo ao fim, de tranquilizar as águas revoltas do presente alargando suas margens (BOSI, 2007, p. 82).

Assim, revivendo seu passado, como se fosse um sonho, Arminto mostra orgulhar-se de sua vida, de ter a experiência que adquiriu com os anos, de seu passado e também de seu presente:

Está vendo aquele menino pedalando um triciclo? Um picolezeiro. Assobiando, o sonso. Vai se aproximar de mansinho da sombra do jatobá. Antes, eu podia comprar a caixa de picolés e até o triciclo. Agora ele sabe que eu não comprar nada. Aí, só de pirraça, vai me encarar com olhos de coruja. Depois dá uns risinhos, sai pedalando, e lá perto da igreja do Carmo ele grita: Arminto cordovil é doido. Só porque passo a tarde de frente para o rio (HATOUM, 2008, p. 14).

Arminto está velho, às margens de um rio, e, assim, o que lhe são suas memórias, que são evocadas e passadas a um passante. Nesse sentido, segundo Ecléa Bosi, para o velho, é “a agradável sensação de ser ouvido que o estimulava a reter fatos tão insignificantes para ele” (BOSI, 2007, p. 82). Portanto, o velho sente prazer em ser ouvido. Dessa forma, Ecléa Bosi, afirma que “a conversa evocativa de um velho é sempre uma experiência profunda: repassada de nostalgia, revolta, resignação pelo desfiguramento das paisagens caras, pela desaparecimento de entes amados, é semelhante a uma obra de arte” (BOSI, 2007, p. 82). Logo, podemos pensar que a memória de um velho é ou, pelo menos, fornece a matéria-prima a uma obra de arte, como o que se visualiza em *Órfãos do Eldorado*.

A memória realiza a evocação, reviver o passado é trazer à vida os mortos. A reminiscência do passado libera o indivíduo dos males de hoje, realizando uma espécie de expurgação do narrador ou dos personagens para se livrar daquilo que carrega há anos, libertando-se e passando adiante sua

experiência, causando, assim, um *páthos* no leitor, que, acometido de toda a experiência do narrador, passará, em outra oportunidade, aquela experiência anterior misturada às suas experiências, rememorando e revivendo seu passado para atualizá-lo e transformá-lo em tempo presente.

3.2. A identidade

Estiliano abriu uma folha de papel e me mostrou um mapa com duas palavras: Manaus e Eldorado.

Li em voz alta as palavras e olhei para Estiliano.

Já foram sinônimos, disse ele (HATOUM, 2008, p. 99).

Culler levanta as seguintes questões a respeito da construção do sujeito e de sua identidade: “o eu é algo dado ou é algo construído?” e o eu “deveria ser concebido em termos individuais ou sociais?” (CULLER, 1999, p. 107). Segundo o teórico, essas questões geram quatro vertentes para a discussão sobre o pensamento moderno da formação do indivíduo e sua respectiva identidade. São elas: 1ª) o eu é tratado como algo interno e singular, ou seja, segundo Culler, “algo que é anterior aos atos que realiza, um âmago interior que é verdadeiramente expresso em palavras e atos” (CULLER, 1999, p. 107); 2ª) a construção do eu combina o algo dado ao ambiente social, ou seja, como afirma Culler, “o eu é determinado por suas origens e atributos sociais: você é homem ou mulher, branco ou negro, britânico ou norte-americano, e assim por diante, e esses são fatos primários, dados do sujeito ou eu” (CULLER, 1999, p. 107); 3ª) essa vertente combina o individual e o eu construído, enfatizando um eu que, como declara Culler, “se torna o que é através de seus atos específicos” (CULLER, 1999, p. 107); 4ª) ocorre, como sustenta Culler, “a combinação do social e do construído”, fazendo com que o eu se torne quem é através de variadas posições de sujeito que ocupa, como “patrão e não empregado, rico e não pobre” (CULLER, 1999, p. 107), entre outros.

Estudos mais recentes descentralizam a formação da identidade do sujeito, ou seja, a noção de sujeito e de identidade nasce, segundo Culler, descentralizando o sujeito “em relação às leis de seu desejo, às formas de sua linguagem, às regras de suas ações, ou ao jogo de seu discurso mítico e imaginativo” (CULLER, 1999, p. 108). O teórico ainda afirma que “o sujeito está

‘descentralizado’, no sentido de que não é uma fonte ou centro ao qual nos referimos para explicar os acontecimentos. Ele é algo formado por essas forças” (CULLER, 1999, p. 108).

Algumas narrativas literárias seguem os destinos dos personagens à medida que eles vão se definindo, conforme suas características são reveladas, baseadas em seu passado, em suas escolhas e pelas forças sociais que agem sobre esses personagens. Assim é construída a identidade de um personagem. Já em outras narrativas, os personagens se transformam, mudam, influenciados pelas mudanças em seus destinos, ou seja, a identidade se baseia em suas qualidades pessoais, que são reveladas durante a passagem da vida do personagem na história.

No entanto, os romances ocidentais fornecem a noção de um eu essencial, sugerindo que o eu surge, segundo Culler, “de encontros dolorosos com o mundo”, ou seja, a identidade do sujeito surge do “resultado de ações, de lutas com o mundo” (CULLER, 1999, p. 109).

Mas a identidade de um sujeito também pode representar um grupo. E Culler afirma que “quando os romances se preocupam com identidades de grupo [...] exploram como as exigências da identidade de grupo restringem as possibilidades individuais”, ou seja, para melhor explicitar, o teórico continua ao declarar que “o problema de Emma Bovary não é sua insensatez ou fascinação por aventuras amorosas mas a situação geral da mulher em sua sociedade” (CULLER, 1999, p. 110). Desse modo, Culler nos faz pensar que um indivíduo pode representar a identidade de um grupo. Portanto, Arminto, na narrativa hatouniana, representaria os filhos da prosperidade de Manaus, do Eldorado brasileiro, ou seja, os órfãos – por isso também o nome da narrativa no plural –, que foram abandonados pelos investidores com a quebra dos cargueiros. Manaus, no começo do século XX, ficou conhecida mundialmente, por causa da época áurea do ciclo da borracha. Entre os anos de 1890 e pouco mais que 1910, a cidade era a mais desenvolvida do Brasil, recebendo investimentos internacionais, os quais promoveram benfeitorias que não existiam nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, tornando-se, assim, a cidade próspera, do futuro do Brasil. Porém, com o declínio do ciclo da borracha, quem pôde deixar Manaus, assim o fez e a cidade entrou em estado de abandono, como afirma o narrador: “Em pouco tempo o humor de Manaus se alterou” (HATOUM, 2008,

p. 23). Ia embora o sonho do Eldorado, a cidade próspera presente no mito do Eldorado.

Por isso, Arminto representaria a identidade dos que ficaram depois do abandono provocado pelos investidores, o que se percebe nos seguintes trechos:

Não queria voltar para Vila Bela. Era uma viagem no tempo, um século de atraso. Manaus tinha tudo: luz elétrica, telefone, jornais, cinemas, teatros, ópera (HATOUM, 2008, p. 17) [grifo meu].

Como tudo muda em pouco tempo. 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 (HATOUM, 2008, p. 33) [grifos meus].

Milton Hatoum com sua obra de arte registra certo tipo de identidade de um povo, realizando, mais ou menos, o que Guimarães Rosa alcançou com sua obra: saiu do plano regional ao universal, isto é, do espaço micro para o macro, pois, como observa Jorge Coli, a arte tem como uma de suas funções retratar ou encontrar a identidade de um povo, de uma nação. Logo, com a narrativa hatouniana, podemos traçar a identidade de um povo que se constrói a partir de elementos encontrados na construção da teia narrativa, como a questão da ruína e do naufrágio da vida do narrador-personagem, mas que se ergue através da voz, da fala, ou seja, da linguagem que o constrói como homem.

Com base em Ecléa Bosi (2007), podemos pensar que o fato de se tratar de uma narrativa memorialística também auxilia na formação da identidade, ou seja, ao evocar a memória e contar seu passado, o narrador está evocando, assim, o passado social de tantos outros de sua época, que viveram na esperança de reencontrar em Manaus o Eldorado que tanto sonharam. Assim, Ecléa Bosi defende que “não há evocação sem uma inteligência do presente, um homem não sabe o que é se não for capaz de sair das determinações atuais” (BOSI, 2007, p. 81). Isso quer dizer que é revendo o passado que o homem se descobre.

Segundo o *Dicionário Houaiss da língua portuguesa* (2009), a palavra “imagem” tem sua origem no latim *imāgo*, *īnis* e tem como uma de suas acepções representar, reproduzir ou imitar a forma de uma pessoa ou de um objeto; além disso, também pode significar aparência. Sendo assim, segundo Ecléa Bosi “o velho, ao contrário, não pode realizar sua imagem, concebê-la como é para os outros” (BOSI, 2007, p. 79). Então, Arminto não tem uma imagem de si, ou seja, uma representação que o identifique, isto é, uma identidade.

Mais adiante, Ecléa Bosi nos mostra que se um velho em seu tempo presente se desespera com a falta de sentido de sua vida, “é porque em todo o tempo o sentido de sua vida lhe foi roubado” (BOSI, 2007, p. 80), o que demonstra uma busca pela identidade do velho, pois sem a própria identidade, que sentido tem sua vida? Quem ele é?

Uma das funções da arte é espelhar o real e realizar uma crônica de sua época. Dessa forma, a arte pode ser considerada um retrato fiel da realidade. Com isso, nos auxilia a conhecer nossa história e a entender melhor quem somos, ou seja, nos fornece uma noção de nossa identidade, para responder à seguinte pergunta: consideramo-nos brasileiros? Ou melhor: o que é ser brasileiro? Isso, considerando-se um grupo. No âmbito individual, as perguntas seriam: quem somos? Quem sou eu?

Órfãos do Eldorado, como obra de arte, toca também nessa questão, é uma narrativa que traça a identidade de um grupo de pessoas, de determinada região do Brasil, partindo da identidade de um indivíduo, abandonado e à espera de um milagre, velho e apenas com sua memória como seu maior bem, que, mesmo assim, foi construída tendo como base seu fracasso, sua ruína pessoal, financeira e sentimental. Além disso, de maneira universal, demonstra que a identidade, tanto de um indivíduo como de um grupo, é fornecida a partir do acúmulo de bens, com base no dinheiro, ou seja, no materialismo.

Mas preciso vender os batelões?

Vais ter que vender tudo: esta chácara, o edifício da empresa e o terreno de Flores.

[...] Queria casar com Dinaura, viajar com ela.

Vives em outro mundo, disse Estiliano. Se não venderes tudo, podes ser preso. As pequenas companhias de navegação da Amazônia estão falidas. Sai desta chácara e anda pela cidade. [...]

Não me interessava o sonho de Amando nem a linhagem dos Cordovil. *Eu me debatia agora com a falta de dinheiro* (HATOUM, 2008, p. 57) [grifo meu].

Portanto, como podemos observar, a identidade do sujeito também é pautada com base na teoria do materialismo marxista, pois só se é “alguém” e se vive nesse mundo com dinheiro, e Arminto queria viver em outro mundo e, até certo momento, vivia, mas ele queria mais que esse mundo, queria o “mundo encantado” que surge constantemente na narrativa, o Eldorado. E, de certa maneira, é o mesmo mundo que o povo de Manaus esperava viver com o desenvolvimento da região na época de ouro do ciclo da borracha. Infelizmente, esse mito do Eldorado, a Manaus do futuro, não se realizou para os que lá moravam e, o pior, sobraram os órfãos desse desejo, os órfãos do Eldorado.

Desse modo, podemos pensar que Arminto representa um grupo: o dos homens contemporâneos que, através de sua ruína, traçam sua identidade. São os homens que viram na ruína um ponto de partida e que, a partir dela, traçaram seu destino em direção ao Eldorado, mas um Eldorado interno, ou seja, a busca pela evolução de si próprio.

3.3. A ruína

*Para onde olho, qualquer lugar que meu olhar alcança,
Só vejo minha vida em negras ruínas
Onde passei tantos anos, e os destruí e desperdicei.
(KAVÁFIS apud HATOUM, 2008, p. 7)*

De tempos em tempos, as coisas e o mundo se transformam. Segundo Darwin, os animais evoluem. A partir daí, tudo se transformou. Além disso, sabemos que as revoluções mudaram o mundo e, respectivamente, a sociedade. Esta não é a mesma de nossos pais, avós, de Cristo ou de antes dele e, mais, a sociedade muda a cada século, com suas invenções, seus modos de vida, entre outros fatores.

Sendo assim, algumas sociedades se reformaram, deixando de lado elementos considerados arcaicos e se modernizaram. A modernidade sempre foi o sinônimo de evolução e progresso, mas sempre torcendo o nariz dos mais conservadores. E com a modernidade engolindo os anos, a sociedade e seu

principal fator, o homem, modificaram-se no tempo. No entanto, o homem não se moderniza sem deixar também ruínas para contar histórias, que, posteriormente, serão narradas por um narrador. Algumas ruínas se perdem com os anos, outras ensinam e marcam vidas, selando destinos e construindo e desconstruindo sujeitos.

São esses elementos que saltam aos olhos do leitor na narrativa novelística de Milton Hatoum. Narrar a ruína pessoal e familiar é o grande elemento presente em toda a sua narrativa, permeada por mitos e fatos históricos brasileiros. E é no ato de narrar essa ruína que o sujeito, neste caso o narrador, busca sua identidade, que podemos inferir tratar-se de uma representação simbólica da identidade de uma coletividade, de um grupo.

Nesse sentido, quando a ruína sai das sombras engole tudo à sua volta, como o *flâneur* de Baudelaire, que traz para a esfera do importante aquilo que está escondido nas sombras e amontoado com as sobras do lixo, conforme Ecléa Bosi demonstra na seguinte passagem:

E existem, além desses, aqueles objetos perdidos e desaparecidos que a ordenação racional do espaço tanto despreza. Cacos misteriosos são pedaços de alguma coisa que pertenceu a alguém. Benjamin, no ensaio famoso sobre Baudelaire, segue os passos do *flâneur* observando vitrinas e galerias; mas haverá alguém para recolher os despojos da cidade para os quais ninguém volta os olhos e o vento dispersa. Os depoimentos que ouvi estão povoados de coisas perdidas que se daria tudo para encontrar quando nos abandonam, sumindo em fundos insondáveis de armários ou nas fendas do assoalho, e nos deixam à sua procura pelo resto da vida (BOSI, 2003, p. 9).

Dessa forma, com Arminto não poderia acontecer de maneira diferente. Seus pais morrem, seus amigos somem, seu amor o abandona, a fortuna que tinha queima-se e os bens se acabam, naufragam. Enquanto a ruína pessoal acontece, o Brasil passa por um momento de crescimento econômico, mas na narrativa isso não é importante, o narrador joga o foco da transformação do sujeito e da sociedade em sua própria história, iluminando-a.

E a representação simbólica na narrativa de que tudo em sua vida está se arruinando é quando o barco mais moderno, e o principal de todos da empresa do pai, Amando, naufraga ao se chocar com uma ilha. A partir desse acontecimento, Arminto tem de se livrar de tudo, das propriedades, da

empresa, dos barcos, das pessoas – como os empregados –, e tantas outras coisas, como afirma BEAUVOIR, citada por BOSI:

O filho não recomeçará o pai, e o pai sabe disso. Ele desaparecido, a herdade será abandonada, o estoque da loja vendido, o negócio liquidado. As coisas que ele realizou e que fizeram o sentido de sua vida são tão ameaçadas quanto ele mesmo (BEAUVOIR *apud* BOSI, 2007, p. 77).

Desse modo, resta a Arminto apenas uma pequena propriedade à beira de um rio, na qual acaba solitário, acompanhado apenas de suas memórias que o situam em um tempo presente, ou seja, ele traz à tona, ao presente, seu passado e o atualiza, sem se envergonhar de sua ruína pessoal e do destino que sua vida traçou, conforme podemos observar nos seguintes trechos:

Em Vila Bela, eu só me lembrava do gerente e da empresa quando via o *Eldorado* a uns cem metros do palácio branco, e então pensava que a minha vida dependia daquele cargueiro navegando no Amazonas. Esqueci do barco no dia em que meu olhar encontrou a moça do enterro de Amando. [...] Rever o que foi apagado da memória é uma felicidade (HATOUM, 2008, p. 30-31).

Então soube que ela [Dinaura] ia ficar em retiro absoluto. Um mês sem ver ninguém. Não era uma ordem da diretora, e sim uma decisão de Dinaura. Mas a pior notícia chegou num telegrama do gerente da empresa: Naufrágio Eldorado no Pará. Venha para Manaus com urgência (HATOUM, 2008, p. 53).

Diziam que o comandante do *Eldorado* estava bêbado; que ele tinha desviado a rota para ver uma amante em São Francisco do Jararaca; [...] colisão com banco de areia, na ponta da ilha do Caim, [...]. Perda total da carga e da embarcação (HATOUM, 2008, p. 53-54).

Além do naufrágio do Eldorado ser o início da ruína de Arminto, como ele mesmo afirma: “A empresa afundou” (HATOUM, 2008, p. 55), podemos observar que toda a ruína e a desgraça do narrador começam apoiadas na figura feminina, como pudemos observar nos trechos anteriores, em que o comandante do barco se distraiu ao mudar a rota do barco ao ver sua amante; Arminto também se deixa encantar por uma mulher, desviando a sua vida, seu destino, sua atenção da empresa para um amor que só o destruiu, como afirma o amigo Estiliano: “Aquele moça arrancou tua cabeça, te deixou sem razão. Cego” (HATOUM, 2008, p. 57); e também como declara Florita, a mulher que

cuidou dele como mãe, mas que também o iniciou em sua vida amorosa e sexual:

Tive um sonho ruim. Alguma coisa com a tua mulher encantada [Dinaura] (HATOUM, 2008, p. 33) [grifo meu].

Esquece aquela moça. Esquece antes de chegar a hora da tristeza. A hora da tristeza?, perguntei. Ela não vai ser tua mulher. Nunca vai ser amada quem não é de ninguém (HATOUM, 2008, p. 37).

Atualmente, a imagem do velho é o sinônimo de atraso, de ruína, de algo no qual o tempo está se esgotando, o que muitas pessoas veem como algo ruim, triste, ou seja, ninguém quer envelhecer e não se vê vantagens nisso. No entanto, o narrador da narrativa hatouniana, Arminto, é um velho e, ao rememorar sua vida, nos narra sua experiência, a qual ele viu passar diante de seus olhos sem realizar nada. Ainda assim, ao contar essa experiência, ele se realiza, isto é, ao narrar sua ruína pessoal, amorosa e física, o faz sem o tom de tristeza, ou seja, não enxerga desvantagem em ser velho.

E a sua experiência deságua no seguinte destino: torna-se um velho sem amigos, amores e dinheiro, à margem de um rio, com o olhar no horizonte e uma experiência a passar adiante. Além disso, Arminto não tem, do ponto de vista da sociedade moderna, praticamente nada a ensinar. O seu conhecimento é outro, é o acúmulo de experiências, de certa maneira, negativas, ruínas de uma vida que não foi, uma vida não construída. E a ruína, como observado, permeia toda a narrativa de Hatoum, do começo ao final, mostrando-se como o principal elemento de construção tanto dos personagens como do enredo, este, segundo Rosenfeld (2011), influenciado pelos personagens, pois a concepção do personagem reflete (influi) na criação do romance ou narrativa, com base em teorias como o marxismo e a psicanálise.

O narrador-personagem, Arminto, de *Órfãos do Eldorado*, constrói-se, desde a infância, a partir de histórias que trazem, em seu íntimo, a ruína pessoal dos personagens. São lendas que mostram, sempre, um dos personagens se perdendo ou sumindo depois de um acontecimento trágico.

De repente a tapuia parou de falar e entrou na água. Os curiosos ficaram parados, num encantamento. E todos viram com ela nadava com calma, na direção da ilha das Ciganas. O corpo sumindo no rio iluminado, aí alguém gritou: A doida vai se afogar. Os barqueiros navegaram até a ilha, mas não encontraram a mulher. Desapareceu. Nunca mais voltou (HATOUM, 2008, p. 12).

Além dessa lenda, presente no começo da narração de Arminto, as demais lendas e histórias que ouvia de Florita sempre acabavam no afogamento do personagem principal, ou melhor, no autossacrifício, mergulhando-se no rio. E, de certa forma, Arminto mergulha também, porém em suas memórias, em suas ruínas, à beira de um rio, repetindo as histórias que ouvia quando pequeno.

Fiquei pasmado, porque há um momento em que as histórias fazem parte da nossa vida. Uma das cabeças me arruinou. A outra feriu meu coração e minha alma, me deixou sozinho na beira desse rio, sofrendo, à espera de um milagre (HATOUM, 2008, p. 13) [grifo meu].

Dessa forma, Hatoum tece um texto literário que demonstra a ruína de um sujeito que perde o controle de sua própria vida, assimilando histórias, lendas, à sua própria vida, entendendo que as histórias se misturam.

Portanto, como podemos observar, a ruína se faz presente em toda a narrativa por elementos que corroboram com sua *performance*, pois acompanha a memória do narrador que alcança somente o que consegue, e também o fato de a riqueza ter ido embora, vendo-se naufragado em sua vida junto do barco e das pessoas, inclusive, e, principalmente, do amor que não se realizou. Com isso, o próprio ato de narrar encontra-se em ruína, pois Arminto acaba sozinho, à margem do rio Negro, contando sua história, ou melhor, suas memórias a um jovem viajante e sendo visto e chamado de doido pelos moradores locais: “Estás me olhando como se eu fosse um mentiroso. O mesmo olhar dos outros. pensas que passaste horas nesta tapera ouvindo lendas?” (HATOUM, 2008, p. 103).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Quando alguém morre ou desaparece,
a palavra escrita é o único alento.”
Milton Hatoum, *Órfãos do Eldorado*

Para Antonio Candido, o narrador é algo como uma voz fascinante “no espaço privilegiado da ficção” (CANDIDO, 2011, p. 48). Em *Órfãos do Eldorado*, esse espaço é fascinante num duplo território: o da memória e o da própria narração. Contar a história de sua vida, para Arminto Cordovil, é poder segurar o fio da razão e religar, no presente narrativo, os naufrágios de uma vida em ruínas. Misturando uma voz enunciativa única a vozes de um Eldorado sempre em porvir, a narrativa hatouniana constrói um espaço híbrido em que a matéria romanesca é a matéria da memória e da identidade quase perdida do narrador. O movimento entre o real e o imaginário, a prosa e a poesia, a família e a solidão, as ruínas e a reconstrução, a herança e a destruição, a miragem e a ausência, Dinaura e Eldorado, marca os pares que estruturam o eixo de relações com as quais o narrador, Arminto, atravessa a obra. Atravessamos esses pares (ou díspares) buscando construir uma análise crítico-interpretativa que evidenciasse o hibridismo dos gêneros novela e romance na obra e problematizasse o próprio ato de narrar.

O narrador é um velho sem forças, sem riquezas, mas suas experiências costuram o narrar apontando para um eterno devir, sempre à espera de algo, de algum milagre que virá e mudará sua vida, sua história, “[...] me deixou sozinho na beira desse rio, sofrendo, à espera de um milagre” (HATOUM, 2008, p. 13); “Espero o macucauá cantar no fim da tarde” (HATOUM, 2008, p. 103). Sua experiência revela a si a sua identidade: a de um homem que se construiu através da própria ruína, revelando uma identidade estilhaçada, órfão de ideais, de sonhos, de amigos, de família, de amores, órfão de seu tempo.

Arminto vive no limiar entre os tempos do “ainda não” e do “não mais”. Nesse sentido, podemos citar Benjamin, que nos traz a seguinte história:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de

acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos de progresso (BENJAMIN, 2011, p. 226).

Sendo assim, estando nesse limiar, Arminto “reevoca e revitaliza aquilo que até mesmo tinha declarado morto” (AGAMBEN, 2012, p. 69), ou seja, ele dá vida, torna presente o seu passado, atualizando-o. Segundo Agamben, “a vanguarda, que se extraviou no tempo, segue o primitivo e o arcaico” (AGAMBEN, 2012, p. 70), nesse caso, o narrador realiza uma viagem ao passado, à sua origem e de lá faz uma travessia até o presente, atualizando seu passado.

Avançando um pouco no estudo, verificamos que, costurando e descosturando as ruínas do narrar, Milton Hatoum dá voz a um velho cheio de memórias, todas mergulhadas na própria ruína. É uma ruína pessoal do narrador, com seu dinheiro sendo gasto sem controle e a empresa herdada de seu pai afundando com o naufrágio do barco Eldorado; também é uma ruína sentimental, com seu amor, Dinaura, que o abandona à beira de um rio e o deixa à espera de um milagre; uma ruína social, com Manaus, depois da morte do pai, sendo esquecida e abandonada pelos investidores; e, presumimos, uma ruína narrativa, pois ele conta sua história apenas para um passante, em companhia de uma árvore e um rio, que vai levar as palavras dele para outras margens.

Ai tu entraste para descansar na sombra do jatobá, pediste água e tiveste paciência para ouvir um velho. [...] Estás me olhando como se eu fosse um mentiroso. O mesmo olhar dos outros. Pensas que passaste horas nesta tapera ouvindo lendas? (HATOUM, 2008, p. 103).

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2012.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 7 ed. 14 reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 2011. Obras escolhidas, v. 1.

BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*. Tradução: Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. “A substância social da memória – Sob o signo de Benjamin”. In: *O tempo vivo da memória: ensaios de Psicologia Social*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CICERO, Antonio. *Poesia e filosofia*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2012. Coleção Contemporânea.

CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 1999.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. 4 edição. São Paulo: Perspectiva, 1994.

FISCHER, Luís Augusto. *Literatura brasileira*. São Paulo: Abril, 2003. Coleção Para saber mais.

GANCHÓ, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. 7 ed. 5 reimpressão. São Paulo: Ática, 2011. Série Princípios.

HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

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

_____. *Revista Fronteiraz*. Edição 2. “Processo criativo: Órfãos do Eldorado”. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=LeGGtLmEpvE>>.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

INFANTE, Ulisses. *Curso de literatura de língua portuguesa*. Vol. Único. São Paulo: Scipione, 2001.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: introdução à problemática da literatura*. 6 ed. revista. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

_____. *Dicionário de termos literários*. 12 ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2011.

NOVAES, Adauto (Org.). *Poetas que pensaram o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

PROENÇA FILHO, Domínio. *A linguagem literária*. 7 ed. 2 reimpressão. São Paulo: Ática, 2000. Série Princípios.

SAMUEL, Rogel. (Org.). *Manual de teoria literária*. Rio de Janeiro: Vozes, 1984.

SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. 7 ed. São Paulo: Ática, 2007. Série Princípios.

SPINA, Segismundo. *Na madrugada das formas poéticas*. 2 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

STALLONI, Yves. *Os gêneros literários*. Trad. e notas: Flávia Nascimento. 3 ed. Rio de Janeiro: Difel, 2007. Coleção Enfoque: Letras.

VERNANT, Jean-Pierre. *O universo, os deuses, os homens*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. 7 reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.