



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Joyce Silva Braga

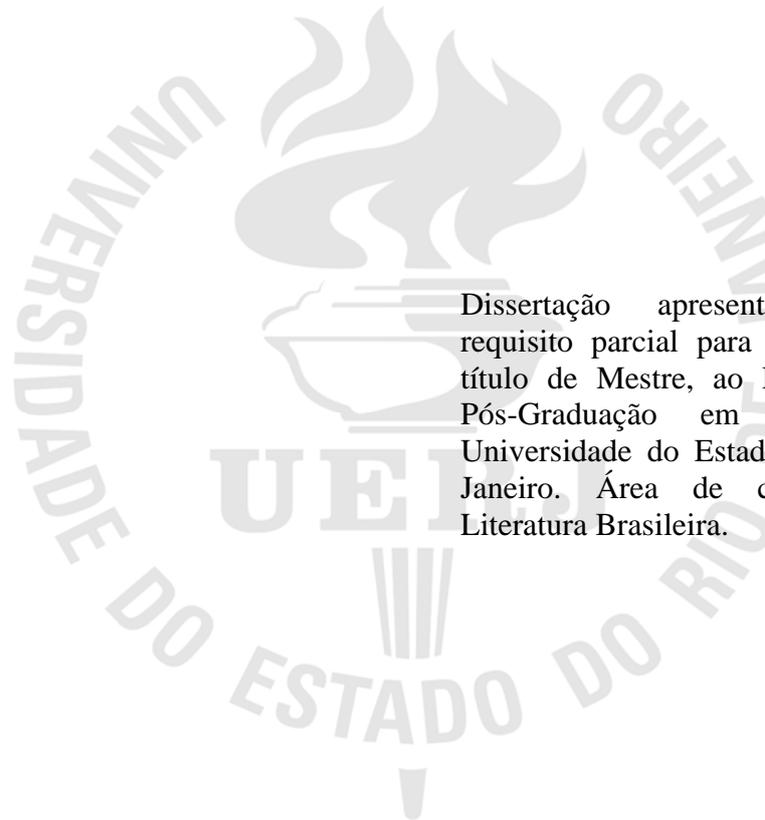
**Identidade, exílio e memória:
representações da cultura árabe na ficção brasileira contemporânea**

Rio de Janeiro

2015

Joyce Silva Braga

**Identidade, exílio e memória:
representações da cultura árabe na ficção brasileira contemporânea**



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

Orientadora: Prof^ª. Dra. Fátima Cristina Dias Rocha

Rio de Janeiro

2015

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

B813 Braga, Joyce Silva.
Identidade, exílio e memória: representações da cultura árabe na ficção
brasileira contemporânea / Joyce Silva Braga. – 2015.
143f.

Orientadora: Fátima Cristina Dias Rocha.

Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,
Instituto de Letras.

1. Ficção brasileira – História e crítica – Teses. 2. Hatoum, Milton,
1952- Crítica e interpretação – Teses. 3. Hatoum, Milton, 1952-. Dois
irmãos – Teses. 4. Mussa, Alberto, 1961- Crítica e interpretação – Teses 5.
Mussa, Alberto, 1961-. O enigma de Qaf – Teses 6. Identidade (Conceito
filosófico) na literatura - Teses. 7. Literatura brasileira – Influências árabes
– Teses. 8. Países árabes - História – Teses. I. Rocha, Fátima Cristina Dias.
II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III.
Título.

CDU 869.0(81)-95

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

Assinatura

Data

Joyce Silva Braga

**Identidade, exílio e memória:
representações da cultura árabe na ficção brasileira contemporânea**

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

Aprovada em 23 de março de 2015.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dra. Fátima Cristina Dias Rocha (Orientadora)
Instituto de Letras - UERJ

Prof^a. Dra. Maria Cristina Cardoso Ribas
Instituto de Letras - UERJ

Prof^a. Dra. Ana Cristina Coutinho Viegas
Colégio Pedro II

Rio de Janeiro

2015

DEDICATÓRIA

Ao Nohan e à Beatriz, pessoas com quem amo partilhar a vida.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço à querida professora Fátima, pela orientação. Agradeço pelo diálogo, pelas correções precisas e atentas, por sua delicadeza inspiradora e, sobretudo, pela liberdade e confiança dispensadas durante a confecção deste trabalho.

Agradeço à Universidade do Estado do Rio de Janeiro, à Faculdade de Formação de Professores, por minha formação em Letras, pelos primeiros passos nos meandros da pesquisa acadêmica e pelos amigos que lá conquistei. Agradeço também ao Programa de Mestrado Acadêmico em Letras da UERJ, por possibilitar estudos mais avançados em um tema que desperta em mim desejos mais profundos.

Aos membros da banca examinadora, Prof^a. Dr^a. Maria Cristina Cardoso Ribas e Prof^a. Dr^a. Ana Cristina Viegas, que aceitaram tão gentilmente fazer parte de meu trajeto acadêmico.

À CAPES, pelo programa de bolsas de estudo, cujo incentivo e suporte financeiro foram de fundamental importância para o desenvolvimento deste trabalho.

Aos professores do Mestrado: Prof^a. Dr^a. Ana Cláudia Coutinho Viegas, Prof^a. Dr^a. Ana Cristina dos Santos, Prof^a. Dr^a. Ana Cristina de Rezende Chiara, Prof^a. Dr^a. Carmen Lúcia Negreiros Figueiredo, Prof. Dr. Flávio Garcia e Prof^a. Dr^a. Maria Cristina Ribas, pelos conhecimentos compartilhados durante as disciplinas.

Aos professores da Graduação e Especialização, principalmente Prof. Dr. Fernando Monteiro de Barros, Prof^a. Dr^a. Maria Cristina Ribas e Prof^a. Dr^a. Iza Terezinha Gonçalves Quelhas, pelas lições valiosas de literatura e pelo incentivo para seguir em frente com esta pesquisa.

Agradeço ainda ao IBGE, ao ICARABE, à Biblioteca Nacional e ao Museu da Imigração, pelos dados presentes nesta dissertação. Apesar do acesso aos dados ter se constituído num caminho difícil e longo, encontrei pessoas dispostas a me ajudar de forma significativa.

Desejo agradecer também à minha família, principalmente à minha mãe Silvia, por sua generosidade em cuidar e se divertir com a minha filha durante minhas ausências para o estudo, pela sua simplicidade e por me fazer gostar de histórias; agradeço ao meu pai Pedro, por ser um pai sempre presente e companheiro em todos os momentos.

Agradeço ao Nohan, meu marido, que seguiu firme ao meu lado nos momentos mais angustiantes. Obrigada pela sua força, dedicação, paciência, compreensão e confiança.

Filha, perdão pelos momentos de ausência exigidos para minha formação no mestrado. Agora que a dissertação chegou ao fim, prometo ser muito mais sua, como antes.

O estudo da literatura mundial poderia ser o estudo do modo pelo qual as culturas se reconhecem através de suas projeções de “alteridade”.

Homi Bhabha.

RESUMO

BRAGA, Joyce Silva. *Identidade, exílio e memória: representações da cultura árabe na ficção brasileira contemporânea*. 2015. 143 f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

Ao trazer registros de como a cultura árabe ou o imigrante árabe foi representado pela literatura brasileira desde os escritos coloniais, pretendemos refletir sobre a ficção brasileira contemporânea, que, diferentemente dos períodos anteriores, lança um olhar profundo sobre a imigração árabe para o Brasil, o que possibilita uma releitura do processo de inserção do imigrante na sociedade brasileira, principalmente para os descendentes de primeira e segunda geração. O *corpus* escolhido é composto por duas narrativas: o romance *Dois irmãos* (2000), de Milton Assi Hatoum, escritor manauara, nascido em 1950, filho de imigrantes árabes sírio-libaneses; e a narrativa *O enigma de Qaf* (2004), de Alberto Mussa, carioca, nascido em 1961, neto de imigrantes árabes. Nossa pesquisa busca demonstrar que as obras ficcionais de escritores descendentes de imigrantes permitem uma reflexão densa sobre os conflitos da condição migrante, porém numa perspectiva diferente da visão estereotipada ou mesmo de uma tematização preconceituosa. Entendemos ser a literatura um espaço privilegiado para trazer à tona outras visões sobre a cultura árabe, deixando de lado, conseqüentemente, a única história já delineada pelo colonizador europeu, aquela contida nos livros didáticos, divulgada nos grandes meios de comunicação de massa e na história universal, segundo a qual os árabes são terroristas, fundamentalistas, desumanos, opressores da mulher, o “turco” da prestação, o vendedor ambulante. Trata-se, assim, de adotar um viés pós-colonial, segundo os estudos de Eloína Patri dos Santos (2005), na medida em que, sob tal viés, o colonizado pode relatar a sua experiência, de acordo com a sua própria versão, com a sua voz. A análise é elaborada por meio de três eixos: o *ethos* identitário, o *pathos* do exílio e o *logos* da memória. Com a abordagem desses eixos, buscamos enfatizar a construção, nos dois romances, de um espaço de enriquecimento cultural por meio de personagens despidos de exageros folclóricos, de uma ambientação sem exotismos, da tematização de ritos árabes sem estereótipos, e, principalmente, do maior legado da cultura árabe para a humanidade: a língua árabe. Buscamos, dessa forma, contribuir para uma maior compreensão da ficção brasileira contemporânea, além de colaborar com as pesquisas que tratam das representações e figurações do árabe produzidas no Brasil.

Palavras-chave: Representações da cultura árabe. Imigração árabe no Brasil. Ficção brasileira contemporânea. Milton Hatoum. Alberto Mussa.

ABSTRACT

BRAGA, Joyce Silva. *Identity, exile and memory: Arab culture representations in the contemporary fiction*. 2015. 143 f. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

Bringing forward how the Arab Culture or the Arab Immigrant was pictured by the Brazilian Literature we wish to reflect about the Brazilian contemporary fiction that, differently from the previous periods, cast a deeper view on the matter, allowing the reinterpretation of the arab immigrants' social insertion in the brazilian culture specially for descendents of first and second generations. The chosen corpus is assembled from two narratives: the romance *Dois irmãos* (2000), written by Milton Assi Hatoum(*1950-), son of Syrian-Lebanese immigrants and born in Manaus, Amazonas; and the narrative *O enigma de Qaf* (2004), from Alberto Moussa(*1961-), grandson of Arab immigrants. Our research tries to demonstrate that the analysis of fictional pieces of immigrant's descendants writers allows a deep view of the migration condition struggles, but in a different perspective of the stereotyped concept or even a theme intrinsically pervaded with prejudice. We see the Literature as the needed and possible space to bring forth other, new views of the arab culture and, as consequence, set aside the only history already outlined by the european colonists, the history set on school books, spread on the media and in the general history, where the arab is the terrorist fundamentalist, inhuman, woman oppressors, the 'raghead' tenant that collects the money harshly, the stingy bagman. We try, therefore, to adopt a post-colonial bias, accordingly with the studies of Eloínia Patri dos Santos (2005), seeking that, under that bias, the colonized can describe his experience following his own view, his own version, his own voice. The analysis is formulate on three axes: the identity's ethos, the exile's pathos and the memory's logos. With this triaxial approach we intend to lay emphasis the construction, in both romances, of a cultural enrichment space by means of characters without folklore encased exaggerations, in a exoticism free atmosphere, where the thematization of the Arab rites unrestrained by stereotypes, and, mainly, the greatest legacy of the arab culture for the humankind: its language. In this fashion, let us seek to contribute for a bigger understanding of the brazilian contemporary fiction and, beyond, collaborate with the researches on representations and figuration of the arab produced in Brasil.

Keywords: Arab culture representations. Arab immigration in Brazil. Contemporary Brazilian fiction. Miltoun Hatoum. Alberto Mussa.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	9
1	O ÁRABE NA LITERATURA BRASILEIRA	16
2	O <i>ETHOS</i> IDENTITÁRIO	29
2.1	A identidade árabe e o processo de transculturação	29
2.2	Milton Hatoum e o papel do intelectual	38
2.3	Alberto Mussa e as raízes culturais brasileiras	48
3	O <i>PATHOS</i> DO EXÍLIO	67
3.1	O exílio e o processo de desenraizamento	67
3.2	“Voltar para o lar está fora de questão”	77
3.3	O nomadismo e a vida beduína	95
4	O <i>LOGOS</i> DA MEMÓRIA	105
4.1	A memória e o tecido narrativo	105
4.2	O retorno à língua	109
4.3	"O enigma é o próprio árabe"	118
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	130
	REFERÊNCIAS	133

INTRODUÇÃO

Além da obra mundialmente conhecida *As mil e uma noites* e das informações que chegam sobre as guerras e o petróleo do Oriente, em geral se conhece pouco do mundo árabe. Se proferirmos a palavra “árabe” e perguntarmos o que primeiro vem à mente, a devastadora maioria comentará sobre o famoso “ataque” aos Estados Unidos e a “irracional” religião “fundamentalista”, além, é claro, dos comentários acerca dos mecanismos de opressão à mulher, que incluem apedrejamentos e resultam na submissão da mesma. Se perguntarmos sobre os imigrantes árabes que vieram para o Brasil, alguns talvez se lembrarão da obra de Jorge Amado e outros citarão o trabalho de mascate, aquele “turco” ambulante que vai de porta em porta oferecer seus produtos. A pergunta e a resposta generalizadora e estereotipada valem também para os africanos, os indígenas, e demais povos que foram e continuam sendo subjugados pelo poder colonial europeu. A pergunta possibilita problematizar a visão que se tem desses povos, um de nossos objetivos neste trabalho, na medida em que nos propomos a mapear as figurações da cultura árabe na ficção brasileira contemporânea, mais especificamente nas obras dos escritores brasileiros Milton Hatoum e Alberto Mussa, ambos descendentes de imigrantes árabes.

A visão estreita da cultura árabe, que se pretende transformar neste estudo, é “o perigo de uma única história”, como conceituou Chimamanda Ngozi Adichie (2013), ao palestrar sobre os problemas e dilemas da África, a partir da sua condição de mulher, nigeriana e estudante universitária nos Estados Unidos. Para ela, o problema central é que a única história cria estereótipos e “o problema com os estereótipos não é que eles sejam mentira, mas que eles sejam incompletos” (ADICHIE, 2013). Chimamanda conta que começou a entender a reação de sua colega de quarto para com ela somente após ter passado vários anos nos EUA e percebido como o conceito de África era tratado pelos americanos:

Se eu não tivesse crescido na Nigéria e se tudo que eu conhecesse sobre a África viesse das imagens populares, eu também pensaria que a África fosse um lugar de lindas paisagens, lindos animais e pessoas incompreensíveis, lutando guerras sem sentido, morrendo de pobreza e AIDS, incapazes de falar por elas mesmas e esperando serem salvos por um estrangeiro branco e gentil. Eu veria os africanos do mesmo jeito que eu, quando criança, havia visto a família de Fide (ADICHIE, 2013).

Fide é um dos vários exemplos que Chimamanda oferece para demonstrar sua tese. Quando a escritora tinha oito anos de idade, sua família nigeriana convencional, de classe média, com pai professor e mãe administradora, recebe em casa um empregado doméstico, um menino chamado Fide. Ela só sabia que a família de Fide era muito pobre, pois sua mãe enviava inhames, arroz e as roupas usadas para a família do garoto. “E quando eu não comia tudo no jantar, minha mãe dizia: termine sua comida! Você não sabe que pessoas como a família de Fide não têm nada?” (ADICHIE, 2013). Chimamanda declara, então, que sentia uma enorme pena da família do menino. Porém, em um final de semana, ela e seus pais foram visitar a aldeia de Fide e viram um cesto feito de ráfia seca com um padrão lindo, confeccionado pelo irmão de Fide. Chimamanda afirma que ficou atônita, pois nunca havia pensado que alguém da família de Fide pudesse realmente criar alguma coisa: “Tudo que eu tinha ouvido sobre eles era como eram pobres, assim havia se tornado impossível para mim vê-los como alguma coisa além de pobres. Sua pobreza era minha história única sobre eles” (ADICHIE, 2013).

A partir dessa reflexão, nosso estudo pretende ser um convite a reler as outras histórias sobre os povos que foram colonizados, como os indígenas, os africanos, os árabes, e os brasileiros, principalmente. Entendemos ser a literatura o espaço possível e necessário para trazer à tona outras visões desses povos, deixando de lado, conseqüentemente, a única história já delineada pelo colonizador europeu, aquela contida nos livros didáticos, divulgada nos grandes meios de comunicação de massa e na história universal. Trata-se, assim, de tomar um viés pós-colonial, segundo os estudos de Eloína Patri dos Santos (2005), na medida em que, sob tal viés, o colonizado pode relatar a sua experiência, de acordo com a sua própria versão, com a sua voz.

Nesta pesquisa, abordaremos os povos árabes, mais especificamente os árabes que vieram para o Brasil no final do século XIX e início do século XX, assim como seus descendentes. Conforme os estudos de Edward Said (2003), os árabes vêm recebendo, há séculos, interpretações do Ocidente como forma de dominação, principalmente se pensarmos que o “poder é a habilidade de não só contar a história de outra pessoa, mas de fazê-la a história definitiva daquela pessoa” (ADICHIE, 2013). A história definitiva dos árabes e dos imigrantes árabes que vieram para o Brasil é a que citamos no início deste texto: terroristas, desumanos, opressores da mulher, o “turco” da prestação, o ambulante.

A literatura brasileira, até certo momento, repetiu e reafirmou essa representação superficial e estereotipada dos imigrantes árabes e de sua cultura, como veremos no primeiro capítulo, que buscará realizar um breve histórico dos registros literários que tematizaram a

figura árabe desde a carta de Caminha até os nossos dias. Mas – e essa é a nossa hipótese – a literatura contemporânea, principalmente com a publicação de obras ficcionais de escritores descendentes de imigrantes árabes, vem dando um tratamento diferenciado para a cultura árabe e para a negociação da identidade e a subjetividade desses imigrantes. O primeiro capítulo, intitulado “O árabe na literatura brasileira”, será, portanto, um argumento que marcará o contraste com a abordagem mais densa e profunda da cultura árabe nas obras dos autores em estudo.

O *corpus* escolhido é composto por duas narrativas: o romance *Dois irmãos* (2000), de Milton Hatoum, escritor manauara, nascido em 1950, filho de imigrantes árabes sírio-libaneses; e a narrativa *O enigma de Qaf* (2004), de Alberto Mussa, carioca, nascido em 1961, neto de imigrantes árabes. O romance de Hatoum, traduzido e publicado em outros países, além de amplamente estudado pelo mundo acadêmico sob o viés regionalista, é marcado não apenas pelo tom memorialístico e pelo retorno à cidade da infância do escritor, mas, como veremos, aborda suas raízes culturais árabes e sua convivência com os indígenas em Manaus. Já *O enigma de Qaf*, de Alberto Mussa, também amplamente traduzido e editado em outros países, é uma narrativa reconhecida e bastante premiada pela crítica, apesar de ainda pouco estudada no Brasil. A escolha dessas obras para compor o *corpus* deste estudo deve-se ao entrelaçamento que elas realizam com a cultura árabe, promovendo um amálgama cultural do imigrante com a cultura brasileira.

Abrimos um parêntese, neste momento, para explicar a estrutura desta dissertação: tomaremos como metáfora os escritos de Aristóteles sobre como ordenar o discurso. Em *Retórica*, o pensador delineia três componentes primordiais do discurso: o *ethos*, o *pathos* e o *logos*. Cada qual tem sua especificidade e está articulado aos demais, sendo o *pathos* voltado para as características do auditório, ou seja, do ouvinte, do leitor, visando ao estado emocional daquele que empreende a leitura, de forma a mobilizar sentimentos e emoções (alegria, tristeza, orgulho, ódio, desejo, entre outros). Já o *ethos* faz referência ao “caráter” do orador, à sua credibilidade, na medida em que expõe sua articulação e envolvimento com o tema a ser explanado, algo que caracteriza a voz como autoridade para tratar de determinado assunto. O *logos* é o discurso propriamente dito, baseado nos argumentos, com suas nuances estruturais que visam ao pensamento lógico.

Essas três instâncias serão trabalhadas da seguinte forma: no segundo capítulo, intitulado “O *ethos* identitário”, as relações dos escritores com o mundo árabe serão postas em evidência, de modo a focarmos o nosso olhar tanto nas obras ficcionais quanto nas obras não ficcionais dos escritores em análise. Veremos que a cultura árabe marca a obra dos dois

escritores, por meio de traduções, entrevistas, palestras e da sua ficção, o que nos faz pensar que a herança cultural árabe perpassa tanto a obra quanto a vida desses descendentes de imigrantes, configurando-se como parte de suas identidades. Essa herança árabe será tomada como biografema. Assim, o *ethos* norteará nossa reflexão ao analisar o envolvimento que Hatoum e Mussa possuem com a cultura árabe e a construção da palavra de autoridade que estes escritores possuem ao falar sobre a imigração árabe para o Brasil.

Da mesma forma, o terceiro capítulo, intitulado “O *pathos* do exílio”, pretende realizar não apenas um mapeamento histórico de como ocorreu a imigração árabe no Brasil, mas, principalmente, refletir sobre a condição emocional do imigrante, do exilado, do deslocado, bem como dos seus descendentes. Abordaremos o *pathos* enquanto padecimento devido a um profundo rompimento do imigrante com a vida anterior, pois a travessia é encarada como uma cisão com tudo o que foi deixado para trás. Em Hatoum, veremos o *pathos* na construção dos personagens do romance, de forma que todos sofram ou tenham algum tipo de conflito relacionado ao exílio provado pela migração, seja ela externa ou interna. Já com Mussa, o exílio se apresentará na ambientação da narrativa, pois a presença intertextual de lendas e poesias árabes antes do islamismo, a chamada poesia pré-islâmica, remonta ao modo societário nômade desses poetas, que viviam em tribos e eram criadores de cabras e camelos.

O *pathos*, dessa forma, funciona como um elo entre o escritor e o leitor, entre o descendente do imigrante e sua tradição literária e familiar, uma vez que a vivência da migração e a negociação identitária são também realizadas por filhos e netos de imigrantes, que vivem entre dois mundos de referências culturais distintas em seu dia a dia: sem terem saído do país onde cresceram, eles cruzam fronteiras culturais, a partir do momento em que saem de suas residências. Esses filhos e netos de imigrantes precisam lidar, cotidianamente, com um duplo quadro de referência, sentido e pertencimento, como é o caso dos escritores Milton Hatoum e Alberto Mussa.

Por fim, o quarto capítulo, intitulado “O *logos* da memória”, aborda o trabalho com a memória elaborado em cada obra, na medida em que ambas realizam a confluência da experiência pessoal dos escritores com a herança cultural transmitida de geração a geração pelos familiares. Segundo Halbwachs (2003), em sua análise da memória coletiva, é neste ponto que se percebe “a negociação das memórias”: a memória individual entra em concordância com a memória coletiva para se reforçar, criando, desta forma, uma ideia de cultura ou enraizamento, partindo de uma base comum.

Nesse quarto capítulo, interessa também trazer ao debate alguns aspectos dos registros de memória, para propor a ideia de que, no processo de elaboração de suas narrativas, Milton

Hatoum e Alberto Mussa, por serem descendentes de imigrantes, se reportam não apenas à memória individual, mas também aos múltiplos relatos familiares sobre a imigração e àqueles que são fruto da memória coletiva, cuidadosamente enredados no tecido ficcional. Mais do que enfatizar a experiência pessoal, eles tentam aliar conhecimento histórico e imaginação. *Dois irmãos* e *O Enigma de Qaf* são obras feitas de retalhos de memórias, bordadas com o fio de pesquisas históricas, a partir de desenhos da imaginação de artistas que são Milton Hatoum e Alberto Mussa.

Por ser vasto o tema desta dissertação, a abordagem não se esgota aqui, o que ocasionou recortes necessários, como, por exemplo, deixar para uma pesquisa futura o tema da mulher, do feminino, principalmente por ser mais extenso e destoar um pouco do restante, seja no enfoque ou nas obras de referência. Em *O Enigma de Qaf*, observamos que a representação de variados personagens femininos busca evocar o matriarcado, sistema social e político predominante antes do surgimento do islã. Essa faceta se mostra principalmente no nome do poeta: al-Gatash, o herói, guerreiro e poeta da tribo de Labwa. Labwa é, conforme um dos excursos do romance, o nome da fundadora de sua tribo, apresentada como uma leoa, “a que devorou, sem ser devorada” (MUSSA, 2004). O narrador, Sr. Mussa, faz parte dessa linhagem familiar e, com o reconhecimento do poema como um dos que mereceram ser suspensos na Caaba, busca o reconhecimento de si próprio, de suas raízes, de sua identidade. No romance de Mussa, a mulher, além de ser uma das protagonistas, mostra-se insubordinada, dona de si e de sua própria voz, não figurando como a mulher descrita por Nawal el Saadawi (1982). Isto é, não vemos *Qaf* reverberar a figura da mulher islamizada descrita pelo Ocidente: submissa, obediente, castrada em suas emoções e razões.

Já a narrativa de Milton Hatoum apresenta mulheres de personalidades e origens culturais diferentes, como algumas mulheres imigrantes, outras donas-de-casa, escravas, dançarinas, mulheres comerciantes. Algumas permanecem reclusas na solidão, outras estão em busca de parceria ou casamento, mas todas, em algum momento, buscam (re) encontrar o seu lugar no mundo. O destaque é para a presença das imigrantes de origem árabe, pois são de orientação religiosa cristã e não árabes muçulmanas. Trata-se de uma ruptura expressiva com o modo como o senso comum retrata o cotidiano de mulheres árabes cristãs, no sentido de que pouco se fala sobre o assunto ou mesmo se desconhece a possibilidade de árabes serem cristãos.

Apesar de importante e intimamente relacionado com a argumentação desta dissertação, consideramos necessária a exclusão do tema da mulher, já que a dimensão de um trabalho para abarcar tal problemática seria de outra ordem.

Enfim, a leitura que pretendemos realizar, de *Dois Irmãos*, de Milton Hatoum, e de *O Enigma de Qaf*, de Alberto Mussa, tem por finalidade contribuir para uma maior compreensão da ficção brasileira contemporânea, além de colaborar com as pesquisas que tratam das representações árabes produzidas no Brasil.

1 O ÁRABE NA LITERATURA BRASILEIRA

A ruptura que desejamos não é uma ruptura com a tradição, mas sim a ruptura com certo tipo de relação com a tradição.

Mohamed Abed al-Jabri.

A cultura árabe possui acentuada presença na literatura brasileira desde os primeiros escritos coloniais, com a carta de Pero Vaz de Caminha, que descreve o evento inaugural da conquista europeia, e o relato do Piloto Anônimo, conforme explicita Walter Luciano Gonçalves Villar (2008) em sua ampla pesquisa sobre a presença árabe na literatura brasileira, e que vale a pena retomar aqui. O Piloto Anônimo foi um dos integrantes da expedição de Cabral e, em seu relato, que ficou desaparecido por três séculos, podemos perceber um traço que aproximaria os índios brasileiros dos povos árabes: a cultura alimentar.

Das quais 12 naus ordenou que 10 fossem a Calecute e as outras duas para a Arábia para irem a um lugar chamado Sofala (...). Aos 24 dias de abril, que foi quarta-feira da oitava da páscoa houve a dita armada vista de terra (...). E alguns dos nossos foram à terra donde estes homens são, que seria a três milhas da costa do mar e compraram papagaios e uma raiz chamada inhame, que é o pão que comem os árabes (PILOTO ANÔNIMO, 1999, p. 75).

Segundo os estudos de Villar, o termo *alarve* – aquele que é árabe – era sistematicamente utilizado para designar os nossos indígenas na época da colonização do Brasil, pois os portugueses viam no índio brasileiro – então confundido com o homem árabe pela semelhança física e de costumes alimentares, por meio do ligeiro esboço feito pelo Piloto Anônimo – a própria feição semítica arábica, além de sua enorme resistência à perda da terra e de sua liberdade.

Vale expor que o continente americano, segundo os estudos arqueológicos, foi povoado primeiramente por nômades de origem asiática, vindos pelo estreito de Bering, há cerca de 12 mil anos. Estes nômades, caçadores e coletores de vegetais, ocuparam as Américas, começando pelos planaltos norte-americanos e, posteriormente, promovendo um deslocamento rumo ao sul, espalhando-se por todo o continente. Tinham variadas feições físicas, com destaque para os traços orientais. Tais traços foram herdados pelos grupos indígenas encontrados nestas regiões pelos colonizadores europeus na época das grandes navegações. No Brasil, estas feições orientais foram mencionadas na carta de Caminha, no

relato do Piloto Anônimo, nas descrições de Thevet, de Magalhães Gândavo e Gabriel Soares de Sousa. Os dois últimos chegaram a charmar os índios Aimorés de “alarves”, como nos seguintes trechos:

Estes Aimorés são mais alvos e de maior estatura que os outros índios da terra, com língua dos quais não têm destes nenhuma semelhança, nem parentesco. Vivem todos entre os matos como brutos, animais sem terem povoações, nem casas em que se recolham (...) Estes alarves têm feito muito dano nestas Capitánias depois que desceram a esta costa e mortos alguns Portugueses e escravos, porque são muito bárbaros (...) Até agora não se pode achar nenhum remédio para destruir esta pérfida gente (GÂNDAVO, 1980, p.140).

Deu nesta terra esta praga dos Aimorés de feição que não há aí já mais que seis engenhos, e estes não fazem açúcar, nem há morador que ouse plantar canas, porque em indo os escravos ou homens ao campo não escapam a estes alarves, com medo dos quais foge a população de Ilhéus para a Bahia, e tem a terra quase despovoada. (...) e senão busca algum remédio para destruírem estes alarves, eles destruirão as fazendas da Bahia (SOUSA, 2000, p. 42-43).

A menção aos aimorés como “alarves” pode configurar, além da semelhança física, uma forma de preconceito contra os árabes e sua forma nômade societária, como observamos no primeiro trecho transcrito acima, na afirmação de que os aimorés “vivem todos entre os matos como brutos, animais sem terem povoações, nem casas em que se recolham”. Na mesma linha de pensamento de Pero de Magalhaes Gândavo e Gabriel Soares de Sousa, José de Anchieta também exemplificaria a presença árabe na literatura brasileira, porém, agora, com intuitos voltados para a catequese, como se verifica nos discursos contra o profeta Muhammad. Um exemplo é a expressão “Mafoma”, termo amplamente utilizado por Anchieta ao se referir ao profeta Muhammad e à religião islâmica, como no ato II do texto *Na vila de Vitória ou de S. Maurício*, encenado em 22 de setembro de 1595:

Satanás a Lúcifer, antes que tente a São Maurício:
 Onde irás, sem levar a Satanás, teu fiel, servo contigo?
 Tens outro melhor amigo?
 Eu te dou Barrabás
 E com Judas te maldigo.
 Com Mafoma e com Lutero,
 Com Calvino e Melantão,
 Te cubra tal maldição que te queimes, bem, o quero, ardendo como tição.
 (ANCHIETA, 1977, p. 289-290)

É interessante salientar que o nome do profeta Muhammad aparece grafado de diversas formas nos textos antigos portugueses (Mafoma, Mafamede, Mafomade, Mahamed, Mahoma, Mahometes, Mahometo, Mamadou, Mohand), ocorrendo que, ao caírem em desuso, estes termos podem ser considerados ofensivos e hostis quando utilizados, na medida em que

se associaram a contextos de repressão, contenção e luta contra a religião muçumana na época das Cruzadas.

Na verdade, o nome completo de Maomé em árabe pode ser transliterado como *Abu al-Qasim Muhammad ibn 'Abd Allah ibn 'Abd al-Muttalib ibn Hashim*, sendo que Muhammad significa "louvável" e seu nome completo significa "servo de Deus". Segundo Gustave Le Bon, em *A civilização árabe*, este nome já era comum na Arábia antes do surgimento do islã.

Para os muçulmanos, Muhammad foi precedido em seu papel de profeta por Jesus, Moisés, Davi, Jacob, Isaac, Ismael e Abraão. Como figura política, afirma Le Bon, o profeta unificou várias tribos árabes, o que permitiu a conquista árabe daquilo que viria a ser o império islâmico, que se estendeu da Pérsia até à Península Ibérica. Afirma Le Bon que Muhammad não é considerado pelos muçulmanos como um ser divino, mas, sim, como um ser humano. No entanto, entre os fiéis, ele é visto como um dos mais perfeitos seres humanos.

O vocábulo “Mafoma”, que aparece no texto de José de Anchieta anteriormente transcrito, significa “escultura tosca de grande tamanho que representa uma figura humana” (AULETTE, 2011, p. 877), e é uma forma hostil de se referir ao profeta e à sua religião. Do mesmo modo, ao retomar esses dois termos, “alarve” e “Mafoma”, já nos idos barrocos, Gregório de Matos, poeta brasileiro filho da nobreza luso-baiana, reafirma em seus versos os preconceitos étnicos e religiosos advindos dos europeus. Como podemos perceber nos exemplos a seguir, Gregório de Matos, em sua poesia, chama os Caramurus, descendentes de brancos e índios, de “alarves”. Com essa expressão, procura desqualificar aqueles descendentes, que constituíam uma fidalguia local:

O certo é, pátria minha,
Que fostes terra de alarves,
E inda os ressábios vos duram
Desse tempo e dessa idade.
(MATOS, 1990, p. 83).

Que pregue um douto sermão
Um alarve, um asneirão,
E que esgrima em demasia,
Quem nunca já na Sofia
Soube dar um argumento:
Anjo Bento.
(MATOS, 1990, p. 31).

Como na lei de Mafoma
Não se argumenta, e se briga,
Ele, que não argumenta,
Tudo porfia.
(MATOS, 1990, p. 61-62).

Mais tarde, já no Romantismo, que buscou enaltecer traços locais em busca da construção de uma identidade nacional, a presença da cultura árabe é marcada por Castro Alves. Alguns de seus poemas, como “A criança”, “Bandido negro” e “Vozes d’África”, descrevem o Oriente com imagens fulgurantes e muitas alusões à religião e às narrativas árabes. Outro poema de Castro Alves que exemplifica essa temática é “A bainha do punhal”, conforme vemos abaixo:

Salve, noites do Oriente,
Noites de beijos e amor!
Onde os astros são abelhas
Do éter na larga flor...
Onde pende a meiga lua,
Como cimitarra nua
Por sobre um dólman azul:
E a vaga dos Dardanelos
Beija, em lascivos anelos
As saudades de Istantul.

Salve, serralhos severos
Como a barba dum Pachá!
Zimbórios, que fingem crânios
Dos crentes fiéis de Alá!...
Ciprestes que o vento agita,
Como flechas de Mesquita
Esguios, longos também;
Minaretes, entre bosques!
Palmeiras, entre quiosques!
Mulheres nuas do Harém!

Mas embalde a lua inclina
As loiras tranças p’ra o chão...
Desprezada concubina,
Já não te adora o sultão!
Debalde, aos vidros pintados,
Aos balcões arabescados,
Vais bater em doudo afan...
Soam tímбалos na sala...
E a dança ardente resvala
Sobre os tapetes do Iran!...
(ALVES, 1972, p. 217-220)

Em “O navio negreiro”, o poeta baiano, para trabalhar o tema da escravidão e da travessia forçada dos africanos, retoma, por meio da intertextualidade, o êxodo forçado de Agar e de seu filho Ismael, o descendente de Abraão que daria origem ao povo árabe-palestino:

São mulheres desgraçadas,
Como Agar o foi também.
Que sedentas, alquebradas
De longe... bem longe vêm...
Trazendo com túbios passos,
Filhos e algemas nos braços,

N'alma - lágrimas e fel...
 Como Agar sofrendo tanto,
 Que nem o leito de pranto
 Têm que dar para Ismael.
 (ALVES, 1972, p. 180).

Segundo o relato bíblico, Deus planejou constituir um povo para que pudesse colocar em prática seu plano de salvação. Chama, para isso, Abrão – que mais tarde seria Abraão – e promete que ele seria o pai de uma grande nação e que todas as famílias da terra seriam benditas, pois de sua descendência viria o grande salvador Jesus (Gênesis 12,1-3). Abrão acreditou na promessa de Deus e, com 75 anos, foi para a terra de Canaã, levando sua esposa Sarai – que mais tarde seria Sara –, seu sobrinho Ló e outros parentes. Canaã era a terra prometida, na qual se daria a descendência de Abrão.

No entanto, uma grande fome acomete Canaã e Abrão é forçado a descer para o Egito (Gênesis 12, 10), e, com medo de sua esposa ser presa ou morta pelos egípcios, combina que eles seriam apresentados como irmãos. Mesmo assim Sarai é levada para a casa do Faraó como prisioneira. Para evitar que ela fosse possuída pelo Faraó, Deus castiga o Egito com pragas até que Sarai seja libertada. Abrão resgata sua esposa e ainda recebe muito ouro do Faraó.

Mais tarde, Abrão e Sarai fixam residência em Neguebe, já muito ricos (Gênesis 13, 1), mas ela não concebia filhos, pois era considerada estéril. Em concordância com a esposa, Abrão toma a serva egípcia Agar, com quem gera um filho, chamado de Ismael. Após conflitos com Sarai, Agar é humilhada e foge para o deserto com seu filho (Gênesis 16). Muito tempo depois, Abrão finalmente consegue gerar um filho com Sarai, que se chama Isaque, que se torna o patrono do povo hebreu, aquele que gerou Jacó e teve muitos filhos, dos quais doze constituíram as 12 tribos de Israel. Ismael, no entanto, torna-se o patriarca dos palestinos, pois é descendente de Agar, sua mãe. Mais tarde ele se casa com uma egípcia e passa a habitar o deserto de Parã (Gênesis 21).

Ao retomar o relato bíblico sobre as origens do povo árabe por meio da figura de Agar, mãe de Ismael, o poema de Castro Alves presentifica a cultura árabe com o seu primeiro exílio para o deserto, valendo-se da analogia entre o relato bíblico e o destino do africano escravizado como um recurso que amplifica o sofrimento deste povo. Vale destacar que a separação dos filhos de Abraão (Ismael e Isaque) também é considerada como um dos motivos para os conflitos religiosos e territoriais no Oriente Médio entre judeus e palestinos.

Na verdade, houve, no Romantismo, um certo “orientalismo”, que buscou retratar uma terra imaginária, cheia de mistérios e aventuras fantásticas – o que é um imaginário sempre

presente sobre o Oriente. Como ressalta Edward Said (2007), ao discorrer sobre as representações do “Oriente” feitas pelo discurso ocidental, o Oriente “era praticamente uma invenção européia e fora desde a Antiguidade um lugar de episódios romanescos, seres exóticos, lembranças e paisagens encantadas, experiências extraordinárias” (SAID, 2007, p. 7), como se observa na caracterização da Ásia apresentada por Castro Alves no poema “Vozes d’África”, entre outros.

Descrevendo o Oriente dessa forma, fica clara a intenção do discurso ocidental – feito através de instituições, vocabulário próprio, erudição, imagens, doutrinas, burocracias e estilos coloniais – de se tornar autorizado a lidar com o Oriente, “fazendo e corroborando afirmações a seu respeito, descrevendo-o, ensinando-o, colonizando-o, governando-o” (SAID, 2007, p. 29). Essa construção é o que Said denomina de Orientalismo: “um estilo ocidental para dominar, reestruturar e ter autoridade sobre o Oriente” (SAID, 2007, p. 29). Assim procedendo, esse discurso sobre o Oriente promove a visão fantástica e misteriosa que está no senso comum. Trata-se de um discurso que foi capaz de manejar e até produzir uma visão do Oriente em todas as suas facetas, como a política, a sociológica, a militar, a ideológica e a científica, durante todo o período do pós-iluminismo, conforme assinala Said.

No Brasil, Machado de Assis, em suas crônicas, reafirma esse “orientalismo” presente no Romantismo. Um exemplo é a crônica publicada em 27 de maio de 1894, em que o autor informa para o leitor que morrera um árabe na rua Senhor dos Passos: “Mas o que vos parece nada, por não conhecerdes sequer esse árabe falecido, foi mais um golpe nas minhas reminiscências românticas” (ASSIS, 1965, p.101). Explica o escritor que, quando este árabe chegou à vida, o Romantismo já tinha se despedido dela, pois o que ele encontrou foram apenas uns versos tristes e chorões que se recitavam em língua portuguesa, mas que nada tinham com a melancolia de René e menos ainda com a sonoridade de Olímpio. Trata-se, como o cronista assinala, do esvaziamento do primeiro romantismo, principalmente com a perda da musicalidade da poesia.

Ao retomar o mote da crônica, o falecimento do árabe Assef Aveira, Machado de Assis debate sobre a questão cultural que envolve esse árabe, que era casado – fato incompreensível para o cronista, já que esperava que Assef fosse seguidor do Alcorão, o qual autoriza a poligamia, ou seja, o direito de possuir quatro mulheres. Machado de Assis assinala ironicamente que este árabe teria sido corrompido pela monogamia cristã, descaracterizando-se a imagem romântica que o cronista guardava em suas reminiscências. Conclui: “Miserável romantismo, assim te vais aos pedaços. A anemia tirou-te a pouca vida que te restava, a

corrupção não consente sequer que fiquem os teus ossos para memória. Adeus, Árabes! Adeus, tendas! Adeus, deserto! Cemitarras, adeus! Adeus!” (ASSIS, 1965, p.105-106).

Osmar Pereira da Silva (2015), em seu estudo sobre Machado de Assis, aborda as aproximações que o escritor realiza entre o Orientalismo e o Romantismo, destacando que o escritor tece longas considerações críticas ao Romantismo utilizando-se das imagens do Oriente, como na publicação acima citada. Outra crônica do escritor em que observamos a tematização do universo árabe é a publicada em 01 de julho de 1876:

Dou começo à crônica no momento em que o Oriente se esboroa e a poesia parece expirar às mãos grossas do vulgacho. Pobre Oriente! Mísera poesia! Um profeta surgiu em uma tribo árabe, fundou uma religião, e lançou as bases de um império; império e religião têm uma só doutrina, uma só, mas forte como o granito, implacável como a cimitarra, infalível como o Alcorão. Passam os séculos, os homens, as repúblicas, as paixões; a história faz-se por dia, folha a folha; as obras humanas alteram-se, corrompem-se, modificam-se, transformam-se. Toda superfície civilizada da terra é um vasto renascer de coisas e idéias. Só a idéia mulçumana estava de pé; a política do Alcorão vivia com os paxás, o harém, a cimitarra e o resto (...) Mas o que eu apuro de tudo o que nos vem pelo cabo submarino e vapores transatlânticos é que o Oriente acabou e com ele a poesia (ASSIS, 1994, p. 335-336).

A arguta reflexão de Machado de Assis a partir de “tudo o que nos vem pelo cabo submarino e vapores transatlânticos” refere-se ao grande massacre de árabes cristãos pelo Império otomano naquela época. Sabe-se que o domínio otomano, de fé islâmica, perseguiu e, inclusive, exterminou grande parte de sua população que não partilhava os mesmos preceitos religiosos. A saída para muitos foi imigrar. Além desse aparato histórico, o paralelo que Machado de Assis faz entre o surgimento do império otomano e o fim da poesia é espetacular, pois a poesia, grande legado árabe, como veremos nos próximos capítulos com os *Poemas Suspensos*, “acaba” devido não só à ação violenta e truculenta do governo otomano, mas, principalmente, pelo fato de a religião islâmica abocanhar e exterminar os mais variados tipos da expressão artística árabe vigentes até então.

Após a Semana de 22, que promoveu a abertura modernista, a cultura árabe se faz presente na literatura brasileira pela produção de escritores seculares, como Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e João Guimarães Rosa. Com Manuel Bandeira, temos, além da representação do homem árabe e seus costumes, o uso de uma forma poética tipicamente árabe:

GAZAL EM LOUVOR DE HAFIZ

Escuta o gazal que fiz
Darling, em louvor de Hafiz:

_ Poeta de Chiraz, teu verso

Tuas mágoas e as minhas diz.

Pois no mistério do mundo
Também me sinto infeliz.

Falaste: “Amarei constante
Aquele que não me quis”.

E as filhas de Samarcanda,
Cameleiros e sufis

Ainda repetem os cantos
Em que choras e sorris.

As bem-amadas ingratas,
São pó; tu, vives, Hafiz!
(BANDEIRA, 1976, p.159).

Além da homenagem a Hafiz, um poeta persa do século XIV, autor de poemas líricos e harmoniosos, Bandeira utiliza a estrutura formal do gazal, cuja composição se baseia em, no máximo, 15 dísticos, sendo que os versos do primeiro dístico rimam entre si, e os segundos versos de todos os outros dísticos rimam com o primeiro. Já os primeiros versos não rimam a partir do segundo dístico. Essa rima constrói uma sonoridade impressionante. É interessante ressaltar que os gazais, conforme as pesquisas de Villar, são formas poéticas que datam do ano 800 da Era Cristã, sendo considerados as primeiras manifestações conhecidas da literatura persa.

Já com Carlos Drummond de Andrade, o poema “Turcos”, publicado em 1968 no livro *Boitempo*, presentifica e problematiza a cultura árabe entre nós, como podemos ver a seguir:

OS TURCOS nasceram para vender
bugigangas coloridas em canastras
ambulantes.

Têm bigodes pontudos, caras
de couro curtido,
braços tatuados e estrelas.
Se abrem a canastra, quem resiste
Ao impulso de compra?
É barato! Barato! Compra logo!
Paga depois! Mas compra!

A cachaça, a geléia, o trescalante
fumo de rolo: para cada um
o seu prazer. Os turcos jogam cartas
com alarido. A língua cifrada
cria um mundo-problema, em nosso mundo
como um punhal cravado.
Entendê-los, quem pode?
.....

A turca, ei-la que atende
a fregueses sem pressa,

dá de mamar, purinha, a seu turquinho
 o seio mais que farto.
 Jacó, talvez poeta
 sem verso e sem saber que existe verso
 altas horas exila-se
 no alto da cidade, a detectar
 no escuro céu por trás das serras
 incorpóreas Turquias. E se algum
 passante inesperado chega perto
 Jacó não o conhece. Não é o mesmo
 Jacó de todo dia em sua venda.
 É o ser não mercantil, um elemento
 da noite perquirinte, sem fronteiras

Os turcos,
 meu professor corrige: Os turcos
 não são turcos. São sírios oprimidos
 pelos turcos cruéis. Mas Jorge Turco
 aí está respondendo pelo nome,
 e turcos todos são, nesse retrato
 tirado para sempre... Ou são mineiros
 de tanto conviver, vender, trocar e ser
 em Minas: a balança
 no balcão, e na canastra aberta
 o espelho, o perfume, o bracelete, a seda,
 a visão de Paris por uns poucos mil-réis?
 (ANDRADE, 1988, p. 604-606).

Também com a descrição de costumes, vemos em Guimarães Rosa, no romance *Grande Sertão: Veredas*, publicado em 1956, a figura do árabe através de um imigrante, o Seo Assis Wababa, proprietário da venda *O Primeiro Barateiro da Primavera da São José*. Riobaldo, protagonista do romance, está sempre em torno da venda, aprendendo a apreciar as comidas típicas desse imigrante.

Porém, nenhum outro autor representou a cultura árabe de forma tão marcada quanto Jorge Amado. Podemos destacar Nacib Saad, de *Gabriela cravo e canela*: crônica de uma cidade do interior (1958), Facul Abdala, de *Tocaia Grande* (1983), além da presença de árabes nos romances *Dona Flor e seus dois maridos* (1967) e *Tenda dos Milagres* (1970). Mas, além de ocupar papel secundário na trama, o árabe em Jorge Amado é construído como um tipo folclórico, denominado genericamente por turco. Como veremos no capítulo 3 de forma detalhada, chamar os árabes que imigraram para o Brasil de turcos é comum, apesar da quase totalidade desses imigrantes ser composta de sírios e libaneses, que fugiram, no final do século XIX, da perseguição religiosa e política que sofriam sob o domínio do Império Turco-Otomano em suas regiões, e, por isso, chegaram ao Brasil com passaportes turcos e assim foram registrados.

Apesar de ser um termo incômodo para os imigrantes sírios e libaneses, já que os identificava com o seu opressor, a palavra “turco” acabou por incorporar-se à língua

portuguesa e o seu uso pela população brasileira se tornou frequente. Em seu último romance, *A descoberta da América pelos árabes* (1994), Jorge Amado, apesar de promover um adensamento cultural a respeito do imigrante árabe, ainda reproduz de forma veemente aquele equívoco, que era, inclusive, partilhado pelos críticos da época – como Walnice Galvão –, ao se referirem à obra de Jorge Amado, como vemos na seguinte afirmação:

Neste ínterim, os turcos, colônia mais recente ainda, esperariam algum tempo para alcançar maioridade literária, o que viria a ocorrer com *Lavoura arcaica* (1975), de Raduan Nassar, e *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum (1989) (GALVÃO, 1998, p. 21).

Um claro equívoco, pois a estudiosa se refere a Raduan Nassar e Milton Hatoum como membros de uma colônia turca, mas, na verdade, eles são descendentes de imigrantes árabes de origem libaneses, e não de turcos propriamente ditos. Nassar é paulista, nascido em Pindorama no ano de 1935. Seus pais eram libaneses cristãos e, por causa da perseguição religiosa, decidiram migrar, chegando ao Brasil por volta de 1920. Assim como muitos imigrantes árabes, optaram pelo trabalho de mascate e, em seguida, abriram um comércio fixo, a famosa loja de tecidos Casa Nassar.

Além de *Lavoura arcaica* (1975), Raduan Nassar publicou *Um copo de cólera* (1978) e *Menina a caminho* (1994). A sua obra, no entanto, desloca o imigrante árabe para o centro da trama, atribui-lhe papel principal e personalidade nunca vista até então, pois nos deparamos com indivíduos carregados de conflitos em meio a um núcleo familiar denso e com tradições milenares. Há em Nassar, portanto, um claro rompimento com a forma como a literatura brasileira vinha representando o árabe: sem tipos, sem exotismo, sem exageros, sem folclore. Ao discorrer sobre *Lavoura arcaica*, Leyla Perrone-Moisés afirma que se trata do primeiro grande livro sobre a imigração libanesa no Brasil, pois

Longe dos estereótipos, das tipificações e do pitoresco, o que aí vemos é o difícil processo de transculturação, a transformação dos valores e os choques decorrentes em três gerações da mesma família (PERRONE-MOISÉS, 1996, p. 69).

A leitura de Perrone-Moisés de *Lavoura arcaica* enaltece a relação de Nassar com a cultura árabe, não esquecendo que *Lavoura arcaica* é a primeira trama ficcional sobre a cultura árabe escrita por um descendente árabe. Milton Hatoum, nascido em Manaus na década de 1950, também descendente de imigrantes libaneses, ao escrever sobre a obra de Raduan Nassar, em uma edição dos *Cadernos de Literatura Brasileira* que foi dedicada a Nassar, afirmou que o escritor paulista talvez tenha sido o primeiro ficcionista brasileiro de

origem árabe a evocar de maneira tão densa e lírica certos temas da cultura oriental, em um ambiente brasileiro e tradicional:

Além disso, em *Lavoura arcaica* pude reconhecer muitos traços da cultura do imigrante árabe, traços que se ajustam muito bem a uma tradição comum, a uma experiência milenar que os primeiros imigrantes haviam trazido do Líbano. O quarto, a casa e a fazenda, espaços que Raduan expande e dilata, palcos de um drama familiar ou da relação tensa de um casal, foram talvez mais importantes para eu pensar no romance que comecei a escrever por volta de 1982, quando morava na França (HATOUM, 1996, p. 20).

Hatoum refere-se ao seu primeiro romance, *Relato de um certo Oriente*, publicado em 1989¹. Como veremos no próximo capítulo, a relação do escritor Milton Hatoum com o universo árabe é intensa e a cultura árabe perpassa sua obra literária de muitas maneiras.

Quase dez anos depois, Ana Miranda, que nasceu em Fortaleza em 1951 e viveu no Rio de Janeiro, Brasília e São Paulo, publica *Amrik* (1997). Já no título da obra observa-se a estratégia da autora em misturar a língua árabe a palavras em português, pois “Amrik” é uma expressão dos imigrantes árabes que tentavam dizer “América”. Como a trama explica, muitos imigrantes partiam rumo à América do Norte, mas acabavam chegando ao Brasil por variados motivos. Além dessa expressão, há dezenas de outros vocábulos árabes espalhados pela obra, que, inclusive, dispõe de um organizado glossário ao final. A narrativa de Ana Miranda centra-se na trajetória da bailarina Amina, que chega à América no início do século XIX. Naim, tio da protagonista, ao perguntar se Amina aceita se casar com o mascate Abrahão, desperta a memória da narradora e a faz evocar suas lembranças – desde a infância, na aldeia no Líbano, com sua família, amigos, e o exílio que se configura até então na vida desta protagonista.

O conjunto da obra de Ana Miranda promove uma mistura da ficção com a pesquisa historiográfica, e, dentre as obras de relevo da escritora, podemos destacar *Boca do Inferno* (1989), *Desmundo* (1996), *Clarice* (1999) e *Dias & Dias* (2002). O mesmo ocorre com *Amrik*, que faz um mapa das ruas de variados bairros da cidade de São Paulo através da memória de Amina, além de inserir a língua árabe por meio de catálogos e glossários, dos costumes e rituais cotidianos descritos, do percurso da imigração de árabes libaneses cristãos que vieram para o Brasil. Tudo como resultado de uma pesquisa profunda. Porém, apesar desse entrelaçamento com a cultura árabe, o ponto de vista narrativo está impregnado por uma concepção eurocêntrica. A bailarina deixa entrever em suas memórias certa reprovação dos

¹ A edição consultada neste trabalho foi publicada em 2008.

costumes árabes, de seus rituais, de seus papéis sociais demarcados, de sua religião. Um exemplo é o trecho em que Amina expõe as causas de sua vinda para a América:

Por causa dos turcos e dos muçulmanos que queriam matar tio Naim porque escrevia contra eles tivemos de partir de nossa aldeia, tio Naim encheu um baú com seus livros, umas jóias de ouro para trocar por comida ou roupa, uma manta de pelo de carneiro e nada mais, pediu a papai que mandasse um dos filhos acompanhar, papai olhou os filhos, todos de olhos arregalados, num silêncio fundo, um dois três quatro talvez todos os filhos homens quisessem cinco ir mas papai escolheu o filho que menos lhe servia, seis a única filha mulher, para que servia uma filha mulher? Os filhos iam casar e quando vovó Farida morresse as esposas iam cuidar da cozinha e fazer mais crianças para o trabalho na agricultura, ele me achava vaidosa, dissimulada, meu rosto lembrava o da minha mãe (MIRANDA, 1997, p. 22).

Neste trecho, vemos que a narradora faz uma reflexão e um juízo de valor sobre o suposto papel da mulher no seio da sociedade árabe. Ao pensar que foi a escolhida por seu pai para migrar por “não servir para nada”, por não estar na lavoura trabalhando como os homens, a narradora adota uma postura eurocêntrica, na medida em que é o Ocidente que considera como subalterno ou inferior o trabalho doméstico, os afazeres culinários e a educação dos filhos. Vale ressaltar que, para a cultura árabe, o casamento representa uma união entre aldeias que possuem algum laço de parentesco e, por isso, a filha mulher, que vai morar com o marido, é considerada o pilar de muitas alianças sociais e econômicas, representando um valor inestimável para a família de origem. Além disso, considerar a mulher árabe vaidosa e dissimulada é lugar comum do imaginário ocidental que se construiu ao longo dos tempos pelo Orientalismo (SAID, 2007).

Assim, ao assumir a ocidentalização da voz narrativa, a obra de Ana Miranda reafirma e acentua certos discursos e equívocos sobre a cultura árabe, diferentemente do que a fortuna crítica tem afirmado sobre uma suposta desconstrução daqueles equívocos pela romancista. Talvez a sua postura esteja relacionada ao fato de Ana Miranda não ser descendente de imigrantes árabes, a personagem Amina tendo sido criada a partir dos relatos de familiares do sociólogo Emir Sader, marido da escritora na época, sobre um velho tio cego.

Emir Sader, filho de imigrantes libaneses, nasceu em São Paulo, em 1943. É professor universitário, cientista político e sociólogo. Colabora com publicações nacionais e estrangeiras, além de ministrar palestras e publicar textos sobre a primavera árabe e os conflitos na região do Oriente Médio. Há, inclusive, um diário de bordo (“Diário de Beirute”) do sociólogo publicado no portal do Instituto de Cultura Árabe (ICArabe)², em que ele conta, de forma breve, sobre a imigração de sua família para o Brasil. Este diário faz parte do projeto

² <http://www.icarabe.org.br/artigos/diario-de-beirute>.

do autor de relatar as suas experiências em um seminário sobre a primavera árabe, realizado na Universidade Americana de Beirute. Emir Sader nos conta que sua participação como palestrante no evento tinha o objetivo de apresentar um balanço das experiências latino-americanas de luta contra as ditaduras e da posterior transição democrática. Como podemos observar, Emir Sader assume a identidade árabe e a memória imigrante publicamente, mostrando-se atuante, política e academicamente.

Diferentemente de Ana Miranda, o escritor Salim Miguel trabalha, em *Nür na escuridão* (1999), com um tom autobiográfico, resgatando a saga de sua família, que migra do Líbano para o Brasil por perseguição política e religiosa. Da mesma forma como expõe na trama da narrativa, o escritor nasceu no Líbano em 1924 e veio para o Brasil com toda a sua família quando tinha 3 anos de idade, estabelecendo-se em Santa Catarina. Esta obra mescla a memória de vivências pessoais e a memória de familiares, coletadas e reconstruídas a partir de múltiplos relatos e fragmentos, como os da autobiografia de seu pai José Miguel (na verdade, Youssef Jahnahr). Segundo Maria Zilda Ferreira Cury, no romance de Salim Miguel, “a memória se volta para os fatos da história do Líbano, do mundo árabe, de uma nação inventada, reinventada, pelo olhar sempre nostálgico do imigrante” (CURY, 2006, p.18).

Vale ressaltar que as produções mais recentes, assim como as anteriores, mostram, de forma significativa, a presença da cultura árabe como um componente do amálgama cultural que caracteriza o brasileiro; porém, diferentemente das anteriores, nas narrativas recentes não há um registro do árabe pela estereotipia de comerciantes, chamados genericamente por turcos, e nem uma visão reducionista e preconceituosa da cultura árabe. Nessas obras, como veremos a partir de agora com *Dois irmãos*, de Milton Hatoum, e *O Enigma de Qaf*, de Alberto Mussa, observamos um adensamento da interseção entre a cultura árabe e a brasileira, de forma que a superficialidade do tratamento dado ao universo árabe até então seja deixado de lado definitivamente.

2 O *ETHOS* IDENTITÁRIO

É possível, de algum modo, em tempos globais,
ter-se um sentimento de identidade coerente e integral?

Stuart Hall.

2.1. A identidade árabe e o processo de transculturação

Devemos esclarecer uma grande confusão terminológica acerca de nosso tema. Em primeiro lugar, a palavra árabe refere-se a um povo específico; Oriente Médio diz respeito a uma região geográfica em particular e islã é uma religião. Da mesma forma, a expressão muçulmano refere-se a um fenômeno sociológico, enquanto que islâmico diz respeito especificamente à religião. Por exemplo: o Paquistão tem maioria muçulmana, mas não é um Estado islâmico. O termo islamismo é utilizado para definir o movimento religioso radical do islã político, que também é chamado de fundamentalismo muçulmano. Portanto, o termo islamismo não é sinônimo de islã, nem tampouco é sinônimo de árabe.

Há uma frequente confusão no que tange à relação direta entre o árabe e o muçulmano. Nem todo árabe é muçulmano, mas todo muçulmano é, na essência, árabe, mesmo que seja um convertido. Esta afirmativa se justifica na medida em que, para praticar a religião islâmica, é obrigatório o domínio da língua árabe, já que só é permitida a leitura do Alcorão (recitação) por meio de sua língua originária, ou seja, a língua em que os versos foram recitados por Deus e escritos pelo profeta Muhammad (Maomé, em português). O árabe, no contexto muçulmano, é uma língua sagrada, é a própria palavra de Deus, e todos os que professam a fé islâmica devem dominá-lo e, inclusive, saber de cor, ou seja, memorizar todos os versos do livro sagrado.

Essa sobreposição de definições deve-se ao uso indiscriminado da palavra islã para definir determinadas regiões geográficas onde a religião islâmica é predominante, como a Península Arábica ou o Oriente Médio, por exemplo. Mas há nessas mesmas regiões povos que não falam a língua árabe ou não são povos árabes, como os turcos, os curdos, os judeus e os cristãos. Peter Demant, ao estudar profundamente sobre o mundo muçulmano, afirma que

Originalmente, os termos “árabe” e “muçulmano” coincidiam: de fato, restritos à península da Arábia, os árabes se tornaram quase todos muçulmanos. Num segundo momento, contudo, a expansão dessa população criou a esfera cultural do Oriente Médio, que adotou amplamente o idioma arábico e, em sua maioria, abraçou o islã. A essa altura, o mundo muçulmano e o chamado Oriente Médio é que eram coincidentes. Em um terceiro momento, o islã conquistou adeptos de outras tantas partes do planeta. Assim, o Oriente Médio se reduziu a mais uma região, entre outras tantas, do mundo muçulmano – ainda que aquela com maior peso ideológico, pelo fato da revelação e da atuação do profeta Maomé terem ocorrido ali. E também por terem partido de lá as primeiras expansões e por ser o árabe a língua sagrada do Alcorão. (DEMANT, 2013, p.14).

O próprio termo “Oriente Médio” é um termo discutível, já que é eurocentrista e data do século XIX, quando o império britânico colonizou boa parte da região, controlando seus mares. Essa região, situada na encruzilhada das comunicações comerciais e culturais, é uma das mais complexas do mundo árabe (talvez do planeta) em termos de identidades coletivas, problemas políticos e conflitos étnico-religiosos. Sua interação com outros povos a tornou um grande centro expressivo de cultura.

Na verdade, o termo “árabe” está relacionado a uma época antes do islã. A raiz semita *arab* exprime a ideia de aridez, deserto, significando “habitante do deserto”, e “aparece pela primeira vez grafado em cuneiforme nas inscrições de Salmasar III” (GIORDANI, 1985, p.14). Foi primeiramente aplicado aos beduínos (de *badiya* = estepe); porém, “essa designação alargou-se pouco a pouco a todos os habitantes, nômades ou não, dos planaltos interiores e, em seguida, ao conjunto das populações da península” (GIORDANI, 1985, p.14).

De fato, na época de Maomé (570-632 d.C), o fundador do *islam* (islã, em português) – termo que significa exatamente submissão –, ser árabe significava ser falante da língua árabe. Entre esses falantes, havia os beduínos, ou seja, os nômades do deserto, que eram pastores de cabras e ovelhas e/ou que traziam em caravanas o comércio de longa distância, além dos que cultivavam a agricultura nas regiões dos oásis, cujos centros urbanos eram bastante desenvolvidos. A cidade de Meca é um grande exemplo desse desenvolvimento, principalmente porque era considerada um centro comercial e religioso. A língua árabe desempenhava, assim, um importante papel aglutinador dessas relações, e, por isso, árabe era aquele que falava a língua árabe.

A partir da expansão do islã, não só a língua árabe se disseminou, mas todo um conjunto de crenças, valores, histórias e literaturas. Ou seja, a expansão do islã carregou uma cultura com variados matizes, sem contar com os cruzamentos culturais que efetivou nos locais em que se fixou. Isso porque o islã tem um caráter singular, é diferente das outras religiões, pois é mais que um simples corpo de crenças. Ele influencia e determina a vida social, econômica, política e inclusive as relações internacionais e, apesar desse contexto, é

mais flexível do que se pensa, pois permite o diálogo com o outro e precisa desse diálogo. Só sobrevive pelas trocas culturais que realiza, pois herdou as tradicionais solidariedades tribais dos beduínos e as transformou em pano de fundo para as ações religiosas.

Apesar da notável semelhança com o judaísmo e o cristianismo, seja nas crenças ou nos rituais, o islã considera-se a continuidade e talvez até o aperfeiçoamento daquelas, pois Maomé é visto como o último de uma extensa linhagem de profetas enviados por Deus ao homem. Diferencia-se daquelas devido à sua amplitude, já que tudo no islã se concentra num sistema jurídico-religioso total: a *shari'a* (xaria ou caminho certo):

O islã é uma religião (din), com tudo o que este termo implica (crença, ritual, normas, consolação etc.), ao mesmo tempo em que é uma comunidade (umma) e um modo de viver ou tradição (sunna) que regulariza todos os aspectos da vida: o indivíduo e as etapas de seu desenvolvimento; a educação; as relações entre homens e mulheres; a vida familiar e comunal; o comércio e o governo; a justiça e a filosofia (DEMANT, 2013, p.35).

Outra diferença marcante do islã com relação ao judaísmo e ao cristianismo é a igualdade entre os fiéis, pois não há sacerdotes com sacramentos em níveis acima dos demais crentes. Talvez este aspecto seja uma herança das tradições independentes beduínas, pois o que há no islã são os *ulemás* (intérpretes): embora sejam estudiosos especializados, não são mediadores entre Deus e o homem e também não possuem o papel do clero institucionalizado.

O islã é hoje a religião em mais rápida expansão: “com cerca de 1,3 bilhão de seguidores, representa aproximadamente 20% da humanidade” (DEMANT, 2013, p.37). Fica fácil, pensando em um número expressivo como esse, entender o equívoco comum em se disseminar a sobreposição segundo a qual ser árabe é ser muçulmano. Esta é uma das estereotípias que pretendemos superar neste trabalho, ao mostrar que os árabes podem ser também cristãos, como os maronitas sírio-libaneses representados por Milton Hatoum, e politeístas, como os beduínos do deserto na obra de Alberto Mussa.

No entanto, a própria definição de quem são os árabes é em si complexa e, por isso, escorregadia, flexível, abrangente. “Trata-se de uma definição étnica? Territorial? Religiosa? Cultural?”, perguntam Adriana Armony e Tatiana Salem Levy (2010), ao reunirem em livro algumas narrativas de autores brasileiros com ascendência árabe e judaica, como forma de enaltecer as semelhanças históricas entre esses povos.

Se tomarmos o conceito construído pela Liga Árabe³, que foi constituída logo após a Segunda Guerra Mundial, árabe é uma pessoa cuja língua é o árabe, que vive em um país

³ Carta da Liga dos Estados Árabes – 22/03/1945. Disponível em inglês em <http://www.arableagueonline.org>. Acesso em 10 de dezembro de 2014.

árabe e que tem simpatia com as aspirações dos povos de língua árabe. Nessa configuração, deixa-se de lado qualquer menção à religião, já que se busca marcar o fim do Império Otomano e sua opressão religiosa.

Vale lembrar que o Oriente Médio se divide em três grandes zonas culturais: a árabe, a turca e a persa. Embora a identidade muçulmana seja compartilhada (em variados níveis) entre essas culturas, no século XIV surgiu o chamado Império Otomano (turco). Este, notavelmente duradouro, implantou na região e em parte da Europa e África a supremacia sunita (um ramo do islamismo) e se estendeu até o fim da Primeira Guerra Mundial, não resistindo ao surgimento dos nacionalismos e à intensificação do comércio capitalista. No seu período de decadência, as minorias (chamados *milletts*) aceitavam cada vez menos sua posição desigual e “começaram a traduzir sua identidade religiosa em termos nacionalistas” (DEMANT, 2013, p. 61). Assim, essas “igrejas-nação” se tornaram incubadoras de sentimentos nacionalistas e acolheram os novos movimentos que buscavam mais privilégios, mais autonomia e até independência. Nesse momento, apesar do esforço tardio do império em criar conceitos jurídicos como cidadania e igualdade, a sociedade otomana já estava dividida socialmente através das definições religiosas.

Atualmente a Liga dos Estados Árabes é formada por 22 países e possui uma população superior a 200 milhões de pessoas. É uma instituição internacional e seus objetivos estão ligados à defesa da soberania, dos costumes, das tradições e da cultura dos Estados-Nações árabes, sobretudo contra a influência das potências ocidentais. Seu resultado tem sido até hoje uma maior consciência das divergências entre movimentos étnicos e culturais internos e fronteiriços. Esse arabismo que a Liga Árabe defende tem suas origens nas comunidades cristãs do Líbano, que buscaram, por meio de seus intelectuais, exaltar a língua e literatura árabes como expressão de uma nação árabe mais ampla. Tal critério de “identidade nacional” abraçaria, dessa forma, cristãos e muçulmanos.

No entanto, essa definição baseada no critério de falar ou não árabe (ter a língua como oficial) e morar ou não em países árabes (que têm a língua árabe como oficial) é frágil, pois notamos facilmente a exclusão daqueles árabes que não moram em países árabes, e de seus descendentes em países distantes. Excluem-se, assim, os imigrantes e os exilados. Excluem-se milhões e milhões de árabes que foram expulsos de suas terras, como os palestinos, outros milhares que saíram de suas casas por causa de guerras civis e/ou em busca de melhores condições de vida, ou ainda centenas e centenas de pessoas que foram perseguidas pelo Império Otomano por professarem outra fé e que ainda não conseguiram retornar para suas

casas. Dentro dessa definição da Liga Árabe, o que são os palestinos, já que, para a sua grande maioria, o exílio lhes foi imposto?

O caso da Palestina é emblemático e causa comoção há exatos 67 anos, pois este foi o único território de possessão colonial remanescente da Grã-Bretanha após a Segunda Guerra Mundial. Sua administração se tornou cada vez mais inviável devido à luta entre a sociedade autóctone árabe (que era constituída por dois terços da população) e a comunidade sionista de imigrantes. Ambas militantes por um Estado independente: os palestinos queriam um Estado Pan-Árabe e os sionistas um Estado Judeu separado.

Como os judeus haviam sofrido terrivelmente com o holocausto, houve uma “comoção” dos Aliados (principalmente os EUA) e, no fim dos anos 40, a simpatia internacional estava com os sionistas, o que levou a Grã-Bretanha a entregar sua possessão à ONU, a então sucessora da Liga das Nações. Então, em 1947, a ONU ordenou a partilha do território em dois Estados independentes, um para cada comunidade. A “minoría” palestina árabe (70% da população) foi hostil a essa decisão, alegando fragmentação excessiva e divisão desigual, já que ficaria com uma parte menor do território. A guerra tornou-se inevitável e a morte de centenas de milhares de palestinos foi uma catástrofe. Os sionistas, auxiliados militarmente e politicamente pelos EUA, pois estes tinham grande influência nas ações da ONU, venceram e declararam a independência de Israel. Então, a partir de 1948, Israel passou a ser um Estado judeu.

Vale ressaltar que a teoria pan-árabe surgiu pouco antes da Segunda Guerra Mundial com o intuito de colocar debaixo do mesmo teto político todos os integrantes de uma nação, por mais dispersos que estivessem. O pan-arabismo buscava uma identidade coletiva surgida de fatores não territoriais, herdados e supostamente imutáveis com o tempo, como a língua, a ancestralidade e as mais diversas tradições compartilhadas entre os seus possíveis membros. No entanto, apesar dos esforços palestinos, a partilha de 1920 cortou “em pedaços o que fora uma sociedade milenar, com uma economia comum, e que passava, justamente, pelo processo de conscientização de possuir um destino comum” (DEMANT, 2013, p.92).

Peter Demant realiza uma reflexão pertinente sobre o pan-arabismo ao discordar de uma das análises contemporâneas mais aceitas sobre a questão do nacionalismo. Demant retoma o conceito do pesquisador inglês Benedict Anderson⁴ (1983), cuja proposição é a de que o nacionalismo é a expressão de uma “comunidade imaginada” (não imaginária), que

⁴ A obra *Culturas imaginadas* foi publicada inicialmente em 1983, mas, recentemente, foi editada uma versão traduzida pela Companhia das Letras, conforme referências ao final.

consiste em sujeitos que, sem jamais se conhecerem pessoalmente, sabem reciprocamente da sua existência e, com o uso das mídias em seu vernáculo, imaginam-se participantes, com seus “conacionais”, de uma fraternidade que preenche o vazio deixado pelo declínio desta outra comunidade anterior: a religião. Segundo Demant, “o conceito andersoniano funciona relativamente bem para explicar a emergência dos nacionalismos na América espanhola do século XVIII e na Europa do XIX – mas fracassa no Oriente Médio otomano, onde nação e religião estavam intrinsecamente vinculados pelo sistema de *millets* e onde nunca houve um processo de secularização comparável ao ocidental” (DEMANT, 2013, p. 86). Ou seja, os nacionalismos do Oriente Médio nunca foram seculares, indiferentes à religião; pelo contrário, sempre se vincularam a ela em um tenso relacionamento.

O Estado Pan-Árabe não foi instituído e o conflito da Palestina continua até os dias de hoje, sendo um dos motivos principais o fato de que este é um local sagrado para árabes, judeus e cristãos. Lá encontramos a Esplanada das Mesquitas, o Muro das Lamentações, o Templo de Salomão, o Santo Sepulcro, a Cúpula da Rocha, a Mesquita de Al-Aqsa, entre outros monumentos religiosos considerados sagrados.

O fato é que cerca de 750 mil árabes palestinos fugiram da Palestina para diversos países, vizinhos ou não. Continuam no exílio até hoje, guardando em suas gavetas as chaves de casa, porém sem poderem voltar, apesar de vários armistícios assinados. Um dos grandes intelectuais contemporâneos que abriu o debate sobre esse assunto foi Edward Said. Ao tomar a “causa palestina” para si, pois Said assume-se palestino publicamente em suas palestras e publicações, este pensador assinala que, hoje, o uso mais disseminado da palavra “árabe” prende-se ao agrupamento cultural, significando todos os povos do mundo árabe, que vão desde o Oriente Próximo ao Norte da África, os da Arábia propriamente dita e, claro, as populações que migraram para outros países, distantes ou não.

Dentro dessa concepção, árabe será aquele que assim se reconhece, pois, conforme afirma Said, a identidade humana não é natural e estável, mas construída, quando não inteiramente inventada (SAID, 2003). Nesse sentido, tanto Alberto Mussa quanto Milton Hatoum, ambos descendentes de imigrantes árabes, ao retomarem essa tradição, essa herança, mesmo que dispersa, ou ao reconhecerem essa identidade, mesmo que fraturada, realizam um movimento de se reconhecerem árabes.

Levando em consideração que aproximadamente 8 milhões de árabes migraram para o Brasil desde o século XIX (IBGE, 2000), devemos refletir que a forma como os imigrantes e seus descendentes lidam com as questões da diáspora é diversa, sendo três os processos mais comuns: a secularização, a assimilação e o isolamento. Podemos elencar, no entanto, outra

forma de lidar com a diáspora: o processo da transculturação na produção de subjetividades. Transculturação é um termo cunhado por Octavio Ianni (1996), quando este discorreu sobre uma acentuação da globalização, no sentido de denominar que vivemos na “era do globalismo”. Afirmo o estudioso que desde os primórdios do capitalismo está em curso um vasto processo de transculturação, envolvendo tribos, nações e nacionalidades.

As grandes navegações marítimas, o descobrimento, a invenção e a conquista do Novo Mundo, a instalação de postos, feitorias, enclaves e colônias na Ásia, Oceania e África, além dos vaivens dos contatos, tensões e lutas que ocorrem continuamente na própria Europa, tudo isso envolve sempre a transculturação. (IANNI, 1996, p. 219).

Segundo o autor, ao mesmo tempo em que se formam bolsões, enclaves ou guetos, também multiplicam-se os contatos, intercâmbios, mesclas, hibridações, mestiçagens ou transculturações. O transculturalismo é, nesse sentido, “uma condição e um produto das migrações transnacionais, dos movimentos dos indivíduos, famílias, grupos, coletividades, sempre envolvendo diferentes etnias e distintos elementos culturais” (IANNI, 1996, p. 218). O exílio, fruto desse processo globalizante, produziria subjetividades fraturadas, ambíguas, híbridas.

Ianni assevera ainda que, no contexto do debate sobre identidade, alteridade e diversidade, há os que buscam a identidade pretérita, a caminho da nostalgia, enquanto que outros buscam por uma identidade futura, a caminho da utopia. Ambas as visões são imaginárias, segundo o autor. Mas

Há os que reconhecem que a identidade é somente um momento da consciência social, algo presente e evidente, mas episódico, fugaz. Reconhecem que a identidade pode ser diferenciada, múltipla, contraditória, em movimento. Ao mesmo tempo que se afirma um modo de ser, mobilizam-se relações e elementos culturais, formas de agir, sentir e pensar alheios, com os quais se busca afirmar ou imaginar a identidade, individual ou coletiva. (IANNI, 1996, p.221).

Sobre isso, vale dar voz ao escritor Milton Hatoum, com palavras recolhidas de uma entrevista (HATOUM, 1994) em que este comenta uma cena familiar que traz um fragmento importante de sua história. Na cena, ele está diante de seu pai em um silêncio que fala:

Perscrutar um homem ajoelhado no seu quarto, a rezar com o corpo voltado para Meca, era violar um momento de sua intimidade, mas também descobrir o fervor religioso do meu pai. Outros parentes próximos eram católicos ou cristãos maronitas, mas nenhuma religião me foi imposta: era mais importante tomar conhecimento do texto bíblico ou corânico do que optar por uma religião. Afinal, diziam os mais velhos, somos todos descendentes de Abraão (HATOUM, 2004).

Essa fala autobiográfica (GALLE, 2006; MOLLOY, 2004) traz uma revelação: a tensão vivida pelo descendente do imigrante, que exhibe as características da transculturação, pois, vivendo em um meio de culturas distintas, ele experimenta uma identidade em mutação, que não se baseia em nenhuma das originárias. A identidade transcultural é uma identidade formada a partir de duas outras que são parcialmente preservadas e misturadas, como “as águas de dois rios tempestuosos que se misturam para gerar um terceiro” (HATOUM, 2006). O fato de conviver com duas culturas diferentes faz com que o descendente do imigrante manifeste uma identidade híbrida, que conjuga valores de ambas as culturas.

Trata-se, pois, de um processo em que as identidades são negociadas a partir de fluxos culturais familiares, de migrações e encontros interculturais, cuja adoção de padrões realiza-se de acordo com as zonas fronteiriças. Diferente de limite, a zona fronteira não é uma linha definida, mas uma região onde uma coisa gradualmente se mescla a outra, onde há incertezas e ambiguidades. Ou seja, trata-se de uma zona de convergência de correntes culturais.

Do mesmo modo, Hannerz debate sobre o assunto. Ele afirma que, de um processo homogenizador, a globalização passa a permitir o “permanente fluxo e reorganização do inventário cultural de toda a humanidade” (HANNERZ, 1997, p.20). Assim, com a globalização, a mistura passa a ser a palavra-chave para entender a sociedade contemporânea.

Outro estudioso da questão, Nestor Garcia Canclini usa o termo hibridação para trabalhar esse fenômeno, já que sincretismo e mestiçagem são termos que se restringem a campos étnicos e religiosos. Para ele, hibridismo é um termo que abarca as misturas contemporâneas de um modo geral, permitindo tratar a fusão da cultura com processos tecnológicos, migratórios e econômicos ao mesmo tempo.

A identidade transcultural mostra-se, assim, como uma nova realidade, complexa e transformadora, já que não é apenas “um aglomerado mecânico de traços, nem mesmo um mosaico, mas um novo fenômeno, original e independente” (HANNERZ, 1997, p.27). A complexidade de tal fenômeno faz aflorar com frequência o sentimento de estar “fora do lugar”, ou seja, sem lugar definido, nem dentro nem fora, fronteiro.

Edward W. Said discorreu sobre esse sentimento fronteiro de forma belíssima em seu livro de memórias sugestivamente intulado *Fora do lugar* (2004). Neste relato autobiográfico, o grande foco de Said foi descrever e analisar sua trajetória pessoal, que, em grande medida, se confunde com a trajetória do povo palestino, pois sua condição apátrida é partilhada com todos os palestinos por meio de eventos traumáticos que marcaram o Oriente Médio na segunda metade do século XX, como a queda da Palestina, a ditadura Nasser, os conflitos árabe-israelenses e a Guerra Civil do Líbano.

Vale destacar que Said nasceu em Jerusalém, em 1935, mas foi educado no Cairo e em Nova York, onde lecionou literatura na Universidade de Columbia. Seu pai, que lutou na Primeira Guerra no exército dos Estados Unidos, era cidadão norte-americano nascido em Jerusalém e, por conta disso, Said sempre estudou em escolas inglesas e norte-americanas, tendo sido alfabetizado em árabe e em inglês. Em seu livro de memórias, Said expõe diversos casos sobre a sua relação conflituosa com a linguagem, já que para ele era uma sensação de estranhamento como autor tentar sempre traduzir as experiências que teve não apenas em um ambiente remoto (Palestina), mas também em uma língua diferente (o árabe):

Cada pessoa vive sua vida em determinada língua; suas experiências, em função disso, são vividas, absorvidas e lembradas nessa língua. A cisão básica da minha vida era entre o árabe, minha língua nativa, e o inglês, a língua da minha educação e subsequente expressão como intelectual e professor, e portanto tentar produzir uma narrativa em uma língua ou outra – para não falar das numerosas maneiras como as línguas se misturavam diante de mim e invadiam o reino uma da outra – tem sido até hoje uma tarefa complicada (SAID, 2004, p. 15).

Outro ponto para Said é, junto com a linguagem, a geografia, “especialmente na forma deslocada de partidas, chegadas, adeuses, exílios, nostalgias, saudades de casa e da viagem em si – que está no cerne das minhas lembranças daqueles primeiros anos” (SAID, 2004, 15). Essa geografia marca decisivamente sua identidade, pois cada lugar por onde Edward Said passa a morar, como Jerusalém, Cairo, Líbano e Estados Unidos, tece “uma rede densa e complicada de valências que constitui grande parte do que significa crescer, ganhar uma identidade, formar minha consciência de mim mesmo e dos outros” (SAID, 2004, 15). Essa geografia que demarca em suas memórias enaltece, profundamente, esse sentimento de estar “fora do lugar” que perpassa sua vida e sua obra, que é, como vimos, o processo de transculturação.

Vale frisar que Miton Hatoum escreveu uma bela resenha sobre este livro de memórias. Publicada na revista *Bravo*, a resenha centra sua análise no sentimento do exílio e da dualidade permanente que caminha dentro de Said. Um exemplo da dualidade descrita pelo palestino em suas memórias é o seu próprio nome. Ele afirma que levou quase cinquenta anos para se acostumar, ou, mais exatamente, para se sentir menos desconfortável com o próprio nome, já que, segundo ele, “Edward era um nome ridiculamente inglês atrelado à força ao sobrenome inequivocamente árabe Said” (SAID, 2004, p. 19):

Durante anos, dependendo das circunstâncias específicas, eu pronunciava rapidamente o ‘Edward’ e enfatizava o ‘Said’; em outras ocasiões, fazia o contrário ou então juntava um nome no outro de modo tão rápido que nenhum dos dois soava claro. A única coisa que eu não podia tolerar, mas que muitas vezes fui obrigado a

sofrer, era a reação descrente e, por conta disso, desalentadora: Edward? Said? (SAID, 2004, p. 20).

O mesmo ocorre com os autores em estudo, pois ambos carregam em seus nomes o legado familiar, como podemos perceber em Milton Assi Hatoum e Alberto Baeta Neves Mussa. Ambos os escritores assumem publicamente essa herança cultural e nosso objetivo neste capítulo será refletir como ocorre a representação da cultura árabe em seus projetos literários. Tomaremos o contexto da crítica biográfica contemporânea, em que “a figura do autor cede lugar à criação da imagem do escritor e do intelectual” (SOUZA, 2002, p.112); ou seja, partindo do conceito de “espaço biográfico” (ARFUCH, 2010) e da “função autor” (FOUCAULT, 1992), buscaremos promover um amplo diálogo com tudo o que pode ser considerado como “obra”, principalmente os textos ficcionais e as entrevistas dos escritores, de forma a mapear alguns traços que configuram a imagem dos escritores em análise, marcada pelo processo de transculturação, pelo “entrelugar”, conforme vimos com Octavio Ianni e Edward Said.

2.2 Milton Hatoum e o papel do intelectual

A Matizar Filmes, produtora audiovisual, está preparando duas adaptações para o cinema de dois livros do escritor Milton Hatoum: *Relato de um certo Oriente* (2008) e *Órfãos do Eldorado* (2008). O autor já foi traduzido para mais de 20 países e esta será a primeira vez que um livro seu alcançará o cinema. Segundo a produtora, os projetos estão em fase de desenvolvimento de roteiro e, em seu site, há um espaço reservado para esse projeto, intitulado “Arquivo Milton Hatoum”. Lá, encontramos informações diversas, como fotos, vídeos e entrevistas⁵. Em uma dessas entrevistas audiovisuais, nos deparamos com o seguinte comentário do escritor sobre o trabalho de adaptação de seus livros para o cinema:

Às vezes eu penso nisso, nessa adaptação como trabalho de tradução literária, porque o tradutor não é um traidor, isso daí eu acho uma balela. É que a fidelidade não passa pela mera transcrição. Então o trabalho não é de adaptação, é um trabalho de transcrição. Eu gostaria de reconhecer o que há de essencial no *Órfãos do*

5.Com o avanço da midiatização, a entrevista “poderá se tornar indistintamente biografia, autobiografia, história de vida, confissão, diário íntimo, memória e testemunho” (ARFUCH, 2010, p.152).

Eldorado ou no *Relato* ou no *Dois irmãos*. O que há de essencial. Quer dizer, as questões mais fundas dessas narrativas (HATOUM, 2013).

Esta declaração tem grande relevância, já que o autor alude à metodologia de seu próprio trabalho, pois Hatoum, além de ficcionista, ensaísta e professor universitário, também é tradutor. Ele publicou uma tradução do conto “Um Coração Simples” (2004) de Gustave Flaubert, escritor que fez viagens a “um certo oriente” e que, como conta Hatoum, fez parte de sua formação quando tinha entre 13 ou 14 anos. Em entrevista, o autor de *Dois Irmãos* afirma que é amante declarado da obra de Flaubert, e acrescenta que estudou francês ainda jovem porque sua avó libanesa queria a todo custo que ele falasse francês. “Era uma dívida que tinha com a obra de Flaubert” (HATOUM, 2013). Sobre a linguagem e o vocabulário do escritor francês, Hatoum conta que “Flaubert tem um lado preciosista, um vocabulário muito preciso e às vezes um pouco raro, sobretudo nos contos e romances ambientados na Palestina e no Norte da África” (HATOUM, 2013).

Hatoum afirma ainda que alguma coisa da personagem Félicité, do conto traduzido, inspirou a personagem Domingas do seu segundo romance. Félicité, para Hatoum, se torna um nome irônico dentro do conto de Flaubert, pois ela era uma empregada doméstica explorada, desgraçada, infeliz e pobre. Domingas e Félicité se assemelham, pois se mostram castradas em seus desejos e emoções, sem escolhas. Ambas as personagens, na hora da morte, tecem seus sonhos de liberdade com a figura de pássaros: Félicité vê o papagaio empalhado como uma ave gigantesca planando sobre sua cabeça; Domingas forja com suas mãos o saracuí, com asas bem abertas, peito erguido, bico para o alto, mas enterrado numa bacia de latão. “Essa foi apenas uma de tantas influências conscientes, pois há outras que sequer sabemos” (HATOUM, 2013).

Ao comentar sobre o livro que mais o impactou em sua vida, Hatoum cita este conto de Flaubert, que foi lido para ele pela primeira vez oralmente, por uma certa Madame em Manaus, antes que ele saísse de sua cidade para alcançar outros voos. Na mesma entrevista, Milton Hatoum assinala que seria perfeitamente provável que as circunstâncias e o momento em que tomou conhecimento do conto tivessem sido determinantes para ele, pois “Um coração simples” o fez vislumbrar os interstícios de uma realidade até então latente. “Sem essa ‘leitura de ouvido’, que me permitiu desvelar uma realidade que teimava em se esconder no âmbito da família e no antro da província, não sei se teria escrito o romance *Dois irmãos*” (HATOUM, 2013).

Hatoum traduziu ainda um conto de Marcel Schwob (1988) e outro de George Sand (2005). Em 2013, estava traduzindo uma novela de Joseph Conrad, escritor de origem russa e

de nacionalidade britânica. Conrad era um exilado e sua obra exprime bem o pathos do imigrante, dialogando, portanto, com a obra de Hatoum. Essa tradução, no entanto, “não passa de um exercício de imaginação. Uma tradução que não será publicada tão cedo, talvez nunca. Apenas um diálogo com um narrador, nosso cúmplice secreto” (HATOUM, 2013).

Segundo Milton Hatoum, desde o Romantismo, grandes poetas e narradores também foram tradutores, de uma forma ou de outra, pois “tudo é tradução: um ficcionista traduz sua experiência em linguagem, um tradutor reflete sobre essa experiência e constrói um texto paralelo” (HATOUM, 2010). Porém, Hatoum ressalta que se trata de um paralelismo que contém um paradoxo, pois nele “há um ponto de fuga que converge para o texto original” (HATOUM, 2010). Explica o escritor: “o texto traduzido é uma imagem que se reflete no outro lado do espelho, mas essa imagem reflete também a essência da obra original” (HATOUM, 2010). Assim, segundo a sua concepção de trabalho acerca do ofício de tradutor, para que se produza uma tradução de qualidade é necessário que o tradutor reflita sobre a experiência que o autor a ser traduzido quis imprimir na obra. “Acredito, mesmo, que o percurso trilhado pelo tradutor não deve partir da palavra para alcançar a frase, o texto e o ambiente cultural, e sim o inverso, ou seja: do espírito de uma cultura ao texto, à frase, à palavra” (HATOUM, 2013).

Esta relação entre o tradutor e o traduzido se mostra mais relevante ao considerarmos que Milton Hatoum é o tradutor de *Representações do intelectual* (2005), de Edward Said, intelectual árabe de grande destaque internacional. Como buscaremos demonstrar, ao escolher traduzir Edward Said, Milton Hatoum traz à tona um diálogo profundo com a cultura árabe:

Não sou um tradutor profissional. Traduzi apenas um texto de três de grandes autores franceses – Marcel Schwob, George Sand e Flaubert – e um livro de Edward Said – *Representações do intelectual* –. Esses autores franceses me interessam por razões literárias; o palestino-americano por razões éticas (HATOUM, 2013).

Edward W. Said, conforme vimos anteriormente, nasceu em Jerusalém e foi educado no Cairo e em Nova York, onde lecionou literatura na Universidade de Columbia. É autor de dezenas de livros e artigos sobre a relação entre cultura e política, tornando-se um dos mais importantes críticos literários e culturais dos EUA. Com o *Orientalismo – O Oriente como invenção do Ocidente* (2007) é considerado precursor do que hoje chamamos de estudos Pós-Coloniais, conforme Eloína Prati dos Santos (2005), já que esses estudos desenvolveram-se no que ficou conhecido como “teoria do discurso colonialista”, disseminado, principalmente, pelas obras de Edward Said, Gayatri Spivak e Homi Bhabha.

O *Orientalismo* torna-se, ironicamente, canônico, apesar de Said ter levado as questões da colônia e do império para o centro das discussões acadêmicas, dirigindo-se “à produção discursiva e textual dos significados coloniais ao mesmo tempo em que analisa a consolidação da hegemonia colonial” (SANTOS, 2005, p. 346). Neste e nos demais livros sobre o assunto, como *A questão da Palestina* (2012) e *Cultura e imperialismo* (1995), Said expõe, de forma detalhada e extensa, a relação entre o conhecimento e o poder nas relações coloniais, baseando-se, principalmente, nos estudos de Foucault e Gramsci sobre a concepção de poder e de como ele opera, concebendo o conhecimento como o principal instrumento desse poder colonial.

Said distingue, mas, de certa forma, também essencializa, os sistemas de representação da dicotomia oriente-ocidente: o oriente discursivo é calado, sensual, feminino, irracional e atrasado, despótico, em contraste com o ocidente representado como masculino, racional, moral, democrático, dinâmico e progressivo (SANTOS, 2005, p.348).

Para Hatoum, que efetivou a indicação editorial desta obra para a editora Companhia das Letras, o *Orientalismo* “foi uma das leituras mais importantes sobre essa questão da construção imaginária do discurso sobre o outro oriental, sobretudo o mundo islâmico” (HATOUM, 2010). Além disso, Milton Hatoum afirma que este livro é um dos ensaios seminais sobre as relações entre o Oriente e o Ocidente, “sendo que o Oriente, como Said mostrou, é uma construção, é uma invenção do Ocidente. É um tipo de representação que o discurso orientalista teceu ao longo da história, sobretudo a partir do século XVIII” (HATOUM, 2010). Esta indicação editorial figura-se como um outro paralelo com as reflexões de Said, além de promover um diálogo com a cultura árabe, que, como veremos, perpassa tanto a vida quanto a obra de Hatoum.

Já em *Representações do intelectual* (2005), obra que Hatoum traduziu, Said reúne seis conferências transmitidas em 1993 pela BBC, as prestigiosas *Conferências Reith*, de que participaram grandes intelectuais europeus e norte-americanos, desde a inauguração do programa em 1948, por Bertrand Russell. Nestas conferências, Said expõe as principais marcas que um intelectual contemporâneo deve possuir: o exílio, o amadorismo, o desapego às tradições, a marginalidade, a distância crítica e a intervenção mediadora. “Foi com essas ideias-chaves que Said compôs as Conferências Reith de 1993”, conforme estudo de Alison Leão (2007).

Representações do intelectual ocupa, segundo Hatoum, um lugar proeminente na vasta obra de Said, “porque enlaça a sua vida profissional – professor de literatura, pensador da

cultura, crítico de música – com a militância política” (HATOUM, 2005). Hatoum explica ainda que o leitor, ao adentrar no texto, percebe que essas duas atividades – vida profissional e militância política – são inseparáveis, a exemplo da vida e obra de Sartre, Adorno e Gramsci.

Para o escritor manauara, uma das críticas mais importantes de Said dirige-se “aos que se deixam levar por dogmas religiosos, patriotadas, questões estritamente nacionalistas e por um profissionalismo exarcebado” (HATOUM, 2005). O que Edward Said tenta mostrar, na crítica de Milton Hatoum, é que, para o intelectual secular, “os deuses sempre falham, e que o profissionalismo e a especialização extremadas podem significar alienação e indiferença” (HATOUM, 2005).

Esse é o retrato (ou a representação) do intelectual contemporâneo, na acepção de Said. Essa é a condição que Hatoum toma para si e para sua obra ao se posicionar, principalmente com relação à metáfora do exílio, que se relaciona com uma “viagem para dentro”, tal como descrita por Said. Essa “viagem para dentro”, rumo à metrópole, é um mérito dos intelectuais do Terceiro Mundo, de acordo com Said, pois esses intelectuais se configuram como figuras opositoras do *status quo*, que se expressam através da apropriação do discurso dominante da metrópole, porém voltam-se contra essa mesma metrópole para desconstruir suas tentativas de dominação das regiões de onde esses intelectuais vêm. Esse é um dos motivos, em nossa perspectiva, de Milton Hatoum voltar seus olhos sempre para Manaus, não o fazendo por questões regionalistas que a crítica literária sempre deixa transparecer, e cujas reflexões reducionistas buscam enaltecer o exótico e tornar o local (Amazonas ou Manaus) ainda mais distante e inacessível, assim como os orientalistas fazem com o Oriente.

Ainda sobre a metáfora do exílio, Said expõe em *Representações do intelectual* que, ao cruzar as fronteiras, o intelectual do Terceiro Mundo que é abrigado na metrópole escapa dos impasses que aprisionam alguns intelectuais nacionalistas, enfatizando que a possibilidade de viver entre dois mundos conduz esse intelectual a atuar como mediador entre os discursos. Esse entrelugar é uma imagem que perpassa a obra de Said, pois é o seu lugar, já que a questão da Palestina é a sua questão, a questão de seu povo.

Do mesmo modo, Stuart Hall comenta sua relação com a Jamaica, com sua família e meio social. Sua família possuía a pele branca, era de classe média, vivia no contexto jamaicano do engenho e, segundo Hall, se considerava praticamente inglesa. Quando Hall nasceu, sua irmã foi vê-lo no berçário e estranhou quando o viu pela primeira vez, dizendo: “De onde vocês tiraram esse bebê *coolie*?” (HALL, 2009, p. 386). Hall explica que *coolie* era

uma palavra depreciativa na Jamaica, designando um indiano pobre, considerado o mais humilde entre os humildes. “Assim, ela não diria ‘de onde vocês tiraram esse bebê negro?’, já que naquele ambiente era impensável que ela pudesse ter um irmão negro. Mas ela notou, sim, que eu era de uma cor diferente da sua” (HALL, 2009, p. 386). Esse episódio marca para sempre sua vida, pois, por causa disso, “fui sempre identificado em minha família como alguém de fora, aquele que não se adequava, o que era mais negro do que os outros, o ‘pequeno *coolie*’ ” (HALL, 2009, p. 386). Hall nos conta que seus pais e sua família viviam sob o poder colonial britânico subjetivamente, ou seja, encarnavam e reafirmavam os valores do colonizador; e que por isso, em 1951, ele decidiu emigrar para se salvar. Somente depois de 50 anos no exílio, depois que seus pais morreram, ele conseguiu retornar à Jamaica:

Depois que meus pais morreram, ficou mais fácil estabelecer uma nova relação com a nova Jamaica que emergiu nos anos 70. Esta não era a Jamaica onde eu tinha crescido. Por exemplo, tinha se tornado culturalmente uma sociedade negra, uma sociedade pós-escravocrata e pós-colonial, enquanto que eu havia vivido lá no final da era colonial. Portanto, pude negociá-la como um “estrangeiro familiar” (...). E esta é exatamente a experiência diaspórica, longe o suficiente para experimentar o sentimento de exílio e perda, perto o suficiente para entender o enigma de uma “chegada” sempre adiada (...) Essa lacuna não pode ser preenchida. É impossível voltar para casa de novo (HALL, 2009, p. 393-394).

Assim como Edward Said, Stuart Hall também se desloca “para dentro”, para o centro. Vale destacar esse deslocamento “para dentro”, como Said analisou em *Representações do intelectual*, pois Hatoum também afirma que se deslocou da periferia para vários centros, promovendo a devoração do discurso dominante, principalmente o europeu. Quando escreve seus livros, Milton Hatoum retorna à sua região e cultura por meio da linguagem, desconstruindo a visão que se tinha até então dessa região. Ao tomar a palavra, o escritor torna-se referência e palavra de autoridade desse local e, assim como Stuart Hall, Hatoum exerce a função do intelectual contemporâneo, segundo a concepção de Edward Said.

Recentemente, Hatoum fez a apresentação para uma tradução em língua portuguesa do poeta árabe Adonis, “que não foi só o principal renovador da poesia árabe, realizando uma revolução poética (...) É, ainda hoje, uma das vozes fundamentais dessa cultura, na qual se destaca pela constante insubmissão à dominante religiosa” (HATOUM, 2012), afirma Hatoum. Para o escritor manauara, a adoção do nome de um deus pagão é marca da aversão de Adonis a um único Deus, já que em seus poemas “a presença da cultura pré-islâmica e pan-mediterrânea é fortíssima” (HATOUM, 2012).

Em todas essas obras e autores sobre os quais Milton Hatoum se debruça podemos perceber, de alguma forma, um traço, uma ligação com o mundo árabe, principalmente com a

presença de imigrantes, aspecto que remonta à sua genealogia familiar, pois Hatoum é descendente de imigrantes árabes. Nasceu em Manaus no início da década de 1950, numa família de origem libanesa. Seus avós eram de Beirute, cristãos maronitas, e seu pai cresceu no Líbano, ainda sob o poder colonial francês. Essa herança cultural familiar é apresentada pelo próprio escritor publicamente em um depoimento nomeado “Escrever à margem da história”.

Na minha infância, a convivência com o Outro exterior aconteceu na própria casa paterna. Filho de um imigrante oriental com uma brasileira de origem também oriental, eu pude descobrir, quando criança, os outros em mim mesmo (...). Minha língua materna é o português, mas o convívio com árabes do Oriente Médio e judeus do norte da África me permitiu assimilar um pouco de sua cultura e religião. De forma semelhante, a cultura indígena se impunha com a presença de nativos que moravam na minha casa e frequentavam o bairro de imigrantes orientais da capital do Amazonas (HATOUM, 1993).

Esse Oriente, que não é o “outro lado do mundo”, mas um conceito socialmente construído, como vimos com Said em *Orientalismo*, perpassa sua obra desde a estréia, com *Relato de um certo Oriente*, publicado em 1989. Nesta narrativa, uma narradora não nomeada regressa após longos anos de ausência à casa de sua infância. Filha da matriarca Emilie, uma imigrante árabe que se estabelece em Manaus, a narradora estabelece uma correspondência com o seu irmão distante. Dezenas de cadernos e inúmeras fitas irão registrar suas impressões pessoais e declarações das pessoas reencontradas nesse seu regresso ao espaço familiar. Esse relato é construído a partir da interposição de variadas vozes narrativas, dando um caráter polifônico ao romance.

O Oriente, o exílio e o sentimento de estar “fora do lugar” figuram nesta narrativa de maneira intensa, pois além de Emilie e da narradora, que migram, que se deslocam geograficamente, outros personagens marcam a questão do exílio, tendo destaque para um outro filho de Emilie, Hakim, pois ele é o escolhido para participar da língua dos pais, o árabe, tornando-se, assim, o principal interlocutor de Emilie. Porém, Hakim habitua-se a conviver com “um idioma na escola e nas ruas da cidade, e com outro na Parisiense” (HATOUM, 2008, p. 52), a antiga casa da família, a tal ponto que, por vezes, tinha a “impressão de viver vidas distintas” (HATOUM, 2008, p. 52). Hakim experimentaria, assim, a sensação de estar “fora de lugar”.

Também para Milton Hatoum, assim como Said, a paisagem da infância e a língua em que se fala talvez sejam aquilo que mais marca a vida de uma pessoa e, principalmente, de um escritor, já que, em entrevista a Aida Hanania, Hatoum relaciona a noção de pátria às de língua e infância.

A língua é a pátria. A brasilidade está presente na língua, mas não sei até que ponto está presente numa paisagem brasileira: porque não sei se se pode definir exatamente 'paisagem brasileira' para quem é da Amazônia. A Amazônia não tem fronteiras; sim há uma delimitação de 'fronteiras', mas para nós não passam de fronteiras imaginárias (HATOUM, 1993).

Mas, se entre as línguas que Hatoum teve contato quando criança, a opção foi pelo português, pergunta Fernanda Müller, “como imprimir nela as marcas brasileira e libanesa ao mesmo tempo?” (MÜLLER, 2006, p. 283). Para a estudiosa, a opção de Hatoum ao fazer literatura é pelo uso de um português sem sotaque, pois o escritor parece preferir tematizar o contato linguístico ao invés de representá-lo. “Para tanto, sobrepõe a figura do pai, em seu silêncio severo e constricto, à da mãe, tão atenta às mediações linguísticas” (MÜLLER, 2006, p. 283).

De uma maneira geral, a literatura de Milton Hatoum e, principalmente, *Relato de um certo Oriente*, *Dois Irmãos* e *Cinzas do Norte*, centram-se na criação de personagens marcados pela viagem, pelo exílio. Todos saem em busca de um eldorado, seja em outra cidade, seja em outro país, seja em busca de uma outra vida, como em *Órfãos do Eldorado* (2008). Nesse processo, Hatoum não representa em suas obras as condições de partida ou de como o comerciante veio a se estabelecer em outra terra, mas centra-se na família, nos dramas familiares. Focaliza a família já estruturada financeiramente, porém desequilibrada emocionalmente. “Talvez para mostrar que o deslocamento dado no nível psicológico interfere ainda mais profundamente e é muito difícil de ser superado” (MÜLLER, 2006, p. 284). Como se o Eldorado, o seu paraíso, estivesse sempre selado com a marca da eterna perda, do luto, do pathos do exílio.

Estas intervenções públicas, seja através de obras ficcionais ou não, como depoimentos dados pelo autor, entrevistas, palestras, entre outras modalidades textuais, verbais, audiovisuais ou escritas, aproximam Milton Hatoum da figura do intelectual e de suas funções, conforme discorreu Edward Said. Ou seja, a imagem construída no espaço biográfico (ARFUCH, 2010) projeta o escritor Milton Hatoum como um intelectual cuja evidência se dá pelo interesse por lugares tão distantes quanto desconhecidos dos centros hegemônicos, como o Oriente e a Amazônia. Lugares que fazem parte de sua história. Lugares que figuram constantemente em sua escrita. Lugares cujas referências simbólicas são espaços em branco, que ele deseja “povoar de signos” (HATOUM, 1993).

Por conta disso, vez ou outra temos uma leitura de suas obras como representativas de um novo regionalismo, como nos estudos de Karl Eric Schollhammer (2009), ao afirmar que Hatoum teria popularidade por encontrar-se “na convergência entre um certo regionalismo

sem exageros folclóricos e o interesse culturalista na diversidade brasileira” (SCHOLLHAMMER, 2009, p.87). Schollhammer acrescenta que na literatura de Hatoum o regionalismo amazonense está “em confluência com um memorialismo familiar, resgatando a história dos emigrantes árabes no Brasil” (SCHOLLHAMMER, 2009, p.87). Para Schollhammer, tanto a tradição da narrativa árabe que Hatoum herdou do avô e dos vizinhos, quanto a influência francesa que sua família recebeu marcaram a formação do escritor e, posteriormente, sua literatura. O estudioso elucida que a unanimidade do reconhecimento do escritor manauara se deve ao interesse da crítica acadêmica pela abordagem dos estudos culturais que se consolidou na década de 1980.

O próprio escritor rejeita essa classificação de regionalista, como podemos perceber em algumas de suas declarações, em que afirma que a literatura regionalista se esgotou há muito tempo. “O regionalismo é uma visão muito estreita da geografia, do lugar, da linguagem. É uma camisa de forças que encerra valores locais. Minha ideia é penetrar em questões locais (...) e dar um alcance universal” (HATOUM, 2005). Às vezes o escritor parece até se incomodar com essa terminologia, assinalando que não acredita nas classificações:

Antes de escrever o *Relato*, eu já estava vacinado contra a literatura regionalista. Não ia cair na armadilha de representar “os valores” e a cor local de uma região que, por si só, já emite traços fortes de exotismo. Percebi que podia abordar questões a partir da minha própria experiência e das leituras. E fiz isso sem censuras, sem condescendência, usando recursos técnicos que aprendi com algumas obras (HATOUM, 2006).

De fato, ressalta Maria Luiza Almada Moreira (2006), em seu estudo sobre *Relato de um certo oriente e Dois Irmãos*, que, no primeiro romance, o autor não esmiuçou os traços marcantes da cidade, dos costumes e do vocabulário da região: “Aliás, o arbusto-humano que surge na cidade de Manaus para em seguida desaparecer no lodaçal próximo dos barcos e da água, pode até mesmo ser tomado como uma alegoria da crucificação do exótico” (MOREIRA, 2006, p.95-96). Contudo, essa polêmica regionalista está sempre presente, seja em entrevistas, seja em críticas sobre a obra de Milton Hatoum.

Interessante é a resposta de Hatoum ao ser questionado sobre a possibilidade de, no futuro, escrever um romance urbano. O escritor afirma que romance urbano é quase uma tautologia. Afirma ainda que “o norte de meus romances é uma cidade, Manaus, que mantém vínculos fortes com o interior do Amazonas, mas também com São Paulo (no *Dois Irmãos*), e com o Rio e a Europa, no *Cinzas do Norte*” (HATOUM, 2006). Essa resposta suscita outras perguntas, pois, como assevera Moreira, Hatoum “procura evidenciar uma espécie de poder

que está por detrás da separação entre romancistas urbanos e regionalistas” (MOREIRA, 2006, p.101). Maria Luiza explica:

Se o escritor pertence à metrópole, como é o caso de Mário de Andrade, ele não é enquadrado como regionalista, embora sua obra possa apresentar traços característicos de uma região, mas se escreve a partir de um lugar periférico como Hatoum, por exemplo, a pressão sobre ele é muito maior (MOREIRA, 2006, p.101).

Diante desse contexto, apesar de enquadrado como um novo regionalista, por voltar sempre seus olhos para Manaus, para a colônia de imigrantes que lá se instalaram, descrevendo como a cidade se modernizou e como se transformou ao longo de um certo período de tempo, Hatoum possui uma extrema profusão temática, conforme chamou atenção Maria Zilda Ferreira Cury. Em dois artigos (CURY, 2000; 2002), ela abordou a narrativa de Hatoum por dois aspectos distintos: a questão da alteridade, em um, e a questão do feminino, no outro. Para Maria Zilda, ao tematizar a imagem do imigrante, Hatoum abre um leque para conceitos como: “identidade, tradução cultural, entre-lugar, memória, metalinguagem, além de outros” (CURY, 2002, p.175).

Assim como Maria Zilda, que destaca a profusão temática como marca da obra de Hatoum, nossa perspectiva de análise se afasta da fortuna crítica do autor que prioriza uma leitura regionalista de sua obra. Nossa visão é a de que, ao dialogar visceralmente com a obra de Edward Said, a literatura de Hatoum realiza um movimento de desconstrução de um imaginário sobre Manaus e sobre a Amazônia. Com efeito, Hatoum declara que seu primeiro romance foi uma surpresa para a crítica e para o leitor: “Porque os críticos se perguntaram, como é que da Amazônia, de onde só se esperam histórias sobre índios e seringueiros e aventuras na floresta, surge um romance sobre a emigração, sobre a memória, um drama familiar...” (HATOUM, 2005). Trata-se, assim, de um movimento que busca não só reinserir o imigrante árabe como parte de Manaus, como parte da identidade brasileira, mas dar destaque a essa subjetividade e promover uma releitura do discurso que se fez até então sobre ela.

Com esta postura, Hatoum está próximo do papel do intelectual, segundo a acepção de Said, pois o intelectual retorna inevitavelmente à sua casa. Com a expressão casa, de acordo com Maria Luiza, devemos entender um noção mais abrangente, “que envolve não só o espaço do aconchego do lar, bem como o tempo da infância e as relações familiares, mas de um modo geral, toda uma tradição da qual o intelectual parte e para a qual se vê compelido a voltar” (MOREIRA, 2006, p.90). Assim, ao voltar para Manaus e para o Oriente, sua casa, sua tradição, seja por meio de narrativas, entrevistas ou críticas literárias, Hatoum está

reafirmando que será sempre um estrangeiro, um exilado, mas que, de alguma forma, dialogar com essa tradição é tentar reencontrar o Norte do qual se exilou algum dia. Pois, para Hatoum:

Um escritor só escreve sobre algo que não pode deixar de escrever. Alguma coisa que o incomoda ou provoca ou lhe traz inquietação. Tenho a impressão de que alguém escreve porque se sente de alguma maneira “fora do lugar”, o título do belo livro de Edward Said. Depois de ter publicado meu segundo romance (*Dois Irmãos*), perguntei a mim mesmo: por que elegi como narrador dos dois livros um personagem descentrado, sem lugar definido na família, ou cujo lugar fosse um não-lugar? Então pensei, sem concluir nada de definitivo, que a minha vida foi marcada por rupturas sucessivas, por passos mais ou menos perdidos no Brasil e no exterior, sobretudo por um sentimento de não pertencer totalmente a uma única região brasileira. O fato de não me adaptar à cidade em que nasci, de ser filho de imigrantes, de ter saído sozinho do “meu lugar”, tudo isso pode ter influenciado na escolha desses narradores e personagens erradios (HATOUM, 2004).

2.3 Alberto Mussa e as raízes culturais brasileiras

Alberto Mussa, professor, ensaísta, tradutor e ficcionista, também se configura como um intelectual contemporâneo, conforme a aceção de Edward Said (2005). Nasceu em 1961 e antes de ingressar no mundo das letras chegou a cursar Matemática na UFRJ. Em 1987, concluiu o curso de Letras, na modalidade Literatura Brasileira, pela UFRJ. Depois obteve o grau de mestre na mesma universidade, com a dissertação intitulada *O papel das línguas africanas na história do português do Brasil*. Além de professor, trabalhou como lexicógrafo do Dicionário Houaiss, atuando ainda como percussionista em conjuntos de samba, grupos de capoeira e terreiros de umbanda. Como tradutor, traduziu diversos contistas africanos e árabes para a revista *Ficções* e a coletânea de poemas pré-islâmicos denominada *Al-Mullaqat (Os Poemas Suspensos)*. Alberto Mussa possui avós árabes, que imigraram para o Brasil. Vive a cultura negra desde o nascimento: toca instrumentos, pratica capoeira, frequenta terreiro de umbanda e candomblé, escreve samba-enredo e participa do mundo do samba. Descobriu, recentemente, através de um exame de DNA, que possui ascendência indígena por parte materna.

Dentro desse panorama sobre a figura do escritor, percebemos que Alberto Mussa nutre uma profunda relação com o grupo que Linda Hutcheon (1991) denominou de ex-cêntricos. Ou seja, os subalternos, os silenciados, os colonizados, enfim, aqueles que não estão no centro do poder colonial, e cuja produção do discurso sofre processos externos e internos com o objetivo de interdição da palavra, segundo a aceção de Foucault (2001;

1996). Nesta pequena biografia do autor, vemos circular as imagens do negro, do imigrante, do indígena, do oriental, do africano, e do brasileiro, principalmente. Tal circulação ocorre também, de maneira intensa, em sua obra ficcional.

Ao tomar a voz para si, ou mesmo dar voz ao ex-cêntrico, possibilitando que ele relate a sua experiência, de acordo com a sua própria versão, a obra de Alberto Mussa dá exemplo da literatura pós-colonial, segundo os estudos de Eloína Prati dos Santos (2005). “Ao dar expressão à experiência do colonizado, os escritores pós-coloniais procuram subverter, tanto temática, quanto formalmente, os discursos que sustentaram a expansão colonial: os mitos de poder, raça e subordinação, entre outros” (SANTOS, 2005, p.343). Assim, essa literatura com que Alberto Mussa comunga, sob nossa perspectiva, “mostra as marcas profundas da exclusão e da dicotomia cultural durante o domínio imperial” (SANTOS, 2005, p. 343).

De alguma forma, um de seus intuitos, enquanto ficcionista e intelectual, é reescrever ou reler a historiografia oficial que compõe suas raízes culturais, como a indígena, a africana, a árabe, a brasileira. Para cada uma dessas culturas Alberto Mussa tem dedicado uma narrativa ficcional e vale a pena fazer aqui uma leitura breve dos aspectos de sua obra ficcional como um todo, na medida em que a herança árabe faz parte, a nosso ver, de um projeto literário mais amplo.

O que nos interessa ressaltar nas obras de Mussa é não apenas a relação entre o plano histórico e a ficção, mas, principalmente, como a sua ficção trabalha esse caráter histórico de forma crítica, de modo a reescrever ou subverter a historiografia oficial. Não nos interessa, portanto, classificar sua obra, mas debater sobre essa releitura da história em busca de uma nova relação com o passado.

Numa perspectiva cronológica, a obra ficcional de Alberto Mussa se dispõe da seguinte forma: *Elegbara* (1997), *O trono da rainha Jinga* (1999), *O Enigma de Qaf* (2004), *O movimento pendular* (2006), *Meu destino é ser onça* (2009), *De canibus quaestio* (2010), *O Senhor do lado esquerdo* (2011) e *A primeira história do mundo* (2014). Estão em *Elegbara*, publicado em 1997, as narrativas contadas sobre os mitos de Exu, o orixá da cultura iorubá, ou nagô, cujos nomes conhecidos são também Eleguá e Cariapemba, entre outros. A expressão significa “detentor do poder”, destacando-se, entre seus inúmeros aspectos, o de ser viabilizador da ação, do crescimento, da transformação. Nas narrativas de Mussa, *Elegbara* tem a forma de um andarilho que perpassa os contos sob muitas metáforas, sempre investido do poder da transformação.

Podemos destacar na primeira obra de Mussa a intensa relação entre a história e a ficção, como na narrativa “A cabeça de Zumbi”, cujos personagens históricos são amplamente conhecidos. E também no conto “Mérito de Féti”, em que os dados arqueológicos são retirados de pesquisas bibliográficas expostas no texto e possivelmente verificáveis. Personagens, fatos e fontes são trabalhados de forma a atenuar a fronteira entre a história e a ficção, como ocorre com o governador do Rio do século XVIII, Luís Vahia Monteiro, o Onça. Ou a narrativa sobre a batalha de “Alcácer Quibir” – na qual desapareceu o rei de Portugal Dom Sebastião, pondo fim à dinastia de Avis. Mas é no conto “A primeira comunhão de Afonso Ribeiro”, cuja ambientação é baseada em fontes quinhentistas (Thevet, Caminha e Anchieta, principalmente), que temos mais claramente uma problematização da sociedade ocidental, branca, patriarcal, crente na religião e nas ciências. O enfoque dado ao protagonista Afonso Ribeiro, que é um degredado, torna-se crucial para a nossa análise:

Afonso Ribeiro – ou Isaac, como era chamado nas judiarias de Lisboa – tinha dezessete anos quando embarcou para as Índias. Os pais eram de Toledo, no reino de Castela, onde viveram com relativa abundância até terem seus bens confiscados pela coroa católica, em 1482, após um processo sumário, ilegal e desumano. A família fugiu imediatamente para Portugal. (...) O pai de Afonso, viúvo e pobre, acabou por se matar nas águas do Tejo (...) Assim, Afonso foi criado pela misericórdia de uns, pela solidariedade de outros (...) Só chegou a conhecer alguma coisa da doutrina cristã quando, em 1497, El-rei dom Manuel ordenou o batismo dos judeus (...) Afonso foi batizado, mas não pode compreender o mistério de Jesus e muito menos tolerar os rituais da Igreja. (...) E Afonso Ribeiro teve a pena de morte comutada em degredo: um padre o acusara de ofender a Deus, recusar comunhão, tentar matar o confessor e vomitar num crucifixo (MUSSA, 1997, p.11).

A comunhão é um ritual da Igreja Católica também chamada de Eucaristia e busca lembrar a morte de Jesus Cristo e celebrar a sua ressurreição. Segundo o texto bíblico, a eucaristia é o rito cultual (sacramento e sacrifício) instituído por Jesus Cristo na última ceia, na qual ele mesmo se oferece a Deus e comunga o seu corpo e o seu sangue, por meio da conversão substancial do pão e vinho. Para participar, a pessoa deve ser batizada, catequizada e ter feito a confissão de seus pecados para um padre.

Assim, ao negar a comunhão católica e vomitar em um crucifixo, o protagonista recusa os preceitos cristãos católicos e simboliza uma problematização do *status quo*. Além disso, Afonso Ribeiro é desertor da esquadra de Cabral, afastando-se assim que começam os contatos com os indígenas, aventurando-se na língua dos índios, o tupi antigo, para, enfim, se reconciliar com o mundo. No entanto, ele não se reconcilia com a dita civilização, com o

mundo ocidental; pelo contrário, ele encontra na comunhão com os índios outra forma de estar no mundo, inserindo-se de fato na nova sociedade através do canibalismo.

O rito canibal era prática comum entre os índios e está relacionado, conforme Mussa, com a visão cosmogônica da cultura tupinambá, que buscava uma *terra-sem-mal* ao devorar seus inimigos e prisioneiros. Esse tema do canibalismo e da *terra-sem-mal* reverbera por toda a obra do autor e tem destaque aqui, pois Afonso Ribeiro, quando realiza a comunhão com os índios, o faz devorando Lopo Eanes, um grumete de Cabral, que tentava ensinar o português (língua do colonizador) aos índios, mas se negava a aprender a língua nativa (o tupi). Além disso, Lopo Eanes desprezava e insultava Afonso Ribeiro por ele ser um degredado e um inadaptado. O escritor Alberto Mussa se refere a *Elegbara* da seguinte forma:

Minha vocação é de contista, mas luto contra ela. Não me agrada o modelo clássico dos livros de contos. Usei esse modelo no *Elegbara* e não quero repeti-lo. Não é que não goste da narrativa curta. Prefiro o conto, inclusive, como leitor. Não gosto é dessa forma como os livros de contos se apresentam. Porque não passam, no fundo, de antologias de histórias soltas. (...) Acho que é mais uma questão de aptidão, de talento. Não sei escrever romances, no sentido estrito do termo. Não tenho “fôlego”, como se diz (MUSSA, 2013).

Talvez por isso, por lutar contra a aparência de histórias soltas, o escritor tenha preferido a forma de uma pequena novela no livro seguinte, de 1999, *O trono da rainha Jinga*. O livro ainda é escrito em torno dos mitos de Exu, porém com a participação de fontes da história oficial sobre a existência e os feitos de uma rainha das terras de Matamba, poderosa, influente, traiçoeira e misteriosa.

Nessa obra, temos uma reconstituição histórica da cidade do Rio de Janeiro, nas primeiras décadas do século XVII. Vemos o universo cultural africano sendo transplantado para o Brasil através de misteriosos crimes que vão ocorrendo. Por meio de vários depoimentos, percebemos que o que se busca afinal não é quem matou, como e onde, mas que se focaliza o “por quê?”, recaindo a narrativa em uma discussão filosófica sobre o conceito de mal, que, como vimos em *Elegbara*, é um tema recorrente em Mussa.

Compondo um painel da escravidão na cidade do Rio de Janeiro, há na trama vários pontos de vista. Cada capítulo (ou conto ou narrativa) possui um narrador diferente, que relata sua própria versão sobre os acontecimentos, como Mendo Antunes, a rainha Jinga, Gonçalo Unhão Dinis, Lemba dia Muxito, Camba Dinente, entre outros. Tal pluralidade de pontos de vista remete à polifonia bakhtiniana (2011), e é importante frisar que, assim como em *Elegbara*, os que são chamados a evocar a sua própria voz são os marginalizados, como os

índios, os africanos, os mestiços, além de alguns portugueses, que, carnavalizados (BAKHTIN, 2011), possuem a função de representar o colonizador, o branco, o masculino.

O passo seguinte dado por Mussa será o de mergulhar em uma cultura outra, uma identidade ainda mais marcada por estereótipos: o árabe. Sabemos que Alberto Mussa é descendente de imigrantes libaneses, como um dos narradores de *O Enigma de Qaf*, romance publicado em 2004. Pela leitura do romance, percebemos também que a base da trama romanesca se faz através da memória do imigrante libanês Nagib, avô do escritor, que se torna personagem do romance.

O romance *O Enigma de Qaf* – que venceu prêmios como o da *Associação Paulista dos Críticos de Arte* e da *Casa de Las Américas de 2005*, além de ter sido considerado pelo jornal *O Globo* como um dos dez melhores livros de 2004 – está fincado em pesquisas da mitologia árabe pré-islâmica, já que foi criado sob a intertextualidade de uma tradução, feita diretamente do árabe pelo próprio escritor Alberto Mussa, de *Os poemas suspensos*.

O romance é constituído por narrativas encaixadas. Desenvolve-se uma história central – seccionada em vinte e oito capítulos que correspondem às vinte e oito letras do alfabeto árabe –, entrecortada, alternadamente, por excursos (narrativas mais ou menos relacionadas à intriga dominante) e parâmetros (lendas de heróis árabes). A própria estrutura da narrativa promove uma leitura não linear, não progressista, mas sempre lacunar e plurissignificativa, pois o escritor opta pela simultaneidade, permitindo que a ordem da leitura seja definida por cada leitor.

A história central possui duas tramas dominantes. Uma trata do esforço desempenhado por um dos narradores, o Sr. Mussa, para conseguir o reconhecimento do poema, *Qafiya al-Qaf*, como o oitavo Poema Suspenso digno de integrar, junto dos sete já consagrados, a grande Pedra Preta, suspensa na cidade de Meca. Para tal intuito, o Sr. Mussa reconstitui um percurso de pesquisa que vai desde sua infância, quando seu avô Nagib contava as aventuras de al-Ghatash, poeta e herói da *Qafiya*, sabidas de cor, até a sua própria reconstituição escrita na idade adulta. Cabe ressaltar que os poemas na tradição pré-islâmica eram construídos conforme o poeta vivenciava o evento narrado, sendo registrados por um *rawi*, pessoa que guardava na memória todo o poema e todas as circunstâncias nas quais ele foi criado.

A outra trama da história principal faz referência ao enredo do poema *Qafiya al-Qaf*, que conta as aventuras do herói al-Ghatash, outro narrador do romance, que, movido pelo amor nutrido pela jovem Layla, da tribo Ghurab, atravessa o deserto, enfrentando tribos rivais, oásis de areia, duelos e uma adivinha manca, metaforizada pela figura de um corvo. Para

desvendar a beleza de Layla, al-Ghatash é levado a decifrar o enigma de Qaf, que envolve a misteriosa montanha circular Qaf e o gênio Jadah, cego e caolho, que volta do passado e revela eventos ocorridos.

Vale destacar, nesse momento, alguns personagens da narrativa, como Allahdin, Ali Babá, Shahrazad, Sinbad, entre outros, que figuram no romance pelos excursos. O romance reescreve as narrativas protagonizadas por aqueles personagens, dando outro tom, outra função para tais personagens. Por exemplo: a história de Xerazade. No romance, Xerazade não é uma escrava que conta histórias para sobreviver, como na tradução ocidental do francês Galland. Aliás, segundo o narrador, esta tradução é “apenas uma imagem esbatida do original, escrita sob a influência nefasta do livro persa das *Mil noites*, que nada tinha de infinito e era protagonizado por uma certa Xerazade, mulher de carne e osso” (MUSSA, 2004, p.222). Shahrazad, “a verdadeira”, segundo a narrativa de Mussa, é um gênio do mal que subverte os desejos dos humanos, ou melhor, “perversamente, satisfaz desejos”, terminando presa aos restos mortais de Allahdin, contando-lhe histórias eternamente, ou uma única história sem fim. Allahdin, narrativa também reescrita, figura como um jovem beduíno, contador de histórias, também da tribo de Labwa. Diante da sedução de Shahrazad, Allahdin responde: “_Quero conhecer todos os relatos possíveis” (MUSSA, 2004, p. 225). Shahrazad riu da inocência do jovem, demorando a perceber seu ardil. “Allahdin sabia que toda narrativa desemboca noutra; e essa noutra; e noutra; e assim sucessivamente, até que a primeira volte a ser contada e o processo se repita, infinitas vezes” (MUSSA, 2004, p.224). Dessa forma, Shahrazad tornou-se escravizada a Allahdin, presa ao círculo das histórias.

Temos, portanto, uma clara inversão da narrativa que foi traduzida pelo francês Galland. No texto ocidental, Xerazade conta para sobreviver e, aqui, Shahrazad conta para assassinar. No texto ocidental, ela conta para se tornar livre; aqui é ela quem acaba escravizada ao “punhado de ossos enterrados no deserto”. Essa outra versão de personagens amplamente conhecidos no mundo ocidental faz surgir questões, problematizações, principalmente pela atitude do narrador de marcar as diferenças entre o texto original (árabe, o oriental) e o texto francês (tradução, o ocidental). A narrativa de Mussa traz à tona questões sobre as apropriações discursivas que o Ocidente faz sobre o Oriente, ou seja, o *Orientalismo*, tal como denominado por Said (2007).

Como podemos perceber, outra vez o ex-cêntrico toma a voz, ou melhor, os ex-cêntricos, pois a narrativa enuncia a voz tanto dos árabes antes do advento do islamismo quanto dos que vieram depois. Trata-se de uma narrativa que promove uma leitura significativa da relação que os imigrantes árabes possuem com a sua tradição identitária, seja

aqui no Brasil ou em qualquer lugar do mundo. Essa faceta talvez explique a tradução do romance para diversos países, além de ser estudado em outras universidades fora do Brasil, como a Universidade de Stanford, na Califórnia.

Em 2006, Mussa publicou *O movimento pendular*, na mesma linha de bases mitológicas, mas desta vez buscadas nas literaturas bíblica, oriental, africana e ameríndia, e nos registros da antropologia e da geometria, entre outros saberes. Como vemos, há aqui uma convivência entre as mais diversas culturas, todas no mesmo plano, no mesmo patamar. Seu foco será demonstrar, através de várias histórias, que foi o adultério que promoveu a evolução histórica da espécie humana e não o incesto, como é amplamente aceito pela antropologia, segundo o escritor. Interessante ressaltar que, para sua argumentação, ele usa a literatura de ficção em estreita relação com os dados históricos, antropológicos e mitológicos, trabalhando os relatos de viagem, as cartas, narrativas diversas e demais documentos como vestígios da história.

Abrindo um parêntese, consideramos importante conceituar o termo *vestígio*, amplamente presente em toda a obra ficcional de Alberto Mussa. Essa ideia de vestígio é importante, pois os vestígios não são, nas narrativas de Mussa, sinais apenas do desaparecimento dos acontecimentos ou dos objetos do passado, mas também da sua insistente e, por vezes, incômoda sobrevivência, como os narradores mesmos expressam. O vestígio, segundo Benjamin, “como testemunho material de algum objeto ausente, sinaliza tanto a perda deste objeto quanto a possibilidade de sua evocação por um sujeito” (BENJAMIN apud OTTE, 1994, p.30). É a partir dessas marcas que o sujeito, no caso o narrador, irá elaborar suas representações individuais, coletivas ou históricas, que variam conforme o lugar que esse sujeito ocupa na sociedade e em sua cultura, como ocorre por toda a ficção de Alberto Mussa.

Com relação à ideia do adultério figurada em *O movimento pendular*, a história que demonstra mais claramente este tema é a “A teoria Aimoré”. Todas as suas fontes são perfeitamente verificáveis, sendo interessante o próprio manuseio delas pelo autor e o produto final de sua ficção. Segundo o narrador da obra de Mussa, está no capítulo 43 do livro de Hans Staden – artilheiro alemão que serviu no forte Bertioga – a cena célebre em que este interpela Cunhambebe sobre a legitimidade ética da antropofagia. O narrador não cita, mas o livro de Staden, publicado por Alberto Löforen, em Marpurgo, em 1557, é intitulado por *Descrição Verdadeira De Um País De Selvagens, Nus, Ferozes E Canibais, Situado No Novo Mundo Da América, Desconhecido Nas Terras De Hessen Antes E Depois Do Nascimento De*

Cristo, Até Que, Há Dois Anos, Visto Que Hans Staden De Homberg, Em Hessen, Por Sua Própria Experiência, A Conheceu E Agora Dá A Luz Pela Segunda Vez, Diligentemente Argumentada E Melhorada, também conhecido por *Viagem ao Brasil*⁶, sendo traduzido para a língua portuguesa por diversas vezes.

Staden, em sua narrativa, afirma que fora feito prisioneiro pelos tupinambás, e, às vésperas de ser devorado, não tinha compreendido a festa canibal, argumentando que mesmo os seres irracionais não se alimentavam de seus próprios semelhantes. A narrativa de Alberto Mussa retoma essa informação e expõe a fala de um tupinambá: “Cunhambebe, mordendo a perna de um tapuia, respondeu: ‘_ Jaguara ixé. Icóbae çé’” (MUSSA, 2006, p.161). Esta frase aparece traduzida em nota de rodapé pelo narrador como “Eu sou é uma onça. E isto está gostoso” (MUSSA, 2006). Observa-se aqui uma clara relação com o livro posterior de Alberto Mussa, *Meu destino é ser onça* (2009), que trata exatamente dos indígenas; e com o conto intitulado “De canibus quaestio”, também de Mussa e publicado na coletânea *Primos* (2010).

Ao trazer à luz Hans Staden e sua obra, Mussa resgata a voz dos indígenas – seja transcrevendo sua língua, o tupi antigo, seja presentificando seus costumes e rituais, como a antropofagia – mas carnaliza o cronista europeu, pois hoje sabemos que não foram as rezas que salvaram Staden de ser devorado, como ele declara em sua obra, mas sua covardia. Os antropólogos (CARDOSO, 1986), que hoje conhecem melhor os rituais de antropofagia, afirmam que os tupinambás não o abateram e o moquearam porque Staden pareceu-lhes um covarde, cuja carne era indigna de ser ingerida por um valente tupinambá. Ou seja, este relato que fora considerado por muito tempo como discurso legitimador da “selvageria” latino-americana mostra, na verdade, que os indígenas desprezavam os ocidentais, seus inimigos e invasores, por sua covardia e fraqueza.

O narrador de “A teoria aimoré” continua a história, afirmando que, trinta anos depois da publicação do relato de Staden, Gabriel Soares de Sousa já não se mostra tão intolerante com o costume tupinambá, pois, no capítulo 32 do *Tratado*, parece aceitar bem a ideia de que vingar-se do inimigo é, necessariamente, comê-lo. Porém,

Inadmissível, para Gabriel Soares, era ingerir carne humana por mantimento, prática que atribui aos legendários aimoré – adversários ferrenhos dos tupinambá, tupiniquim, tupinaé, maracajá, temiminó, tamoio, tabajara, amoipira, caeté e potiguar. Os aimoré teriam sido tão bárbaros, tão traiçoeiros, teriam provocado tanta

⁶ STADEN, Hans, 1520-ca 1565. *Viagem ao Brasil* (revista e anotada por Theodoro Sampaio). Rio de Janeiro: Academia Brasileira, 1930. 186 p. Trata-se de uma segunda tradução para a língua portuguesa. Este exemplar foi traduzido e digitalizado pela Biblioteca Nacional de Portugal (hoje Fundação Biblioteca Nacional), cuja referência é: hg-16656-v. Disponível em <http://purl.pt/151>. Acessado em 05 de dezembro de 2014.

devastação no litoral, que chegaram a ser tomados, literalmente, por animais selvagens (MUSSA, 2006, p.161).

Gabriel Soares de Sousa, segundo a historiografia oficial (BURNS, 1999), membro da expedição naval de Francisco Barreto, partira com destino à África, mas acabou por chegar ao Brasil. Estabeleceu-se na Bahia em 1569 e montou o engenho Jaguaripe. Voltou a Portugal em 1584 para obter da corte o privilégio de exploração de minérios e pedras preciosas ao longo do rio São Francisco. Enquanto aguardava a permissão régia para a exploração, escreveu seu famoso tratado, o *Tratado Descritivo do Brasil*, contendo informações sobre geografia, costumes dos índios, agricultura, animais e plantas brasileiras. Este *Tratado* só foi publicado em 1879 por Francisco Adolfo de Varnhagen, em Lisboa.

Ao trazer a figura e a voz de Gabriel Soares de Sousa, o narrador de Alberto Mussa busca mostrar não só as diferentes visões dos cronistas sobre os indígenas brasileiros, mas, principalmente, demonstrar a diversidade de tribos indígenas existentes no Brasil, como vemos na citação anterior. Da mesma forma, quando lemos *Meu destino é ser onça*, percebemos que, longe da unidade e homogeneidade atribuídas ao “índio” e tão difundidas pelo discurso colonizador, o Brasil, desde tempos imemoriais, possuía uma diversidade de povos que tinham variadas formas de organização social e visões sobre a transcendência, como Mussa mostrará mais detidamente em *Meu destino é ser onça* (2009), mas cujo cerne já evidenciava nas histórias de *O movimento pendular*.

Outro grande tema das narrativas de *O movimento pendular* é a sexualidade, já que está presente em praticamente todos os relatos e das mais variadas formas, mas sempre culminando com o debate sobre o incesto e o adultério. O narrador de Alberto Mussa conclui, portanto, que podemos ser levados a pensar que a reação do pai, ao matar o filho (fato que ocorre na maioria dos relatos reunidos em *O movimento pendular*), decorre da repugnância em relação ao incesto, mas, se for assim, pergunta o narrador: “por que a mulher foi poupada?”. Sua argumentação indica que não houve reprovação do incesto e nem preocupação com a herança genética, mas o fundamental na ação do pai foi neutralizar o rival sexualmente ativo. Daí a aceção do movimento pendular, pois o incesto – considerado mola-mestra da sociedade - é “uma simples ficção, um produto da cultura, um artilho racional que visa neutralizar um impulso instintivo” e “toda repressão ao incesto – seja qual for sua definição – é necessariamente uma repressão ao adultério” (MUSSA, 2006, p. 175).

Ressaltamos que o próprio tema pendular – o sexo, a sexualidade –, manifestado seja pelo adultério, seja pelo incesto, é um tema ex-cêntrico, considerado um tabu desde o século XVII, como bem mostrou Foucault em seus estudos sobre a *História da Sexualidade* (1988).

Explica Foucault que o regime burguês vitoriano configuraria o brasão de nossa sexualidade contida, muda e hipócrita. O sexo é “ao mesmo tempo expulso, negado e reduzido ao silêncio. Não somente não existe, como não deve existir e à menor manifestação fá-lo-ão desaparecer – sejam atos ou palavras” (FOUCAULT, 1988, p.10). A sexualidade se torna, assim, um tabu, ou seja, algo que deve ser reprimido por meio de extrema interdição. Interessante retomar a diferença que Foucault realiza entre o conceito de repressão e o de lei penal. A lei age diante do ato já público, de conhecimento de todos, enquanto que a repressão busca o mutismo, a inexistência, a interdição. Assinala Foucault:

A repressão funciona, decerto, como condenação ao desaparecimento, mas também como injunção ao silêncio, afirmação da inexistência e, conseqüentemente, constatação de que, em tudo isso, não há nada para dizer, nem para ver, nem para saber (FOUCAULT, 1988, p.10).

Assim, quando Mussa tematiza a sexualidade, rompe com essa interdição, com esse mutismo que se instalou em nós pelas regras de nossos colonizadores, por seu olhar pudico e hipócrita. Mussa quebra esse tabu, termo que tem ramificação etimológica (GUEIROS, 1956) curiosa, pois de um lado significa consagrado, sagrado, e, por outro, significa misterioso, perigoso e, por isso, proibido e imundo. O tabu, para Foucault, em outro texto célebre, *A ordem do discurso* (1996), é uma das circunstâncias para a interdição da palavra, que, ao lado do ritual e do direito privilegiado de fala, compõe as limitações impostas pela sociedade à produção de discursos. Este tabu, ou seja, este tema da sexualidade vai retornar na obra de Alberto Mussa em *O senhor do lado esquerdo* (2011), que comentaremos mais adiante.

Muito do trabalho do escritor Alberto Mussa inclui, de forma quase imperativa, um narrador empenhado em colecionar certa tipologia de histórias que demonstrem alguma característica humana ou social, “conceito final, ou ideia fundamental” (MUSSA, 2013). Isso ocorre nas histórias de *O movimento pendular*, que são povoadas de personagens semelhantes, de várias épocas e lugares, que, em circunstâncias similares, comportam-se sempre da mesma maneira, comprovando a teoria inicial. Podem ser lidas de maneira independente e se insinuam por diversos campos do saber, como matemática, filosofia, arqueologia, linguística, história, literatura, antropologia etc.

Para rediscutir o postulado de Borges, propus alguns princípios de classificação matemática das histórias possíveis (restritas, no caso particular do livro, à questão dos triângulos). (...) como cada história pertence a um tipo teórico, tanto faz ambientá-las na África ou na Índia, antes ou depois de Cristo. Tanto faz serem vividas por mim ou por outras pessoas. Um livro que apresenta uma teoria universal do adultério – ainda que ficcional – não poderia estar fundamentado em história de uma única época ou cultura. Por isso, fiz questão de percorrer todos os continentes e

todas as épocas, da pré-história ao século XX. Mas há um predomínio natural de histórias brasileiras, porque o narrador é brasileiro (MUSSA, 2013).

O diálogo entre o real e o ficcional é uma problematização que Mussa coloca para o leitor das histórias pendulares desde as primeiras páginas, na advertência inicial, através da metaficção (MENTON, 1993; HUTCHEON, 1991). Depois de explicar o método de organização do livro, o narrador diz que pensou em sugerir uma espécie de jogo para o leitor descobrir qual das narrativas não é real. Mas, como afirma o narrador, isso teria sido excessivo e, “mesmo os inocentes irão facilmente percebê-la” (MUSSA, 2006, p. 9). Ironicamente, dois parágrafos mais tarde, provoca seu leitor dizendo que uma narrativa entre todas do livro é falsa. No entanto, ao final da leitura, nem os inocentes, nem os mais sábios dirão com certeza qual é a falsa, se é que esta existe. Esse jogo com as fronteiras entre história e ficção permeia toda a obra ficcional de Alberto Mussa e está presente em suas advertências, apêndices, *post scriptum*, cálculo textual, notas de rodapé, notas finais, índices remissivos, entre outros. Vale a pena descrever o que vem a ser “cálculo textual”. Trata-se de uma modalidade textual bastante utilizada por Mussa em suas obras e que geralmente figura ao final, como anexo, tendo como finalidade representar o caminho que o narrador percorreu (e também os outros caminhos que poderia ter percorrido) até a escrita final do texto. Ou seja, o cálculo textual é uma rede de possibilidades textuais e interpretativas que o narrador expõe para o leitor e, dentro dessa teia, o leitor pode, inclusive, tecer a sua própria versão, a sua própria leitura.

Estas variadas modalidades textuais presentes nos livros de Mussa realçam o caráter de reescritura da história, de manuseio dos dados históricos pela ficção, que se apresenta, de certa forma, antropofágico, pois Mussa não altera os dados historiográficos oficiais em si, mas os reescreve e os organiza de tal forma, dentro da ficção, que deles se pode depreender outra visão, outro discurso sobre o mesmo fato.

Dentro dessa perspectiva, Monica Machado (2013), em seu estudo sobre dois contos de Alberto Mussa, um deles presente nos “contos pendulares”, teve o propósito inicial de investigar como a narrativa de Mussa promove o que ela chamou de “devoração da ordem” em seus fundamentos com relação à sociedade, aos homens que a constituem e ao Estado estabelecido nessa convivência. Machado conclui que no texto de Mussa está “a avaliação dos mitos como matéria de criação ficcional e fonte de pensamento para as sociedades” (MACHADO, 2013, p. 30). Mas um pensamento que se mostra como questionador, que põe em movimento uma série de processos desestruturadores. Segundo a estudiosa, a literatura de

Alberto Mussa passa pela “recepção de um processo não evolutivo, mas perspectivo” (MACHADO, 2013, p. 30), que se aproxima do que Gilles Deleuze apresenta como um conjunto de caminhos, que “se cruzam, tornam a passar pelos mesmos lugares, aproximam-se ou separam, cada qual oferece[ndo] uma vista sobre os outros” (DELEUZE, 2011, p.10). É uma visão questionadora, problematizadora. Monica Machado não cita ou faz alguma menção a Linda Hutcheon, mas sua visão sobre a obra de Mussa está muito próxima, a nossa ver, da teorização que Hutcheon realiza sobre a pós-modernidade e sobre os relatos pós-modernos, ou seja, aquilo que Hutcheon denominou como metaficção historiográfica.

Mais tarde, em 2009, veio *Meu destino é ser onça*, em que Mussa combina pesquisa minuciosa e invenção. Segundo ele, a dose de ficção dessa obra não é modesta. O narrador nos conta que, em torno de 1550, durante a ocupação da Baía de Guanabara pelos franceses, um certo frade católico, chamado André Thevet, andou pelos matos acompanhado de um intérprete, registrando vários aspectos da natureza americana e da cultura dos indígenas com quem conviveu, a outrora poderosa tribo dos tamoio, como também eram conhecidos os tupinambás do Rio de Janeiro. Entre as informações obtidas pelo frade, destaca-se uma série de relatos míticos. Estes viriam a formar o maior corpus de mitologia tupi de todo o período colonial, cuja base Alberto Mussa estudou, cotejando os relatos com as demais fontes dos séculos XVI e XVII, e montando um quebra-cabeça que buscava reconstruir o que teria sido o texto original de uma grande narrativa mitológica do povo tupinambá. Ou seja, está nos relatos de Thevet, de Hans Staden, nos escritos de Padre Anchieta, de Cardin, de Gonçalves Dias e em outras fontes dos séculos XVI e XVII, a massa bruta para a restauração da grande narrativa mitológica dos tupinambás: a épica conta a história completa do universo, das origens ao iminente cataclismo final, passando pelas guerras e pela prática do canibalismo.

Segundo Suênio Campos de Lucena (2013), resgatados por Mussa, esses registros têm importância porque nos permitem reflexões não apenas sobre a prática da antropofagia, mas também para conhecermos o *modus vivendi* e *operandi* dos tupinambá, ou seja, como os índios viviam, pescavam, faziam fogo, recorriam a crenças etc. Além de restaurá-los, Mussa compara esses registros uns com os outros, citando as visões dos cronistas sobre o cotidiano dos indígenas e sobre uma de suas práticas mais controversas e comentadas: o canibalismo. Por meio dessa metodologia de escrita proposta pelo narrador, podemos observar como as lendas sobre os índios são abordadas pelo olhar do colonizador, como os valores e o modo de olhar desses cronistas sobre nossos antepassados são expostos, de modo que ficam evidentes que as “verdades” e “mentiras” sobre os tupinambás são apenas construções discursivas, ou seja, são construtos linguísticos que foram legitimados como “verdades” ao longo do tempo.

É importante retomar a questão do construto linguístico, pois, para Linda Hutcheon, “o que a escrita pós-moderna da história e da literatura nos ensinou é que a ficção e a história são discursos, que ambas constituem sistemas de significação pelos quais damos sentido ao passado” (HUTCHEON, 1991, p.122). Ou seja, “o sentido e a forma não estão nos acontecimentos, mas nos sistemas que transformam esses acontecimentos passados em fatos históricos presentes” (HUTCHEON, 1991). Assim, o narrador, ao organizar os registros históricos e as fontes escritas sobre os índios brasileiros – essas ruínas dos Tupinambás –, não só as restaura e as reescreve, mas as faz dialogar através do seu chamado “cálculo textual”, comparando-as entre si, uma vez que apresentam pontos de vista distintos. Tal diálogo promove um trânsito de informações que deixa claro para o leitor que se trata de versões daquela experiência com o passado. Versões que passam pela subjetividade do cronista, pelo lugar de enunciação de sua voz.

Nesse nível, o do discurso, segundo Foucault (1986), “as contradições desalojam as totalidades”; ou seja, ao trazer essas vozes e colocá-las uma de frente com a outra, o narrador possibilita ao leitor uma visualização, um painel de análise das discontinuidades entre esses cronistas, das lacunas, promovendo uma ruptura na visão oficial e universal que foi difundida sobre os índios brasileiros, além de escrever/restaurar um texto que o narrador considera fundamental para o conhecimento do nosso passado, que merecia figurar ao lado dos mais célebres do mundo. Vemos, portanto, que “a redação, a recepção e a leitura crítica de narrativas a respeito do passado têm grande relação com questões de poder – intelectual e institucional” (HUTCHEON, 1991, p.132). A este respeito, afirma Alberto Mussa:

Eu parti de um propósito absurdo: o de restaurar um original que nunca existiu. Contrariei também com isso a posição corrente da antropologia contemporânea a respeito da natureza do mito – que não possui origem, muito menos texto original, que não tem versões falsas ou verdadeiras, sendo todas culturalmente válidas. Mas é esse o propósito absurdo que torna o livro uma peça literária, e não estritamente ensaística ou etnológica (MUSSA, 2013).

A restauração mitológica centra-se na razão metafísica do costume ritual do canibalismo, considerado tão repugnante pelo olhar europeu, porém essencial à sociedade indígena. Tema recorrente em Mussa, como vimos. Porém, quando chegamos até aqui percebemos como esse tema resgata toda uma escatologia mítica dos indígenas, resgatando também sua identidade e sua cultura, que foi tão marginalizada pelos colonizadores. Percebemos, após essa leitura, que a metafísica tupi, baseada no rito antropofágico, era a principal forma de aquisição da cultura para os índios, capaz de transformar em Bem o Mal inevitável e inerente à natureza. Explica o autor:

Quis deixar claro duas coisas: que somos também descendentes dos indígenas, queiramos ou não; e que aquele conjunto de mitos, que eu reuni numa narrativa só, tinha o mesmo valor literário e filosófico das grandes epopeias e mitologias fundadoras dos povos antigos, como o *Gênesis*, a *Ilíada* ou o *Rig Veda*. Até porque todas essas obras existiram muito tempo na forma oral. (...) Se existe alguma obra que deva ser considerada a primeira da literatura brasileira, qualquer que seja o critério, é esse conjunto mitológico. Não estou falando da minha versão, mas das versões indígenas propriamente ditas. Assumir essa obra como patrimônio literário e intelectual é uma forma de diminuir nossa rejeição histórica por esses povos, é uma forma melhor de entendê-los e de entender a história do Brasil (MUSSA, 2013).

Assumir essa obra (ou obras) como patrimônio literário é reafirmar a consciência de que a história “não pode ser escrita sem a análise ideológica e institucional da voz e do lugar daquele que escreve, pois o ato da escrita está inevitavelmente envolvido com as ideologias e as instituições” (HUTCHEON, 1991, p.125). Consciente do lugar de sua voz, o escritor-narrador, num tipo de preâmbulo (alguns textos que buscam explicar sobre a cultura tupinambá, sua língua, modo em sociedade etc.), realiza uma reflexão sobre seu interesse em escrever sobre o assunto: através de um exame de DNA, descobriu que sua linhagem materna é ameríndia, diferentemente do seu filho, que possui linhagem materna africana, que herdou da mãe. “Todavia, sendo ele meu descendente, é certo que se trata de um descendente de ameríndio, embora seu genoma não acuse nenhuma marca desse fato” (MUSSA, 2009, p. 21). Esse trabalho com probabilidades chama a atenção, pois o narrador adentra em cálculos e mais cálculos e chega a uma conclusão:

No Brasil, a probabilidade de alguém ser descendente de índios é muito alta, talvez muito próxima de 100% - já que o processo miscigenatório que deu origem ao fenômeno começou no século 16, bem antes da geração dos nossos bisavós. Ou seja, *no Brasil, todo mundo é índio, exceto quem não é* – para concluir, roubando a frase clássica de Eduardo Viveiros de Castro. É evidente que, dada a antiguidade e a intensidade dos contatos, os tupinambá entraram de forma maciça nesse processo. Logo, não estão extintos. O que se extinguiu foi a cultura tupinambá, tal como existia no século 16. Do ponto de vista biológico, tanto os tupinambá como outras centenas de etnias indígenas sobrevivem nos brasileiros modernos, seus descendentes imediatos (MUSSA, 2009, p.22).

Mussa ressalta, numa nota de rodapé em que discorre sobre o problema da extinção de uma etnia sob o ponto de vista biológico, que o mesmo raciocínio se aplica aos fenícios, pois os fenícios são reconhecidamente antepassados dos libaneses. Aliás, afirma o narrador que grande parte da população da França descende dos gauleses, e que o Brasil, por rejeitar os indígenas, se torna um país profundamente racista. Para Mussa, não é necessário desprezar os índios ostensivamente. “Basta esquecer que eles existem. E fazer a história começar em 1500” (MUSSA, 2009, p.23).

Não sei o que é necessário fazer para que as pessoas compreendam isso – que não estamos aqui faz apenas cinco séculos, mas há uns 15 mil anos. Há 15 mil anos somos brasileiros; e não sabemos nada do Brasil (MUSSA, 2009, p.22).

Trata-se, enfim, de uma visão perspectiva, de um norte para sua obra: explorar essas outras subjetividades, essas que foram silenciadas pelo discurso europeu colonizador. Mussa afirma que sempre busca provocar uma reflexão em seus livros e que, em *Meu destino é ser onça*,

Tem gente que leva a sério, tem gente que diz “não tem relação a mim, eu sou uma exceção”, enquanto que outros caem em si, começam a valorizar nossa indianidade, começam a reconhecer que os índios têm uma sensibilidade poética e um pensamento metafísico tão sofisticados quanto os herdeiros das culturas “civilizadas”, particularmente as europeias (MUSSA, 2013).

Para o escritor-narrador, essa “epopeia mítica”, que termina por ser catalogada como “ensaio brasileiro”, tinha a mesma complexidade e a mesma grandeza de qualquer outra, como “a *Teogonia*, *O livro dos Reis*, o *Enuma Elish*, o *Gênesis*, o *Popol Vuh*, o *Kalevala*, o *Kojiki*, os *Esse Ifa*, o *Rig Veda*” (MUSSA, 2009, p.26). Segundo o narrador, “era um texto que teria merecido figurar em todos os cânones da literatura brasileira – fosse qual fosse a definição desse conceito” (MUSSA, 2009, p.26). Ressalta ainda que foi acusado de fraude, porque “o texto tupi – que eu dizia ter restaurado – nunca tinha sido escrito, nunca tinha sido texto, na estrita acepção do termo” (MUSSA, 2009, 27). Mas contesta essa argumentação, pois “o texto tupi não existiu, mas poderia ter existido” (MUSSA, 2009, p.27). É importante chamar a atenção para este ponto, pois é a história que poderia ter sido, tratando-se, assim, de uma outra versão, como Huccheon (1994) assinala ao discorrer sobre uma mudança de perspectiva em direção a uma visão pluralista, principalmente se olharmos para a questão dos ex-cêntricos protagonizando a narrativa. A partir dessa perspectiva, textos como *Meu destino é ser onça* “passariam a ser textos que complementam ou reelaboram a realidade e não simples fontes que divulgam fatos sobre a realidade” (HUTCHEON, 1991, p. 135).

Em 2011, Alberto Mussa publica *O Senhor do lado esquerdo*, um romance policial, construído sobre mitos africanos e relacionado com a formação da cidade do Rio de Janeiro, com participação de capadócijs, dos franceses, dos portugueses, da Coroa, dos índios e dos africanos. Esta narrativa recolhe fragmentos e histórias da literatura do século XX e busca questionar sobre a fundação da cidade, que se faz mais compreensível se for ligada à história de seus crimes, conforme assinala o narrador. Trata-se do mito de fundação dessa cidade. O mito, que também perpassa essa obra, é, para Alberto Mussa, “o gênero literário por

excelência” (MUSSA, 2009, p. 71). Além disso, explica o escritor que outra característica fundamental da mitologia é a indistinção dos conceitos entre arte e pensamento.

Um mito é necessariamente uma peça estética, cheia de metáforas e de processos narrativos que visam entreter e provocar emoções. Ao mesmo tempo – e também necessariamente – é um discurso teórico, que explica ou defende uma certa tese sobre o homem ou a natureza (MUSSA, 2009, p.71).

Essa característica está presente em *O Senhor do lado esquerdo* de maneira intensa, pois aqui participam o porto, as ruas do centro, a casa da Marquesa de Santos, a Floresta da Tijuca, o Morro de Mangaratiba e muitos outros lugares da cidade do Rio de Janeiro. Nessa narrativa temos um delineamento da mitologia afro-brasileiro-carioca, como frisou Alcir Pécora (2013), que pode ser pensada como um híbrido de feitiços e poderes ocultos gestados por negros da África e do Brasil durante o período colonial. “Em particular, ressaltam aqui os eventos e casos maravilhosos associados à fundação e ao desenvolvimento histórico-geográfico da cidade do Rio de Janeiro” (PÉCORA apud MUSSA, 2013).

A trama baseia-se em um crime sexual, que toma a forma do assassinato de um secretário de Estado num prostíbulo do Rio de Janeiro, durante o governo de Hermes da Fonseca, em 1913. Nesta ambientação, expõe Alcir Pécora (2013), o narrador analisa as práticas da sociedade carioca da Primeira República, com especial atenção àquelas que ligam os bairros mal afamados às casas mais chiques, por meio de passagens secretas da libidinagem, retomando o escritor a questão da sexualidade e do tabu, discutida anteriormente. Vemos no romance que, quando esse mundo “macabro” ou “obsceno” surge na narrativa, trata-se de um convite a um passeio pelo “lado esquerdo” da cidade, ao mundo que foi obscurecido, degradado. Trata-se do próprio ex-cêntrico. O chamado “lado esquerdo” é o mundo dos ex-cêntricos. É interessante a nomeação, pois, se pensarmos nas diferenciações, perceberemos que o lado direito é o lado apolíneo, racional, cartesiano, do escrito, do branco, do masculino, do ocidental; aquele que está ao lado direito do pai é Cristo, nas acepções cristãs. Já o lado esquerdo é o dionisíaco, o irracional, o emocional, o feminino, o oral, o oriental, o maligno, aquele ou aquilo que deve ser controlado. Portanto, o lado esquerdo é o ex-cêntrico por excelência, figurando no romance de Mussa como o “senhor”, dono de sua própria voz e de seu corpo, de sua expressão, dono de seus passos e de sua sexualidade.

Na própria cena que desvenda ao leitor o mistério que envolve a narrativa, há uma descrição de um ritual de macumba, e, segundo o escritor, “essa é a minha cultura”. Tais rituais são frequentes na trama e mostram o lado esquerdo e perspectivo de sua visão, possuindo relevo dentro da narrativa. Outro exemplo se mostra quando o narrador nos conta

detalhes da história arquitetônica do Rio de Janeiro e da origem da palavra capoeira. Há muitas interrupções ou suspensões da trama – o que caracteriza o romance policial – para que o narrador possa discorrer sobre diversos temas das culturas negra, africana e brasileira. Para Mussa (2013), esse caminho é um dos mais antigos da prosa, e cita o *Moby Dick* para exemplificar que se trata de uma história de aventuras cheia de considerações técnicas sobre as baleias.

A primeira história do mundo, publicada em 2014, continua o projeto que o escritor concebeu em 1999: elaborar uma espécie de compêndio mítico do Rio de Janeiro, composto por cinco narrativas. São cinco novelas de ficção policial, uma para cada século da história carioca. Segundo Alberto Mussa, pertencem ao ciclo *O trono da rainha Jinga*, cuja ação principal se dá em 1626, *O senhor do lado esquerdo*, que parte de um crime cometido em 1913, e a *A primeira história do mundo*, que é “todo baseado na documentação de um caso real – trata[ndo] fundamentalmente do primeiro assassinato acontecido na cidade, ou nas suas imediações, em 1567” (MUSSA, 2014, p.7).

O narrador, assim como nas outras obras de Mussa, propõe um jogo ao leitor já nas primeiras páginas, no que ele chama de “advertência”. Trata-se de uma espécie de exercício:

que dividam comigo a fascinante tarefa de reproduzir a investigação, de examinar os dados do processo, bem como outros documentos que iluminem o caráter das personagens envolvidas, imaginemos a cidade primitiva, precária e improvisada; e reencontremos as origens do nosso mundo hostil e novo – como se aqueles fatos seculares estivessem se desenrolando hoje, agora, sob os nossos céticos olhares (MUSSA, 2014, p.8).

Em meio a mapas, epígrafes, relatos, cronologias, notas, citações e muitas referências à literatura universal, principalmente à Dante Alighieri e Edgar Allan Poe, temos um romance policial que recria o Brasil em formação, que dialoga com registros formais históricos, cujo evento principal enredou 15% da população da cidade, entre suspeitos, acusados e testemunhas. Vemos circular na primitiva cidade do Rio de Janeiro índios, portugueses, africanos, piratas, malandros e heróis, bem como aventureiros ambiciosos e mulheres destemidas. Uma verdadeira aventura que retoma os grandes temas do escritor: a sexualidade, o canibalismo e a terra-sem-mal.

Podemos elencar desta obra uma de suas infundáveis retomadas míticas: os motivos de se denominar carioca os naturais da cidade do Rio de Janeiro. Explica o narrador que carioca é o lugar onde faz seu delta o rio homônimo, cujas águas mágicas davam força aos homens e juventude às mulheres. “Foi pela virtude desse rio que os tupis lutaram, rechaçando de suas

margens guaianás e carijós, para se tornarem senhores únicos de toda a Guanabara” (MUSSA, 2014, p. 25). Carioca é também o lugar da Casa de Pedra, marco delimitador da cidade, segundo o narrador, um “prédio meio fantástico, meio lendário, a primeira construção do gênero erguida na costa brasileira; e não nos resta dela, hoje, um único vestígio” (MUSSA, 2014). “É ainda Carioca o lugar daquela última batalha, a de Uruçumin, que decreta o exílio dos tamoios e a morte do capitão Estácio” (MUSSA, 2014, p. 26). É, enfim, o lugar do crime primordial, segundo o narrador, do assassinato de Francisco da Costa, cujo mistério busca desvendar por meio do romance.

Carioca é, portanto, o epicentro de quatro pontos cardeais que assinalam eventos fundadores, como são os ritos de passagem, as cerimônias de iniciação. Não há outro sítio, da cidade, com tanta carga sobrenatural, com tal teor simbólico (MUSSA, 2014, p.26).

A partir desse momento, o narrador nos conta uma belíssima narrativa mítica dos temiminós sobre a formação do rio carioca e explicação de seus afluentes, bem como um pouco do que ele chama de “origem da humanidade”. Essas narrativas míticas que permeiam o romance formam o inventário mítico de fundação da cidade, pois, para o narrador, “mitos, lendas – como se sabe – são uma outra forma da verdade” (MUSSA, 2014, p. 221).

Lidas assim, as narrativas de Alberto Mussa reinserem na literatura os grandes mitos das culturas não ocidentais: árabe, africana, indígena. Essa inserção e a valorização de tais culturas e de suas narrativas ou obras principais estão sempre baseadas nos mitos. Segundo Monica Machado (2013), os mitos tratam dos fatos observados (atuais) e dos fatos relatados (ancestrais), sendo, assim, uma espécie de elo da comunicação perdida. Por isso,

Remontar o mito é um tanto provocador, pois em nossa sociedade ocidental há alguma acusação de superficialidade intelectual ou ingenuidade primitiva sobre os mitos, de uma reduzida complexidade, de pouco valor nas críticas canônicas, de preconceitos sequenciados nas anotações dos colonizadores e de uma fragmentação tão acentuada ao ponto de perder referenciais de origem e de se deslocarem de seu contexto (MACHADO, 2013, p.43).

Hoje, o que resta dos mitos são as características do exótico, do tempo arcaico ou do espaço primitivo, como podemos perceber quando se fala do árabe e do indígena, por exemplo. A obra de Alberto Mussa busca restaurar a complexidade dos mitos daqueles que foram silenciados pelo processo de colonização europeia, restaurando, portanto, essa outra cultura, essa outra voz. Ao problematizar a relação do mito com a história e com a ficção, Mussa realiza leituras das narrativas históricas e antropológicas que formam a identidade do brasileiro e do homem em si, pois

O mito é a forma literária por excelência: o máximo de conteúdo com o mínimo de expressão. É ao mesmo tempo discurso estético e discurso racional. O estudo da mitologia abre perspectivas diferentes na compreensão do homem, dá acesso a formas alternativas de humanidade (MUSSA, 2013).

Ao retomar o mito como mola mestra de suas ficções, Alberto Mussa encontra seu lugar de escritor e intelectual dentro de um pensamento perspectivo, em que a *Verdade* não existe mais, pois o que existe na contemporaneidade são as *verdades*, no plural, perspectivamente, conforme podemos observar em uma entrevista dada a Ubiratan Brasil:

Enquanto os relatos europeus apresentavam atrocidades dos tupinambá, que simplesmente devoravam os adversários em lautos banquetes, é possível sair em defesa dos primeiros habitantes da terra brasileira? - Creio que basta ver essa questão por outro ângulo: em nenhum momento os europeus demonstraram sentir repugnância por si próprios (no mesmo grau em que sentiam em relação aos índios), embora tenham realizado autênticos sacrifícios humanos queimando “hereges” na fogueira, ou dizimando povos para conquistar territórios, ou submetendo um continente inteiro aos horrores abomináveis da escravidão. (...) Nenhum grupo humano tem autoridade para se intitular eticamente superior a outros. Essa opinião, claro, também é etnocêntrica (MUSSA, 2013).

Assim, Mussa sugere com sua obra que precisamos de nossos próprios sistemas sociais. Chega de copiar ou imitar os modelos da colonização; precisamos ter a coragem de inventar o nosso próprio modelo, precisamos retomar valores teóricos supostamente superados pela civilidade à brasileira e torná-los práticos. Conforme Machado (2013), “interessa a formação da identidade brasileira, mas não nos moldes nacionalistas e etnocêntricos que continuam a preocupar a Europa”. Para a abertura perspectiva, interessa entender, como sugere Machado, o que são os brasileiros hoje, na prática, e, mais ainda, interessa perceber como a técnica narrativa, a importância e a força da concisão, o bom humor e o pensamento provocador das culturas não ocidentais provocam a mistura que nos caracteriza; importa perceber a capacidade que essa mistura tem de interferir sobre o mundo, sobre como vivemos e pensamos.

Interessa, portanto, perceber como o escritor lida com a herança cultural do passado, com as ruínas que caíram aos seus pés, assim como caíram aos pés do anjo da história, descrito por Benjamin. Trata-se de um projeto para além da descoberta do primitivo, do exótico, mas um projeto de busca de si mesmo imerso no outro.

3 O PATHOS DO EXÍLIO

O exílio, ao contrário do nacionalismo, é fundamentalmente um estado de ser descontínuo. Os exilados estão separados das raízes, da terra natal, do passado.
Edward Said.

3.1 O exílio e o processo de desenraizamento

A imigração pode ser considerada como um dos processos mais complexos de construção cultural de uma sociedade, e, no caso do Brasil - que recebeu e continua recebendo uma grande variedade de grupos étnicos desde o século XIX -, tal fenômeno é parte inerente de sua formação. Segundo o Museu da Imigração, instituição que preserva toda a história e memória dos imigrantes que chegaram ao Brasil por meio da Hospedaria dos Imigrantes, inaugurada em 1887 no Estado de São Paulo, mais de 70 nacionalidades chegaram ao Brasil, deixando um conjunto de heranças, como sobrenomes, sotaques, língua, costumes, linguagens, culinária e vestimentas. Ao longo de seus 91 anos de funcionamento, a Hospedaria dos Imigrantes acolheu e encaminhou os imigrantes aos seus novos empregos, tornando-se cenário de expectativas, conquistas e angústias de milhões de pessoas.

Vale lembrar que, no Brasil, a política de imigração começou com o objetivo de povoar e colonizar os vazios demográficos, o que permitia, conforme Lucia Lippi Oliveira (2002), a posse do território e a produção de riquezas: “O imigrante desejado era o agricultor, colono e artesão que aceitasse viver em colônias, e não o aventureiro que vivesse nas cidades” (OLIVEIRA, 2002, p.13). Um exemplo é a intensa presença de imigrantes alemães na região sul do Brasil. Apesar de serem de variados países, como Alsácia-Lorena, Luxemburgo, Suíça, Áustria, Hungria, Romênia, Polônia, Rússia e suas Províncias Bálticas, eram conhecidos e registrados aqui como “alemães”, devido à língua comum. De acordo com o Museu da Imigração, chegaram por volta de 1820 e, desde então, fundaram inúmeras colônias rurais nos estados do Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul, regiões pouco exploradas e povoadas na época.

Outro exemplo dessa primeira política brasileira é a imigração italiana. Também de origem rural, mas atuando em diversos setores da economia, os italianos hoje constituem a maior colônia de imigrantes no Brasil. As décadas de 1860 e 1870 foram as de maior entrada

de italianos em nosso país, concomitante ao processo de unificação da Itália, que aconteceu em 1871, após conflitos armados e grave crise política e agrária, o que levou milhares de famílias a migrar. Vindos de Vêneto, Lombardia, Campania, Basilicata, Calábria, Sicília, Abruzzo, Molise, Lazio e Umbria, o destino desses imigrantes era, principalmente, os estados de São Paulo, Rio Grande do Sul e Minas Gerais, na medida em que havia demanda para o trabalho nas fazendas, além da possibilidade de terem suas próprias produções e terras no interior desses estados.

Somente com o fim do tráfico negreiro, por volta de 1850, o processo de substituição da mão-de-obra escrava por imigrantes é iniciado e a entrada de estrangeiros passa a ser incentivada e vista como necessária. A partir dessa nova política, o Brasil registra, em 1891, a entrada de mais de 250 mil imigrantes, de variadas nacionalidades, principalmente italiana, espanhola e japonesa (IBGE, 2000, p.225), que vieram para o trabalho nas fazendas de café em São Paulo e o cultivo de grãos e pecuária em Minas Gerais. A imigração japonesa possui destaque nesse período e tem uma peculiaridade: sendo incentivados pelo governo de seu próprio país, por meio de uma política de modernização interna e acelerada expansão dos centros urbanos, os japoneses foram enviados para diferentes partes do mundo, como Ásia, Oceania e Américas. Os principais motivos para o Japão incentivar o deslocamento de seus nacionais estão relacionados com a dificuldade de acesso à terra, pois a população que estava em pleno crescimento era composta por mão-de-obra rural.

Segundo os dados do Museu da Imigração e do IBGE, a imigração japonesa para o Brasil foi amparada, desde o início, por ambos os países, com disponibilização de orientações aos imigrantes que aqui chegavam e permanência de representantes do governo do Japão no Brasil para que a fixação dos japoneses fosse bem-sucedida. Assentados principalmente no bairro da Liberdade, em São Paulo, estes imigrantes se destacam por compor o grupo que permaneceu por maior período nas atividades agrícolas e, ainda hoje, possui relevância nacional na produção de hortifrutigranjeiros.

Com a Proclamação da República, em novembro de 1889, todos os estrangeiros residentes no Brasil são considerados, por decreto, brasileiros. Esta política visava a reforçar a economia cafeeira do primeiro período republicano no Brasil, que se estende até 1930, na medida em que, na República Velha, o governo nacional era exercido pelas oligarquias da conhecida aliança do “café-com-leite” (revezamento entre os presidentes de São Paulo e Minas Gerais), que mantinha vínculos fortes com os grandes proprietários de terras. O imigrante, enquanto mão-de-obra barata para o trabalho nas fazendas e nas demais atividades

agrícolas, era, dessa forma, bem-vindo, pois sua presença significava lucro certo para os grandes fazendeiros e coronéis.

Nesse período, podemos destacar o elevado registro de imigrantes espanhóis que vieram para o Brasil. Segundo o IBGE, mais de 750 mil imigrantes espanhóis entraram no país por diversos motivos, principalmente pelas mazelas da guerra civil em suas regiões. Os imigrantes instalaram-se em variadas regiões brasileiras cuja atividade principal fosse o trabalho agrícola. Relevante é a presença desses imigrantes em áreas urbanas e industriais, pois, conforme os registros do Museu da Imigração, os espanhóis contribuíram de forma significativa para os movimentos operários brasileiros, com presença em greves e passeatas, principalmente em São Paulo.

No entanto, em 1930, observamos um período marcado por uma convulsão política interna e grave crise na economia mundial. Júlio Prestes vence a eleição, mas Getúlio Vargas, também candidato à presidência, ao ser apoiado militarmente pelo Exército, toma posse do governo brasileiro e põe fim à República Velha. Inicia-se um processo de centralização do poder, pois Getúlio sanciona medidas ditatoriais, como o fechamento do Congresso Nacional e a anulação de eleições presidenciais. Vargas aproveita-se, ainda, da efervescência dos partidos comunistas pelo mundo e das revoltas internas para promover a chamada “caça aos comunistas”. Segundo um plano supostamente apreendido pelo Exército Brasileiro (o plano Cohen), que mais tarde seria revelado como uma farsa, haveria uma invasão comunista no Brasil, com agitação de operários e estudantes, liberdade de presos políticos, incêndios de casas e prédios públicos, manifestações populares de toda a ordem, com saques e depredações. Diante dos “fatos”, Getúlio Vargas decreta estado de sítio no Brasil, promovendo o que ele denominou por “perigo vermelho”.

Esta conjuntura política promoveu o surgimento de uma nova forma de enxergar o imigrante, que o vê como alguém desenraizado, desajustado, ameaçador, perigoso, principalmente após as Grandes Guerras. O governo de Getúlio movimenta-se para restringir a entrada de imigrantes, principalmente os japoneses, dadas as suas alianças nas Guerras Mundiais. Nas Constituições de 1934 e 1937, o governo federal reserva-se o direito de limitar ou mesmo suspender a entrada de imigrantes, cria reserva de empregos para os brasileiros, além de proibir núcleos e concentração de imigrantes, bem como a circulação de jornais e revistas em língua estrangeira sem a autorização do Ministério da Justiça. Pouco tempo depois, o Conselho Nacional da Imigração é formado e novas leis de imigração são elaboradas. Vale frisar que o Estado Novo (1937-1945) realizou uma ampla campanha de nacionalização, procurando eliminar o ensino formal em outra língua que não o português,

além de obrigar todas as escolas a assumir a comemoração dos símbolos e datas nacionais brasileiras.

Mais recentemente, após os anos de 1970, segundo o Observatório das Migrações⁷, o Brasil tem recebido um novo tipo de imigrante, com nível educacional mais alto, além de portugueses que fugiram do serviço militar da África e angolanos fugindo da guerra civil. As estatísticas mostram ainda a entrada de donos de empresas e técnicos de multinacionais que participaram do processo de privatização de empresas brasileiras.

Tomando o processo como um todo, de acordo com Lucia Lippi Oliveira (2002), os imigrantes estiveram na linha de frente da introdução, na cultura brasileira, de dois traços ou comportamentos dos mais relevantes:

O primeiro tem a ver com a superação da barreira contra o trabalho braçal/manual, herança dos quase 400 anos de escravidão. O imigrante que aqui chegou como mão-de-obra assalariada participou do processo que permitiu convencer as pessoas que deveriam vender sua força de trabalho, domesticar o tempo ao ritmo da indústria. (...) A segunda importante contribuição do imigrante foi produzir certa superação de barreiras contra a atividade comercial – o comércio visto como atividade de sanguessugas (OLIVEIRA, 2002, p. 60).

A pesquisadora assinala que a presença do imigrante no mercado de trabalho brasileiro também acentuou a versão do trabalhador nacional como preguiçoso e incapaz, que era uma visão hegemônica da elite nacional no século XIX. De fato, a prática do imigrante – muito trabalho e ambição - sempre forneceu aos nacionais base para discriminá-los, principalmente os oriundos dos povos comerciantes do Mediterrâneo, já que mascatear foi atividade primeira ao chegar à nova terra. Os imigrantes, assevera Oliveira, “ao vencer[em] o preconceito contra o trabalho e o comércio, contribuíram para a implantação e desenvolvimento do capitalismo comercial no Brasil” (OLIVEIRA, 2002, p.60).

Apesar dessa relevância, a imigração sempre careceu de um maior interesse por parte dos órgãos governamentais, no tocante aos registros censitários, demográficos e documentais dos diferentes grupos migratórios, na medida em que os estudos existentes sobre a imigração são fragmentários, unilaterais ou bastante generalizantes, em alguns casos até inexistentes, sobretudo pela falta de formas de registros adequadas. Samira Adel Osman (2009) ressalta que, quando há estudos, a apresentação de dados é controversa, limitando-se aos grandes centros urbanos ou aos locais de maior concentração de determinados grupos migratórios. Ou seja, “os estudos desconsideram os deslocamentos, rearranjos, mobilidades, ocupação do

⁷ Dados e estatísticas do Observatório das Migrações, do Conselho Nacional de Imigração. Disponível em <http://portal.mte.gov.br/cni/>. Acesso em 08 de janeiro de 2015.

espaço físico e social, formação de territorialidades” (OSMAN, 2009), traços que são necessários para a análise do fenômeno migratório e fundamentais para a apreciação desse processo na realidade brasileira.

Nessa conjuntura, a imigração árabe para o Brasil sofre dos mesmos problemas em relação a outros grupos migratórios do país, mas é agravada pela própria definição e identificação de quem são, quantos são e onde estão os indivíduos que fazem parte desse grupo genericamente denominado árabe. Nos censos demográficos, além de chamados de “turcos”, os imigrantes árabes foram enquadrados pelo termo “outras nacionalidades”, ou ainda na categoria de “vários” e “outros”, como vemos nos registros da Hospedaria do Imigrante. O IBGE estima que o número de brasileiros de origem árabe seja de mais de 11 milhões, distribuídos por todo o território nacional, estando mais concentrados nos estados de São Paulo e Rio de Janeiro, onde residem mais de 3,5 milhões de brasileiros desta origem.

Somente nos anos 2000, em comemoração aos 500 anos do “descobrimento”, o IBGE divulgou dados mais sistematizados sobre a imigração no Brasil. A publicação *Brasil: 500 anos de povoamento* apresenta um panorama sobre o processo de ocupação do território brasileiro desde a chegada dos portugueses, com ênfase nas estatísticas demográficas e nas contribuições prestadas por distintos grupos étnicos. Com relação aos árabes, o IBGE apresenta dados que podem ser considerados imprecisos, na medida em que a forma de registro foi inadequada e as informações cessam em 1933. Isto é, além de serem registrados por “sírios”, “turcos” e “outros”, não há qualquer menção à entrada de árabes no Brasil após 1933, período em que, de acordo com os historiadores, a imigração se fortaleceu.

Observamos que nas tabelas de imigração por nacionalidade desta publicação, temos, no período de 1884 a 1893, um total de 883668 imigrantes, sendo 96 denominados “sírios e turcos” e 66524 na categoria “outros”. Já no período seguinte, 1894 a 1903, a entrada de árabes mostra-se maior, com 7124 imigrantes, de um total de 852110 e 42820 imigrantes denominados por “outros”. De 1904 a 1913, o IBGE registra 45803 como “sírios e turcos” do total de 1006617 imigrantes, sendo 109222 marcados como “outros”. O período posterior, de 1914 a 1933, registra a entrada de 40800 “sírios e turcos”, do total de 1221204 imigrantes que vieram para o Brasil nesse período, sendo 216479 classificados por “outros”.

Pelos registros, julgamos que a entrada de imigrantes árabes no Brasil é expressiva, na medida em que temos a soma de 93823 imigrantes em 49 anos. Esse número poderia ser maior, caso fosse considerado como sendo árabe parte do quantitativo denominado “outros”, que soma 435045 imigrantes, no mesmo período. Já os dados do IBGE posteriores a 1933 não fazem nenhuma menção aos “sírios e turcos”, apesar da categoria “outros” persistir. Ou

seja, como afirmamos anteriormente, não há dados no IBGE sobre a imigração árabe no Brasil desde 1933. No entanto, se somarmos o quantitativo de imigrantes, de 1945 a 1959, temos um total de 162002 imigrantes classificados por “outros”, do universo de 667094 imigrantes.

Essas informações publicadas pelo IBGE só vêm ratificar o que Samira Adel Osman sinalizou, como vimos anteriormente, pois são dados que se mostram não apenas incompletos, mas insuficientes e contraditórios. Mostram também que o número exato de imigrantes árabes no Brasil é difícil de ser precisado.

Claude Fahd Hajjar (1985), ao pesquisar a fundo sobre a colônia sírio-libanesa que se estabeleceu no Brasil nos últimos 100 anos, afirma que no Ministério da Justiça existe um levantamento realizado em 1920 acerca da entrada de imigrantes árabes no Brasil, isto é, mais ou menos 40 anos após o início da imigração. Nesses dados, o número encontrado foi o de 300 mil imigrantes, bem acima do divulgado pelo IBGE. De acordo com Hajjar, num cálculo de projeção, em três gerações após esse levantamento do Ministério da Justiça, teríamos 7 milhões e 200 mil imigrantes árabes. “Em realidade, essa projeção e esse número seriam uma possibilidade se a imigração tivesse cessado. No entanto, ela se fortaleceu após 1920 e prossegue até os dias de hoje” (HAJJAR, 1985, p.18).

A imigração árabe no Brasil, para ser melhor compreendida e analisada, segundo Claude Fahd Hajjar, precisa ser dividida em duas etapas principais, cada etapa compreendendo diferentes levas e cada leva sendo determinada por fatores históricos específicos. Hajjar explica que a primeira etapa migratória teve forte relação com a presença do domínio otomano e a perseguição religiosa. Por tais motivos, o Brasil recebeu grande quantidade de árabes cristãos, principalmente do Líbano. Havia, ainda, segundo o pesquisador, “a grande consciência nacional que os levou a tomarem [a] iniciativa pessoal de se afastarem para ver com maior clareza os problemas de seu país” (HAJJAR, 1985, p.86).

Albert Hourani (2006) relata em suas pesquisas que o Império Otomano, no período de 1800 a 1860, sofria com as tentativas dos europeus em conduzir as atividades comerciais na região do Oriente Médio. Esta influência estrangeira levou o mundo político do islã a reagir, principalmente contra os cristãos, os que mais lucravam com o deslocamento da economia, pois, pela proximidade política e religiosa, clãs cristãos aumentavam seus lucros e reduziam impostos ao negociar com os estrangeiros o fruto de suas colheitas. Segundo Hourani, tudo isso se expressou em vários movimentos violentos, tendo como auge a eclosão de uma guerra civil no Líbano, com o massacre de cristãos em Damasco, em 1860. “Isso por sua vez levou à

intervenção de potências estrangeiras, e à criação de um regime especial para o monte Líbano” (HOURANI, 2006, p.366).

Vale frisar que o Império Árabe-islâmico impunha medidas cada vez mais impopulares aos seus dominados, causando um sentimento geral de descontentamento. Além dos impostos cada vez mais pesados, o serviço militar obrigatório levava uma proporção imensa de jovens para os exércitos, o que deixava as colheitas sem qualquer amparo de mão-de-obra. Em 1909, por exemplo, o serviço militar obrigatório foi estendido aos cristãos, que eram até então dispensados dessa obrigação. Esta medida causou uma migração em massa de árabes cristãos para diversos países e regiões do planeta, principalmente para as Américas, cujo objetivo era escapar do recrutamento. Wadih Safady, ao discorrer sobre o assunto em seu livro de memórias, menciona que

O fator principal da imigração libanesa decorria da pressão e do despotismo dos dominantes turcos. As divergências entre muçulmanos e cristãos, existentes desde os tempos das cruzadas, produziram convulsões internas do Líbano, que culminaram com o massacre de 1860. O Libanês naquela época para descer a Beirute ou Trípoli era sempre molestado pelos muçulmanos destas duas cidades (...) Os cristãos não tinham o direito de andar nas calçadas (SAFADY, 1966, p.161-162).

Além desses fatores, o sucesso dos primeiros que partiram para a América, reafirmado pelo envio constante de quantias em dinheiro para os parentes que ficaram, tornou-se um incentivo cada vez mais tentador. Nota-se que, nesse período, de 1860 a 1938, não havia no Brasil embaixadas árabes que pudessem realizar um diálogo com os locais de origem desses imigrantes. Hajjar assinala a ausência dos imigrantes originais dessa primeira etapa nos dias de hoje, e que a primeira e a segunda geração de seus descendentes praticamente desconhecem a terra de origem. Além de não falarem o árabe, esses descendentes consideram-se mais brasileiros-árabes do que árabes-brasileiros, tendo apenas curiosidade e um amor distante pela terra de origem, uma vez que seus interesses e sua realidade são brasileiros.

Já a segunda etapa imigratória, de 1946 a 1985, assinala uma diferença marcante com relação à primeira, pois a quase totalidade dos imigrantes dessa segunda etapa fala e escreve em árabe, na medida em que a relação com a terra e com a religião islâmica é forte. São, conforme Claude Fahd Hajjar, cidadãos politizados, que participam ou participaram de eventos que assolaram a região do Oriente Médio na primeira metade do século XX, como os conflitos com o povo palestino e a independência libanesa. Consideram-se árabes, pois seus interesses e realidades são árabes. Podemos ressaltar que, no Brasil, a criação e a presença – por iniciativa dos imigrantes da primeira etapa – de embaixadas árabes, templos religiosos, consulados, centros culturais, clubes esportivos, ligas, entre outras formas de organização

política e social, foram de extrema importância para o acolhimento e o sentimento de pertença árabe nos imigrantes da segunda etapa.

Diante desse panorama, podemos conceber a migração como expressão da liberdade de movimento, mas, também, considerar que o deslocamento humano na modernidade é um produto da escassez de meios de sobrevivência, da falta de oportunidade, de perseguições políticas e religiosas. Atualmente, muitos estudos retomam esses deslocamentos populacionais como fenômenos da diáspora (HALL, 2003), na medida em que tais deslocamentos significaram um profundo rompimento com a vida anterior e deixaram marcas naqueles que os empreenderam. A travessia perpetrada pela migração é encarada como uma cisão, marcada por angústias e ansiedade por aquilo que o imigrante poderá encontrar no novo ambiente, e também por tudo o que deixou para trás.

Assim, paralelamente ao processo de transculturação, existe a elaboração do luto pela perda da mãe pátria, somada a outras perdas, como a de familiares, amigos, costumes, condutas. Esse luto será chamado aqui por *pathos*, palavra grega que significa “encontro traumático”, “padecimento”, caracterizando o estado de uma pessoa quando algo adverso lhe acontece. O luto que se dá por meio do processo de desenraizamento é um resultado da própria negociação da subjetividade daquele “eu” que se desloca e experimenta viver entre duas culturas. Isto é, aquele que realiza a travessia é obrigado a lidar constantemente com dilemas que abalam a sua identidade, como a língua, a pátria, a memória, a cultura.

As marcas da cisão produzidas pelo desenraizamento podem ser vistas em todas as esferas da vida dos migrantes e, principalmente, na literatura produzida por eles e por seus descendentes. Apesar de muitos imigrantes remontarem à casa de origem no novo lar, com retratos de família, imagens religiosas, tapetes, objetos de decoração, tudo o que possa lembrar suas origens, como nos mostra Boris Fausto (1998) – cuja pesquisa ímpar sobre a história do Brasil revela hábitos e costumes dos imigrantes, principalmente dos árabes e italianos –, “o novo mundo do exilado é logicamente artificial e sua irrealidade se parece com a ficção” (SAID, 2006, p.54). Em suas escritas, descendentes de imigrantes refazem não apenas o caminho da imigração de seus pais e avós, mas presentificam a herança cultural em sua literatura com a descrição minuciosa da culinária – com seus cheiros e sabores marcantes – e sentidos misteriosos para os objetos de decoração, como o relógio de parede de Emilie, protagonista do primeiro romance de Milton Hatoum, *Relato de um certo Oriente*.

Tais laços identitários são feitos também por contatos com a família através de cartas, criação de associações e clubes, bem como conflitos linguísticos dos mais variados níveis. É interessante marcar a questão da língua, pois o bilinguismo ou a competição entre a língua de

origem e a nova define bem a negociação da identidade do imigrante. Se o imigrante assume a tarefa de aprender a nova língua, mesmo mantendo a língua materna para as relações familiares, ele pode se tornar (ou ser visto como) um novo brasileiro, mas, ao se negar e se fechar a esse aprendizado, a essa troca, o imigrante será apenas um estrangeiro, que vive e trabalha em outra terra.

Em seu livro de memórias *Fora do lugar* (2004), Edward Said afirma que, ao retornar pela última vez a Jerusalém, descobriu que o que havia sido uma rede de cidades e lugarejos nos quais tinham vivido todos os membros de sua família “era agora uma série de locais israelenses (...) onde a minoria palestina vive sob a autoridade de Israel” (SAID, 2004, p.12). Assinala que, naquela viagem, era frequentemente perguntado pelos militares israelenses sobre quando, após o nascimento, havia deixado Israel, já que seu passaporte era norte-americano, porém indicava o local de nascimento como Jerusalém. Em suas respostas, afirmava que deixara a Palestina em dezembro de 1947, enfatizando sempre a palavra Palestina:

O senhor tem algum parente aqui?, era a pergunta seguinte, à qual eu respondia: Nenhum, e isso deflagrava em mim um sentimento de tristeza e perda cuja intensidade eu não havia previsto. Pois no início da primavera de 1948 toda a minha família havia sido varrida do local, e permanecera no exílio desde então (SAID, 2004, p.13).

Essa perda – esse luto – nunca o deixou, como suas memórias nos mostram, principalmente quando o autor expõe casos sobre a linguagem e a geografia, como vimos no capítulo anterior. Esse *pathos*, como preferimos chamar aqui, marca Said na carne, na língua, no nome, na memória de sua terra natal e na lembrança de seus antepassados. Está presente também em uma outra obra sua, intitulada *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios* (2003). Em um desses ensaios, Said afirma que, embora a literatura e a história contenham diversos episódios heróicos e gloriosos (até triunfais, segundo ele) da vida de um exilado, de um desenraizado, esses mesmos episódios não passam, para Said, de “esforços para superar a dor mutiladora da separação” (SAID, 2003, p.46), pois “as realizações do exílio são permanentemente minadas pela perda de algo deixado para trás para sempre” (SAID, 2003). Assim, Edward Said suplementa suas reflexões sobre o tema, porém agora configurando-o, conceituando-o:

O exílio nos compele estranhamente a pensar sobre ele, mas é terrível de experimentar. Ele é uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada (SAID, 2003, p.46).

Essa imagem da “fratura incurável” já poderia ser percebida desde a Grécia antiga, segundo Müller (2006), quando a sentença do banimento é aplicada ao rei Édipo por ele mesmo, o que denotou o pior tipo de pena que um ser humano poderia receber: “pior que a morte seria vagar pelo território do não-pertencer” (MÜLLER, 2006, p.276). Também para o palestino, o exílio seria tal como a morte, porém “sem sua última misericórdia” (SAID, 2003, p.47).

Dessa forma, o exilado desloca-se na contramão do viajante, pois é um sujeito para o qual a viagem é imposta, seja por restrições econômicas, seja por perseguição política, cultural ou religiosa. A partir dessa imposição, sofre de saudades e figura os chamados “males da ausência”, como bem definiu Maria José de Queiroz (1998). Em seu estudo, Queiroz faz um mapeamento de tais males na literatura ocidental desde a expulsão de Adão e Eva do Jardim do Éden, ou seja, do Paraíso. A pesquisadora afirma que, vinculado à idéia de perda e desarraigamento, “o exílio é moral antes de ser político e liga-se à sorte do homem sobre a terra” (QUEIROZ, 1998, p.35).

Explica Queiroz que, se na Grécia antiga o exílio tinha a feição política ao produzir banimentos por ostracismos, Roma consagrou aos exilados a face cruel do processo, com as relegações, confinamentos e desteros em massa. Edward Said (2003) lembra que essa prática tem origem na velha pena do banimento, de modo que, uma vez banido, o exilado estaria condenado a levar uma vida anômala e infeliz, com o estigma de ser um eterno forasteiro. Com o passar dos séculos, mudanças culturais e históricas conferiram outros significados ao exílio, ao deslocamento, tornando-o uma pena a ser aplicada, geralmente, a perseguidos políticos e refugiados. Já nos Estados Modernos, as práticas de banimento foram atualizadas por regimes totalitários ao longo do século XX, como na ditadura militar que tivemos aqui no Brasil e em outras partes do mundo.

Vale retomar a reflexão de Said no que tange à construção da identidade do exilado. Por meio de variados exemplos de poetas e escritores que se destacaram estando no exílio, como James Joyce, Hashid Hussein, Nabokov ou Faiz Ahamad Faiz, Said argumenta que “esses e tantos outros poetas e escritores exilados conferem dignidade a uma condição criada para negar a dignidade – e a identidade às pessoas” (SAID, 2003, p.48). É exatamente sobre como essas vivências da cisão deixam marcas em todas as esferas da vida daquele que empreende o desenraizamento que pretendemos discorrer a partir de agora, na medida em que os autores das narrativas em estudo são descendentes de imigrantes árabes e assumem esse traço identitário publicamente, como vimos no capítulo anterior.

Buscaremos abordar de que modo esse *pathos* está presente e como é a sua representação nas narrativas em análise. Como já foi delineado na Introdução, nosso foco de análise será o segundo romance de Milton Hatoum, *Dois irmãos*, publicado em 2000, e a narrativa de Alberto Mussa intitulada *O enigma de Qaf*, publicada em 2004. Mais especificamente, nosso olhar estará voltado para a construção dos personagens, no caso de Hatoum, e na ambientação da narrativa, na obra de Mussa.

Não se trata de comprovar ou atestar que o processo sócio-histórico-cultural da imigração árabe no Brasil está presente na ficção brasileira, mas, sim, de problematizar a forma como a literatura brasileira contemporânea aborda esse processo. Até porque, ao tematizarmos o *pathos* do exílio, estamos centrando nossa abordagem na face subjetiva do processo migratório, nas experiências de negociação identitária. Nada mais justo do que a literatura buscar dar conta dessa representação.

3.2 “Voltar para o lar está fora de questão”

Através de um texto vazado pela memória, o *pathos* do exílio marca decisivamente a ficção de Milton Hatoum por meio de vários personagens que experimentam esse sentimento de perda, de luto por algo que já não existe mais, a que só é possível retornar por meio da linguagem. Há os que estão, de fato, exilados geograficamente, como os personagens vindos do Oriente, e os que experimentam outro tipo de exílio, que chamaremos de exílio interno, conforme Queiroz (1998). São aqueles que expressam uma sensação de estar fora do lugar ou de não ter lugar algum, como vimos com Edward Said em *Fora do lugar* (2004).

Em *Dois Irmãos*, o deslocamento geográfico é marcado pela presença de famílias libanesas que migraram para o Brasil, mais especificamente para Manaus. A que está em foco na narrativa tem por casal principal Halim e Zana, imigrantes libaneses que falam a língua de sua terra natal, o árabe, além de manterem determinados costumes e rituais que trouxeram na bagagem no início do século XX.

Halim chega jovem ao Brasil, com a roupa do corpo, sendo abandonado por seu tio Fadel em um quarto da Pensão Oriente, centro de Manaus, aos 12 anos de idade. Inicia sua vida no Brasil como aprendiz de mascate. “Eu vendia tudo, de porta em porta. Entrei em centenas de casas de Manaus, e quando não vendia nada, me ofereciam guaraná, banana frita, tapiquinha com café” (HATOUM, 2000, p.100). Este libanês astuto e despreocupado, pois

“qualquer açúcar, grosso ou fino, adoçava o seu café” (HATOUM, 2000, p.112), apaixonou-se por Zana, a filha de um outro imigrante libanês, o viúvo Galib.

Para se aproximar da moça, que trabalhava no restaurante do pai, Halim vai buscar em suas raízes árabes a forma de enlaçar sua preferida. Utiliza-se de gazais, uma forma poética lírica, de forma fixa, cujas combinações de palavras criam melodias. A esse respeito, lembra Zana: “como teria sido a vida dela sem aquelas palavras? Os sons, o ritmo, as rimas dos gazais. E tudo o que nasce dessa mistura: as imagens, as visões, o encantamento” (HATOUM, 2000, p. 165). Apesar de deleitar-se com os versos, Zana jamais contou a Halim que tinha lido os gazais, nem seu pai soube disso. “Ela leu os versos e entregou o envelope ao pai, dizendo-lhe: aquele mascate esqueceu esse papel na mesa dele” (HATOUM, 2000, p. 164).

Casam-se, apesar do receio que a vizinhança, composta por imigrantes árabes cristãos maronitas, demonstrava com a religião de Halim, pois ele era um árabe muçulmano declarado. Diziam para ela: “um cristão, tens de casar com um cristão rico” (HATOUM, 2000, p.164). No entanto, o modo de ser muçulmano figurado por Halim não era o mesmo que pairava no senso comum de todos, o que demonstrava certa ruptura com o *status quo*. Halim nunca foi um religioso fervoroso, um daqueles que entram em êxtase, como sempre são vistos os muçulmanos. Nael lembra que “suas orações, sempre serenas, pareciam duvidar das coisas do além. E quando não havia tapete para se ajoelhar, ele adia o megalho na transcendência. A vida, em seu desfecho, dispensava tais rituais” (HATOUM, 2000, p.122).

Essa ruptura se dá também com o modo de Halim conceber a família, pois, apesar de muçulmano, cuja visão de família prezava os filhos como bênçãos divinas, Halim não queria filhos. Considerava que desfrutar do amor e dos prazeres conjugais era o grande ápice do enlace entre o homem e a mulher. No entanto, pela insistência da esposa, acaba por gerar três filhos: Yaqub, Omar e Rânia. Cada qual com seus dilemas e dramas.

Yaqub e Omar, os gêmeos, eram quatro anos mais velhos que Rânia, a única menina. Somente Omar ocupou os pensamentos e as ações de Zana, que considerava-o “o caçulinha”, tecendo uma rede densa ao redor do filho, com a qual busca prendê-lo, amarrá-lo, e que acaba por acovardá-lo diante de sua própria vida. Essa devoção de Zana por Omar incomodava Halim, a ponto de o deixar não apenas enfurecido, mas cada vez mais distante e desgostoso da vida. Com frequência, saía em plena madrugada, pois não aguentava olhar para o “caçula” e tampouco suportava ouvir as mentiras que Zana contava para encobrir os erros do filho protegido. Conta Nael que “ele tapava os ouvidos com uma bolinha de sumaúma e cera só para não escutar a voz do Caçula” (HATOUM, 2000, p.141).

Muitos são os relatos de Nael sobre as vezes em que era obrigado a ir atrás de Halim, de dia ou de noite, encontrando-o sempre em rodas de compadres, na casa de amigos já velhos e doentes, ou em bares jogando gamão. Todos ao seu redor eram imigrantes árabes ou mesmo clientes antigos que, em algum momento, cruzaram o caminho de Halim, que sempre prezava por suas amizades. “O comércio é antes de tudo uma troca de palavras”, lembra Nael das sábias palavras do mascate.

A vida social de Halim, que o compelia a sair de casa constantemente, figura o *pathos* do exílio no personagem, pois Halim não saía de casa apenas por se irritar com a obsessão de sua esposa pelo filho “parasita”: na verdade, Halim saía porque, ao encontrar-se rodeado por amigos, também imigrantes árabes, sentia-se, de alguma forma, em casa novamente. Era o seu jeito de remontar ao lar, a suas raízes, à língua materna, a seus hábitos, a sua cultura. Quando Nael o encontrava, ele relutava em voltar para casa: “soltava uns palavrões em árabe, mas depois murmurava: está bem, querido, vamos, vamos...é o jeito, não é?” (HATOUM, 2000, p. 140). Quando não saía, a reunião era em sua casa, como esclarece o narrador:

Como poderia enriquecer? Nunca poupou um vintém, esbanjava na comida, nos presentes para Zana, nas vontades dos filhos. Convidava os amigos para partidas de gamão, o taule, e era uma festa, noitadas de grande demora, cheias de comilanças (HATOUM, 2000, p. 43).

Em seus últimos anos de vida, Nael afirma que, para Halim, era penoso andar. Ele já não conseguia mais sair de casa como antes ou mesmo executar algumas tarefas que lhe davam prazer, como jogar o gamão, pois suas mãos trêmulas o impediam de brincar com os dados antes de cada lance. “Esse ritual era uma espécie de magia secreta, fatal para o jogo. Brincar com os dados, sentir suas arestas, o relevo das faces, a textura da matéria, e vê-los quicar e rolar no retângulo de feltro. Esse ritual acabara” (HATOUM, 2000, p.137). Sem essa vida social que o fazia reencontrar suas raízes perdidas, Halim desviava o olhar para muitos acontecimentos e se entregava às suas memórias:

Porque sorria e gesticulava, ficava sério e tornara a sorrir, afirmando ou negando algo indecifrável ou tentando reter uma lembrança que estalava na mente, uma cena qualquer que se desdobrava em muitas outras, como um filme que começa na metade da história e cujas cenas embaralhadas e confusas pinoteiam no tempo e no espaço (HATOUM, 2000, p.137).

Com a limitação física, restou-lhe a memória para o retorno sempre adiado à terra natal. A visão que Nael tem de seu avô marca de forma crucial essa figura do exilado: “Assim eu via o velho Halim: um naufrago agarrado a um tronco, longe das margens do rio, arrastado pela correnteza para o remanso do fim” (HATOUM, 2000, p.137). A figura do naufrago se

encaixa perfeitamente em Halim, pois, além de ter sido abandonado por seu tio em uma terra estranha e distante, o mascate é órfão. Talvez o fato de não ter conhecido o pai seja um motivo que justifique sua recusa em ter filhos, pois tornar-se pai o colocaria diante de um impasse doloroso: como continuar a sua linhagem familiar sem raízes, sem antepassados, sem história? Nem a própria idade sabia ao certo, apenas dizia: “nasci no fim do século passado, em algum dia de janeiro... A vantagem é que vou envelhecendo sem saber a minha idade: sina de imigrante” (HATOUM, 2000, p.113). Agarra-se, portanto, ao trabalho e, principalmente, a Zana.

Filha de Galib, Zana era, na verdade, Zeina, pois “no Brasil, ainda criança, ela aprendeu português e mudou de nome” (HATOUM, 2000, p.186), algo comum de acontecer com imigrantes. O *pathos* do exílio representado por Zana é dramático, pois ela “teve de deixar tudo” por duas vezes. O primeiro exílio ocorreu quando, ainda criança, Zana migra com seu pai de Biblos, uma pequena cidade no Líbano, rumo ao Brasil. Em um novo país, ela buscou uma adaptação, aprendendo a língua, os costumes e as formas de agir locais, apesar de nunca esquecer a língua árabe. Mais tarde, já idosa, Zana experimenta um segundo exílio: teve que abandonar a casa onde passou a maior parte de sua vida, no bairro portuário de Manaus. Um lugar que, para ela, era “quase tão vital quanto a Biblos de sua infância” (HATOUM, 2000, p.9).

A segunda casa era o lar em que morou com seu pai, o viúvo Galib, desde que vieram para o Brasil. Galib era dono do restaurante perto do porto, chamado Biblos, cujo nome relembra a cidade natal, no Líbano. Este restaurante, inaugurado no ano de 1914, em Manaus – a capital da borracha e promessa de futuro e desenvolvimento do Brasil na época –, reunia imigrantes de toda a parte:

O pai conversava em português com os clientes do restaurante: mascates, comandantes de embarcação, regatões, trabalhadores do Manaus Harbour. Desde a inauguração, o Biblos foi um ponto de encontro de imigrantes libaneses, sírios e judeus marroquinos que moravam na praça Nossa Senhora dos Remédios e nos quarteirões que a rodeavam. Falavam português misturado com árabe, francês e espanhol, e dessa algaravia surgiam histórias que se cruzavam, vidas em trânsito, um vaivém de vozes que contavam um pouco de tudo (HATOUM, 2000, p. 36).

Nessa algaravia, ou seja, em meio a uma confusão de vozes, assim como a própria memória de Nael, o narrador do romance, Halim e Zana se conhecem, quando ela tinha seus quinze anos e trabalhava com o pai no restaurante. “Ela era a pérola do pai, que lhe levava as refeições, contava-lhe as novidades do dia, as histórias dos clientes” (HATOUM, 2000, p.40). Também no restaurante Halim declamou os gazais para ela, que deixaram todos emudecidos:

Talheres silenciaram, rostos viraram-se para Halim. As pás do ventilador, o único zunido no mormaço da sala. Ele deu três passos na direção de Zana, apurou o corpo e começou a declamar os gazais, um por um, em voz firme, grave e melodiosa, as mãos em gestos de enlevo. Não parou, não pôde parar de declamar, a timidez vencida pela torrente da paixão, pelo ardor que irrompe subitamente (...) atravessou a sala e segurou o braço de Zana, cochichou-lhe alguma coisa e se afastou, de frente para ela, encarando-a com o olhar devorador, dócil e cheio de promessas. Permaneceu assim até que as risadas cessaram, e um silêncio solene deu mais força e sentido ao olhar de Halim. Ninguém o molestou, nenhuma voz surgiu naquele momento. Então ele se retirou do Biblos (HATOUM, 2000, p.38-39).

Enquanto Zana pensava sobre as declarações de amor de Halim, ela sofreu com a reação da vizinhança e da comunidade religiosa da qual fazia parte, pois até vigílias e novenas foram feitas na calçada do restaurante de Galib. “Diziam que ele era um mascate, um tequete-tequete qualquer, um rude, um maometano das montanhas do sul do Líbano que se vestia como um pé-rapado e matraqueava nas ruas e praças de Manaus” (HATOUM, 2000, p.40). Mas Zana não escutava conselhos nem vaias, como afirma Nael ao discursar sobre os motivos pelos quais Zana deixava Halim falar sobre qualquer assunto. “Ela esperava, a cabeça meio inclinada, o rosto sereno, e então falava, dona de si, uma só vez, palavras em cascata, com a confiança de uma cartomante” (HATOUM, 2000). Era também a que “mandava e desmandava na casa, na empregada, nos filhos” (HATOUM, 2000, p.41).

Halim e Zana casam-se dois meses depois do evento dos gazais, e, após o casamento de sua filha, Galib retorna ao Líbano, para rever os parentes, a terra, a vida que havia sido interrompida com a migração. “E partiu, a bordo do *Hildebrand*, um colosso de navio que tantos imigrantes trouxe para a Amazônia” (HATOUM, 2000, p.42). Segundo Nael, Galib preparou o último almoço como “a festa de um homem que regressa à pátria” (HATOUM, 2000). Ele, que sofria com a distância, com a ausência do lar, figurava o *pathos* do exílio em tudo o que fazia, pois “já sonhava com o Mediterrâneo, com o país do mar e das montanhas. Sonhava com os Cedros, seu lugar” (HATOUM, 2000). Na sua volta, consegue reencontrar as partes dispersas do clã, da família, aqueles que permaneceram em suas casas, os que renunciaram a aventurar-se em busca de um outro lar mais seguro.

Em suas cartas, Galib informa para Zana que estava morando na mesma casa onde ela havia nascido. No entanto, pouco tempo depois, em Biblos, morreu dormindo naquela mesma casa, que ficava perto do mar. A notícia, que tardou em chegar, deixou Zana inconsolável, fora de si. Halim lamentou dizendo que “quando alguém morria do outro lado do mundo, era como se desaparecesse numa guerra, num naufrágio. Nossos olhos não contemplavam o morto, não havia nenhum ritual. Nada. Só um telegrama, uma carta...” (HATOUM, 2000, p.43).

Halim, Zana e Galib são, como afirmamos, imigrantes de origem árabe. Eles mantêm fortes laços com a terra natal, com a manutenção da língua, com rituais ou costumes árabes, apesar de se mostrarem adaptados no novo lar. Galib, por meio do cardápio de seu restaurante, demonstra de forma exemplar a maneira como negociou a sua identidade na nova terra, pois, ao aglutinar novos ingredientes às receitas originais, Galib deixa entrever o processo de transculturação. Nael conta que o próprio viúvo Galib cozinhava e ajudava a servir, além de cultivar sua própria horta: “No Mercado Municipal, escolhia uma pescada, um tucunaré ou um matrinxã, recheava-o com farofa e azeitonas, assava-o no forno de lenha e servia-o com molho de gergelim” (HATOUM, 2000, p.36). Era, de fato, uma “comida simples, mas com sabor raro” (HATOUM, 2000). Halim, que lá ia todas as manhãs, “belicava uma posta de peixe, uma beringela recheada, um pedaço de macaxeira frita” (HATOUM, 2000, p. 37). São, como vemos, adaptações, misturas, imbricações.

Vale destacar também o *pathos* do exílio da personagem Domingas, mãe do narrador. Ela era uma índia que, ao ficar órfã, foi retirada de sua aldeia pelas religiosas das missões. Ato comum, como o narrador deixa entrever, pois as freiras batizavam e alfabetizavam as índias em língua portuguesa para, quando estivessem “educadas”, as oferecer para as famílias como “empregadas” em troca de benfeitorias nas igrejas ou doações de variados tipos.

Nael nos conta que Domingas não se diferenciava em nada das outras “empregadas” da vizinhança, todas índias “educadas” pela igreja, “todas vivendo nos fundos da casa, muito perto da cerca ou do muro, onde dormiam com seus sonhos de liberdade” (HATOUM, 2000, p. 50). A ruptura com seu mundo e com a sua cultura é uma fratura inesquecível para ela, algo que a corrói, o que configura o *pathos* do exílio, como podemos perceber quando Nael relata sobre a única vez em que saiu de Manaus com sua mãe. Domingas, no barco a motor, mostrava as plantas, os pássaros, as frutas, tudo ela apontava para Nael, lembrando o lugar onde nascera, perto do povoado de São João, na margem do Jurubaxi, um afluente do Negro. “Domingas se alegrou, quase infantil, dona de sua voz e do seu corpo” (HATOUM, 2000, p.55). Lembrou Domingas: “O meu lugar” (HATOUM, 2000).

Além do lugar, a língua materna de Domingas também faz parte das lembranças de Nael, ao nos contar que Domingas trocava palavras (que ele não entendia) com outras índias da cidade, além de ganhar um livro grosso de Halim, com gravuras de animais e plantas, “cujos nomes ela sabia de cor: palavras em tupi que repetira para Yaqub nas noites em que os dois ficavam sozinhos na umidade do quarto dela” (HATOUM, 2000, p.179). A língua também figura nas cantigas, como quando, ao anoitecer, Domingas “começou a cantarolar uma das canções que escutara na infância, lá no rio Jurubaxi, antes de morar no orfanato de

Manaus (...) soltou a língua e cantou, em nheengatu, os breves refrões de uma melodia monótona. Quando criança, eu adormecia ao som dessa voz, um acalanto que ondulava nas minhas noites” (HATOUM, 2000), narra Nael.

No momento da morte de Domingas, Nael faz uma importante reflexão, ao retomar as origens indígenas de sua mãe, descrevendo o bestiário que ela entalhou na madeira por noites a fio, além de pedir a Rânia para que Domingas fosse enterrada no jazigo da família, ao lado de Halim. Nael constata, afinal, que ambos (Halim e Domingas), lado a lado, “debaixo da terra, haviam encontrado um destino comum. Eles que vieram de tão longe para morrer aqui” (HATOUM, 2000, p.183). Havia experimentado, assim, a fratura incurável do exílio.

Esse bestiário torna-se um elo para lembrar-se de sua mãe, pois, ao final da narrativa, reunindo os escritos e conversas que formariam seu relato, Nael conta que, após um relâmpago provocar um curto-circuito na vizinhança, ele entra em seu quarto e traz para perto de si o bestiário esculpido por sua mãe. “Era tudo o que restara dela, do trabalho que lhe dava prazer: os únicos gestos que lhe devolviam durante a noite a dignidade que ela perdia durante o dia” (HATOUM, 2000, p. 197). “Toda a fibra e o ímpeto de minha mãe tinham servido aos outros” (HATOUM, 2000, p.182), lembra Nael.

Essa dignidade perdida está relacionada, principalmente, ao exílio. Mas, diferentemente da migração voluntária, causada por perseguições políticas ou religiosas, por fome ou falta de oportunidade, o exílio que Domingas experimenta é causado pelo resquício da escravidão no Brasil, pois é um exílio que lhe foi imposto, já que ela é retirada à força de sua aldeia, de sua família, de seu mundo, dos seus antepassados. Torna-se escrava da família, trabalhando sem parar, pois o brilho da casa e a comida dependiam dela, sendo sua recompensa um lugar para dormir e comida para se alimentar.

Nos dois anos em que foi obrigada a ficar no orfanato, tinha que decorar orações, limpava os banheiros e o refeitório do lugar, costurava e bordava para as quermesses das missões. Nael lembra que, apesar desse dia-a-dia duro, as noites eram ainda mais tristes, pois

As internas tinham de ficar caladas, deitadas no escuro; às oito a irmã Damasceno abria a porta, atravessava o dormitório, rondava as camas, parava perto da menina. O corpo da religiosa crescia, uma palmatória balançava na mão dela. (...) Domingas fechava os olhos e fingia dormir, e se lembrava do pai e do irmão (HATOUM: 2000, p. 56).

Nesses momentos, Nael conta que Domingas chorava, pois se lembrava do pai, do irmão, “dos bichinhos de madeira que [o pai] fazia para ela, das cantigas que cantava para os filhos” (HATOUM, 2000). Chorava principalmente porque sabia que nunca mais veria o

irmão novamente, nunca mais poderia voltar para a sua terra, para o Jurubaxi, pois as freiras vigiavam o tempo todo e não deixavam ninguém sair do orfanato, já que alegavam que, com o serviço duro e as palmatórias, “estava[m] educando as índias” (HATOUM, 2000, p. 57). Quando, por algum motivo, perceberam que Domingas pensou em fugir, lhe ordenaram que se arrumasse e a apresentaram para Zana: “Trouxe uma cunhatã para vocês, disse a irmã. Sabe fazer tudo, lê e escreve direitinho, mas se ela der trabalho volta para o internato e nunca mais sai de lá” (HATOUM, 2000, p.56).

Há uma profunda crítica de Milton Hatoum a essa realidade, que se estende por toda a sua obra, ficcional ou não, em que vemos figurar a imagem do indígena. Em *Dois Irmãos*, Domingas, “a cunhantã mirrada, meio escrava, meio ama, louca para ser livre, como ela mesmo me disse certa vez, derrotada, entregue ao feitiço da família” (HATOUM, 2000, p. 50), se torna um elo crítico do escritor sobre uma realidade pouco explorada e que era até certo ponto invisível para o próprio Hatoum. Segundo o escritor, foi a leitura de um conto de Flaubert, principalmente pela personagem principal Felicité, que lhe “permitiu desvelar uma realidade que teimava em se esconder no âmbito da família e no antro da província” (HATOUM, 2013). Trata-se de “Um coração simples”, como comentamos no capítulo anterior, em que debatemos sobre as diversas relações de Hatoum com o universo árabe.

Talvez por isso Domingas tenha se tornado o grande pivô de *Dois Irmãos*, pois, além de ser mãe do narrador, cujo pai era um dos gêmeos, não sabemos qual, Domingas era mãe postiça de Yaqub, por quem nutria desejos mais amplos, mais intensos. Ao revelar para Nael que havia sido estuprada por Omar, confessa: “com o Omar eu não queria...”. Deixa entrever, portanto, um profundo desejo por Yaqub, como quando, antes de Yaqub seguir viagem para São Paulo, Domingas observa Yaqub acariciando o ventre e os seios de Lívia, que viera para se despedir: “Domingas ficou calada, ofegante; agachou-se, balançou as folhas e torceu com raiva os galhos da fruta-pão. Observou a cena, boquiaberta, e se retirou com a boca seca, com sede daquela água” (HATOUM, 2000, p. 35).

Ela era, de alguma forma, correspondida por Yaqub, pois Nael, por diversas vezes, lembra-se de momentos de intimidade entre sua mãe e o gêmeo matemático. Outro indício se mostra quando, em uma carta que escrevera para Zana, Yaqub revela que havia sentido muito a morte de Domingas, “a única pessoa a quem confiara certos segredos, a única que não se separara dele durante a infância” (HATOUM, 2000, p.191). Continua o narrador: “Na vida dos dois havia coisas em comum que Zana teimou em ignorar” (HATOUM, 2000). Ou quando, após anos morando em São Paulo, Yaqub reaparece, com o objetivo de planejar sua vingança contra o irmão, e passa vários dias na casa da infância, junto de sua família:

Domingas largou o ferro e foi acolher o recém-chegado. Abraçou-o, e foi o abraço mais demorado que ela deu num homem da casa. Depois serviu-lhe suco de jambo, armou a rede no alpendre e pôs ali uma mesinha com pupunhas cozidas e um bule de café. Ele deitou na rede e, com um gesto, pediu que minha mãe ficasse junto dele. Eu me aproximei do alpendre para ouvir a voz de Yaqub: uma voz grave que pronunciou várias vezes o meu nome. Minha mãe apontou os fundos do quintal. Notei que alguma coisa nele havia mudado, pois na outra visita não ficara tão perto de Domingas. Agora os dois pareciam mais íntimos, confabulavam à vontade. Quando a rede se aproximava de minha mãe, Yaqub passava-lhe a mão no cabelo, na nuca. Ele só parou de rir quando Domingas, por distração, roçou-lhe a cicatriz com os dedos (HATOUM, 2000, p. 145-146).

Esta cicatriz no rosto de Yaqub se deve a uma agressão feita por seu irmão gêmeo. Quando tinham aproximadamente 13 anos de idade, os dois foram convidados, juntamente com outras crianças da vizinhança, para assistirem a um filme, que seria exibido num cinematógrafo no porão da casa dos Reinoso, uma família vizinha e de posses. Os gêmeos disputavam a atenção de Lívia, “a menina loirada, sobrinha dos Reinoso (...) uma mocinha apresentada, que sorria sem malícia” (HATOUM, 2000, p. 21), e que atraía não apenas os irmãos, mas todos os meninos da vizinhança. “Mas ela gostava mesmo era dos gêmeos; olhava dengosa para os dois; às vezes, quando se distraía, olhava para Yaqub como se visse nele alguma coisa que o outro não tinha” (HATOUM, 2000).

Nael nos conta que a magia do porão e do cinematógrafo durou alguns poucos minutos, pois uma pane no gerador apagou a sessão e, com a luz de uma janela que se abriu, “a platéia viu os lábios de Lívia grudados no rosto de Yaqub” (HATOUM, 2000, p. 22). Logo a seguir, a tragédia:

Depois o barulho de cadeiras atiradas no chão e o estouro de uma garrafa estilhaçada, e a estocada certa, rápida e furiosa do Caçula. O silêncio durou uns segundos. E então o grito de pânico de Lívia ao olhar o rosto rasgado de Yaqub. Os Reinoso desceram ao porão, a voz de Abelardo abafou o alvoroço. O Caçula, apoiado na parede branca, ofegava, o caco de vidro escuro na mão direita, o olhar aceso no rosto ensanguentado do irmão (HATOUM, 2000, p.22).

O fio preto no rosto contava 13 pontos, o que fez Yaqub ganhar muitos apelidos na escola e na rua. Mas ele se calava e matutava em silêncio, pois “a cicatriz já começava a crescer no corpo de Yaqub. A cicatriz, a dor e algum sentimento que ele não revelava e talvez desconhecesse” (HATOUM, 2000, p.22). Como afirma Nael, os irmãos nunca mais se falaram depois desse incidente e os pais, diante da situação, temiam o pior: a violência dentro de casa. “Então Halim decidiu: a viagem, a separação. A distância que promete apagar o ódio, o ciúme e o ato que os engendrou” (HATOUM, 2000, p.23).

A ideia inicial de Halim era que os dois irmãos fossem com alguns de seus amigos para uma aldeia no sul do Líbano, lugar em que Halim nascera e crescera, e em que ainda viviam muitos familiares e amigos. No entanto, somente Yaqub partiu de Manaus. Foram cinco anos no exílio, e as infindáveis cartas que a mãe enviava obtinham apenas uma única resposta: o silêncio de Yaqub. Nenhuma notícia ou resposta ele enviou enquanto esteve exilado. Nael lembra que

As raras notícias sobre a vida de Yaqub eram transmitidas por amigos ou conhecidos que voltavam do Líbano. Um primo de Talib que visitara a família de Halim avistara Yaqub no porão de uma casa. Estava sozinho e lia um livro sentado no chão, onde havia um monte de figos secos. O rapaz tentou falar com ele, em árabe e em português, mas Yaqub ignorou (HATOUM, 2000, p.23).

Diante dessa notícia, Halim escreveu aos parentes e mandou o dinheiro da passagem para que Yaaub pudesse voltar para o lar. Seu retorno foi comemorado pela família, “mas a separação fizera Yaqub esquecer certas palavras da língua portuguesa. Ele falava pouco, pronunciando monossílabos ou frases curtas; calava quando podia, e, às vezes, quando não devia” (HATOUM, 2000, p.13). O narrador acentua que Zana logo percebeu tal condição, pois via o filho sorrir, suspirar e evitar as palavras, “como se um silêncio paralisante o envolvesse” (HATOUM, 2000, p.13).

Yaqub demonstra, por meio de palavras e ações, que sentiu a dor do exílio, um sentimento de perda e luto que levou consigo para a vida toda. Certa vez, Yaqub disse a Nael que nunca iria se esquecer do dia em que saiu de Manaus e foi para o Líbano, pois tinha sido muito doloroso: “Fui obrigado a me separar de todos, de tudo...não queria” (HATOUM, 2000, p.86). Nael conta que, nesse momento, “a dor dele parecia mais forte que a emoção do reencontro com o mundo da infância (...) Talvez nada, talvez nenhuma torpeza ou agressão tivesse sido tão violenta quanto a brusca separação de Yaqub do seu mundo” (HATOUM, 2000).

Mais tarde, Yaqub vai fixar residência em São Paulo, longe de Manaus. Forma-se em Engenharia e sua carreira profissional é triunfante. Casa-se com Lívia, retornando para Manaus apenas como visita e, mesmo nesses momentos, “o humor dele oscilava muito. Seu entusiasmo para redescobrir certas pessoas, paisagens, cheiros e sabores era logo sufocado pela lembrança de uma ruptura” (HATOUM, 2000, p.87). Em uma de suas visitas, quando interrogado por Talib a respeito de sentir saudades do Líbano, Yaqub ficou pálido e demorou a responder, conforme nos conta Nael.

Não respondeu, perguntou: “Que Líbano?” Halim tomou mais um gole de café, franziu a testa, olhou sério para o filho. (...) “Por enquanto só há um Líbano”, respondeu Talib. “Quer dizer, há muitos, e aqui dentro cabe um.” Ele apontou para o coração. (...) “Não morei no Líbano, seu Talib.” A voz começou mansa e monótona, mas prometia subir de tom. E subiu tanto que as palavras seguintes assustaram: “Me mandaram para uma aldeia no sul, e o tempo que passei lá, esqueci. É isso mesmo, já esqueci quase tudo: a aldeia, as pessoas, o nome da aldeia e o nome dos parentes. Só não esqueci a língua...” “Talib, não vamos falar...” “Não pude esquecer outra coisa”, Yaqub interrompeu o pai, exaltado. “Não pude esquecer...”, ele repetiu, reticente, e se calou. Zana convidou os vizinhos a tomar licor na sala, mas Talib agradeceu, disse que ia fazer a sesta, sentia dor de cabeça. Ele e as filhas se despediram, e logo depois os da família se encafuaram. Só Yaqub permaneceu debaixo da seringueira. Ele e sua frase incompleta. A reticência. O ruído de sua vida” (HATOUM, 2000, p.88-89).

A dor da separação nunca desapareceu para Yaqub e, quando estava em situações de tensão, pressionado, ele parecia mais humano, menos perfeito, revelando vestígios de fraqueza e sofrimento, como afirma Nael. Depois dessa conversa com Talib, Nael conta que percebeu que Yaqub estava nervoso, “fumava com ânsia, os olhos fixos no chão. (...) Estava transfigurado, parecia tricar os dentes até a alma”. Tal é a dor de Yaqub que seus planos de vingança contra o irmão são calculados de forma precisa: assim, ele esperou a morte dos pais para, enfim, fazer Omar sentir na carne a dor da separação com relação ao seu mundo, ao seu lar.

Ao lado do exílio externo – o exílio geográfico –, Milton Hatoum dramatiza o exílio interno, provocado pelo estranhamento e pelo sentimento de estar fora do lugar, deslocado. O grande representante deste tipo de exílio é o narrador Nael, pois este está em busca de sua identidade por meio da escrita de suas memórias. Ele escreve sobre uma família da qual, ao mesmo tempo, faz e não faz parte, pois é filho da “empregada” com um dos gêmeos, não sabemos ao certo qual. Apesar da informação do estupro sofrido por sua mãe, muitos são os momentos em que deixa sua paternidade em suspenso, como forma de negociar o inconciliável. Ele admirava traços de um e de outro, do mesmo modo como rejeitava algo de ambos.

Ganhava roupas, livros e demais coisas usadas pelos gêmeos, principalmente de Yaqub, que Nael enxergava como alguém que buscava a perfeição. Halim uma vez disse a Nael que “Yaqub era capaz de esconder tudo: um homem que não se deixa expor, revestido de uma armadura sólida. De um filho assim, disse o pai, pode-se esperar tudo” (HATOUM, 2000, p.83). Já Omar era explosivo, intempestivo, e, segundo Halim, “se expunha até as entranhas, e esse excesso era a maior arma de Zana” (HATOUM, 2000, p.83). Diante dessas visões acerca dos gêmeos, Nael busca descobrir qual dos dois irmãos havia atraído sua mãe.

Segundo as lembranças de Nael, Yaqub “não parecia um estranho, mas alguém que não conseguia ser espontâneo na casa onde nascera” (HATOUM, 2000, p.84). Em uma de suas visitas, Nael nos conta que conseguiu conhecer um pouco mais desse gêmeo matemático, apesar de reconhecer que algo do comportamento de Yaqub lhe escapasse, pois o gêmeo sempre deixava uma impressão ambígua, “de alguém duro, resoluto e altivo, mas ao mesmo tempo marcado por uma sofreguidão que se assemelhava a uma forma de afeto” (HATOUM, 2000, p.85). Nael assevera que essa atitude indecisa o deixava confuso, pois muito do que se dizia de Yaqub era diferente do que Nael viu e sentiu ao conviver com ele. “Em casa, diante da família, ele se alterava, ficava desconfiado. Mas perto de mim não vestia uma armadura sólida, como dissera Halim a respeito do filho” (HATOUM, 2000, p.85).

Apesar da confissão de Domingas sobre o estupro praticado por Omar, não há, em nenhum momento na narrativa de Nael, a afirmação precisa sobre qual dos gêmeos é realmente o seu pai. Sabemos que Yaqub tinha uma intimidade singular com a mãe do narrador, o que faz Nael refletir:

Hoje, penso: sou e não sou filho de Yaqub, e talvez ele tenha compartilhado comigo essa dúvida. O que Halim havia desejado com tanto ardor, os dois irmãos realizaram: nenhum teve filhos. Alguns de nossos desejos só se cumprem no outro, os pesadelos pertencem a nós mesmos (HATOUM, 2000, p.196).

Isto é, Nael não é nem filho de Omar, nem de Yaqub, mas o “filho da casa”, como bem definiu Halim, à época de seu nascimento. Nael lembra que Zana, ao se referir a Domingas quando ela havia chegado, dizia que a índia era rebelde, que queria voltar para sua aldeia e crescer sozinha. Mas que, quando a aceitou em casa, Halim vivia dizendo que devia ser penoso criar o filho dos outros, um filho de ninguém. No entanto, Zana continua: “quando tu [Nael] nasceste, eu perguntei: E agora, nós vamos aturar mais um filho de ninguém? Halim se aborreceu, disse que tu eras alguém, filho da casa...” (HATOUM, 2000, p.186). Halim assume, portanto, seus laços de sangue com o narrador, dando-lhe o nome de seu pai, Nael. Nome que só é revelado ao leitor quase ao término da narrativa.

Ser “filho de ninguém” e “filho da casa” ao mesmo tempo coloca Nael em um local indefinido, movediço. É por esse olhar ambíguo que conhecemos a história dessa família de imigrantes árabes, que se estabeleceu em Manaus, durante o ciclo da borracha. A busca do narrador por suas raízes compõe este livro de memórias, tecidas e esgarçadas pelo tempo, aspecto que abordaremos de forma mais detalhada no próximo capítulo, dedicado à memória.

Nael, o agregado, o miscigenado, com traços árabes e indígenas, ocupa, dessa forma, um entrelugar, experimentando o exílio, mas não um exílio geográfico e, sim, um exílio de suas origens, de suas raízes, de seu passado, de sua identidade:

Eu não sabia nada de mim, como vim ao mundo, de onde tinha vindo. A origem: as origens. Meu passado, de alguma forma palpitando na vida dos meus antepassados, nada disso eu sabia. Minha infância, sem nenhum sinal de origem. É como esquecer uma criança dentro de um barco num rio deserto, até que uma das margens a acolhe (HATOUM, 2000, p.54).

Em casa, o narrador era uma extensão de sua mãe nos afazeres domésticos, pois, quando não estava na escola, ajudava na faxina, limpava o quintal, consertava a cerca dos fundos. Muitas vezes narra que teve que se ausentar da escola para executar serviços a mando de Zana, já que era obrigado a sair a qualquer hora para fazer compras ou realizar outros afazeres. Nael confessa: “tentava poupar minha mãe, que também não parava um minuto. Era um corre-corre sem fim” (HATOUM, 2000, p.60-61), pois Zana inventava mil tarefas por dia: “não podia ver um cisco, um inseto nas paredes, no assoalho, nos móveis” (Inde, p.61). Além disso, havia os vizinhos, que pediam a Zana que Nael lhes fizesse um “favorzinho”. Com tantos afazeres, faltava às aulas, atrasava as lições e era repreendido pelas professoras: “Eu fazia tudo às pressas, e até hoje me vejo correndo da manhã até noite, louco para descansar, sentar no meu quarto, longe das vozes, das ameaças, das ordens” (HATOUM, 2000, p.65).

Nael lembra que, diante dessa vida tão dura, principalmente pelas atrocidades do caçula, ele pensou muitas vezes em fugir, mas a imagem da mãe crescia em sua cabeça: “eu não queria deixá-la sozinha nos fundos do quintal, não ia conseguir... Ela nunca quis se aventurar” (HATOUM, 2000, p.66). O narrador confessa que suportou a sua sina e ficou até o fim, configurando-se como testemunha de muitos dos acontecimentos narrados.

Lembra que “podia frequentar o interior da casa, sentar no sofá cinzento e nas cadeiras de palha da sala. Era raro eu sentar à mesa com os donos da casa, mas podia comer a comida deles, beber tudo, eles não se importavam” (HATOUM, 2000, 60); mas “eu não podia comer à mesa com o Caçula. Ele queria a mesa só para ele, almoçava e jantava quanto tinha vontade. Sozinho” (HATOUM, 2000, p.65). Nael conta ainda que, um dia, quando estava almoçando, Omar se aproximou e deu a ordem para que ele saísse, que fosse comer na cozinha. Mas Halim, que estava por perto, disse: “Não, coma aí mesmo, essa mesa é de todos nós. Mas o Caçula bufava, depois se vingava de mim” (HATOUM, 2000, p.65).

Mesmo assim, tendo que deixar a escola de lado e engolindo desaforos, Nael termina os estudos no Liceu, retornando a essa escola para trabalhar como professor, pois afirma que o

mundo do comércio e das mercadorias não era seu mundo, parando de trabalhar com Rânia, que assumiu os negócios do pai. Nael continua no quatinho em que dormiu a vida inteira, nos fundos do quintal – dentro do imóvel, porém externo em relação à casa grande da família. Herança de Yaqub, lembra o narrador.

O *pathos* do exílio presente em Nael – esse desconcerto, estranhamento, inadequação – também se expressa em Rânia e Omar. Rânia, a irmã rejeitada pela mãe e esquecida pelo pai, refratária aos homens, virtuosa para o comércio, era uma mulher bonita que aderiu à reclusão, à solidão noturna do quarto fechado, ao enclausuramento, que só se rompia na noite do aniversário da mãe e nas ceias de natal: “Rânia sabia esconder. Escondia muitas coisas: seus pensamentos, suas ideias, seu humor e mesmo uma boa parte do seu corpo, que eu nunca deixei de admirar” (HATOUM, 2000, p. 71), comenta Nael.

Já Omar é um ser à deriva, mostrando-se sempre sem rumo, um estrangeiro, um eterno exilado. Foi extremamente mimado pelas mulheres da casa, entregou-se ao colo, aos caprichos e afagos de sua mãe. Apesar de, algumas vezes, tentar construir sua própria vida, fracassou, acovardado diante do poder de sua mãe, que o atraía como um ímã:

Por onde passava, deixava um gesto ousado, de valentia, ou um epigrama qualquer, palavras de humor e ironia. Eu cheguei a terminar o curso que ele havia abandonado no último ano. Na verdade, o Caçula não terminou nada, jamais frequentaria uma faculdade, desprezava um diploma universitário, ignorava tudo o que não lhe desse um prazer intenso, fortíssimo, de caçador de aventurar sem fim (HATOUM, 2000, p. 80).

Quando Omar chegava em casa à noite, bêbado, fazendo barulho, Nael explica que era um transtorno, pois tinha que parar de estudar para ajudar Zana a acolher o filho, que “queria acabar com a noite de todos, escornar Deus e o mundo, acordar os moradores do cortiço, da rua, do bairro” (HATOUM, 2000, p. 66). Nael esclarece que, na verdade, toda a algazarra que Omar criava era uma forma de chamar a atenção de Halim, pois o que ele mais queria era a presença do pai, que raramente descia. Halim “pigarreava, acendia a luz, víamos a sua sombra alongada, imensa na parede de cima. A sombra se movia, depois se aquietava, sumia. Ele batia a porta, um estrondo” (HATOUM, 2000, p.66).

A vida de Omar só muda quando as negociações para a construção de um hotel em Manaus não saem como ele previu. Omar havia intermediado a venda de um terreno, tendo recebido sua comissão, mas a interferência de Yaqub, que supostamente faria os desenhos da estrutura do prédio, acaba com o contrato. Rochiram, que financiaria o projeto, exige uma indenização devido ao negócio desfeito e a família vende a casa para ele, que a transforma em um grande comércio de quinquilharias vindas de Miami e do Panamá.

Omar, impulsivo, coloca a culpa no irmão e o espanca. A agressão é registrada na delegacia, com testemunhas e exames de corpo de delito. Omar foge e a polícia inicia uma caçada sem fim em busca do Caçula. Assim, “agora ele não tentava escapar às garras da mãe, mas ao cerco de um oficial de justiça. Pulava de jirau em jirau, pernoitando em diferentes abrigos, tetos de amigos de farra” (HATOUM, 2000, p.192). Rânia começa a receber visitas e ameaças de cobradores de dívidas de Omar, que praticava cada vez mais delitos.

Alguns anos depois, nos primeiros dias de abril, na praça das Acácias, Rânia o avistou:

Estava magro, meio amarelão, barba de uma semana, o cabelo crespo com jeito de juba. Os braços cheios de arranhões, a testa avolumada por calombos. Os olhos fundos e acesos davam a impressão de um ser à deriva, mesmo sem ter perdido totalmente a vontade ou a força de recuperar uma coisa perdida (HATOUM, 2000, p.193).

Rânia, que usava a hora do almoço para procurar o irmão, ficou paralisada. Não houve nem tempo para que ela se aproximasse, pois a caçada havia chegado ao fim: Omar fora capturado após dar uma risada na cara dos policiais. Ele passou algumas semanas no presídio, incomunicável, e foi violentamente torturado. Rânia soube que o irmão “passara uns dias encarcerado no Comando Militar, e eu intuí que a sua amizade com Laval era uma forma de condenação política” (HATOUM, 2000, p. 194). Laval era um professor de francês, um *flâneur*, que ensinava poesias no Liceu, o Galinheiro dos Vândalos. O professor foi perseguido e assassinado em praça pública pelos militares no início da Ditadura Militar no Brasil.

Torturado e condenado a dois anos e sete meses de reclusão, Omar, de acordo com Nael, realizou uma brusca descida ao inferno, pois “os dias eram como as noites, cada dia era a extensão mais sombria da noite” (HATOUM, 2000, p.194):

Às vezes, na janelinha que rasga a parede, a palma de um açazeiro balançava e ele imaginava o céu e suas cores, o rio Negro, a vastidão do horizonte, a liberdade, a vida. Tapava os ouvidos, era insuportável ouvir o zumbido dos insetos, os gritos dos detentos, tudo não parecia ter fim nem começo. (HATOUM, 2000, p.194).

Omar saiu da prisão um pouco antes, às custas dos níqueis acumulados por Rânia, que nunca o esquecerá, fazendo de tudo para se aproximar dele. Mas, como conta Nael, “Omar se esquivava, fugia da irmã e de todos os vizinhos” (HATOUM, 2000, p. 195), sendo visto sempre perambulando à noite pela cidade. Mas, um dia, Omar invadiu o refúgio de Nael, bem

devagar, como um vulto, e o narrador afirma que não conseguiu ver com nitidez o rosto do caçula:

Ele ergueu a cabeça para a copa que cobria o quintal. Depois virou o corpo, olhou para trás: não havia mais o alpendre, a rede vermelha não o esperava. Um muro alto e sólido separava o meu canto da Casa Rochiram (HATOUM, 2000, p.198).

A casa Rochiram foi construída no lugar da casa que era da família do Caçula, no lugar que era o seu refúgio, o lugar de seu acolhimento, de seu conforto e segurança, no lugar de seu lar. Omar, diante da percepção de que esse lugar não existia mais, de que ele não poderia mais voltar ao seu lar, encara Nael:

Olhou para mim, emudecido. Assim ficou por um tempo, o olhar cortando a chuva e a janela, para além de qualquer ângulo ou ponto fixo. Era um olhar à deriva. Depois recuou lentamente, deu as costas e foi embora (HATOUM, 2000, p. 198).

Considerando os personagens criados por Milton Hatoum, constatamos que eles representam a primeira etapa da imigração árabe para o Brasil, como vimos nas pesquisas de Hajjar. Mas, apesar de localizar a narrativa no espaço e no tempo histórico, pois se estende até um pouco depois do golpe militar, em 1964, o escritor não representa em seu romance as condições de partida ou de como o imigrante veio a se estabelecer após o deslocamento. Observamos, em *Dois Irmãos*, uma família de imigrantes já estruturados financeiramente, totalmente adaptados à vida no Brasil. No entanto, trata-se de uma família que se mostra desequilibrada emocionalmente, com dramas internos e embates conflituosos entre seus membros. Segundo Müller, “talvez para mostrar que o deslocamento dado no nível psicológico interfere ainda mais profundamente e é muito difícil de ser superado” (MÜLLER, 2006, p.284). Todos os personagens, como vimos, estão selados com a marca da eterna perda, do luto, condição que se aproxima da afirmação de Edwar Said de que “o *pathos* do exílio está na perda de contato com a solidez e a satisfação da terra: voltar para o lar está fora de questão” (SAID, 2003, p.52).

Vale ainda problematizar a relação de Milton Hatoum com o *pathos* do exílio, pois o escritor explica que saiu de Manaus para morar longe do Brasil por vários motivos; um deles seria a ditadura militar, “que marcou a minha geração” (HATOUM, 2010). Outro seria, nas palavras do autor, “porque intuí que a vida intelectual na província era estreita, limitada, e podia me aniquilar” (HATOUM, 2010).

Neste ponto, vale retomar uma narrativa de Hatoum publicada inicialmente no jornal *O Estado de São Paulo*, em 2004. A proposta do editor de cultura deste jornal era reunir em

textos ficcionais um debate sobre os temores íntimos de escritores, cineastas e historiadores. Eles deveriam responder à seguinte pergunta: “Você tem medo de quê?”. O texto de Hatoum intitula-se “Exílio”, e tematiza o exílio provocado pela Ditadura Militar no Brasil. Esta narrativa foi selecionada, posteriormente, para ser publicada no livro de crônicas do escritor, *Um solitário à espreita*, editado em 2013. Reunindo 96 crônicas, esta obra aborda experiências, afetos, memórias, opiniões e visões de mundo de Milton Hatoum, bem como reitera temas recorrentes de sua escrita ficcional, como a herança cultural árabe, principalmente a língua árabe, e as transformações ocorridas na cidade de Manaus.

Na crônica “Exílio”, o narrador afirma que, em dezembro de 1969, em uma das manifestações contra a Ditadura, estudantes menores de idade, inclusive ele, foram pegos pelos militares: “Depois de chutes e empurrões, eu e o meu colega rumamos para o desconhecido. M.A.C. quis saber para onde íamos, uma voz sem rosto ameaçou: calado, mãos para trás e cabeça entre as pernas” (HATOUM, 2013, p.53). O narrador, na noite do dia seguinte, foi deixado na estrada Parque Taguatinga-Guará. “A inocência, a ingenuidade e a esperança, todas as fantasias da juventude tinham sido enterradas” (HATOUM, 2013, p.53). M.A.C. nunca mais foi visto. Segundo o narrador, ele se tornou “mais um desaparecido naquele dezembro em que deixei a cidade” (HATOUM, 2013, p.54), e “durante muito tempo a memória dos gritos de dor trazia de volta o rosto assustado do colega” (HATOUM, 2013, p.55). O narrador ausenta-se da cidade por longos 32 anos. Em sua primeira viagem de volta à capital, o narrador encontra um amigo daquela época e pergunta sobre M.A.C.. “Está morando em São Paulo, disse ele. Talvez seja teu vizinho” (HATOUM, 2013, p. 55). O narrador afirma que havia pensado que M.A.C. estivesse morto. Seu amigo responde que “de alguma forma ele morreu. Sumiu do colégio e da cidade, depois ressuscitou e foi anistiado” (HATOUM, 2013, p.55). O narrador murmura: “Exílio”. Hatoum termina sua crônica com estas palavras: “Senti um calafrio, ou alguma coisa que lembrava o medo do passado” (HATOUM, 2013, p.55).

“Exílio” se relaciona diretamente com as reflexões e experiências de Hatoum, pois o escritor declara em entrevista (HATOUM, 2012) que era um militante nessa época, sem ser partidário, tendo sido preso quando os militares invadiram a PUC, em setembro de 1977. “Dois anos depois decidi cair fora do Brasil” (HATOUM, 2012). Hatoum conta que o período pós-AI-5 foi um dos piores momentos da ditadura: “A UnB foi fechada e até mesmo o Colégio de Aplicação, onde estudei, que ficava na entrada da faculdade, foi fechado pelos militares” (HATOUM, 2012).

O exílio relacionado com a ditadura militar está presente em toda a escrita ficcional de Milton Hatoum. Um dos exemplos é o romance *Cinzas do Norte*, publicado em 2005, que expõe uma visão íntima de uma geração brasileira que viveu sob a ditadura militar nos anos Setenta, além do próprio *Dois Irmãos*, foco de nossa pesquisa, em que há a morte de um poeta, o professor de francês Antenor Laval, assassinado pela repressão militar. Para Hatoum, a ditadura e o quadro histórico são “importante[s] até para contextualizar a narrativa. Faz[em] parte também da minha vida, da minha geração, que vivenciou essa época, que cresceu durante o regime militar” (HATOUM, 2010). Sobre esta certa unidade entre suas obras, Hatoum argumenta que

Cada narrativa é fruto de uma experiência de leitura e de vida. E essas experiências vão assumindo contornos diferentes, pois são filtradas diferentemente a cada momento da sua vida. Por questões que não te tocavam havia dez anos, e hoje te tocam (HATOUM, 2012).

Ao ser questionado sobre como havia surgido seu primeiro romance, *Relato de um certo Oriente*, Hatoum discorre sobre os motivos gerais que levam um escritor a escrever. Para Hatoum, em especial, a motivação para escrever se deu quando ele estava na Espanha e recebeu a notícia do falecimento de seu avô. Ele explica que essa notícia o chocou, pois estaria acentuada pelo drama da distância, do exílio: “eu já estava há quinze anos longe de Manaus” (HATOUM, 1993). O avô era o narrador oral de sua infância, conforme o escritor nos conta durante a entrevista: “E isso provovou em mim o desejo de escrever sobre esse homem, cuja voz não mais existia; algo assim como a recuperação de uma voz que se foi...” (HATOUM, 1993).

Segundo Hatoum, a distância o ajudou a escrever: “o fato de estar longe do Brasil, muito longe de Manaus, permitiu-me escrever com mais liberdade” (HATOUM, 1993). Este fato acentua a questão: o exílio marca não apenas sua obra, seus personagens, sua escrita vazada pela memória e pelo esquecimento, mas faz parte também de sua biografia, pois Hatoum confessa o seu “desejo de deixar a margem” através de uma “dupla viagem”:

A primeira, imaginária. O viajante imóvel que durante a sua infância em Manaus, imagina mundos distantes. A segunda, uma viagem real rumo ao sul do Brasil e ao outro hemisfério: deslocamento da periferia para vários centros (o centro é sempre plural), o desejo de deixar a margem e navegar no rio de uma outra cultura ou sociedade (...). É como se o viajante se distanciasse da “margem da História”, a fim de assimilar outras culturas, sem no entanto perder a bússola que aponta para o seu Norte. O Norte, depois da errância e do exílio, é menos uma geografia do que um lugar que se busca. Lugar que já não mais existe, ou lugar utópico que só existe na memória. Em outras palavras: essa tentativa de um retorno à terra natal só é possível através da linguagem (HATOUM, 1993).

Nesta fala, percebemos que, ao jogar com o duplo sentido da palavra Norte (região ou rumo), o escritor promove uma densa reflexão sobre sua própria errância causada pelo exílio, no sentido de salientar essa fratura incurável, como assinalou Said. Hatoum demonstra a percepção de que ele não poderá nunca mais voltar ao seu lugar, ao seu Norte, pois não poderá encontrar o mesmo lugar que deixou, uma vez que este lugar já não mais existe. Por isso, esse lugar que se torna perda e estranhamento só é recuperável pela linguagem como um lugar utópico, pois “cada escritor elege seu paraíso. E a infância, um paraíso perdido para sempre, pode ser reinventada pela literatura e a arte. Mas há também vestígios do inferno no passado, e isso também interessa ao escritor” (HATOUM, 2005).

3.3 O nomadismo e a vida beduína

O romance de Alberto Mussa é constituído por narrativas encaixadas, em que temos uma história central seccionada em vinte e oito capítulos, entrecortada, alternadamente, por excursos (narrativas mais ou menos relacionadas à intriga dominante) e parâmetros (lendas de heróis e poetas árabes). A história central possui duas tramas dominantes, cada qual com seu narrador. Uma desenvolve o esforço desempenhado pelo Sr. Mussa em conseguir o reconhecimento do poema *Qafiya al-Qaf* como o oitavo “poema suspenso”, digno de integrar, junto dos sete já consagrados, a grande Pedra Preta, suspensa na cidade de Meca.

Para tal intuito, o Sr. Mussa reconstitui um percurso de pesquisa que vai desde a infância, quando seu avô Nagib, imigrante árabe, contava as aventuras de al-Ghatash, poeta e herói da *Qafiya*, sabidas de cor, até a sua própria reconstituição escrita na idade adulta. Cabe ressaltar que os poemas na tradição pré-islâmica eram construídos conforme o poeta vivenciava o evento narrado, sendo registrados por um *rawi*, pessoa que guardava na memória todo o poema e todas as circunstâncias nas quais ele foi criado.

Já a segunda história da trama principal trata do poema *Qafiya al-Qaf*, contando as aventuras do herói al-Ghatash, outro narrador do romance, que, movido pelo amor nutrido pela jovem Layla, da tribo Ghurab, atravessa o deserto, enfrentando tribos rivais, oásis de areia, duelos e uma adivinha manca, metaforizada pela figura de um corvo. Para desvendar a beleza de Layla, al-Ghatash é compelido a decifrar o enigma de Qaf, que envolve a misteriosa

montanha circular Qaf e o gênio Jadah, cego e caolho, que volta do passado e revela eventos ocorridos.

Além do enigma, são impostas ao herói, pelo xeque de Ghurab (al-Muthanni), mais três condições para o poeta de Labwa desposar sua segunda filha: a entrega de quatrocentos e quarenta camelos no dia da peregrinação, oferecidos pelo próprio al-Ghatash, acrescidos dos outros duzentos e vinte, pelo dote de Sabah, irmã de Layla, a quem al-Ghatash desposou primeiro, mas, que, todavia, a repudiou; a vitória do poeta sobre seu oponente, Dhu Suyuf, em um duelo justo; e a captura da adivinha manca, pela tribo de Ghurab, através das indicações de al-Ghatash.

O enigma é decifrado e duas das três condições do xeque são cumpridas, mas a última, a captura da adivinha manca, não. Esse evento registra o malogro do intuito do herói de possuir a amada Layla, que foge com seu oponente, Dhu Suyuf. Marca também o destino da tribo de Ghurab, extinta pelo ataque de oito tribos rivais que buscavam vingança (evento previsto pela adivinha manca). É igualmente fracassado o esforço do narrador Sr. Mussa, que não conseguiu publicar o poema *Qafiya al-Qaf* e, conseqüentemente, não conseguiu o reconhecimento de al-Ghatash como um dos célebres poetas do deserto pela falta de fontes escritas que fundamentassem sua tese.

O enredo de *O enigma de Qaf* nos permite o acesso a uma faceta muito rica da cultura árabe: o período pré-islâmico, uma fase da história árabe por muito tempo segregada a um plano inferior. Segundo Mustafa Jarouche (2001), os primórdios do Islã foram registrados *a posteriori* por historiadores muçulmanos imbuídos de sua fé e ainda cegos pelo ‘Fiat Lux do Islã’. Conseqüentemente, houve uma construção negativa da vida beduína, que ficou conhecida por *jahiliyya*, ou seja, época de trevas ou ignorância. Alberto Mussa, em seu texto, vale-se de uma faceta marcadamente contemporânea para tentar revisitar uma fascinante poética que não deve ser esquecida. Porém, desta vez, redimindo-a de qualquer conotação negativa, já que termina por conferir ao termo *Era da Ignorância* um sentido outro, muito diferente do óbvio.

Mussa retrata a segunda etapa da imigração árabe, conforme os estudos de Claude Fahd Hajjar, que mencionamos anteriormente. Trata-se de uma leva de imigrantes mais apegados à língua, às tradições árabes. Tal condição não significa que o foco esteja na religião islâmica, longe disso. A representação da cultura árabe ocorre em *O enigma de Qaf* pela busca das raízes pré-islâmicas, da literatura dos nômades, da identidade árabe antes do islamismo.

Aliás, como vimos, o próprio termo “árabe” está relacionado a essa época antes do islã, sendo, primeiramente, aplicado aos beduínos e, pouco a pouco, designando todos os

outros habitantes da península arábica. Edward Said (2007) assinala que o uso mais disseminado dessa palavra hoje prende-se ao agrupamento cultural, significando todos os povos do mundo árabe, que vão desde os povos do Oriente Próximo ao Norte da África, os da Arábia propriamente dita e, claro, as populações que migraram para outros países, distantes ou não.

Said, ao demarcar esse “mundo árabe”, assinala como a geografia é importante para a compreensão da sua cultura. O árabe em geral, mas, principalmente, os beduínos, foram e são marcados pela sua geografia. Como nos mostra Mário Curtis Giordani (1985), a geografia árabe é uma marca que não deve ser posta de lado, pois o meio físico exerceu algumas influências no desenvolvimento da civilização árabe, além de formar o que ele chama de “alma árabe”.

A geografia árabe, presente na narrativa de Mussa de forma central, determinou para seus habitantes, desde tempos remotos, por exemplo, o isolamento, marcado pelo deserto, de um lado, e o mar, de outro; além disso, colocou a região em uma posição comercial estratégica, sendo Meca um local de encontros e feiras literárias. Determinou também o exílio, pois a aspereza do clima, da flora e da fauna motivou a migração e a vida nômade.

Da fauna podemos destacar os animais domésticos, o cavalo e o camelo, pois são os grandes aliados e companheiros dos beduínos, como vemos em *Qaf*. Um exemplo se mostra quando o poeta al-Ghatash chega à tribo de Ghurab, onde encontra pela primeira vez a sua amada:

Os olhos dos filhos de Ghurab não me viram com benevolência, quando desmontei da camela, bati o pó que escurecia minha túnica branca e reivindiquei a hospitalidade do deserto. As mulheres saíram para detrás das cortinas de pelo entrançado que demarcavam o harém, puxando os véus sobre os rostos, como gazelas fogem de leões. Os homens não se mexeram das esteiras (MUSSA, 2004, p. 33).

O poeta, nesse momento, narra seu avanço pelo acampamento com a finalidade de exigir hospitalidade. De repente, al-Ghatash avista Sabah e descreve que uma rajada de vento mais forte lhe desfez o véu que lhe cobria o rosto, deixando toda a sua beleza à mostra. Canta, a partir de então, versos para ela, exaltando a sua beleza em comparação com os cavalos, éguas e camelas. “Cantei as éguas de Ghurab: as crinas negras, os beiços grossos, as ancas largas. Nenhuma delas se igualava à moça que acabara de me seduzir. _ Xeque dos Ghurab, fico com a égua mais perfeita, criada debaixo da tua tenda!” (MUSSA, 2004, p. 34).

O cavalo árabe, frequentemente associado às mulheres, tornou-se famoso não apenas pela beleza de suas formas, mas também pela resistência, pela velocidade e pelo afeiçoamento

ao seu dono, sendo exportado para quase todo o mundo. Já quanto ao camelo, que não possui a nobreza do cavalo, mas supera-o em utilidade, “pode-se afirmar com segurança que sem sua existência o deserto não teria condições de ser habitado pelos beduínos” (GIORDANI, 1985, p.11). Em vários dos *Poemas suspensos* (2006), apelidaram-no de “navio do deserto”. Mas o camelo não é somente um meio de transporte; ele representa um constante companheiro do beduíno, além de fornecer, entre outras coisas, sua alimentação (carne e leite), seu vestuário e combustível. Segundo Giordani, “o beduíno aproveita-se de tal forma dessa dádiva que já foi apelidado de ‘o parasita do camelo’” (GIORDANI, 1985, p.12).

Estas influências da geografia árabe estão presentes de maneira intensa em *O enigma de Qaf*, principalmente na chamada “alma árabe” dos beduínos, que é determinada por todas as consequências que a natureza do deserto acarreta. “A marca do deserto se fez sentir no nomadismo, na vida frugal, no amor à liberdade, no espírito de solidariedade tribal, no gosto pela *razia*, na desconfiança em relação aos estranhos” (GIORDANI, 1985, p.13). Percebemos isso quando, em combate com al-Ghatash, Dhu Suyuf mostra-se honrado a ponto de não querer ferir um hóspede nos limites do acampamento, o que o leva a apenas aparar os golpes que o poeta dirigia à ele. “Várias foram as vezes em que al-Ghatash poderia ter caído; Dhu Suyuf não tentou atingi-lo uma única vez. Talvez pretendesse obter uma dupla vitória: manter a posse da prometida e não violar o direito da hospitalidade” (MUSSA, 2004, p. 43). O beduíno desprezava a cidade e amava o deserto, pois

O deserto o deixava impiedoso porque o deixava livre. Bondoso e sanguinário, generoso e avaro, desonesto e fiel, cauteloso e bravo, o beduíno, por mais pobre que fosse, enfrentava o mundo com dignidade e orgulho, vaidoso da pureza do seu sangue e doido por acrescentar a sua linhagem ao seu nome (DURANT, 1982, p. 78).

Todas essas características são retomadas na composição de al-Ghatash, um dos narradores do romance. As diversas *razias*, ou seja, as batalhas, as invasões de um território inimigo ou estrangeiro, numa incursão rápida visando ao saque (de rebanhos, alimentos, pessoas), podem ser percebidas em vários momentos da sua narração.

Vale lembrar que, nos parâmetros e excursos, os poetas e as lendas que são contadas evocam a geografia árabe como forma de identidade, como forma de reconhecimento de sua tribo ou povo. O romance de Alberto Mussa enaltece, assim, a aspereza do clima e da geografia. O deserto se constrói nas palavras, nos poemas, na voz dos narradores, não como algo empobrecedor, relacionado à miséria e à fome, mas como algo nobre, pois os beduínos respeitavam aquela geografia, eram nômades, criadores de cabras e camelos, dependendo de

escassos recursos de água. Vemos a narrativa desenhar uma nobreza nessa “alma” beduína, representando-a como própria de “povos cujo *ethos* característico era formado pela coragem, hospitalidade, lealdade à família e orgulho pelos ancestrais” (HOURANI, 2006, p.27).

Além disso, os beduínos não eram controlados por um poder de coerção estável, como eram os Impérios e como são os Estados hoje em dia, mas eram liderados por chefes que pertenciam a famílias em torno das quais se reuniam grupos de seguidores mais ou menos constantes, manifestando sua coesão e lealdade, principalmente com relação ao idioma. Tais grupos eram chamados de tribos (HOURANI, 2006, p.28). O poder dos chefes tribais era exercido a partir dos oásis, onde mantinham estreitas ligações com os mercadores que organizavam o comércio através dos territórios. O beduíno, por esse motivo, foi de grande importância para as relações comerciais, já que era quem realizava as caravanas que distribuía os alimentos e produtos aos demais povos, principalmente antes de Meca ser instituída como centro comercial.

Em *O enigma de Qaf*, vemos várias citações a essa cidade. Lembramos que ela, antes do advento do islã e mesmo depois, era um lugar em que todos iam realizar peregrinações religiosas e trabalhos comerciais. Em Meca está a Caaba (kaaba), um antigo santuário, cuja origem se perdeu em tradições lendárias, e cujo nome remonta à significação do aspecto de sua construção em forma de cubo.

No ângulo sudeste da Caaba, encontra-se a famosa Pedra Negra, objeto de veneração desde épocas remotas. Entre as manifestações religiosas da Arábia pré-islâmica figuram as peregrinações aos santuários. Não somente os fiéis das divindades mas também os estrangeiros se dirigiam aos lugares sagrados onde prestavam homenagens às deusas cultuadas e também aproveitavam a oportunidade para fazer bons negócios, pois às festividades religiosas acrescentava-se a realização de feiras (GIORDANI, 1985, p.38).

Nessas feiras, havia o concurso dos poemas. No livro de Mussa, o intuito de um dos narradores, o Sr. Mussa, é provar que o poema trazido na memória por seu avô merece figurar entre os demais e ser suspenso na Caaba. Trata-se de *Qafiya al-Qaf*, título que se pode traduzir por “poema, cuja rima é a letra *qaf*, que trata da montanha chamada Qaf”. “Um jogo de palavras, como vê” (MUSSA, 2004, p.18).

Em *Qaf*, Alberto Mussa resgata, por meio da intertextualidade, a biografia, a lenda e os poemas dos beduínos. Resgata seu modo de vida nômade, que acabamos de salientar, lembrando que se trata de um modo de vida duplamente degradado pela historiografia oficial: primeiro, por ser oriental; segundo, por ser de antes do islã. Duplamente ex-cêntrico, portanto.

A título de exemplificação, podemos citar o poeta Nábigha, que está presente tanto em *O enigma de Qaf* quanto nos *Poemas suspensos*. No romance, temos o parâmetro “Nábigha”, em que há a narração de dois reinos governados por dois príncipes árabes, Amru e Numan, chamados pelo narrador de “antigêmeos” por serem simetricamente opostos um ao outro. Ambos foram cantados pelo poeta Nábigha. No reino de Numan, o poeta passa a correr perigo quando compõe um poema em homenagem à esposa deste, pois começaram a surgir rumores de que as imagens de Nábigha eram perfeitas demais. “Logo, vencera a tese de que o poeta só conseguia descrever aquilo que pudesse ter visto; ou experimentado. Essa teoria realista foi a perdição de Nábigha” (MUSSA, 2004, p.61). Numan então exila o poeta, que cai nas graças do príncipe Amru, a quem louva as qualidades. A fama de Nábigha cresce tanto que Amru toma conhecimento do antigo poema em louvor à mulher do outro príncipe e “não tardam a eclodir boatos sobre Nábigha e a mulher de Amru, de quem supunham ser a mulher descrita no poema” (MUSSA, 2004, p.62). Amru, que confia inteiramente em sua mulher, também “tinha ouvido falar que Nábigha só podia escrever o que tivesse visto. Concluiu que os poemas eram só mentiras. Que Nábigha fazia versos de pura fantasia” (MUSSA, 2004, p.63). Ele conclui, assim, que todos os louvores de Nábigha à sua pessoa seriam falsos e que ele não merecia toda aquela glória.

Deste modo, vemos que um mesmo poema é interpretado de duas maneiras distintas, em estreita relação com a *mimesis*. A função de Nábigha, enquanto personagem, em nossa perspectiva, é marcar a não confiabilidade e a parcialidade da voz narrativa, além de propor reflexões sobre os mitos, sobre o entrelaçamento da linguagem literária e da linguagem pragmática. Temas caros à obra do escritor Alberto Mussa, como vimos no capítulo anterior.

Também nos parâmetros, o narrador de *Qaf* nos conta sobre os sete poetas máximos que mereceram que seus poemas fossem suspensos (Imru al-Qays, Tárafa, Zuhayar, al-Háarith, Amru, Ântara e Labid), assim como sobre outros poetas da mesma tradição poética. Não deixa de ser, segundo Rachel Bertol (2013), um recurso para valorizar o personagem al-Ghatash, numa mescla de ficção com realidade, na medida em que o intuito do narrador é provar a autenticidade do poema de al-Ghatash e elevar *Qafiya al-Qaf* ao mesmo patamar que os outros.

Alberto Mussa, em sua tradução dos poemas pré-islâmicos, faz uma breve nota, afirmando que este tipo de forma poética pertence, a rigor, à literatura oral, na medida em que “os antigos beduínos concebiam versos sem o recurso da escrita, armazenavam esses textos na memória e os transmitiam oralmente a uma cadeia de recitadores que, ainda oralmente, os difundiam entre as outras tribos” (MUSSA, 2006, p. 9). Ressalta ainda que há variadas

coletâneas desses poemas, sendo que a mais conhecida contém sete poemas de extensão mais longa, que foram julgados excelentes. Trata-se, conforme o tradutor, de uma negociação cultural que varia de época para época.

Vale lembrar que os *Poemas suspensos* pertencem a uma forma poética chamada cassida (“partida ao meio”), caracterizada por uma sucessão ininterrupta de versos cujo ritmo simboliza o andar dos camelos. Além disso, sua composição exige sempre uma única rima e um único metro, o que dificulta de forma considerável a composição de textos de mais de cem versos, na medida em que o árabe é uma língua que distingue vogais longas e breves e sua combinação entoa uma métrica bem particular. Mussa, ao discorrer sobre as rimas dos poemas pré-islâmicos, afirma que

Alguns críticos ocidentais disseram ser fácil rimar em árabe. Não chega a ser uma afirmação falsa. Mas ela esconde uma dificuldade importante: o fato de a terminação vocálica estabelecer o caso nominal ou o aspecto verbal impõe uma série de limitações sintáticas que só os bons poetas conseguem enfrentar sem cair na repetição enfadonha de um mesmo padrão frasal (MUSSA, 2006, p. 12).

A cassida, por sua vez, é formada pela justaposição de peças ou unidades de tema independente, cujos grandes grupos temáticos são: uma introdução amorosa (em que o poeta chega às ruínas do acampamento abandonado pela tribo da amada e começa a recordá-la), a seção intermediária (que narra uma viagem pelo deserto e descreve um cavalo ou uma camela) e o assunto principal (que consiste em uma mensagem ao destinatário do poema). Invariavelmente, os poetas mesclam a esse último tema a exaltação da tribo e de seus próprios méritos:

Os *Poemas suspensos*, como as cassidas em geral, falam da mulher que o beduíno ama; da natureza que o cerca; das coisas que lhe são mais caras: a camela e o cavalo; dos prazeres da vida: a caçada, o jogo, o vinho; das qualidades essenciais do homem: generosidade, coragem, lealdade, sabedoria (MUSSA, 2006, p.13).

Mas a característica básica da poesia pré-islâmica é a concisão, pois cada verso deve corresponder a uma unidade sintática completa e todas as outras unidades se subordinam a esse traço. Temos, por causa disso, o uso constante de epítetos, que exigem do ouvinte (leitor) um conhecimento profundo do universo representado nos poemas, já que ele precisa dessa compreensão cultural para poder interagir com o poeta e perceber a imagem que este deseja expressar. Paralelamente, temos o emprego sistemático de comparações, alusões, elipses e metáforas, que se desdobram em outras, formando uma longa cadeia. Tal procedimento, às vezes, causa tanto estranhamento que temos a impressão de que o poeta mudou de assunto.

Nesse contexto, a poesia pré-islâmica não se enquadra nos gêneros canônicos da literatura ocidental, pois não chega a ser lírica, porque não é uma expressão pura de estados de espírito, nem épica, pois não há narração propriamente dita. Um elemento fundamental é o fato de que os poemas beduínos não são totalmente obras de ficção e nem entendidos como tal pelas comunidades árabes, já que tudo neles corresponde a lugares e pessoas concretos, a experiências vividas, a sentimentos reais.

O poeta, além disso, não era considerado uma criatura comum, pois seu talento advinha de sua capacidade de receber inspiração dos gênios. Quando surgia um poeta em determinada tribo, tal fenômeno era tratado com festas, além de ser o poeta dispensado de pagar impostos ou dotes a noivas, regalia negada até para os príncipes. Estes poemas que compõem a coletânea traduzida por Mussa situam-se, portanto, na fronteira entre a história e a lenda, entre a ficção e o mito, pois os poetas proeminentes eram convidados a escrever versos enaltecendo príncipes, grandes comerciantes, califas, além de sua própria tribo. Talvez por isso seja quase impossível identificar um nome memorável na história árabe beduína a quem não se atribua um poema.

A relação com nomes memoráveis da história, ou seja, o ouvinte particular a quem se dirigia o poeta, faz parte dos estudos históricos que buscam datar a época de composição dos poemas pré-islâmicos. Um exemplo é o poema de Labid, que talvez pertença aos primeiros vinte anos do século sétimo, conforme os estudos de Mussa, pois o louvor do poeta é direcionado a uma personalidade da época, que pode ser identificada e “datada” por documentos históricos

Na tradução de Mussa, após a versão do poema em português, temos uma anedota sobre a personalidade exaltada no poema, uma breve biografia do poeta e de sua tribo. Ora, esta é a estrutura de *O Enigma de Qaf*, com parâmetros e excursos, cada qual responsável por delinear tanto as personalidades exaltadas quanto os outros poetas, comparáveis com al-Gatahsh. Seu estilo conciso e relativamente rígido para cada capítulo (todos com aproximadamente o mesmo tamanho e com um único núcleo de ação) aponta para o próprio registro da cassida.

Também figuram no romance personagens⁸ conhecidos, como Allahdin, Ali Babá, Shahrazad, Sinbad, entre outros, que perpassam pelos excursos. A narrativa de Mussa reescreve essas histórias, dando outro tom e outra função para tais personagens, como vimos com Shahrazad, no capítulo 2. Em *Qaf*, ela é um gênio do mal, que perverte os desejos

⁸ O escritor Alberto Mussa utiliza variadas grafias para esses nomes e, na medida do possível, buscaremos manter a fidelidade à sua obra.

humanos e, assim como ela, outros seres mitológicos fazem parte do romance em diversas ocasiões. Por esse motivo, vale a pena discorrer também sobre o gênio caolho Jadah e a velha manca, personagens de grande relevância para o entendimento da cultura pré-islâmica.

Os gênios da mitologia beduína pouco têm em comum com aqueles seres aprisionados em lâmpadas ou lacrados em baús. Eram entidades incorpóreas, transitando pelos estados da matéria, situáveis entre os deuses e mortais, dominando as regiões inóspitas, onde abordavam os viajantes solitários, tornavam os homens loucos e inspiravam os poetas (MUSSA, 2004, p. 222).

Jadah e a adivinha manca são aqueles que conduzem o poeta al-Ghatash e interferem na história, evocando a aura mitológica que permeia todo o romance. No caso da personagem da adivinha manca, temos uma imagem de uma velha decrépita, metaforizada na figura de um corvo, que aparece e desaparece misteriosamente. É ela quem influencia algumas personagens e seus destinos, sendo uma espécie de bruxa, que lança uma maldição sobre a tribo de Ghurab. Tem importância fundamental na história do poema, pois insinua certo controle e capacidade de prever os acontecimentos. É ela quem apresenta o enigma ao herói:

Surgida de entre as fossas e redis, uma mulher sem véus, de manto negro e pernas tortas, capengava ao meu encontro, interpondo-se entre mim e o sol poente, sem se importar que ainda estivesse nu. (...) A adivinha devia saber que nem as pegadas de Layla tinham permanecido. Revelei que era eu o poeta de Labwa; e que buscava a beleza daquela face oculta. – Para isso, é preciso decifrar o enigma de Qaf (MUSSA, 2004, p. 84-85).

Esta é a cena onde se desenrolam os movimentos finais da Qafiya al-Qaf: a morte de al-Ghatash e a extinção da raça de Ghurab – tudo o que a adivinha manca previu; ou, quem sabe, provocou (MUSSA, 2004, p.254).

Já com Jadah temos a imagem de um ser caolho e cego, que volta no tempo. Assim como a adivinha manca, Jadah aparece e desaparece misteriosamente, sendo uma personagem fundamental na estrutura do enigma, juntamente com a própria montanha de Qaf, que é uma abstração e tem relação com a configuração do zodíaco, e não com uma montanha propriamente dita:

Segundo o autor anônimo, Jadah era um gênio gigantesco, de voz tonitruante e cego de um dos olhos. Quando Alexandre Magno iniciou sua conquista do Oriente, foi ele um dos seres sobrenaturais que se interpôs ao avanço do tremendo macedônio. Perdeu a batalha, num combate singular contra o próprio Alexandre, que lhe assistou um golpe em plena face e lhe trouxe o único olho são espetado na espada. Jadah, todavia, não foi vencido. Num lance espetacular, tomou a forma e a consistência das fumaças e se esvaiu além dos cimos da montanha Qaf, para voltar no tempo e reaver o olho (MUSSA, 2004, p.67).

Essas três personagens, Shahrazad, a adivinha manca e o gênio Jadah, presentificam a faceta religiosa da cultura pré-islâmica, uma vez que, entre os beduínos do deserto, encontra-se uma diversidade de crenças religiosas que retomam a forma mais primitiva das crenças semíticas e que possuem uma base comum no animismo, como discorreu Giordani (1985). Isso significa dizer que a cultura beduína considerava sagrados os mais diferentes objetos, tais como as fontes, as árvores, as pedras etc., como em outras crenças animistas.

Na crença dos beduínos *os djinns* desempenhavam importante papel, pois representavam “o lado da vida da natureza ainda insubmissa e hostil ao homem” (GIORDANI, 1985, p.34). Enquanto os deuses eram, de um modo geral, propícios aos homens, *os djinns* eram hostis. Essas entidades personificavam noções fantásticas dos terrores do deserto e de sua vida animal selvagem. Os habitantes de Meca, na época de Maomé, afirmavam a existência de um parentesco entre *os djinns* e Alá e ofereciam-lhes sacrifícios, implorando seu auxílio.

O beduínos atribuíam aos *djinns* todos os acontecimentos anormais e funestos, as epidemias, as doenças, a impotência dos homens e a esterilidade das mulheres, a demência e também a loucura do amor. Quando uma criança desaparece, é que ela foi raptada por um djinn. Às vezes o djinn se contenta em pregar peças aos homens, ele se insinua em um touro e impede as vacas de beber; é necessário que o dono do gado bata no pobre touro para que o *djinn* se afaste (...). O fracionamento das divindades entre os beduínos reflete não só o fato da dispersão das tribos mas também a existência de uma força centrífuga (GIORDANI, 1985, p.35).

Esses seres mitológicos também permeiam o *Livro das Mil e uma noites*. Conhecida e citada mundialmente, esta obra foi recentemente traduzida por Mustafa Jarouche diretamente do original em árabe, que está na biblioteca libanesa. É interessante citar que, na capa do volume 4, o escritor Alberto Mussa, devido à sua relação com o mundo árabe, foi convidado a fazer uma apresentação e fez a seguinte declaração, ao rechaçar os “sábios” que tentam apontar as “fontes” das histórias ali reunidas e retirar a autoria dos árabes:

Mas houve um livro persa das Mil noites (que infelizmente se perdeu); e, antes dele, um livro árabe das Mil noites, de que nos resta um quase ilegível fragmento. Estão neles as mais antigas referências a uma célebre contadora de histórias – que adia, com sua arte, noite após noite, a própria morte. Falo, naturalmente, de Sahrazad. Não é dela, contudo, a primazia. Velhos contos beduínos, que circulavam séculos antes, narram casos de condenados à morte que se salvaram contando histórias extraordinárias. Há nisso uma teoria bem sutil: a de que a vida humana só é

comutável com a ficção; que o homem é, portanto, sua própria narratividade (MUSSA, 2006).

Ao retomar os beduínos como antecessores de Sahrazad, Alberto Mussa os recoloca na linhagem histórica que havia sido rompida com o advento do islamismo. Assim, saindo das margens, saindo do esquecimento, do silêncio, esse povo nômade pôde retomar sua importância artística e cultural para os árabes na atualidade, imigrantes ou não.

4. O LOGOS DA MEMÓRIA

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo como ele de fato foi. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de perigo.

Walter Benjamin.

4.1 A memória e o tecido narrativo

De acordo com Paulo Bungart Neto (2011), o modernismo brasileiro sofreu um impacto no início do século XX com a publicação da obra *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust. Para o estudioso, a lembrança involuntária de um tempo e um espaço perdidos para sempre e evocados a partir de um bolinho molhado no chá repercutiu, direta ou indiretamente, nas obras memorialistas da literatura brasileira a partir de então. De fato, grandes poetas e ficcionistas como Manuel Bandeira (*Itinerário de Pasárgada*), Oswald de Andrade (*Um homem sem profissão: sob as ordens de mamãe*), José Lins do Rego (*Meus verdes anos*), Érico Veríssimo (*Solo de clarineta*), Murilo Mendes (*A idade do serrote*), Graciliano Ramos (*Infância e Memórias do Cárcere*), Cyro dos Anjos (*A menina do sobrado e Explorações no tempo*) e Carlos Drummond de Andrade (*Boitempo*), entre outros, publicaram obras com tom confessional, isso para ficarmos nos autores considerados canônicos. Podemos citar também o jornalista Fernando Gabeira (*O que é isso, companheiro?*), o crítico literário Silviano Santiago (*O falso mentiroso*) e o médico mineiro Pedro Nava, que publicou suas memórias em 7 volumes (*Baú de ossos, Balão cativo, Chão de ferro, Beira-mar, Galo das trevas, O círio perfeito e Cera das almas*, ficando o último inacabado devido ao seu falecimento). A obra de Nava é considerada um monumento literário, sendo amplamente estudada nas universidades, principalmente em Minas Gerais e no Rio de Janeiro.

Afirma Ricouer (2010), ao retomar os estudos de Deleuze, que a obra de Proust funda-se não na exposição da memória, mas no “aprendizado dos signos”. Isto é, assim como nos exemplos acima citados, o relato é composto por episódios marcantes da infância ou da adolescência de seus autores, que buscam nesses momentos fugidios alguma articulação com

a construção de suas identidades do presente. *Infância*, de Graciliano Ramos, obra publicada em 1945, é um exemplo, pois faz um relato das humilhações e maus tratos sofridos pelo autor durante seu processo de alfabetização. Em alguns momentos, o leitor impressiona-se com o fato de que alguém que sofreu tanto com o aprendizado da língua tenha conseguido se tornar um dos maiores escritores brasileiros. Já no *Itinerário de Pasárgada*, de Manuel Bandeira, temos uma narração que busca relacionar episódios pessoais com o despertar poético do autor, como o aprendizado da versificação e os seus primeiros interesses pela leitura. Bandeira ainda expõe a convivência com os escritores de sua geração e a relação dolorosa com a tuberculose.

No entanto, antes das obras dos modernistas, muitos outros autores já haviam registrado suas memórias, como o Visconde de Taunay (*Memórias*), José de Alencar (*Como e porque sou romancista*) e Lima Barreto (*O cemitério dos vivos*). Taunay tematiza a sua participação na Guerra do Paraguai, com suas atrocidades e pavores, enquanto que Lima Barreto confessa traumas e dependências químicas, bem como problemas de inserção social. José de Alencar discorre sobre suas leituras e formação literária, contando anedotas sobre as circunstâncias a que atribui “a predileção do meu [de Alencar] espírito pela forma litteraria do romance” (ALENCAR, 1983, p.8).

Todos esses exemplos circundam o eixo da escrita memorialística, com sua estrutura e sintaxe narrativas próprias, principalmente na configuração do tempo de retrospectão, sua marca fundamental. O tempo de retrospectão aglutina anacronias, avanços e recuos, formando um ziguezague repleto de informações e redes cronológicas complexas, o que permite enlaçar o passado no presente, o universal ao particular, o individual e o coletivo, o eu e o tu, pois, conforme Walter Benjamin, o que importa é como o fato vivido é rememorado e ressignificado no presente, na medida em que, segundo o pensador, o acontecimento vivido é limitado, ou seja, encerra-se na esfera do vivido; mas o acontecimento lembrado é infinito, sem limites, e pode ser considerado a chave para tudo o que veio antes e depois.

A memória, enquanto rememoração, se torna, assim, uma chave que reorganiza e dá sentido e solidez a um mundo descontínuo e cada vez mais globalizado, cujas referências identitárias encontram-se desagregadas e diluídas no emaranhado das informações produzidas a cada instante pelos meios de comunicação de massa. Mas, ao contrário do que se possa pensar, trabalhar com memórias não oferece um retorno à plenitude do sujeito cartesiano, com seu eu unificado e coerente. Pelo contrário, vemos o despedaçamento do sujeito por meio de um imbricado cruzamento de informações, vozes, histórias e fontes textuais diversas que, às vezes, nem o próprio narrador consegue rastrear.

A atitude diante do relato é importante, pois o narrador pode ou não deixar entrever para o leitor que a “identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia” (HALL, 2006, p.12). Até porque “o sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas” (HALL, 2006, p.12).

Assim, articular memórias não representa, necessariamente, uma resistência ao descentramento do sujeito moderno, mas pode intensificar esse processo, pois anuncia a crise da capacidade de narrar, a partir da suspeita sobre a possibilidade de a linguagem representar o real. O romance contemporâneo, como os de Milton Hatoum e Alberto Mussa, ao abarcar uma temporalidade complexa, e ao questionar, na forma e nos temas, a própria noção de subjetividade criada nos moldes cartesianos de essência racional, reafirma que a escrita se mostra incapaz de realizar o pressuposto humanista de um “eu” unificado e de uma consciência integrada, considerando essa noção como “pura fantasia”.

O estudo de Helmut Galle (2006) nos ajuda a pensar como a escrita memorialística é um construto linguístico, na medida em que o pesquisador reflete sobre as dificuldades teóricas da autobiografia, a partir de três conceitos fundamentais para a escritura autobiográfica: a representação linguística, o sujeito autônomo e a vida íntegra. É como construto linguístico que *Dois irmãos* e *O Enigma de Qaf* são tomados para análise nesta pesquisa, pois ambas as narrativas são memórias ficcionais que, em alguma fronteira, deslizam para as próprias memórias de seus autores enquanto descendentes de imigrantes árabes. Não se trata aqui de classificar essas obras ou mesmo buscar elos com as vidas dos autores, mas, sim, de analisar a densidade da herança cultural árabe na ficção desses escritores por meio da presença da língua árabe, pois o retorno à língua materna é um resgate dos laços de pertencimento cultural.

Não se observa, nas obras em estudo, a tentativa de eternizar ou celebrar o passado, mas de confrontá-lo com o presente, conforme os estudos de Wander Melo Miranda, o qual afirma que “a atividade memorialista propicia tomar-se efetivamente o passado como ‘lugar de reflexão’, para que a memória, então problematizada, atue também como uma espécie de ‘metamemória’” (MIRANDA, 2009, p.120). Os estudos de Miranda abordam as obras de Graciliano Ramos e Silviano Santiago e, de acordo com Nádia Battella Gotlib (2009), buscam demonstrar como a memória encena a ficção e como a ficção encena a memória, e como ambas encenam a história.

Desse modo, como lugar de reflexão, e encenando a ficção e a história, a memória pode ser um elo que proporcione a negociação identitária dos descendentes de imigrantes com os seus ancestrais, pois as memórias migrantes passam, obrigatoriamente, pelo processo de imigração, com todas as fraturas identitárias que a reconstrução de um lar pode provocar, uma vez que a mudança para outro país, para outra cultura, outro modo societário, coloca em evidência o modo de ser do sujeito migrante, bem como seu modo de ver e de se relacionar com o mundo.

De fato, Maurice Halbwachs assinala que “enquanto sofremos docilmente a influência de um meio social, não a sentimos. Ao contrário, ela se manifesta quando em nós um ambiente é cotejado com o outro” (HALBWACHS, 2003, p.58). Assim, o deslocamento coloca em xeque a identidade do sujeito migrante, pois as pessoas são socializadas em uma determinada cultura e isto significa uma incorporação marcante de formas de sentir, de pensar e de agir que envolvem processos de identificação intensos. Ou seja, os que foram socializados na mesma cultura partilham de uma memória e de um quadro de referências comum para a projeção das mais diversas ações individuais e coletivas. Trata-se de um universo simbólico comum, que estabelece um elo entre o indivíduo e seu ascendente e/ou seu descendente, e que produz um sentido coletivo que transcende a própria existência individual. É a memória desse universo simbólico que constitui um sentido de passado e de futuro para os membros de uma comunidade, de uma sociedade.

Nesse contexto, quando o indivíduo passa a ter contato com outra cultura, principalmente com residência fixa e trabalho, como no caso dos imigrantes, ele experimenta uma ruptura expressiva daquele universo simbólico que faz parte da construção de sua identidade, bem como de seu sentido de pertencimento e modo de ver o mundo. São muitas as perdas: família, amigos, trabalho, lar, língua, normas sociais, locais de interação social e a memória social de sua comunidade. Além do luto que o imigrante sente, ele precisa se adaptar ao novo cenário, e o que antes era rotina passa a ser um desafio diário, já que a memória-hábito (HALBWACHS, 2003) é um aprendizado cultural.

No entrelugar de dois mundos culturais, o imigrante realiza um conflituoso jogo de espelhos, através do qual, imerso nesse novo ambiente cultural, ora se reconhece, ora se estranha, ora se adapta. No processo de negociação e de reinterpretação da própria identidade, as histórias dos antepassados do imigrante adquirem força e sentidos diversos no presente. Uma das formas de expressar esse passado é o relato memorialístico, pois trabalhar a memória significa, acima de tudo, elaborar análises da sua relação com a cultura e com a história.

Muitos descendentes de imigrantes fizeram relatos memorialísticos, como Salim Miguel, que mencionamos no primeiro capítulo, e Nélide Piñon, em *Coração andarilho* (2009). De acordo com Fátima Rocha (2011), Piñon busca construir em suas memórias a imagem da escritora de dupla cultura, cuja “matriz galega” interage com as referências culturais brasileiras. O memorialismo enquanto estratégia narrativa se mostra próprio para expor os impasses que o sujeito cindido possui com a sua identidade, que agora se mostra atravessada por diferentes referências culturais, como ocorre com Milton Hatoum e Alberto Mussa.

Dessa forma, ao retomar experiências passadas – individuais, familiares e de grupo –, o descendente de imigrante mescla o comum ao particular, criando testemunho, cultura, história da construção de identidade de povos e lugares. No entanto, esse mundo perdido, esse tempo que não volta mais, não é recuperado de forma cronológica, mas apresenta-se marcado por realidades simultâneas vazadas por relatos não-lineares, como é a própria estrutura da memória. Trata-se de uma leitura do passado elaborada no presente, leitura que, segundo Halbwachs, é um processo de elaboração dos tempos e das experiências individuais e coletivas fundamentais. Em suas palavras: “se o que vemos hoje toma lugar no quadro de referências de nossas lembranças antigas, inversamente essas lembranças se adaptam ao conjunto de nossas percepções do presente. É como se estivéssemos diante de muitos testemunhos” (HALBWASCHS, 2003, p.30). Diante de muitos testemunhos também estão os narradores dos romances em estudo.

4.2 O retorno à língua

Como pano de fundo histórico, a narrativa de Milton Hatoum tematiza a imigração árabe, a ditadura militar, a modernização e decadência da cidade de Manaus através do ciclo da borracha e da construção da Zona Franca de Manaus. Essa memória histórica e coletiva sobre a cidade de Manaus perpassa a narrativa de forma intensa e se mescla ao destino da família em destaque na trama. Inclusive, é sobre essa memória histórica que a fortuna crítica do autor se debruça, pois, por vezes, Hatoum é considerado representante de um novo regionalismo.

Em nossa leitura, julgamos que é na construção do narrador que se encontra mais precisamente um trabalho com a memória, uma vez que Nael, o narrador de *Dois Irmãos*,

como vimos no capítulo anterior, é filho de uma índia manaura com um dos descendentes de imigrantes árabes que vieram para o Brasil. Ao resgatar sua genealogia familiar por meio de suas memórias e da memória familiar de seus antepassados, Nael reconstrói sua identidade, negociando sentidos e pertencimentos culturais. Dentre os elos culturais que o narrador resgata, abordaremos neste capítulo a presença de variadas línguas em seu discurso, principalmente a língua árabe, o que enfatiza a identidade fronteiriça de Nael.

Consideramos a língua materna como a expressão máxima do quadro de referência cultural que o indivíduo compartilha quando é socializado em determinada cultura, pois é por meio dela que expressamos nosso falar, nosso pensar, nosso sentir; com ela temos o primeiro contato com a escrita, com a leitura, com todos os processos educativos, formais ou não.

Na ficção de Hatoum de uma maneira geral, em especial *Dois irmãos*, observamos um discurso impregnado por traços linguísticos de variadas culturas, como a indígena, a francesa, a espanhola, a brasileira e, principalmente, a árabe. Todos esses traços fazem parte da identidade do narrador, de forma que buscaremos, a partir deste momento, elencar a presença da língua árabe. O árabe irrompe no relato de Nael diversas vezes e sempre em momentos relacionados aos sentimentos mais profundos e indescritíveis do ser humano, como a saudade, a raiva e o amor, principalmente. Nael, que não compreendia a língua árabe, menciona os momentos em que seus interlocutores falavam em árabe, como no trecho a seguir:

Eu não compreendia os versos quando ele falava em árabe, mas ainda assim me emocionava: os sons eram fortes e as palavras vibravam com a entonação da voz. Eu gostava de ouvir as histórias. Hoje, a voz me chega aos ouvidos como sons da memória ardente. Às vezes ele se distraía e falava em árabe. Eu sorria, fazendo-lhe um gesto de incompreensão: “É bonito, mas não sei o que o senhor está dizendo”. Ele dava um tapinha na testa, murmurava: “É a velhice, a gente não escolhe a língua na velhice. Mas tu podes aprender umas palavrinhas, querido” (HATOUM, 2000, p. 35).

Neste trecho, Halim, seu avô, imigrante árabe, muçulmano – cujas conversas com Nael são as mais presentes no romance –, demonstra seu apreço à língua, sua espontaneidade ao usá-la, traços marcados ainda pela religião, pois para o islã a língua árabe é sagrada, já que é a língua de revelação das palavras de Deus, do livro sagrado.

Já com Yaqub, o gêmeo matemático, a língua árabe mostra-se sempre atrelada a sentimentos de dor e de separação, principalmente após o seu retorno à casa da infância em Manaus, após os longos cinco anos que ficou exilado no sul do Líbano. A recepção no cais do porto no Rio de Janeiro e as saudações com seu pai foram em árabe:

Apreensivo, ele se aproximou do moço, os dois se entreolharam e ele, o filho, perguntou: “Baba?”. E depois os quatro beijos no rosto, o abraço demorado, as saudações em árabe. Saíram da praça Mauá abraçados e foram até a Cinelândia (HATOUM, 2000, p. 11).

Nael nos conta que Yaqub utilizou a língua árabe para explicar a Halim que os seus parentes do Líbano não queriam que ele retornasse ao Brasil, como mostra o trecho: “Não, não havia mais nada no farnel, nem roupa nem presente, nada! Então Yaqub explicou em árabe que o tio, o irmão do pai, não queria que ele voltasse para o Brasil (HATOUM, 2000, p. 11-12). A língua árabe se faz presente ainda quando a solidão, o distanciamento e o enclausuramento imperam na vida de Yaqub, quando este esteve no Líbano, pois, por vezes, rejeitava comunicar-se tanto em português quanto em árabe, demonstrando que nenhuma língua poderia expressar o que ele sentia:

Um primo de Talib que visitara a família de Halim avistara Yaqub no porão de uma casa. Estava sozinho e lia um livro sentado no chão, onde havia um monte de figos secos. O rapaz tentou falar com ele, em árabe e português, mas Yaqub o ignorou. Zana passou a noite culpando Halim, e ameaçou viajar para o Líbano durante a guerra. Então ele escreveu aos parentes e mandou o dinheiro da passagem de Yaqub (HATOUM, 2000, p. 25).

A imagem do porão remete a um local subterrâneo, obscuro, sombrio, isolado. Também é um “lugar escondido onde se passam atos ilícitos, vergonhosos” (HOUAISS, 2010, p.614), e, segundo Bachelard (1988), o porão é o espaço das coisas mórbidas e escondidas, da irracionalidade, onde os maiores segredos são guardados. De fato, Yaqub não conta nunca sobre o que aconteceu em sua estadia no Líbano, e, quando pressionado a falar sobre o assunto, mostrava-se tenso e mergulhava nas reticências, como citamos no capítulo anterior caracterizando o personagem como um ser calado e solitário, situação que vale retomar aqui. Ao ser interrogado por Talib a respeito de sentir saudades do Líbano, Yaqub ficou pálido e demorou a responder, conforme nos conta Nael:

Não respondeu, perguntou: “Que Líbano?” Halim tomou mais um gole de café, franziu a testa, olhou sério para o filho. (...) “Por enquanto só há um Líbano”, respondeu Talib. “Quer dizer, há muitos, e aqui dentro cabe um”. Ele apontou para o coração. (...) “Não morei no Líbano, seu Talib.” A voz começou mansa e monótona, mas prometia subir de tom. E subiu tanto que as palavras seguintes assustaram: “Me mandaram para uma aldeia no sul, e o tempo que passei lá, esqueci. É isso mesmo, já esqueci quase tudo: a aldeia, as pessoas, o nome da aldeia e o nome dos parentes. Só não esqueci a língua...” “Talib, não vamos falar...” “Não pude esquecer outra coisa”, Yaqub interrompeu o pai, exaltado. “Não pude esquecer...”, ele repetiu, reticente, e se calou. Zana convidou os vizinhos a tomar licor na sala, mas Talib agradeceu, disse que ia fazer a sesta, sentia dor de cabeça. Ele e as filhas se despediram, e logo depois os da família se encafuaram. Só Yaqub permaneceu

debaixo da seringueira. Ele e sua frase incompleta. A reticência. O ruído de sua vida” (HATOUM, 2000, p.88-89).

Para os parentes ele dizia que trabalhava como pastor de ovelhas, na lavoura, um *ra'í*. Sem detalhes, sem aprofundamentos, com extrema reticência, sempre obscurecendo esse período. Ao retornar, Yaqub também perde a destreza com a língua portuguesa: “a separação fizera Yaqub esquecer certas palavras da língua portuguesa. Ele falava pouco, pronunciando monossílabos ou frases curtas; calava quando podia, e, às vezes, quando não devia” (HATOUM, 2000, p.13). Outro exemplo se mostra quando, ao chegar novamente em sua cidade, já depois da Guerra, Yaqub reconhece um pedaço de sua infância vivida em Manaus e se emociona vendo “as mangueiras e oitizeiros sombreando a calçada, e essas nuvens imensas, inertes como uma pintura em fundo azulado, o cheiro da rua da infância, dos quintais, da umidade amazônica, a visão dos vizinhos debruçados nas janelas e a mãe acariciando-lhe a nuca, a voz dócil dizendo-lhe: chegamos querido, a nossa casa...” (HATOUM, 2000, p.16). Yaqub, porém, “olhou para o pai e apenas balbuciou sons embaralhados” (HATOUM, 2000, p.13).

No romance *Dois irmãos*, a língua árabe torna-se imprescindível quando relacionada ao amor entre Halim e Zana. Como mencionamos anteriormente, é por meio dos dísticos escritos em árabe pelo poeta Abbas que Halim consegue enlaçar Zana para o matrimônio:

Abbas escreveu em árabe um gazal com quinze dísticos, que ele mesmo traduziu para o português. Halim leu e releu os versos rimados: lua com nua, amêndoa com tenda, amada com almofada. Pôs as folhas de papel num envelope e no dia seguinte fingiu esquecê-lo na mesa do restaurante (HATOUM, 2000, p. 37).

Ao ouvir a leitura dos gazais em voz baixa, Galib, que ouvia com atenção a voz de Halim, afirmou: “Uma mulher sentiria essas palavras na carne” (HATOUM, 2000, p. 37). Também em momentos de intimidade a língua árabe se mostra presente na narrativa, como no seguinte trecho, que narra as saudações de Omar à mãe, felicitando-a por seu aniversário.

Chegou às dez, antes da dança das irmãs Talib. Abriu os braços, dizendo em árabe: “Feliz aniversário, rainha”. Era uma frase decorada, mas pronunciada com esmero. Beijou-a com ardor, e nesse momento Zana lagrimou, em parte por emoção, em parte porque o Caçula, depois do beijo, apresentava-lhe a namorada (HATOUM, 2000, p. 74).

A língua árabe também ganha destaque em outras ocasiões:

Até, meu amor, ela disse. Tchau, meus olhos, ele disse. Depois ele disse alguma coisa em árabe que eu não compreendi. E assim foi. Sem tirar nem pôr (HATOUM, 2000, p. 107).

Assinou o nome em árabe, enviou a carta e passou os dias seguintes remoendo cada linha que havia ditado. Duvidava das próprias palavras, não sabia se havia descaso ou exagero no teor da carta, se o filho ia entender o que ela mais havia lhe pedido: perdão. Dei-lhe o esboço do manuscrito, que ela lia em voz baixa. Numa tarde, sozinha na sala, eu a vi lendo a carta para um Halim imaginário. Depois da leitura, perguntou: Yaqub vai entender? Vai perdoar a mãe dele? (HATOUM, 2000, p. 171).

Nos momentos de religiosidade profunda a língua árabe se mostra ativa, como quando, na morte de Halim, as filhas de Talib cobriram o corpo do finado com um lençol, e o imigrante Talib repetiu três vezes: “Não toquem no corpo dele, não chorem perto daqui”; e, depois, “Talib murmurou uma oração em árabe” (HATOUM, 2000, p. 163).

Também em momentos de raiva, principalmente com palavrões e xingamentos, a língua árabe é usada:

Zana não o queria fora de casa durante a noite. “Ele não pode andar sozinho por aí, é perigoso”, ela dizia. Eu o encontrava numa roda de compadres no Canto do Quintela, ou na casa de um amigo já velho e doente. Relutava em voltar para casa, soltava uns palavrões em árabe, mas depois murmurava: “Está bem, querido, vamos, vamos... é o jeito, não é?” (HATOUM, 2000, p. 140).

No entanto, é na visita de Emilie, amiga de Zana de longa data e matriarca árabe na ficção de Hatoum desde o *Relato de um certo Oriente*, que a língua árabe é descrita e sentida em todo a sua melodia pelo narrador. O sentimento de aconchego é envolvente:

Quando aparecia, Emilie ouvia tudo, todos os lamentos, e depois falava em árabe, a voz alta, mas tranqüila, sem alarde. Ouvi aquela voz: os sons atraentes e estranhos de sua melodia; e vi aquela mulher, ainda tão forte no fim da vida: a atenção concentrada, as palavras cheias de sentimento, os provérbios que vinham de um tempo remoto. Lembrei-me de Halim, de suas palavras pensadas que até o fim tentaram reconquistar Zana, livrá-la do filho caçula (HATOUM, 2000, p. 186).

A presença de Emilie simboliza não apenas o resgate da língua e cultura já delineado na outra narrativa de Hatoum, mas pressupõe uma temporalidade paralisada, assim como o relógio parado na sala da casa da matriarca. Este objeto, que não serve mais para o seu fim enquanto utensílio, remonta às histórias de um tempo antigo guardadas na memória de Emilie, pois permanece na casa da família somente como objeto de decoração, servindo de vínculo com a tradição cultural e histórica. O tempo – assim como a própria noção de passado, presente e futuro – foi suspenso pela paralisia do relógio, assim como pelas lembranças da matriarca, por sua memória e presença.

Emilie está presente ainda no fim da vida de Zana e nas palavras que iniciam a narrativa de *Dois irmãos*:

Mas alguns dias antes de sua morte, ela deitada na cama de uma clínica, soube que ergueu a cabeça e perguntou em árabe para que só a filha e a amiga quase centenária entendessem (e para que ela mesma não se traísse): “Meus filhos já fizeram as pazes?”. Repetiu a pergunta com a força que lhe restava, com a coragem que mãe aflita encontra na hora da morte (HATOUM, 2000, p. 10).

Zana, que no fim da vida expressa um elevado esforço para falar a língua “do outro” como se fosse a sua própria, retoma o árabe:

Ela me reconheceu, ficou me olhando. Então soprou nomes e palavras em árabe que eu conhecia: a vida, Halim, meus filhos, Omar. Notei no seu rosto o esforço, a força para murmurar uma frase em português, como se a partir daquele momento apenas a língua materna fosse sobreviver. Mas quando Zana procurou minhas mãos, conseguiu balbuciar: Nael... querido... (HATOUM, 2000, p. 189).

Também o francês marca decisivamente o relato de Nael, pois a presença da língua francesa se vincula, principalmente, à colonização francesa do Líbano por longo período, como destacamos no segundo capítulo, ao mencionarmos a relação de Hatoum com a literatura de Flaubert. Vale destacar o bilinguismo do professor Antenor Naval, presente nas lembranças de Nael:

Estranhei que Laval não tivesse me convidado para participar da leitura de poesia. Depois, em março, ele faltou às primeiras aulas e só apareceu na terceira semana do mês. Entrou na sala com uma expressão mais abatida do que quando o vira em casa, o paletó branco cheio de nódoas, os dedos da mão esquerda e os dentes amarelados de tanto fumar. “Desculpem-me, estou muito indisposto”, disse em francês. “Aliás, muita gente está indisposta”, murmurou, agora em português. Mal se equilibrava de pé. A mão direita, trêmula, segurava um pedaço de giz, a outra, um cigarro. Esperávamos a “preleção” de costume, uns cinquenta minutos que dedicava ao mundo que envolvia o poeta. Tinha sido sempre assim: primeiro o cerco histórico, ele dizia, depois uma conversa, por fim a obra. Era o momento em que ele falava em francês, e nos provocava, nos estimulava, fazia perguntas, queria que falássemos uma frase, que ninguém ficasse calado, nem os mais tímidos, nada de passividade, isso nunca (HATOUM, 2000, p. 141).

Encontramos, na narrativa, variadas referências ao francês, seja no nome de lojas, de roupas, de objetos de decoração, seja na menção a costumes importados, como nos trechos:

A escória de Manaus o frequentava, e eu me deixei arrastar pela torrente dos insensatos. Ninguém ali era “très raisonnable”, como dizia o mestre de francês, ele mesmo um excêntrico, um dândi deslocado na província, recitador de simbolistas, palhaço da sua própria excentricidade. Não ensinava a gramática, apenas recitava, barítono, as iluminações e as verdes neves de seu adorado simbolista francês (HATOUM, 2000, p. 26).

Um dia, Abbas viu o amigo na loja Rouaix, perto do Restaurante Avenida, no centro de Manaus. Halim queria comprar um chapéu de mulher, francês, que Marie Rouaix lhe venderia a prestação. Abbas se antecipou a madame Rouaix, cutucou o amigo, saíram da loja e foram ao Café Polar, perto do Teatro Amazonas (HATOUM, 2000. p. 37)

Na madrugada de uma sexta-feira encontrou Cid Tannus, um cortejador das últimas polacas e francesas que ainda moravam na cidade decadente. Beberam o vinho que Tannus comprara de marinheiros franceses e italianos (HATOUM, 2000, p. 38).

Seu casarão era um luxo, as salas cheias de tapetes persas, cadeiras e espelhos franceses; os copos e taças cintilavam na cristaleira, tudo devia ser limpo cem vezes por dia (HATOUM, 2000. p. 61).

De forma mais discreta, podemos citar a presença da cultura espanhola (na figura de Estelita Reinoso), da cultura portuguesa (pelas lembranças da falecida esposa de Talib) e da cultura de demais imigrantes, como o indiano Rochiram. O próprio restaurante de Galib, pai de Zana, que reunia imigrantes de toda a parte, de variadas origens, representa a expressão máxima da multiculturalidade da narrativa:

O pai conversava em português com os clientes do restaurante: mascates, comandantes de embarcação, regatões, trabalhadores do Manaus Harbour? Desde a inauguração, o Biblos foi um ponto de encontro de imigrantes libaneses, sírios e judeus marroquinos que moravam na praça Nossa Senhora dos Remédios e nos quarteirões que a rodeavam. Falavam português misturado com árabe, francês e espanhol, e dessa algaravia surgiam histórias que se cruzavam, vidas em trânsito, um vaivém de vozes que contavam um pouco de tudo: um naufrágio, a febre negra num povoado do rio Purus, uma trapaça, um incesto, lembranças remotas e o mais recente: uma dor ainda viva, uma paixão ainda acesa, a perda coberta de luto, a esperança de que os caloteiros saldassem as dívidas (HATOUM, 2000, p. 36).

Assim, a representação da diversidade linguística em *Dois irmãos* incorpora a percepção de mundo do narrador, de seus laços identitários, de sua memória cultural. O árabe, marcadamente mais destacado, está presente por ser a língua materna do núcleo familiar de que o narrador faz parte. Retomando o viés pós-colonial, vale salientar que a perspectiva narrativa é decisiva para a quebra de preconceitos, pois Nael está entre dois mundos, no entrelugar, é filho da escrava e do senhor, um agregado, o filho da casa. Sua ótica fronteira e retrospectiva, pois já conhece o desenlace dos fatos, guia o leitor pelos meandros daquilo que lhe interessa contar, daquilo que considera significativo para desvendar o seu passado e o passado da família:

Naquela época, tentei, em vão, escrever outras linhas. Mas as palavras parecem esperar a morte e o esquecimento; permanecem soterradas, petrificadas, em estado latente, para depois, em lenta combustão, acenderem em nós o desejo de contar

passagens que o tempo dissipou. [...] Só o tempo transforma nossos sentimentos em palavras mais verdadeiras, disse Halim (HATOUM, 2000, p. 244-245).

De acordo com Fisher (2007), a ficção memorialista geralmente apresenta figuras masculinas que não tiveram filhos ou batalham com a imagem paterna, como *Lavoura arcaica* (1975), de Raduan Nassar, *São Bernardo* (1934), de Graciliano Ramos, *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1981), entre tantos outros. De fato, Juliane Vargas Welter (2007), ao investigar sobre a construção do narrador de *Dois irmãos*, afirma que Nael acaba por desistir da busca de sua paternidade, “construindo sua identidade através da mãe e do avô, e deixando claro ao fim da obra que qualquer um dos gêmeos poderia ser seu pai” (WELTER, 2007). Para a estudiosa, a atitude de Nael se configura como uma vingança: Nael abdica de sua paternidade, já que nenhum dos gêmeos quisera deixar o legado de sua existência a um filho. Welter situa Nael entre culturas distintas, assim como os países colonizados tiveram a presença de variadas culturas para a formação de suas identidades. Afirma a pesquisadora que “o afastamento da família é a resposta a sua escolha”, como vemos no trecho final da narrativa:

Lembrava – ainda me lembro – dos poucos momentos em que eu e Yaqub estivemos juntos, da presença dele no meu quarto, quando adoeci. Mas bem antes de sua morte, há uns cinco ou seis anos, a vontade de me distanciar dos dois irmãos foi muito mais forte do que essas lembranças. A loucura da paixão de Omar, suas atitudes desmesuradas contra tudo e todos neste mundo não foram menos danosas do que os projetos de Yaqub: o perigo e a sordidez de sua ambição calculada. Meus sentimentos de perda pertencem aos mortos. Halim, minha mãe. Hoje, penso: sou e não sou filho de Yaqub, e talvez ele tenha partilhado comigo essa dúvida. O que Halim havia desejado com tanto ardor, os dois irmãos realizaram: nenhum teve filhos. Alguns dos nossos desejos só se cumprem no outro, os pesadelos pertencem a nós mesmos (HATOUM, 2006, p.196).

Juliane Vargas Welter opta pela incerteza da filiação genética de Nael, apesar de compreender que as especulações são livres. Concordamos com o ponto de vista da estudiosa e, inclusive, compartilhamos sua visão, pois a narração de Nael é a representação de sua própria dúvida sobre quem é o seu verdadeiro pai, figurada pela hesitação no ato narrativo, com idas e vindas entre os gêmeos Yaqub e Omar. Abdicando de sua paternidade, Nael constrói suas origens e seu passado por meio de suas lembranças e das lembranças de dois imigrantes, dois exilados: a índia Domingas e o árabe Halim, ambos representantes de culturas que preservam a história pela oralidade, bem como dão extrema importância à literatura oral.

Tanto a cultura árabe quanto a indígena estão presentes no escritor Milton Hatoum. Vale retomar o depoimento intitulado “Passagem para um certo Oriente”, publicado em 1993, do escritor Milton Hatoum, em que confessa que a lembrança mais remota da presença do Oriente em sua infância vivida em Manaus remete a um espaço e a um corpo: “o espaço chamava-se Pensão Fenícia; o corpo é o de um homem idoso, um libanês cujo nome revelava uma forte ressonância islâmica” (HATOUM, 1993).

Hatoum explica que fixou residência na pensão Fenícia, que ficava perto do porto de Manaus. Esta pensão, afirma o escritor, “abrigava pessoas em trânsito: brasileiros e imigrantes portugueses e orientais que moravam no interior do Amazonas desde o início do século (...) Eram viajantes, por isso tinham o que contar” (HATOUM, 1993). Assinala Hatoum que os pensionistas contavam anedotas, histórias, lendas e fábulas que se referiam a dois mundos (o Amazonas e o Oriente) que ele desconhecia, mas que teimava em imaginar: “Entre tantas vozes que ecoavam na Pensão, havia uma que se destacava: a do avô e patriarca da família; era a voz de um homem cansado de viajar” (HATOUM, 1993).

O patriarca Mohamed Ali Assi era um homem cuja vida tinha sido uma sucessão de peregrinações e, por isso, tornou-se o narrador oral da infância de Hatoum. Observa-se, portanto, o claro paralelo, elaborado pelo escritor, entre esse patriarca e o personagem de Halim, o avô de Nael na narrativa de *Dois irmãos*, assim como entre a Pensão Fenícia e o restaurante de Galib. De alguma forma, o escritor resgata essa herança cultural da narrativa oral árabe na figura de seu avô e da pensão Fenícia, encarnando-a no personagem Halim e no restaurante.

Hatoum nos conta que, ao deixar a pensão Fenícia para ir morar num pequeno sobrado, a família levou consigo, além de objetos (tapete, mapas do Oriente, narguilé e alguns livros), a índia aculturada chamada Ninfa. Afirma o escritor:

Naquela época, não pensava que essas duas pessoas, muitos anos depois, seriam reinventadas: mescladas com outros parentes e amigos, seriam transformadas em personagens de ficção. O patriarca Mohamed Ali Assi e Maria do Carmo, a Ninfa, tinham em comum uma tradição milenar: ambos eram exímios narradores orais; por isso, muitas noites de uma cidade provinciana foram, para mim, menos tediosas. Sob a parreira de um pequeno pátio interno, eu escutava alternadamente histórias do Oriente e da floresta amazônica. Falavam em português, mas com uma sintaxe e entonação esquisitas, de modo que aquelas duas pessoas, tão próximas de mim, pareciam-me às vezes duplamente estranhas. O sotaque acentuado, as variações de entonação e o uso de expressões inusitadas me impressionavam menos do que o teor do discurso. Um discurso que encerrava símbolos emblemáticos, sob os quais o Outro começava a ser percebido e concebido: alguém exótico, proveniente de um alhures desconhecido (HATOUM, 1993).

Esta demanda memorialista está presente não apenas em depoimentos, mas em entrevistas e discursos do escritor e faz parte de seu projeto literário, como ele afirma: “Não há literatura sem memória” (HATOUM, 2008), elencando ainda que “a pátria de todo escritor é a infância (...) onde a memória sedimenta coisas importantes: as grandes felicidades, os traumas, as alegrias e também as decepções” (HATOUM, 2008). Hatoum afirma que escrever “significa filtrar toda uma experiência” (HATOUM, 2008), sendo que o que lhe interessa é “a memória desfocada, a memória não lembrada (...) porque aí é que se instala o espaço da invenção (...). Quer dizer, eu não sei exatamente o que aconteceu, mas sei que alguma coisa aconteceu no passado e é sobre isso que quero escrever” (HATOUM, 2008).

A relação da ficção de Hatoum com a memória é intensa, na medida em que toda a sua obra ficcional aponta para os registros mnemônicos, com narradores em trânsito, imigrantes, exilados, erradios, e em busca de suas identidades por meio do enlace entre o passado, o presente e o futuro. Essa vocação memorialista é por Hatoum denominada da seguinte forma: “as memórias compõem meu chão literário. Eis a herança mais forte das minhas origens” (HATOUM, 2008). Origens que Hatoum tenta resgatar, recuperar, pois, de acordo com o escritor, a perda de seu avô foi o grande estímulo para que ele começasse a escrever ficção, na medida em que

A literatura tenta preencher esse espaço em branco, essa ausência ou perda de algo do passado. O meu relato tenta recuperar e reinventar uma voz perdida num pequeno espaço chamado Pensão Fenícia, na longínqua Manaus. Mas essa voz é também plural: diálogo de vozes entre narradores do Ocidente e do Oriente que me ajudaram a inventar, ao longo de vários anos, uma história de um certo Oriente (HATOUM, 1993).

4.3 “O enigma é o próprio árabe”

Com quatro planos narrativos interdependentes que se entrecruzam, a obra de Mussa promove uma leitura não linear, provocada intensamente pelos relatos memorialísticos, pois é somente por meio de uma leitura em um constante vai-e-vem que conseguimos alcançar o enunciado do enigma. Porém, não há uma única decifração, ou seja, não existe uma resposta absoluta para a proposição de *Qafiya al-Qaf*, fato que levou o escritor Antonio Torres, na apresentação do livro, a afirmar que

O enigma é o próprio árabe: sua origem, suas tradições, seu nomadismo, seus haréns, seus algarismos, sua escrita e as suas múltiplas versões de uma história que por vezes soam improváveis, o que as torna ainda mais encantadoras (TORRES, 2004).

Vale lembrar que só se pode falar em literatura árabe a partir da fixação escrita do Alcorão, após a morte do profeta, em 632 d.C. Esta coleção de poemas – compostos nos séculos V, VI e VII – somente foi compilada e transcrita mais de 100 anos depois de sua criação. Pertence, assim, à literatura oral, já que os versos eram concebidos pelo poeta sem o recurso da escrita e armazenados na memória de um *rawi*, pessoa que guardava na memória todo o poema e todas as circunstâncias nas quais ele foi criado.

Alguns estudos sobre as populações beduínas contemporâneas (GIORDANI, 1985; HOURANI, 2006) revelam que muitos poemas, compostos em circunstâncias históricas identificáveis, permanecem na lembrança dos diversos “recitadores” por cem, duzentos, e às vezes por trezentos anos. Esta memória, como elencamos no capítulo anterior, está relacionada à questão de que esses poemas, compostos no que hoje chamamos de árabe clássico, faziam referência a fatos que documentos históricos permitem datar, além de serem compostos para um ouvinte particular, que podia ser um inimigo, um aliado, uma personalidade que se queria louvar ou ridicularizar.

Louvar uma personalidade é o mote de ambos os narradores do romance, já que eles contam ou escrevem suas próprias histórias. Afinal, “todo herói é poeta; todo poeta é herói” (MUSSA, 2004, p. 41). No caso do poeta Al-Ghatash, a busca é pelo amor de Layla e pela decifração do enigma de Qaf. Já o Sr. Mussa tem por objetivo o reconhecimento do poema como um dos suspensos e, por isso, pretende celebrar o seu reflexo, Al-Ghatash. Com o reconhecimento do poema pela Academia, o Sr. Mussa celebra também sua linhagem familiar, já que o referido poeta faz parte da tribo de Labwa, formada por antepassados de seu avô.

Quando estive em Beirute, há uns poucos anos, levei comigo a versão de um oitavo poema que – sustento – certamente figurou entre os que penderam da grande Pedra Preta (MUSSA, 2004, p.12).

Indignei-me; fui aos jornais para fazer polêmica; chamei tolos àqueles doutores; e convoquei estudiosos da tradição não-canônica a defenderem o poema. Infelizmente, fui aos poucos percebendo que toda a tradição não-canônica era formada apenas pela minha pessoa (MUSSA, 2004, p.14).

O narrador, Sr. Mussa, por fazer clara referência ao próprio escritor Alberto Mussa, pode configurar uma autoficção (KLINGER, 2007), principalmente se observarmos que esse

narrador se mostra na trama com determinadas características conflitantes com a figura do escritor Alberto Mussa, como ser megalomaniaco, pouco confiável, ladrão de comida e de livros, além de incorporar, no seu senso da moda e da indumentária, a própria falsificação, ao desfilar no romance com terno italiano e turbante de beduíno, em uma clara paródia à faceta “kitsch” do orientalismo. A composição desse personagem ironiza o discurso restaurador do passado, já que é através de suas memórias que temos acesso ao poema e ao enigma. Ou seja, ao problematizar esse personagem, o romance retira o véu da Verdade, da unidade, do centro, da origem da voz narrativa.

Antônio R. Esteves, ao discorrer sobre *O romance histórico brasileiro contemporâneo* (2010), assinala que a presença de escritores como protagonistas pode servir para que o romance histórico possa contar sobre a história da literatura brasileira. Tal fato abre questionamentos, principalmente se pensarmos que “a intertextualidade se faz não apenas com a escrita do próprio escritor protagonista da obra, mas também com toda a historiografia da literatura do período em que se insere o escritor” (ESTEVES, 2010, p. 123). Assim, ao buscar o reconhecimento do poema, o narrador está discutindo sobre a construção do próprio cânone, os motivos que levam uma obra a ser reconhecida, as obras que estão fora do cânone; enfim, mostra como o cânone é “uma construção discursiva de determinado momento, flutua com o passar do tempo” (ESTEVES, 2010).

A memória figura ainda por meio do personagem Nagib, imigrante libanês que veio para o Brasil no início do século XX. Nagib é avô do Sr. Mussa, o narrador do romance. Era ele quem contava para o Sr. Mussa, na infância, as histórias da *Qafiya* de cor, o que enfatiza o caráter central que a oralidade e a memória tinham nas mediações da cultura no período pré-islâmico, conforme vimos anteriormente, já que era crucial a presença de um *rawi*, aquele que guardava na memória o poema e as circunstâncias em que ele era criado. Com a mesma importância, temos o personagem de um libanês, que aparece em uma cena no centro do Rio, comendo um quibe e contando histórias fantásticas, ao modo do *Livro das Mil e uma noites* (2006). Tanto Nagib quanto o Libanês possuem suas identidades marcadas pela cultura árabe, assim como o narrador Sr. Mussa, e como o próprio escritor Alberto Mussa. São personagens que marcam a questão da oralidade sempre presente na cultura árabe, principalmente para os que vivem no exílio.

Neto de imigrantes árabes, o escritor Alberto Mussa conta que sua inspiração inicial foi a língua árabe, mais precisamente o alfabeto. “Eu tinha percebido que a ordem das letras não obedecia exatamente à sequência dos valores numéricos atribuído a elas. Esses, na verdade, eram os do primitivo alfabeto fenício, que é a base do hebraico, do grego e do latino”

(MUSSA, 2013, p.263). Assim, o enigma, com enunciado em árabe, está relacionado com o valor numérico das letras, de modo que pode ser lido tanto em árabe quanto em hebraico. Já quanto ao assunto, Mussa explica que o buscou no universo da ficção científica: “pensei numa espécie de máquina do tempo que – em vez de grandes viagens pelo passado e para o futuro – voltasse apenas alguns minutos, permitindo ao observador assistir ao que ele mesmo acabava de viver” (MUSSA, 2013, p.264).

A máquina estava baseada no olho de um gênio cego e caolho, ou seja, o observador olhava nos olhos de outro ser o que acabara de viver. Trata-se, como vemos, de um sintoma borgeano: duas experiências (a da máquina e a da memória) não poderiam ser idênticas. A metáfora do espelho está no cerne do enigma, base de toda a narrativa. Assim, o Sr. Mussa, um dos narradores de *O Enigma de Qaf*, vê na experiência com o espelho um meio para buscar a si mesmo. Neste espelho, porém, a outra face ilumina suas raízes culturais, familiares e históricas num movimento caleidoscópico, a partir de múltiplos focos narrativos, versões e perspectivas.

O espelho sempre exerceu grande fascínio sobre o espírito humano. Isso se deve ao fato de gerar um espaço de ambiguidade, pois a imagem que reflete é, simultaneamente, idêntica (apesar de invertida) e ilusória. Representa, assim, dois extremos: a verdade e a sua representação. Simulacro. Desde antes de *A república*, de Platão (380 a.C.), o espelho é um símbolo que perpassa todos os campos artísticos e assume uma função estética de destaque, na medida em que engendra a relação conflituosa entre a realidade e a aparência.

Lembremo-nos do quadro *O espelho* (1936), do pintor belga Paul Delvaux (1897-1994). Em uma sala, decadente e carcomida, temos uma mulher de costas e elegantemente vestida, sentada em um pequeno banco, contemplando-se no espelho. A imagem refletida é a desta mulher, porém completamente nua, na mesma sala, no mesmo banco, com uma janela ao fundo. Por essa janela, podemos visualizar que se trata de uma casa de campo espreitada por árvores. É interessante notar a sombra sinuosa da árvore que se destaca, já que o seu tronco é reto, rijo e bastante alongado. Esta sombra funciona como uma reverberação do simbolismo do espelho, já que se torna de alguma forma o reflexo invertido da árvore.

Através desta expressão surrealista, podemos notar que há uma evidente disparidade entre as duas imagens: a revelada pelo espelho e a que se contempla. Aparentemente, a mulher que se vê não é a mulher refletida. Esse caráter nos faz retomar o problema da ambiguidade e nos faz perguntar: quem é essa mulher? Ela é a do espelho ou a que se observa? Poderíamos discorrer aqui sobre o mundo subjetivo que se abre e resplandece na imagem refletida que teima em escapar pelo espelho, mas esse não é o nosso objetivo. O que

vamos reter desse exemplo é a possibilidade de o espelho resgatar todo um universo simbólico que proporciona, além de uma visão do mundo, a reflexão sobre a própria condição existencial diante do mundo.

Trata-se, assim, de tomar o espelho como metáfora, como símbolo, como significante que culmina em uma reflexão. Até porque, etimologicamente, espelho vem do vocábulo latino *speculum*, que vem de *spectare*, que significa olhar, contemplar, observar. Dessa família temos *spectrum* (visão, recordação, imaginação, fantasma), *specularia* (vidro, vidraça), além de espetáculo, espectador. É interessante também incluir o vocábulo especulação, que possui as acepções, na língua portuguesa, de: estudar em detalhes, pesquisar, pensar sobre, reflexão, contemplação, indagação, dúvida, segundo o dicionário Houaiss (2010). A metáfora do espelho torna-se, dessa forma, um grande mote para especular (ou refletir) sobre o processo de construção e representação da subjetividade do homem.

Tanto em Hatoum, com a representação dos gêmeos, quanto na narrativa de Mussa, em que obsevamos a presença de muitos personagens duplicados, espelhados, gêmeos distorcidos, o espelho é metáfora para o trabalho com a memória e com a identidade. Além do paralelo do narrador da história principal, o pesquisador Sr. Mussa, com o escritor Alberto Mussa, observamos que é no registro formal do romance que ocorre um espelhamento marcante, que busca fissurar a verdade, principalmente aquela constituída acerca da cultura árabe, conforme Edward Said (2007) discorreu em sua célebre tese sobre o Orientalismo. Nesse sentido, a estrutura narrativa de *Qaf* espelha-se na estrutura dos *Poemas suspensos* (2006), obra que o próprio escritor Alberto Mussa traduziu diretamente do árabe após longa imersão no idioma e na cultura através de pesquisas e viagens ao Líbano, cidade de seus antepassados. Ao retomar essa estrutura, *O Enigma de Qaf* promove uma dupla inscrição: individual e coletiva. Ou seja, tangencia não só a biografia de seu autor enquanto descendente árabe, mas colabora na busca de uma identidade de grupo, uma identidade coletiva, a dos imigrantes árabes que vieram para o Brasil.

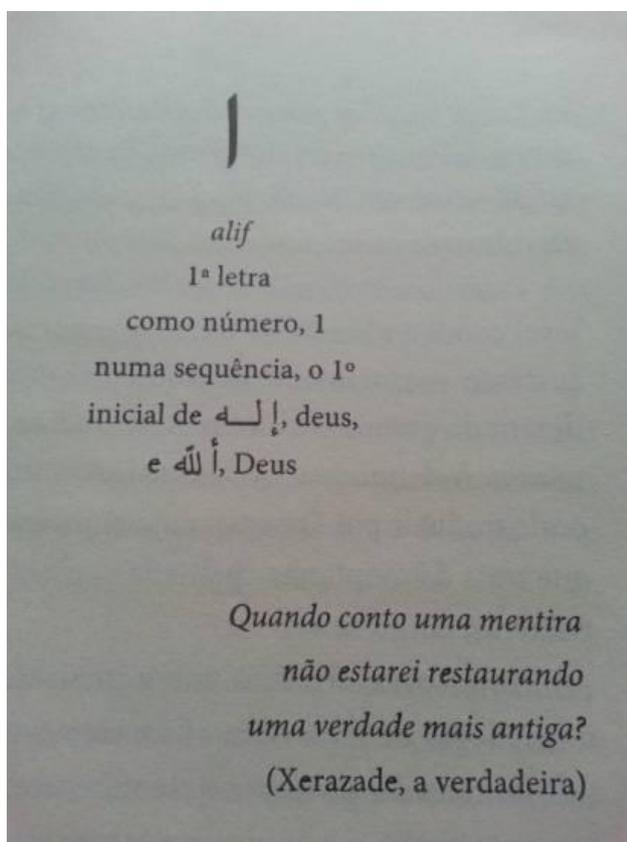
Além dessa faceta cultural que é espelhada e trabalhada no romance pela memória, os enredos dos capítulos se espelham inversamente: se em um capítulo há um homem que persegue poetas, no próximo haverá um poeta que persegue homens. Há também outros tipos de espelhamentos temáticos que, pela variedade, citaremos apenas a famosa história da personagem Xerazade, do conhecidíssimo *As Mil e Uma Noites* (2006). Na história tradicional, Xerazade conta histórias para adiar infinitamente a própria morte. Na versão de *Qaf*, Xerazade é um gênio (ou seja, um não-humano) que, por contar histórias, acaba

eternamente aprisionado, ou seja, “morto”. Essa inversão segue uma longa cadeia e, em algum nível, pode-se pensar no espelhamento entre Oriente e Ocidente.

Também podemos analisar o espelhamento que ocorre na abertura dos capítulos da história principal. Cada um dos vinte e oito capítulos é nomeado por uma letra árabe. Cada letra é inicial de duas palavras, que são relacionadas entre si. Um exemplo é o capítulo nomeado por Jim, a quinta letra do alfabeto árabe, que é a inicial, segundo o narrador do romance, de beleza e loucura. Neste exemplo vemos claramente que o que marca a interpretação, sob esta perspectiva, é a força que a simultaneidade das palavras beleza e loucura produz. Esta estratégia influenciará a leitura e interpretação do capítulo e do romance como um todo.

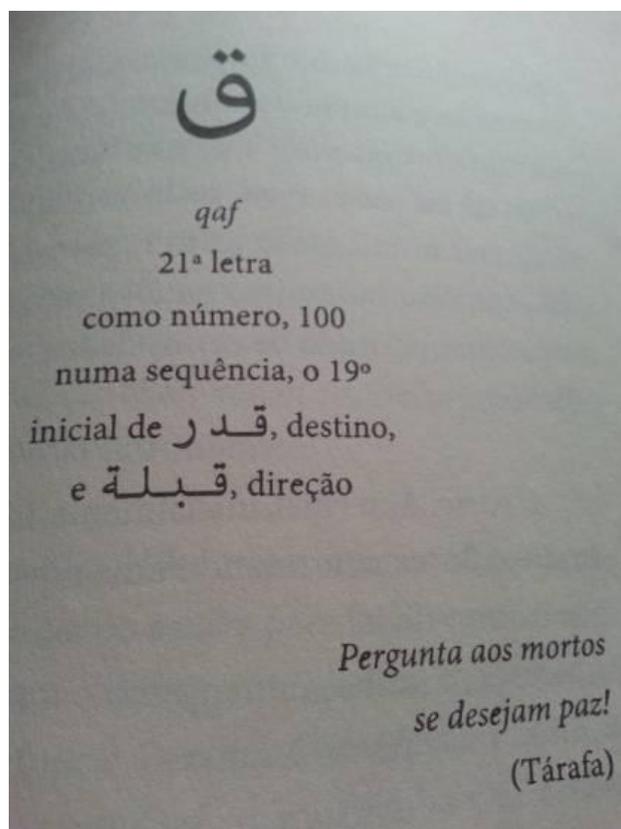
Para melhor visualização, seguem alguns exemplos:

Abertura do capítulo 1



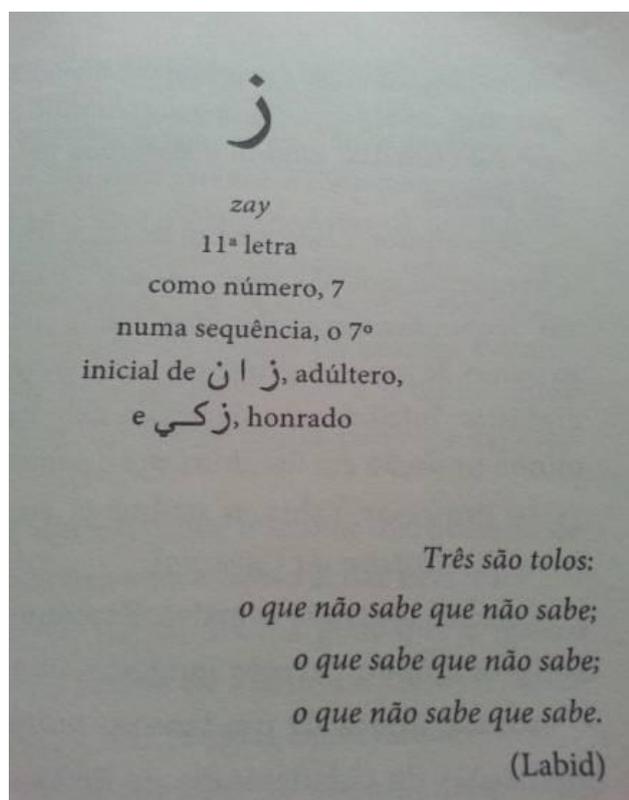
(MUSSA, 2004, p.11).

Abertura do capítulo 19



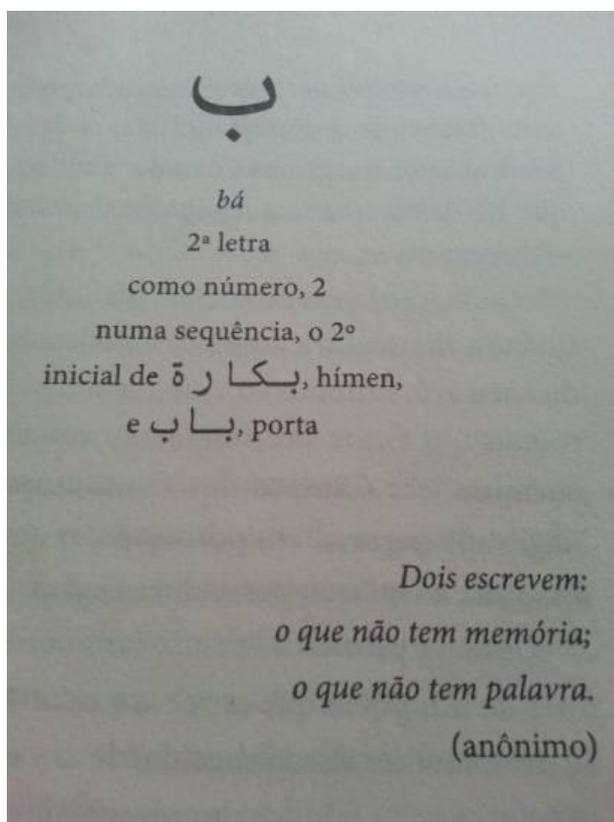
(MUSSA, 2004, p.181).

Abertura do capítulo 7



(MUSSA, 2004, p.65).

Abertura do capítulo 2



(MUSSA, 2004, p.19).

Temos também o capítulo nomeado por Dal, oitava letra do alfabeto árabe, que é a inicial de templo e sangue; o capítulo nomeado por Yá, vigésima oitava letra do alfabeto árabe, que é a inicial de direita e esquerda; o capítulo nomeado por ‘Ayn, décima oitava letra do alfabeto árabe, que é a inicial de sabedoria e escuridão. Este recurso, amplamente utilizado em *O enigma de Qaf*, marca de maneira singular a presença da cultura árabe no romance, fazendo com que o leitor mergulhe na língua árabe, com suas múltiplas significações e caminhos interpretativos, já que nos mostram o quão arbitrário, paradoxal e movediço é nomear os seres e as coisas.

O ato de nomear e dar sentido e representação às coisas é um preceito cartesiano por excelência, já que é pelo *Cogito* que ocorre o nascimento da subjetividade, na medida em que

a realidade “deixa de ser algo que se manifesta por sua força interna e que possui em si mesma a inteligibilidade, e passa a ser algo que é representado por um sujeito, que lhe confere sentido” (CHAUÍ, 1976). Assim, nomear as coisas é ter poder sobre a realidade, poder de representar essa realidade, esse objeto, de torná-lo inteligível ao homem. Nomear algo é, segundo o pensamento cartesiano, afirmar a existência desse mesmo algo para a consciência do sujeito.

Essa problemática do ato de nomear também nos remete aos estudos de Jacques Derrida, um estudioso com preceitos alinhados ao pensamento contemporâneo e que expôs, em *A escritura e a diferença* (2011), que uma leitura ou uma interpretação não apaga nenhuma outra, de forma a fazer emergir a simultaneidade das interpretações, e não das oposições entre elas; isto é, que um significante possui um feixe de significados em que ocorre a escritura. Derrida trabalha, pois, com “e” e não com “ou”, ou seja, rejeita o sistema binário tão crucial para a episteme moderna.

Em *O Enigma de Qaf*, essa simultaneidade de interpretações é explicitamente mostrada nas iniciais das palavras do alfabeto árabe, como vimos, e no próprio caminho de leitura que deverá ser escolhido pelo leitor diante do romance, o que ativa ainda mais a polissemia, deixando aflorar os significados, permitindo falar a alteridade e promovendo o jogo dos significantes, já que descarta que o signo possui um significado transcendental, ou seja, uma origem, um autor, uma autoridade.

Não temos essa abertura nem para os parâmetros nem para os excursos. Mas, se aprofundarmos o olhar, veremos que essas narrativas orbitam como uma espécie de envoltório mítico e lendário para a narrativa principal, formando um mosaico. Essa forma de narrar, com múltiplos focos narrativos, mostra-se descontínua, articulando-se com proposição de Adorno de que, na contemporaneidade, “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). Assim, ao recusar a narração centrada na ilusão de que o narrador detém todas as informações sobre a experiência e o leitor apenas assiste a tudo como se estivesse presente, Mussa encolhe a “distância estética” e promove uma destruição da tranquilidade contemplativa diante do texto.

Esse encolhimento ocorre principalmente nos excursos. Vale a pena retomar as personagens que tentaram sistematizar o mundo, definir uma ordem para as coisas. É o caso de Zaynab, que tentou aprisionar o tempo; de Málica, a mulher que dividia por zero; além de Yarub, que desejou uma língua com infinitos sinônimos. Todos eles, sem exceção, terminam fracassados, destruídos, porque foram obstinados no intuito de enclausurar o tempo, os

números, a língua e o mundo sob uma única fórmula. Aqui, observamos uma crítica às leis inflexíveis, aos paradigmas, à Verdade, à unidade, à própria Modernidade.

Há uma personagem no romance, porém, que descobre todas as possibilidades de destino e que, a partir daí, vai tentar se livrar de cada uma delas:

O que tornou Sayda imortal foi perceber o ponto de contato entre os 3.732.480 labirintos – o que lhe permitia saltar de um a outro antes de morrer. Era possível fazer isso às vezes trocando de mão no instante de levar o pão à boca, mudando subitamente de direção ao caminhar, fazendo um ou outro gesto irrelevante (MUSSA, 2004, p. 243).

Sayda representa a originalidade como fuga da morte, uma metáfora para o próprio povo árabe pela sua força e resistência. Ela não perverte, não corrompe, mas se transforma para seguir. Essa característica de Sayda mostra de forma veemente a visão de mundo que os povos da época pré-islâmica tinham, pois eram povos nômades, beduínos e criadores de camelo, e que, por essas características, necessitavam transformar a si próprios para seguir em diante e não adulterar o meio em que viviam, como as outras personagens o fizeram e, por isso mesmo, fracassaram. Essa imagem que Sayda presentifica desconstrói todo o discurso ocidental sobre o Oriente, pois nos mostra uma sociedade que se transforma constantemente.

Problematiza também, como já dissemos, o discurso da modernidade sobre a Verdade, pois, conforme as atitudes de Sayda, o que vemos é um labirinto de escolhas, uma rede, um rizoma, o inacabado da interpretação – o que coincide com as palavras de Foucault:

A partir do século XIX, os signos se encadeiam em uma rede inesgotável, ela também infinita, não porque repousem em uma semelhança sem limite, mas porque há uma hiância e abertura irreduzíveis (FOUCAULT, 2000, p.45).

Para finalizar esta análise, destacamos a metáfora do véu. O véu e o rosto das mulheres em *Qaf* são de grande importância para a apreciação do romance, pois se mostram como alegorias da linguagem e da memória. O véu no rosto de Layla é o elogio da dúvida, fundamento do próprio enigma de *Qaf*, que permeia todo o romance.

O narrador Sr. Mussa explica, no final do romance, que Sabah significa “manhã”, que seria uma metáfora de quem recebe luz num rosto descoberto. Já Layla significa “noite”, que seria associada a uma face sempre oculta. Trata-se, como vemos, da mesma pessoa, cujo nome varia conforme esteja ou não com o véu, na medida em que não temos nenhuma referência de um encontro entre as irmãs. Tanto que, quando o olho de Jadah mostra Layla desvelada, é o rosto de Sabah que al-Ghatsh contempla.

O véu não é tratado, assim, como algo que remete à submissão da mulher islamizada (Saadawi, 1982), mas como metáfora para a problematização do retorno ao passado. Além disso, Al-Ghatash precisa decifrar o enigma, a partir de uma tabuinha, para desvelar a face oculta de Layla, que é, como vimos, Sabah. Já o Sr. Mussa intenta elevar o poema de Al-Ghatash como um dos Suspensos através da reconstrução escrita desse poema, que foi recitado por seu avô, como explica o narrador no seguinte trecho:

Fui, assim, obrigado a revelar que não havia fontes, se o conceito se aplica apenas à matéria escrita; e que fora meu avô Nagib, ao se apaixonar por minha avó Mari, fugir de casa e embarcar clandestinamente no vapor que levava a família de Mari para o Brasil, quem trouxera, além de uma bagagem apenas constituída de livros, parte dos versos de Qafiya al-Qaf, sabidos de cor. A essência do poema aprendi com meu avô. O resto, as lacunas que a memória do velho Nagib não reteve, recuperei de lendas colhidas em minhas peregrinações pelo Oriente Médio, e de toda sorte de dados históricos dispersos que fui capaz de compilar (MUSSA, 2004, p. 13).

Este trecho demonstra de forma objetiva como o narrador trabalha com a relação entre memória e linguagem, principalmente por sabermos que a versão escrita de Qafyiao al-Qaf é considerada fraudulenta pelos “mestres das prestigiosas universidades do Cairo e de Beirute” (MUSSA, 2004), que o rechaçam por não haver “manuscritos conhecidos que pudessem fundamentar o meu [Sr. Mussa] trabalho, nem eu me dispusera a publicar as fontes” (MUSSA, 2004).

Sobre tal aspecto, é interessante pensar, com Cristhiano Motta Aguiar (2010), que o grande intuito da narrativa de Mussa é mostrar que o passado não volta a partir de um referencial que pudesse ver tudo e que estivesse além da história dos homens. “Este referencial podia ser o gênio, contudo seu olho está cego” (AGUIAR, 2010, p. 132). Assim, Alberto Mussa, com *Qaf*, nos mostra que são os humanos que enxergam, nunca o ponto metafísico, ou seja, o que retorna a nós (pela linguagem, pela memória e pela cultura) é uma mera representação, semelhante ao que pode ter acontecido, mas nunca igual.

Trata-se de um encontro desencontrado com Alberto Mussa, pois esta narrativa aponta para uma outra relação: o limite tênue entre a ficção e a memória, na medida em que aborda a confluência da experiência pessoal com uma herança cultural transmitida de geração a geração. Segundo Halbwachs (1847-1945), em *A memória coletiva* (2003), é neste ponto que se percebe “a negociação das memórias”: onde a memória individual entra em concordância com a memória coletiva para se reforçar, criando, desta forma, uma ideia de cultura ou enraizamento, partindo de uma base comum.

Assim, tanto na narrativa de Mussa quanto no romance de Hatoum, o estreito vínculo estabelecido entre o exílio e a memória, assim como o trabalho com a literatura como espaço de preservação da herança cultural, traz à tona uma das maiores bagagens que o imigrante carrega em suas andanças: a lembrança de sua terra e de suas origens.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Karl Eric Schollhammer (2009), ao comentar sobre a literatura contemporânea, declara que o escritor contemporâneo “parece estar motivado por uma grande urgência em se relacionar com a realidade histórica” (SCHOLLHAMMER, 2009, p.10), porém consciente da “impossibilidade de captá-la na sua especificidade atual” (SCHOLLHAMMER, 2009, p.10). De acordo com Schollhammer, após mapear as últimas gerações a fim de poder enxergar as continuidades e, principalmente, as rupturas produzidas pelos escritores contemporâneos, houve um “retorno aos temas tradicionais da fundação da nação, da história brasileira e do desenvolvimento de uma identidade cultural” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 29).

De fato, Milton Hatom e Alberto Mussa expressam, em alguma medida, esse retorno descrito por Schollhammer, pois ambos os escritores trabalham, como observamos, com a formação da identidade cultural brasileira como um amálgama, construída a partir de variados matizes e contribuições das mais diversas etnias que para cá vieram como imigrantes. Além disso, retomam os grandes escritos literários da tradição cultural de suas raízes familiares, como o *Alcorão*, a *Bíblia*, *Os poemas suspensos* e *As mil e uma noites*, problematizando-os, atualizando-os, dialogando com eles na contemporaneidade, mesclando os gêneros de ficção com os escritos não ficcionais, como os relatos históricos e o ensaio, por exemplo.

No primeiro capítulo, ao trazer registros de como a cultura árabe ou o imigrante árabe foi representado pela literatura brasileira desde os escritos coloniais, vimos que a literatura brasileira contemporânea, diferentemente dos períodos anteriores, lança um olhar diferenciado sobre a imigração árabe para o Brasil, o que possibilita uma releitura do processo de inserção do imigrante na sociedade brasileira, principalmente para os descendentes de primeira e segunda geração. Observamos também que as obras de escritores descendentes de imigrantes permitem uma reflexão densa sobre os conflitos da condição migrante, porém longe da visão estereotipada ou mesmo da tematização preconceituosa com a cultura árabe.

Do mesmo modo, ao elencar e analisar a relação que os escritores Alberto Mussa e Milton Hatoum estabelecem com o universo árabe, por meio de uma reflexão sobre suas obras, ficcionais ou não, buscamos no segundo capítulo colocar em cena um dos diversos “biografemas” (BARTHES, 1979) que compõem a imagem desses escritores. A cultura árabe, tomada como “biografema”, ou seja, como signo de um ser fragmentário, torna-se um

significante da vida desses escritores, iluminando detalhes significativos em sua obra e criando leituras sobre esses sujeitos que se narram discursivamente diante do espaço público.

Devemos ressaltar ainda que o trabalho de tradutor que ambos realizam é também uma forma de conviver e dialogar com as demandas culturais que fazem parte de suas identidades. Hatoum traduziu *Representações do Intelectual*, obra de Edward Said, um importante pensador palestino. Foi também um grande promotor e incentivador da obra de Said aqui no Brasil, escrevendo artigos, críticas, resenhas e comentários, realizando palestras sobre Said e indicando a tradução e publicação de seus livros na editora Companhia das Letras. Já Alberto Mussa traduziu diretamente do árabe *Os Poemas Suspensos (All-Muallaqat)*, coletânea de poesias árabes pré-islâmicas que circulavam estritamente na tradição oral. Estas poesias foram registradas na forma escrita somente no século IX, aproximadamente. Os poetas dessa época eram nômades e participavam de concursos em Meca, onde se situa a Caaba, a grande Pedra Preta. Sabe-se que os textos premiados recebiam uma honra especial: eram bordados com fios de ouro em um manto púrpura e exibidos sobre a Caaba, daí o termo *al-muallaqat*, as “suspensas”.

Já com relação ao terceiro capítulo, que tematizou o exílio como *pathos*, consideramos de grande relevância retomar os dados históricos do processo imigratório, na medida em que refletir sobre as motivações sociais e políticas da imigração de árabes para o Brasil ilumina nossa análise sobre os percursos e dificuldades por que passam todos na travessia, no deslocamento, no processo de desenraizamento. Abordamos o complexo processo de negociação da identidade, de pertencimentos e valores, envolvendo questões étnico-raciais, vivência de preconceito, educação dos filhos, relações familiares, conflitos intergeracionais, de gênero; enfim, uma gama de questionamentos relativos à própria existência humana.

Na literatura de Milton Hatoum, a problematização da identidade do imigrante passa pelo “estranhamento” de si no deslocamento do espaço geográfico, pois a vida do migrante é marcada por diversas rupturas, como argumentamos. Já com Alberto Mussa, vimos que ambientar sua narrativa tanto na atualidade quanto no período pré-islâmico colabora na busca de uma visão mais ampla tanto da cultura quanto da história desses povos do deserto.

No quarto capítulo, ao destacar a memória e sua relevância para o resgate da herança cultural árabe, buscamos refletir sobre “as escritas do eu” (MELLO, 2013), pois o que Hatoum e Mussa produzem não são relatos pautados nos modelos de (auto) biografia, genealogia ou historiografia, mas algo que aproveita a experiência do imigrante, transformando-o em matéria literária, em ficção. Uma busca aparentemente genealógica, mas que na verdade aproveita tradições restantes, em sua maioria fragmentadas, pois são obras

escritas por autores contemporâneos no limiar do contato cultural, descendentes de indivíduos não-nacionais, que têm a experiência de imigração e exílio não marcada em sua pele, mas em sua memória, por meio das lembranças de antepassados. Assim, esta pesquisa levou em conta textos de escritores brasileiros sobre memórias tão fictícias quanto saudosas, de um lugar que não foi, de um tempo que não existe mais, de uma cultura que só lhes chegou mediada, mas que, de alguma forma, representa parte do que eles são, ou, poderiam ter sido.

Dessa forma, em paralelo, buscamos demonstrar que a literatura também se institui como um dispositivo de memória que não apenas “transporta” a memória coletiva, mas a configura, à medida que confere aos marcos sociais da memória as visões articulares advindas das experiências pessoais dos indivíduos no contexto da imigração e de seus descendentes.

Enfim, por meio de três eixos de análise (a identidade, o exílio e a memória), verificamos que, na contemporaneidade, a ficção brasileira produzida por autores brasileiros de ascendência árabe, constrói um espaço de enriquecimento cultural ao presentificar o árabe despido de estereótipos, exotismos e exageros folclóricos. A presença da cultura árabe se dá, nas obras em análise, não apenas no nível temático, com personagens, ambientação e ritos culturais, mas, principalmente, no maior legado da cultura árabe para a humanidade: a língua árabe. Devemos ressaltar que são autores de ascendência árabe, uma vez que o processo de negociação identitário é também realizado por filhos e netos de imigrantes, que vivem entre dois mundos de referências culturais distintas em seu dia a dia sem terem saído do país onde cresceram, cruzam fronteiras culturais, a partir do momento em que saem de suas residências. Escritores que precisam lidar com um duplo quadro de referência, sentido e pertencimento cotidianamente, como é o caso de Milton Hatoum e Alberto Mussa.

A herança cultural árabe é apenas mais uma chave de leitura para as obras de Milton Hatoum e Alberto Mussa diante de muitas outras possíveis, principalmente no campo da Literatura Comparada.

REFERÊNCIAS

- ABED al-Jabri, Mohammed. *Introdução à crítica da razão árabe*. São Paulo: UNESP, 1999.
- ADICHIE, Chimamanda. *O perigo de uma única história*. Disponível em <www.ted.com/talks>. Acesso em: 15 jun. 2013.
- ADORNO, T. *Notas de Literatura I*. Trad. e apresentação Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- AGUIAR, Cristhiano Motta. *Ontem, hoje e os outros: ficção contemporânea e tempo presente*. 2010. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2010.
- ALENCAR, José. *Como e porque sou romancista*. Biblioteca Virtual da USP, 1983. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br>>. Acesso em: 15 jan. 2014.
- ALVES, Castro. *Os escravos*. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.
- ANCHIETA, José de. *Teatro de Anchieta: obras completas*. São Paulo: Loyola, 1977.
- ANDERSEN, Benedict. *Comunidades imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988. Volume único.
- ANÔNIMO, Piloto. Relato do Piloto Anônimo. In: PEREIRA, Paulo Roberto. *Os três únicos depoimentos do descobrimento do Brasil: Carta de Pero Vaz de Caminha; Carta de Mestre João Fará; Relato do Piloto Anônimo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.
- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- ARMONY, Adriana; LEVY, Tatiana Salem. *Primos: histórias da herança árabe e judaica*. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- ASSIS, Machado de. *Machado de Assis: obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, vol 3. Afrânio Coutinho (org).
- _____. *Obras Completas de Machado de Assis*. São Paulo/Rio de Janeiro/Porto Alegre/Recife: Editora Mérito, 1965, volumes 1, 2, 3.
- AULETE CALDAS. Mafoma. *Novíssimo Aulete dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexikon, 2011.
- BACHELARD, Gaston. *Os pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1988.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1976.
- BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. São Paulo: Martins Fontes, 1979.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: _____. *Magia e técnica. Arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, v. 1. 8. ed. Trad. de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 241-252.
- BERTOL, Rachel. O jogo do enigma e da linguagem. *Jornal O Globo*, Prosa & Verso, 16 de outubro de 2004.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.
- BÍBLIA. Gênesis. Português. *Bíblia Sagrada*. São Paulo: Ed. Ave Maria, 1982.
- BORIS FAUSTO. *História da vida privada do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- BUNGART NETO, Paulo. De Taunay a Nava: grandes memorialistas da literatura brasileira. *I Diálogos Entre Letras*, UFGD, 2011. Disponível em: <<http://www.ufgd.edu.br>>. Acesso em: 27 fev. 2015.
- BURNS, E. M. et al. *História da Civilização Ocidental*. 39. ed. São Paulo: Globo, 1999.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Heloisa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa; 4. ed. São Paulo: Edusp, 2003.
- CARDOSO, Ruth. *A aventura antropológica*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1986.
- CHAUÍ, Marilena S. A destruição da subjetividade na filosofia contemporânea. *Jornal de Psicanálise*, São Paulo, v. 8, n. 20, p. 29-36, 1976.
- CHEVALIER, J. ; GHEERBRANT, A. *Dicionário de Símbolos (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. 12. ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1998.
- CORTESÃO, Jaime. *A Carta de Pero Vaz de Caminha*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1943.
- CURY, Maria Zilda Ferreira. De orientes e relatos. In: SANTOS, Luíz Alberto Brandão e PEREIRA, Maria Antonieta (Org.). *Trocas Culturais na América Latina*. Belo Horizonte: Pós-Lit/FALE/UFMG; Nelam/FALE/UFMG, 2000.
- _____. Imigrantes e agregadas: personagens femininas na ficção de Milton Hatoum. In: DUARTE, Constância Lima (Org.). *Gênero e representação na Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2002. Coleção Mulher & Literatura.
- _____. *Fronteiras da memória na ficção de Milton Hatoum*. Letras (Santa Maria), Santa Maria, v. 26, p. 11-19, 2006.

- DELEUZE, Gilles. *Critica e clínica*. Sao Paulo: Ed. 34, 1997, 2011.
- DEMANT, Peter. *O mundo muçulmano*. São Paulo: Contexto, 2013.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- DURANT, Will. *A história da civilização: nossa herança oriental*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1982. v.1.
- ESTEVES, Antônio R. *O romance histórico brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.
- FISHER, Luis Augusto. *Conversa urgente sobre uma velharia – uns palpites sobre a vigência do regionalismo*. *Cultura e Pensamento*, Brasília, n. 3, p. 127-139, dez. 2007.
- FLAUBERT, Gustave. Um coração simples. In: _____. *Três contos*. Tradução Milton Hatoum; Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- FOUCAULT, M. *Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento*. Rio de Janeiro: Forense, 2000.
- _____. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.
- _____. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Tradução Maria Thereza da costa Albuquerque e J. A. Ghulhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- _____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2001.
- _____. *O que é um autor*. 2ed. Lisboa: Vega, 1992.
- GALLE, Helmut. Elementos para uma nova abordagem da escritura autobiográfica. In: *Matraga*, Rio de Janeiro, ano 13, n. 18, p. 64-91, 2006.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *Desconversa: ensaios críticos*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.
- GÂNDAVO, P. de M. *Tratado da terra do Brasil [1826]; História da província de Santa Cruz [1576]*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1980.
- GIORDANI, Mário Curtis. *História do mundo árabe medieval*. Petrópolis: Vozes, 1985.
- GOTLIB, Nádi Batella. Prefácio. In: MIRANDA, Wander Mello. *Corpos escritos*: Graciliano Ramos e Silviano Santiago. São Paulo: Ed. USP, 2009
- GUEIROS, R. F. Mansur. *Tabus linguísticos*. Rio de Janeiro: Simões, 1956.
- HAJJAR, Claude Fahd. *Imigração árabe: cem anos de reflexão*. São Paulo: Cone, 1985.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2003.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

_____. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

HANNERZ, Ulf. *Fluxos, fronteiras, híbridos: palavras-chave da antropologia transnacional*. Rio de Janeiro: Abril, 1997.

HATOUM, Milton. 10 passeios pelos bosques da ficção. *Revista do Centro de Estudos Portugueses da UFMG*. Vol.4, n.33, p.355-361, jan-dez, 2004. Entrevista concedida a Denis Leandro Francisco.

_____. A Amazônia árabe. *Textos da Gávea*, 2015. Disponível em <<http://textosdagavea.blospot.com.br>>. Acesso em: 04 jun. 2013. Entrevista concedida a Francisco José Viegas.

_____. A parasita azul é um professor cassado. *Revista Entrelivros*. v. 1, n1. maio, 2005.

_____. Adaptação é tradução literária para Milton hatoum. *Arquivo Milton Hatoum*. Disponível em: <<http://www.matizar.com.br/projetos/eldorado/>>. Acesso em: 14 jun. 2013.

_____. Conversa com Milton Hatoum. *Babel – Revista de poesia, tradução e crítica*. v. 1, n. 1, p. 6-15, jan./abr.2000, p.10-12. Entrevista concedida a Susana Scramin.

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

_____. ENCARTE de cd. In: *O escritor por ele mesmo: leituras de Milton Hatoum*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2001. (CD sonoro).

_____. Entrevista com Hatoum. *Digestivo Cultural (Suplemento Literário de Minas Gerais)*, Minas Gerais, 01.05.2006. Edição fev/2006. Entrevista Concedida a Julio Daio Borges.

_____. Entrevista com Hatoum. Disponível em: <<http://desconcertos.wordpress.com>>. Acesso em 02 ago. 2013. Entrevista concedida a Claudinei Vieira e Fransueldes de Abreu.

_____. Entrevista com Hatoum. *Seminário de escritores brasileiros e alemães*. São Paulo: Instituto Goethe, 1993. Disponível em: <www.hottopos.com>. Acesso em: 03 set. 2012. Entrevista concedida a Aida Ramezá Hanania.

_____. Entrevista. *Suplemento. Jornal Estado de São Paulo*. Fev, 2006. Entrevista concedida a Julio Daio Borges.

_____. Escrever à margem da história. *Revista de Estudos Árabes*. São Paulo, v.2,n. 4, jul./dez. 1994, p.67-72.

_____. Exílio. *Folha de São Paulo, Caderno Mais*. 15 ago. 2004.

_____. Fé na ficção. *Revista Brasileiros*. Número 65. 19 de dezembro de 2012.

HATOUM, Milton. Hatoum em entrevista. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 25 nov. 1990. Revista d', p. 4-8. Entrevista Concedida a Maria Ercília.

_____. Hatoum: as palavras de um escritor exigente aos leitores exigentes. *Revista Caros Amigos*, São Paulo, v.13, n. 156, p. 12-16, 2010. Entrevista concedida a Hmailton Octavio de Souza.

_____. Milton Hatoum verteu conto de Flaubert. *Jornal O Tempo*. Disponível em: <www.otempo.com.br>. Acesso em: 10 jun. 2013.

_____. Não há tantos tradutores de literaturas de língua portuguesa. *Revista Crioula/USP*, n. 7, Maio 2010. Entrevista concedida a Maged T. M. A. El Gebaly.

_____. O cavaleiro das palavras estranhas. In: ADONIS. *Poemas*. Organização e tradução: Michel Sleiman. Apresentação: Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

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

_____. Passagem para um certo Oriente. Remate de males, Campinas, n.13, p.165-168, 1993. Disponível em: <<http://revistas.iel.unicamp.br>>. Acesso em: 26 fev. 2015.

_____. Por que traduzi Flaubert. Disponível em:<<http://www.miltonhatoum.com.br>>. Acesso em: 19 jun. 2013.

_____. Questões para Milton Hatoum. *Floema*. v.6, n. 6, p. 19-30, jan./jun. 2010.

_____. *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. Confluências. *Cadernos de literatura brasileira*. Instituto Moreira Salles, n. 2, p. 19-21, set. 1996.

_____. Não há literatura sem memória. *Na ponta do Lápis*, v. 4, n. 8, p. 2-4, Junho/2008. Entrevista concedida a Luiz Henrique Gurgel.

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

_____. A inquietude amazônica – entrevista com o autor amazonense. *Revista Discutindo Literatura*. São Paulo: Escala Educacional. v. 2, n. 12, p. 16-19, 2007. Entrevista concedida a Sérgio Vale.

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

_____. Cinzas que queimam. *Jornal Folha de São Paulo*, São Paulo, 13 ago. 2005. Folha Ilustrada. Entrevista concedida a Julian Fuks.

_____. Entrevista com Milton Hatoum. *Cult* (São Paulo), São Paulo, v. 36, p. 4-9, 2000. Entrevista concedida a Susana Célia Scramim.

HATOUM, Milton. Entrevista com Milton Hatoum. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n.º. 28. Brasília, julho-dezembro de 2006, pp. 141-147. Entrevista concedida a Francismar Barreto; Maria Isabel Edom Pires; Mônica Kalil Pires; e Sara Freire Simões.

_____. *Literatura e memória: notas sobre Relato de um certo Oriente*. São Paulo: PUC, 1996.

_____. Milton Hatoum fala sobre a importância das Universidades. *Programa Universidade/Rede Globo*, em 19 abr. 2012. Entrevista Concedida a Mauro Malin.

_____. Passagem para um certo Oriente. *Remate de Males*, Campinas, n. 13, p. 165-168, 1993.

_____. Treze perguntas para Milton Hatoum. *Magma Revista*, São Paulo, Edusp, n. 8, 2002/2003, p. 55-72. Entrevista concedida a R. Barreto e J. A. Mello.

HOUAISS, Antonio. Porão; espelho. *Minidicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

HOURANI, Albert. *Uma história dos povos árabes*. Tradução Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

IANNI, Octavio. *A era do globalismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTTÍSTICA (IBGE). *Brasil: 500 anos de povoamento*. Rio de Janeiro, 2000.

JAROUCHE, Mamede Mustafa. Defender o Islã? *Cult*, Rio de Janeiro, n.53, dez. 2001.

_____. *Livro das mil e uma noites*. Introdução, notas, apêndice e tradução do árabe. São Paulo: Globo, 2006.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

LE BON, Gustave. *A civilização árabe*. São Paulo: Panamá Cultural, 1884.

LEÃO, Alisson. Representações do intelectual em Relato de um certo oriente. *Revista Aletria*. v.16, p. 158-167, jul.-dez. 2007.

LUCENA, Suênio Campos de. O nosso destino. *Jornal rascunho*. Disponível em: <<http://rascunho.gazetadopovo.com.br>>. Acesso em: 14 mar. 2013.

MACHADO Aggio, Monica. *Alberto Mussa e a devoração da ordem*. 2013. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Letras Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

MATOS, Gregório. *Gregório de Matos: sátiras*. Rio de Janeiro: Agir, 1990.

MELLO, Ana Maria Lisboa de (Org.). *Escritas do eu: introspecção, memória e ficção*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.

MENTON, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina: 1979-1992*. México: FCE, 1993.

MIGUEL, Salim. *Nür na escuridão*. Rio de Janeiro: TopBooks, 1999.

MIRANDA, Ana. *Amrik*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MIRANDA, Wander Mello. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: Ed. USP, 2009

MOLLOY, Sylvia. *Vale o escrito: a escrita autobiográfica na América Latina*. Chapecó: Argos, 2004.

MOREIRA, Maria Luiza Almada. *Milton Hatoum e o exílio como metáfora para a condição do intelectual*. 2006. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Juíz de Fora, 2006.

MÜLLER, Fernanda. *A viagem como imigração: relatos do viajante contemporâneo*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2006.

MUSSA, Alberto. A matemática não conta num conto? *Revista da ABI – Associação Brasileira de Imprensa*. Rio de Janeiro, 25 abr. 2009.

_____. Alberto Mussa e a recriação de um mito indígena. *Jornal O Globo*, Prosa & Verso. Rio de Janeiro, 31 de janeiro de 2009.

_____. De canibus quaestio. In: ARMONY, Adriana, LEVY, Tatiana Salem (Org.). *Primos: histórias da herança árabe e judaica*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

_____. *Elegbara*. Rio de Janeiro: Revan, 1997.

_____. Entrevista com Alberto Mussa. In: MACHADO Aggio, Monica. *Alberto Mussa e a devoração da ordem*. 2013. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

_____. Entrevista. *Portal do Instituto da Cultura Árabe – ICARABE*. Disponível em: <www.icarabe.com.br>. Acesso em: 6 abr. 2009.

_____. Entrevista. *Revista Palavra&Tal*. Rio de Janeiro, 6 abr. 2009.

_____. Literatura, ainda que sofisticada, é para mim diversão. *Jornal O Pernambuco*. Disponível em: <<http://suplementopernambuco.com.br>>. Acesso em: 14 mar. 2013.

_____. Longe de si mesmo. *Jornal Rascunho*. Disponível em: <<http://rascunho.gazetadopovo.com.br>>. Acesso em: 14 mar. 2013.

MUSSA, Alberto. *Meu destino é ser onça*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

_____. *Meu destino é ser outsider. Cândido – Jornal da Biblioteca Pública do Paraná*. Disponível em: <<http://www.candido.bpp.pr.gov.br>>. Acesso em: 14 mar. 2013.

MUSSA, Alberto.. O crime e a questão do prazer. *Jornal O Estadão*. Disponível em: <www.estadao.com.br/noticias/impresso/o-crime-e-a-questao-do-prazer>. Acesso em: 14 mar. 2013.

_____. O enigma de Qaf. *Informativo Grupo Editorial Record*. Disponível em: <www.record.com.br/autor_entrevista>. Acesso em: 14 mar. 2013.

_____. *O enigma de Qaf*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

_____. *O movimento Pendular*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. *O Senhor do lado esquerdo*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

_____. O senhor do lado esquerdo: por uma mitologia carioca. *Revista Veja*. Disponível em: <www.veja.abril.com.br>. Acesso em: 14 mar. 2013.

_____. *O trono da rainha Jinga*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

_____. *Os poemas suspensos*. Tradução direta do árabe, introdução e notas. Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. Pós-Escrito: como escrevi O Enigma de Qaf. In: _____. *O enigma de Qaf*. Rio de Janeiro: Record, 2013.

_____. Quando os árabes eram matriarcais. *Revista Oriente-se*. Agência de Notícias Brasil-Árabe. 22 dez. 2006.

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

OLIVEIRA, Lucia Lippi. *O Brasil dos imigrantes*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2002.

OSMAN, Samira Adel. Palestra sobre os registros da experiência na história, parte integrante do curso “História oral de vida imigrante-comunidade e identidade”, realizado em 2009 pelo Centro de Estudos sobre a Imigração Árabe no Brasil – Al-Máhjar. Disponível em: <<http://icarabe.org>>. Acesso em: 24 jan. 2015.

OTTE, Georg. *Linha, choque e mônada: tempo e espaço na obra tardia de Walter Benjamin*. 1994. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1994.

PÉCORA, Alcir. Medida por medida. *Revista Cult*. Rio de Janeiro, edição 159. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br>>. Acesso em: 14 mar. 2013.

PERRONE-MOISÉS, L., Da cólera ao silêncio. In: _____. *Cadernos de Literatura Brasileira*, [Rio de Janeiro], n. 2, 1996. p. 69.

QUEIROZ, Maria José de. *Os males da ausência, ou A literatura do exílio*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

RICOUER, Paul. *Tempo e narrativa*. São Paulo: Martins Fontes, 2010. v. 2.

ROCHA, Fátima Cristina Dias. O Brasil e a Galícia no Coração Andarilho de Nélide Piñon. In: _____; CHIARA, Ana. *Literatura Brasileira em foco: o eu e o outro*. Rio de Janeiro: Casa Doza, 2011.

SAADAWI, Nawal El. *As mulheres do mundo árabe: a face oculta de Eva*. São Paulo: Global, 1982.

SAFADY, Wadih. *Cenas e cenários da minha vida*. Belo Horizonte: Santa Maria, 1966.

SAID, Edward W. *Fora do lugar: memórias*. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente*. Tradução: Rosaura Eichenberg. Indicação editorial: Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Tradução: Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Representações do intelectual: as conferências Reith de 1993*. Tradução: Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Cultura e resistência: entrevista do intelectual palestino a David Barsamian*. Tradução Bárbara Duarte. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

SAND, George. Esperidião. Tradução Milton Hatoum. In: _____. *Contos de horror do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SANTOS, Eloína Prati dos. Pós-colonialismo e pós-colonialidade. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

SCHOLLHAMMER, Karl Eric. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SCHWOB, Marcel. *A cruzada das crianças*. Tradução Milton Hatoum. Edição bilingue (português/francês). São Paulo: Iluminuras, 1988.

SILVA, Osmar Pereira da. Orientalismo e Romantismo: operadores conceituais e filosóficos para a criação literária em crônicas de “A Semana”. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br>>. Acesso em: 24 fev. 2015.

SOUSA, Gabriel Soares de. *Tratado Descritivo do Brasil em 1587 [1825]*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2000.

SOUZA, Eneida Maria de. Notas sobre a crítica biográfica. *Crítica Cult.* Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

STADEN, H. *Duas viagens ao Brasil.* Porto Alegre: L&PM, 2010.

TORRES, Antonio. Apresentação. In: MUSSA, Alberto. *O enigma de Qaf.* Rio de Janeiro: Record, 2004.

VAZ, Artur Emilio Alarcon; BAUMGARTEN, Carlos Alexandre; CURY, Maria Zilda Ferreira. *Literatura e imigrantes: sonhos em movimento.* Belo Horizonte: UFMG, UFRG, 2006.

VILLAR, Valter Luciano Gonçalves. *A presença árabe na literatura brasileira: Jorge Amado e Milton Hatoum.* 2008. Dissertação (Mestrado) -Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2008.

_____. *Os Árabes e Nós: a presença árabe na literatura brasileira.* 2012. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2012.

WELTER, Juliane Vargas. *A terceira margem (ou a vingança de Nael): aspectos do romance Dois irmãos, de Milton Hatoum.* Porto Alegre: UFRGS, 2007. Disponível em <<https://www.lume.ufrgs.br>>. Acesso em: 03 fev. 2013.