





ARABIA BRASILICA

Coleção Estudos Árabes

Apoio: Capes

ARABIA BRASILICA

Alberto Sismondini

Tradução

Letizia Zini Antunes e Valéria Vicentini


Ateliê Editorial

Copyright © 2017 Alberto Sismondini

Direitos reservados e protegidos pela Lei 9.610 de 19.02.1998.
É proibida a reprodução total ou parcial sem autorização, por escrito, da editora.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Sismondini, Alberto

Arabia Brasilica / Alberto Sismondini; tradução
Letizia Zini Antunes e Valéria Vicentini. – Cotia:
Ateliê Editorial, 2017. – (Coleção Estudos Árabes)

Título original: Arabia brasilica
Bibliografia
ISBN: 978-85-7480-751-5

1. Crítica literária 2. Literatura árabe – História
e crítica I. Título IV. Série.

17-02288

CDD-892.709

Índice para catálogo sistemático:

1. Literatura árabe: História e crítica 892.709

Direitos reservados à
ATELIÊ EDITORIAL
Estrada da Aldeia de Carapicuíba, 897
06709-300 – Granja Viana – Cotia – SP
Tel.: (11) 4702-5915
www.atelie.com.br
contato@atelie.com.br

Printed in Brazil 2017
Foi feito o depósito legal

*Ai mei veci
ch'i nu se ciacrina
d'u mei sgavaudurà*



Sumário

Agradecimentos	11
Introdução	13
Capítulo 1. Líbano e Brasil	19
1.1. <i>O Líbano: um país em imagens</i>	19
1.2. <i>De “turcos” pobres a sírios remediados e libaneses ricos: representação e fenomenologia de uma emigração</i>	34
1.2.1. Mito e ascensão aos infernos: Šafīq Maʿlūf e Rilke	49
1.2.2. Epifanias poéticas da memória	56
1.2.3. <i>Nūr na Escuridão</i> , a Jāliya se torna romance	59
1.2.4. A língua árabe na mente: Alberto Mussa e Michel Sleiman	61
1.3. <i>Os “turcos” e suas representações na literatura brasileira: Guimarães Rosa, Drummond e Jorge Amado</i>	63
1.4. <i>A emigração libanesa contada ao Brasil: Ana Miranda e Amrik</i>	70

Capítulo 2. Entre oralidade e fontes literárias: transmissão da tradição e intertextualidade	73
2.1. <i>As peculiaridades libanesas na narração oral tradicional</i>	75
2.2. <i>Fontes literárias e suas integrações nos textos analisados.</i>	
<i>As Mil e Uma Noites e suas representações intertextuais</i>	86
2.2.1. Milton Hatoum e o exemplo de Šāhrazād	95
2.2.2. As volúpias barmécidas de Raduan Nassar	107
2.2.3. Poesia, prosa, temas e retomadas estilísticas em Amin Maalouf	111
2.2.4. Atos impuros: <i>As Mil e Uma Noites</i> e o imaginário erótico	113
2.3. <i>A Pérsia na memória</i>	117
2.4. <i>Les Cris de Paris: pré-textos de literatura francesa em Nassar e Hatoum</i>	125
2.4.1. Que André? O filho pródigo de Nassar via Gide.	126
2.4.2. Geometrias e espaços de Robbe-Grillet a Nassar	129
2.4.3. Hatoum e Flaubert	132
Capítulo 3. O impulso dos preteridos	139
3.1. <i>Atopias</i>	139
3.2. <i>Fascínio pelo horror: o incesto</i>	140
3.3. <i>Exilados, rejeitados</i>	150
Bibliografia	155

Agradecimentos a

Antonio Prete, Maria Aparecida Ribeiro, Milton Hatoum, Salim Miguel, Rosemay Maluf Zarif, Safa Alferd Abou Chahla Jubran, Michel Sleiman, Mamede Mustafa Jarouche, Letizia Zini Antunes, Valéria Vicentini, Karim Hauser.

Programa de Pós-Graduação em Estudos Judaicos e Árabes da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Ateliê Editorial



Introdução

Surge, nestas páginas, um estudo dedicado a alguns autores brasileiros de origem libanesa. Às três Arábias do mundo clássico acrescenta-se, então, uma *Arabia Brasilica*. Os autores considerados são Salim Miguel, jornalista e escritor, que transforma em romance (*Nūr na Escuridão*) a história de sua família, marcada pela diáspora; Milton Hatoum, nascido na Amazônia e cantor de Manaus com *Relato de um Certo Oriente* e *Dois Irmãos*; Raduan Nassar, autor de poucos livros, mas de grande destaque na literatura brasileira dos últimos trinta anos, aqui presente com *Lavoura Arcaica* e *Copo de Cólera*.

Esses nomes tão exóticos têm sua origem numa cultura contida num espaço surpreendentemente reduzido, ou seja, naquela porção do Mar do Levante que é denominada, geograficamente, Líbano. Essa região é um microcosmo feito de culturas e nacionalidades diferentes, obrigadas, há anos, a um relacionamento frequentemente dialético e baseado na convivência, ao qual corresponde, do outro lado do mundo, um macrocosmo extenso tanto quanto a Europa, denominado Brasil.

Desde o final do século XIX, milhares de emigrantes libaneses percorreram o litoral brasileiro, avançando, posteriormente, em direção aos

planaltos do interior e às florestas pluviais, dedicando-se, inicialmente, ao comércio ambulante e indo morar nos lugares mais recônditos daquele país imenso. Portanto, a sociedade brasileira adquiriu, além dos diversos substratos europeus, africanos e índios, também o Oriente mediterrâneo. O passaporte de chegada dos primeiros emigrantes, na época ainda súditos do Império Otomano, fez com que fossem chamados “turcos”. As capacidades desse grupo, geralmente já alfabetizado, possibilitaram logo o surgimento de uma produção literária em árabe, apreciada no país de origem, ao passo que, no Brasil, com exceção da comunidade sírio-libanesa, passa quase despercebida.

A atividade empresarial e a aquisição consequente de certa prosperidade criaram as condições para que os filhos e os netos dos primeiros emigrantes pudessem frequentar a universidade, podendo ter acesso a profissões essenciais na vida social brasileira. É relevante o número de escritores pertencentes a uma comunidade que alcançou, com seus descendentes, cerca de seis milhões de integrantes. Personagem altamente visível e socializante por estar ligado ao comércio e por fazer parte de uma comunidade permeável, predisposta a casamentos interconfessionais e interculturais, o “turco” torna-se um ponto de referência da cultura popular e objeto de atenções tanto nos folhetos humorísticos, que salientam os aspectos que definiríamos “levantinos”, ou seja, espertalhões, junto com os italianos definidos como “carcamanos”¹, ou os portugueses, chamados “portugas”, como também em um ciclo narrativo que vai dos romances populares às novelas televisivas, até assumir *status* diegético nos grandes painéis romanceados de Jorge Amado, onde são promovidos a protagonistas no conto “A Descoberta da América pelos Turcos”.

O Líbano é o país onde sempre se inspirou o imaginário ocidental, desde as primeiras noções escolares dedicadas aos fenícios, um povo que

1. No Brasil, os comerciantes italianos eram considerados pouco honestos por seu costume de *calcare la mano*, ou seja, pressionar a mão na balança. Antônio de Alcântara Machado, em suas *Novelas Paulistanas*, apresenta a rima “Caracamano pé de chumbo / calcanhar de frigideira / quem te deu a confiança / de casar com Brasileira?”, Rio de Janeiro, José Olympio, 1961.

exportava sua civilização por meio do comércio e que foi progenitor daquela Cartago definida como inimiga irreduzível de Roma. As Cruzadas e os anseios de Jauffré Rudel e seu *amour de loin*, cujo trágico epílogo tem como cenário Trípoli, estão associados ao Orientalismo posterior, dominante até hoje.

As imagens mundanas um pouco desbotadas do segundo pós-guerra precedem aquelas, infelizmente ainda atuais, de um conflito civil terrível e de uma paz ainda hoje frágil, que busca livrar um povo do caos e da irracionalidade ferina de numerosas “Identidades assassinas”, como as define Amin Maalouf. Os últimos acontecimentos alimentaram uma nova diáspora de diversas personagens ligadas à informação e à literatura, que se espalharam pela Europa e pelo mundo.

O Líbano sempre foi apresentado pela Europa como campeão da francofonia, forma linguística que conquistou um espaço próprio num território essencialmente de língua árabe e que foi escolhida por diversos autores locais como forma de expressão, tornando-se, assim, uma ponte cultural entre o Oriente e o Ocidente.

Os temas da presente pesquisa estão centralizados em algumas características comuns aos autores brasileiros de origem médio-oriental, mas abordaremos também suas afinidades eventuais com textos de escritores libaneses de expressão francesa, recursos preciosos para uma investigação que, do contrário, seria impossível. Um dos autores em questão é Farjallah Haïk, que está entre os primeiros (de expressão francófona) que foram recebidos favoravelmente pela crítica parisiense, desde os anos 1940. Serão considerados seus textos da trilogia *Les Enfants de la Terre*, que o revelaram para a crítica da metrópole, e o romance *L'Envers de Caïn*, que recebeu a aprovação de Camus, além do romance *Joumana*.

Os outros dois autores eram jornalistas. Sélim Nassib fez sucesso com a elaboração romanceada da biografia de Umm Khalthumm (*Oum*), a estrela da música egípcia do século XX, mas, neste trabalho, serão analisados, principalmente, elementos extraídos de *Clandestin*, *L'Homme Assis* e *Fou de Beyrouth*.

Amin Maalouf é o autor mais conhecido dentre os citados; sua obra literária está, praticamente, traduzida integralmente na Itália. A nossa análise se concentrará em alguns romances, como *Le Rocher de Tanios*, *Les Échelles du Levant*, *Samarcande* e *Origines* e no ensaio “Les Identités Meurtrières”.

Nossa atenção se deterá, portanto, nessas páginas, para descobrir afinidades eventuais em sugestões, imagens e afabulações evocadas por uma cultura que consideramos comum aos dois continentes. Segundo nossa concepção, todos os textos literários relacionam-se entre si, todos foram construídos absorvendo ou transformando outros textos, em níveis diferentes e em formas mais ou menos reconhecíveis. Cada texto é, então, uma nova tessitura de citações passadas.

Não deixaremos de comentar também o aspecto linguístico. Debaxo dos idiomas em que são redigidos os textos estudados estende-se um tapete comum e arcaico, a língua árabe, que tem um papel fundamental como vetor de oralidade, tornando-se, posteriormente, palavra escrita e obra literária de referência, fonte de novas afabulações. Tentaremos, desse modo, enovelar o tênue fio vermelho que une essa espécie de *Ursprache*, capaz de ser língua materna, língua segunda ou língua da memória.

A forma narrativa dos contemporâneos, como correspondente a uma trama de fórmulas que estrutura o conto médio-oriental, do qual *As Mil e Uma Noites* é o paradigma, será um dos aspectos aprofundados no presente estudo, observando-se de que maneira se manifestam as interconexões com as obras contemporâneas analisadas. Portanto, torna-se natural associar nosso pensamento ao termo *intertextualidade*, formulado por Julia Kristeva², uma das nossas principais referências teóricas, e levar em conta a visão de Genette³, que apresenta o termo *hipertexto*, forma de transcendência diferente da ligação metatextual entre dois textos, instaurada pelo comentário.

2. *Sèmiôtikè*, Seuil, 1969.

3. Cf. *Palimpsestes: La Littérature au Second Degré*, Paris, Seuil, 1982.

Genette inclui na imitação, que é uma modalidade de relação entre textos, o pastiche (regime lúdico) e a sátira (regime satírico), e também aquela que, com um termo mais neutro, é chamada *forgerie* (ou seja, imitação em regime sério). A relação de transformação abrange a paródia (regime lúdico), o disfarce (regime satírico) e a prática da transposição (cuja forma mais evidente é a tradução). Na definição de um *status* para os nossos romances, será importante levar em conta, como lembra Genette, que o autor que emprega a paródia ou o disfarce lida com um texto e, secundariamente, com um estilo, ao passo que o autor que imita se confronta com um estilo e, secundariamente, com um texto.

Os autores brasileiros que escolhemos já foram estudados pela crítica de seu país. Valendo-nos dessas contribuições, não nos deteremos sobre aspectos já amplamente tratados, como a relação entre palavra e poder e entre os romances abordados e a Bíblia; lembramos aqui, a título de exemplo, a indicação de uma poética do palimpsesto, suspensa entre Bakhtin e Genette, feita por Leyla Perrone-Moisés e Sabrina Sedlmayer, a propósito de Raduan Nassar.

Exploraremos, ao contrário, outros percursos intertextuais, na busca de um sentido para o conceito de “estilo oriental”, repetidamente citado nas quartas capas do neoexotismo contemporâneo, termo ao qual correspondem, efetivamente, modos de reescritura de textos da tradição literária oriental. Além disso, procuraremos avaliar as afinidades possíveis entre os autores brasileiros e algumas obras literárias significativas do mundo ocidental, especialmente de autores franceses: Flaubert, Gide e Robbe-Grillet.

Um aspecto característico, que vai além do discurso estrutural e que se liga à questão linguística, é sugerido pela perspectiva que o mundo moderno e contemporâneo já explorou mais de uma vez e que as últimas correntes críticas retomaram: abordaremos alguns temas paradigmáticos: a solidão, a atopia e o exílio como condição desconstrutiva de qualquer conduta moral e intelectual habitual, a necessidade de entrelaçar o mal e o bem para chegar a uma realidade em que nada da complexidade imensa do mundo seja destruído, o amor pela tradição e a obsessão pelo trabalho, a experiência do infinito e da totalidade limitada. A imagem que

brota prepotente é a que Benjamin e Proust propõem no conjunto de suas obras, observando o mínimo, o diferente, o outro, em sentido geral, tornando-se limiar, “cortejando o avesso”, para usar uma expressão feliz de Franco Rella⁴.

Será levada em conta a concepção de Tzvetan Todorov e de Julia Kristeva, que pesquisam o conceito de estranhamento e a maneira como ele é explicitado na escritura, considerando, especialmente, os aspectos extremos, como o poder do horror que leva a uma busca intencional da abjeção, o uso do incesto como recurso subversor ou sinal de mal-estar e de rejeição de uma ordem ética considerada injusta. Fará sentido, então, o conceito de “escrever à margem da História”, emprestado de Euclides da Cunha, na excelente leitura operada por Milton Hatoum⁵, que permeia a expressão dos textos analisados.

Para garantir uma leitura mais fluente, os termos em árabe foram transcritos com o alfabeto latino, utilizando o método proposto por Safa Jubran, estudiosa da Universidade de São Paulo⁶.

4. Cf. Franco Rella, *Miti e Figure del Moderno: Letteratura, Arte e Filosofia*, Milano, Feltrinelli, 2003.
5. http://www.hottopos.com/collat6/milton1.htm#_ftn2 (consultada em 12.2.2013).
6. Safa Abou Chahla Jubran, “Para uma Romanização Padronizada do Texto Árabe em Texto de Língua Portuguesa”, *Tiraz: Revista de Estudos Árabes e das Culturas do Oriente Médio*, São Paulo, Humanitas FFLCH-USP, ano I, 2004, pp. 17-34.

Capítulo 1

Líbano e Brasil

1.1. O Líbano: um país em imagens

*O Egípcio escreve o livro,
O Libanês o imprime,
o Iraquiano o lê.
(Ditado iraquiano)*

Encravado entre o Mediterrâneo e as serras paralelas ao litoral¹, perto de centros de cultura como a Mesopotâmia, o Egito, a Ásia Menor e a Palestina, com Chipre e o mundo helênico a poucas milhas marítimas de distância, o Líbano continua sendo um espaço de enfrentamento dos três continentes que formam o berço da humanidade. Não deve surpreender, portanto, a complexidade antrópica de seu território², que reflete as estra-

1. O Monte Líbano (Jabal Lubnān, isto é, “montanha branca”) que dá o nome ao país, e o Antilíbano.
2. O Líbano é uma república de 10452 km². Tem uma população de 4255000 habitantes (estimativa de 2010); sua capital é Beirute, com cerca de 1857000 habitantes; outras cidades: Trípoli (Tarabulus), Sídon (Saida), An-Nabatiyé e Zahlé. A população urbana representa 87,2% do total. Entre os grupos étnicos há uma forte maioria de árabes (84,5%), seguidos pelos armênios

tificações posteriores de várias culturas e religiões que se juntaram àquelas originárias: antes a semítica, posteriormente a fenícia. Essa região foi frequentemente sujeita a impérios poderosos, que lhe concederam autonomia, como aconteceu, por exemplo, com as dinastias dos emires Maan e Shihab durante o governo otomano. A progressiva influência política da França sobre essa região, já preconizada pelo conde de Volney³, corresponde à tentativa de conter a expansão inglesa que se afirma no Egito e na Mesopotâmia e motiva a entrega à França, por parte da Liga das Nações, em 1920, da tutela do futuro estado independente. A criação da República do Líbano (Aljumhūriyya Allubnaniyya) ocorre, portanto, no século XX, na década de quarenta, momento em que a França é ocupada pelas tropas alemãs. Esse acontecimento faz cair por terra o projeto dos nacionalistas de Damasco, que desejam formar uma “Grande Síria”, de Alexandreta até a Palestina, e consagra, ao contrário, a emancipação dos grupos cristãos, que se tornam a comunidade mais numerosa do território da nova república.

As relações entre o Ocidente e o Líbano, que, desde sempre, foram profícuas, passaram por períodos de trocas mais intensas, quando o interesse da Europa viu no litoral do Mar do Levante o espaço ideal para sua expansão. Desde os tempos da expedição napoleônica ao Egito e à

(6,8%) e curdos (6,1%); é relevante a presença de prófugos palestinos, cerca de 300000, e também de mais de 500000 trabalhadores sírios, em grande parte, clandestinos. As religiões representadas: muçulmanos (xiitas 34,1%, sunitas 21,2%, drusos 7%), cristãos católicos maronitas (23,4%), cristãos ortodoxos (11,2%), outros 3,2%. A língua oficial é o árabe, mas se fala também o armênio, o francês e o inglês. De acordo com a Constituição de 1926, o Pacto nacional de 1943 e um novo acordo de 1989 entre as várias confissões religiosas, o Presidente da República, que é eleito pelo Parlamento e tem um mandato de seis anos, deve ser cristão maronita; ele compartilha o poder executivo com o Conselho dos Ministros, presidido por um muçulmano sunita. O poder legislativo cabe à Assembleia Nacional, formada por 128 membros, metade muçulmanos (sunitas, xiitas, drusos, alawitas), metade cristãos (maronitas, gregos ortodoxos e católicos, armênios ortodoxos e católicos, protestantes), eleitos por quatro anos; a presidência da Assembleia Nacional cabe a um xiita. (*Calendario atlante De Agostini 2012*, Novara, Istituto geografico De Agostini, 2011, pp. 743-746.)

3. Cf. Constantin-François de Chassebœuf, conte di Volney, *Voyage en Égypte et en Syrie* (1787) e *Considérations sur la Guerre Actuelle des Turcs* (1788), citado por Napoleone Bonaparte nas *Campagnes d’Égypte et de Syrie 1798-1799*.

Síria, as potências ocidentais se insinuam decididamente no território libanês. É nessa época que se elabora uma imagem exótica da “Porta do Oriente”, que logo se tornou um estereótipo da literatura europeia. Os escritores descobrem essas localidades, e Beirute é representada como espaço urbano povoado por uma humanidade diferente, mas com aspectos, no tocante especialmente à paisagem, que a tornam familiar ao olhar do escritor. Alphonse de Lamartine, em 1832, descreve a cidade utilizando expressões correspondentes ao desejo do pitoresco que permeia a cultura parisiense e, portanto, norte-atlântica da época. O olhar do autor descobre a cidade encostada nas colinas, fechada dentro das fortificações turcas. A relação da estrutura urbana com o mar e, especialmente, com as espécies variadas de plantas mediterrâneas fornece ao leitor as coordenadas de um horizonte de espera ideal para iniciar uma viagem mental através da reelaboração fantasmagórica de elementos nocionais já adquiridos, prontos para serem utilizados para a criação de um mundo diferente, por meio de deduções fáceis: a amoreira (logo, a seda), as tâmaras e as romãs (logo, produtos coloniais caros), as alfarrobeiras, os pomares de laranjeiras e oliveiras (logo, o sol das regiões do Sul) parecem reiterar, de maneira anafórica, a afirmação de um *locus* ideal e exótico⁴. A esta imagem paradisíaca e, na verdade, comum a muitas descrições de localidades meridionais por parte dos viajantes do *Gran Tour*, associa-se outra que caracteriza o Líbano como a “Suíça do Levante”: uma expressão meramente geográfica que, apenas posteriormente, se tornou também econômica. A orografia da região é descrita nos moldes do gosto romântico não somente por Lamartine, ma também por Gérard de Nerval, em seu *Voyage en Orient*.

O contato com a população urbana, seus costumes e seus rituais sociais tornam-se objeto de observação: a descrição do banheiro feminino em um *hammam* ou o andar devaneante de Nerval em um *souk* contagiam o leitor ávido por sensações exóticas, criando imagens que con-

4. Alphonse de Lamartine, *Souvenirs, Impressions, Pensées et Paysages pendant un Voyage en Orient, 1832-1833, ou Note d'un Voyageur*, Paris, INALF, 1961, pp. 169-170.

tribuem para aquilo que Said definiu como “a invenção do Oriente por parte do Ocidente”⁵.

A penetração ocidental no Líbano pode ser observada também por meio da difusão dos livros. Um estudo das traduções de textos não árabes, traduzidos e publicados no Líbano⁶ no período entre 1840 e 1905, dá uma chave para a leitura das necessidades culturais do país durante a ocupação do litoral do Mar do Levante por parte do Ocidente. Até 1860 há poucas obras impressas e o interesse dirige-se essencialmente para aspectos religiosos. As poucas tipografias locais, como as de Šuwayr e Quzḥayya, dedicam-se especialmente à produção de textos litúrgicos, bíblicos, epistemológicos, de homilias e hagiografias, devido à forte ligação existente entre os cristãos locais e Roma. Essa tendência continua com a chegada dos missionários jesuítas francófonos e anglófonos. A Missão americana importa de Malta, em 1834, uma primeira máquina para a impressão e, por volta de 1855, alcança uma produção razoável, ao passo que a tipografia dos jesuítas começará a trabalhar em pleno ritmo somente por volta de 1860.

A criação da Universidade Americana e daquela dos jesuítas, em 1875, permite a formação de tradutores que levam o pensamento ocidental ao Líbano. Mais da metade dessa atividade está relacionada com os escritos religiosos e apenas um quinto é representado pelo gênero narrativo, que divulga autores muito populares na Europa. Alexandre Dumas pai é o autor mais traduzido, com mais de treze romances, junto com Victor Hugo e Jules Verne, numa seleção que inclui Voltaire e Montesquieu, Molière e Racine, além de Defoe e Shakespeare, Schiller e Schlegel, Sienkiewicz e Andersen. As línguas de origem são especialmente o francês e o inglês. O italiano cumpre a função de língua religiosa, sendo traduzidos textos edificantes de vários padres jesuítas (Antonio Bresciani, Giuseppe Boero, Francesco Galluzzi, dentre outros).

5. Edward W. Said, *Orientalismo*, Milano, Feltrinelli, 2001, p. 11.

6. R. G. Khoury, *Bibliographie Raisonnée des Traductions Publiées au Liban à partir des Langues Étrangères de 1840 jusq'aux Environs de 1905*, Paris, Université de Paris, 1966.

O surgimento dessas estruturas faz com que o Líbano se torne o centro editorial do mundo árabe, situação que, cerca de cem anos depois, é confirmada durante os momentos do auge do desenvolvimento libanês, ou seja, entre a crise de 1956 e a “Guerra dos seis dias”. Em 1963, num encontro de intelectuais locais e arabistas italianos, Ahmed Makki⁷ afirmava que a tradição que remonta às antigas cidades de Biblos e Gubayl tinha sido preservada e que o país produzia textos escolares para todo o mundo árabe, não somente naquela língua, mas também em francês e em inglês. As razões disso estavam relacionadas com o desenvolvimento de uma economia de mercado e com a liberdade de circulação de ideias, graças a que as editoras podiam crescer. Esse ambiente editorial era também um observatório importante sobre o mundo contemporâneo, devido à realização de um grande número de traduções de obras de diversas línguas estrangeiras e ao espaço reservado à divulgação dos clássicos, de autores como, por exemplo, Al-ma^ʿrī e Ibn Khaldūn, que, mediante as novas edições críticas, voltavam a ter sucesso editorial.

Apesar da guerra que eclodiu doze anos depois e que, nem mesmo nos dias de hoje, parece aplacar-se, o país é considerado ainda o maior consumidor de livros francófonos da Ásia, o principal produtor e exportador de livros em língua árabe, o anfitrião de diversas feiras do livro e é considerado por Paris como uma “plataforma cultural que seria imprudente ignorar”⁸.

Construir uma imagem de um país como um recorte composto pelos olhares de diversos autores, os que foram escolhidos para esta pesquisa, é a proposta que se pretende apresentar nestas páginas, porque as palavras dos escritores são o testemunho e a memória em que se enraíza e cresce com vigor a criatividade generosa da fabulação.

Poderíamos começar nosso percurso com Amin Maalouf, que utiliza fatos ligados à história do país como fonte de inspiração para a criação de suas narrativas: por exemplo, as Cruzadas, com o libreto da ópera

7. *Compte Rendu des Séances du Premier Congrès d'Études Italo-libanais, Beyrouth, 21-25 Mai 1963*, Beyrouth, Institut Culturel Italien au Liban, 1963, p. 79.

8. Cf. *Magazine littéraire*, n. 359, novembre 1997.

*L'Amour de Loin*⁹, que trata do amor do trovador Jafré Raudel pela condessa de Trípoli; e também o monumental *Les Croisades vues par les Arabes*¹⁰, que contribuiu para revelar o autor ao grande público na década de 1980. Continuando, em *Le Rocher de Tanios*¹¹ descreve-se a vida de um lugarejo da Montanha em meados do século XIX, uma existência representativa da fragmentação territorial e política num espaço exíguo, alvo da avidez das potências coloniais. A derrota do protagonista, assinada pelo começo da vingança entre drusos e maronitas, fecha o romance e abre um período de conflitos ininterruptos. As referências intencionais à situação existente no país no momento da publicação produzem uma narrativa histórica de atualidade evidente. Em *Les Échelles du Levant*¹², Maalouf conta os acontecimentos que marcam o Líbano no século XX: o fim do Império Otomano, o mandato francês, a influência francófona nas elites, o nascimento de Israel, a afluência de outras migrações provenientes da Armênia e da Palestina, a riqueza suspeita de novos magnatas, as guerras civis que ensanguentam o país. O tema da emigração libanesa para o exterior é o pretexto para o livro *Origines*, que reutiliza a localidade de Kfaryabda, já imortalizada em *Le Rocher de Tanios*.

Uma descrição significativa é a de Farjallah Haïk, que pode ser considerada como um testemunho daquele momento histórico especial por que passa o país: em 1958, pelas prestigiosas *Guides Bleus* o Líbano é apresentado ao público francófono como o produto das sínteses mais inesperadas, decorrentes de sua posição particular na bacia oriental do Mediterrâneo e dos conflitos que surgiram naquele território ao longo dos séculos: sobre os templos pagãos tinham sido construídas igrejas, substituídas por mesquitas, substituídas novamente por igrejas, num fluxo e

9. Essa ópera, com música de Kaija Saariaho, foi representada pela primeira vez no Festival de Salzburgo em agosto de 2000 e reapresentada no Théâtre du Châtelet, em Paris, na temporada de 2001-2002, sempre com a direção de Peter Sellars.
10. No Brasil, *As Cruzadas Vistas pelos Árabes*, trad. Pauline Alphen e Rogério Muoio, São Paulo, Brasiliense, 1988.
11. No Brasil, *O Rochedo de Tânios*, trad. Maria Lúcia Machado, São Paulo, Companhia das Letras, 1998.
12. Em Portugal, *As Escalas do Levante*, trad. Antônio Pescada, Lisboa, Difel, 1996.

refluxo que vai modelando o rosto do Líbano. Se em outros países tinha havido a imposição de uma cultura dominante sobre a dominada, aqui tinha havido uma aproximação harmoniosa entre os vários componentes sociais. Embora fosse um país árabe, o Líbano não era um país somente muçulmano e, ainda hoje, o cidadão libanês, pensando em todas as civilizações que tinham contribuído para a criação de sua pátria, poderia reconhecer-se em todas elas, tornando-se a projeção das nações vencedoras e daquelas mortas que se tinham revezado naquele espaço, participando da criação de uma entidade num contexto geográfico para cuja estabilização a França havia dado uma contribuição significativa¹³. Esse ponto de vista, embora seja suscetível de deduções interpretativas perigosas de natureza reacionária, corresponde, de maneira exemplar, ao pensamento de um intelectual cristão médio-oriental daquela época, uma vez que a francofonia e a francofilia são elementos importantes para a definição cultural do Líbano, como atesta o grande número de autores que escolheram o francês como língua de expressão artística. Haïk revela a opção quase irracional que o leva a escrever seus romances numa língua que não é sua língua materna, mas que ele ama profundamente¹⁴, uma língua que, todavia, sofreu a influência daquela de origem, a ponto de assumir seus aspectos mais íntimos, assimilando e propondo como seus próprios diversos idioletos árabes. Existe uma “presença compósita e perfumada”¹⁵ na língua “outra” que determina a tipicidade desses autores. O olhar heterodoxo gerado pelo distanciamento expressivo, estilístico e de conteúdo cria um percurso intelectual sujeito a outro ritmo, a outra morfologia e a outra sintaxe, e pode se unir a uma inspiração criadora como em Haïk ou responder à adesão a uma realidade de migração, evidente nos casos de

13. Farjallah Haïk, “Liban” em *Les Albums des Guides Bleus*, Paris, Hachette, 1958, pp. 8-9.

14. Interrogado por Pierre Berger (*Nouvelles Littéraires*, Paris, 25.11.1948) sobre sua escolha do francês, respondeu: “nas línguas, como na mulher [...] nos apaixonamos sem saber o porquê [...] a língua francesa é uma bela argila que se molda em todas as formas”. Angelo-Comneno, 1977, p. 205.

15. Cf. Antonio Prete, “Stare tra le lingue”, em *Stare tra le lingue – Migrazione Poesia Traduzione*, organizado por Antonio Prete, Stefano Dal Bianco e Roberto Francavilla, Lecce, Manni, 2003, p. 19.

Maalouf e Nassib. Para uma compreensão do Líbano é importante escutar também essas vozes, expressas na língua de *Bériz*¹⁶ (Paris), embora a visão sentimental e idealizada de Haïk alimente um ponto de vista pessoal, raramente compartilhado por outros. O olhar aguçado de Sélím Nassib, por exemplo, inverte essas expressões, revelando o aspecto contraditório dessa realidade complexa, na qual um fenômeno de diglossia bem mais discriminador se substitui à “justaposição harmoniosa”. A perspectiva de um garoto de uma família judia na Beirute dos anos 1950, protagonista do romance *Clandestin*, quando Farjallah Haïk comparava o país a um mosaico, abre novos horizontes:

Na nossa casa fala-se francês. Tirando o papai que nunca o fala, ou raras vezes. O francês é a mamãe. A *frangié*, é assim que as suas irmãs a chamam. Ela não se importa: continua a empurrar-me para o francês como se fosse o seu único espelho, o meu único futuro. Ela entrincheira-se naquilo. A França abandonou o Líbano há mais de dez anos, mas, mesmo de longe, ela continua a mãe carinhosa que vigia e protege, a nascente que provê imagens, sonhos. O árabe, esse, é reservado para as trocas com os merceeiros ou as empregadas domésticas, mas também a língua de tudo aquilo que é sujo: foder, pila, puta, chulo, masturbar, enrabar, todas estas palavras não existem em francês. O francês é um idioma tão bem educado como eu, com um fatinho de veludo com suspensórios e camisa de cetim, inocente filhinho de mamãe, respeitoso, quase pederasta. O hebraico também é um pouco árabe. Nós o aprendemos na escola para a reza, eu sou tão mau em hebraico como em árabe. Estou me lixando¹⁷.

No mesmo texto, um diálogo centrado no conjunto dos diferentes acentos árabes reforça a ideia do multiculturalismo do povo libanês. O único amigo muçulmano, filho do professor de árabe da escola hebraica onde estuda o jovem protagonista, nos fala da abrangência dessa galáxia linguística:

16. O termo *Bériz* aparece nos livros de Haïk e corresponde à transcrição em francês dos fonemas árabes referentes ao nome *Paris* (Paris). É salientada a ausência em árabe da oclusiva surda bilabial [p], a favor da oclusiva sonora bilabial [b].
17. Sélím Nassib, *Clandestin*, Paris, Balland, 1998, pp. 25-26.

- Tu tens sotaque muçulmano?
- Ele se torna quase agressivo.
- Por que é que perguntas?
- Tu és o único muçulmano que conheço.

Ele não parece gostar que eu o trate por muçulmano. Mas o que é que ele é, se não isso? Friamente ele me diz que o sotaque sunita não tem nada a ver com o xiita. Aqueles (diz “aqueles” com um tom de menosprezo) não sabem pronunciar o som li, por exemplo. Em lugar de dizer *libnani* dizem *bnani*. Já os palestinos teimam em pronunciar *bandura* em lugar de *banadura*, entretanto são sunitas do Sul, os de Sídon, não falam como nós, sunitas de Beirute.

- Quer dizer que há um sotaque especial do Sul?
- Sim, mas o dos cristãos do Sul é distinto do dos cristãos do centro ou do Norte, os quais, aliás, não se assemelham em nada. Quem tem bom ouvido pode até distinguir os sotaques de duas aldeias vizinhas¹⁸.

À fragmentação social dos centros urbanos contrapõe-se uma sociedade rural muito peculiar. Farjallah Haïk, sempre para as *Guides Bleus*, define o camponês libanês como robusto, esperto, mas franco e bom, de olhos curiosos, movediços como o mercúrio, o nariz pontudo, a boca cáustica, os bigodes bondosos. Um rosto em que se percebe a vida e o desejo de prazer. Pessoa hospitaleira, seu olhar insistente pode significar ódio ou o contrário, porque *il cherche à vous trouver une place dans son cœur qui en contient beaucoup*¹⁹.

Amin Maalouf, em *Le Rocher de Tanios*, nos revela algumas informações referentes à onomástica vigente entre os libaneses cristãos de alta e baixa linhagem residentes aos pés do Monte Líbano, nomes sempre atuais, embora a ambientação seja de dois séculos antes: aos filhos do povo eram atribuídos nomes de santos, como Tanios, Boutros, Boulos, Gérios, Rouqoz, Hanna, Frem ou Wakim em homenagem a Antônio, Pedro, Paulo, Jorge, Roque, João, Efrem, Joaquim, ou nomes bíblicos, como Ayyub, Moussé e Toubiyya (Jó, Moisés, Tobias), ao passo que os

18. Nas entrelinhas desse discurso, na base do menosprezo do jovem sunita de Beirute para com os xiitas, está também a incapacidade desses de pronunciar corretamente uma palavra fortemente evocativa do país em que residem: Libnani e Líbano.

19. Farjallah Haïk, *op. cit.*

filhos dos soberanos tinham nomes adequados para uma posição destinada ao comando como Sakhr, Raad, Hosn, que significam Fortificação, Raio, Fortaleza. Esses nomes não diferiam daqueles da nobreza islâmica: no caso do romance citado, a razão apresentada estava relacionada com a conversão ao cristianismo da família do xeque, que, entretanto, tinha entre seus antepassados uma boa dúzia de califas descendentes de Abbas, tio de Maomé. Esta situação aparentemente disforme tinha correspondência com a realidade contemporânea, considerando que os líderes cristãos Gemayel eram chamados “xeque” pelos membros da facção. Esse testemunho de sincretismo cultural corresponde à *juxtaposition harmonieuse*²⁰ postulada por Farjallah Haïk e sempre testemunhada por Maalouf na sua representação do país.

Os grandes acontecimentos do século XX manifestam reflexos que apresentam suas consequências, muitas vezes trágicas, no tecido físico e social do *Pays des Cèdres*. As exacerbações consequentes do pertencimento a uma etnia ou religião determinam o colapso do equilíbrio frágil que se tinha estabelecido na esfera social, ao longo dos séculos. A Beirute do século XX, seguindo o exemplo de Paris, abre os braços a todos os exilados que, não raras vezes, querem mudar o mundo... começando pelo Líbano.

Os sofrimentos dos prófugos que, em grandes fluxos, se estabelecem no território nacional durante o século XX, são testemunhados pelos escritores que analisamos, a partir do genocídio dos armênios: algumas personagens de Farjallah Haïk são sobreviventes, assim como o fotógrafo Noubar em *Echelles du Levant*, de Maalouf, e o fotógrafo Hagop de Nassib²¹. Haïk insere em seus contos personagens que relatam as marchas forçadas e os milhares de mortos, enterrados de qualquer jeito, para evitar que os animais comessem seus cadáveres²². Khatchadour Haykazoumizn,

20. A *juxtaposition harmonieuse* é um dos maiores conceitos sobre os quais se fundamenta a assimilação francófona.

21. Cf. o conto “Jerusalem-photo”, na coletânea de Nassib, *L'Homme Assis*, Paris, Balland, 1991.

22. Cf. o conto da personagem Edouard, o armênio adotado por um maronita em *La Croix et le Croissant*, Paris, Fayard, 1959, p. 42.

que aparece em *Le Poison de la Solitude*, representa uma personagem “negra”, mostrada ao leitor com uma conotação psicológica que antecipa o final da trilogia dos *enfants de la terre*, de que esse romance é o epílogo trágico.

Um armênio endurecido não é um armênio banal. É o produto da crueldade turca. É um homem desenraizado, insultado, devastado, expulso para as rotas internacionais, e permanecendo vivo graças a um desses milagres que só os fatalistas sabem explicar. Khatchadour tinha chegado ao Líbano após os célebres massacres armênios. Tinha somente oito anos. Estava sozinho, tendo acompanhado, descalço, o êxodo dos da sua raça. Seu pai e sua mãe haviam morrido²³.

Num trecho de *L'Envers de Caïn* é representado um pátio dos milagres moderno, uma favela que se prefigura, já na década de 1959, como um campo de refugiados contemporâneo: lugar de abrigo para os enjeitados Basile e Lazare, a pequena cidade, com seus barracos, é considerada por eles maravilhosa.

[...] Nós ouvimos falar o armênio, o siríaco, o russo, o polaco, o francês, o árabe. Diferentes raças vindas dos quatro cantos do mundo pareciam ter marcado encontro aí para fraternizar, os leitos cheirando a palha, a percevejos esborrachados, a excrementos, a cozinha misturavam-se curiosamente...²⁴

A relação entre etnias de imigrantes e os residentes é representada também no romance *Clandestin* por meio das observações de Sélim Nasib. Do Curdistão, que nunca pôde gozar de autonomia política e, desde sempre, está dividido em diversos estados, chega uma “pequena selvagem”, uma aprendiz de empregada doméstica vendida pelo pai. A menina aparece imóvel com suas roupas coloridas que expressam seu pertencimento ao mundo rural, com um véu transparente sobre as tranças grossas. Para defini-la melhor, o autor usa o adjetivo francês “*infime*”, que é contraposto à imponência autoritária com que o pai a trata, mas esse mes-

23. Farjallah Haïk, *Le Poison de la Solitude*, Paris, Plon, 1951, p. 42.

24. *Idem*, *L'Envers de Caïn*, Paris, Stock, 1955, pp. 44-45.

mo pai está disposto a negociar com uma mulher, mãe do protagonista e dona da casa, que enaltece as qualidades da garota. O pai, concluído o negócio, “guarda o dinheiro num bolso interno, com um gesto amplo e seguro”²⁵. Uma duplicidade de papéis quase esquizofrênica é explicitada pela ostentação de força contra uma parte da sociedade e pela profissão de humildade dirigida à outra parte, que, dependendo das condições, pode tornar-se a parte oprimida em conformidade com lógicas de valor extremamente movediças, que têm como atores todas as camadas da sociedade libanesa. Essa perspectiva nos leva a incluir também as observações sobre o uso da língua árabe, anotadas anteriormente nos textos do mesmo autor. A segunda observação sobre a relação entre “os nativos” e os “outros” encontra-se também em *Clandestin*. A diáspora palestina no Líbano, com centenas de milhares de refugiados que buscam abrigo no pequeno estado costeiro, abala os antigos equilíbrios étnicos que tinham originado uma espécie de *pax gallica*. No trecho citado, o contato com um sapateiro ambulante palestino é visto como perigoso por uma mãe burguesa e judia da década de 1950, porque, para os judeus, o Líbano é um país que, embora cosmopolita, pertence à Liga Árabe. Essa presença incômoda alimenta, porém, no jovem protagonista o desejo de alteridade e de evasão do recinto fechado do bairro “seguro” onde vive.

Ele se instala no patamar, rodeado pelos sapatos que tem para consertar, as rugas espalham-se pelo seu rosto, ele mantém os olhos baixos. Suas mãos são longas e largas, mexem-se sozinhas, veem-se as veias sombrias que serpenteiam sob a pele. Ele aperta carinhosamente o couro brilhante contra seu avental, ao mesmo tempo em que lhe corta a garganta. Sua faca afiada faz nesse material um barulho surdo, excitante. De uma caixinha redonda ele pega um pequeno punhado de pregos que põe na boca, pregos de cabeça redonda e chata que ele engole. Deixa-se conduzir como os cegos pelo tato. Uma das mãos segura o martelo, a outra executa um rápido vaivém. Um prego apareceu de uma prega do seu lábio, passou entre seus dedos, atingido por um só golpe, pregado nas profundezas do couro. Um outro o segue imediatamente. Mamãe vem para o patamar, me puxa por um braço e me arrasta.

25. Sélím Nassib, *Clandestin*, Paris, Balland, 1998, p. 9.

– Não fique aí. É um palestino.

Uma sombra paira no seu olhar, eu sigo atrás dela. Este sapateiro sem olhos faz parte da nebulosa de que é preciso ter medo. Apodero-me de uma fração de mistério, que não vou perder. O sapateiro não se mexeu, eu me aproximo dele. Muito lentamente ele levanta a cabeça e olha para mim. Suas pálpebras estão concentradas em pesadas pregas, seus olhos são vermelhos, minúsculas veias explodiram neles. Esse olhar na verdade é terrível, melhor que seja assim. Liberto-me com desafio, decidido a saber mais. Mas vejo apenas um sapateiro sentado a consertar sapatos. Isto é que é um homem?

Palestino, eu já ouvi essa palavra, mas não sei o que quer dizer. E agora fixo que são seres esquisitos, comedores de pregos e mais ou menos raptos de crianças. De repente, compreendo que tenho vontade de ser raptado²⁶.

No tocante à questão palestina, Farjallah Haïk é uma testemunha lúcida que anota o mal-estar e a tensão crescente relacionados com a chegada, no país, desses estrangeiros, que, num gesto desesperado de protesto, manifestam comportamentos radicais, como a recusa do socorro prestado por agentes humanitários cujas braçadeiras trazem símbolos diferentes da meia-lua²⁷. O já mencionado aumento do componente sunita e xiita na população, em detrimento das outras confissões, determina o acirramento dos contrastes entre as comunidades, também testemunhado por Haïk, o qual constata que as manifestações em prol das religiões cristãs ou islâmicas se transformaram em verdadeiras competições entre quem queima mais fogos de artifícios, competições que tomaram o lugar dos sermões ou discursos escutados na igreja ou na mesquita, *truffés d'ignobles considérations politiques*²⁸.

Os acontecimentos dos últimos trinta anos são, infelizmente, de nosso conhecimento. A guerra civil torna-se causa de subversão da ordem anterior e afirmação de novas classes confessionais e de novos donos da guerra. Maḥmūd Darwīch, observando a destruição de Beirute, transformada em campo de batalha entre diversas facções e sitiada, simultaneamente,

26. *Idem*, pp. 29-30.

27. Farjallah Haïk, *La Croix et le Croissant*, Paris, Fayard, 1959, p. 96.

28. *Idem*, p. 131.

por tropas israelenses, pergunta se a cidade já existiu realmente, porque ela foi vivida por cada um de uma perspectiva diferente. Beirute foi uma ilusão moldada de acordo com os desejos daqueles que a sonhavam, mas o sonho transformara-se em um pesadelo de destruição. Foi assim que Beirute se tornou lenda e seu nome, sinônimo de caos e devastação.

É a forma de uma forma que nunca adquiriu forma, porque o destino da guerra em Beirute – quero dizer: ao redor de Beirute – é uma competição cujo resultado é alternado; porque em Beirute a invariante é variável e o eterno é temporário. Ou, então, pegue uma onda. Coloque-a sentada no recife de Rawchē, desmonte seus elementos e encontrará somente as suas mãos mergulhadas num jogo de mágica que não tem nem começo nem fim²⁹.

Da *fureur* orientalista ao delírio da guerra, em que a sobrevivência se torna uma arte e a alienação permite sobreviver, nosso panorama do Líbano pode encerrar-se com o “elogio da loucura” de Sélím Nassib, uma temática representada no conto curto “Petite Soirée à Beyrouth”³⁰. Madame Fawaz vive a guerra civil como se a guerra não existisse, ou seja, vive mergulhada nos ritmos da cidade antes do conflito. Às suas queixas por deparar-se com a loja fechada e com a escassez de produtos alimentícios refinados e de cosméticos contrapõem-se as vozes sofridas do filho e do vizinho, que pedem para ela se proteger. Alheio à realidade circunstante, o plano narrativo da protagonista evoca fragmentos de uma vida passada, vivida com certo conforto numa realidade urbana cosmopolita e interconfessional. Compartilham essa visão os membros de sua família: seu marido vive esquecido num quarto, revisando documentos contábeis de décadas passadas; os filhos mais velhos, incapazes de aceitar a realidade, seguem a mãe e ficam vegetando dentro de casa. Em contraposição, Karim, o filho mais novo, e o vizinho Monsieur Antoun veem a mãe, alheia a tudo, escapar de uma chacina na frente de uma padaria e, depois,

29. Maḥmūd Darwīch, *Una Memoria per l'Oblio*, tradução de Luigina Girolamo, Roma, Jouvence, 1997, p. 70.

30. Aparece na coletânea *L'Homme Assis*, pp. 75-84.

por acaso, da mira dos atiradores postados entre as ruínas dos prédios vizinhos. O ápice da loucura, se for loucura o desejo legítimo de viver uma vida normal, é a organização de uma festa, a *petite soirée* do título, embalada por um toca-discos que propõe músicas dos anos cinquenta, enquanto na rua estoura um conflito armado. A cena é interrompida pelo vizinho que entra na casa e pede encarecidamente aos presentes que se dirijam para seu apartamento: dado que o proprietário é um cristão, as milícias que tinham invadido o bairro nada fariam contra eles. A cena que se segue à recusa indignada apresenta os soldados que entram na casa, sugerindo um epílogo obviamente trágico. Amargamente irônicas são as últimas palavras de Madame Fawaz, que manifesta seu estranhamento: – Não os conheço, nunca os vi antes, nunca fomos apresentados!

A loucura entendida como recalque, negação de eventos bélicos acontecidos recentemente, volta a manifestar-se em *Fou de Beyrouth*. Numa cidade nunca nomeada, um homem se perde no ventre do centro histórico transformado em terra de ninguém pela guerra civil. Num *récit de mémoire* narrado em primeira pessoa, cada evento aflora de maneira fragmentária, levando o leitor a seguir o explorador, cansado do *ennui* existencial e favorável a uma vida continuamente posta em risco, como é lembrado no trecho dedicado aos estalidos sinistros escutados pela vítima de uma mina anti-homem que acabou de ser ativada, antes que ela exploda. O lento renascimento dos bairros externos, percebido quando o protagonista sobe nos esqueletos de antigos hotéis internacionais, alivia a densidade do drama e leva o leitor a comportar-se como Madame Fawaz, ou seja, a ignorar a tragédia da guerra. O epílogo do romance retoma o momento em que o conto anterior termina: a morte da companheira do narrador acontece durante o sono, em consequência da irrupção de milicianos atraídos pela luz do apartamento, acendida pelo protagonista, a única da rua. Ver a vida da pessoa amada à mercê do arbítrio de um grupo de homens armados, aborrecidos por terem passado a noite sem participar de ações militares, leva o protagonista a sucumbir à loucura e a entrar no túnel das curas psiquiátricas. O final é um ingrediente fundamental para transformar o valor semântico do título de *Louco de Beirute* em *Um Louco em Beirute*.

Os fatos que recentemente ensanguentaram o país demonstram como ainda são tênues e instáveis a paz e o desenvolvimento econômico que decorre dela. Os emirados do Golfo Pérsico tomaram o lugar de Beirute como centro de negócios do Oriente Próximo; somente a cultura faz ainda do Líbano um espaço reconhecido internacionalmente. É permitido esperar que, justamente por meio da cultura, o país reencontre, como as pombas-fênix de Salah Stétié, seu próprio sopro vital.

*Où l'eau de la proximité se retire
Ne reste que la chastité du vent
Et la brûlure imbrûlée de ce qui brûle
Laissant le sang, laissant le vœu du cœur
Confié à la fragilité de colombes
Qui vont plus pures que perles³¹.*

[Onde a água se afasta da proximidade
Não resta senão a castidade do vento
E a queimadura requeimada daquilo que queima
Deixando o sangue, deixando os votos do coração
Entregue à fragilidade dos pombos
Que voam mais puros do que pérolas.]

1.2. De “turcos” pobres a sírios remediados e libaneses ricos: representação e fenomenologia de uma emigração

*O mito é o nada que é tudo.
Fernando Pessoa, Mensagem.*

*Os maiores mentirosos são o jovem
emigrado e o velho cujos contemporâneos
estão todos mortos.
(Provérbio libanês)*

Parafraçando Amado, é por volta da década de oitenta do século XIX que os “turcos” descobrem as Américas. Naquela época, como já foi dito, os re-

31. Salah Stétié, *L'Autre Côté Brûlé du Très Pur*, Paris, Gallimard, 1992, p. 96.

censeamentos não faziam distinção entre libaneses e sírios e, por isso, eram todos considerados súditos do Império Otomano. A demanda de imigrados correspondia à necessidade de mão de obra para o país que, em consequência da abolição da escravidão (em 1860, mas, no Brasil, tornou-se lei somente em 1888), não podia mais utilizar a força de trabalho sobre a qual o país tinha alicerçado sua economia desde as origens. Esse movimento de migração cresce a partir do começo da primeira guerra mundial e, em seguida, diminui devido à crise econômica e à política das cotas de imigrantes adotada na América do Norte. Somente no segundo pós-guerra registra-se a retomada do fluxo migratório em direção aos Estados Unidos, Chile, Argentina e Brasil. Residindo em grandes centros urbanos como Nova Iorque e Detroit, nos Estados Unidos, ou nas grandes capitais sul-americanas, esses “novos cidadãos” pertencem, em sua maioria, ao grupo confessional cristão e se inserem na classe dos comerciantes. Deixam o Oriente Próximo por razões semelhantes, dentre as quais se destacam uma produção agrícola sujeita a uma grande concorrência externa e insuficiente para sustentar a população que não para de crescer, a obrigação por parte dos cristãos de se alistar na armada turca e as feridas não cicatrizadas de conflitos interétnicos acontecidos por volta de 1860. Os relatos de viagem dos primeiros emigrantes são constituídos pelas cartas enviadas aos parentes que ficaram nas terras de origem. O tom fabulístico com que é idealizada uma riqueza fácil no novo mundo, comprovada pelas boas remessas de dinheiro, representa o melhor incentivo para novos emigrantes potenciais. Um testemunho, cujo estilo não difere muito daquele de um trecho de *As Mil e Uma Noites*, relata o seguinte:

O sapateiro Faddoud Mitri Bechara de Choueir, tendo imigrado para o Brasil aproximadamente em 1887, conseguiu após dois anos como caixeiro-viajante enviar a seu pai a soma de cinquenta libras esterlinas de ouro. Isso provocou um grande fausto; ele comprou um chirwal de tecido, um casaco de belo corte e um xale de cachemir e se pôs a desfilar pela aldeia, a qual ficou tão abalada que oitenta de seus habitantes embarcaram juntos para o Brasil no mesmo ano³².

32. Elie Safa, *L'Emigration Libanaise*, Beyrouth, Université Saint-Joseph, 1960, pp. 181-182, *apud* Eliane Prudente Nunes, *A Imigração Árabe em Goiás*, Goiânia, Ed. UFG, 2000, p. 36.

Esse desejo tornou-se vítima fácil das atividades enganosas de traficantes que ofereciam facilidades para eludir os demorados trâmites burocráticos necessários para a obtenção da autorização das autoridades locais, o transporte da cidade de origem até o porto de embarque, a hospedagem nos dias da espera do navio, os guias, os barcos e os remadores para chegar, de noite, até os navios fundeados que contrabandeavam os emigrantes, nas barbas dos funcionários otomanos. O mercado negro dos passaportes e do dinheiro prosperou, e a luta das autoridades locais contra esse tipo de tráfico provocava, muitas vezes, o fim da viagem, antes mesmo que começasse, em alguma prisão turca.

No mesmo navio zarpado de Beirute em direção à Europa, primeira etapa do êxodo, encontravam-se agricultores sem terra, comerciantes ou artesãos arruinados, estudantes, intelectuais e políticos desacreditados. Geralmente, as rotas seguiam um itinerário que passava pelos portos de Haifa, Porto Said, Alexandria, Messina, Nápoles, Gênova ou Marselha. Em alguns casos, tocava também os portos atlânticos franceses ou britânicos. A parada nos portos europeus encerrava a primeira etapa de uma viagem longa e sujeita a imprevistos, sendo o mais frequente a perda da conexão prevista para o porto do destino. O tempo de espera para um novo embarque, calculado em poucos dias antes da partida, podia durar semanas ou até meses, sendo condicionado por outros fatores, como os pedidos de novos vistos de entrada nos países do destino ou as doenças. Esse fato afetava gravemente as finanças do emigrante. Nas localidades de maior movimento como Atenas, Nápoles, Gênova e Marselha, empresários do Levante colocavam à disposição de seus conterrâneos uma rede de serviços, como também os ajudavam na resolução dos trâmites burocráticos ou na remessa de cartas ou telegramas. Os emigrantes, geralmente incapazes de falar as línguas estrangeiras, dependiam totalmente desse tipo de ajuda, que pagavam a um preço muito alto. Um testemunho ilustra essa situação:

Quarta-feira, 11 de dezembro de 1912, chegamos depois de dez dias de viagem de Beirute até Gênova. Contávamos certo prosseguir viagem no mesmo dia, pelo navio Mafalda, que devia, como fomos informados, estar no porto de Gênova, pronto para seguir viagem para o Brasil. Por azar o Mafalda tinha zarpado poucas horas antes do

nosso navio chegar ao porto. Na cidade procuramos lugar no hotel Ligurio e pagamos 7,50 francos por dia, por pessoa, cama e comida.

Foi um transtorno lamentável a saída do navio Mafalda, poucas horas antes da nossa chegada a Gênova. O embaraço sério é que nos ia faltar dinheiro para prosseguirmos em viagem em segunda classe, pois durante a nossa permanência em Gênova, do dia 11 a 25 de dezembro, seria consumida a reserva de dinheiro, por um atraso com que não contávamos. Para viajar de terceira classe, tínhamos o suficiente, mas não nos convinha viajar com gado e em promiscuidade³³.

A viagem finalmente continuava, passando pelo estreito de Gibraltar, fazendo uma parada em Casablanca ou nas Ilhas Canárias, para tocar, posteriormente, Dakar e chegar ao Brasil. A promiscuidade e a falta de higiene entre os passageiros favoreciam o aparecimento de infecções virais que, em alguns casos, provocavam a morte dos passageiros ou podiam prejudicar sua entrada no novo país. O tracoma revelou-se um verdadeiro flagelo porque o Serviço de Imigração do Brasil o considerava extremamente perigoso. Os portadores desse vírus eram colocados em quarentena, separados do seu núcleo familiar e, eventualmente, repatriados, com consequências traumáticas para as famílias, como no seguinte relato:

Meu pai ficou retido na ilha das Flores³⁴ por seis meses, pois estava com tracoma; eu e meus primos lutamos e imploramos às autoridades brasileiras para que ele desembarcasse, mas não conseguimos. O governo de Washington Luís³⁵ pagou a sua passagem de volta ao Líbano e nunca mais o vimos³⁶.

Os portos de chegada no Brasil eram, geralmente, Rio de Janeiro, Santos (porto de acesso a São Paulo), Salvador (a Bahia de Jorge Amado), Belém, acesso marítimo da Amazônia, além de São Luís do Maranhão e Vitória. Como acontecia nos Estados Unidos, também no Brasil,

33. Bourhan Helou, *Memórias de um Imigrante*, Goiânia, Gráfica Oriente, 1969, p. 70, *apud* Prudente Nunes, *op. cit.*, p. 38.

34. Lugar onde se fazia a quarentena no Rio de Janeiro.

35. Washington Luís Pereira de Sousa, Presidente da República nos anos 1926-1930.

36. Testemunho de Antônio Misse de Cachoeira de Itapemirim, em Mintaha Alcuri Campos. *Turco Pobre, Sírio Remediado, Libanês Rico: a Trajetória do Imigrante Libanês no Espírito Santo*, Vitória, Instituto Jones dos Santos Neves, 1987, p. 59.

para esses novos imigrados, foram criadas hospedarias de permanência temporária; as maiores eram a da capital, Rio de Janeiro, e a de São Paulo. Esses lugares tornavam-se, inclusive, centros de recrutamento de mão de obra para as plantações de café dos Estados de São Paulo e do Paraná, de cacau da Bahia e de algodão do Nordeste, para as fazendas de gado do Rio Grande do Sul, para a indústria extrativa de Minas Gerais e também para a extração da borracha na Amazônia.

O primeiro contato significativo com a nova realidade era representado pelo registro dos dados pessoais, que, muitas vezes, era feito de maneira errada, sem correspondência com os nomes originais. A essa violência onomástica, gerada pela dificuldade de compreensão (o funcionário não sabia o árabe e o imigrado não sabia o português), juntava-se o desejo, por parte do estrangeiro, de ser aceito pela sociedade hospedeira; por isso, a simplificação do nome era um sacrifício aceito em prol de uma integração mais fácil. Por exemplo, o nome “Aḥmad” tornou-se “Armando”, “Abdu-l-Raḥman” tornou-se “Hermenegildo”, “Khadīja” transformou-se em “Carla” e “Admā” em “Edna”. Alguns sobrenomes foram traduzidos: “Ḥaddād” tornou-se “Ferreira”, “Ḥabīb” tornou-se “Amado”, “Harb” transformou-se em “Guerra”. Salim Miguel cita esse fenômeno no romance breve *Nūr na Escuridão*:

[...] E tu Yussef (o José, dependendo do perguntador, curioso por saber mais, quem sabe seriam parentes), de que família és, ah sim os Jahnahr, sim, mas me conta patricio [...] como foi que acabaste vindo parar no Brasil e virando Miguel, se... e o pai, de verdade nem sei, para o Brasil sim, houve o imprevisto em Trípoli, a demora em Marselha [...] Agora do nome, não, não sei explicar, talvez pelo passaporte francês, talvez a dificuldade na pronúncia em Português do sobrenome, logo que cheguei ao Brasil virei Miguel, mais rápido do que José ou “seu Zé gringo”, durante um bom tempo um estranho Yussef [...] aqui no Brasil acaba-se é abandonando os nomes mais complicados e prenome vira sobrenome³⁷.

Diferentemente de muitos emigrantes europeus que se transferiram para o Brasil graças a acordos entre Estados ou à iniciativa de agências

37. Salim Miguel, *Nūr na Escuridão*, Rio de Janeiro, Topbooks, 1999, p. 21.

consulares, para os libaneses a emigração era o resultado de uma corrente de solidariedade que tinha como ponto de referência a família. Ao deixar seu país, o emigrante contava somente consigo próprio ou com o apoio financeiro de parentes já residentes nos lugares de chegada; esses familiares providenciavam a remessa de dinheiro, caso alguns imprevistos dificultassem a viagem oceânica. Não sendo recrutados nas suas terras de origem, os sírio-libaneses recém-chegados acabavam apoiando-se nos compatriotas residentes há tempo no país, estabelecendo-se, geralmente, nos espaços urbanos. Tratando-se de jovens com poucos capitais, sem formação profissional e com escasso conhecimento da língua portuguesa, mas com a ambição de ganhar dinheiro, a primeira atividade desenvolvida no país era a de vendedores ambulantes, que, inicialmente, trabalhavam nos grandes centros urbanos, mas que, posteriormente, se deslocaram em direção ao interior, como *bandeirantes*, os exploradores-guerreiros da época colonial, mas pacíficos. Surgiu, então, uma nova palavra naquela língua criativa que é o português do Brasil, *mascate*, numa referência remota a Mascate, a capital do Omã³⁸, para designar uma profissão importante para as cidades, mas, sobretudo, para o ambiente rural. Nas fazendas, os mascates, com sua disponibilidade para as trocas de objetos e a venda no fiado, representavam a única alternativa ao armazém do fazendeiro³⁹. O costume de negociar propiciou a muitos deles alcançarem certo bem-estar e se tornarem *varejistas*, *atacadistas* e, mais tarde, até *empresários*, capazes de diversificar o lucro do comércio em atividades como a construção civil, a indústria e outros setores produtivos.

A jornada de um vendedor ambulante era extremamente dura, conforme a descrição dada por Taufik Duoun:

De manhã cedo saíam os mascates percorrendo as ruas e procurando as casas, suportando o calor, o frio, a chuva, levando o pão e qualquer coisa que pudessem

38. O dicionário Houaiss (pp. 2413-2414) propõe para esse termo a explicação: “cidade da Arábia, de onde vieram árabes para o Brasil” ao lado de outros termos: “mercador ambulante, vendedor que oferece mercadorias a domicílio”, “qualquer uma dessas mercadorias”...

39. Cf. Prudente Nunes, *op. cit.*, p. 86.

adquirir, de preferência queijo e banana, para a única refeição diurna. Ao escurecer, voltavam completamente exaustos, para fazer a conta com o patrão. O lucro diário apurado ia sendo gradualmente creditado ao vendedor, e muitos formavam assim o capital inicial, para tornarem-se por sua vez comerciantes e atacadistas. Secando as vendas no centro, buscavam os mascates os subúrbios, afastando-se gradualmente até chegar às cidades do interior, e de lá às fazendas e até os sertões, sempre em ondas mais crescentes. Houve mascates que empreendiam viagens com caixas nos ombros pesando de oitenta a cem quilos, esgotando o estoque em idas e voltas. Na medida do crescimento do negócio e do poder de gastar, alugavam carregadores e mais tarde adquiriam burros de carga⁴⁰.

O grupo étnico árabe foi incluído na “Questão Imigratória”, um debate que teve grande importância na vida política do Brasil, envolvendo intelectuais e políticos. Surgido com a abolição da escravidão, esse grupo desenvolveu-se a partir da constatação de que as elites estimulavam o acesso de imigrados “desejados” e impediam a entrada de imigrantes provenientes da África e da Ásia. Esperava-se, em outras palavras, que, com a contribuição da mão de obra europeia, o povo brasileiro “branqueasse”. O tema da superioridade da raça branca e do almejado “branqueamento” era aceito favoravelmente também por especialistas, que expressavam conceitos como o seguinte:

Essa involução africanizante é consequência da entrada de 100 000 imigrantes da melhor raça ariana, que aqui chegam anualmente, e se misturam com a alta fecundidade da população branca nativa. [...] O que se conclui desses fatos e dados é que a quantidade de sangue ariano está aumentando rapidamente no nosso povo⁴¹.

Se o ideal de uma nação branca se concretizava, na prática, por meio da prioridade dada a determinados grupos étnicos, por volta de 1930 a noção de “branco” é restrita aos europeus, agricultores e cristãos⁴². Embora 95% deles pertencessem às confissões melquita, maronita e greco-orto-

40. Taufik Duoun, *A Emigração Sírio-libanesa às Terras da Promissão*, São Paulo, Tipografia Editora Árabe, 1944, p. 93, *apud* Prudente Nunes, *op. cit.*, p. 88.

41. Oliveira Viana, “O Tipo Brasileiro: Seus Elementos Formadores” em *Dicionário Histórico, Geográfico e Etnográfico do Brasil*, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1922, pp. 276-290.

42. Cf. Prudente Nunes, *op. cit.*, p. 145.

doxa, os sírio-libaneses não eram considerados brancos, com o agravante de serem comerciantes e, portanto, de pertencerem ao setor terciário que, naquela época, era considerado supérfluo. As crises econômicas que se alternaram aos períodos de maior florescimento, no decorrer do século XX, ensinaram aos imigrantes o quanto era triste o fardo do prejuízo e do estereótipo. O levantino espertalhão e enganador tornou-se logo protagonista de uma série de historietas irônicas, como a seguinte:

Depois de muita peleja, o “turco” conseguiu vender uma calça a um roceiro, sob a garantia de que jamais ela iria encolher. Solícito com o cliente, facilitou-lhe trocar a peça ali mesmo na loja. O roceiro saiu para dar umas voltas pela cidade e, advindo a tarde, foi colhido por uma chuva, que o molhou inteiro à falta de um abrigo. Molhada, a calça se encolheu, subindo tanto a barra a deixar nuas as canelas do caipira. Indignado, ele foi tirar satisfação com o “turco”. Este, ao ver chegar o freguês enganado, gritou logo:

– Cumbadre, como cê cresceu!⁴³

A intolerância e a xenofobia apareciam num aviso frequente no Estado de Goiás, no qual, num tom meio sério meio brincalhão, um matador informava que se encarregaria de matar com “habilidade e discrição” qualquer um, a preços diferentes: brasileiros, quinhentos mil-réis, estrangeiros, trezentos mil-réis e turcos, grátis⁴⁴. A predileção dos sírio-libaneses pelas atividades comerciais e o descaso pela atividade agrícola não eram vistos com bons olhos num país que precisava de lavradores, especialmente nas terras do café e do cacau, de forma que a sua presença econômica, capaz de adquirir uma espécie de monopólio e assim prejudicar a atividade dos comerciantes brasileiros, era vista de maneira negativa. Em 1930, o representante comercial brasileiro no Egito comentava com o ministro brasileiro do Exterior, Octávio Mangabeira, que “a cada ano, infelizmente, a imigração de Sírios e Judeus no Brasil aumenta e deve-

43. Jacy Siqueira, “A Presença Sírio-libanesa em Goiás”, *Suplemento Cultural da Câmara Legislativa do Distrito Federal*, Brasília, ano 1, n. 3, 1993, p. 40, *apud* Prudente Nunes, *op. cit.*, p. 147.

44. *Idem, ibidem*.

mos ter a coragem de dizer que estamos povoando o Brasil e formando uma raça com o que há de mais repugnante no universo”⁴⁵.

Apesar desses excessos, que aconteciam em todos os países americanos que recebiam imigrantes⁴⁶, foi possível a integração, mesmo a custo de mutilações onomásticas, de tradições familiares solapadas, da substituição da língua árabe pela portuguesa nas liturgias orientais e no seio das famílias.

As redações espontâneas inerentes à odepórica do Mar do Levante estão estreitamente relacionadas com a expressão oral e apresentam algumas peculiaridades⁴⁷: No Brasil, centenas de testemunhos foram coletados pelo Memorial do Imigrante de São Paulo, espaço que, de hospedaria e posterior centro de triagem dos novos imigrados desembarcados no porto de Santos, agora é, nos moldes de Ellis Island em Nova Iorque, um arquivo-museu que fala aos brasileiros de suas origens. Na documentação levantada encontram-se formas narrativas cujas características constitutivas textuais estão ligadas à oralidade⁴⁸, de forma que o evento descrito se torna fabuloso e mitopoético. Curiosamente, um texto escrito por Roberto Khatlab, atual adido cultural do Brasil em Beirute, *Mahjar – Saga Li-*

45. *Idem*, p. 146.

46. Os Estados Unidos, em 1890, começam a delimitar os critérios de aceitação de novos imigrantes, por meio de um serviço federal centralizado; o Uruguai proíbe a entrada de asiáticos e africanos, em 1890; Cuba proíbe a entrada de imigrantes otomanos, em 1891; o Haiti proíbe aos árabes o desempenho de atividades comerciais nos primeiros dez anos; em 1910, o governo chileno humilha a comunidade árabe ao mandar destruir um monumento erigido para comemorar o centenário da independência do país. O Canadá exigiu que cada imigrado proveniente da Ásia possuísse pelo menos duzentos dólares no momento da entrada no país. Os pedidos das comunidades síria e libanesa para que seus integrantes não fossem discriminados documentavam que esses países estavam sob o mandato (e, portanto, eram súditos) da França e da Inglaterra e que sua raça era *caucasian*, ou seja, branca. O governo recusou o pedido e somente na década de 1950 os critérios de admissão dos candidatos sírio-libaneses foram melhorados. Cf. Prudente Nunes, *op. cit.*, p. 150. Cf. o estudo com a coordenação de Karim Hauser e Daniel Gil, *Árabes de Norteamérica*, Casa Árabe-IEAM, 2011.

47. Cf. Walter J. Ong, *Oralità e Scrittura. Le Tecnologie della Parola*, Bologna, Il Mulino, 1986.

48. Isso é decorrência do aspecto mnemônico, repetitivo, formulaico e agregativo dos textos, em conformidade com o estilo paratático-aditivo e redundante, de tom agonístico e enfático. Cf. Walter J. Ong, *op. cit.*, pp. 59-117.

*banesa no Brasil*⁴⁹, apresenta-se como um produto singularmente híbrido, pronto a conciliar o aspecto mítico com a alternância de citações que, de algum modo, carecem de informações com cientificidade garantida, favorecendo conceitos que possam libertar a fantasia do leitor, de um modo que o poderíamos aproximar mais às *Mil e Uma Noites* do que a um texto sociológico. Ao esboçar um perfil histórico da presença árabe no Brasil, o aspecto objetivo e estatístico, ligado às ciências exatas, é sacrificado em prol de uma visão subjetiva e apologética, e a apresentação dos fatos tem um tom fabulístico e imaginativo: o adjetivo “provável” é o mais usado quando se citam assentamentos fenícios no litoral e a suposta influência de línguas semíticas sobre as línguas autóctones, como também quando se introduz a ideia de que os “cristãos do Oriente” sírios faziam parte das tripulações portuguesas que descobriram o Brasil. Sempre segundo essa forma opaca de incerteza, considera-se de origem levantina o comerciante que ofereceu sua fazenda no Rio de Janeiro ao rei de Portugal que estava fugindo de Napoleão. Essa listagem de *mirabilia* prováveis chega ao século XX, citando uma expedição para a selva amazônica que descobre vestígios do acampamento de um vendedor ambulante “turco”, com folhas espalhadas de um jornal escrito em caracteres árabes, publicado no Estado de São Paulo, num lugar em que se pensava que nunca tivesse pisado um ser humano. O tom dessas argumentações não prevê e não pretende dar uma demonstração racional: ao *logos* parece contrapor-se um *mythos* arcaico, que não distingue entre palavra e ser, nem corresponde à maneira como o mundo ocidental adquire, organiza e dissemina o conhecimento⁵⁰.

A mitopoese da emigração, cultivada segundo formas próprias do país de origem, é o fio condutor desse percurso nas experiências culturais dos libaneses do Brasil, o mito da terra de origem e a retomada de imagens lendárias próprias da cultura médio-oriental, que marcam seus atos sociais e poéticos, suspensas entre a herança de um passado milenar e a adaptação a um cenário ambiental totalmente diferente daquele de origem.

49. Roberto Khatlab, *Mahjar – Saga Libanesa no Brasil*, Zalka, Mokhtarar, 2002.

50. Cf. Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966.

Amin Maalouf, nas primeiras páginas de seu romance *Origines*, ao abordar essa problemática, afirma que a temática de sua narrativa, a reconstrução de um episódio de emigração para os Estados Unidos e Cuba na vida de seu avô, é uma tarefa árdua. Para confirmar suas reticências, o autor desmascara a ação de mitificação efetuada pela sua família, uma vez que a volta para casa (que podemos considerar uma derrota) desse parente tinha sido transformada na operação épica de resgate de um irmão preso em Havana. Elevando a sobrenaturais suas qualidades intelectuais, sempre de acordo com o relato da família, o avô Maalouf teria aprendido a língua espanhola durante a viagem do Líbano a Cuba, conseguindo dialogar na língua local com os juízes cubanos de maneira a convencê-los a libertar o irmão preso⁵¹.

A citação desse episódio tem, sem dúvida, uma função na economia do livro. Não é, porém, apenas um artifício narrativo para criar elos na fabulação, porque tem, com efeito, uma correspondência cultural nos relatos de muitos daqueles que viveram a experiência da emigração.

O aspecto mitopoético perpassa os acontecimentos cotidianos da diáspora de uma população que, desde o início, se distingue pelo número alto de jornais publicados em língua árabe (em 1950 foram registrados 95, começando pelo *Al Fayha*, publicado em Campinas, no Estado de São Paulo, em 1895) e por uma frequência literária tradicional, especialmente poética, que se manifesta na citação de obras antigas e na produção de composições poéticas denominadas *zağal* ou *gazel*, aptas a indicar os momentos fundamentais na vida social de um homem. Com base nessa produção artística tradicional, surgirá uma corrente de renovação na esteira do cenáculo americano de Khalil Gibran, que se tornará um ponto de referência no âmbito da poesia árabe contemporânea.

Seria imprescindível dirigir à cidade de Zahlé, na Bekaa, a pergunta que Fernando Pessoa faz a Filipa de Lencastre em *Mensagem*⁵², dado que, naquela localidade, nascem personalidades que darão uma contribui-

51. Cf. Amin Maalouf, *Origines*, Paris, Grasset, 2004.

52. “Que enigma havia em teu seio / que só génios concebia?”. Fernando Pessoa, *Mensagem*, 7ª ed., Lisboa, Ática, 1978, p. 33.

ção significativa à literatura árabe moderna: Sa'īd °Aql, que irá viver em Beirute, e os irmãos Ma°lūf, que o destino levará para o Brasil.

A constatação de que a literatura árabe da emigração, especialmente aquela produzida no Brasil, limitava-se às temáticas da poesia clássica e, muitas vezes, esgotava-se num mero panegírico de personalidades cultuadas pela comunidade, sem contribuições temáticas e rítmicas novas, leva alguns intelectuais a preconizar uma renovação literária. Entre os primeiros versejadores que se aproximam de formas expressivas inovadoras está Fawzī Ma°lūf (1899-1930). Tendo mudado para São Paulo em 1921, dedica-se ao comércio e à poesia, tornando-se um dos maiores poetas de sua geração, graças ao poema “°Ala bisāṭ arrīḥ” (“Sobre o Tapete do Vento”), publicado postumamente e traduzido em diversas línguas, mas não em italiano. A obra se compõe de quatorze cantos, cada um com dezesseis versos de rima única, sendo que os primeiros dois versos, em forma de prelúdio, têm uma rima diferente daquela que conduz o restante da composição⁵³. Do ponto de vista do conteúdo, a retomada de mitos lendários orientais une-se a uma estética surrealista em que o tapete voador se torna instrumento de estranhamento, sujeito ao pessimismo radical de um espírito aprisionado na terra, que almeja a morte precoce como único meio de evasão.

Em 15 de janeiro de 1933, foi criada, em São Paulo, Al°uṣbah Al'andalusiyyah, a Liga Andaluza. O nome era inspirado no “patrimônio cultural árabe guardado nas bibliotecas da nação hispânica”⁵⁴, mas o programa dava continuidade aos modelos do projeto elaborado por Arrābiṭa Alqalamiyya, movimento precursor de Gibran. O interes-

com ou sem
acento?

53. Os títulos dos cantos:

Mulk fī alhawā' = Reino no Vento; *Rūḥ aššā'ir* = O Espírito do Poeta; *Al'abd* = O Escravo; *Hilm fa-ḥaqīqah* = Sonho e Verdade; *Bayn aṭṭuyūr* = Entre os Pássaros; *Ramz al'alam* = Símbolo da Dor; *Qurb alnujūm* = Perto das Estrelas; *'Awrāq mutanājarah* = Folhas Espalhadas; *Fī °ālam al'arwāḥ* = No Mundo dos Espíritos; *Ḥafnat atturāb* = Um Punhado de Terra; *Ruqīyy kāḍib* = Progresso Falaz; *Kaffārat aššā'ir* = A Penitência do Poeta; *'Alā bisāṭ arrīḥ* = Sobre o Tapete do Vento; *'Alā al'arḍ* = Na Terra.

54. Šafīq Ma°lūf em *Alosbu' alarabī*, 9 de julho de 1962, rubrica “Adab”, trad. Habchi, *Les Fils d'Orphée du Mont Liban aux Amériques*, Paris, Maisonneuve, 2004, p. 93.

se que inspirou sua criação foi a vontade de emancipar a literatura de formas estilísticas que limitavam a liberdade expressiva, de assumir a função mediadora entre o Oriente árabe e a literatura da diáspora, assim como de tornar acessíveis ao mundo árabe as obras-primas do pensamento ocidental.

Entre os fundadores encontram-se os poetas Rašīd Alḥūrī, Šafīq Ma°lūf, Šukrallāh Aljurr, Ilyās Farḥāt, junto com outros intelectuais como °Aql Aljurr, Tawfīq Qurbān, Tawfīq Ḍa°ūn, Alduktūr Bišārah, Mūsā Kurrayim, especialmente atentos à teoria da versificação. Desde 1935, é publicada a revista *Aluṣbah* que tem ao todo 35 números, oferecendo um compêndio emblemático de toda a produção literária da emigração árabe entre os anos trinta e os anos cinquenta. Os textos publicados nem sempre correspondem ao que tinha sido formulado por Ma°lūf, mas retomam os preceitos formais tradicionais, fontes em que bebem os poetas da emigração, sem inspirar-se em outras tradições. A língua árabe era considerada por muitos “a mãe das línguas que encerra inúmeros tesouros escondidos, língua maleável e criativa, a língua dos habitantes do paraíso”⁵⁵, segundo a definição de *Dīwān Aššā°ir Alqarawī*. O modelo tradicionalista encontrará sua expressão em Rašīd Alḥūrī, mais conhecido pelo pseudônimo de Aššā°ir Alqarawī, ou seja, “o poeta rural”, em contraposição ao seu irmão que tinha ficado no Líbano, Aššā°ir Almadanī, “o poeta da cidade”. No *Dīwān Aššā°ir Alqarawī*, os temas e as imagens tradicionais são mantidos, embora observados do outro lado do oceano, mas, de acordo com o modelo clássico em que se canta a andaluza Granada, se enxerta a contingência do real vivido pelo poeta, que cita a brasileira Santos.

Tua beleza, ó porto de Santos, me faz estremecer
E desperta a lembrança da minha melancolia esquecida.
Vim procurando apagar minha tristeza
Voltei com tantas tristezas que superam a areia.
Cada vez que vejo um navio partindo
Lembro-me da minha pátria.

55. *Dīwān Aššā°ir Alqarawī*, ed. do Cairo 1961, pp. 17 e 45, trad. Habchi, *op. cit.*, p. 97.

O sono tenta invadir meus olhos, repelindo
Pelas ondas das minhas lágrimas atrás da praia das minhas pálpebras
Da atmosfera da terra do Líbano
Tenho saudades, da sua gente, não.
Não sou daqueles que tratam duramente o bem amado.
Mas certo amor vem de forma agressiva.
Altivo, queixo-me porque não admito humilhação
Para a minha gente, nem desprezo para o meu irmão⁵⁶.

Para a maioria desses escritores, fazer poesia corresponde a exorcizar uma nostalgia que surge da separação da terra natal e de um exílio duplo, sentimental e linguístico. Šafīq Maʿlūf, de sua parte, além de reafirmar o valor primigênio da autenticidade da inspiração poética, defende uma posição universalista diante da maior parte dos seguidores do movimento, afirmando que a literatura árabe moderna não conseguiria impor-se à literatura universal se seus recursos não fossem valorizados por estilos novos, porém sempre correspondentes ao caráter oriental árabe. Em um escrito, Šafīq Maʿlūf aprofunda a ideia de uma renovação da literatura árabe que não deve criar rupturas, mas estimular o abandono da imitação em favor da invenção, criando expressões que correspondam ao objetivo criador do autor e não somente expressões exigidas pela rima. Seriam conservados o espírito da língua e o repertório consolidado de imagens que distinguem os poetas orientais dos ocidentais⁵⁷. Os exemplos de *Pigmalião* de George Bernard Shaw, de *Antígona* de Jean Anouilh e dos poemas de T. S. Eliot são considerados elementos de uma poética inovadora que utiliza uma simbologia tradicional para ligar-se ao patrimônio do passado⁵⁸. A poesia, porém, deve ser uma expressão por meio da qual o autor descreve aos outros sua interioridade. Insistindo na veracidade dos sentimentos expressos no poema, a composição torna-se um vetor de sua manifestação autêntica e estimula mudanças em relação aos modos

56. Rašīd Alḥūrī, extraído de *Dīwān Aššāʿir Alqarawī* e citado em tradução portuguesa por Roberto Khatlab, em *Mahjar*, pp. 32-33.

57. Šafīq Maʿlūf, *Dikra Fawzī Maʿlūf*, Zahlé, 1931, p. 21, *apud* Habchi, *op. cit.*, p. 94.

58. *Idem*, *Ḥabbāt zumurrud*, pp. 21-22, *apud* Habchi, *op. cit.*, p. 101.

e às formas vigentes da tradição, assim como no passado atuaram nesse sentido os novos versos da Andaluzia árabe, inovadores nos temas e nas formas expressivas, marcadas pelo abandono da rima única. A nova poesia da emigração confere nova seiva à tradição das terras de origens, enriquecendo o espírito de frescor, sinceridade, espontaneidade e do exotismo da nova pátria.

A atenção dirigida à modernização das estruturas literárias na língua de origem leva os membros de Al^uṣbah, expressão erudita de uma comunidade inclinada naturalmente para as relações interculturais, a não entrarem diretamente no debate gerado pelas vanguardas modernistas, que, na época, dominavam o cenário cultural de São Paulo e do Brasil. Embora o percurso criativo das duas correntes coincida sob certos aspectos, particularmente nos procedimentos paralelos de “metabolização” das culturas⁵⁹, não há menção de trocas mútuas, testemunhadas pela performance ou por escritos comuns publicados em periódicos da época. Embora as experiências literárias se manifestem no espaço limitado da própria comunidade, os sírio-libaneses dão uma contribuição bem visível à evolução do Brasil: se a primeira geração se dedica geralmente a atividades que dizem respeito ao setor econômico terciário (comércio e serviços), seus filhos desfrutam o bem-estar financeiro criado pelos pais e podem dedicar-se aos estudos superiores e universitários, tornando-se advogados, médicos, juízes, políticos, intelectuais, membros influentes da sociedade brasileira.

No campo das letras, o nome de Antônio Houaiss⁶⁰ assina o dicionário da língua portuguesa, considerado uma obra de referência no âmbito da lexicografia. Manuel Said Ali foi membro da Academia

59. Metabolização procurada, por exemplo, pelo Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade e corroborada, do lado árabe, por Ma^lūf, que afirma que as culturas mais úteis são aquelas que enriquecem os intelectuais e que adquirir algo do Ocidente não deve ser considerado uma vergonha, dado que o próprio Ocidente, em épocas passadas, já tinha adquirido muito da literatura e da música árabe, como se encontra em *Habbāt zumurrud*, p. 22, *apud* Habchi, *op. cit.*, p. 101.

60. Antônio Houaiss (1915-1999), lexicógrafo, ensaísta, tradutor, foi Ministro da Cultura e presidente da Academia Brasileira de Letras. Coordenou a redação das enciclopédias *A Grande Enciclopédia Delta-Larousse* e *Enciclopédia Mirador Internacional*, organizou o *Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa*, da Academia Brasileira de Letras, traduziu *Ulisses* de Joyce e escreveu numerosos ensaios literários. Seu último projeto foi a elaboração de um grande

Brasileira de Filologia, autor de diversas obras sobre linguística e professor do poeta modernista Manuel Bandeira. E não podemos deixar de mencionar o trabalho de mediação cultural realizado por Jamil Almansur Haddad, o tradutor de Baudelaire e de Carducci, que introduziu no Brasil, por meio de suas traduções em português, muitas obras do pensamento ocidental.

A assimilação dos “turcos” na sociedade local, favorecida pelos casamentos mistos, os transforma em brasileiros autênticos. Os filhos da segunda ou da terceira geração não conhecem mais o árabe, que se reduz à língua da memória coletiva, pouco usada no cotidiano, mas sempre viva em ocasião das festas ligadas à esfera familiar, religiosa ou social⁶¹. O português irá se afirmar, no entanto, como língua dos escritores criados no novo país, que conservarão apenas nos nomes e em determinados procedimentos narrativos a presença e a lembrança de suas origens.

1.2.1. Mito e ascensão aos infernos: Šafīq Ma^lūf e Rilke

E nós, que pensamos na felicidade
ascendente, sentiríamos essa emoção
que quase nos confunde,
quando uma coisa feliz *cai*⁶².

A arte de Ma^lūf encontra sua expressão máxima na obra-prima *‘Abqar*, uma epopeia inspirada nos mitos pré-islâmicos que se revela um manifesto poético. Em doze cantos, a visão do autor adquire uma dimensão

dicionário de referência para o universo lusófono, com lexemas pertencentes a nichos linguísticos da Europa, América, África e Ásia. Essa obra veio à luz um ano após sua morte.

61. Milton Hatoum, em *Relato de um Certo Oriente*, apresenta uma imagem, produzida pela narradora menina, do árabe como língua dos adultos e uma imagem do português como língua das crianças, que, ao crescerem, teriam naturalmente mudado de língua (p. 64). Numa das cenas da primeira parte de *Nūr na Escuridão*, de Salim Miguel, o filho já adulto é repreendido pelo pai e pelos velhos que frequentam a paróquia greco-ortodoxa do Rio de Janeiro por ele ter esquecido a língua de seus antepassados (p. 21).
62. Rainer Maria Rilke, “X Elegia”, *As Elegias de Duino*, trad. Maria Teresa Dias Furtado, 2ª ed., Lisboa, Assirio & Alvim, 2002, p. 113.

ontológica na qual ele se torna mediador entre o sobrenatural e os problemas existenciais do homem: o amor, a arte e a poesia, o ódio, o desejo, a vida e a morte. A obra alinha-se ao espírito criador que olha para as memórias do passado a fim de conseguir os símbolos e a inspiração geradora de novas instâncias criadoras. Jesi⁶³ afirma que devia existir “inabilidade” para compreender os testemunhos da Antiguidade à luz das novas doutrinas mitológicas e do gosto, nascidas do contraste entre uma cultura saturada de arquétipos clássicos e a invasão da tecnologia, como acontecia desde a segunda metade do século XIX. As formas “monstruosamente exóticas”⁶⁴ de máquinas inusitadas sugeriam a fuga em direção ao orientalismo receptor de revelações misteriosas, em lugar da pureza racional atribuída, no passado, ao classicismo. O fenômeno subsequente é o abandono do patrimônio clássico em favor daquele oriental, testemunhado na literatura centro-europeia pela *X Elegia* de Duíno: aqui Rilke reúne símbolos que, uma vez enunciados, permitem ao poeta acessar a realidade, por meio de suas manifestações, e seu núcleo invisível. Ao término desse percurso criador, o itinerário lírico do poeta reflete, como um espelho, o destino de um jovem falecido, que conhece progressivamente sua condição e a “terra das Lamentações” impregnada de memórias egípcias.

Mas onde vivem, no vale, uma das mais velhas Lamentações
dá atenção ao jovem, quando ele faz perguntas: nós, as Lamentações,
éramos outrora,
diz ela, de uma grande estirpe.

Os nossos pais,
mineiros naquela montanha grande; entre os humanos
encontras por vezes um bocado polido da dor original
ou cólera petrificada em escórias de um velho vulcão.
Sim, tudo daí provém. Outrora éramos ricas. –

63. Cf. Furio Jesi, “Rilke e l’Egitto” em *Letteratura e Mito*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 87-94.

64. Jesi, *op. cit.*, p. 94.

E leva-o levemente através da paisagem imensa das Lamentações,
e mostra-lhe as colunas dos templos ou as ruínas
das praças-fortes, em que antigamente os Príncipes das Lamentações
governaram o país com sabedoria. Mostra-lhe as altas
árvores-de-lágrimas e os campos de melancolia em flor,
(os vivos apenas delas conhecem a folhagem suavemente esculpida);
mostra-lhe os animais do luto, pastando, – e, por vezes,
um pássaro assusta-se e, passando-lhes em voo raso através do olhar
até ao longe, expande por escrito a imagem do seu grito solitário. –
Ao anoitecer, ela leva-o até os túmulos dos antepassados
da estirpe das Lamentações, sibilas e profetas.
E quando se faz noite, caminham mais suavemente, e logo
ali se levanta, como a lua, o monumento funerário
que sobre tudo vela. Irmão daquele que está junto ao Nilo,
a alta Esfinge – o rosto da câmara
muda.
E, cheios de espanto, contemplam essa cabeça coroada que, em silêncio,
colocou para sempre o rosto humano
na balança das estrelas⁶⁵.

Em Ma^çlūf, a aparição de um demônio de feições horrendas, que, se-
gundo crenças árabes antigas, era destinado a todo poeta, determina a
gênese do poema. Levando embora o autor, grudado em suas costas,
“acompanhando os movimentos em seu impulso irresistível”, o monstro
se dirige para a terra esquecida de ^çAbqar, morada de seus semelhantes,
governada por uma vidente.

Abkar, énigme des énigmes,
terre que nul être
n’a foulée hormis
les djinns ses maîtres
[...]
Lève-toi et vois les démons surgir
De ses portes
Et les serpents déboucher

65. Rilke, *op. cit.*, p. 109.

De ses souterrains.
Allons voir les ogres
S'agiter dans ses antres
En un vacarme assourdissant,
Pareil à une rouée de fauves
Qui se gaverait
dans la forêt de ton âme
ou qui, se rabattant sur ton corps,
flagelleraient de leur queues
tes flancs nus.
Comme si tous les crimes de ton passé,
Surgissant de ta conscience,
Te faisaient la grimace⁶⁶.

como também se vislumbra neste excerto ainda inédito de uma nova tradução portuguesa de Michel Sleiman.

Abqar, enigma do oculto, só abasta
a sombra a seus amos.
Adianta-te, pois, sacode-lhe o espelho,
rasga-lhe o manto de trevas.
Verás, logo à porta, demos
a colmarem-te os olhos,
e serpes a escoarem-te
da boca como se das profundezas,
e os ogros, que nas grutas
subtraem-te a escuta com seus urros,
a massa de feras, eu entre elas...
tu te fartas em suas selvas
como os ramos da amoreira
te esfolam os flancos suas caudas
e teus danos do passado se mostram
e descobrem-lhe os caninos ao teu rosto.

66. Ma'lūf, *Abkar – Poème Mythologique*, trad. Maurice Sacre, Beyrouth, Imprimerie Catholique, 1973, p. 7.

Ei-los, reúne-os agora o tempo
que passou e os jogou no teu peito⁶⁷.

Lendo os poemas que compõem a obra, percebe-se a importância atribuída ao mito, por meio do qual são expressos os valores que fecundam a vida de cada indivíduo, na plenitude das alegrias e dos problemas. O III canto evoca o Líbano, apresentado com saudade pungente:

Derrière l'horizon
Est ma patrie
Douce et hospitalière
Chaque être dans son pays
A sa dignité, sa valeur
Alors qu'ailleurs
Il se sent perdu⁶⁸

No mesmo poema, uma fada lamenta seu estado e chora por uma existência terrena nunca vivida:

Malheur à moi! Qui pourra
assouvir ma passion?
Faut-il que tout esprit
Echappe à mes mains
Et fuie mes lèvres
Dès que je tente
De l'embrasser?
Vouée à l'isolement,
Condamnée à la solitude,
Je n'embrasse que le néant
Et n'étreins que le vide⁶⁹
[...]
Là-bas l'amour est partout:
Dans l'air et la forêt,

67. As feras de Abqar [*Abqar*, Canto I, No Caminho de Abqar].

68. Ma'lūf, *op. cit.*, p. 21.

69. *Idem*, p. 26.

La montagne et la plaine,
L'océan et ses sirènes.
Là-bas les êtres sont faits de chair.
Ils ne courent pas comme nous
Après les amours impossibles.
Nous sommes, nous autres, les filles de l'ombre.

Uma fada que quer abandonar seu espírito incorruptível e transformá-lo em carne, sujeita aos desejos e às dores da vida mortal, lamentando-se pelo que nunca foi, sofre (em alemão, *sich klagen*) por causa de uma experiência que nunca teve, na forma de uma Lamentação (em alemão, *Klage*). Aquela que comanda exércitos do além almeja a efêmera vida mortal.

A visão, “numa revoada”, do vale perdido com sua população fantástica pode ser inscrita no imaginário oriental, sem que se esqueça, porém, a “fantástica realidade” que corresponde ao território interno brasileiro, com seus espaços florestais imensos, onde a natureza forma estruturas megalíticas semelhantes a fortalezas.

Nous survolâmes les hautes murailles
où perchait le vertige.
bâtisses majestueuses
qui couvraient la terre
et dissimulaient l'azur.
Les diables y pullulaient,
Tels des fourmis
Faisant la navette
Entre les tours innombrables.
Des légions de djinns-pigmées
Campaient sur les collines,
Formant une armée stupéfiante.
Ils enfourchaient pour l'attaque
Les montures les plus étranges:
Gerboises, autruches, coqs et lézards.
Cavaliers fantastiques, les engins
Qu'il lançaient atteignant le cœur
Des refuges les mieux cachés.
Leurs javelots étaient faits
Des piquants des hérissons,

Et les carapaces des tortues
Leur servaient de boucliers⁷⁰

A evocação de personagens pertencentes à mitologia pan-arabista leva o leitor a conhecer demônios, *djinn*, lugares e animais misteriosos. Aproximar o sobrenatural do cosmos é inerente ao espírito humano e, com efeito, seja no texto de Rilke seja naquele de Ma^clūf, aparecem alusões à cosmologia de culturas orientais.

E mais alto, as estrelas. Novas. As estrelas do País da Dor.
Lentamente, a Lamentação nomeia-as: – Olha,
olha: o Cavaleiro, o Bastão e a constelação mais cheia
a que chamam Coroa-de-Frutos. Depois, mais além, perto do polo:
Berço; Caminho; O Livro Ardente; Boneca; Janela.
Mas no céu do Sul, puro como no interior
de uma mão abençoada, o <M> que brilha tão claro,
e que significa as Mães...⁷¹

Ma^clūf recupera o culto dos astros planetários e das estrelas, anterior ao Islã, citando a lenda das duas estrelas Sírio, uma síria, a outra iemenita, que Canopo pediu em casamento. A luz de Vênus é, porém, o olho de Anahid, uma prostituta redimida, elevada ao céu e transformada em entidade celestial.

Ce fut alors qu'un char de feu
S'éleva de la terre jusqu'aux cieux
Emportant l'âme sanctifiée
De la bacchante émerveillée
Pour en faire la sœur des astres
Et récompenser son amour entier.
Ainsi apparut l'Étoile du Berger
Et depuis, du haut du firmament,
L'œil d'Anahid veille sur les amants⁷².

70. *Idem*, p. 10.

71. Rilke, *op. cit.*, p. 111.

72. Ma^clūf, *op. cit.*, p. 103.

Como pudemos constatar, Rilke não busca uma chave exotérica na religião funerária egípcia, mas utiliza imagens egípcias como símbolos aptos a descrever o percurso de metamorfoses do visível ao invisível de um jovem recentemente falecido, cuja consciência é apresentada pelas *Ele-gias*. O Egito de Rilke é o país da morte, reino das Lamentações, visão consolidada pelas imagens presentes na mente de um leigo, que, daquela civilização, lembra os túmulos majestosos dos faraós, as múmias e os rituais fúnebres, em lugar de outras manifestações da vida. A uma aproximação superficial que considera o Egito a terra dos mortos segue outra que considera a terra das Lamentações uma terra do Passado, daquilo que, na nossa existência, já se tornou invisível, ou seja, a terra da morte. A retomada do Oriente, em Rilke, substitui um mundo helênico cuja simbologia é considerada inadequada para a expressão do espírito da própria poesia.

Seguindo um caminho semelhante, Ma'ľuf torna-se um poeta oriental quando comparado com os aspectos exóticos da pátria de adoção, com suas imensas manifestações naturais e as gigantescas transformações de suas metrópoles, ao passo que a retomada de aspectos primordiais de sua cultura parece aproximá-lo do ciclo da vida, porque as paixões humanas estão representadas mediante a evocação de divindades icásticas: existe vida na concupiscência, na violência dos demônios, na sensualidade das meretrizes, no amor daquela que se transforma em estrela.

A ação renovadora do poema *Abqar* consiste em abandonar as fórmulas estilísticas estabelecidas por séculos de poesia codificada no Oriente Próximo. A ruptura, do ponto de vista temático, acontece nessa viagem de volta ao passado, em busca daquilo que a cultura árabe pode oferecer de mais arcaico. A enumeração dos demônios e dos gênios, representantes das presenças sobrenaturais pré-islâmicas, possui a mesma capacidade de ruptura de Rilke egiptólogo.

1.2.2. Epifanias poéticas da memória

À alta cultura da Liga Andaluza, expressa na “língua do paraíso” e apta a incentivar o debate poético exclusivamente entre arabófonos espalhados pelo mundo, falta, porém, a divulgação no território nacional brasileiro,

situação que mereceria estudos aprofundados, em busca de possíveis pontos de contato, para refletir-se sobre o fato de o epicentro do Modernismo brasileiro e o epicentro dos acadêmicos andaluzes se encontrarem na mesma cidade, ou seja, em São Paulo.

A progressiva aculturação dos libaneses da segunda e terceira geração permite que os filhos e netos dos *mascates* se tornem profissionais renomados no âmbito científico e acadêmico. No mundo literário, a língua árabe cede lugar ao português e seus autores não declamam mais seus poemas nos salões das associações de emigrantes, mas produzem poesia e prosa e se tornam membros reverenciados de organizações culturais de importância nacional. Numerosos artistas revelam suas origens, como epifanias brotadas da memória coletiva da sua gente. Assim, a lembrança das origens que ocorre em Šafīq Ma^lūf aparece episodicamente na produção poética literária de diversos autores. Como exemplo, apresentamos o soneto de Jorge Medauar, amigo de Jorge Amado, pertencente à Geração de 45.

Sabei, sapei que fiz de antigos cedros
barcos que a infância pôs à flor das ondas:
meu pai, que é Medauar, teceu-me as velas
e a filha dos Zaidans, que é minha mãe,

pôs amoras de mel no tombadilho.
Nesses barcos navego, marinheiro
fenício do Zodíaco e dos trópicos
vermelhos de lamentos e canção

Hoje tenho lagunas onde aporto,
tranquilamente, sob a lua branca,
o coração de Tâmara madura.

Se vos trago damascos e bakáua
é porque recebi dos velhos árabes
um lastro de doçura nesses barcos⁷³.

73. Em Milton Godoy Campos, *Antologia Poética da Geração de 45*, São Paulo, Clube de Poesia, 1966, p. 56.

Em 1983, um acadêmico famoso, Carlos Nejar, publica um *Livro de Gazéis*, cujo título revela o desejo do poeta de retomar um modelo poético das origens para cantar seus sentimentos pela amada, em versos que Antônio Houaiss considera capazes de transformar a palavra amorosa em ouro⁷⁴.

Gazel para os bois brancos

Meus sentidos se vestem
na clareira dos teus:
são bois brancos
os sentidos,
o peito é cão fiel.
A memória, caminho
que fazemos a pé.

Meu coração é teu,
embora seja escrito
na fonte que o verteu
para o infinito⁷⁵.

Em 2000, Waly Salomão apropria-se da citação de um epigrama de Meleagro de Gádara, “Se sou sírio, por que se surpreende?”, como *incipit* do poema *Tarifa de Embarque*⁷⁶, que apresenta como pano de fundo as memórias da infância e o rito de passagem constituído pelo retorno do filho de emigrantes para a terra de seus antepassados.

Esses meros exemplos fazem referência a personalidades reconhecidas no mundo literário, mas poderiam ser substituídos por exemplos de outras inúmeras vozes de autores de fama menor espalhados pelo país, eles também acostumados a engastar em sua produção artística um espaço dedicado à memória de uma cultura transmitida na intimidade da família e que valorizam somente depois de se tornarem adultos perfeita-

74. Em Introdução ao *Livro de Gazéis* de Carlos Nejar, Lisboa, Moraes, 1983, p. 8.

75. Carlos Nejar, *op. cit.*, p. 35.

76. Waly Salomão, *Tarifa de Embarque*, Rio de Janeiro, Rocco, 2000, p. 47.

mente integrados na sociedade brasileira, tomando consciência do momento peculiar de alteridade vivenciado, diferentemente de muitos de seus conterrâneos.

1.2.3. *Nūr na Escuridão*, a Jāliya⁷⁷ se torna romance

Publicado em 1999, o romance *Nūr na Escuridão*, de Salim Miguel, aborda o tema da emigração do Líbano para o Brasil. Desde o título, mostra um caráter linguístico contrastivo e produz o encontro entre a língua árabe (o lexema *Nūr* significa “luz”) e a língua portuguesa que enuncia o antônimo, ou seja, a escuridão. Ambientada a partir dos anos vinte do século XX, a narrativa inspira-se na biografia do escritor e de sua família, desde o casamento de seus pais e sua vida em Kfaroussoun, uma localidade próxima de Trípoli. O percurso de suas vidas é dirigido por um destino inefável, representado pela palavra árabe *maktūb*⁷⁸, que é o agente das macrotransformações que influem nas histórias narradas por meio de um conjunto de eventos. O enredo dedica a primeira parte ao êxodo familiar, marcado por imprevistos contínuos como as doenças virais que prejudicam a obtenção do visto para o México (entendido como porta de acesso aos Estados Unidos) e a escolha secundária do Brasil como única alternativa possível ao objetivo estabelecido. A perda da conexão nos embarques, as longas permanências em Marselha e as febres tropicais do filho primogênito são consideradas sinais inequívocos de um fato onipresente. A segunda parte do romance é dedicada ao assentamento da família, composta pelo pai Yussef, pela mãe Tamina, por seu irmão Hanna e pelos filhos do casal. É descrito o trabalho iniciado pelos dois homens como mascates aprendizes e uma nova intervenção do destino por meio de um telegrama mal interpretado que transforma uma simples visita ao sul do país em lugar de residência. A terceira parte é dedicada ao pai, já velho e viúvo, e a suas relações com os filhos, bem integrados na sociedade bra-

77. Diáspora.

78. Do árabe: “assim está escrito”.

sileira, incapazes, a essa altura, de falar o árabe e com poucos contatos com o país de origem, fora o nome. A morte do pai não conclui a história, porque outros episódios da sua vida surgem na memória dos filhos. Desde as primeiras páginas, as defasagens temporais da sequência dos acontecimentos se apresentam com frequência no romance: a primeira imagem, da qual é dada a colocação precisa, evoca a família do narrador composta por três adultos e três crianças, no dia 18 de maio de 1927, na Praça Mauá, no Rio de Janeiro, ao entardecer. A história começa, portanto, *in medias res*, com o episódio do desembarque no Brasil; a busca de uma luz mais forte para poder decifrar o endereço rabiscado num papel dá o título ao livro, uma palavra auspiciosa para os recém-chegados: *luz, nūr*. A imagem seguinte é de cinquenta anos posterior à primeira, com o pai do escritor, já velho, que, comentando um noticiário radiofônico, lembra o passado e volta ao dia de sua chegada ao Brasil. Numa narrativa que pretende ser factual, observa-se que há ações que levam o enredo para fora de um encadeamento cronológico. O uso do *flashback*, embora crie uma fratura entre fábula e enredo, produz alternâncias contínuas na ordem da narração. Analepse e prolepse surgem levadas por várias vozes: é o pai que conta, é o filho que introduz uma nova versão, é a mãe evocada que fala. O escritor introduz, também, trechos de um memorial autobiográfico do pai, redigido em árabe, que confirmam ou negam uma versão dada anteriormente. Na definição da duração dos acontecimentos, as pausas são inúmeras, digressivas, e permitem a inserção de quadros que dão uma conotação fantástica à vida do pai: exemplar, nesse sentido, é a lembrança de um episódio de iniciação à arte da venda em domicílio, quando o vendedor extenuado é acolhido e alimentado por um casal de velhos que oferece à visita carne em abundância. A disjunção do conto, que gera o golpe de cena, acontece quando o pai, enquanto visita a propriedade, começa a vomitar a comida. Às perguntas dos familiares que querem saber a razão de seu comportamento, ele, “num suspense digno de Hitchcock”⁷⁹, revela que descobriu ter comido carne de macaco.

79. Salim Miguel, *op. cit.*, p. 89.

As opções concernentes ao uso dos tempos na narração provêm das estruturas comunicativas orais da tradição libanesa, amplificadas pelo ofício de quem, há anos, é um bom jornalista. Com frases como: “O pai retoma o fio narrativo, numa técnica só dele, muito dele, que lhe vem dos ancestrais que ouvia ou lê”⁸⁰, o escritor justifica a ruptura de esquemas temporais clássicos e retoma a história. Alguns anacronismos geram novos níveis narrativos que, em seguida, se revelam enredados no nível original por meio de novas distorções. As digressões fabulísticas ou míticas ligam-se, idealmente, às origens do escritor, como no capítulo dedicado a Taira (a voadora), a cachorrinha que parece ser imortal e que, por décadas, visita as casas frequentadas pela família⁸¹. O episódio do sonho, que será analisado em outra parte do presente trabalho, trata da interpretação dos sonhos, uma prática social típica do Oriente Próximo, baseada na oralidade.

Salim Miguel transforma em romance as experiências de sua família, compartilhadas com milhares de imigrados originários do Levante. Sua escritura vale-se de alguns recursos narratológicos ligados à tradução oral libanesa, que serão aprofundados mais adiante. Merece destaque o fato de que esse escritor, no ocaso de sua existência, resolveu abordar uma temática ligada às suas raízes, tornando visíveis para o grande público as vicissitudes de um grupo étnico integrado, naquela altura, à sociedade brasileira.

1.2.4. A língua árabe na mente: Alberto Mussa e Michel Sleiman

O novo milênio apresenta ao público uma nova geração de autores, que se destacam em relação àqueles que, ocasionalmente, mostram um fragmento de experiência “exótica”, encontrado entre as dobras da memória. Trata-se de representantes da segunda ou da terceira geração, que se apropriaram da língua árabe por meio de um percurso formal de estudo. O caso de Michel Sleiman (1963), pertencente ao novo grupo de arabis-

80. *Idem*, p. 18.

81. *Idem*, pp. 101-108.

tas, docentes de universidade brasileiras, e o de Alberto Mussa (1961), empenhado em levar a termo a tradução de poemas pré-islâmicos, assinalam um percurso inovador nas letras brasileiras.

Alberto Mussa é um escritor carioca que se afirmou no cenário nacional especialmente por um conjunto de narrativas dedicadas ao Rio de Janeiro. Aprendeu a língua árabe como autodidata; esse estudo dedicado às estruturas gramaticais da língua resulta no nascimento de dois trabalhos que faltavam, *Os Poemas Suspensos* (2006)⁸², elaboração das Mu'allaqāt, os poemas “pendurados” da Kaaba, na Mecca, antes do advento do Islã, e o emblemático *Enigma de Qaf* (2004)⁸³, construído como uma espécie de quebra-cabeça borgesiano. Nascido das noções adquiridas para a conclusão do livro de poemas citados, é escrito sob o signo das 28 letras do alfabeto árabe e, conforme manifesta o eu narrador, tem origem nas histórias do avô Naguib, que embarcou clandestinamente rumo ao Brasil para ir atrás de sua futura esposa, levando como único dote livros e parte do poema misterioso *Qāfiyyat Alqāf*, memorizada. A diáspora e o aparato retórico-mitopoético a ela associado são, portanto, a fonte do texto. Sem esquecer o ditado apresentado como epígrafe do parágrafo 1.2 sobre a mendicância dos velhos e dos emigrantes, soam menos desconcertantes as palavras que fecham o livro sobre a escassa correspondência literária dos poemas traduzidos, porque foi privilegiada a imagem e não o conteúdo e porque ser falso provém da essência das coisas. A estrutura do romance, com a macro-história do narrador candidato a uma cátedra universitária, que se pode considerar uma história-moldura, nos leva a pensar em Šāhrazād, que aparece imediatamente numa pseudocitação desde o primeiro conto, correspondente à primeira letra do alfabeto. O entrecruzar-se de diversas linhas narrativas nos contos inseridos dentro da história do narrador remete claramente para as *Mil e Uma Noites*.

Michel Sleiman conhece e utiliza a língua árabe desde a infância, por ter vivido diversos anos no Líbano, segundo uma tradição que também Milton

82. Alberto Mussa, *Os Poemas Suspensos*, Rio de Janeiro, Record, 2006.

83. *Idem*, *O Enigma de Qaf*, Rio de Janeiro, Record, 2004.

Hatoum descreve no livro *Dois Irmãos*, ou seja, de mandar o filho mais velho, ainda criança, para junto dos parentes que ficaram no Oriente para que os contatos com as origens da família não sejam cortados definitivamente.

Sua formação o leva a especializar-se em literatura árabe-andaluza⁸⁴, com um estudo sobre a arte do *Zajal*⁸⁵, na expressão do poeta Ibn-Quzmān, de Córdoba. Frequenta, também, o ateliê de Haroldo de Campos, figura-chave da vanguarda brasileira. Tradutor de Adūnis e de Darwīch, Michel Sleiman, na esteira dessas tradições ilustres, cria um caminho próprio que valoriza os conhecimentos filológicos adquiridos, propondo uma sua visão existencial em que é evidente o uso de um léxico caracterizado pela mistura linguística e renovado na morfologia de cada termo. É uma poética que exalta a memória, “um (seu) certo Oriente”, como o definiria Hatoum, mas exalta também a vitalidade acesa do cotidiano, expressa por meio da palavra, da sensualidade dos gestos de um encontro amoroso, do ritmo de uma música de Caetano Veloso ou do alegre saltitar de uma menina sobre o túmulo de um antepassado.

Michel Sleiman provoca o leitor, hibridizando a língua portuguesa com o idioma que, em outros tempos, já foi vital no espaço ibérico, transportando imagens clássicas em contextos atuais, abordando assuntos que superam os fatos históricos até abraçar o cotidiano do Brasil atual, como transparece no livro de poemas *Ímula Niúla* (2009)⁸⁶.

1.3. Os “turcos” e suas representações na literatura brasileira: *Guimarães Rosa, Drummond e Jorge Amado*

Das historietas irônicas e xenófobas, já comentadas nas páginas anteriores, à consagração na grande literatura, a figura do “turco” manifesta-se na expressão de diversas vozes, das quais serão aqui apresentadas três das mais importantes.

84. Michel Sleiman, *A Poesia Árabe-Andaluza: Ibn Quzman de Córdoba*, São Paulo, Perspectiva/Fapesp, 2000.

85. *Idem*, *A Arte do Zajal: Estudo de Poética Árabe*, Cotia, SP, Ateliê Editorial, 2007.

86. *Idem*, *Ímula Niúla*, Cotia, SP, Ateliê Editorial, 2009.

João Guimarães Rosa, em *Grande Sertão: Veredas* (1956), apresenta uma figura peculiar, a personagem Seo Assis Wababa, que aparece num lugar muito distante do interior do país. Astuciosamente, dando a palavra para o protagonista Riobaldo, homem engenhoso, mas pouco instruído, o autor lança mão de todos os estereótipos que caracterizam a vida do árabe “vista de baixo”, isto é, das camadas sociais que, desde sempre, lidaram com os mascates. De acordo com esse ponto de vista, encontramos um levantino cerimonioso e esperto que vive num espaço suspenso entre a moradia e o bazar, que se alimenta com produtos mediterrâneos, rodeado por uma família numerosa, da qual faz parte a belíssima Rosa’uarda⁸⁷. Todos falam uma língua estranha: o árabe. A moça inicia a educação sentimental do protagonista e dirige-se a ele utilizando um *topos* da poesia tradicional árabe, ou seja, os olhos do amado. A sensual Rosa’uarda imigrada contrapõe-se à abstrata Miosótis de ascendência brasileira, da qual Riobaldo não quer falar. Na narrativa, a disjunção com a vertente da literatura popular, pronta a sublinhar os aspectos negativos dos recém-chegados, apresenta-se na forma de uma declaração xenófila que Riobaldo expressa no final desse episódio:

Aí, namorei falso, asnaz, ah essas meninas por nomes de flores. A não ser a Rosa’uarda [...] ela era estranha, turca, eles todos turcos, armazém grande, casa grande, seo Assis Wababa de tudo comerciava. Tanto sendo bizarro atencioso, e muito ladino, ele me agradava, dizia que meu padrinho Selorico Mendes era um freguêsão, diversas vezes me convidou para almoçar em mesa. O que apreciei – carne moída com semente de trigo, outros guisados, recheio bom em abobrinha ou em folha de uva, e aquela moda de azedar o quiabo – supimpas iguarias. Os doces, também. Estimei seo Assis Wababa, a mulher dele, dona Abadia, e até os meninos, irmãozinhos de Rosa’uarda, mas com tamanha diferença de idade. Só o que me invocava era a linguagem garganteada que falavam uns com uns, a aravia. Assim mesmo afirmo que a Rosa’uarda gostou de mim, me ensinou as primeiras bandalheiras, e as completas, que juntos fizemos, no fundo do quintal, num esconso, fiz com muito anseio e

87. Na sua prosa expressionista, a língua de Riobaldo surge como uma caleidoscópica acumulação de termos, criando neologismos: nesse caso, a moça une o nome português (Rosa) àquele árabe (Warda), criando um curioso efeito anafórico, infelizmente não valorizado pela tradução italiana de Bizzarri.

deleite. Sempre me dizia uns carinhos turcos, e me chamava de: – Meus olhos. Mas os dela era que brilhavam exaltados, e extraordinários pretos, duma formosura mesmo singular. Toda a vida gostei demais de estrangeiro⁸⁸.

Em Guimarães Rosa os “turcos” são vistos como estrangeiros e são explicitados todos os seus aspectos exteriores que enunciam a diferença segundo o estilo e o olhar de Riobaldo. Trata-se, porém, de uma observação indulgente dirigida a alguém que pode trazer novas experiências para a cultura local e que não exclui a miscigenação.

É, porém, um Drummond “menino antigo” que, em 1979, publica em *Boitempo* uma imagem vivíssima da infância, inspiradora do poema *Turcos*.

Os turcos nasceram para vender
bugigangas coloridas em canastras
ambulantes...

O leitor é projetado no coração de Minas Gerais, provavelmente na Itabira do Mato Dentro onde o poeta tinha nascido. O olhar é aquele de uma criança, cruelmente inocente ao destacar todas as discrepâncias entre a “normalidade” dos brasileiros e a “disformidade” daqueles homens estrangeiros, surgidos de um mundo distante, nascidos para atrair os clientes e obrigá-los a comprar suas bugigangas.

O termo “turco” tem uma conotação que une à curiosidade o fascínio, mas também a preocupação diante daquela gente que fala uma “língua cifrada”, que faz barulho e lança maldições estranhas contra seus filhos, repreendendo-os na frente dos “brasileiros”.

O olhar do pequeno Drummond não é diferente daquele dos visitantes do Jardin Zoologique d’Acclimatation de Paris e de outras capitais europeias, onde se exibiam homens de outras raças consideradas inferiores, provenientes dos territórios colonizados. O episódio da mãe que trabalha e, ao mesmo tempo, amamenta o filho parece corroborar essa visão. Com efeito, o termo “turco” sanciona a supe-

88. João Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2000, pp. 130-131.

rioridade de quem nasceu no Brasil, em comparação àqueles imigrados tão peculiares.

A segunda parte do poema faz descobrir ao jovem autor, com um Jacó noturno e metafísico, que também os “turcos” parecem possuir uma alma, embora sejam considerados incapazes de fazer versos, porque seu português é rudimentar. A falta de conhecimento da língua materna do autor gera automaticamente um conceito de diglossia entre a língua nacional vigente e aquelas dos recém-chegados, que são consideradas inferiores porque não são compreendidas. Parece um prenúncio dos decretos nacionalistas emitidos pelos governos de Getúlio Vargas, que teriam reprimido seja a expressão das línguas nacionais importadas pelos recém-chegados, seja a evolução de línguas crioulas como o *Talian* ou o *Riogradenser Hunsrückisch*, atingindo também a tradição editorial árabe que começava a florescer no Brasil.

Voltando ao poema, a intervenção do professor na escola, que define os imigrantes tal como sírios oprimidos pelos turcos, é coerente com a situação geopolítica anterior a 1920, quando se concretizam o mandato francês na Síria e no Líbano e a separação da Palestina e da Jordânia, colocadas sob o mandato inglês. A inocência obstinada do garoto parece insistir na condenação à alteridade perpétua do colega de classe Jorge Turco e seus companheiros, mas os versos finais mudam totalmente o cenário, com uma pergunta que revela a aceitação completa e a inclusão daqueles estranhos comerciantes no mosaico social brasileiro.

 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,
 por uns poucos mil-réis?⁸⁹

As grandes descrições da região do cacau e as crônicas de costume da vida nordestina são objeto das representações narrativas de Jorge

89. Carlos Drummond de Andrade, *Poesia Completa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2001, p. 1048.

Amado, que dedica bastante atenção aos “turcos”. Em um artigo inteligente e muito cuidadoso, Jorge Medauar⁹⁰ lembra a infância e a juventude do autor, vividas entre Ilhéus e Salvador da Bahia, e comenta que a rede de relações humanas numa realidade dinâmica e multicultural foi uma fonte importante de sua inspiração criadora. Os espaços descritos nos romances, como, por exemplo, o bar “Vesúvio” de *Gabriela Cravo e Canela*, existiram na realidade e foram frequentados pelo próprio escritor. Os nomes das numerosas famílias de origem árabe (Nazal, Medauar, Maron, Daneu, Chalub) residentes na cidade encontram-se espalhados nas obras de Amado; as características das personagens são verdadeiras porque observadas pelo autor pessoalmente. Por isso, são muitas as personagens árabes que aparecem em diversas narrativas, movimentando-se ao fundo dos acontecimentos vividos pelas personagens principais. Numa enumeração não exaustiva, encontramos Chalub, filho de sírios, que aparece em *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1966)⁹¹; em *Tereza Batista Cansada de Guerra* (1972)⁹², encontramos um Chamas, o velho pai de Kalil Chamas, há tempo residente na Rua Barbosa, além da telefonista espírita Bia Turca. Outra personagem é Antônio Bruno, cujo nome já é brasileiro, dotado de um “romântico perfil de beduíno”, neto do árabe Fuad Maluf, que se encontra em *Farda, Fardão, Camisola de Dormir* (1979)⁹³. Da mesma forma, em *País do Carnaval* (1931)⁹⁴, aparecem Dona Fifi, mãe de um jovem marginal, e Dona Maria, uma árabe magérrima, que aluga quartos na “Ladeira do Pelourinho”. Seguem-se outras presenças, come Chafik de *Os Subterrâneos da Liberdade* (1954), um sírio evadido de Caiena, onde se encontrava preso por ter assassinado a amante Ginette (valendo-se do estereótipo do árabe impulsivo e ciumento). O homem foge para Mato Grosso

90. “Personagens árabes na obra de Jorge Amado”, em *Revista de Estudos Árabes*, DLO/FFLCH-USP, n. 1 s/p, disponível na internet em <http://www.hottopos.com/collat7/medauar.htm> (última consulta 20.2.2012).

91. Na Itália, *Dona Flor e i suoi due mariti*, trad. Elena Grechi, Milano, Garzanti, 1977,

92. Na Itália, *Teresa Batista stanca di guerra*, trad. Giuliana Segre Giorni, Torino, Einaudi, 1975.

93. Na Itália, *Alte uniformi e camicie da notte*, trad. Elena Grechi, Milano, Garzanti, 1983.

94. Na Itália, *Il paese del carnevale*, trad. Elena Grechi, Milano, Garzanti, 1984.

e, protegido pela grande comunidade local de “turcos”, vai para o Paraguai, terra prometida do contrabando. Em *Tieta do Agreste* (1977)⁹⁵ aparece um tal Chalita, dono do cinema “Tupi” e da sorveteria “Santana do Agreste”, descrito sumariamente pelos bigodes de sultão, a barba farta e o eterno palito de dente na boca. Abdala Curi, proprietário da loja “Nova Beirute” na Baixa do Sapateiro de Salvador, é vizinho de Mamed Chalub, outro comerciante de *Os Pastores da Noite* (1964)⁹⁶, e um homônimo desse último se apresenta em *Dona Flor*. O estudante de Direito Antonio Murad, filho de Murad, “o árabe mais rico da cidade”, é envolvido num naufrágio ao largo da Bahia no qual perde a vida o intérprete Haddad de *Mar Morto* (1936)⁹⁷. *São Jorge dos Ilhéus* (1944)⁹⁸ apresenta o literato Permínio Ásfora e, em *Terras do Sem Fim* (1943)⁹⁹, aparece Farhat, amigo do latifundiário Horácio da Silveira.

A consagração definitiva das personagens árabes acontece com o “romancinho”, *A Descoberta da América pelos Turcos* (1992)¹⁰⁰, cujos protagonistas são o jovem Jamil Bichara, “Sírio”, e o libanês Raduan Murad, jogador, literato dotado de uma prosa sedutora. A escolha das duas personagens visa representar alguns lugares-comuns vivenciados no interior das comunidades levantinas, nos quais o sírio é descrito como um camponês ingênuo e grosseiro, ao passo que o libanês é representado como um homem esperto, proveniente de um núcleo já urbanizado. No romance, Jamil, o tosco trabalhador da terra, aquele que com seu trabalho torna possível a criação do império do cacau no Nordeste, é o oposto perfeito do esperto e culto Raduan, jogador, frequentador de bordéis e declamador dos versos sublimes de Khayyām. Junta-se a esses uma multidão de personagens, como o comerciante Ibrahim e a sua filha rabugenta Adma, domada por Adib, dotada pela mãe natureza de características anatômicas

95. Na Itália, *Vita e miracoli di Tieta d'Agreste*, trad. Elena Grechi, Milano, Garzanti, 1979.

96. Na Itália, *I guardiani della notte*, trad. Elena Grechi, Milano, Garzanti, 1984.

97. Na Itália, *Mare di morte*, trad. Liliana Bonacini Seppilli, Roma, Editori Riuniti, 1955.

98. Na Itália, *Frutti d'oro*, trad. Luigi Panarese, Milano, Bompiani, 1957.

99. Na Itália, *Terre del finimondo*, trad. Mario da Silva, Milano, Bompiani, 1949.

100. Na Itália, *I Turchi alla scoperta dell'America-Novelletta*, trad. Luciana Stegagno Picchio, Milano, Garzanti, 1995.

aptas a garantir ao marido a felicidade mais completa, numa representação irônica, exótica e sensual.

Amado trata os sírio-libaneses e os brasileiros em pé de igualdade e, em seus retratos da vida social do Nordeste, os “turcos” têm um espaço natural, precisamente como os tabaréus, os coronéis, os bacharéis e os capoeiristas. É também importante destacar que Amado insiste na descrição da vontade de tornar-se brasileiro manifestada por algumas personagens árabes. No romance *Gabriela Cravo e Canela* (1958)¹⁰¹, talvez o mais conhecido, cuja primeira parte é denominada “Um brasileiro da Arábia”, o segundo protagonista é Nacib, filho de Aziz e Zoraia, irmão de Salma, comerciante sírio amante, marido e novamente amante da elogiada cozinheira mulata. Em uma das suas reflexões, Nacib afirma que se sente brasileiro por ter chegado a Ilhéus, no Estado da Bahia, quando tinha quatro anos de idade e por não guardar nenhuma lembrança que o ligue à terra de origem¹⁰². O romance *Tocaia Grande* (1985) dedica à personagem do maronita Fadul Abdalla suas primeiras páginas, descrevendo sua vida de vendedor ambulante. Também nesse romance Amado faz falar sua personagem como se expressa um indivíduo integrado no complexo panorama social brasileiro. É o narrador que nos informa que o jovem “turco”, após chorar todas as lágrimas de saudade, decide que nunca mais voltará à sua pátria de origem e que seu túmulo será escavado na terra fértil do cacau, concluindo que, “nesses quinze anos, o rapazola vindo do Oriente, ao fazer-se homem, fez-se brasileiro”¹⁰³.

A popularidade conquistada no mundo inteiro pelas obras de Amado cristalizou a imagem dos árabes como componentes insubstituíveis do complexo mosaico social brasileiro, uma visão que contribuiu para a aceitação dessa comunidade em nível cultural e ideológico também no debate literário interno do país.

101. Na Itália, *Gabriella Garofano e Cannella*, trad. Giovanni Passeri, Torino, Einaudi, 1989.

102. Cf. *Gabriela Cravo e Canela*, São Paulo, Círculo do Livro, 1975, p. 45.

103. Cf. *Tocaia Grande, a Face Obscura*, 2ª ed., Lisboa, Dom Quixote, 2001, p. 42.

1.4. A emigração libanesa contada ao Brasil: Ana Miranda e Amrik

O final do século XX coincide com o quingentésimo aniversário do descobrimento do Brasil, uma comemoração inspiradora para a cultura nacional, que reexamina acontecimentos fundadores de sua própria história. Aos grandes episódios épicos que já tinham sido objeto de atenção nos aniversários anteriores, como o descobrimento, a colonização do país e sua expansão no contexto latino-americano, acrescenta-se um interesse maior pelo aspecto antropológico, ou seja, por um Brasil povoado por homens de origens diferentes, onde os fenômenos migratórios ganham maior visibilidade e se tornam objeto de estudo. Esse fenômeno não é novo. Basta lembrar o grande sucesso, em 1976, na época das comemorações do bicentenário da revolução americana, do romance *Raízes*, de Alex Haley¹⁰⁴, no qual as vicissitudes do escravo Kunta Kinte, desembarcado no novo continente contra a sua vontade, geraram um debate profundo na sociedade norte-americana, inaugurando um tipo de narrativa dedicado à ferida ainda aberta da escravidão, à discriminação e, de forma mais geral, à questão afro-americana nos Estados Unidos da América.

No Brasil, a cultura da mídia popular se encarrega de dar sua contribuição sobre o tema das origens de seu povo, produzindo *novelas* de forte impacto emocional, como a celeberrima *Terra Nostra* (1999), dedicada à imigração italiana no Estado de São Paulo, sem esquecer *O Clone* (2001), em que diversas personagens são brasileiros de origem árabe-magrebina.

Além da indústria cultural de consumo, o ambiente literário assiste à publicação, em 1997, de um livro que bem corresponde ao *esprit du temps* que o permeia: *Amrik*, de Ana Miranda. O título é a transliteração da palavra América, pronunciada em árabe, e fornece ao leitor informações claras sobre seu conteúdo. É um romance composto por 154 pequenos capítulos que fazem desfilar diversos episódios na memória

104. *Roots: the Saga of an American Family*, Garden City, NY, Doubleday & Co., 1976. Publicado na Itália por Rizzoli, na tradução de Marco Amante e no Brasil pela editora Record.

de Amina, uma garota obrigada a deixar o Líbano natal para acompanhar o tio Naim, que, por sua vez, é obrigado a exilar-se por pressões religiosas e políticas. O enredo fragmentado, contado intencionalmente com uma linguagem primária como pode ser aquela de uma imigrada da primeira geração, proveniente de um ambiente social humilde, relata o itinerário da formação da protagonista, que de garota ingênua da montanha médio-oriental se torna uma refinada senhora da cidade. A obra explora sabiamente o filão memorialista da diáspora, realizando uma verdadeira revolução. A historiografia, a mitopoética das narrativas sobre a emigração e os textos dos autores canônicos que analisamos no capítulo anterior concentram-se unicamente na figura masculina: eram homens os primeiros mascates que, com sua chegada, criaram os pressupostos da comunidade sírio-libanesa no Brasil, e são sempre homens os protagonistas das histórias popularíssimas de Amado. Aqui o protagonismo é feminino, de uma mulher forte, proveniente de uma linhagem de mulheres resolutas e rebeldes, capazes de abandonar o leito conjugal e de ensinar as artes sedutoras da dança para as gerações futuras. Amina rompe com o estereótipo da mulher oriental, que chegou ao Brasil por meio de um casamento por procuração com um conterrâneo, e “anjo da casa”, porque o interesse principal da protagonista está concentrado na corêutica. Do ponto de vista encomiástico da odepórica migrante, o romance percorre todas as etapas que já foram aqui analisadas: a espera do embarque, a esperança de desembarcar e residir nos Estados Unidos, a viagem promíscua em direção ao destino sonhado num navio velho e sujo, a separação inesperada do tio e do sobrinho devido à cegueira do primeiro, recusado na fronteira, o reencontro no Brasil, após a experiência decepcionante e solitária na América do Norte e, por fim, a experiência que todos desejam, o estabelecimento definitivo em São Paulo, onde Amina assistirá ao crescimento do bem-estar da cidade e à consolidação da comunidade sírio-libanesa. O romance fornece ao leitor muitas informações sobre a cultura árabe, mitos, lendas, música, gastronomia e exemplos de aproximação entre a cultura nacional e aquela dos imigrantes, como acontece na página 53, em que são enumeradas 65 palavras árabes comuns ao léxico português, e a constatação

de que os árabes eram os avós dos brasileiros, devido à miscigenação entre portugueses e mouros nos tempos da Reconquista.

O notável e unânime sucesso de público e de crítica, que consagra esse romance como obra-prima da maturidade artística alcançada pela escritora, presta homenagem aos milhões de brasileiros que têm suas origens no Levante e prenuncia idealmente a publicação de outros livros, como *Nūr na Escuridão*, de Salim Miguel.

Capítulo 2

Entre oralidade e fontes literárias: transmissão da tradição e intertextualidade

Quando os imigrantes chegaram ao novo continente trouxeram na bagagem um conjunto de tradições culturais próprias da terra natal. O conceito de “literatura”, concebida como constituidora de um patrimônio tradicional e/ou canônico de textos, tem hoje uma conotação bem mais abrangente, que vai muito além do mero texto escrito (a *littera*, isto é, o alfabeto), instrumento por meio do qual os textos característicos de uma cultura são transcritos para serem conservados. A presença de uma “literatura oral”, como expressão não exclusiva da fase evolutiva que Ong define como “pré-alfabética”¹, embora muito ativa em formas que interagem com a escrita, teve fundamental importância na cultura árabe, quer na sua realidade intrínseca quer, e sobretudo, nas da diáspora. O repertório folclorístico ao qual pertencem as lengalengas, os contos, os provérbios e anedotas, a poesia rapsódica e os cantos, é frequentemente o fio que permite estabelecer o vínculo com a terra natal. Segundo Paul Zumthor, o relativo isolamento linguístico dos recém-chegados e a tendência, universal nas

1. Walter J. Ong, *op. cit.*, p. 39.

primeiras gerações, de se reunirem em comunidades fechadas mostram exemplos de conservação de textos orais, um fenômeno que podemos encontrar em vários grupos emigrantes francófonos na América. Ao mesmo tempo, sempre segundo Zumthor, existe uma “falsa reiteração”², ou seja, uma contínua variação de um texto oral, até num mesmo orador, que se nota a partir de mínimos detalhes, resultante de uma hibridação com o ambiente circunstante, quando o grupo nacional imigrante se abre à sociedade hospedeira.

A escrita caminha ao passo da oralidade, utilizando-a como fonte de inspiração a partir de temas, motivos e modelos. A oralidade, como afirma Cardona³, não é uma “categoria autônoma, simétrica e convertida” da escrita e não representa apenas o contrário dela, isto é, a “verbalização”, mas também a presença simultânea de modos diferentes e contextualizados que focalizam a expressão corpórea, o texto verbal, a gestualidade e o uso do espaço.

A ideia da memória como biblioteca da oralidade se une ao conceito da transmissão da experiência mediante instruções verbais a que se juntam demonstrações pragmáticas extensivas, baseadas em outros códigos e modalidades. O aspecto temporal torna-se determinante na escolha dos elementos a serem iterados e na regulação de outros, bem como a presença conjunta de traços específicos da escrita e da oralidade. Considerar a oralidade e a escrita como polarizantes essências, se isto significa contrapor os circuitos de uma aos circuitos da outra, já não se justifica. A transformação e a evolução dos meios de comunicação definiram uma situação em que a forma escrita não tem nenhuma particular posição de supremacia com respeito à forma oral e àquela genericamente visual. É extremamente importante levar em consideração que as dinâmicas humanas no campo social e as inovações tecnológicas são organizadas e disseminadas com base em usos variáveis e seletivos das modalidades à disposição.

2. Paul Zumthor, *Introduction à la Poésie Orale*, Paris, Seuil, 1983, p. 245.

3. Cf. Giorgio Raimondo Cardona, “Culture dell’oralità e culture della scrittura” em *Letteratura Italiana*, Alberto Asor Rosa (coord.), Torino, Einaudi, vol. II: “Produzione e consumo”, 1983, pp. 25-40.

A transmissão de um texto oral é feita geralmente através de uma representação ou *performance* (desempenho), em que a palavra narrada surge de um mundo interior e indefinido que pode ter nomes diferentes e incertos: *fonte, origem, eu, vida*, que por si só não significam absolutamente nada. O evento que se produz de modo quase aleatório ocorre, como afirma Zumthor, nos lábios do homem pelos quais se dilui uma ordem e se mostra outra, criando um sistema em que a voz que fala representa uma epifania: energia sem figura, ressonância intermédia, lugar fugaz onde a palavra instável se prende à estabilidade do corpo. Em torno do texto prestes a ser representado, um ritmo surge do caos, e a palavra, que tudo revela, une o emissor e os receptores. Jakobson já tinha assinalado esta circularidade, evocando a função “encantatória” da linguagem⁴. Os traços característicos da comunicação oral se interiorizam nesse estado: no prevalecer da função fática, o ouvido e a voz sobrecarregam a palavra. Da entoação e do ritmo prosódico, a voz se protende para captar sinais e sintomas da experiência humana. Um aspecto importante é a relação entre os sujeitos corporalmente presentes na *performance*: o emissor e os receptores, a voz e os que a recebem, mediante o corpo em que a linguagem é função secundária, na aproximação da metonímia e da metáfora. A escrita, se interviesse, neutralizaria tais ambiguidades⁵.

2.1. As peculiaridades libanesas na narração oral tradicional

A tradição oral no Oriente Próximo é extremamente rica e multiforme, fruto dos diferentes contextos históricos e geográficos onde se desenvolveu. Seria restritivo relacionar o discurso apenas com o Líbano, uma vez que as formas e as expressões da tradição oral são bastante próximas nos vários países árabes e a maioria dos temas, dos heróis, dos grandes mitos se encontram, sem grandes diferenças, desde o Egito até o Iraque. A

4. Roman Jakobson, *Essais de Linguistique Générale*, Paris, Ed. Minuit, 1963, p. 21.

5. Cf. Zumthor, *op. cit.*, pp. 159-191.

atestação de um patrimônio comum e de uma grande unidade cultural em toda essa região é, portanto, incontestável.

A literatura oral não se limita ao relato oral, mas se apresenta sob múltiplas formas, apesar do avanço da escrita. A prática da oralidade no dia a dia de ambientes rurais e urbanos mantém, ainda hoje, uma função relacional importante, pois com a palavra se celebram, por exemplo, contratos. “Faltar à palavra” pode levar à discriminação do culpado na sociedade local, constituindo uma mancha indelével e vitalícia.

O poder da palavra permeia também espaços semânticos relativos à magia ou ao exoterismo. A enunciação de espíritos ou de doenças dá-lhes vida, pelo que não se ousa nomeá-los: no lugar da palavra “gênios”, pronuncia-se “eles”, uma doença grave é chamada de “a outra doença”. Por razões apotropeicas, um jovem (mesmo antes do casamento) é chamado com o alocutivo “Abu” (isto é, “progenitor”, “pai”), augurando-lhe, deste modo, o nascimento de um primogênito masculino⁶.

Bares ou cafés constituem um espaço social privilegiado para a prática de várias expressões da cultura oral: sempre no campo da magia, é extremamente popular a *cafeomancia*, ou seja, a adivinhação do futuro mediante a leitura da borra de café, uma bebida que ocupa um lugar importante naquela sociedade, como símbolo do acolhimento e da hospitalidade. Tal prática, que tem na palavra seu fundamento, é exercida geralmente por personagens femininas que ganharam fama e respeito social no seio da comunidade graças a seus dotes hermenêuticos, explicando uma simbologia codificada em figuras arquetípicas como a serpente, a pomba, a cabra, a árvore ou a nuvem. A capacidade de desempenho do adivinho (sua *performance*) corresponde a um modo de representação de si próprio e de comunicação muito importante durante a prática da clarividência.

Outra manifestação divinatória popular é a decodificação dos sonhos, que são contados logo pela manhã, ao tomar café ou chá, e são ocasião de

6. Jihad Darwiche, *Le Conte Oriental – La Tradition Orale au Liban*, Aix-en-Provence, Edisud, 2001, p. 8.

troca de opiniões e de interpretações. Esta prática é difundida em todas as camadas sociais, nas quais existe sempre um médium capaz de explicá-los. A fortuna literária da representação dos sonhos encontra espaço também entre autores renomados. Salim Miguel representa a anunciação de seu nascimento através de um sonho de seu pai, que reportamos a seguir:

Três meses após o nosso casamento, um feriado depois do almoço, coloquei meu travesseiro sobre a esteira do meio da casa e recostei-me para fazer a sesta. O sono venceu-me e dormi. Sonhei.

Vi um ancião venerável entrar em minha casa. Sua idade, cerca de oitenta anos. Alto e elegante, o rosto fulgurava como o de um jovem. Tinha uma barba alva como a neve do Líbano. O aspecto era o de um santo. Chamou-me pelo nome:

Yussef!

Que desejais, senhor?

Tua esposa está grávida e dará à luz um menino, ao qual chamarás Salim.

E depois de um breve silêncio:

Não te esqueças. Chama o menino de Salim.

E ao partir, voltou a lembrar-me. Quando saiu, respirei e senti como se o perfume do incenso permeasse o ar⁷.

Um componente importante da cultura oral, o provérbio, graças a seu valor sentencioso na *ars dictaminis*, torna-se instrumento pedagógico confiado aos membros mais idosos do núcleo familiar. Muito usado no Oriente Próximo, como contraponto dos eventos na vida de um homem, o *maṭal*, cujo plural é *'amṭāl*, pode se aproximar do sentido que atribuímos à parábola, ao provérbio e à comparação, cujos conteúdos são utilizados para dar uma educação intelectual e, ao mesmo tempo, transmitir os preceitos para uma formação. O provérbio, pela facilidade de memorização, é a estrutura que melhor sobrevive em língua original nas terras de diáspora, onde o árabe assume um papel exotérico para as jovens gerações que não o conhecem, sendo usado para criar uma relação exclusiva, geralmente ligada ao campo da afetividade ou, graças ao poder de sugestão

7. Salim Miguel, *op. cit.*, p. 51.

mágica da enunciação, para apagar o plano lógico que organiza e permeia a vida cotidiana com sua racionalidade.

Milton Hatoum conta-nos seu primeiro encontro com Raduan Nassar, que termina com uma alusão às origens comuns. A demonstração do conhecimento da língua é confiada a um provérbio.

O fim da conversa foi um breve passeio sobre as origens... Uma conversa meio truncada, pois as origens são sempre uma busca, uma interrogação, um mito pessoal. Ele me perguntou se eu falava árabe. Recitei um provérbio que sei de cor: “Não gaste duas palavras se uma lhe for suficiente”. Depois lhe disse, em árabe, que tinha de ir embora. Não sei se ele entendeu meu pobre vocabulário (tão pobre quanto a minha pronúncia), mas notei uma expressão de alívio no rosto dele...⁸

Gerador de múltiplas imagens, graças às suas qualidades polissêmicas, o árabe permite ao indivíduo uma percepção individual, preservando a intimidade e a relação pessoal do homem com o mundo. O enunciado do provérbio “Mā qāla al maṭal šay’ mina-l-alkaḍīb”, isto é, “Os provérbios nunca mentem”⁹, permite entender como o ditado é considerado uma forma de condensação da experiência, um recurso sempre disponível para ser fruído e, portanto, com uma função pedagógica difundida no seio da comunidade ou da família, embora oferecida fora do contexto dos instrumentos didáticos canônicos e, por isso, aparentemente não perceptível como tal. Alguns estudos sobre este assunto¹⁰ focalizam a comparação entre a educação moral de Tomás de Aquino e a educação “invisível” dos *‘amṭāl*. Considerando o papel essencial da *prudētia* para a ética e para a educação, como *recta ratio agibilium*, cria-se um elo entre o abstrato e o concreto. Mas se a *prudētia* pode realizar sua função arbitrária na conduta humana é porque se apoia no conhecimento de que fazem parte

8. *Cadernos de Literatura Brasileira*, n. 2. São Paulo, Instituto Moreira Salles, 1996, p. 21.

9. Citado em exergo no artigo de Luiz Jean Lauand, “O Amthal na Cultura Árabe”, *Collatio*, Madrid-São Paulo, Universidad Autónoma – Centro de Estudios Árabes DLO/FFLCH-USP – Mandruvá, n. 5, 2000, pp. 47-66, <http://www.hottopos.com.br/collat5/amthal.htm> (última consulta 10.2.2012).

10. Cf. Luiz Jean Lauand, na série *Oriente e Ocidente*, São Paulo, DLO/FFLCH-USP/EDIX.

a *memoria* e a *docilitas*, que podem se relacionar com os *'amṭāl*, os quais condensam o saber da experiência num provérbio.

Analogamente ao provérbio, a citação de breves trechos de autores universalmente conhecidos no mundo árabe representa um fenômeno de retorno na relação entre a escrita e a oralidade. O texto escrito é transmitido por meio de breves fragmentos de forma oral e é fruído como um *maṭal* para comentário de várias contingências da vida, um recurso a uma sabedoria que, mais do que anônima, tem como fonte a autoridade da erudição.

Nos longos serões de inverno, já em Florianópolis [...] morta a mãe, o pai, necessitado de companhia, vivendo de lembranças, nem é preciso incentivá-lo, basta um gesto de mão, um som que lembre música árabe, uma frase perdida, e logo tudo transborda, como numa torrente. Ele deixa o radinho de pilha de lado, repete um pequeno poema de Hafiz: “Vem, amemos e bebamos à margem do rio / Afoguem-se em nossas taças o nosso desassossego / A vida tem duração da rosa: / dez dias preciosos / Que o dourado laço do riso prenda, / então, esses dez dias”. Espera que alguém se manifeste. Como o silêncio continua, ele contrapõe outro, de Saadi: “O bom jardineiro freme de inquietação quando o vento lhe agita as palmeiras / O lavrador ganancioso desejaria colher sem haver semeado” Abana a cabeça, diz é preciso ouvir a vida, o rumor da vida, ouçam este de Khayyām e pensem nele: “Sê feliz um instante / pois a vida, amigo, / é apenas esse instante”¹¹.

Pela semântica enfática e apodítica, o saber dos mestres do passado ganha a força de um *slogan*, porque como tal é rimado e assonante. Todo o conteúdo presente nessas breves composições faz parte da bagagem de valores morais aceitos por toda uma coletividade que os compartilha com o enunciador.

Atingindo o aspecto mais íntimo da relação mãe e filho, as canções de embalar são elementos importantes na constituição do repertório oral, porque o ritmo e a sonoridade das palavras têm um papel muito mais importante do que o texto, que pode inclusive nem ter sentido. Citaremos como exemplo uma clássica lengalenga libanesa.

11. Salim Miguel, *op. cit.*, p. 81.

Tomara que Layla durma,
Tomara que ame o sono
Tomara que tenha sempre saúde
Dia após dia
Tomara que durma!
Tomara que durma!
Então lhe darei uma linda pomba,
Oh, pombinha! Não tenhas medo,
Minto eu para que Layla durma¹².

Desde os tempos mais remotos da vida pré-islâmica, a *Jāhiliyya*, a recitação de versos por obra de rapsodos improvisados, no fim de extenuantes travessias no deserto, incitava, nas longas vigílias noturnas, à recordação. Feitos heroicos, gente comum e paisagens se perpetuavam na memória por meio da expressão oral, posteriormente canonizada em formas métricas bem precisas: as monorrimas em dois hemistíquios da *qaṣīda*, que trazem o conceito refinado de que cada verso é uma pérola, unidos pelo fio da rima, segundo estilemas próximos da ética beduína: o amor, as paisagens desérticas, a glória de guerra, a afabilidade em tempo de paz. O aspecto performativo da poesia procura atingir a sensibilidade musical e o imaginário, mais do que o raciocínio do ouvinte: “o público fica enfeitiçado pela componente rítmico-melódica que faz vibrar de paixão”¹³.

Com a revelação do Alcorão, a palavra divina em língua árabe apresenta versículos breves em prosa rimada, agrupados por capítulo (*sūra*).

A poesia, como se deduz dos fragmentos poéticos de autor utilizados como contraponto da vida quotidiana, assume um papel socialmente importante. A poesia popular tem peculiaridades próprias; o uso de dialetos locais e de diferentes normas métricas e rítmicas substitui as formas de expressão habituais da linguagem literária. Todavia, a poesia é, em todos os níveis sociais, uma forma expressiva a que todos fazem referência, decorando trechos dos poemas mais célebres e produzindo composições para

12. Jihad Darwiche, *op. cit.*, p. 12.

13. Cf. Francesca Maria Corrao, *Antologia della Poesia Araba*, Firenze/ Roma, E-ducation / Gruppo Editoriale l'Espresso, 2004, p. 14.

serem declamadas por ocasião de eventos ou momentos importantes da vida de um homem, nos quais a oralidade pode encarregar a escrita de cumprir sua tarefa de materialização da criatividade. No romance de Milton Hatoum, *Dois Irmãos*, o poeta Abbas compõe versos em nome de Halim para cortejar a jovem Zana, futura mãe dos dois gêmeos. A composição resulta exatamente conforme os *topoi* da tradição oral árabe. Um exemplo de conservação de uma tradição, mesmo na mais remota Amazônia.

Quem indicou o restaurante ao jovem Halim foi um amigo que se dizia poeta, um certo Abbas, que tinha morado no Acre e que agora vivia navegando no Amazonas, entre Manaus, Santarém e Belém. Halim passou a frequentar o Biblos aos sábados, depois ia todas as manhãs [...] tirava do bolso a garrafinha de arak, bebia e se fartava de tanto olhar para Zana. Passou meses assim: sozinho num canto da sala, agitado ao ver a filha de Galib, acompanhando com o olhar os passos da gazela [...]

Um dia Abbas viu o amigo na loja Rouaix [...] Halim queria comprar um chapéu de mulher, francês, que Maria Rouaix lhe venderia a prestação. [...] Conversaram. Halim desabafou, e Abbas sugeriu que desse a Zana um gazal, não um chapéu. “Sai mais barato”, disse o poeta, “e certas palavras não saem de moda”.

Abbas escreveu em árabe um gazal com quinze dísticos, que ele mesmo traduziu para 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.

A tentativa realizada por meio da escrita falha: o bilhete não chega à jovem, mas eis que, graças à ação eufórica do vinho, num gesto alinhado com a tradição dionisíaca das *Ruba' iyyāt* de Omar Khayyām, Halim toma coragem e se declara à jovem, recitando o *gazal*.

Halim entrou cambaleando no Biblos. Os olhos dele fisgaram a moça no meio da sala. [...]

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, aprumou o corpo e começou a declamar os gazais, um por um, a voz firme, grave e melodiosa, as mãos em gestos de enlevo¹⁴.

14. Milton Hatoum, *Dois Irmãos*, Lisboa, Cotovia, 2005, pp. 38-40.

Uma tradição peculiar que, no Líbano, sobreviveu à desagregação social da guerra é a participação em tertúlias poéticas, uma prática que também no além-mar se manteve no seio da comunidade árabe. Defendendo com paixão o próprio poeta preferido, o público assiste à apresentação de quatro concorrentes, que declamam ao som de pandeiros árabes (*daff*). Dois compositores desafiam os outros dois com temas clássicos propostos pelo público, como o amor, o ódio, a tolerância, entre outros. O grupo de percussão rítmico atua entre uma intervenção e outra, de modo a conceder aos participantes uma pausa que lhes permita criar outros novos versos a serem propostos ao público. Esgotado um tema, enfrenta-se outro, e assim por diante, prolongando-se as sessões das tertúlias até a veia criativo-rapsódica dos poetas se exaurir, para renascer diante de um tema novo.

Os vários tipos de narrativas presentes na tradição árabe se manifestam também no Oriente Próximo. Entre os mais difundidos estão as narrativas de cunho memorial que procuram retratar histórias reais, ou supostamente reais, misturadas a histórias apologéticas, nas quais se enaltecem as proezas pessoais do narrador ou de personagens de grande popularidade e carisma. Há homens de honra ou heróis da guerrilha contra as potências invasoras, mas também personagens míticas, como Simbá, ou históricas, como o sultão mameluco Baybars. Junto aos fiéis xiitas ganha muita popularidade a história do martírio de Hussein, filho de Alì, morto em Al-qarbala, no Iraque, em 682, uma narração complexa que dura dez dias e se dirige a um público composto de mulheres e crianças.

O relato de histórias fantásticas ou recheadas de animais, segundo o modelo de *Kalīla e Dimna*, sempre teve grande sucesso; várias narrativas têm como protagonistas gênios ou chacais, serpentes e hienas.

O bar ou café era o espaço preferido pelos contadores de histórias até os anos sessenta e setenta do século passado, antes que a televisão e o cinema se propusessem como meio e espaço recreativo alternativo. O conceito de “progresso”, isto é, a adoção de um estilo de vida totalmente diferente do tradicional, foi uma das causas da desvalorização do relato oral, junto com a expansão da alfabetização da população, que, naqueles anos, atribuiu à escrita um papel de absoluta relevância.

A profissão de contador de histórias era exercida por homens, que transmitiam sua arte de pai para filho e baseavam seu repertório nas proezas de heróis como Antara, Alzīr Sālīm, Abū Zayd Alhilālī ou em temas relacionados com as paixões humanas. A palavra do narrador se movia entre a língua clássica e o dialeto, pronunciados em estilo sóbrio que não renunciava, nos momentos decisivos, à declamação. De pé, num simples estrado que servia de palco, o contador de histórias encantava o público, exclusivamente masculino.

A persistência do hábito de contar histórias nas zonas rurais foi posta à dura prova pelo crescente abandono das aldeias e pela mudança da população para as cidades litorâneas ou para o exterior: a desagregação familiar privou os idosos, que permaneceram nas aldeias, de seu tradicional público de netos. A narração de histórias tinha finalidades educativas referentes ao comportamento do jovem na sociedade, mas apresentava também exemplos de narração épico-memorialística atribuídos a personagens históricas, que permitiam fornecer coordenadas importantes para o desenvolvimento da criança na própria sociedade. Essa prática também se viu ameaçada por falta de público.

A estrutura das narrativas variava de acordo com o público: contos seguidos, se o público era composto de crianças; contos imbricados ou sobrepostos, segundo o modelo das *Mil e Uma Noites*, no caso de adultos. A história contada podia ter vários protagonistas e abordar vários temas e correspondia à forma natural de enunciação de um determinado assunto em conversas informais entre os nativos, em que eram abertas amplas digressões sobre uma personagem ou evento marginal, antes de se retomar o fio do discurso.

Embora salvaguardassem suas características rítmicas e de imagens, sua própria gestualidade, os narradores tinham alguns pontos em comum: em primeiro lugar, a sobriedade no uso dos elementos da frase, todos destinados a serem utilizados ao longo da narração. O conceito de sobriedade se estendia também ao aspecto performativo da história: o tom da voz, o uso de gestos e a expressão do olhar não desviavam a atenção do ouvinte da história.

Um segundo aspecto se refere à autêntica vontade, por parte do emissor, de comunicar uma história aos outros numa forma performativa mi-

nimal, ditada pelo ritmo e pela respiração, que produz imagens fortes que impressionam o ouvinte. A solicitação da narração deve provir do público, da mesma forma que Šāhrazād aceita o pedido da irmã e do rei Šāhryār, ou como no caso do filósofo Baydabā, que é solicitado pelo monarca indiano em *Kalīla e Dimna*. Exatamente como fazia a narradora das *Mil e Uma Noites*, a narração era interrompida num momento crucial e retomada somente no dia seguinte. Nos espaços públicos, embora o pedido não fosse explícito, o público ocupava seu lugar assim que tomava conhecimento da hora da chegada do narrador.

A construção do conto oral utilizava fórmulas que eram enunciadas no início, no meio e no fim da história, e o uso de pequenas adivinhas de per-meiio permitia a participação ativa do público, despertando sua atenção.

O uso dessas fórmulas assume uma função demarcativa na narração: aquela do início tinha uma duração maior, a mais difundida seguia o modelo abaixo:

Agora vou contar uma história triste, de lamentos e prantos, a história do melão grosso de Baalbek, que não se pega nem com a mão nem com um pedaço de ferro, mas só com o dedo de tua tia Mamma Said. Um dia acordei cedinho porque queria dar um pouco de burro a meu feno, mas encontrei um ladrão, em pé em cima de uma linha, cercada por um muro. Ele me bateu e eu bati nele; mas eu era tão forte que acabei ficando embaixo dele. Se seu primo não tivesse chegado para me tirar dali, eu o teria esganado... Era uma vez...¹⁵

Essa fórmula rimada e ritmada era reconhecida pelo público que se aproximava do narrador; seu enunciado, como um *nonsense*, permitia que os ouvintes saíssem da realidade do dia a dia e entrassem num mundo novo, criado pelo narrador.

Havia também fórmulas mais curtas que evocavam um mundo estranho, às avessas:

Em nome de Allah, vou começar a mentir: vi uma formiga amamentar um coelho.

15. Jihad Darwiche, *op. cit.*, p. 24.

Outras fórmulas serviam para introduzir novas narrações no macro-texto:

Era ou não era mais uma vez no tempo passado... agora vamos contar e logo depois dormiremos.

As fórmulas finais serviam, por sua vez, para trazer o ouvinte de volta à realidade e, por isso, o contato com a realidade é evidenciado:

E assim acabou a história, que acabei de contar e que acabaste de ouvir. Se minha casa não fosse tão longe, teria trazido dois sacos de uva e tu terias comido até te fartar.

Ou:

E viveram felizes, apaixonados e prósperos e tiveram filhos e filhas... tomara que Allah nos conceda a mesma coisa.

Ou ainda:

A história acabou
E o passarinho a levou
Desejo a todos: Boa noite.

Nas aldeias e nos bairros de maioria muçulmana eram pronunciadas fórmulas dedicadas ao Profeta.

Certamente a prática da narração, banida dos espaços de costume, regrediu em todo o Oriente Próximo, mas não desapareceu totalmente. Os contadores de histórias em público já quase não existem e o número de pessoas que se dedicam a essa prática no seio das próprias famílias diminuiu sensivelmente. A guerra civil, obrigando as pessoas a viverem em situações de emergência e impedindo-lhes o acesso à mídia, permitiu uma tímida recuperação dessa prática, para entreter os mais pequenos num espaço fechado, enquanto os bombardeios e as ações de guerra se travavam do lado de fora. Todavia, em 2001, um café em Damasco e outro em Aleppo, na Síria, ainda dispunham de um contador de histórias profissional.

O interesse pelo conto oral voltou a partir dos anos de 1990, com o objetivo de salvar uma prática certamente condenada ao esquecimento com o desaparecimento dos últimos contadores de histórias. Foram empreendidas ações culturais para incentivar o levantamento e a catalogação do patrimônio oral, além de cursos de formação na arte de contar histórias de tradição oral ministrados em centros sociais e escolas e dirigidos aos mais jovens. Em Beirute, o teatro Monnot realiza um festival internacional dedicado à narrativa oral¹⁶, que se repete todos os anos, no mês de fevereiro.

A narrativa oral, adaptada aos ritmos e aos temas contemporâneos, está vivendo um tímido renascimento que permite encarar o futuro com um certo otimismo, sobretudo porque os contadores de histórias continuam a atuar com a consciência de transmitir um patrimônio de grande valor para a cultura dos próprios países.

2.2. *Fontes literárias e suas integrações nos textos analisados. As Mil e Uma Noites e suas representações intertextuais*

Os contos de *As Mil e Uma Noites* constituem, sem dúvida, o texto da literatura árabe mais profundamente enraizado no imaginário do mundo ocidental. Fruto, no tocante ao assunto, de uma evolução plurissecular e de uma transmigração de civilização para civilização, o livro *As Mil e Uma Noites* possui aspectos que o diferenciam dos contos clássicos, uma vez que a característica estrutural que mais se destaca nos contos de Šāhrazād é a criação de diversas molduras narrativas interconectadas, que enquadram as narrações situadas em níveis variados¹⁷.

No tocante às origens, os pesquisadores têm uma tarefa árdua, porque subsiste a hipótese de que se trate de uma obra composta por manuscritos diversos, testemunhas de uma formação muito antiga: “Os primeiros que recolheram histórias dedicaram a elas livros e os reuniram em bibliotecas”, afirma no século X o enciclopedista Ibn Ishāq Annadīm Alwarrāq,

16. Festival international du conte et du monodrame.

17. Cf. o texto seminal “Uma Poética em Ruínas” de Mamede Mustafa Jarouche (2005), prefácio do primeiro volume da tradução brasileira, São Paulo, Globo, pp. 11-35.

“foram os antigos Persas”. Essa afirmação aparece no famoso *Kitāb Alfihrist*, em comentários sobre “histórias vespertinas e contos fantásticos”, nos quais se menciona a predileção dos monarcas sassânidas por esse tipo de narrativas. A coletânea persa perdida *Hazār afsān (Os Mil Contos)*, à qual se refere Annadīm, confirmaria a existência dessas origens e mesmo o prefixo “Šāh” no nome dos dois protagonistas Šāhryār e Šāhrazād é claramente de origem iraniana. Outros elementos podem ser considerados essenciais para o reconhecimento de origens mais distantes no espaço, até o subcontinente indiano: são inúmeras as histórias de metamorfoses em animais e de semideuses, temas que parecem ter mais ligações com a tradição hindu do que com a tradição árabe, e até mesmo a história-moldura é interpretada por Gabrieli como de origem indiana, embora revestida de onomástica persa¹⁸.

Os estudiosos contemporâneos aceitam os conceitos formulados por Muhsin Mahdi (1984)¹⁹, pesquisador de origem iraquiana da Universidade de Harvard, na edição crítica de *As Mil e Uma Noites* publicada na década de 1980. Com base em critérios que valorizam a consulta cuidadosa dos textos originais que chegaram até os dias de hoje, Mahdi propõe dois grupos de textos, de acordo com a divisão presente nas teorias de orientistas como Zotenberg²⁰ e Macdonald²¹, que estabelecem um ramo sírio e um ramo egípcio, podendo esse último ser dividido em outras duas partes: a parte egípcia antiga e a egípcia recente. O mérito de Mahdi está em atribuir uma dimensão histórica às especulações teóricas anteriores, chegando à conclusão de que a obra *As Mil e Uma Noites* foi elaborada em época mameluca, num território que, no século

18. Gabrieli cita: “[...] no caso em exame, as fontes indianas como o Panciatantra, o Kathasaritsagara, o Vetalapancaviṃśatika, às quais foram acrescentados, para outros dois contos célebres, a primeira parte de *Bassorā* e o *Cavalo Voador de Ébano*, um texto jainico em prácrito, o *Vasudevahindi* de Sanghadasa”. *Le Mille e una notte*, Torino, Einaudi, 1948, pp. XXVII e XXVIII.

19. Muhsin Mahdi, *Kitāb ‘alf layla wa layla, min ‘uṣūlihi al‘arabyya al‘ulā*, Leiden, E. J. Brill, 1984.

20. Hermann Zotenberg, *Histoire d’Ala al Din ou la lampe merveilleuse. Texte arabe publié avec une notice sur quelques manuscrits des Mille et une nuits*, Paris, Imprimerie Nationale, 1888.

21. Duncan Black Macdonald, “The earlier histories of the Arabian Nights”, em *Journal of the Royal Asiatic Society*, s/l, 1924, pp. 353-397.

XIV, unia a Síria ao Egito. Supondo uma propagação do Oriente para o Ocidente, Mahdi propõe, com base em outros pesquisadores, que a primeira elaboração de *As Mil e Uma Noites* tenha acontecido em Bagdá na época do governo abássida, por volta do século IX. Esse poderia representar um “ramo iraquiano” perdido, no qual uma personagem feminina chamada Šāhrazād ou Šīrazād teria contado histórias para um rei, cujo nome permanece desconhecido, com a ajuda de outra figura feminina de nome Dunyāzād ou Dīnazād. Não se conhece o conteúdo desse núcleo antigo, com exceção da informação sobre sua função de entretenimento de um monarca que tinha a intenção de matar suas esposas após a primeira noite de núpcias²².

Com base na comparação dessas constatações, Mahdi afirma que o texto mais antigo que chegou até nós foi elaborado na Síria, pouco depois da destruição de Bagdá pelos mongóis, em 1258. Esse texto constitutivo (*addustūr*) gera elaborações posteriores sírias e egípcias. O ponto de partida desse pesquisador foi o grupo de manuscritos que pertenceu a Joseph Antoine Galland, atualmente na Bibliothèque Nationale de Paris (BN 3609-3611), da metade do século XIV, e permaneceu inédito até o século XX²³. A falta de provas objetivas, que se pode resumir na falta de fontes antigas, não permite que Mahdi esclareça adequadamente as relações entre o *Urtext* abássida e o texto de onde surgiu o manuscrito de Galland, ambos fruto apenas de hipóteses. Pela mesma razão, o estudioso prefere defender uma linha árabe-muçulmana sobre a origem do texto, descartando a linha “persa” e “indiana”²⁴.

22. Em especial, o fragmento encontrado por Nabia Abbot (Nabīha ‘Abbūd), do século IX (cf. “A ninth-century fragment of the ‘Thousand Nights’. New light on the early history of the Arabian Nights”, *Journal of Near Eastern Studies*, Chicago, n. 3, v. VIII, July 1949, pp. 129-164), confirma a existência dessa obra durante o apogeu de Bagdá, junto com as citações de Almas ‘ūdi e de Annadīm. É mister lembrar outro documento egípcio do período fatimida (1127), em que um *warrāq*, livreiro judeu, aluga “O Livro das Mil e Uma Noites”, oferecendo uma prova da difusão desse texto no mundo árabe. (Cf. Goitien, S.D., “The oldest documentary evidence for the title Alf laila wa-laila”, em *Journal of the American Oriental Society*, vol. 78, Issue 4- Oct.-Dec. 1958, pp. 301-302.)

23. Gabrieli (1949) na Introdução a *Mille e una Notte* o declarava inédito.

24. Cf. Muhsin Mahdi, *op. cit.*

Se quisermos seguir a linha tradicional, ou seja, a hipótese de uma origem indo-oriental, intermediada pela experiência cultural iraniana, a “arabização” do texto original é realizada em época antiga, uma vez que no Alcorão está escrito (31:6):

E, dentre os homens, há quem compre falsas narrativas, para, sem ciência, desca-minhar os outros do caminho de Allah, e para tomá-lo por objeto de zombaria. Eles terão aviltante castigo²⁵.

A aceitação dessas “histórias ridículas” acontece com a contextualização, no ambiente e na religião do lugar, de muitas narrativas anteriores e a aquisição de novas histórias provenientes do Oriente Próximo ou da África. É possível, então, desenhar um percurso do leste para o oeste de *As Mil e Uma Noites*: da Índia para a Pérsia, em direção ao mundo árabe, onde acontece o encontro entre os orientalistas europeus e os narradores, profissionais ambulantes cujos manuscritos, pensados como suporte mnemônico, tornaram possíveis as primeiras traduções na Europa.

Esse texto, que citaremos também com o título original *‘Alf layla wa layla*, se torna a partir do século XVII a fonte inspiradora de importância primordial para a versão ocidental, por meio da divulgação da famosa tradução de Galland, publicada em 1704, da qual estão sendo comemorados trezentos anos de vida. Nas palavras do orientalista Gabrieli, a França do século XVIII “aderiu com entusiasmo” à moda das *turqueries*, e dezenas de imitações e antologias vieram na esteira daquela coletânea bem-sucedida, na qual Montesquieu se inspirou para criar Uzbek, protagonista das *Lettres Persanes*, e da qual provêm também as sugestões orientais de Wieland e Herder, na Alemanha, e de Carlo Gozzi, em Veneza. A passagem da curiosidade iluminista ao gosto pelo exótico do romantismo favoreceu *As Mil e Uma Noites*, e sua fortuna se espalhou pela Europa pouco tempo antes que o orientalismo, de fenômeno erudito, passasse a ter fundamentos históricos e filosóficos, graças ao aporte vivificador do Romantismo.

25. *Tradução do Sentido do Nobre Alcorão para a Língua Portuguesa*, Al-Madinah Al-Munauarah, Complexo do Rei Fahd para imprimir o Alcorão Nobre, 1427 [2006], trad. Helmi Nasr, p. 666.

O século XIX consagra novas edições do texto. A edição de Breslavia de 1826-1843, que seria proveniente de um manuscrito tunisino, vem a ser considerada pouco atendível. Em 1835, em Būlāq, perto do Cairo, sai a *editio princeps* egípcia, seguida por aquela de Calcutá (1839-1842), nas quais se baseiam as traduções posteriores, sendo as duas substancialmente idênticas. As versões em diversas línguas se multiplicaram. Lembremos, apenas a título de exemplo, as edições alemãs de Hammer, de Weil, de Henning e de Enno Littman (Lipsia, 1921-1928), as inglesas de Lane (1839-1841), de Payne (1882-1884) e a famosíssima tradução de Burton (1885). Na França, a tradução de Joseph-Charles Mardrus (1900-1904) suscitou escândalo, por não ser de autoria de um arabista acadêmico e por Mardrus ter interpretado o conjunto das novelas em termos erótico-decadentes, em consonância com o imaginário que o Oriente suscitava na alta burguesia europeia da época.

A Itália teve de esperar o final da segunda guerra mundial para ver a primeira tradução do árabe, resultado de uma política editorial corajosa da editora Einaudi. O orientalista Francesco Gabrieli coordenou, naquela época, um grupo de tradutores²⁶, que realizavam seu trabalho com base em reimpressões do século XIX da edição de Būlāq, feitas no Cairo, mas consultavam também a edição de Calcutá, que, por sua vez, tinha sido extraída de um manuscrito egípcio. As traduções anteriores tinham sido intermediadas por várias línguas (especialmente o francês, mas também o russo) e, desde o século XVIII, permitiam aos leitores italianos o acesso às histórias de Šāhrazād. O mundo lusófono teve sua primeira tradução diretamente do árabe em 2005, de autoria de Mamede Mustafa Jarouche, docente da Universidade de São Paulo²⁷. Na Feira do Livro de Frankfurt de 2004, foi apresentada a tradução alemã de BN 3609-3611 de Galland, de autoria de Claudia Ott, um momento importante para comemorar, em nome da filologia, trezentos anos de traduções da obra.

26. Os tradutores são Antonio Cesaro, Virginia Vacca, Costantino Pansera e Umberto Rizzitano.

27. Cf. "O prólogo-moldura nas mil e uma noites no Ramo Egípcio Antigo", em *Tiraz*, Revista de Estudos Árabes e das Culturas do Oriente Médio, Ano I, São Paulo, Humanitas – FFLCH-USP, 2004, pp. 70-117 e *As Mil e Uma Noites*, São Paulo, Globo, 2005.

As Mil e Uma Noites representam a feliz união entre a expressão oral e a linguagem literária na função declaradamente comunicativa dessa última, ou seja, feita para ser declamada e ouvida, segundo regras consagradas de execução. Os próprios manuscritos de ‘*Alf layla wa layla*’ contêm aspectos fixos que são considerados característicos da produção oral²⁸. Baste como exemplo a observação referente à composição do *incipit* de muitos contos, nos quais aparecem os sintagmas *qāla arrāwī* (O narrador disse) e o *qāla ṣāhib alḥadīṯ* (o dono da narração disse). A essa primeira observação podemos acrescentar que o redator, ao compor suas histórias, desenvolveu os contos de acordo com dois aspectos principais, que podem ser modulados segundo diferentes variáveis: o primeiro aspecto diz respeito à sequência de ações comuns a muitos contos, como, por exemplo, a entrada de uma escrava, que senta na presença dos convidados, afina um alaúde, para depois cantar os poemas. O segundo aspecto abrange uma série de frases, que podem ser definidas como fórmulas prosaicas, às vezes ritmadas, que ajudam o narrador a representar cenas repetidas. Para dar um exemplo, utilizamos o conto do falso califa²⁹, no qual aparece uma escrava:

1. Conta-se que... (fórmula introdutória)

2. ... eis que se abre uma porta e entra um escravo carregando um trono de marfim, marchetado de ouro reluzente e atrás dele vem uma moça cheia de graça fulgente e beleza, elegância e perfeição. O escravo apoiou o trono, a moça sentou-se nele como o sol alto no céu sereno. Segurava na mão um alaúde, obra de um artífice indiano; acomodou-o no colo, inclinou-se como uma mãe sobre o filho e, após dedilhar um prelúdio, começou a cantar, em vinte e quatro tons, deixando as mentes admiradas (fórmula descritiva: porta, palácio, trono, escrava, alaúde).

3. ... Voltou, então, para o primeiro tom e, sobre uma linda melodia, cantou esses versos (fórmula de transição prosa – poesia).

4. ... Eu fechei a loja e fui com ela, tranquilo e seguro, até chegarmos a uma casa que desde o exterior apresentava-se opulenta: a porta marchetada de ouro, de prata e de lápis-lazúli ... após um momento, eis um assento de ouro atrás da cortina de seda

28. Cf. Peter Molan, “The Arabian Nights: the Oral Connection”, em *Edebiyāt*, n.s. vol. II, n. 1 e 2, 1988, p. 195.

29. Na tradução italiana é a *Storia di Harún ar-Rashid e il gioielliere*, noites n. 286-294, vol. II, pp. 194-207, trad. Virginia Vacca.

... Quando o vinho subiu à cabeça, mandou uma escrava alaudista cantar, e ela pegou o instrumento (fórmula descritiva: porta, palácio, trono, escrava, alaúde).

5. ... e acompanhou com melodias agradáveis esses versos (fórmula de transição prosa – poesia).

Em outro conto, na história de *Maryam a cinteira*, uma clara alusão à oralidade é expressa pelo compilador, que declama:

Saibam, então, que aquela moça era a filha de um rei da França, cidade extensa e rica de indústrias, curiosidades e plantas, a ponto de ser parecida com Constantinopla. A história do afastamento dessa moça é estranha e singular: nós vamos contá-la de maneira ordenada para agradar e comover nossos ouvintes³⁰.

Como observa Pinault³¹, a frase final parece mesmo indicar a presença de um narrador e de uma plateia de ouvintes, expressa segundo fórmulas afins ao *saj*^c, prosa rimada, escolhida, geralmente, por quem fala, para apresentações públicas no mundo árabe.

Esses exemplos permitem-nos entender que existe uma “gramática” das técnicas narrativas do *‘Alf layla*, graças a procedimentos esquematizados que reaparecem em outros contos. Além disso, fica evidente que o narrador e o compilador não improvisam, que não partem do nada.

É atribuível a esse aspecto também o uso de palavras recorrentes, entendidas como *Leitwort*, das quais falaremos mais adiante. A raiz dessas palavras permite a construção de termos com sentido afim, que facilitam, por meio de aliteraões, uma memorização rápida da história. Edward Lane cita a presença relevante da raiz verbal *s – ħ – t* em um trecho do ciclo do “carregador e as três moças”³².

Em seguida, [o capitão do navio] se ausentava por algum tempo, mas logo voltava dizendo: “Saíam para conhecer essa cidade e fiquem assombrados diante do que Deus pode fazer com suas criaturas, e procurem não cair na Sua cólera! [e busquem abrigo de Sua cólera (*wa-ista’tdū min suḥṭihi*)]. Fomos até a cidade e

30. Noite n. 878, vol. IV, p. 238, trad. Umberto Rizzitano.

31. David Pinault, *Story-telling Techniques in the Arabian Nights*, Leiden, Brill, 1992, pp. 14-15.

32. Noite n. 16, vol. I, p. 89, trad. Antonio Cesaro.

vimos que nela todo ser vivo tinha sido transformado em uma pedra preta (*marshūtan ahjāra sūdan*)³³.

Lane observa como duas palavras de som semelhante são tão próximas e importantes para o conto: *shūṭ*, que significa “decepção ou insatisfação”, e *marshūṭ*, que significa “transformado, metamorfoseado”, ao passo que, no Egito, pode significar “estátua antiga”. Fica claro que o narrador podia interferir também em relação às estruturas fônica, rítmica, anagramática e enunciativa do discurso para encantar seus ouvintes. Cumpre lembrar que os manuscritos antigos, descobertos na época moderna e ainda conservados nas bibliotecas, representavam o instrumento de trabalho de narradores profissionais nas ruas das cidades médio-orientais e serviam como auxílio da memória: nesse caso, a escrita estava a serviço da oralidade. Em Nassar há um uso dessas estratégias na iteração de determinados sons fonologicamente contíguos ou num jogo de aliterações.

Vejamos o trecho seguinte, extraído de *Um Copo de Cólera*:

A lenta maturação, o fruto se desenvolvendo num crescendo paciente de rijas contrações, e em que eu dentro dela, sem nos mexermos, chegávamos com gritos exasperados aos estertores da mais alta exaltação³⁴.

Na primeira linha observa-se uma concentração de termos contendo sons que correspondem à fricativa alveolar surda [maturação, se, crescendo, contrações, sem], seguidos pelo som fricativo palatal [mexermos, chegávamos], finalizando no fonema fricativo alveolar sonoro [exasperados, exaltação] com aliteração final /alta/, /exaltação/, gerando um ritmo e efeitos sonoros que se aplicam à narrativa oral mais do que a um texto pensado apenas para a escrita.

David Pinault analisou algumas das técnicas narrativas presentes nos textos, levantadas por meio de uma leitura exaustiva de diversos manus-

33. Esse exemplo tem somente uma função ilustrativa. Dado que não temos um conhecimento adequado da língua árabe, associamos o sentido fornecido pela tradução italiana de uma reimpressão da edição de Būlāq à transcrição em caracteres latinos do texto da edição de Calcutá.

34. Raduan Nassar, *Um Copo de Cólera*, Lisboa, Relógio d'Água, 1999, p. 13.

critos: a primeira é denominada “designação repetitiva”, na qual determinadas personagens ou objetos são, inicialmente, apenas citados e, no momento oportuno, são introduzidos no tecido diegético do conto. Se, na primeira citação, o elemento focalizado pode parecer insignificante, em seguida, ele pode tornar-se decisivo.

Outro aspecto diz respeito ao *Leitwortstil*, termo cunhado por Martin Buber e Franz Rosenzweig, durante o trabalho de exegese bíblica, para indicar a iteração na citação de um lexema ou de um radical que permite a criação de aliterações ou jogos semânticos que criam encadeamentos métricos para encantar o ouvinte e, possivelmente, mais tarde, o leitor. O termo *Leit-satz* estende para um conjunto frasal o que foi enunciado para a *Leitwort*.

O terceiro aspecto refere-se à esquematização temática e formal, na qual alguns elementos narrativos se destacam sobre outros: um vocabulário recorrente, repetidas referências a certo tipo de gestos, acúmulo de frases que descrevem objetos especiais, recursos importantes para chamar a atenção do público para aspectos significativos da construção narrativa do texto. Induzido a seguir um esquema que dá forma à história, o público poderá experimentar o prazer da reconhecimento ao percorrer o caminho para o qual o narrador o levou, até mesmo prevendo o elemento focalizado na história de referência.

O último aspecto considerado, o da visão dramática, valoriza a presença de uma personagem ou de um objeto por meio de uma descrição muito detalhada ou, então, por meio da imitação de comportamentos ou diálogos, permitindo aos presentes a “visualização” das cenas narradas, com a ajuda da imaginação.

Falar de *As Mil e Uma Noites* significa aproximar-se de um texto que une a prosa à poesia: muitos poemas acompanham a narração, complementando-a. A crítica, geralmente, não aprecia esse apêndice³⁵, porque ele dá uma contribuição qualitativamente fraca às histórias que compõem a coletânea. A primeira tradução de Galland a omite, mas Gabrieli ob-

35. Vale para todos a avaliação de Enno Littmann: “These poems and verses are mostly of the kind that may be omitted without disturbing the course and the prose text”, “Alf Layla wa-Layla”, em *Encyclopaedia of Islam*, 2nd ed., Leiden, E. J. Brill, 1960, vol. 1, p. 364.

serva que a inserção dos poemas é uma iniciativa de cada compilador ou rapsodo, sendo que muitos poemas eram citações, como comprovou Horovitz³⁶, “sobretudo do célebre Almutanabbī (século X) e de um poeta medíocre da época ayyubita (século XIII), Bahà ad-dīn Zuhair: significativo o testemunho do gosto e da cultura literária árabe nos séculos da redação definitiva da obra”. Para o orientalista italiano era surpreendente que a uma figura de prestígio como Abū Nuwās, que em diversos contos aparece como protagonista, fosse atribuída uma série de poemas produzidos por rimadores posteriores³⁷.

A intuição de Gabrieli, quando fala em “rapsodos”, é confirmada por Pinault³⁸, que relaciona a existência de trechos poéticos à ligação profunda entre oralidade e escrita, sendo crucial, na visão dele, a dimensão oral de *As Mil e Uma Noites*. Graças a essa modalidade, o poeta interfere na história, por meio da escolha de palavras estruturadas morfológicamente de uma forma determinada, encarregada de assumir aspectos semânticos úteis para o desenvolvimento da história, como no exemplo visto no parágrafo anterior. O trecho poético desempenha uma função performática, permitindo que o narrador varie os ritmos da narração e agrade o público com a declamação de poemas. Pinault demonstra que o trecho poético pode contribuir de maneira decisiva na formação do trecho narrativo.

2.2.1. Milton Hatoum e o exemplo de Šāhrazād

Num primeiro olhar, já podemos descobrir, nos romances de Milton Hatoum, algumas afinidades com aquilo que acabamos de comentar. O autor sempre admitiu, em conferências, entrevistas e artigos, que se inspirou nas histórias de *‘Alf layla*. Até mesmo em *Relato de um Certo Oriente*, o leitor é convidado explicitamente a aprofundar a leitura de *As Mil e Uma Noites* para poder entender a importância dessa obra para a criação daquele romance:

36. Josef Horovitz, “Poetische Zitate in Tausend und eine Nacht”, em *Festschrift Eduard Sachau zum siebzigsten Geburtstag gewidmet*, Berlin, Verlag von Georg Reimer, 1915, pp. 375-379.

37. *Introduzione alle Mille e una Notte*, p. XLI.

38. Pinault, *op. cit.*, p. 120.

O convívio com teu pai me instigou a ler *As Mil e Uma Noites*, na tradução de Henning. A leitura cuidadosa e morosa desse livro tornou nossa amizade mais íntima; por muito tempo acreditei no que ele me contava, mas aos poucos constatei que havia uma certa alusão àquele livro, e que os episódios de sua vida eram transcrições adulteradas de algumas noites, como se a voz da narradora ecoasse na fala do meu amigo³⁹.

Essa referência explícita é precedida por outras sinalizações, inclusive aquela que considera a estrutura do livro moldada em *As Mil e Uma Noites*. No romance de Hatoum, a protagonista cria a história que vai se tornar a moldura de outras e que, precisamente como para Šāhrazād, abrirá e fechará o texto. As outras histórias ligam-se àquela, criando um sistema de diversas molduras narrativas interligadas, no qual podemos registrar também a existência de uma ou mais *Leitwörter*, que, no romance em questão, poderiam ser entendidas como determinantes para o valor onomástico de cada capítulo, tornando-se aspecto textual importante na edição francesa (Seuil, 1993). Vamos resumir o enredo: uma mulher volta para Manaus e escreve ao irmão (Cap. I), evocando a casa de Emilie, sua avó adquirida, o marido, o restante da família ampliada de origem médio-oriental e suas relações com a sociedade urbana amazônica, fato comum para os moradores de um sobrado do norte do Brasil. Em seguida, a narração toma corpo na voz de outras personagens (Cap. II: fala o filho primogênito; Cap. III: Dorner, o fotógrafo alemão amigo da família; Cap. IV: por meio da narração de Dorner, o marido de Emilie fala; Cap. V: Dorner e Cap. VI: Hakim replicam; Cap. VIII: Hindié Conceição, a amiga de Emilie, fala dos últimos dias da matriarca. A retomada do tema do retorno (Cap. VII) e o epílogo (Cap. IX) encerram esse *récit de mémoire*.

A introdução das personagens e o encadeamento dos acontecimentos fazem referência à estrutura de *As Mil e Uma Noites*. Um exemplo disso é o percurso narrativo que se cria no primeiro capítulo, com a enunciação da história da vida e da morte de Soraya Ângela, a neta surda-muda

39. Milton Hatoum, *Relato de um Certo Oriente*, Lisboa, Cotovia, 1999, p. 104.

de Emilie. A frase, “Dos objetos existentes no interior da casa, o relógio era o único cultuado por Soraya Ângela”, abre a possibilidade de falar do objeto de outra história, a do “tio” Hakim, que, no segundo capítulo, confessa ter compartilhado, quando criança, da mesma curiosidade da narradora. Hindié Conceição, a amiga do coração de Emilie, lhe tinha explicado a fixação dessa última pela pêndula, introduzindo-nos em outras histórias anteriores à emigração para o Brasil e na presença de outras personagens de apoio: os irmãos Emílio e Emir e a tentativa de Emilie de fechar-se no convento de Ebrin. Sucessivamente, no capítulo de Dorner, será aprofundada a fuga de Emir, protagonista de um dos tantos dramas da família.

Ao esquematizar graficamente o que enunciámos, descobrimos que o fio da narrativa desenrola-se numa espécie de jogo de caixas chinesas.

I A narradora evoca a família, uma grande pêndula toca junto com o telefone (talvez fosse Emilie chamando na hora da morte).
IIa História de Soraya Ângela com citação do relógio.
IIb A narradora evoca a importância do relógio para Emilie e indaga ao tio Hakim o porquê.
III Hakim evoca sua infância e pergunta a Hindié Conceição sobre o relógio.
IV Hindié Conceição conta a história do relógio.
V História de Emilie no convento. Emir ameaça suicidar-se. Emilie renuncia ao convento e parte. No convento havia um relógio igual ao de Manaus.

A esse esquema poderia ser acrescentado outro, com referência a Emir, narrado por Dorner.

I Emir se suicidou jogando-se no Rio Negro com uma orquídea na mão (evocação da narradora).
II História de Dorner que fotografa Emir alguns instantes antes do suicídio.

III Hindié conta a história de Emir: sua fuga por amor para Marselha. Emir é detido e forçado a embarcar com a força.

IV Emir não melhora; após o suicídio dele, Emilie se casa.

A construção do romance segue as mesmas modalidades até o epílogo, no qual a narradora declara sua intenção de falar por todos, com sua voz, a fim de fazer uma narrativa memorialista.

Essa análise indica que o relógio de pêndulo se torna o objeto focalizado que, por meio de uma designação repetitiva, adquire a função de elemento de qualidade para a economia do romance, assinalando a vida e a morte de Emilie.

Outro exemplo de esquematização temática pode ser apontado na construção da narrativa, como sugere Pinault a propósito da *Cidade de Bronze*⁴⁰, em que, num primeiro olhar, a história parece não ter uma estrutura unitária. Com efeito, a ação primária, que diz respeito a uma viagem para o Maghreb em busca de uma cidade encantada, é interrompida continuamente por narrativas subsidiárias que poderiam distrair a atenção do fruidor. Entretanto, cada uma dessas histórias introduz personagens que retomam a temática de um passado feito de poder arrogante e de orgulho, personagens que, somente após a ruína, se tinham submetido à onipotência divina, que passa a ser o tema narrativo substancial de todos os contos.

Esse romance de Milton Hatoum também não se afasta da temática que poderíamos definir como “Família e Manaus”, envolvendo-nos em muitas histórias subsidiárias que têm como denominador comum o ambiente local. A história do papagaio Laure/Strabon, de clara matriz flaubertiana⁴¹, na qual se engasta a história da empregada expulsa, é um claro exemplo disso. Na tentativa de realizar um percurso comparativo esquematizado, podemos observar as seguintes organizações:

40. *La Città di Rame*, Noites 572-578 na edição italiana de Gabrieli.

41. Cf. a figura do papagaio Loulou da empregada Felicité, em “Un cœur simple” do livro *Trois Contes*.

<i>As Mil e Uma Noites – A Cidade de Bronze</i> Tema: grandeza e onipotência divina	<i>Relato de um Certo Oriente</i> Tema: vida de Emilie
I A viagem em busca das jarras sigiladas de Salomão	I Evocação da vida de família
Ia Narrativa da inscrição no palácio de Kush Ibn Shaddad	Ia Soraya Ângela e Emilie (Emilie e os netos)
Ib Narrativa do demônio da coluna	Ib História do papagaio Laure/Strabon. (Emilie e o Líbano: o papagaio será trocado pelo relógio)
Ic A história da rainha Tadmur e do autômato de guarda do seu corpo	Ib2 História da empregada (Emilie e as empregadas)

Falar em esquematização formal significa ler a organização dos eventos, das ações e das aventuras como modeladores da própria história⁴². Veja-se, por exemplo, o caso da “História do Mercador e do Demônio”, no qual três velhos xeques, ao contarem uma história sobre os animais que os acompanham (uma gazela, dois galgos e uma mula tordilha), salvam a vida de um mercador azarado, encantando com suas histórias um ser sobrenatural, numa retomada do tema principal da história de Šāhrazād, ou seja, da narração como sobrevivência

Na segunda obra de Milton Hatoum, o romance *Dois Irmãos*, que trata da vida e dos conflitos dos gêmeos Yaqub e Omar, na mesma cidade de Manaus, no âmbito de uma família médio-oriental não diferente daquela do primeiro romance, a construção de várias histórias contadas, dessa vez, pelo filho da empregada, cria para Yaqub uma sequência de separações. A primeira, muito longa, aparece como uma punição por ter “traído” a mãe. Essa cesura do ambiente familiar permite-lhe, porém, libertar-se da autoridade materna.

42. Pinault, *op. cit.*, p. 23.

<i>As Mil e Uma Noites</i> O demônio captura um mercador e quer matá-lo.	<i>Dois Irmãos</i> Zana relaciona-se de maneira obsessiva com Omar e Yaqub.
O velho da gazela conta a história dela e obtém do gênio um terço da vida do mercador.	Na primeira festa da adolescência, Yaqub beija Lívia; enciumado, Omar o desfigura. Yaqub será mandado para o Líbano onde permanecerá por cinco anos.
O velho dos galgos conta a história deles e obtém do gênio um terço da vida do mercador.	Yaqub, de volta a Manaus, retoma seus estudos, se forma no ensino médio e vai estudar na universidade de São Paulo, recusando a ajuda da família.
O velho da mula tordilha conta a história da mula e obtém do gênio mais um terço da vida do mercador: o mercador está salvo.	Yaqub se afirma profissionalmente em São Paulo, Zana fica sabendo que ele se casou com Lívia. Yaqub libertou-se da autoridade materna.

A visualização dramática diz respeito a um objeto ou a uma personagem, representado com abundância de pormenores descritivos ou miméticos, de forma a impressionar o público, experiência na qual o narrador cria um percurso diferente entre o que quer “dizer” e o que quer “mostrar”: ao “mostrar”, o narrador aprofunda aspectos retóricos aptos a criar a intensidade de uma ilusão realista que catalisa a atenção do público; ao passo que, ao dizer, a autoridade do narrador polariza o interesse, aspecto que se revela útil para sintetizar a narração de um acontecimento⁴³. O autor tem, assim, de escolher entre duas modalidades distintas: chegar rapidamente ao epílogo para que seja valorizado o aspecto edificante da história ou concentrar a atenção do leitor no clímax. Essa colocação não será novidade para os leitores de Auerbach, que, no ensaio “A Cicatriz de Ulisses”, comenta a respei-

43. Cf. Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1961, pp. 3-9, 40. Na Itália, *Retorica della Narrativa*, trad. Eleonora Zoratti e Alda Poli, Scandicci, La Nuova Italia, 1996.

to da função de uma digressão narrativa “que exalte uma tensão atrasando-a”⁴⁴.

No texto árabe acompanhamos as aventuras do falso ladrão na noite n. 298⁴⁵.

O jovem passou a noite na prisão e, de manhã, as pessoas iam chegando para assistir ao corte da mão, e em Bassorá não havia ninguém, homem ou mulher, que não quisesse ver o castigo sendo aplicado àquele jovem. Chegou Khālid a cavalo, acompanhado pelos notáveis de Bassorá e por outras pessoas, os juizes foram convocados e foi dada a ordem para levar o jovem à presença deles. Ele chegou, tropeçando nos grilhões, e ninguém podia olhar para ele sem chorar, e as mulheres entoavam bem alto as lamentações fúnebres. O juiz mandou calar as mulheres, depois disse para o acusado: – Essas mulheres afirmam que você entrou na casa delas e roubou algumas coisas. Por acaso você roubou um valor mínimo que não comporta o corte da mão? – Não, – respondeu, – roubei mais. – Quem sabe, disse o juiz, você era coproprietário com elas de alguns dos objetos roubados? – Não, pertencia tudo a elas. Eu não tinha nenhum direito de propriedade. – Khālid, então, ficou bravo, levantou-se e assentou-lhe uma chicotada no rosto, citando o dístico:

O homem quer obter o que deseja, mas Deus lhe dá somente o que Ele quer.

A seguir chamou o carrasco para que cortasse a mão do jovem; o carrasco puxou a faca e o jovem esticou a mão. O carrasco já tinha apoiado a faca, quando surgiu do meio das mulheres uma moça, vestida de farrapos imundos, que, aos gritos, se jogou sobre o jovem. Descobriu o rosto, que parecia uma lua cheia; então, as pessoas começaram a protestar: faltou pouco para que estourasse um tumulto e não acontecesse uma desgraça. No entanto a moça gritava com voz alta e forte: – Pelo amor de Deus, ó emir, peço-lhe que não apresse o castigo antes de ter lido esse papel! – e lhe estendia um bilhete. Khālid o abriu e leu. Nele estavam escritos esses versos:

Ó Khālid! Esse rapaz é louco e escravo do amor, os meus olhos o transpassaram com o arco das sobranceiras;

O transpassou uma flecha dos meus olhares, porque ele é aliado da paixão, incapaz de sarar da sua doença.

44. Erich Auerbach, “La cicatrice di Ulisse” em *Mimesis, il Realismo nella Cultura Occidentale*, Torino, Einaudi, 1956, p. 5.

45. “Storia di Khalid Ibn Abdallah al-Qasri e del giovane ladro” na edição de Gabrieli, vol. II, pp. 215-216, trad. Virginia Vacca.

Confessou um crime que não cometeu, quase considerando isso preferível a desonrar a mulher amada.

Não encruêça, pois, contra o amante aflito, que não é um ladrão, mas uma pessoa generosa entre os homens.

A história será complementada por uma parte em prosa, na qual, sinteticamente, se chega ao final feliz, ao casamento entre os jovens e ao presente do emir, que doa o dote.

Uma passagem em que o tema da mutilação é abordado de maneira sintética encontra-se na noite n. 348⁴⁶.

Conta-se que um rei disse ao povo de seu Estado: – Se um de vocês der esmola, com certeza vamos cortar sua mão! – Portanto, todo mundo evitava dar esmola, ninguém podia ser caridoso. Acontece que um dia um mendigo procurou uma mulher, porque estava passando fome, e lhe disse: – Me dê uma esmola. Ela respondeu: – Como pode pedir que lhe dê uma esmola, se o rei corta a mão de quem for caridoso? – E o pobre disse: – Peça-lhe em nome de Deus! – Ouvindo-o invocar o nome de Deus, ela se apiedou e lhe deu dois pães. O rei ficou sabendo, chamou a moça, ordenou que cortassem as duas mãos dela e a mandou de volta para casa...

Nesse caso, a história, assim sintetizada, constitui um preâmbulo para o desenvolvimento do conto em que a mulher mutilada se torna esposa do próprio rei e, no final, abandonada no deserto junto com o filho, volta a ter as duas mãos graças a um milagre, como prêmio de sua caridade. Nesse acontecimento mágico vai se concentrar a ação do narrador.

Essas estratégias são exploradas por Milton Hatoum para criar uma tensão crescente na descrição de Emilie em *Relato*:

Todos os dias, às sete horas, Hindié ia encontrar-se com a amiga. Na manhã de sexta-feira ela estranhou, como eu, o silêncio da casa, a passividade dos animais, as portas trancadas. Hindié sempre levava dentro do corpete o rosário de contas e as chaves do sobrado. Ela entrou pelo portão lateral e, antes de chegar no pátio dos fundos, teve um pressentimento funesto. “Os animais, filha, nem se mexeram quando

46. *Racconto sui meriti dell'elemosina e la sua utilità* na edição de Gabrieli, vol. II, pp. 316-317, trad. Virginia Vacca.

entrei no pátio”, disse Hindié. Parecia que todos os olhos eram um só, unidos por uma melancolia atroz. Hindié gritou ao divisar uma ardósia do piso mais encarnada que as outras; a mancha se alastrava, ali bem junto ao pé de um dos anjos de pedra. Ela chamou por Emilie olhando para os janelões fechados do quarto que dava para o pátio, e só depois notou dois rastros vermelhos mais ou menos paralelos e encontrou a tartaruga Sálua ciscando a soleira da porta da copa. Era o único bicho que parecia estar vivo, tinha a carapaça manchada de pintas encarnadas, eram manchas e filetes escuros espalhados no piso da copa e que conduziram Hindié através do corredor até a guarita do telefone. Emilie estava inerte, já quase sem vida, e o fio do telefone estava enroscado no pescoço e nos cabelos dela; o auricular sumia na sua mão direita, e a outra mão cobria os seus olhos⁴⁷.

A criação de uma atmosfera premonitória da tragédia iminente, com a ascensão gradual até o ápice dramático, acompanhando o leitor para o final esperado, marca um fio comum com a tradição narrativa oriental representada por *‘Alf laylah*.

De maneira análoga, o duelo entre Azaz e Halim, pai desprezado dos dois gêmeos de *Dois Irmãos*, não é diferente estilisticamente:

A. L. Azaz chegou antes das três. Esperou o inimigo no meio da arena sem sombra. Sua camiseta branca molhou-se, e contam que ele esfregava as mãos e olhava para os lados em relances de gavião inquieto, desafiando um intruso qualquer. Mas os da plateia, calados, compenetrados, não se moviam. Azaz olhava, mirava em panorâmica para ver se o outro vinha. Halim demorava, ensaiando renúncia ou covardia. Então, às três e meia, Azaz, banhado de suor, riu, bêbado de triunfo. Exibiu-se: virou o corpo, caminhou rumo à plateia. Vinha gritando desaforos, urros de guerra, e socava o ar, estalava os ossos, esmurrando e chutando inimigos fantasmas. Grunhia, o abobalhado: guaribão enlouquecido. Tentava amedrontar os clientes do Encalhe, e, já ofegante, gritava com força difamações sobre o adversário. Então, com calma, no meio da roda de amigos, Halim apareceu. Ergueu-se, bem devagar, e pediu passagem. Azaz, ao ver o outro, estacou, ficou travado; sua loucura buscou repouso, e contam que o guariba virou filhote de macaco-cheiro. Azaz não teve tempo para pensar, quase não teve tempo para se defender. Estava exausto de tanto comemorar o duelo adiado, a suposta covardia do inimigo. Halim avançou alguns passos e não se intimidou com a navalha que o outro empunhava. Ele, Halim, também tinha sua

47. Milton Hatoum, *Relato de um Certo Oriente*, Lisboa, Cotovia, 1999, pp. 182-183.

arma: a corrente de aço que sacou da cintura com um só gesto. Azaz, em desvantagem, recuou, gaguejou: que largassem as armas, lutassem corpo a corpo. Halim ignorou as palavras e avançou, cauteloso mas decidido, ondulando a corrente, os olhos cravados no rosto do inimigo.

A sangueira na arena da General Osório: assim diziam, ainda dizem. Ambos, ensangentados, largaram os ferros e se atracaram até saciar a sede de vingança. Os clientes do Bar do encalhe se impressionaram com o pacato jogador de gamão. Evitaram que Halim cortasse a língua de A. L. Azaz. Não puderam evitar as navalhadas e os golpes com a corrente de aço. No fim da tarde, pouco antes do fim da luta, as bordas da arena estavam cheias de gente. Ninguém se intrometeu. Em duelos assim, só Deus é mediador⁴⁸.

Nessa descrição detalhada dos momentos imediatamente anteriores ao duelo, a aspiração do autor é criar uma visualização dinâmica dos eventos marcados por uma espera, de fato, inelutável, e é sobre isso que se deve concentrar a atenção emotiva do leitor. Num segundo momento, o narrador assume o papel de informante, falando do desenvolvimento do embate e interpondo-se, de maneira evidente, entre a história e o leitor.

Em Milton Hatoum, as citações explícitas de *As Mil e Uma Noites* surgem em diversos trechos de *Relato*. Na passagem seguinte, o marido de Emilie relata seu encontro com a Amazônia, por meio das cartas de um tio já emigrado:

[...] mas quando líamos suas cartas, que demoravam meses para chegar às nossas mãos, ficávamos estarrecidos e maravilhados. Relatavam epidemias devastadoras, crueldades executadas com requinte por homens que veneravam a lua, inúmeras batalhas tingidas com as cores do crepúsculo, homens que degustavam a carne de seus semelhantes como se saboreassem rabo de carneiro, palácios com jardins esplêndidos, dotadas de paredes inclinadas e rasgadas por janelas ogivais que apontavam para o poente, onde repousa a lua de ramadã. Relatavam também os perigos que haviam enfrentado: rios de superfície tão vasta que pareciam um espelho infinito; a pele furta-cor de um certo réptil que o despertou com o seu brilho; e a ação de um veneno que os nativos não usavam para fins belicosos, mas que, ao penetrar na pele de alguém,

48. Milton Hatoum, *Dois Irmãos*, Lisboa, Cotovia, 2000, pp. 167-168.

fazia-lhe adormecer, originando pesadelos terríveis, que eram a soma dos momentos mais infelizes da vida de um homem⁴⁹.

Pode ser feita uma comparação com um trecho extraído das histórias de Simbá, a segunda viagem (Noite n. 545)⁵⁰.

Andamos até alcançar um jardim numa grande e bela ilha. Nela havia árvores das quais se extrai o perfume de cânfora. Debaixo da sombra de cada árvore podiam abrigar-se cem pessoas. Quem quisesse apanhar cânfora da árvore fazia um furo no alto com uma vara e apanhava o líquido que escorria: do furo saía a água de cânfora que logo ficava densa como borracha; esse líquido é a seiva daquela árvore que, em seguida, seca e se torna lenha para queimar. Naquela ilha vivia uma fera chamada *Karkadann* que pastava como fazem as vacas e os búfalos de nossos países; o corpo dessa fera era maior do que aquele de um camelo; ela se alimentava de forragem. É um bicho graúdo, com um chifre grande no meio da cabeça, com dez cúbitos de comprimento; nela se enxerga a forma de um homem...

No texto seguinte de Hatoum, as formas expressivas se sucedem: a apresentação do marido de Emilie faz referência a narrativas famosas, como “De uma Cidade da Espanha Conquistada por Tàriq ibn Ziyad” (noite 272) e a citada “Città di Rame” [“Cidade de Bronze”]:

Anfitrião mudo, asceta mesmo cercado por pessoas, ele teria preferido se evadir no quarto, compactuar com o silêncio das paredes brancas, e, com o livro em punho, acompanhar a deposição de um sultão que reinava numa cidade andaluz, seguir seus passos através dos sete aposentos de um castelo indevassável, até tocar na parede do último aposento, onde estava lavrado o destino sinistro do invasor...⁵¹

Com efeito, Milton Hatoum transforma em poesia os momentos descritivos referentes ao universo que rodeia seus intérpretes, no caso, a Amazônia, que se torna um hino à natureza, com tons elegíacos:

49. *Idem, Relato de um Certo Oriente*, pp. 94-95.

50. Vol. III, pp. 19-20 na edição de Gabrieli, trad. Costantino Pansera.

51. Milton Hatoum, *op. cit.*, p. 91.

[...] em poucos minutos a claridade surgiu como uma súbita revelação, mesclada aos diversos matizes do vermelho, tal um tapete estendido no horizonte, de onde brotavam miríades de asas faiscantes: lâminas de pérolas e rubis; durante esse breve intervalo de tênue luminosidade, vi uma árvore imensa expandir suas raízes e copa na direção das nuvens e das águas, e me senti reconfortado ao imaginar ser aquela a árvore do sétimo céu⁵².

[...] e, então, aquele som que soara suavemente, como o som de uma flauta, parecia vir de uma silhueta esbranquiçada, sem contorno definido, quase colada à linha da selva, mergulhando de vez em quando nos raios solares, sumindo nas brumas do chuvisco e reaparecendo como um corpo luminoso, alvo, talvez estático, ou se movendo tão lentamente que era impossível saber se vinha em nossa direção ou se distanciava do porto. Vista de longe, envolta de luz e água, a silhueta se assemelhava a um quadro vivo, uma pintura ligeiramente móvel: o horizonte aquático, brumoso e ensolarado ao mesmo tempo, e a cintilação de uma lâmina branca e encurvada, como um arco de luz entre o céu e a água⁵³.

Num trecho extraído de um poema clássico pré-islâmico, transparece certa afinidade com os textos precedentes, de acordo com uma descrição naturalista:

[...]
Entre Ad-Daḥūl e Ḥawmal e Tawḍih al-miqrāh, areias onduladas
os ventos austral e boreal não apagaram

seus riscos acanalados. Você vê rastos, excrementos
das brancas gazelas, nos cercados de vento,

já vazios, como nas planícies: como de pimenta um grão.
No momento da separação, o dia que ao longe

nos separava, quando junto das acácias da tribo
Estavam prontos os cavalos não me segurei mais.

[...]
(‘Umru’ Alqays, século VI)⁵⁴

52. Milton Hatoum, *op. cit.*, p. 96.

53. *Idem*, p. 86.

54. Em *Antologia della Poesia Araba* (a cura di Francesca Maria Corrao), Firenze/Roma, E-ducation/Gruppo Editoriale l’Espresso, 2004, p. 68.

Uma referência aos poemas de tipo galante parece comum na quotidianidade das personagens, além do acento explícito aos *Ghazal*, instrumento de galanteio entre os protagonistas, em *Dois Irmãos*. Voltando a *Relato*, descobrimos um fragmento poético no seguinte diálogo, no qual a empregada Anastácia conta que encontrou e trouxe de volta para casa o marido de Emilie, que tinha fugido depois de uma briga. Ela conversa sobre isso com o “sinhozinho”:

Quando me viu ficou logo de pé e perguntou por tua mãe – me disse Anastácia –
E o que respondeste?

Que desde ontem ela estava esperando ele para o jantar; que o tapete do quarto brilhava como o sol da manhã⁵⁵.

Podemos comparar a última frase, como um refrão, com um trecho poético extraído da noite n. 379⁵⁶:

Ó casa onde cantavam os pássaros, cujas soleiras são floridas;

Depois chegou o amante, chorando sua paixão, e viu que as portas estavam abertas!...

2.2.2. As volúpias barmécidas de Raduan Nassar

A coletânea de contos de *As Mil e Uma Noites* contempla uma parte relacionada com os prazeres da corte. Os grandes centros da cultura árabe sob a dinastia abássida, como Bagdá, Kufa e Bassorá, eram animados por grande fermento intelectual; a maioria dos estudiosos e dos artistas que viviam na capital provinha desses centros, onde se realizavam as mais importantes experiências literárias e linguísticas. A vida cultural animava sociedades urbanas compósitas que pediam aos poetas que cantassem a vida prazerosa dos palácios dos poderosos, onde havia músicos e dançarinas que alegravam a convivência. O imaginário árabe contém esses

55. Milton Hatoum, *Relato de um Certo Oriente*, Lisboa, Cotovia, 1999, p. 60.

56. “Storia di Delizia del Creato e della sua diletta Bocciole di Rosa”, volume II, p. 369, trad. Virginia Vacca.

momentos fastuosos, associando-os a três figuras que caracterizam muitas histórias de *As Mil e Uma Noites*: o calife Ḥārūn Arrašīd, o xeque Jaʿfar o barmécida e o poeta Abū Nuwās, cantor da corte, do amor ilícito e do vinho. Essas personagens, que existiram realmente, não correspondem aos eventos cronológicos. Em particular, o poeta pertencia ao círculo de outro califa. Com certeza, eles não compartilharam somente momentos de delícias, considerando as expurgações a que foram submetidos os Barmécidas, provavelmente porque acusados de criar um Estado dentro do Estado⁵⁷. *As Mil e Uma Noites* não se detêm sobre esse momento, mas lembram seu final no início de um conto:

Conta-se que Ḥārūn Arrašīd, quando mandou crucificar Jaʿfar o Barmécida, deu ordem de que fosse crucificado quem chorasse a morte dele ou lhe dedicasse um elogio fúnebre...⁵⁸

A imagem que o leitor tem desses momentos marcados pela opulência e pela arbitrariedade é sintetizada, com eficácia, por Gabrieli na introdução à tradução que ele coordenou:

Alguns desses [contos], no conjunto ou em determinadas partes, são realmente felizes e apontam em Ḥārūn vitalidade e coerência artísticas inegáveis: o déspota quase atormentado pela necessidade de tornar a ser homem entre os homens, de desfrutar, em liberdade e no anonimato, as alegrias mais simples da vida, desde o prazer de ouvir um conto bem narrado e de beber alegremente numa reunião entre iguais, até experimentar a vida dos humildes despreziosamente. ... (“Introduzione” a *Le Mille e una Notte*, p. XXXVIII).

As fugas noturnas do califa e seu misturar-se aos súditos seguem um percurso narrativo já realizado no Oriente, o da formação dos poderosos.

O historiador do século X Almasʿūdī registra que o pai de Jaʿfar o Barmécida, Yaḥyā ibn Khālīd, gostava de organizar em sua casa encontros

57. Dominique Sourdel, “al-Barāmika”, *The Encyclopaedia of Islam*, 2nd ed., Leiden, E. J. Brill, 1960, vol. 1, p. 1035.

58. “Storia dell’avventura di un beduino e di Giāafar il Barmecide dopo che fu crocifisso”, vol. II, p. 218, trad. Virginia Vacca.

entre os intelectuais de Bagdá. Um dia, imitando o *Simpósio* de Platão, a um grupo que reunia escritores, filósofos e teólogos de religiões diferentes Yaḥyā atribuiu a tarefa de falar de amor: Almas⁵⁹ūḍī descreve uma intervenção de Sakkāl, que afirma que

Paixão, amor... tomam de assalto o corpo como o ataque intoxicante do vinho. Quem o experimenta fica inflamado, resplandecente na sua disposição interior. Superando todos por sua excelência. Mas, agitando-se por causa de suas sensações e sentimentos, os revela àqueles que o observam. Quando o amor quer exaltar alguém, inicia humilhando-o.

O próprio Almas⁵⁹ūḍī anota que:

Alguns místicos [...] acreditam que Deus ponha à prova os homens por meio da paixão, de forma que se submetam obedientemente àqueles por quem estão apaixonados. O amado afligirá seu amante com desgostos e raiva, para, em seguida, deliciá-lo com a aceitação e a aprovação. E, acima de tudo, esses amantes irão deduzir disso o tamanho da obediência que devem a Deus⁵⁹.

Um exemplo dessa visão aparece na história do “falso califa”⁶⁰. Nessa história, durante um passeio noturno, Ḥārūn Arraṣīd e Ja⁶¹far descobrem um jovem joalheiro que, de noite, percorre de navio o rio Tigre, levando uma vida luxuosa e declarando-se califa, imitando os modos da corte e seus arbítrios, embora seu corpo mostre cicatrizes de pancadas. Quando lhe pedem explicações, conta uma história ligada ao amor por uma moça nobre, irmã de Ja⁶¹far, que, por um mal-entendido, manda seus servos surrá-lo. A intervenção do califa verdadeiro conduz a história a um final feliz.

No conto *Um Copo de Cólera*⁶¹, Raduan Nassar mostra ao leitor uma série de imagens que celebram a dissolução de estereótipos a respeito de uma relação amorosa. Nessa obra, conta-se a história atípica de dois

59. Os trechos extraídos da obra de Abū al-Ḥasan Almas⁵⁹ūḍī, *Murūj Aḍḍahab wa Ma⁵⁹ādin Aljawhar*, provêm do texto citado de Pinault, p. 118.

60. Na tradução italiana é a “Storia di Harūn ar-Raṣīd e il gioielliere”, Noites n. 286-294, vol. II, pp. 194-207, trad. Virginia Vacca.

61. Na Itália 2002, *Un Bicchiere di Rabbia*, trad. Amina di Munno, Torino, Einaudi.

amantes, cujos nomes não se conhecem, prontos a destruir um encontro de amor com as piores armas da retórica. O começo reproduz o modelo de muitas histórias sentimentais: um *rendez-vous* na fazenda dele, um homem de meia-idade com alguns anos a mais do que ela, uma jornalista de uns trinta anos, nos arredores de uma grande cidade brasileira, provavelmente São Paulo. Um acidente banal (a descoberta de uma planta atacada pelas formigas) torna-se pretexto para uma guerra verbal durante a qual os respectivos pressupostos ontológicos, construídos em cima das palavras, vão sendo demolidos reciprocamente, até a bofetada desferida por ele. O apelo para a violência física marca a vitória retórica dela e a queda do protagonista, sua regressão para a fase fetal.

Na cena final, quando a mulher volta para o quarto do protagonista, se lê:

Deitado de lado, a cabeça quase tocando os joelhos recolhidos, ele dormia, não era a primeira vez que ele fingia esse som de menino, e nem seria a primeira vez que me prestaria aos seus caprichos, pois fui tomada de repente por uma virulenta vertigem de ternura, tão súbita e insuspeitada, que eu mal continha o ímpeto de me abrir inteira e prematura pra receber de volta aquele enorme feto⁶².

O conceito expresso por Almas^cūdī encontra uma aplicação no final imprevisto: após as vertigens do sexo e a descida do homem ao inferno da prostração, o amor torna a deuteragonista disposta a “deliciá-lo com a aceitação e a aprovação”.

Existe, em Nassar, uma citação explícita de *As Mil e Uma Noites*. Em *Lavoura Arcaica* é apresentada uma retomada do conto do sexto irmão do barbeiro de Bagdá⁶³. Considerado pelos especialistas um conto de ambiente barmécida⁶⁴, a referência a ele é usada pelo personagem André como prova da iniquidade do pai, que escondia dos filhos o final sedicioso (o mendigo faminto, obrigado a fazer de conta que está comendo

62. Raduan Nassar, *Um Copo de Cólera*, Lisboa, Relógio d'Água, 1998, p. 65.

63. Noite n. 32, vol. 1, pp. 208-211, trad. italiana de Antonio Cesaro. – Noites 166-167, vol. 1, trad. Mamede Mustafa Jarouche.

64. Cf. Pinault, *op. cit.*

durante um almoço no palácio de um homem rico, vinga-se desferindo um tapa violento no dono da casa, consequência das “grandes quantidades” de vinho que nunca bebeu), substituído por um apólogo edificante sobre a paciência.

Como podia o homem que tem o pão na mesa, o sal para salgar, a carne e o vinho, contar a história de um faminto? Como podia o pai, Pedro, ter omitido tanto nas tantas vezes que contou aquela história oriental? Terminava confusamente o encontro entre o ancião e o faminto, mas era com essa confusão terapêutica que o pai deveria ter narrado a história que ele mais contou nos seus sermões; o soberano mais poderoso do Universo confessava de fato que acabara de encontrar, à custa de muito procurar, o homem de espírito forte, caráter firme e que, sobretudo, tinha revelado possuir a virtude mais rara de que um ser humano é capaz: a paciência; antes porém que esse elogio fosse proferido, o faminto – com a força surpreendente e descomunal da sua fome, desfechava um murro violento contra o ancião de barbas brancas e formosas, explicando-se diante da sua indignação: “Senhor meu e louro da minha frente, bem sabes que sou o teu escravo, o teu escravo submisso, o homem que recebeste à tua mesa e a quem banqueteeaste com iguarias dignas do maior rei, e a quem por fim mataste a sede com numerosos vinhos velhos. Que queres, senhor, o espírito do vinho subiu-me à cabeça e não posso responder pelo que fiz quando ergui a mão contra o meu benfeitor”⁶⁵.

Trata-se de uma maneira sagaz de reutilizar um conto celeberrimo, de desconstruí-lo, apropriando-se dos pontos salientes (especialmente os aspectos referentes à insubordinação) para construir um discurso novo contra a palavra do pai. É isso que o protagonista está tramando com seu projeto de rebelião contra a autoridade paterna.

2.2.3. Poesia, prosa, temas e retomadas estilísticas em Amin Maalouf

Nos romances posteriores a *Les Croisades Vues par les Arabes* (1983)⁶⁶, é forte em Maalouf a influência dos textos históricos e literários antigos do mundo árabe: a escolha de contar biografias imaginárias de perso-

65. Raduan Nassar, *Lavoura Arcaica*, Lisboa, Relógio d'Água, 1999, pp. 86-87.

66. Respectivamente *Léon l'Africain* (1986), *Samarcande* (1988) e *Les Jardins de Lumière* (1991), todos publicados pela Lattès.

nagens reais, como Leão o africano, Omar Khayyām e o profeta Mani, o leva a fazer referência a *As Mil e Uma Noites*, para retomar seu ritmo prosaico oral.

Samarcande é criada com base na estrutura dessa obra árabe, mas a história-moldura que abre e encerra a narrativa é moderna, o naufrágio do Titanic. Desse enunciado se passa a histórias interligadas, as primeiras medievais, *Poètes et Amants* e *Le Paradis des Assassins*, e duas ambientadas na época das pretensões ocidentais sobre a Pérsia, entre o final do século XIX e o começo do século XX: *La Fin du Millénaire* e *Un Poète à la Mer*. Os momentos dialógicos retomam um estilo oral cuja origem é facilmente identificada: são usadas locuções fixas inspiradas em fórmulas, como, por exemplo, “príncipe dos crentes” ou “o Altíssimo”, que parecem provir diretamente de *‘Alf Layla*. O diálogo breve entre Omar e o desconhecido de Samarcanda, que hospeda viajantes para executar as últimas vontades de seu mestre morto há mais de sete anos, pedindo aos beneficiados que agradeçam a Deus, é uma reelaboração do texto narrativo característico do mundo oriental⁶⁷.

Em *Léon l’Africain*, imitam-se, em alguns momentos, as sequências alternadas de narrativa e poesia, como demonstra o trecho seguinte, ambientado durante os últimos dias da Granada muçulmana. Nele, no decorrer de uma discussão pública entre as pessoas mais importantes da cidade sitiada, Abou Khamr, usando a fórmula ritual “como diz o poeta”, introduz um poema curto dedicado a Granada.

Grenade, nulle cité ne te rassemble	Granada, nenhuma cidade se parece contigo
Ni en Égypte, ni en Syrie, ni en Irak	Nem no Egito, nem na Síria, nem no Iraque
C’est Toi la mariée,	Você é a noiva
Et ces pays ne sont que ta dot ⁶⁸ .	E esses países são seu dote.

Sempre em *Léon l’Africain*, surge, no decorrer do romance, o modelo da escrava excelente no canto, na dança e na erudição, como ocorre, com

67. Amin Maalouf, *Samarcande*, Paris, Lattès, 1988, p. 27.

68. *Idem*, *Léon l’Africain*, Paris, Lattès, 1986, p. 55.

frequência, em *As Mil e Uma Noites*, cujo ideal é representado pela escrava Zumurrud⁶⁹. Uma jovem e bela cristã capturada durante uma pilhagem nos arredores de Murcia, chamada Esmeralda, tradução espanhola do nome árabe citado, é rebatizada com o nome de Warda e abrigada num espaço do pátio. Tenciona-se mandá-la para um mestre que lhe ensine as artes da corte, como se ela fosse uma favorita do sultão⁷⁰.

O tema da instrução dos poderosos por parte de seus submissos aparece no romance, sempre por meio de uma escrava, Hiba, capturada durante uma viagem a Timbuktu, que introduz Hassan/Leone nas artes do amor e o salva durante uma tempestade de neve ambientada no Atlante⁷¹.

2.2.4. Atos impuros: *As Mil e Uma Noites* e o imaginário erótico

Uma última observação é dedicada ao imaginário erótico que, desde sempre, acompanhou esta coletânea. Exemplar é Marcel Proust que, em *Sodomia e Gomorra*, relata a reação da mãe do narrador após a leitura da tradução de Mardrus. Julga-a moralmente inaceitável, preferindo a tradução de Antoine Galland, expurgada e mais consoante com o espírito da Belle Époque.

Como dantes em Combray quando me oferecia livros no dia da minha festa, foi às escondidas, para me fazer uma surpresa, que a minha mãe me mandou vir ao mesmo tempo *As Mil e Uma Noites* de Galland e *As Mil e Uma Noites* de Mardrus. Mas, depois de ter dado uma olhadela às duas traduções, a minha mãe preferia que eu me ficasse pela de Galland, mas receando sempre influenciar-me, devido ao respeito que tinha pela liberdade intelectual, ao medo de intervir desajeitadamente na vida do meu pensamento e à sensação de que, sendo mulher, por um lado lhe faltava, julgava ela, a necessária competência literária e, por outro, não devia avaliar as leituras de um jovem pelo que nelas a chocava. Ao deter-se em certos contos, ficara revoltada com a imoralidade do assunto e a crueza da expressão. Mas, sobretudo, conservando preciosamente como relíquia, não apenas a pregadeira, a sombrinha, a capa, o livro de Madame de Sévigné, mas também os hábitos de pensamento e a

69. Cf. “Storia di Ali Shar e della schiava Zumurrud”, notti 309-327, trad. Virginia Vacca.

70. Maalouf, *op. cit.*, p. 14.

71. *Idem*, pp. 210-211.

linguagem da mãe, procurando saber a propósito de tudo que opinião ela emitiria, a minha mãe não podia duvidar da condenação que a minha avó pronunciaria contra o livro de Mardrus⁷².

Voltando a *Um Copo de Cólera*, uma das primeiras cenas, contada em primeira pessoa, introduz momentos de erotismo explícito, acme físico que, a seguir, será dissolvido em violência dialética. Na escolha do trecho de Nassar, buscamos correspondências estilísticas e temáticas com a *As Mil e Uma Noites*.

Como fazer avançar de começo um simples peão sobre o tabuleiro, em que eu, fechando minha mão na sua, arrumava-lhe os dedos, imprimindo-lhes coragem, conduzindo-os sob meu comando aos cabelos do meu peito, até que eles, a exemplo dos meus próprios dedos debaixo do lençol, desenvolvessem por si sós uma primorosa atividade clandestina, ou então, em etapa adiantada, depois de criteriosamente vasculhados nossos pelos, caroços e tantos cheiros, quando os dois de joelhos medíamos o caminho mais prolongado de um único beijo, nossas mãos em palma se colando, os braços se abrindo num exercício quase cristão, nossos dentes mordendo ao outro a boca como se mordessem a carne macia do coração, e de olhos fechados, largando a imaginação nas curvas desses rodeios, me vi também às voltas com certas práticas, fosse quando eu em transe, e já soberbamente soerguido da sela do seu ventre, atendia precoce a um dos seus (dos meus) caprichos mais insólitos, atirando em jatos súbitos e violentos o visgo leitoso que lhe aderira à pele do rosto e à pele dos seios, ou fosse aquela outra, menos impulsiva e de lenta maturação, o fruto se desenvolvendo num crescendo mudo e paciente de rijas contações, em que eu dentro dela, sem nos mexermos, chegávamos com gritos exasperados aos exteores da mais alta exaltação...⁷³

Surge, imediatamente, a comparação com um trecho da imensa obra épica de ʿUmar an-Nu ʿmān

[...] a seguir aproximaram-se as escravas, mas, a um sinal, foram embora e, então, ela se aproximou de mim e me apertou no peito, me beijou e eu a beijei, sugou meu lábio inferior e eu suguei seu lábio superior, depois apoiei a mão na sua cintura e comecei a apalpá-la; caímos juntos ao chão; ela soltou as calcinhas, que desceram até

72. Marcel Proust, *Em Busca do Tempo Perdido*, vol. IV: Sodoma e Gomorra, trad. Pedro Tamen, Lisboa, Relógio d'Água, 2003, p. 242.

73. Raduan Nassar, *Um Copo de Cólera*, Lisboa, Relógio d'Água, 1998, p. 13.

os tornozelos, então começamos a brincar, a nos abraçar, a nos provocar, a dizer palavras afetuosas, e a morder e a mexer as pernas e a rodar em volta do santuário..., até que seus membros ficaram inertes e ela desmaiou, perdendo os sentidos. Aquela noite foi a alegria do coração e a consolação do olhar, como disse dela o poeta:

A mais bela noite da minha vida foi para mim aquela em que fiz trabalhar o corpo sem parar.
Afastei naquela noite o sono dos meus cílios, mas juntei o brinco com a bracelete da perna⁷⁴.

A perda dos sentidos da esposa é registrada também por Amin Maalouf em *Léon l'Africain*, um dos textos que mais se relacionam com um tipo de narrativa não diferente daquela de *Alf Layla*, no capítulo das núpcias do protagonista Hassan/Leone com a prima Fátima. A prática sexual, um ritual obrigatório, destinado a provar para a comunidade a virilidade do noivo e a virgindade da mulher, é realizada graças à experiência amorosa vivida em precedência por Hassan com a escrava Hiba⁷⁵.

Mais trivial e explícita, a história de “Ḥārūn Arrašīd e as Três Escravas”⁷⁶ é, à sua maneira, exemplar para mostrar a esperteza feminina e parodiar os excessos retóricos.

Conta-se que Ḥārūn Arrašīd estava na cama com três escravas, uma mecana, uma medinense e uma iraquiana. A medinense estendeu a mão e mexeu com o negócio dele, deixando-o ereto. Então a mecana pulou na frente e o atraiu para si. A medinense disse a ela: Que prepotência é essa? Mālik cita essa tradição de Az-Zuhri, que cita Abdallāh ibn Sālim, que cita Sālim Ibn Zaid: “O profeta (Deus o abençoe e o salve!) disse: Quem der vida a uma terra morta, ela lhe pertence” – Replicou a mecana: – Sufyān cita essa tradição citando Abū-Ziyād, que cita Alʿarraj, que cita Abū-Hurai- ra: “O enviado de Deus (Deus o abençoe e o salve!) disse: A caça pertence a quem a pega, não a quem a desentoca”. – Então a iraquiana afastou as duas, exclamando: – Isso é meu, até vocês resolverem essa briga!

74. Isto é “não dormi mas fiz amor” (n.d.t.), Noite n. 118, vol. I, p. 467, tradução de Antonio Cesaro.

75. Amin Maalouf, *Léon l'Africain*, pp. 184-186.

76. Vol. II, p. 397, trad. Virginia Vacca.

A cópula entre homens e animais aparece em *As Mil e Uma Noites*, mais de maneira hiperbólica do que realista, para satisfazer os sentidos e a imaginação do público, provavelmente só masculino, dos cafês, deixando à mente a tarefa de “visualizar” a cena, como fica evidente no texto a seguir:

Conta-se que a filha de um sultão apaixonou-se por um escravo negro que lhe tirou a virgindade. Ela se tornou tão sedenta de prazer carnal, que não aguentava nem uma hora sem desfrutá-lo. Confidenciou sua situação a uma de suas camareiras, que lhe disse: Ninguém aguenta esse tipo de trabalho mais do que o gorila.

Aconteceu, então, que um amestrador de macacos passou debaixo da sua janela com um gorila; ela tirou o véu do rosto e fixando o animal piscou para ele. O gorila arrebentou a corrente e subiu até ela. Ela o mantinha escondido em casa; o animal comia, e se unia a ela de dia e de noite⁷⁷.

São evidentes alguns estereótipos inerentes à esfera sexual: o escravo negro como intermediário entre o homem e o animal e esse último, no caso um gorila, pintado como um campeão de virilidade ferina. Não podemos deixar de mencionar os parâmetros clássicos da cultura árabe a respeito da sensualidade feminina, expressos por meio da capacidade de seduzir de um belo rosto e dos olhos.

Raduan Nassar induz o leitor a revelar o lado obscuro da afetividade, interpretando de maneira obscena a relação entre o eu narrador e a cabra Schuda/Sudanesa em *Lavoura Arcaica*:

Sudanesa foi trazida à fazenda para misturar seu sangue, veio porém coberta, veio pedindo cuidados especiais, e, nesse tempo, adolescente tímido, dei os primeiros passos fora do meu recolhimento: saí da minha vadiagem e, sacrílego, me nomeei seu pastor lírico: aprimorei suas formas, dei brilho ao pelo, dei-lhe colares de flores, enrolei no seu pescoço longos metros de cipó-de-são-caetano, com seus frutos berrantes e pendentes como se fossem sinos; Schuda, paciente, mais generosa, quando uma haste mais túmida, misteriosa e lúbrica, buscava no intercurso o concurso do seu corpo⁷⁸.

77. “Novella intorno alla Ninfomania e alla sua Cura”, *Noites* n. 355 e 356, vol. II, pp. 331-332, trad. Virginia Vacca.

78. Raduan Nassar, *Lavoura Arcaica*, p. 21.

A última frase cria uma aliteração (*intercurso* e *concurso*), exatamente como poderia ter feito um narrador árabe, lembrando o que foi dito anteriormente a propósito do conto “Il facchino e delle tre ragazze” [“O Carregador e as Três Moças”].

2.3. *A Pérsia na memória*

*Nunca fui sóbrio um dia, desde que nasci.
Mesmo na noite santa do Qadr, mesmo então estou embriagado.
O lábio sobre o lábio do cálice, o peito sobre o peito da tina,
Até de madrugada mantenho a mão no gargalo da botija.*
Omar Khayyām

Três autores persas aparecem sob a forma de citações nos romances dos escritores brasileiros que analisamos até agora: Omar Khayyām, Hafiz e Saadi. O procedimento não é de todo desconhecido na literatura brasileira: muitos dos “turcos” de Amado passam horas em companhia declamando poemas de Khayyām. Manuel Bandeira, ao contrário, seguindo uma sua inspiração orientalista, além de invocar a Pasárgada de Ciro⁷⁹, compõe um poema em homenagem a Hafiz⁸⁰, respeitando a monorrima, como pede a tradição.

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”.

79. Manuel Bandeira, *Poesias Completas*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1940, p. 128.

80. *Idem, Poesia e Prosa*, vol. I, Rio de Janeiro, José Aguilar, 1958, p. 310.

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!

Entre os autores estudados, Salim Miguel apresenta o pai que ensarta poemas como se fossem provérbios quando as preocupações mais graves o atormentam:

Agora, se em vez do cantarolar são estrofes completas de versos, na maioria em árabe, e até em português, de poetas e filósofos de sua admiração, quase certo que a situação se tornou incontrolável. Os assistentes procuram descobrir, caso seja em árabe, pela entoação, pelo som, pelo fraseado, pelo tanto que já foram ouvidos, se são do Khayam, do Saadi, do Gibran Kalil Gibran, do Fause Maluf, do Hafiz, d' *As Mil e Uma Noites*, do Ibn sina (Avicena), até dos *Prolegômenos* do Ibn Kaldun⁸¹.

Esse texto demonstra como a cultura mnemônico-oral da emigração era constituída por composições de poetas famosos que viveram em épocas muito distantes entre si. Todos contribuem para criar um patrimônio divulgado por meio da palavra: aos eruditos e filósofos da Idade Média associam-se alguns protagonistas da *Nahda*, como Gibran e Fawzī Maluf, que viveram no século XX, nas Américas. Se do autor de *Dīwān* e do autor de *Gulistan* as citações são pouco frequentes (apenas duas em *Nūr na Escuridão*)⁸², Omar Khayyām é, sem dúvida, o mais lembrado.

Matemático, filósofo, astrólogo, poeta: da biografia e da obra de Khayyām, que viveu entre os séculos XI e XII, muita coisa ainda é obje-

81. Salim Miguel, *Nūr na Escuridão*, Rio de Janeiro, Topbooks, 1999 p. 158.

82. Hafiz: “vem, amemos e bebamos à margem do rio / afoguemos em nossas taças o nosso desassossego / A vida tem a duração da rosa: / dez dias preciosos / que o dourado laço do riso prenda, / então, esses dez dias”.

Saadi: “O bom jardineiro freme de inquietação quando o vento lhe agita as palmeiras / o lavrador ganancioso desejaria colher sem haver semeado” (p. 81), já citados no Cap. 2.

to de mistério e lenda⁸³. Descoberto e divulgado na Inglaterra vitoriana, tornou-se ponto de referência daquele gênero literário orientalista que, de Goethe a Hugo, de Nerval a Flaubert até Fernando Pessoa, foi cultivado na Europa toda. A tradução de Edward Fitzgerald, em 1859, considerada uma “belíssima infiel”, gerou, após o entusiasmo da crítica e do público, também uma pesquisa filológica mais cuidadosa para descobrir a efetiva paternidade de cada *rubāʿī* (quadra), considerando que Khayyām, segundo Bausani, é “um daqueles mestres que preferem ensinar com a palavra, mais do que com a escrita”, que no Irã atual é fácil encontrar manuscritos publicados por *scriptoria* nossos contemporâneos, que vendem ao cientista apressado textos falsos e considerando que o interesse estritamente histórico de atribuição de um verso a um determinado autor é totalmente irrelevante no Oriente⁸⁴.

Na Itália, a primeira tradução de fragmentos deve-se à iniciativa de Italo Pizzi e de alguns de seus alunos, no final do século XIX, e é com base em Fitzgerald que Fulvia Faruffini realiza a primeira tradução (1914), seguida pela de Alessandro Zazzaretta (1948). A partir dos anos 1940, primeiro Francesco Gabrieli (1944) e depois Alessandro Bausani

83. “Ele era de Nīsāpur, no Khurāsān (Pérsia norte-oriental), além de Omar, tinha o apelido de Abū ʿl-Fath e de Ghayās-od-Din. O nome Khayyām, literalmente “Fabricante de tendas”, parece provir da profissão de seu pai, um certo Ibrāhīm... Não se conhece a data exata de seu nascimento, que aconteceu por volta da metade do século V da era da Hégira (XI d.C.). De sua morte sabe-se que deve ter acontecido em um ano não distante de 520 (1126)... Uma história, muito difundida em textos orientais [...] o considera condiscípulo de Niẓām al-Mulk e do famoso Ḥasan Šabbāḥ, chefe dos famigerados “assassinos”, o “Velho da Montanha” que se tornou conhecido também na Europa graças aos relatórios de Marco Polo. Os três jovens teriam feito um pacto segundo o qual quem dentre eles tivesse alcançado mais poder no mundo ajudaria os outros. Niẓām al-Mulk teria mantido a promessa com Ḥasan Šabbāḥ que, mais tarde, o trairia, e também com Khayyām, que, porém, preferiu receber do poderoso ex-condiscípulo uma pensão que lhe permitiu dedicar-se a seus estudos prediletos e à poesia.” Alessandro Bausani, “Introduzione” em Omar Khayyām, *Quartine (Robāʿyyāt)*, Torino, Einaudi, 1956, pp. VII-VIII.

84. As teorias sobre o significado de sua obra poética seguem interpretações diferentes: uma o considera um materialista execrável, céptico e ateu; a teoria oposta o considera um místico, segundo a óptica sufista, e há uma terceira segundo a qual o autor “é um filósofo que expressa em belos versos o desejo de conhecer a Verdade, que não pode ser satisfeito somente com a razão”. Alessandro Bausani, *op. cit.*

(1956-1979) enfrentam o desafio da tradução do persa. Até hoje são essas as edições mais conhecidas na Itália.

As transposições de algumas quadras em Salim Miguel constituem as bases de um *dikrà*, um monumento sonoro como testemunho da difusão oral de Khayyām do Oriente Médio até as terras americanas, e lembrança da imagem paterna, figura suspensa entre dois mundos. Apresentamos, a seguir, as citações:

Sê feliz um instante / pois a vida, amigo, / é apenas esse instante⁸⁵ (p. 81).

Dizes / que não bebas vinho / pela certeza que tens de morrer / Homem / não sejas inconsequente / bebas ou não bebas vinho / a morte não evitarás (p. 122).

As citações mais longas provêm do lado libanês: em *Oum*, Sélím Nassib utiliza um projeto de tradução como plataforma sobre a qual construir a personagem de Ahmad Rami, poeta e narrador em primeira pessoa da história em que a vida da cantora Umm Khalsum acompanha a história do Egito. Aqui, o pensamento do poeta antigo inspira o alento do poeta contemporâneo, no entusiasmo ideológico suscitado pela independência recente do país e pela posterior liderança carismática de Nasser. A vontade de criar uma cultura nacional que corresponda à tradição e à modernidade ocidental parece encontrar, na jovem cantora de origens camponesas, a personagem-síntese que, efetivamente, soube unir todo o mundo árabe no culto de sua voz.

Fui à França estudar a língua persa para traduzir um único poema, as *Rubā'īyyāt* de Omar Khayyām, as quadras. Não existia uma única tradução do persa para o árabe. A única versão disponível tinha sido traduzida do inglês. Estávamos condenados a passar pelo Ocidente...⁸⁶.

[...] a famosa *Nahda* não dizia respeito somente à música, mas também à poesia, ao romance, à filosofia, à política, ao Islã. Minha tradução de Khayyām inscrevia-se naquele mesmo entusiasmo...⁸⁷

85. Bebe o vinho, porque essa é a vida eterna esse é o teu fruto, da estação da juventude. É o tempo das rosas, do vinho, dos amigos ébrios... Sê alegre por um instante, porque essa é a vida (n. 39, traduzido da edição italiana de Francesco Gabrieli, p. 36).

86. Sélím Nassib, *Ti ho Amata per la tua Voce*, trad. Barbara Ferri, Roma, Edizioni E/O, 1996, p. 16.

87. *Idem*, pp. 16-17.

De noite me fechava no quarto para traduzir Khayyām, para escrever na minha língua essa outra língua. Não era um poema único. Entre nós, o fatalismo associa-se à palavra Inshallah, se Deus quiser; nós não podemos fazer nada, nossos destinos, já escritos, desenrolam-se debaixo dos nossos passos, o paraíso nos espera. Todos nós afundamos debaixo desse peso, aceito desde séculos. Khayyām está de pé, contempla o vazio, o nada do além. A certeza da ausência exala de cada um de seus versos, mística de sua voz solitária dirigida a Deus. Vomita consolo, comunhão, renúncia. Existe somente o vinho, a embriaguez sufista é igual. Se o nosso destino é ser poeira, que essa se torne terracota, jarra para vinho, os amantes irão bebê-la, lambendo com os lábios nossos crânios. Nada virá para nos consolar, nada é devido, então vamos beber encantados, até a lúcida embriaguez, muito lúcida, vamos beber mais para nunca mais esquecer.

“Alegre-se, assim, por nada / pela parte de prazer que lhe cabe”, escutava esse convite, dirigido para mim como se fosse uma bronca. Os versos de Khayyām me suscitavam um desejo confuso. Resistia e sentia prazer em resistir... O persa e o árabe são diferentes, mas são duas línguas do Oriente, línguas do mesmo mundo. Na escuridão os versos me embriagavam... De repente, entendi. Era para ela que eu fazia essa tradução. Queria que a moça cantasse as *Rubāʿiyyāt* de Khayyām, era isso que eu queria...⁸⁸

A distância saltou à vista. “Renunciaria a Deus, mas não ao vinho”, somente esses versos... os subterfúgios da embriaguez sufista não mudariam nada, Khayyām era o demônio, ela teria ido embora. Não devia falar logo sobre isso. Primeiro meus poemas, depois se verá...⁸⁹

Samarcande de Amin Maalouf consagra a figura de Omar Khayyām como protagonista de sua biografia romanceada, relacionada com a história-moldura que cita, como diria Umberto Eco, “naturalmente, um manuscrito”: um documento, até mesmo os originais das *Rubāʿiyyāt*, que afundaram junto com o transatlântico Titanic. A lenda popular de três amigos solidários, Khayyām, Niẓām al-Mulk e Ḥasan Şabbāḥ, se torna o fio condutor do conto: a vida do *failasūf* desenrola-se junto com a do homem político e do futuro “velho da montanha”, citado por Marco Polo. No afresco narrativo de

88. *Idem*, pp. 17-18.

89. *Idem*, pp. 21-22.

Maalouf, a história medieval da Pérsia, dilacerada pelas ingerências estrangeiras e pelos fundamentalismos, é aproximada à do país na época moderna, atormentado pelos mesmos problemas. O romance esconde, portanto, um tratado político, apresentando referências claras para a compreensão do Irã contemporâneo. O pensamento de um homem cosmopolita e iluminado, um *alter ego* do escritor, representa o elemento ideológico que sobrevive aos estragos do tempo, apesar do ostracismo a que é submetido.

As citações explícitas de algumas quadras marcam textualmente o romance. Colocada em epígrafe ao livro, a voz do poeta coloca-se orgulhosamente contra o sentido comum de divindade que permeia o mundo oriental, a voz de um homem contra Deus.

Quel homme n'a jamais transgressé Ta Loi, dis?	Alguém no mundo já viveu sem pecado? Diga-me!
Une vie sans péché, quel goût a-t-elle, dis?	E quem não tem pecado, como viveu? Diga-me!
Si Tu punis le mal que j'ai fait par le mal, Quelle est la différence entre Toi et moi, dis? ⁹⁰	Eu faço o mal e Você me recompensa com o mal: Há alguma diferença entre mim e você? Diga-me! ⁹¹

A disputa entre Omar e Hassan, imagem do saber contra as trevas da irracionalidade, no começo do conto é exemplificada como uma acusação contra Khayyām; a *rubā'ī* utilizada é a que mais contribuiu para distorcer a imagem do poeta no mundo oriental, ou seja, a imagem de um herege, e, no mundo ocidental, a de um adepto do culto báquico. Maalouf, ao longo de seu livro, desconstrói esses estereótipos, apresentando, como já dissemos, a imagem de um iluminado, cuja palavra consegue amansar, no decorrer dos séculos, a seita feroz dos Assassinos e de cuja figura o Irã e todo o Oriente vizinho teriam ainda muita necessidade.

Tu viens de briser ma cruche de vin.
Seigneur

Você quebrou na pedra meu cálice para
vinho, ó Senhor!

90. Amin Maalouf, *Samarcande*, Paris, Lattès, 1988, p. 11.

91. Bausani, *op. cit.*, n. 270, p. 95.

Tu m'as barré la route du plaisir, seigneur.	A porta das delícias você fechou na minha cara, ó Senhor!
Sur le sol Tu as répandu mon vin grenat.	No chão você despejou o vinho cor-de-rosa:
Dieu me pardonne, serais-Tu ivre, Seigneur? ⁹²	Desculpe a blasfêmia, mas você está bêbado, Senhor? ⁹³

Lendo as últimas palavras da última *rubā'ī*, Maalouf insere o evento que se tornou um mito do século XX, o afundamento do Titanic, cenário ideal para terminar a fábula que armou: o desaparecimento do manuscrito *fleur d'Orient* no navio símbolo (definido no romance como *fleuron*) do Ocidente.

Goutte d'eau qui tombe et se perd dans la mer,	Era uma gota d'água e confundiu-se com o mar
Grain de poussière qui se fond dans la terre.	Era um grão de poeira, misturou-se com a terra.
Que signifie notre passage en ce monde?	O que foi sua passagem pelo mundo?
Un vil insecte a paru, puis disparu ⁹⁴	Um mosquito, e desapareceu de novo ⁹⁵

Uma última observação diz respeito, mais do que a uma transposição textual, a uma imagem, ou seja, à maneira como os autores brasileiros representam o aspecto estereotipado mediante o qual foi representado Khayyām. Em decorrência disso, surge a imagem do poeta embriagado, influenciada pelo sufismo. É em *Dois Irmãos* que a personagem Halim consegue expressar sua paixão por Zana chegando a declamar os versos do amigo Abbas, sob o efeito de duas garrafas de vinho.

Os gazais de Abbas na boca do Halim! Parecia um sufi em êxtase quando me recitava cada par de versos rimados. Contemplava a folhagem verde e umedecida, e falava com força, a voz vindo de dentro, pronunciando cada sílaba daquela poesia, celebrando um instante do passado. 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 voz⁹⁶.

92. Maalouf, *op. cit.*, p. 17.

93. Bausani, *op. cit.*, n. 211, p. 75.

94. Maalouf, *op. cit.*, p. 153.

95. Bausani, *op. cit.*, n. 97, p. 36.

96. Milton Hatoum, *Dois Irmãos*, Lisboa, Cotovia, 2000, p. 55.

Uma segunda imagem nos chega, porém, de Raduan Nassar, uma imagem passional, dolorosa e obscura, profundamente dionisíaca como André, o eu narrador de *Lavoura Arcaica*, que se apresenta nas primeiras páginas do livro, quando o abandono da família já aconteceu e o irmão maior, Pedro, encontra o protagonista do conto numa velha pensão do interior:

[...] minha cabeça rolava entorpecida [...], não me perturbava a doce embriaguez, nem minha sonolência, nem o disperso e esparsos torvelinho sem acolhimento, [...], apanhei a camisa jogada na cadeira, escondi na calça meu sexo roxo e obscuro, [...] ⁹⁷.

O encontro entre os parentes, que pressupõe a volta do fugitivo para o seio da família, não se resolve numa declaração de arrependimento; ao contrário, André afirma, sob o efeito do vinho, sua insatisfação e seu desejo de insubordinação.

E me lembrei que a gente sempre ouvia nos sermões do pai que os olhos são a candeia do corpo, e que se eles eram bons é porque o corpo tinha luz, e se os olhos não eram limpos é que eles revelavam um corpo tenebroso, e eu ali, diante de meu irmão, respirando um cheiro exaltado de vinho, sabia que meus olhos eram dois caroços repulsivos, mas nem liguei que fossem assim, [...] ⁹⁸.

[...]
e fui logo depois, generoso e com algum escárnio, pôr também entre suas mãos um soberbo copo de vinho, [...] os olhos baixos, dois bagaços, e foram seus olhos plenos de luz em cima de mim, não tenho dúvida, que me fizeram envenenado, [...] ⁹⁹.

André e o Khayyām de Nassib e Maalouf são personagens que destoam fortemente do mundo circunstante. O protagonista de *Oum*, de Nassib, afirma que o poeta persa é o diabo, assim como André acaba declarando sua fé no maligno, num momento de grande lirismo do romance. Ambas são vozes que estão na contracorrente, mas são vozes de vencedores.

97. Raduan Nassar, *Lavoura Arcaica*, Lisboa, Relógio d'Água, 1999, pp. 10-11.

98. *Idem*, p. 15.

99. *Idem*, p. 17.

2.4. Les Cris de Paris: *pré-textos de literatura francesa em Nassar e Hatoum*

*Voulez ouyr les cris de Paris? [...]
Si vous voulez plus ouyr, allez les donc querre!*
Clément Janequin

A importância da literatura francesa é reconhecida também pelos escritores brasileiros. Milton Hatoum e Raduan Nassar, em particular, têm bases acadêmicas sólidas, apoiadas na leitura aprofundada e sistemática dos clássicos. Ao olhar atento do leitor não passam despercebidos modelos rítmicos, fórmulas, fragmentos de linguagens diversas que transitam e são redistribuídos no interior dos textos considerados.

Cientes de que o discurso intertextual não se esgota numa questão de fontes ou de condicionamentos culturais, desejamos, entretanto, examinar de que maneira obras da literatura francesa foram usadas como plataforma para gerar novas *fabulae*, dotadas de vida e importância própria, visto sua influência no âmbito da literatura brasileira. São textos que se tornam pré-textos, por terem fornecido um conjunto de contribuições importantes para a criação de uma composição nova, especialmente na estrutura, mas também na busca do ritmo prosódico, nos acontecimentos que caracterizam disjunções em relação ao desenvolvimento diegético previsto. Observamos, contudo, que a estratégia compositiva dos autores não atende às condições essenciais da identificação mimética de acordo com os módulos propostos por Genette¹⁰⁰, porque o texto imitativo não é identificado como tal pelo leitor, que não foi avisado previamente do emprego de citações por uma declaração explícita do autor no interior do próprio texto.

Hatoum, talvez por ser professor, fornece explicitamente indícios durante suas conferências, ao passo que Nassar, em *Copo de Cólera*, indica a origem da citação de trechos poéticos, ou seja, de elementos transpostos, que o leitor encontra encastrados no texto, como se quisesse desviar

100. Gérard Genette, *Palimpsestes: La Littérature au Second Degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 95.

a atenção da operação imitativa presente na estrutura do conto, sobre a qual se molda uma literatura de segundo grau do hipotexto.

2.4.1. Que André? O filho pródigo de Nassar via Gide

A primeira sensação experimentada pelo leitor de *Lavoura Arcaica* é de associação com o texto bíblico, especialmente da “Parábola do Pai Misericordioso”, conhecida como “Parábola do Filho Pródigo” (Lucas: 15:11). Essa parábola, considerada “dona de uma alteridade absoluta”¹⁰¹ pela maneira como é escrita, cria uma linguagem atemporal, típica desse texto que se tornou paradigma da tradição literária ocidental. Além do mais, encontra-se nela um silêncio profundo, que ocupa os espaços entre as ações.

Não há nenhum aprofundamento das personagens e o fio da narrativa se extingue na exemplificação dos fatos. O texto é direto, construído com economia de palavras, escolhidas cuidadosamente para impregnar de valores semânticos e imaginários o vazio lexical deixado pela essencialidade da narração. São valores que intervêm para moldar novas variantes ou novas escrituras ocorridas ao longo do tempo. Como lembra Auerbach¹⁰², representa-se dos eventos bíblicos somente o que importa para a ação, acentuando-se apenas os pontos culminantes e decisivos e deixando de lado os demais, embora as personagens vivenciem situações psicológicas complexas.

Outra representação hipertextual da parábola é *Le Retour de l'Enfant Prodigue*¹⁰³, de André Gide, um *traité* que apareceu, pela primeira vez, na revista *Vers et Prose*, em 1907. O autor resolve intervir na trama bíblica, contando a volta do jovem. Os diálogos com os membros da família

101. Sabrina Sedlmayer, *Ao Lado Esquerdo do Pai*, Belo Horizonte, Ed. UFMG, 1997, p. 43.

102. Auerbach, *op. cit.*

103. Foram consultados também os textos *Le Retour de l'Enfant Prodigue, précédé de Cinq Autres Traités: Le Traité du Narcisse, La Tentative Amoureuse, El Hadj, Philoctète, Bethsabé*, Paris, Gallimard, 1948; e *Il Ritorno del Figliol Prodigo, preceduto da Altri Cinque Trattati*, trad. Rosanna Farinnazzo e Renzo Bez, Milano, SE, 1989. No Brasil foi publicado na tradução de Ivo Barroso, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

liberam muitas emoções e sensações. A escolha dialógica, o vigor da disputa entre o filho, o pai e o irmão mais velho, com suas censuras, o abraço materno e o diálogo intenso com o irmão caçula dão plasticidade às personagens, que parecem sair do baixo-relevo da narração bíblica para adquirir as cores e a tridimensionalidade dos seres reais. Os autores modernos resolvem expressar inteiramente as emoções de quem povoa seus contos, despindo-os diante do olhar do leitor.

Podemos comparar as duas estruturas e observar até que ponto Nassar se inspirou no escritor francês. Como Umberto Eco escolhe o nome Jorge para o bibliotecário do romance *O Nome da Rosa*, pensando em Borges, assim o protagonista de *Lavoura Arcaica* chama-se André, como o autor do *Retour*. As personagens consideradas são o pai, o irmão mais velho, a mãe e o irmão caçula. Em *Lavoura Arcaica*, as figuras femininas, ou seja, a mãe e as irmãs Ana, Rosa Zuleika e Huda, têm apenas o papel de figurantes. Somente a mãe se expressa com frases curtas, que a crítica associou à lalação lacaniana¹⁰⁴.

Esquematisando, podemos descobrir, desde já, que as duas histórias apresentam cenas ou acontecimentos semelhantes que vão além do percurso marcado pela narrativa bíblica. A sequência é mudada ou reduzida. Em Nassar, a mãe adquire um semblante genérico em que se insere a componente feminina da família, que se afigura como um coro, cuja participação linguística é limitada a poucas locuções tipicamente árabes: “meus olhos”, “meu cordeiro”. A mãe perde um espaço específico, mas está presente, indiretamente, ao longo de toda a narrativa, com seu sopro gerador daquela “excrecência do galho esquerdo da árvore genealógica familiar”.

<i>Le Retour de l'Enfant Prodigue</i>	<i>Lavoura Arcaica</i>
Reflexão do filho pródigo ao aproximar-se da casa de seu pai. Arrependimento do filho diante do pai e de sua recepção bondosa.	Reflexão de André no quarto, seu refúgio após abandonar a família. Chegada de Pedro, o irmão mais velho.

104. Cf. Sabrina Sedlmayer, *op. cit.*

Repreensão do pai. O filho pródigo responde, declarando a coerência de sua escolha de abandonar a casa e dizendo ter voltado, provavelmente, por inércia.	Repreensão de Pedro narrada por André. Memórias de André sobre sua família, o amor incestuoso por Ana. Resposta de André. Desnorteamento de Pedro.
Dura repreensão do irmão mais velho, que afirma ter-se tornado a lei.	A volta. Os festejos da família. André lembra os lugares à mesa durante os sermões e as refeições: ele sentava à esquerda do pai.
Encontro com a mãe, um abraço amoroso. A mãe pede ao filho pródigo que fale com o irmão caçula para tentar dissuadi-lo de uma fuga que ela receia.	Repreensão do pai. Resistência de André. André promete voltar para o seio da família de maneira exemplar. No dia seguinte haverá festa por sua volta, junto à mãe, à irmã Ana e ao Lula, o irmão caçula.
O filho pródigo encontra o irmão caçula, que lhe declara sua vontade de ir embora.	André conversa com Lula, que declara sua vontade de ir embora durante a festa.
O filho pródigo acompanha o irmão caçula até a porta, mas fica para consolar a mãe; a essa altura, todas as esperanças estão postas no irmão.	A festa. Mais uma vez, a dança circular. Irrompe Ana, que começa a dançar. A festa marca o triunfo da sensualidade. Pedro perde o controle de si. O pai mata Ana.
O irmão parte, a unidade da família, mais uma vez, está perdida.	O pai, presumivelmente, morreu. A união familiar está dissolvida.

Um fragmento de Gide retorna em Nassar e adquire um valor importante no equilíbrio narrativo de *Lavoura Arcaica*. Em cada um dos romances, o encontro do protagonista com seu irmão caçula demonstra como a revolta age no interior da casa paterna. Embora os ambientes não coincidam – em Gide cada filho tem um quarto para dormir, ao passo que em Nassar o espaço é compartilhado –, a conversa entre os dois acontece de maneira análoga. O filho pródigo e André se aproximam dos respectivos irmãos que fingem dormir, na mesma posição, virados para a parede, aparentando certa hostilidade contra o irmão que voltou para casa. Sua derrota após o abandono da casa paterna representa, efetivamente, uma ameaça para a concretização dos sonhos de fuga dos caçulas, os quais, porém, não pretendem desistir. Em ambos os casos, as duas conversas não começam de maneira cordial e tendem a encerrar-se logo. Em segui-

da, os dois irmãos caçulas revelam sua intenção de fugir. Em particular, Lula, a personagem brasileira, confessa que pretende ir embora durante a festa pelo regresso do irmão, ou seja, durante o evento que causa a desagregação daquela sociedade patriarcal, destruição iniciada pela dança sensual de Ana, que também pertence ao grupo daqueles que, nas refeições, sentam-se à esquerda do pai. Seu comportamento custa-lhe a vida, que lhe é tirada pelo pai.

Outra semelhança diz respeito ao recurso da citação inacabada, que, em *Lavoura Arcaica*, é proposta por meio da história do sexto irmão do Barbeiro de Bagdá, e está presente em Gide na repreensão do primogênito, quando a citação adulterada do Apocalipse¹⁰⁵ por parte do irmão mais velho é criticada severamente.

Em Gide, o filho pródigo que volta para casa não é a personagem humilde e arrependida da tradução bíblica. Trata-se de um derrotado que volta para casa somente por causa da miséria em que se encontra. Suas aspirações rebeldes não desapareceram completamente, tanto é verdade que ajudará o irmão a fugir de casa. Raduan Nassar desenvolve as pulsões libertárias de André, que provocará o colapso da autoridade e do modelo patriarcal, continuando o trabalho que *l'enfant prodigue* tinha abandonado, como um autêntico hipertexto do hipertexto pode fazer, em nome da imitação.

2.4.2. Geometrias e espaços de Robbe-Grillet a Nassar

Existe, efetivamente, uma ligação entre os romances de Nassar e de Robbe-Grillet? A nova maneira de construir as obras narrativas, para torná-las adequadas para a sociedade racionalista e tecnológica contemporânea, difundida pelas Éditions de Minuit, relaciona-se, de alguma forma, com ambientes que não se enquadram no tempo e nos espaços urbanos do escritor de Pindorama? Esse último cita *Les Gommages* dentre os seis ou sete

105. *Apoc.*, III, 2 (citado pelo autor no texto).

textos do *Nouveau Roman* que leu, estimulado pelas resenhas de Leyla Perrone-Moisés, publicadas no “Suplemento Literário” do jornal *O Estado de S. Paulo*, nos anos de 1960. A obra citada lhe parece bem construída, mas a compara a um navio dentro de uma garrafa, que, num primeiro momento, pode gerar sentimentos de admiração, mas, em seguida, suscita enfatiamento. Apesar das descrições caracterizadas por grande plasticidade visual, a frieza do texto o obrigou a proteger os ombros durante a leitura. Embora tenha renegado essa obra por considerar sua “escritura excessivamente civilizada”, Nassar admitia que sua leitura pudesse ter deixado nele algumas marcas¹⁰⁶.

Com certeza, a língua intencionalmente pobre, ou melhor, científica do autor francês, em que as conotações são reduzidas ao mínimo, em que não há sugestões analógicas e as metáforas são sacrificadas à visibilidade dos contos, não corresponde ao discurso de Nassar, que procura desenvolver-se na saturação, realizada pelas metáforas. Se, em Robbe-Grillet, em função da organização textual se esgarçam e quase desaparecem as estruturas narrativas, entendidas como transmissores de significados, atingindo, em primeiro lugar, a história, mas também as personagens e suas opiniões, suas características psicológicas, seus papéis sociais e o próprio narrador; em Nassar, busca-se exatamente o contrário: a amplificação do eu, da narração em primeira pessoa, do solilóquio como afirmação extrema e inelutável da própria condenação.

Existem, porém, alguns pontos em comum, que dizem respeito à representação estática do espaço, que prevalece sobre a sucessão lógico-cronológica. O tempo também é fracionado, representando os instantes em que um gesto ou um detalhe se manifestam. O espaço é delimitado e subdividido em uma série ilimitada de aspectos.

O descritivismo visual, que, no modelo francês, iguala pessoas e coisas, na narrativa de Nassar convive com as hierarquias de valores que os protagonistas instituem por meio de sua subjetividade, manifestando-as

106. “A Conversa” em *Cadernos de Literatura Brasileira – Raduan Nassar*, São Paulo, Instituto Moreira Salles, 1996, n. 2, p. 35.

mediante sentimentos e opiniões, preferências e escolhas, comentários e juízos.

Um romance emblemático da *école du regard* parece ter sido o ponto de partida para a redação do conto *Um Copo de Cólera*. Nassar, mais uma vez, produziu uma obra original, retomando o procedimento adotado em *Lavoura Arcaica* para a reformulação da estrutura narrativa de Gide. A obra em questão é *La Jalousie*¹⁰⁷, de Alain Robbe-Grillet, que apresenta uma minuciosa sequência descritiva de espaços externos e de outros ambientes de um palacete, moradia do proprietário de uma plantação de bananeiras num departamento francês ultramarino. Alguns cômodos, como o escritório e a sala da jantar, apresentam uma descrição dos móveis; a sacada, que dá para o jardim, zona limítrofe entre a intimidade da casa e o espaço exterior, é descrita para definir o ambiente, com as poltronas de fabricação local, que acolhem as conversas entre as três personagens principais: um marido, a mulher dele e o vizinho. Na sequência de descrições repetidas que fazem desviar a conversa do plano real para o plano da alucinação, ressalta o esmagamento de uma centopeia, cujas marcas permanecem na parede da sala de jantar, imagem carregada de referências simbólicas para o narrador “distanciado” da história. Uma informação acessória sobre uma personagem secundária trata da tarefa de um dos trabalhadores locais, ou seja, do tratamento à base de inseticida a que devem ser submetidas as bananeiras novas, antes de serem transplantadas. O inseticida serve “para protegê-las dos cupins”¹⁰⁸. Também em *Copo de Cólera*, de Nassar, apresenta-se um ambiente rural, num sítio, próximo de uma cidade grande que, porém, nunca é nomeada. Aqui também as informações topográficas são percebidas imediatamente e remetem à geografia real, contribuindo para a verossimilhança da história.

107. Alain Robbe-Grillet, *La Jalousie*, Paris, Éditions de Minuit, 1957. Edição italiana *La Gelosia*, trad. Franco Lucentini, Torino, Einaudi, 1958. Edição brasileira: *O Ciúme*, trad. Waltensir Dutra, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.

108. *Idem*, p. 195 da edição francesa e p. 116 da edição italiana.

Os protagonistas são dois amantes que usam a propriedade dele para encontrar-se; a casa é distribuída em dois níveis. No andar de cima há um terraço, com poltronas confortáveis, fronteira entre o mundo interior e o mundo exterior. Aqui também os ambientes internos necessários para a economia da narrativa são descritos, mas por um narrador intradieético. O momento fulcral da fábula aflora em consequência do descobrimento pelo eu narrador do estrago feito pelos cupins na planta que forma parte da cerca viva da propriedade. A reação furiosa do protagonista, precedida por uma aplicação profunda de inseticida na região atacada pelos insetos, gera a tempestade dialética que permite a esse romance afastar-se do romance francês, ganhando características próprias e autonomia narrativa. Na relação entre hipotexto e hipertexto evidencia-se a ação de contaminação intertextual de Nassar, que satura uma relação conjugal velada pelo delírio provocado por uma suspeita, expressa de maneira impessoal e rarefeita, mediante a inserção da retórica hipertrófica do eu narrador, que, em Robbe-Grillet, ao contrário, não quer aparecer. O autor altera, assim, o hipotexto, de maneira lúdica, como se quisesse enunciar a história à *la manière nassarienne*, ou seja, numa elaboração satírico-caricatural.

2.4.3. Hatoum e Flaubert

A ligação entre Milton Hatoum e Flaubert é comentada pelo próprio autor brasileiro em diversas conferências e entrevistas. A personagem de Félicité, por exemplo, sobre a qual se concentra o primeiro dos *Trois Contes* de Flaubert, inspira, já pelo próprio nome, a doméstica de *Dois Irmãos*, Domingas, que evoca o feriado do domingo, geralmente entendido como um dia de descanso e de lazer, portanto, de serenidade¹⁰⁹. Há uma forma de distanciamento irônico em relação à história, no qual o processo de construção do universo de objetos, lembranças e afetos de Félicité e Domingas parece proceder de acordo com a lógica cruel do contrapasso. A

109. “Uma menina mirrada, que chegou com a cabeça cheia de piolhos e rezas cristãs, lembrou Halim”. Em Hatoum, *Dois Irmãos*, Lisboa, Cotovia, 2000, p. 69.

ironia é evidente nos nomes das personagens: nascidas Félicité e Domingas, ambas estão destinadas a viver uma série ininterrupta de desgraças, perdas e aflições. O mundo responde com indiferença à sua carga confiante de afeto, visto o modo como são inutilmente atormentadas. Essas referências poderiam promover uma leitura hagiográfica de suas existências. No caso de Domingas, a humilhação do estupro levado a termo por Omar (ou Yaqub) gera o narrador que, com seu sucesso profissional, como professor do ensino médio, dá sinais de redenção social. Da mesma forma, Flaubert eleva Félicité à condição de protagonista.

Na sociedade industrial marcada pelos primeiros conflitos entre as classes sociais, o criado é um ser desenraizado, que já não faz parte da camada social de origem, geralmente camponesa, e é colocado, traumáticamente, num ambiente completamente diferente, ao qual não pertence e com o qual deve viver em simbiose. Torna-se, assim, uma parte (integrada, embora “menor”) do núcleo familiar do patrão, vivendo uma vida reflexa e parasitária, em contradição constante entre a lembrança do mundo de onde provém e os modelos de comportamento que lhe são impostos por aqueles que mandam nele¹¹⁰. De maneira análoga, Hatoum mostra a grande disparidade social da Amazônia do começo do século XX, na qual centenas de deserdados de origem indígena ou mestiços são arrancados de seu mundo e inseridos na qualidade de serviçais, como já aconteceu no passado, nos sobrados dos senhores. Ambas as domésticas têm poucos recursos culturais e intelectuais, vivem na família que as acolheu, acompanham suas vicissitudes e submetem-se às suas arbitrariedades. Se a senhora Aubin é uma viúva mesquinha e limitada, Zana, a patroa brasileira, tem um forte egoísmo que projeta na relação mórbida com um dos gêmeos, Omar. Além do mais, na fase final de sua vida, sua arrogância afasta as visitas, exatamente como acontece com Madame Aubin. O aprendizado das duas domésticas dá “muito trabalho” aos seus respectivos patrões que, porém, relatam os narradores, obtêm em troca uma fidelidade à fa-

110. Cf. “Il Testò Narrativo” em Remo Ceserani, *Guida allo Studio della Letteratura*, Bari, Laterza, 1999, pp. 197-265.

mília que, no caso brasileiro, esconde uma vontade de liberdade que foi sempre reprimida. Outro aspecto discordante entre as duas personagens diz respeito à família acolhedora: em Flaubert, fala-se de nobreza decaída que acolhe uma plebeia; em Hatoum, os patrões são de origem libanesa, ou seja, eles são o elemento estranho, ao passo que Domingas é índia, portanto autóctone, e canta em nheengatu as cantigas da sua infância, na iminência da morte.

O começo do romance francês é sintetizado na apresentação de Domingas¹¹¹, mas também em algumas escolhas narrativas o autor brasileiro retoma o autor francês: Paul e Virginie, os filhos da senhora Aubin que Félicité, por ordem da patroa, não pode mimar à vontade, não têm um destino diferente do dos gêmeos Omar e Yaqub. Omar e Paul tornam-se boas-vidas, Virginie e Yaqub morrem, a moça fisicamente, o brasileiro espiritualmente, sendo, antes, afastado da família, e, em seguida, indo morar a milhares de quilômetros de distância da tutela parental. O tema do afastamento dos filhos está relacionado com a exploração do espaço em que os núcleos vivem. Trata-se, em ambos os romances, de casas velhas que, ao longo dos cinquenta anos em que são habitadas, têm em comum um percurso de esplendor e decadência. Velhas mansões com vários andares, com degraus em que as domésticas continuam a tropeçar mesmo depois de muitos anos; construções que enchem a memória por meio de sensações e objetos concretos, aspecto que fica evidente quando as domésticas passam a explorar os quartos dos patrõesinhos.

As descrições do leiloamento das duas casas seguem roteiros semelhantes: na casa francesa, um pequeno espaço é reservado para Félicité, assim como no sobrado brasileiro, para o filho de Domingas, o narrador de *Dois Irmãos*. As descrições dos ambientes, após a retirada dos móveis, já dispersos, que tinham marcado a vida das casas, são sublimadas nas manchas mais claras que aparecem nas paredes nuas, marcas de objetos e fotografias, cuja ausência reforça o trabalho da memória.

111. “Domingas tinha essa liberdade, porque as refeições da família e o brilho da casa dependiam dela”, p. 28 – “[...] Domingas serviu; e só não serviu mais porque a vi morrer, quase tão mirrada como no dia em que chegou a casa, e, quem sabe, ao mundo...”, p. 69.

Algumas ações feitas pelas personagens de Flaubert encontram-se em Hatoum, como, por exemplo, a entrega dos presentes para a tia Félicité por parte do sobrinho Victor, que volta no romance brasileiro quando Omar tenta fazer as pazes com a mãe Zana, após o entrevero entre eles, devido à atitude do filho diante do pai morto. Félicité descobre as dimensões (que desconhecia) do mundo, acompanhando a educação dos filhos de Madame Aubin: a religião (ajudando a menina que se prepara para a primeira comunhão) e o exótico (folheando os livros de geografia do menino). Domingas recebe do patrão Halim um livro grande, “grosso e encapado, com gravuras de animais e plantas cujos nomes ela sabia de cor”¹¹², que, nesse caso, representam o exotismo local, visto que a empregada conhecia todos os nomes daquilo que era ilustrado em língua tupi, ao passo que a religião, diferentemente de Félicité, pertencia à bagagem cultural decorrente da permanência de Domingas no orfanato. Para ambas, o mundo colorido e selvagem dos trópicos coloca-se no eixo das contraposições entre o cotidiano cinzento de suas vidas e o brilho de seus sonhos e aspirações; isso leva Félicité à veneração do papagaio Loulou, e Domingas, à criação de um bestiário de estatuetas esculpidas da madeira de muirapiranga.

A morte aparece com frequência nas duas narrativas. Nesse caso, também, podemos constatar analogias no relato dos velórios (de Virginie e de Halim). Em ambos os casos, a relação entre as personagens vivas e os defuntos é sigilada por meio de um contato físico que dura até o adeus. Há semelhanças também na expressão da dor profunda das donas de casa, que as levará a fechar-se em seus quartos por muito tempo e a desdenhar a vida e a presença das pessoas que visitam suas casas.

Um elemento textual marcante de *Un Coeur Simple* é a presença do papagaio Loulou. Hatoum apresenta o papagaio Laure em *Relato de um Certo Oriente*, cujo valor simbólico não é menos importante do que o valor imenso que Félicité atribui à sua ave, dado que o papagaio brasileiro será trocado pela grande pêndula, que se torna um baluarte da memória

112. Hatoum, *op. cit.*, p. 263.

de Emilie, suspensa entre o Líbano e a Amazônia. Os dois animais têm um caráter difícil, mostrando abertamente suas simpatias e antipatias pelas personagens das narrativas e são objeto de desaforos, traumas e doenças que lhes tiram a capacidade de falar. Os dois autores comentam em detalhes o psitacismo desses animais, ambos francófonos, que recitam a Ave-Maria. A ironia que aflora em Flaubert narrador, dando voz ao desenvolvimento emocional da doméstica e a seu sincretismo simbólico-religioso, em que o papagaio substitui a imagem sagrada do Espírito Santo, em Hatoum fica por conta do marido de Emilie, muçulmano, quando ele se refere aos trechos sagrados aprendidos e recitados por Laure¹¹³. Mais tarde, é a própria Emilie que manifesta seu sarcasmo, quando descobre que Laure tinha recebido o nome Strabon do novo dono e que, pelos seus dotes linguísticos, tinha-se tornado um ícone do culto da nacionalidade francesa¹¹⁴.

Uma última observação diz respeito à adivinhação onírica que, como vimos, faz parte do imaginário oriental, como tópico social e comunicativo. Flaubert o usa em seu conto, quando a viúva Aubin revê o marido que lhe anuncia a morte de Virginie, assim como Zana prevê, num sonho, a inconciliabilidade definitiva dos filhos.

Em Hatoum, a criação acontece de maneira complexa, porque os romances não se inspiram numa única fonte. Portanto, é necessário considerar diversos hipotextos: Flaubert, com certeza, mas também as *Mil e Uma Noites*, em particular, no procedimento estrutural de história-moldura narrada em primeira pessoa, que encontramos na narradora de *Relato*

113. “Ele rezava uma Ave-Maria, citava um versículo do Deuteronômio [...] Ao anoitecer, os fregueses e os visitantes mais distraídos pensavam tratar-se de uma transmissão radiofônica em ondas curtas, de uma novena ou missa realizada no outro lado do oceano. Parece que vovô os corrigia, dizendo-lhes ‘aqui no Amazonas os que repetem as palavras dos apóstolos são cobertos de penas coloridas e cagam na cabeça dos ímpios’”. Hatoum, *Relato de um Certo Oriente*, Lisboa, Cotovia, 1999, p. 33.

114. “Um dia resolveu ir até o restaurante, mas estacou diante da porta ao ver a colônia francesa concentrada debaixo da gaiola e olhando para cima, enquanto um cego acompanhava no acordeão a marsehesa, entre garrafas de vinho tinto e champanha. Voltou para casa indignada e desabafou: – Com tantos galos soltos por aí, decidiram fazer de um papagaio o símbolo da Pátria. Só falta transformar a minha bichinha numa arara tricolor”. Hatoum, *op. cit.*, p. 35.

de um Certo Oriente. E, finalmente, *Esau e Jacó*, de Machado de Assis, que traz o tema dos gêmeos protagonistas, rivais e ligados ambigualmente à mesma mulher, aspecto que Hatoum apresenta na relação entre os dois irmãos e a irmã Rânia. O aspecto disjuntivo na fábula, em comparação com Machado de Assis, é representado justamente pela não reconciliação dos dois irmãos junto ao leito da mãe moribunda.



Capítulo 3

O impulso dos preteridos

3.1. *Atopias*

As personagens dos autores brasileiros considerados neste trabalho apresentam comportamentos singulares. Ascetas solitários ou brigões violentos, iluminados ou pecadores, sacodem com a veemência implacável de suas ações as histórias dos protagonistas. Nem todos, porém, são heróis positivos; alguns deles parecem pertencer àquela *obscura atque humilis multitudo* que é mais semelhante à ralé do que a um povo, culpados de ações que mereceriam a interdição e a danação de suas almas. São espíritos inquietos que, na fenomenologia da concretude de seus corpos e na discordância ideológica, provam a incoerência das sociedades com que se deparam.

Homens contrários aos *mores* comuns, homens que afirmam, com sua sexualidade prepotente, um desejo subversivo que alcança sua expressão plena mediante o erotismo. Com efeito, é no abraço amoroso que se abre o espaço inédito, onde o desejo, como diz Rella¹, é sempre desejo do ou-

1. Franco Rella, *Ai Confini del Corpo*, Milano, Feltrinelli, 1999.

tro, do alhures, embora o lugar para onde o erotismo nos leva seja mais uma atopia, uma ausência de lugar estranha, em comparação com o espaço definido do logos, da racionalidade. A atopia é, então, entendida como não lugar do espírito, que se sobrepõe à tangibilidade das *hétérotopies* de Foucault², utopias efetivamente realizadas, mas correspondentes, segundo Deleuze e Guattari³, a realidades desterritorializadas, lugares nômades, ligados à passagem mais do que à presença.

A atopia evoca, ao contrário, a falta de lugar e a indiferença pelo lugar, mas também a estranheza, a excentricidade, a absurdidade, a paradoxalidade, a anormalidade: Sócrates, no *Banquete*, parece resumir todas essas acepções⁴.

Considerando a produção dos autores libaneses, nosso termo de comparação, descobrimos alguns paralelismos na abordagem da psicologia das personagens, em seus percursos de alienação e de sedição, que deságuam na rejeição, expressa, na esfera do simbólico-sexual, pelo incesto, apresentado como ato comum contra a interdição.

3.2. *Fascínio pelo horror: o incesto*

Diotima, no *Banquete*, afirma que “Amor é um demônio poderoso”. Nossa educação católica romana nos apresenta uma série de imagens que não correspondem ao termo “demônio” pensado por Platão, mas são as informações do nosso *imprinting* cultural, inconscientemente, que afloram. Um demônio entendido como subversor de uma ordem ética harmoniosa nos permite abordar o tema comum que se apresenta nos textos brasileiros e nos textos libaneses, ou seja, o incesto. Como sabemos, as

2. Em Michel Foucault, as *hétérotopies* designam “des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables”. Foucault, *Dits et Écrits*, IV, Gallimard, Paris, 1994, p. 755.
3. Cf. os conceitos enunciados em Roland Barthes. *Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1995, pp. 53 e 80 e em G. Deleuze e F. Guattari, *Capitalisme et Schizophrénie 2, Mille Plateaux*, Paris, Ed. de Minuit, 1980, pp. 18-36. Versão também consultada: *Mil Planaltos – Capitalismo e Esquizofrenia*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2007, pp. 21-49.
4. Bruno Accarino, “Il potere nascosto nell’antro del ciclope”, *Il Manifesto*, 14.10.2003.

inscrições hititas e sumérias, os textos gregos e os preceitos bíblicos e corânicos formulam a proibição de sua prática.

A tradição narrativa árabe, sintetizada, no nosso caso, pelas *Mil e Uma Noites*, apresenta, todavia, histórias de incestos, mostrados como uma escolha consciente dos dois pecadores ou, então, como um acontecimento permitido pela suprema vontade divina, verdadeiro *coup de théâtre* narrativo. O relato do primeiro dervixe, inscrito na macronarrativa de “O Carregador e as Três Jovens de Bagdá”⁵, representa o primeiro modelo. O narrador afirma ser filho de um rei, cujo irmão tinha um filho nascido no mesmo dia. Durante uma visita ao primo, esse lhe entrega uma mulher de aspecto nobre, que deve ser levada até um cemitério distante, onde os três voltam a se encontrar. O narrador relata a existência, abaixo do túmulo falso, de uma passagem pela qual o primo e a mulher descem, após terem pedido ao narrador que, em seguida, reconstitua o túmulo, escondendo a passagem para sempre. Nas fases sucessivas, em que se inserem outras histórias que levam o narrador para longe do lugar onde acontece esse fato, o protagonista volta e encontra o tio que chora pelo filho, dado como morto. Depois de recobrada a memória perdida, o jovem mostra o túmulo sob o qual o primo se tinha escondido e, após abrirem o túmulo...

[...] O fim da escada dava para um compartimento pelo qual caminhamos um pouco e cujo final desembocava numa espécie de saguão sobre pilares e com clara-boias que pareciam dar em alguma colina; caminhando por esse saguão, encontramos vasos e, no centro, uma cisterna; sacos de trigo, sementes, e outras coisas; no fim do saguão, uma cama coberta por um dossel estendido. Subindo na cama, puxou um dos lados do dossel e encontrou seu filho e a mulher que descera com ele: ambos tinham se tornado negro carvão, e estavam abraçados como se tivessem sido lançados ao fogo e esse fogo tivesse se intensificado, queimando-os por completo e tornando-os carvão.

Diante do desespero e da dor do sobrinho, o tio responde contando a história de uma relação incestuosa entre o filho e a irmã:

5. *Livro das Mil e Uma Noites*, trad. Mamede Mustafa Jarouche, vol. 1 – ramo sírio. Noites 38 e 39. São Paulo, Globo, 2005, pp. 136-138.

Eu o informo, sobrinho, que desde pequeno o meu filho foi tomado de amores pela irmã. Eu lhe proibía aquilo e pensava: “Ainda são pequenos”. Quando cresceram, porém, ocorreu entre eles a abominação [...] Em seguida, sobrinho, tratei de deixá-la isolada dele. Contudo a maldita também o amava; o demônio a dominou e adornou aquela ação aos seus olhos. [...] Meu filho acreditou que poderia desfrutar a irmã por um longo tempo, e que Deus altíssimo se esqueceria deles⁶.

O fogo divino pune os violadores de uma interdição enunciada explicitamente no Alcorão⁷, projetando imagens impressionantes para o público de ouvintes ou leitores, uma advertência para quem quisesse persistir numa atitude considerada socialmente deletéria.

Dentre os autores contemporâneos considerados, Raduan Nassar aborda esse tema com vontade de destruir esses preceitos. Em *Lavoura Arcaica*, André, quando volta, surpreende Ana, a irmã com quem cometeu o ato incestuoso, rezando, compenetrada, na capela da casa. O monólogo do adolescente não apresenta nem sombra de arrependimento; ao contrário, torna-se um apólogo da subversão das referências ético-morais universais.

Foi um milagre o que aconteceu entre nós, querida irmã, o mesmo tronco, o mesmo teto, nenhuma traição, nenhuma deslealdade, e a certeza supérflua e tão fundamental de um contar sempre com o outro no instante da alegria e nas horas da adversidade; foi um milagre, querida irmã, descobrirmos que somos tão conformes em nossos corpos, e que vamos com nossa união continuar a infância comum, sem

6. Mamede Mustafa Jarouche cita, em anexo da sua tradução, mais um caso de incesto constante do livro *Alwādh al-mubīn fī dikri man istašhada mina-lmuhibbīn*, de Alā'uddīn Mugaltāy Bin Qīlij. (Anexo 5, pp. 394-395).

7. IV (Sūratu An-Nissā') 23. É-vos proibido esposardes vossas mães, e vossas filhas, e vossas irmãs, e vossas tias paternas e vossas tias maternas, e as filhas do irmão e as filhas da irmã, e vossas amas de leite, e as mães das vossas mulheres, e vossas enteadas, que estão em vossa proteção, filhas de vossas mulheres, com as quais consumais o casamento – e, se não haveis consumado com elas, não há culpa sobre vós – e as mulheres de vossos filhos, procriados por vós; e vos é proibido vos juntardes, em matrimônio, a duas irmãs, exceto se isso já se consumou. Por certo, Allah é Perdoador. Misericordiadador.

Tradução do Sentido do Nobre Alcorão para a Língua Portuguesa, trad. Helmi Nasr, Al Madinah, Complexo do Rei Fahd para imprimir o Alcorão Nobre, 2005, p. 130.

mágoa para nossos brinquedos, sem corte em nossas memórias, sem trauma para a nossa história⁸.

Introduzindo algumas noções interessantes da antropologia, que vê no incesto a acumulação do idêntico, o narrador protagonista pretende romper, por meio desse ato, com as regras básicas do monoteísmo e do patriarcado.

Milton Hatoum, em *Dois Irmãos*, menciona as relações incestuosas entre Rânia, Omar e Yaqub, atitude que é influenciada por uma mensagem materna forte e que, na escolha de Rânia de amar os dois gêmeos, confirma a busca de saturação no idêntico de que acabamos de falar.

Rânia emagrecera, tornara-se mais bonita, os olhos amendoados mais graúdos, o pescoço alongado e o rosto, tal o da mãe, quase sem rugas. [...] Ela mimava os gêmeos e deixava-se acariciar por eles, como naquela amanhã em que Yaqub a recebeu no colo. As pernas dela, morenas e rijas, roçavam as do irmão; ela acariciava-lhe o rosto com a ponta dos dedos, e Yaqub, embevecido, ficava menos sisudo. Como ela se tornava sensual na presença de um irmão! Com esse ou com outro, formava um par promissor. [...] Ainda chovia muito quando a vi subir a escada, de mãos dadas com Yaqub; entraram no quarto dela, alguém fechou a porta e nesse momento minha imaginação correu solta. Só desceram para comer⁹.

A segunda modalidade de incesto presente nas *Mil e Uma Noites* tematiza sempre o amor entre irmão e irmã, que, geralmente, ficaram muito tempo separados por um desígnio superior. Presente como recurso narrativo, o incesto entre irmãos ou entre familiares perdidos, que, portanto, é um incesto involuntário, acontece também em *‘Alflayla*, em que o encontro entre os meios-irmãos Šarr-kān e Nuzhat az-Zamān assinala um dos inumeráveis golpes de cena da história de ‘Umar an-Nu ‘mān.

Ao escutar de Šarr-kān essas palavras, ela responde: – Eu sou a sua dona e daqueles que se encontram nesse palácio! Não tem vergonha de me chamar escrava, quando sabe que sou rainha e filha de rei; o segredo já acabou e tudo se tornou co-

8. Raduan Nassar, *Lavoura Arcaica*, Lisboa, Relógio d’Água, 1999, p. 120.

9. Milton Hatoum, *Dois Irmãos*, Lisboa, Cotovia, pp. 127-128.

nhecido; eu sou Nuzhat az-Zamān filha do rei ʿUmar an-Nu ʾmān. Quando ele ouviu dela essas palavras, sentiu seu coração bater mais forte, começou a tremer e abaixou a cabeça até o chão, compreendendo que aquela moça era sua irmã de sangue, e desmaiou. Assim que recobrou os sentidos, começou a estranhar tudo aquilo; mas ele não a tinha conhecido pessoalmente e perguntou: – Minha senhora, você é filha de ʿUman an-Nu ʾmān? Ela respondeu que sim...

[...] Quando Šarr-kān ouviu aquelas palavras teve a certeza de que ela era sua irmã por parte de pai e pensou: “O quê! Casei-me com minha irmã! Mas agora vou casá-la com um dos meus camareiros e, se transpirar alguma coisa, vou dizer que a repudiei antes de consumir o casamento e a fiz casar com o chefe dos camareiros”. Então, levantou a cabeça, demonstrando pesar, e disse: – Ó Nuzhat az-Zamān, você é minha irmã, de verdade, e eu peço perdão a Deus por essa culpa que cometemos, porque sou Šarr-kān, filho do rei ʿUmar an-Nu ʾmān. A moça, então, olhou para ele e o examinou um pouco, reconhecendo-o, e, após tê-lo reconhecido, chorou e esbofeteou seu próprio rosto exclamando: – Cometemos uma culpa muito grave! O que vamos fazer agora, o que vou dizer a meu pai e a minha mãe quando me perguntarem de quem tive essa menina? Disse Šarr-kān: – É minha intenção fazê-la casar com o camareiro e deixar que crie minha filha na casa dele, de forma que ninguém saiba que você é minha irmã; é isso que Deus nos reservou para um objetivo que Ele quis... [...]”¹⁰.

Do Líbano, Farjallah Haïk segue esse modelo em *La Fille d’Allah*. Os irmãos Habib e Najla apaixonam-se um pelo outro, após terem sido separados quando crianças. O jovem, alertado por seu antagonista Toufic, homem de confiança da irmã, abandona Najla sem dar-lhe nenhuma explicação, oprimido pelo remorso de ter cometido um ato incestuoso, ignorando a gravidez da moça. O filho que vai nascer seguirá (obviamente) os desígnios trágicos do destino. Transcrevemos esse trecho para provar a dependência de Haïk de esquemas narrativos tradicionais, com aquela “visualização dramática”, vista no capítulo anterior, que dilata os tempos da catarse da revelação traumática.

Na tarde do mesmo dia, fiquei pasmo ao ver Toufic chegar. Tinha recuperado suas cores e o brilho ruim em seu olhar. Falou-me em tom afetuoso, perguntou as novidades da terra, da colheita com uma vibração estranha na voz. Tive a nítida intuição, olhando suas mãos que faziam gestos naturais, que ele tramasse uma vingança.

10. “Storia del Re Omar an-Numan”, Noites 68 e 69, vol. I, pp. 356-357, trad. Letizia Zini Antunes.

ça... Assumi um tom irônico, brincou, estufava os lábios vermelhos entre os bigodes como alguém que não quer gastar logo as palavras decisivas. Em seguida, pediu-me um pouco de áraque de nozes. Servi a bebida num copo grande. Começou a beber fazendo barulho, às vezes levantando o copo, às vezes fazendo comentários de mau gosto. Disse-lhe que não gostava desse seu jeito ignóbil e displicente. Mudou o tom, tornou-se quase doce e sussurrou, simulando compaixão:

Na verdade não encontro as palavras para lhe dizer uma coisa... Porque sei que você está querendo me mandar embora. E eu faço questão de continuar a ser seu amigo.

Prometi-lhe que não ficaria bravo, por duro que fosse o que ele ia me dizer.

Salim ainda está vivo, falou olhando-me de soslaio.

Se for só isso, não vejo por que deveria ficar ofendido.

Não, não é só isso. Salim contou-me umas coisas que me deixaram de cabelo em pé. Fiquei em dúvida, por muito tempo, antes de vir aqui para contar-lhe isso. Mas resolvi que devia informá-lo. Você irá destruir a si mesmo e a sua terra.

Ele tinha atiçado terrivelmente minha curiosidade.

Já que você vem como amigo, fala logo, disse-lhe.

Eis o mais difícil... Sitt Najla é filha da mãe dela...

Estive a ponto de explodir de raiva. Fiz um esforço imenso para controlar-me.

Pois é, continuou, filha da mãe dela sob todos os pontos de vista... e ela tem um irmão.

Eu sei, disse-lhe.

Mas o que você não sabe é que esse irmão está vivo e não sabe que ela é irmã dele. Ligou-se a ela como se fosse uma mulher estrangeira. Ama-a de um amor que beira a loucura. É isso...

Não me atrevia a entender. Pedi que falasse mais claramente.

E se esse irmão fosse você, o que você faria?

Não respondi. Era algo tão violento que eu não podia encontrar nenhuma palavra usada pelos homens para gritar minha cólera. Encolhi-me no banquinho. Meu corpo relaxou...

[...] quando ele voltou a subir, me encontrou junto da janela, chorando como uma criança¹¹.

A antropologia moderna propende para uma classificação que prescinde da vontade dos atores. Françoise Héritier¹² esboça duas tipologias de incesto. O incesto de primeiro tipo é uma relação sexual dirigida para

11. Farjallah Haïk, *La Fille d'Allah*, Paris, Plon, 1949, pp. 186-191.

12. Françoise Héritier, *O Incesto*, Cascais, Pergaminho, 2001, pp. 9-10.

um consanguíneo heterossexual ou homossexual, enquanto o incesto de segundo tipo é indireto, ou seja, é o contato entre consanguíneos que compartilham o parceiro, por exemplo, a filha que entra em contato íntimo com a mãe se essa tem relações com o genro, ou se a filha tem relações com o pai ou o padrasto.

Consideramos como paradigma dessa proibição a interdição que recai sobre duas irmãs ou sobre a mãe e a filha com o mesmo homem, na dimensão cronológica e espacial. A antropóloga afirma que se trata da relação de homologia perfeita, porque os indivíduos considerados são do mesmo sexo ou saíram da mesma matriz, ou se reproduzem da mesma maneira e com os mesmos constituintes, ao passo que existe uma discordância entre mãe e filho, porque eles não são do mesmo sexo, discordância ainda mais marcada na relação pai-filha, porque, nesse caso, houve a mediação de uma mulher. O incesto nasce, portanto, do jogo entre categorias de idêntico e de diferente.

O equilíbrio do mundo, sua harmonia, depende do equilíbrio das causas de natureza idêntica ou de natureza diferente. A proibição do incesto nada mais é do que a separação do igual, do idêntico, cuja acumulação é considerada nefasta.

A proibição do incesto do segundo tipo, na sua forma paradigmática, aparece como uma forma pura de excesso do idêntico. Além do mais, existe a partenogênese, aspiração impossível como extrema acumulação de identidade, e sua condenação explica o estatuto indefinido da homossexualidade no Levítico.

A prática do incesto pode encerrar a busca da imortalidade, representada em dois mitos clássicos: Édipo que renega seu filho para impedir seu próprio desaparecimento, e Cronos, que come seus filhos assim que os gera para curto-circuitar o correr do tempo e enganar a morte¹³.

Esse último modelo corresponde ao incesto, ou seja, conserva o filho dentro de si, impedindo que cresça e que seja vítima da morte, e, por conseguinte, preserva seu genitor. À luz desse conceito, observamos o que

13. Cumpre lembrar que o lexema “comer”, em português, tem também o valor semântico de “ter relações sexuais”.

foi enunciado por Aldo Naouri, pediatra e colaborador de Hérítier, o qual destaca energicamente que a relação entre a mãe e o filho é incestuosa por natureza. A gravidez parece-lhe essencialmente ambígua: a mãe nem sempre compreende racionalmente o fim da gravidez, não se convence disso, a não ser com muita dificuldade, e não para de satisfazer imediatamente todas as necessidades e todos os desejos do filho. Não se poderia compreender essa ambiguidade se a própria gravidez não fosse concebida, e até mesmo entendida, como idêntico e, para dissolver o encanto do idêntico, é necessária uma ruptura, a introdução do pai, a fim de que o filho viva uma vida autônoma¹⁴.

O segundo romance de Hatoum parece corresponder plenamente a todos esses enunciados: a ligação profunda entre o pai viúvo e a filha órfã (Galib – Zana), manifestada nas considerações de Halim sobre a morte do sogro no Líbano¹⁵, é repetida por Zana em sua relação exclusiva com os três filhos, com Halim que aceita o vínculo matrimonial somente para desfrutar hedonisticamente do amplexo com a amada, renunciado ao papel de pai.

Retomando os conceitos de Naouri, a função da mãe, altamente vivificante num período curto, revela-se perniciosa em longo prazo, ao contrário da função do pai. A intersecção das duas ações acontece na adolescência, mas, onde há um pai que não assumiu corretamente seu papel, surgem a duplicação da mãe e vertigens comportamentais.

No romance, os três filhos não têm direito ao seu próprio crescimento afetivo: Rânia, depois que a mãe lhe proibiu amar o homem que escolheu, busca abrigo no afeto dos irmãos e no abraço episódico do sobrinho Nael. Omar, o predileto de Zana, será a vítima principal dessa aberração, porque Zana destrói qualquer relação estável que ele tente estabelecer. Yaqub será o único a romper essa situação mórbida, mas o preço será alto, porque pagará com o exílio.

14. Aldo Naouri, “O Incesto sem Passagens ao Acto”, em *O Incesto, cit.*, pp. 56-97.

15. “Chorava que nem uma viúva”, disse-me Halim. “Se esfregava nas roupas do pai, cheirava tudo o que fosse pertencido ao Galib [...] Gritava o nome do pai, atordoada, fora de si, inacessível”, Hatoum, *Dois Irmãos, cit.* p. 61.

A primeira “traição” da pré-adolescência, os beijos trocados com Lívia, lhe causa o ferimento pela mão do irmão e seu afastamento no Líbano por cinco anos¹⁶. Em segundo lugar, a escolha de Yaqub de viver em São Paulo e casar-se com Lívia às escondidas o afasta, como se estivesse morto, de qualquer contato familiar. O abandono do núcleo originário não será pacificador; a cultura da vingança, amadurecida no Levante, o transformará num organismo estéril.

A conduta materna, cuja figura é de “mãe galinha”, leva à incapacidade de os filhos gerarem vida nova. Somente Omar, caído em atopia total, procria Nael, o narrador.

Do Líbano de *Clandestin*, a narração parte de pressupostos semelhantes: o protagonista vive à sombra de uma mãe francófila, que lhe impede até mesmo o acesso à língua usada no país, o árabe. Criado num verdadeiro gineceu, formado pela mãe e pelas tias, confinado no “gueto” da escola hebraica e em poucos ambientes seguros de seu bairro, o jovem percebe a ausência da figura paterna, um jogador de língua árabe que vive na casa, mas separado da mulher.

Como no romance de Hatoum, a mãe afasta todos os perigos que possam colocar em discussão sua jurisdição moral sobre o filho. Veja-se o primeiro episódio do romance, o da empregada curda que inicia sexualmente o moço e que é logo afastada da casa. A disjunção em relação ao modelo de Hatoum acontece em virtude do percurso de formação empreendido pelo protagonista, que ousa derrubar as barreiras linguísticas, aperfeiçoando o árabe nas suas excursões clandestinas em uma Beirute diferente da sua, em companhia de um amigo muçulmano.

O hiato definitivo com o ventre materno verifica-se após a primeira relação sexual completa que os dois rapazes tiveram com duas prostitutas: enquanto os pais do protagonista devem fugir em consequência da falência do pai e dos perigos que se anunciam durante uma breve guerra civil que aconteceu no final da década de 1950, o jovem decide não acompa-

16. Halim, conversando com o narrador, admite: “A minha maior falha foi ter mandado o Yaqub sozinho para a aldeia dos meus parentes [...] Mas Zana quis assim... ela decidiu”, Hatoum, *op. cit.*, p. 62.

nhar os familiares e ficar, transformando o não lugar da infância em seu afirmativo espaço vital.

Analisando *Lavoura Arcaica* de Nassar, Leyla Perrone-Moisés afirma:

Através das lembranças do filho pródigo, André, conhecemos a causa da partida: a impaciência chegada a um grau insuportável no ambiente familiar, entre o jugo da lei paterna e o sufocamento da ternura materna. Recalcado e reprimido, o corpo reclama seus direitos e exerce-os contra todas as leis, no incesto. O incesto contraria os preceitos sagrados em que se apoia a lei paterna, ao mesmo tempo em que realiza as ambiguidades inconscientes da relação com a mãe¹⁷.

Essa leitura, que, no romance, diz respeito àquela de quem parte o ramo esquerdo da família, afirma o conceito de *inceste-tueuse*, sempre defendido por Naouri, que classifica o ponto de partida de uma história que termina num incesto como inequivocamente materno. Também um pai que se mancha desse ato com a filha nada mais faz que deslocar para ela o convite recebido, mais ou menos abertamente, da própria mãe.

Naouri continua, formulando a hipótese de que o pai incestuoso tenha sido, provavelmente, recusado pela companheira e tenha tido uma mãe com tendência ao incesto; o romance *Joumana* de Farjallah Haïk parece corresponder plenamente a essa teorização.

A trama apresenta o narrador, um juiz de menores, que consegue fazer carreira apesar das origens humildes, graças à orientação e à perseverança da mãe. Na efervescência cultural da francofilia¹⁸, encontra, na universidade, a jovem Rose, com quem se casa, um casamento no qual o fervor ideológico, que vai sucessivamente enfraquecendo, é mais forte do que a ligação física.

Em consequência de um acidente no qual os cunhados perdem a vida, a pequena Joumana é entregue ao casal estéril. A menina, ao crescer, liga-se ao tio-padrasto, até consumir o ato incestuoso. O final melodramáti-

17. Leyla Perrone-Moisés, “Da Cólera ao Silêncio”, *Cadernos de Literatura Brasileira*, São Paulo, Instituto Moreira Salles, 1996, p. 62.

18. “O vocábulo acadêmico ‘Francofilia’ é intraduzível. Tinha a impressão de ser o amante de uma mulher”, Farjallah Haïk, *Joumana*, Paris, Stock, 1957, p. 36.

co, com a autorreclusão da sobrinha-amante e o suicídio do protagonista, conclui a história.

Embora não envolva dois parentes, no romance *L'Envers de Caïn*, do mesmo autor, a história de Basile e Lazare, órfãos que se solidarizam entre si e, como se fossem “irmãos”, reescrevem a história de Caim e Abel, tem um desfecho trágico na morte da amante comum, Nausicaa, que precede a de Lazare pelas mãos de Basile, condenado, como a personagem bíblica, à danação eterna.

3.3. *Exilados, rejeitados*

Siamo, tutti, in esilio.
Antonio Prete

Como lembra Edward Said, “Exile [...] is terrible to experience”¹⁹. A imagem que nos propõe é a da laceração insanável entre o ser humano e seu lugar natal. Ao mesmo tempo, Said evidencia as diferenças entre aqueles que deixaram a própria terra: os exilados (aqueles que foram banidos, vivendo uma vida anômala e miserável, marcados pelos estigmas do *outsider*); os refugiados, um “produto” do século XX, termo que se tornou político e remete a pessoas obrigadas a pedir, em massa, com urgência, assistência internacional, diferentemente do exilado que leva consigo a solidão. A categoria dos expatriados, ao contrário, é composta por seres humanos que vivem longe de suas nações, como, por exemplo, a colônia americana de Paris, nos anos de 1920, sem que tenham sido forçados a deixar a terra de origem por motivos pessoais ou sociais.

Os expatriados podem compartilhar a solidão e o estranhamento do exílio, mas não sofrem suas rígidas proscricções. Um último grupo, o dos emigrados, tem um *status* ambíguo. Tecnicamente, os emigrados são

19. Edward Said, “Reflection on exile”, em *Reflection on Exile and Other Essays*, Cambridge MS, Harvard University Press, 2000, p. 173.

aqueles que mudam para um país novo, sendo que muitos deles têm a possibilidade de escolher como fazer isso. Personagens como missionários, oficiais coloniais e técnicos podem, de certo modo, viver no exílio, porque foram obrigados por seus superiores a deslocar-se, mas nunca foram banidos²⁰.

Se quisermos aproximar à classificação de Said as personagens que animam os romances dos autores brasileiros, percebemos numerosos emigrados. Salim Miguel fala explicitamente de diáspora; Hatoum conta muitos relatos de imigração, que funcionam como pano de fundo das narrativas principais. Mesmo na atemporalidade de *Lavoura Arcaica*, aparecem personagens que fizeram a grande viagem, como o avô e o tio, “velho imigrado, mas pastor na sua infância”²¹.

Do lado libanês, Amin Maalouf focaliza o intelectual exilado, e seus protagonistas são uma metáfora daquilo que o autor deseja ser atualmente. **Tanios, Khayyām, Mani são umas personalidades iluminadas**, estão acima das partes e, com seu exemplo, indicam o caminho da tolerância e da harmonia, embora vivam em momentos históricos perturbados, marcados pela alternância de eras e impérios.

conf.

É paradigmático, nesse sentido, o percurso de Leão o Africano, testemunha de eventos históricos que assinalam o desaparecimento de entidades políticas de referência ao longo de toda a Idade Média: nascido na Granada muçulmana, assiste à conquista dessa cidade por parte dos Reis Católicos, busca abrigo em Fez, dada a intolerância crescente em relação aos “mouros” na península ibérica, e vive, com os refugiados de Alandalus, a saudade das terras perdidas. Exilado em Timbuktu, desloca-se sucessivamente para o Egito, onde assiste à queda do império mameluco sob os ataques violentos dos sultões turcos. Capturado por piratas, acaba preso em Roma, tornando-se, mais tarde, o erudito das *Descrittione dell’Africa*. Em Roma assiste ao saque das tropas de Carlos V, que, após mil anos, obrigam o papado a refletir e a repensar seu papel no mundo

20. Cf. Edward Said, *Reflections on Exiles and Others Essays*, Cambridge MS, Harvard University Press, 2003, pp. 173-181.

21. Raduan Nassar, *Lavoura Arcaica*, Lisboa, Relógio d’Água, 1999, pp. 29 e 187.

ocidental. Em *Le Rocher de Tanios*, o jovem protagonista sai de cena num exílio implícito, quando percebe que desencadeou uma *faida* entre seu povoado cristão e a cidade vizinha habitada por drusos. Aqui também é evidente a metáfora entre a personagem e o autor, que abandonou o Líbano quando estourou a guerra civil.

Além da galáxia dos ilustres viajantes de Maalouf, em Haïk o fenômeno do exílio é o fio condutor das histórias vividas pelos protagonistas, ambientadas num Líbano habitado por homens da Montanha, que se deslocam em direção a centros habitados maiores do interior e do litoral. Entretanto, num espaço territorial exíguo como aquele do País dos Cedros, fala-se de emigração em direção ao exterior (os pais de Joumana) e de refugiados armênios e palestinos, aspecto de que já tratamos no primeiro capítulo. Nassib também percebe esse fenômeno, comentando, amargamente, pela boca do protagonista de *Oum*, o êxodo das colônias estrangeiras do Egito, drama que afeta famílias que, há gerações, viviam no país.

Existem outras formas de exílio? Said propõe uma, entendida como forma de pensamento alternativa às instituições massificadas que dominam a vida moderna, desenvolvendo uma subjetividade rigorosa nada indulgente; a esse respeito, cita o exemplo de um êxule ilustre, Adorno, e suas *Minima moralia*. Esse filósofo alemão, opondo-se sarcasticamente à vida humana comprimida dentro de formas pré-fabricadas, considera a linguagem degradada a jargão e todas as coisas reduzidas a mercadorias. A tarefa do intelectual consistiria, então, em censurar essa situação. Sentir o mundo como uma terra estrangeira, acrescenta Said, permite uma originalidade de visão e uma consciência crítica contrapostas à ortodoxia²².

Sob esse aspecto, Raduan Nassar propõe protagonistas decididamente diferentes e isso se vê bem em André:

Pertenço como nunca desde agora a essa insólita confraria dos enfeitados, dos proibidos, dos recusados pelo afeto, dos sem-sossego, dos intranquilos, dos inquietos, dos que se contorcem, dos aleijões com cara de assassino que descendem de

22. Cf. Said, *op. cit.*, pp. 182-186.

Caim (quem não ouve a ancestralidade dos meus gemidos?), dos que trazem um sinal na testa, essa longínqua cicatriz de cinza dos marcados pela santa inveja, dos sedentos de igualdade e justiça, dos que cedo ou tarde acabam se ajoelhando no altar escuso do Maligno, deitando antes em sua mesa, piamente, as despojadas oferendas: uma posta de peixe alva e fria, as uvas pretas de uma parreira na decrepitude, os algarismos solitários das matemáticas, as cordas mudas de um alaúde, um punhado de desespero, e um carvão solene para os seus dedos criadores, a ele, o artífice do rabisco, o desenhista provector do garrancho, o artesão que trabalha em cima de restos de vida...²³

A força dessas palavras, expressas no monólogo do filho pródigo à irmã Ana, absorta na oração na capela da casa, confirma as dúvidas do jovem em relação à palavra do pai, mas também sobre determinados procedimentos que impedem a fruição de objetos ou prazeres. André afirma, em seguida, que as virtudes nascem das paixões, revelando que a razão nunca está friamente separada da volúpia e da lascívia²⁴. Em sua lógica subvertedora, André se detém em um não lugar exemplar: os cestos da roupa suja da família, que ele profana, tecendo o elogio da impureza. Exaltando as secreções corporais, com uma prosódia não diferente daquela dos textos sagrados, André critica os preceitos do Levítico e do Corão, que estimulam o afastamento desses sinais animais. A eliminação dessas marcas por meio das abluções ajuda a aproximar o crente do conceito que atribui à moral o papel de virtude suprema, valor que André coloca em discussão. A recusa da personagem é essencialmente verbal, embora semeie a morte na cena da festa da volta e cause o desaparecimento da família, entendida como instituição patriarcal.

Há algo semelhante nos rejeitados de Haïk: geralmente crianças abandonadas, sua personagens experimentam, na vida dura dos orfanatos, as abjeções e as injustiças que regiam a vida daquelas instituições religiosas. Essa experiência deixa os protagonistas sem fé na moral vigente e eles procuram construir sua própria conduta numa poética da carnalidade (a palavra *chair* é extraordinariamente destacada nesses romances).

23. Raduan Nassar, *op. cit.*, pp. 139-140.

24. Cf. Sabrina Sedlmayer, Posfácio, em Nassar, *op. cit.*, p. 202.

No romance *La Fille d'Allah*, o ceticismo ateu de Habib, abalado pelo contato com Sitt Najla, transforma-se em desespero quando ele descobre ter chegado, sem querer, a uma relação incestuosa, buscando no exílio perpétuo um seu não lugar espiritual que o livre do remorso. Em *Le Poison de la Solitude*, esse percurso continua com o filho Maroun, criado como se fosse órfão por um xeque druso, que, todavia, vive como um *déraciné*.

Basile, protagonista de *L'Envers de Caïn*, é bonito, forte, atrevido e critica os preceitos morais da sociedade; foge do orfanato junto com Lazare, seu oposto. Instala-se numa favela perto da cidade e procura transformar Lazare em seu duplo, por meio da iniciação sexual de Nausicaa. Lazare reage, matando-a, e Basile/Caim o mata.

Durante a fuga, conhece o amor de Chadia, que pretende remi-lo, mas a recusa de remissão por parte de Basile, associada à busca de um absoluto oposto àquele exigido pela ética vigente, o leva a estrangulá-la. Não arrependido, decide entregar-se às autoridades, encerrando o romance com a seguinte frase:

Queria saborear a alegria de ser um mártir, teria enfrentado a raça de Abel, entregando meu corpo a uma justiça que não atinge nada mais que o corpo²⁵.

Os personagens de Haïk se contrapõem à moral vigente, a contestam, mas acabam derrotados; também Basile, na sua grandeza obscura, decide enfrentá-la, uma vez que sua busca do absoluto não alcançou um resultado aceitável.

25. Farjallah Haïk, *L'Envers de Caïn*, Paris, Plon, 1957, p. 223.

Bibliografia

Fontes Primárias:

- AMADO, J. *Gabriela, Cravo e Canela: Crónica de uma Cidade do Interior: Romance*. Lisboa, Europa-América, 1963.
- _____. *O País do Carnaval; Cacao; Suor*. Lisboa, Livros do Brasil, 1974?
- _____. *Tereza Batista Cansada de Guerra*. Rio de Janeiro, Record, 1979.
- _____. *Dona Flor e os seus Dois Maridos*. Lisboa, Círculo de Leitores, 1984.
- _____. *São Jorge dos Ilhéus*. Lisboa, Círculo de Leitores, 1986.
- _____. *Farda, Fardão, Camisola de Dormir: Fábula para Acender uma Esperança*. Rio de Janeiro, Record, 1987.
- _____. *Tieta do Agreste: Pastora de Cabras ou A Volta da Filha Pródiga, Melodramático Folhetim em Cinco Sensacionais Episódios e Comovente Epílogo: Emoção e Suspense!* Rio de Janeiro, Record, 1990.
- _____. *Os Pastores da Noite*. Rio de Janeiro, Record, 1991.
- _____. *A Descoberta da América pelos Turcos*. Mem Martins, Europa-América, 1994.
- _____. *Terras do Sem Fim*. Rio de Janeiro, Record, 1996.
- _____. *Mar Morto: Romance*. Lisboa, Dom Quixote, 2001.
- ANDRADE, C. D. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2001.
- ANÔNIMO. *Le Mille e una Notte*. 4 vols. Coord. F. Gabrieli. Torino, Einaudi, 1997.

- _____. *Livro das Mil e Uma Noites. Vol. I ramo sírio*. Trad. M. M. Jarouche. São Paulo, Globo, 2005.
- _____. *Livro das Mil e Uma Noites. Vol. II ramo sírio*. Trad. M. M. Jarouche. 2ª ed., São Paulo, Globo, 2006.
- _____. *Livro das Mil e Uma Noites. Vol. III ramo egípcio*. Trad. M. M. Jarouche. São Paulo, Globo, 2007.
- _____. *Cento e Uma Noites, Histórias Árabes da Tunísia*. Trad., introdução e notas de M. M. Jarouche. São Paulo, Martins Fontes, 2005.
- _____. *O Romance de Aladim*. Ed. R. Khawam. Trad. do francês M. E. G. G. Pereira. São Paulo, Martins Fontes, 1992.
- BANDEIRA, M. *Poesias Completas*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1940.
- _____. *Poesia e Prosa*. Vol. I. Rio de Janeiro, José Aguilar, 1958.
- IL CORANO. Ed. H. R. Piccardo. Roma, Newton Compton, 2007.
- DARWĪCH, M. *Una Memoria per l'Oblio*. Trad. L. Girolamo. Roma, Jouvence, 1997. Ed. original: *Dākirat li-l-nisyān*, 1987.
- FLAUBERT, G. *Trois Contes*. Paris, Gallimard, 2003.
- GIDE, A. *Le Retour de l'Enfant Prodigue, précédé de Cinq Autres Traités: Le Traité du Narcisse, La Tentative Amoureuse, El Hadj, Philoctète, Bethsabé*. Paris, Gallimard, 1948.
- _____. *Il Ritorno del Figliol Prodigo, preceduto da Altri Cinque Trattati*. Trad. di R. Farinazzo e R. Bez. Milano, SE, 1989.
- GIBRAN, K. *I Capolavori di Kahlil Gibran*. Trad. P. Opprezzo, N. Crocetti, I. Fari-nelli. Milano, Mondadori, 2005.
- HAFIZ, S. M. *10 Rubaiyyat e 40 Ghazal*. Trad. E. Giardina. Milano, A. Signorelli, 1966.
- _____. *Le Livre d'Or du Divân*. Ed P. Seghers. Paris, Robert Laffont, 1980.
- HAÏK, F. *Abou Nassif*. Paris, Plon, 1948.
- _____. *La Fille d'Allah*. Paris, Plon, 1949.
- _____. *Le Poison de la Solitude*. Paris, Plon, 1951?
- _____. *L'Envers de Caïn*. Paris, Stock, 1955.
- _____. *Joumana*. Paris, Stock, 1957.
- _____. *La Croix et le Croissant*. Paris, Fayard, 1959.
- HATOUM, M. *Ricordi di un Certo Oriente*. Trad. A. di Munno. Milano, Garzanti, 1992.
- _____. *Récit d'un Certain Orient*. Trad. C. Fages et G. Iaculli. Paris, Seuil, 1993.
- _____. *Relato de um Certo Oriente*. Lisboa, Cotovia, 1999.
- _____. *Dois Irmãos*. Lisboa, Cotovia, 2000.
- _____. *Deux Frères*. Trad. C. Tricoire. Paris, Seuil, 2003.
- _____. *Due Fratelli*. Trad. A. di Munno. Milano, Marco Tropea, 2005.
- _____. *Cinzas do Norte*. Lisboa, Cotovia, 2005.

- _____. *Racconto di un Certo Oriente*. Trad. A. di Munno. Milano, Il Saggiatore, 2007.
- _____. *Órfãos do Eldorado*. São Paulo, Companhia das Letras, 2008.
- _____. *A Cidade Ilhada*. São Paulo, Companhia das Letras, 2009.
- IBN ALMUQAFFA^c. *Kalīla e Dimna*. Trad., introdução e notas de M. M. Jarouche. São Paulo, Martins Fontes, 2005.
- KHAYYĀM, O. *Quartine*. Ed. A. Bausani. Torino, Einaudi, 1956.
- _____. *Rubaiyat of Omar Khayyām in 30 languages*. Ed. M. Ramezani. Tehran, Padideh Publishing, 1987.
- _____. *Rubaiyat, Odes ao Vinho*. Trad. de F. Castro. Lisboa, Estampa, 1990.
- _____. *Quartine Rubaiyyāt*. Roma, Newton Compton, 1991.
- MAALOUF, A. *Léon l'Africain*. Paris, Lattès, 1986.
- _____. *Samarcande*. Paris, Lattès, 1988.
- _____. *Les Jardins de Lumière*. Paris, Lattès, 1991.
- _____. *Le Premier Siècle après Béatrice*. Paris, Grasset & Fasquelle, 1992.
- _____. *Le Rocher de Tanios*. Paris, Grasset & Fasquelle, 1993.
- _____. *Les Échelles du Levant*. Paris, Grasset & Fasquelle, 1996.
- _____. *Les Identités Meurtrières*. Paris, Grasset & Fasquelle, 1998.
- _____. *Le Périple de Baldassarre*. Paris, Grasset & Fasquelle, 2000.
- _____. *As Identidades Assassinas*. Trad. S. Serras Pereira. Algés, Difel, 2002.
- _____. *Origines*. Paris, Grasset & Fasquelle, 2004.
- _____. *Origens*. Trad. C. e A. Ramos. Algés, Difel, 2005.
- MA^cLŪF, Š. *Abkar – Poème Mytologique*. Trad. de Maurice Sacre. Beyrouth, Impr. Catholique, 1973.
- _____. *Abkar a Cidade dos Genios: Poema*. Trad. M. Kuraiem. São Paulo. Rev. dos Tribunais, 1949.
- MAHDI, M. *The Thousand and One Nights (Alf Layla wa-Layla) from the Earliest Known Sources – Part 3 Introduction and indexes*. Leiden/New York, Köln Brill, 1994.
- _____. *Le Mille e una Notte* (Ed. M. Mahdi). Trad. R. Denaro. Roma, Donzelli, 2006.
- MIGUEL, S. *A Voz Submersa*. Global, São Paulo, 1984.
- _____. *Primeiro de Abril*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1994.
- _____. *As Desquitadas de Florianópolis*. Rio de Janeiro, Rio Fundo, 1995.
- _____. *Onze de Biguaçu mais um*. Florianópolis, Insular, 1997.
- _____. *As Confissões Prematuras*. Florianópolis, Livr. Ed. Obra Jurídica, 1998.
- _____. *Nūr na Escuridão*. Rio de Janeiro, Topbooks, 1999.
- _____. *Mare Nostrum*. Rio de Janeiro, Record, 2004.
- _____. *Jornada com Rupert*. Rio de Janeiro, Record, 2008.
- _____. *Melhores Contos*. São Paulo, Global, 2009.

- MIRANDA, A. *Amrik*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.
- MUSSA, A. *Elegbara*. Porto, Figueirinhas, 2004.
- _____. *O Enigma de Qaf*. Rio de Janeiro, Record, 2004.
- _____. *Os Poemas Suspensos*. Rio de Janeiro, Record, 2006.
- NASSAR, R. *Un Verre de Colère/La Maison de la Mémoire*. Tr. A. Raillard. Paris, Gallimard, 1985.
- _____. *Menina a Caminho*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.
- _____. *Um Copo de Cólera*. Lisboa, Relógio d'Água, 1998.
- _____. *Lavoura Arcaica*. Lisboa, Relógio d'Água, 1999.
- _____. *Un Bicchiere di Rabbia*. Torino, Einaudi, 2002.
- _____. *Das Brot des Patriarchen*. Trad. B. Zilly. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2004.
- _____. *Chemins*. Trad. H. Raillard. Paris, Gallimard, 2005.
- NASSIB, S. *L'Homme Assis*. Paris, Balland, 1991.
- _____. *Fou de Beyrouth*. Paris, Balland, 1992.
- _____. *Oum*. Paris, Balland, 1994.
- _____. *Ti ho Amata per la tua Voce*. Trad. B. Ferri. Roma, Edizioni E/O, 1996.
- _____. *Clandestin*. Paris, Balland, 1998.
- NEJAR, C. *Livro de Gazeis*. Lisboa, Moraes, 1983.
- NERVAL, G. *Voyage en Orient*. Paris, Garnier/Flammarion, 1980.
- PESSOA, F. *Mensagem*. 7ª ed. Lisboa, Ática, 1978.
- PLATONE, *Simposio*. Ed. G. Colli. Milano, Adelphi, 1979.
- PROUST, M. *Sodome et Gomorrhe*, Paris, Gallimard, 1927.
- _____. *Sodoma e Gomorra*. Trad. de E. Giolitti. Torino, Einaudi, 1978.
- _____. *Em Busca do Tempo Perdido. Sodoma e Gomorra*. Vol. IV. Trad. de P. Tamen. Lisboa, Relógio d'Água, 2003.
- RILKE, R. M. "Duineser Elegien". *Sämtliche Werke*. B.1. Frankfurt am Main, Insel, 1955, pp. 683-726.
- _____. *Elegie Duinesi*. Ed. F. Rella. Milano, Rizzoli, 1994.
- _____. *As Elegias de Duíno*. Trad. de M. T. Dias Furtado. 2ª ed. Lisboa, Assírio & Alvim, 2002.
- ROBBE-GRILLET, A. *La Jalousie*. Paris, Éditions de Minuit, 1957.
- _____. *La Gelosia*. Trad. di F. Lucentini. Torino, Einaudi, 1982.
- ROSA, J.G. *Grande Sertão: Veredas*. 19ª ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2001.
- _____. *Grande Sertão*. Trad. de E. Bizzarri. Milano, Feltrinelli, 1970.
- SAADI, S. M. *Il Roseto*. Ed. I. Pizzi. Lanciano, Garzanti, 1917.
- _____. *Gulistan ou Le Jardin des Roses*. Ed. P. Seghers. Paris, Robert Laffont, 1980.
- LA SACRA BIBBLIA*. Cinisello Balsamo, Edizioni San Paolo, 1997.
- SALOMÃO, W. *Tarifa de Embarque*. Rio de Janeiro, Rocco, 2000.
- SLEIMAN, M. *Ínula Niúla*. Cotia, SP, Ateliê Editorial, 2009.

STÉTIÉ, S. *L'Autre Côté Brûlé du Très Pur*. Paris, Gallimard, 1992.
TRADUÇÃO do Sentido do Nobre Alcorão para a Língua Portuguesa. Trad. H. Nasr.
Al Madinah Al-Munauarah K.S.A., Complexo do rei Fahd para imprimir o Al-
corão Nobre, 2005.

Fontes Secundárias

- AA.VV. *L'Analisi del Racconto*. Trad. de L. d. Grosso Destieri, P. Fabbri e A. Aprà.
Milano, Bompiani. 3ª ed. [1966. "Communications – L'analyse Structurale du
Récit". Paris, Seuil. 8]. 1984.
- AA.VV. *Compte rendu des séances du premier congrès d'études Italo-libanais,
Beyrouth, 21-25 Mai 1963*. Beyrouth, Institut Culturel Italien au Liban, 1963.
- AA.VV. *Intertextualidades*. Trad. C. Crabbé Rocha. Coimbra, Almedina, 1979.
[1976. "Poétique". Paris, Seuil. n. 27].
- ABBOT, N. "A ninth-century fragment of the 'Thousand Nights'. New light on the
early history of the Arabian Nights". *Journal of Near Eastern Studies*. Chicago,
n. 3, v. VIII, July, 1949.
- ABOU, S. *Enquêtes sur les Langues en Usage au Liban*. Beyrouth, Imp. Catholique,
1961.
- _____. *Le Bilinguisme Arabe-Français au Liban*. Paris, PUF, 1962.
- ABRUZZESE, A. *Lessico della Comunicazione*. Roma, Meltemi, 2003.
- ACCARINO, B. "Il Potere Nascosto nell'Antro del Ciclope", Roma, "Il Manifesto",
14.10.2003, in <http://tysm.org/?p=2936> (consulta a 12.2.2013).
- ADORNO, T. W. *Minima Moralia – Meditazioni della Vita Offesa*. Trad. di R. Solmi.
Torino, Einaudi, 1994. [*Minima moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Le-
ben*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1951.]
- AGUIAR E SILVA, V. M. *Teoria da Literatura*. 8ª ed. Coimbra, Almedina, 1999.
- AKMIR, A. (c.). *Los Árabes en América Latina*. Madrid, Siglo XXI/Casa Árabe, 2009.
- ANGELO-COMNENO, S. K. *Farjallah Haïk – Un Écrivain Libanais d'Expression
Française*. Bologna, Università degli Studi, 1977 (Tese).
- AUERBACH, E. *Mimesis, il Realismo nella Letteratura Occidentale*. Trad. A. Roma-
gnoli e H. Hinterhäuser. Torino, Einaudi, 1956.
- BAPTISTA, A. B. *Coligação de Avulsos, Ensaios de Crítica Literária*. Lisboa, Coto-
via, 2003.
- BARTHES, R. *Mythologies*. Paris, Seuil, 1957.
- _____. *Barthes par Roland Barthes*. Paris, Seuil, 1995.
- BENJAMIN, W. *Angelus Novus, Saggi e Frammenti*. Ed. de R. Solmi. Torino, Einau-
di, 1995.
- BHAHBA, H. K. *The Location of Culture*. London / New York, Routledge, 1994.

- BOOTH, W. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago, University of Chicago Press, 1961.
- _____. *Retorica della Narrativa*. Trad. di E. Zoratti e A. Poli. Firenze, La Nuova Italia, 1996.
- BONAPARTE, N. *Campagnes d'Italie, d'Egypte et Syrie*. Paris, Hachette, 1872.
- CADERNOS de Literatura Brasileira. "Raduan Nassar". São Paulo, Instituto Moreira Salles, n. 2, 1996.
- CALENDARIO Atlante De Agostini 2012. Novara, Istituto Geografico De Agostini, 2011.
- CAMPOS, M. A. *Turco Pobre, Sírio Remediado, Libanês Rico: a Trajectória do Imigrante Libanês no Espírito Santo*. Vitória, Instituto Jones Neves, 1987.
- CARDONA, G. R. "Culture dell'Oralità e Culture della Scrittura". In: *Letteratura Italiana*. Coord. de A. Asor Rosa, vol. II. Torino, Einaudi, 1988, pp. 25-101.
- _____. *I sei Lati del Mondo – Linguaggio ed Esperienza*. 3ª ed. Bari, Laterza, 2001.
- CASCUDO, L. C. *Mouros, Franceses e Judeus*. São Paulo, Perspectiva, 1984.
- CESERANI, R. *Guida allo Studio della Letteratura*. Bari, Laterza, 1999.
- CHALLITA, M. *As Mais Belas Páginas de Literatura Árabe*. Rio de Janeiro, Associação Cultural Internacional Gibran, 1973.
- _____. *Este é o Líbano*. Rio de Janeiro, Associação Cultural Internacional Gibran, 1976.
- CHALHUB, S. *Semiótica dos Afetos: Roteiro de Leitura para Um Copo de Cólera*. São Paulo, Hacker / Cespuc, 1997.
- CHEVALLIER, D. *La Société du Mont Liban à l'époque de la Révolution industrielle en Europe*, Paris, Paul Gauthener, 1971.
- CHRAÏBI, A. (ed.). *Les Mille et une Nuits en Partage, Actes du Colloque Paris 25-29 Mai 2004*. Arles, Actes Sud, 2004.
- CORRAO, F. M. (ed.). *Antologia della Poesia Araba*. Firenze/Roma, E-ducation/Gruppo Editoriale l'Espresso, 2004.
- CRISTO, M. P. *Memórias de um Certo Relato*. São Paulo. Tese Mestrado USP, 2000.
- DARWICHE, J. *Le Conte Oriental, la Tradition Orale au Liban*. Aix-en-Provence, Edisud, 2001.
- DERRIDA, J. *Le Monolinguisme de l'Autre, ou la Prothèse d'Origine*. Paris, Galilée, 1996.
- DELEUZE, G. *Felicità nel Divenire, Nomadismo, una Vita*. Milano, Mimesis, 1995.
- _____. & GUATTARI, F. *Capitalisme et Schizophrénie 2, Mille Plateaux*. Paris, Ed. de Minuit, 1980, pp. 18-36.
- _____. *Mil Planaltos – Capitalismo e Esquizofrenia*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2007, pp. 21-49.
- DUOUN, T. *A Emigração Sírio-libanesa às Terras da Promissão*. São Paulo, Tipografia Editora Árabe, 1944.
- FEGHALI, M. *Proverbes et Dictons Syro-Libanais*. Paris, Institut d'Ethnologie, 1938.
- FERREIRA, C.H.T. *A Narrativa do Tempo e de Espaços na Constituição da Narrativa de Dois Irmãos*. São Paulo, 2002. Tese USP.

- FOUCAULT, M. *Les Mots et les Choses*. Paris, Gallimard, 1966.
- _____. *Dits et Écrits. IV*. Gallimard, Paris, 1994.
- _____. *Eterotopia, Luoghi e Non-Luoghi Metropolitan*. Milano, Mimesis, 1994.
- FRANCAVILLA, R. *Amazzonia Siro-Libanese*. "Alias", n. 9, 4.3. 2006. Roma, ed. Il Manifesto.
- GENETTE, G. *Palimpsestes. La Littérature au Second Degré*. Paris, Seuil, 1982.
- HABCHI, S. *Les Fils d'Orphée du Mont Liban aux Amériques*. Paris, Mame, 2004.
- HANANIA, A. R. Entrevista a Milton Hatoum. *Collatio 6*. U.A. Madrid – USP, 2001, http://www.hottopos.com/collat6/milton1.htm#_ftn2,
- HATOUM, M. "Escrever à Margem da História", *Collatio 6*. U.A. Madrid – USP, 2001, http://www.hottopos.com/collat6/milton1.htm#_ftn2.
- _____. "Un Certo Oriente". In: *Litterature d'America*. Roma, Bulzoni. A. XXII, n. 93-94.
- HAUSER, K. & GIL, D. (coord.). *Árabes de Norteamérica*. Madrid, Casa Árabe-IEAM, 2011.
- HÉRITIER, F. (org.). *O Incesto*. Trad. A. Marques. Cascais, Pergaminho, 2000.
- _____. *De l'Inceste*. Paris, Éditions Odile Jacob, 1994.
- HOROVITZ, J. "Poetische Zitate in Tausend und eine Nacht". *Festschrift Eduard Sachau zum siebzigsten Geburtstag gewidmet*. Berlin. Verlag von Georg Reimer, 1915, pp. 375-379.
- HUTCHEON, L. *Poética do Pós-modernismo: História, Teoria, Ficção*. Trad. de R. Cruz. Rio de Janeiro, Imago, 1991.
- JAKOBSON, R. *Essais de Linguistique Générale*. Paris, Ed. Minuit, 1963.
- _____. *Poetica e Poesia*. Torino, Einaudi, 1985.
- JAROUCHE, M. M. "O Prólogo-moldura nas *Mil e Uma Noites* no Ramo Egípcio Antigo". *Tiraz, Revista de Estudos Árabes e das Culturas do Oriente Médio*, ano I. São Paulo, Humanitas/FFLCH-USP, 2004, pp. 70-117.
- JESI, F. *Litteratura e Mito*. Torino, Einaudi, 1968.
- JUBRAN, S.A.C. "Para uma Romanização Padronizada do Texto Árabe em Texto de Língua Portuguesa". *Tiraz, Revista de Estudos Árabes e das Culturas do Oriente Médio*, Ano I. São Paulo, Humanitas/FFLCH-USP, 2004, pp. 16-29.
- KAISER, G. R. *Introdução à Literatura Comparada*. Trad. T. Alegre. Lisboa, Fundação Gulbelkian, 1989.
- KHATLAB, R. *Brasil, Líbano, Amizade que Desafia a Distância*. Bauru, Edusc, 1999.
- _____. *Mahjar, Saga Libanesa no Brasil*. Zalka, Mokhratat, 2002.
- KHALIDY, S. (org.). *Le Goût de Beyrouth*. Paris, Mercure de France, 2003.
- KHOURY, R. G. *Bibliographie Raisonnée des Traductions Publiées au Liban à partir des Langues Étrangères de 1840 jusq'aux Environs de 1905*. Paris, Université de Paris, 1966.

- KRISTEVA, J. *Sèméiôtikè*, Seuil, 1969.
- _____. *Pouvoirs de l'Horreur*, Paris, Seuil, 1980.
- _____. *Étrangers à nous-mêmes*. Paris, Gallimard, 1991.
- LAMARTINE, A. de. *Souvenirs, Impressions, Pensées et Paysages pendant un Voyage en Orient, 1832-1833, ou Note d'un Voyageur*. Paris, INALF, 1961.
- LAUAND, L. J. *Oriente e Ocidente: Língua e Mentalidade*. S. Paulo, DLO/FFLCH-USP/EDIX, 1994.
- _____. "O Amthal na Cultura Árabe", *Collatio*. Madrid-São Paulo, Universidad Autónoma/Centro de Estudios Árabes DLO/FFLCH-USP – Mandruvã, n. 5, 2000, pp. 47-66. <http://www.hottopos.com.br/collat5/amthal.htm> (última consulta 10.2.2012).
- _____. "250 Provérbios Árabes". *Collatio*. Madrid-São Paulo, Universidad Autónoma/Centro de Estudios Árabes DLO/FFLCH-USP – Mandruvã, n. 5, 2000, pp. 67-92. <http://www.hottopos.com.br/collat5/250prov.htm> (última consulta 10.2.2012).
- LIENHARD, M. *La Voz y su Huella*. Lima, Horizonte, 1992.
- LITTMANN, E. "Alf Layla wa-Layla". *Enciclopedia of Islam.*, Leiden, E.J.Brill. 2nd ed., vol. 1, 1960, pp. 358-364.
- MACDONALD, D. B. "The earlier histories of the Arabian Nights". *Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*. No. 3 (Jul., 1924). London, 1924, pp. 353-397.
- MAGAZINE LITTÉRAIRE*. Paris, Siep. n. 359, Novembre 1997
- MARCHESE, A. *L'Officina del Racconto*. Milano, Mondadori, 1983.
- MARZOLF, U. *The Arabian Nights Encyclopedia*. Ed. U. Marzolf, R v. Leeuwen, H. Wassouf, vol. I. Santa Barbara, ABC-CLIO, 2004.
- MEDAUAR, J. "Personagens Árabes na Obra de Jorge Amado". *Revista de Estudos Árabes*. São Paulo, 1993. DLO/FFLCH-USP. n. 1 <http://www.hottopos.com/collat7/medauar.htm> (última consulta 20.2.2013).
- MERTIN, R. "Ein anderer Orient: Anmerkungen zu den Romanen *Lavoura Arcaica* von Raduan Nassar und *Relato de um certo Oriente* von Milton Hatoum". *Lusorama* (Oktober 1993), n. 22, 1993, pp. 5-18.
- MINTAHA, A. C. *Turco Pobre, Sírio Remediado, Libanês Rico: a Trajetória do Imigrante Libanês no Espírito Santo*. Vitória, Instituto Jones dos Santos Neves, 1987.
- MOLAN, P. "The Arabian Nights: the Oral Connection". *Edebiyât*, n.s. vol. II, n. 1/2, 1988, p. 195
- MORETTI, F. *Il Romanzo di Formazione*. Torino, Einaudi, 1999.
- NANTET, J. *Histoire du Liban*. 3^a ed. Paris, Pierre Téqui, 1989.
- NEUMANN, M. *Das Inzesttabu im Spiegel der Französischen Erzählliteratur des 18. Jahrhunderts*. Bonn, Romanistischer Verlag, 1991.

- NUNES, E. P. *A Imigração Árabe em Goiás*. Goiânia, Ed. UFG, 2000.
- ONG, W. J. *Oralità e Scrittura, Le Tecnologie della Parola*. Trad. A. Calanchi. Bologna, 1986.
- _____. *Orality and Literacy. The Technologizing of the World*. London / New York, Methuen, 1982.
- PAGEAUX, D. H. *Littérature Générale et Comparée*. Paris, Colin, 1994.
- PERRONE-MOISÉS, L. “Raduan Nassar – Lavoura Arcaica”. *Colóquio/Letras*. Lisboa, Fundação Gulbenkian. Julho 1977, pp. 96-97.
- _____. “Da Cólera ao Silêncio”. *Cadernos da Literatura Brasileira*, São Paulo, Instituto Moreira Salles, 1996, n. 2, pp. 61-77.
- _____. “A Cidade Flutuante”. *Jornal de Resenhas Folha de S. Paulo*. 12 agosto 2000. Caderno Especial, p. 7.
- PINAULT, D. *Story-telling Techniques in the Arabian Nights*. Leiden, Brill, 1992.
- PRETE, A. *Trattato della Lontananza*. Torino, Bollati Boringhieri, 2008.
- PRETE, A.; DAL BIANCO, S. e FRANCAVILLA, R. *Stare tra le Lingue – Migrazione Poesia Traduzione*. Manni, Lecce, 2003.
- RELLA, F. *Ai Confini del Corpo*. Milano, Feltrinelli, 1999.
- _____. *Miti e Figure del Moderno*. 2ª ed. Milano, Feltrinelli, 2003.
- _____. *Dall’Esilio. La Creazione Artistica come Testimonianza*. Milano, Feltrinelli, 2004.
- RODRIGUES, A. L. *União, Cisão, Reunião em Lavoura Arcaica*. São Paulo, 2000. USP (Tese).
- ROWE, W. & SHELLING, V. *Memory and Modernity, Popular Culture in Latin America*. London / New York, Verso, 1999.
- SAFA, E. *L’Émigration Libanaise*. Beyrouth, Université Saint-Joseph, 1960.
- SAID, E. W. *Orientalism*. New York, Pantheon Books, 1978.
- _____. *Orientalismo, l’Immagine Europea dell’Oriente*. Trad. S. Galli. Milano, Feltrinelli, 2001.
- _____. *Dire la Verità, gli Intellettuali e il Potere*. Trad. M. Gregorio. Milano, Feltrinelli, 1995.
- _____. *Reflections on Exiles and Others Essays*. Cambridge, Harvard University Press, 2003.
- SALEM, J. *O Povo Libanês, Ensaio de Antropologia*. São Paulo, Van Grei, 1969.
- SANTIAGO, S. *Uma Literatura nos Trópicos*. São Paulo, Perspectiva, 1978.
- SARUP, M. *An Introductory Guide to Post-structuralism and Postmodernism*. Athens, University of Georgia Press, 1993.
- SCARCIA, B. A. *Il Mondo Musulmano – 15 secoli di Storia*. Roma, Carocci, 1998.
- SEDMAYER, S. *Ao Lado Esquerdo do Pai*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 1997.
- _____. “Postfácio”. In: Nassar, R. *Lavoura Arcaica*. Lisboa, Relógio d’Água, 1999.

- _____. “Perambulações: Presença Árabe na Literatura Brasileira”. *Tiraz, Revista de Estudos Árabes e das Culturas do Oriente Médio*, Ano II, São Paulo. Humanitas/FFLCH-USP, 2005, pp. 10-17.
- SEGRE, C. *Le Strutture e il Tempo, Narrazione, Poesia, Modelli*. Torino, Einaudi, 1974.
- SLEIMAN, S. *A Poesia Árabe-Andaluza: Ibn Quzman de Córdoba*. São Paulo, Perspectiva/Fapesp, 2000.
- _____. *A Arte do Zajal: Estudo de Poética Árabe*. Cotia, SP, Ateliê Editorial, 2007.
- SOURDEL, D. “al- Barāmika”. *The Encyclopaedia of Islam*. Leiden, E. J. Brill. 2nd ed., vol 1, 1960, p. 1035.
- TEIXEIRA, R. P. *Uma Lavoura de Insuspeitos Frutos*. São Paulo, Annablume, 2002.
- TODOROV, T. *L’Homme Depaysé*. Paris, Seuil, 1991.
- _____. *La Conquista dell’America, Il Problema dell’ “Altro”*. Trad. A. Serafini. Torino, Einaudi, 1992.
- TOLEDO, M. P. M.F. *Entre Olhares e Vozes, Foco Narrativo e Retórica em Relato de um Certo Oriente e Dois Irmãos*. São Paulo, Nankin, 2004.
- TRUZZI, O. M. S. *Patrícios-Sírios e Libaneses em São Paulo*. São Paulo. Hucitec, 1997.
- _____. *Sírios e Libaneses – Narrativas de História e Cultura*. São Paulo, Companhia Editora Nacional/Lazuli, 2005.
- VIANNA, F. J. O. “O Tipo Brasileiro: Seus Elementos Formadores”. *Dicionário Histórico, Geográfico e Etnográfico do Brasil*. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1922, pp. 277-290.
- VOLNEY, C.-F.C. *Voyage en Égypte et en Syrie*, (1787) e *Considérations sur la Guerre Actuelle des Turcs* (1788), (1799). Paris, Fayard, 1998. Reimpr. da 3^a ed.
- WOLFF, M. T. “Em Paga aos Sermões do Pai: *Lavoura Arcaica* by Raduan Nassar”. *Luso-Brazilian Review* XXII.1. Madison, University of Wisconsin, 1985.
- ZEGHIDOUR, S. *A Poesia Árabe Moderna e o Brasil*. São Paulo, Brasiliense, 1982.
- ZOTEMBERG, H. *Histoire d’Ala al Din ou la Lampe Merveilleuse. Texte Arabe Publié avec une Notice sur quelques Manuscrits des Mille et une Nuits*. Paris, Imprimerie Nationale, 1888.
- ZUMTHOR, P. *Introduction à la Poésie Orale*. Paris, Seuil, 1983.
- ZWETTLER, M. *The Oral Tradition of Classical Arabic Poetry, its Character and Implications*, Columbus, Ohio State University Press, 1978.





Título *Arabia Brasilica*
Autor Alberto Sismondini
Tradutoras Letizia Zini Antunes
Valéria Vicentini
Editor Plínio Martins Filho
Produção Editorial Aline Sato
Capa Tomás Martins (projeto)
Camyle Cosentino (execução)
Revisão Geraldo Gerson de Souza
Editoração Eletrônica Camyle Cosentino
Formato 16 x 23 cm
Tipologia Times Arabic
Papel Chambril Avena 80 g/m² (miolo)
Cartão Supremo 250 g/m² (capa)
Nº de páginas 168
Impressão e Acabamento

