

FERNANDA MÜLLER

**A VIAGEM COMO IMIGRAÇÃO:
RELATOS DO VIAJANTE CONTEMPORÂNEO**

FLORIANÓPOLIS

2006

FERNANDA MÜLLER

**A VIAGEM COMO IMIGRAÇÃO:
RELATOS DO VIAJANTE CONTEMPORÂNEO**

**Dissertação apresentada como requisito à
obtenção do grau de Mestre em Literatura,
Curso de Pós-Graduação em Literatura, Centro
de Comunicação e Expressão, Universidade
Federal de Santa Catarina.**

**Orientador: Prof. Dr. Carlos Eduardo Schmidt
Capela**

FLORIANÓPOLIS

2006

Dedico este trabalho aos meus professores da UFMS
que primeiro acreditaram, especialmente
José Genésio Fernandes e
Maria Adélia Menegazzo

AGRADECIMENTOS

Às forças Divinas,
pela estrada.

Aos meus pais, Erich e Célia,
pela passagem.

À CAPES,
pelo custeio.

Aos meus professores, todos eles,
pela bagagem.

Ao meu orientador, Capela,
pela paciência com o roteiro.

Aos meus amigos, Márcio e Albina,
pela camaradagem.

Ao meu Companheiro, André,
pela coragem.

*Segundo um dito popular brasileiro, quando alguém
chega do Oriente Médio, ele é turco.
Depois de conseguir seu primeiro emprego
fixo, ele se torna sírio.
Ao se tornar proprietário de uma loja ou
de uma fábrica, ele é transformado em libanês.
Mas eu sempre me pergunto:
e quando é que ele se torna brasileiro?*

Jeffrey Lesser

SUMÁRIO

LISTA DE ILUSTRAÇÕES.....	VII
LISTA DE TABELAS.....	VII
RESUMO	VIII
ABSTRACT	IX
INTRODUÇÃO	1
I. PRIMÓRDIOS DA NARRAÇÃO	2
II. MIGRAÇÃO DA NARRATIVA: OUTRAS TERRAS, OUTRAS HISTÓRIAS	6
III. O ORIENTE E SEU DUPLO NACIONAL	11
1. INCERTO RELATO.....	16
1.1 ÉTERNO RETORNO, PERMANENTE DESENCONTRO.....	16
1.2 IMIGRANTE EM SEGUNDO GRAU	20
1.3 DO RELATO DE VIAGEM AO QUE?	36
1.4 TEMPO E ESPAÇO DA EMOÇÃO.....	42
1.5 SIMBIOSE DAS FORMAS	45
2. TERRITÓRIOS DA MEMÓRIA.....	61
2.1 ARQUÉTIPO MATERNO COMO IMAGINÁRIO DA TERRA	61
2.2 AS CONSTRUÇÕES DO IMIGRANTE	65
2.3 TRADIÇÃO E AFETIVIDADE	76
2.4 DANÇARINA DE PAPEL.....	87
2.5 A NARRATIVIDADE DA IMAGEM	106
3. SIGNOS DO EXÍLIO.....	112
3.1 RESGATE DO DESAJUSTE.....	112
3.2 VERDADE DAS MENTIRAS	114
3.3 ECLIPSE DA EXPERIÊNCIA	122
3.4 O ORIENTE NÃO É LONGE DAQUI	126
3.5 DESENHANDO PALAVRAS, ESCRREVENDO IMAGENS	131
REFERÊNCIAS	141
OBRAS DE MILTON HATOUM.....	137
OBRAS DE ANA MIRANDA	137
OUTROS AUTORES E OBRAS CONSULTADOS	137
REFERENCIAL TEÓRICO	138
ANEXOS	144

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 01 - DESENHO DE ANA MIRANDA: DUAS TAÇAS DE ÁRAK.....	90
FIGURA 02 - DESENHO DE ANA MIRANDA: AMRIK.....	91
FIGURA 03 - DESENHO DE ANA MIRANDA: SÃO PAULO.....	93
FIGURA 04 - DESENHO DE ANA MIRANDA: MEZZE.....	95
FIGURA 05 - DESENHO DE ANA MIRANDA: CASA DE AMINA.....	96
FIGURA 06 - DESENHO DE ANA MIRANDA: A PERFUMADA LUBNA.....	98
FIGURA 07 - DESENHO DE ANA MIRANDA: AL NAHAL.....	99
FIGURA 08 - DESENHO DE ANA MIRANDA: UMA PALAVRA CLARA.....	101
FIGURA 09 - DESENHO DE ANA MIRANDA: O VENENO DO AMOR.....	102
FIGURA 10 - DESENHO DE ANA MIRANDA: FORMIGA-AÇUCAREIRA.....	103
FIGURA 11 - DESENHO DE ANA MIRANDA: JARDIM DA LUZ.....	105
FIGURA 12 - CALIGRAMA I: ALCORÃO LV, 60.....	146
FIGURA 13 - CALIGRAMA II: PROFISSÃO DE FÉ MUÇULMANA.....	146

LISTA DE TABELAS

TABELA 01 - IMIGRANTES QUE ENTRARAM NO BRASIL, 1880-1969, POR DÉCADA.....	145
TABELA 02 - IMIGRANTES QUE ENTRARAM NO BRASIL, 1880-1969, POR DÉCADA.....	145

RESUMO

Muito embora o viajante esteja no berço da narração, o narrador das páginas benjaminianas não tem mais o mundo girando a seu redor nos relatos de viagem, nem mesmo dispõe da chance de uma sobrevivência. Isto porque a experiência do homem que vinha de terras distantes teria se esfacelado com o advento da Modernidade, de modo que o surgimento da notícia e do romance marcaria tanto a morte de um saber ancestral quanto o início de outras formas estéticas. Sentidos de outra maneira, tempo e espaço deixam de ser os únicos eixos de um sistema de representação, que passa a se ater a outras virtualidades com o intuito de evidenciar a nova condição do viajante moderno. Peregrino, viajante, marujo, colonizador, *flanêur*, refugiado e turista desempenham importantes papéis, mas são as obras marcadas pela imigração, o grande evento histórico-mundial da Modernidade, que têm se destacado como importante filão literário. Versando sobre a inserção do estrangeiro entre nós, a imigração está começando a receber a merecida ênfase em um país que entrou no processo de industrialização escorado na força de trabalho que vinha de fora e que conta, hoje, com um enorme contingente de não-nacionais em sua formação. Aceitando o desafio de tematizar a imigração, trazendo para os textos as marcas de uma identidade no mínimo dupla e certamente entrecortada, analisamos as obras *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum, e *Amrik*, de Ana Miranda, nas quais, fugindo à preponderância das representações de descendentes europeus, somos conduzidos por construções literárias de/sobre indivíduos árabes, mais precisamente libaneses. Da leitura desses relatos fica uma sensação do estranhamento e do trauma das personagens, fruto da constatação de que a terra deixou de ser reconhecível e familiar. A perda de valores é representada na busca do imigrante por algo remoto, uma demanda que resulta em um luto cultural mal resolvido, em uma sensação de estar condenado a um exílio perpétuo. A frustração diante da dificuldade de comunicação e dos limites de apreensão da experiência faz com que o que se resgate nessa viagem de retorno seja apenas a sensação de desajuste. Aceitando a morte da experiência, os autores tentam extrapolar os limites da representação verbal, apoiados nas artes, fotografia, desenho, dança, culinária, música e mesmo literatura, como tentativa de reaproximar o signo da imagem, estabelecendo novos diálogos e dando o tom à narrativas impedidas de alcançar seu verdadeiro objeto, imersas na experiência da falta.

Palavras-chave: Relato de Viagem; Representação de sujeitos não-nacionais; Teoria Literária; Literatura Brasileira; Literatura Comparada.

ABSTRACT

Although the traveler is in the berth of the narration, the narrator of the Benjaminian pages does not have the world revolving around himself anymore in the trip reports, he does not even have the chance of an afterlife. This is because, the experience of the man who came from distant lands fell apart with the arrival of Modern times so that the news, of the chronicle and of the romance marked the death of an ancestral knowledge as much as the beginning of other aesthetics forms. Time and space are no longer the axis of a representation system that moved its focus to other virtuosities with the intention of evincing the new condition of the modern traveler. Traveler, sailor, settler, *flanêur*, refugee and tourist play important roles, but the works marked by immigration, are the great historical event of Modern times, which have been the important literary trend. Writing about the inclusion of the foreigner amongst us, the immigration is beginning to receive the due emphasis in a country that entered the industrialization process based on a labor power from abroad and which counts, today, with an enormous number of no national subjects in its formation. Accepting the challenge of setting immigration as theme, bringing to the texts the marks of an identity as the least double and certainly interrupted, we analyzed the works, *Relato de um certo Oriente*, by Milton Hatoum, and *Amrik*, by Ana Miranda, in which, fleeing from the preponderance of the European descendant representations, we are led past literary constructions from/about Arab individuals, more precisely Lebanese. From the reading of these reports a sensation of the estrangement and trauma of the characters lingers, fruit of the verification that the earth is no longer recognizable and familiar. The loss of values is represented in the search of the immigrant for something remote, a demand that results in an ill resolved cultural mourning, in condemnation to perpetual exile sensation. The frustration in face of the communicability difficult and of the limits of apprehension of the experience results in the only thing profited from the return trip be the sensation of not belonging. Accepting the death of the experience, the authors try to extrapolate the limits of the verbal representation, based on the arts, picture, drawing, dances, cookery, music and even literature, as means of reconnecting the sign to the image, establishing new dialogues and giving the tone to the narratives prevented from reaching their true object, emerged in the experience of emptiness.

Keywords: Report of Trip; Representation of No-national Subjects; Literary Theory; Brazilian Literature; Compared Literature.

INTRODUÇÃO

Ao final de seu estudo acerca dos relatos de viagem, Tzvetan Todorov questiona “O que não é uma viagem?”, ao que ele mesmo conclui: “Por menos que se dê um sentido figurado a esse termo – e jamais pudemos deixar de fazê-lo –, a viagem coincide com a vida nem mais nem menos: o que é esta, além de uma passagem do nascimento à morte?”¹. Em tal explicação podemos ver uma tentativa de referendar o valor dos relatos a partir da importância conferida à temática da viagem na existência humana. Complementando essa concepção, teóricos como Marie-Ève Thérenty e Ricardo Piglia enfatizam o papel central que essa temática ocupa junto ao romance.

Thérenty, apesar de também considerar o caráter espiritual da viagem enquanto forte ilustração do destino dos homens, insiste que todos os romances são de alguma maneira narrativas de viagem, destacando a complexa atuação daquilo que compreende como uma metáfora da vida, da narrativa e da leitura². Piglia, por sua vez, vai mais além ao postular que o narrador da literatura é um viajante ou um investigador, que narra tão somente uma viagem ou um crime. Ao estabelecer uma temática tão restrita, Piglia tenta na verdade caracterizar a narrativa como oriunda da experiência de ultrapassar fronteiras, quer sejam espaciais, quer sejam estabelecidas pela ordem vigente.

Apesar da presença de relatos de viagem entre as primeiras formas de manifestação literária e mesmo sendo comuns leituras metafóricas como as acima descritas, esse gênero passou por drásticas transformações que alteraram o sentido tanto do que vem a ser um "relato" quanto do que seria uma "viagem" na sociedade Moderna. O narrador já não é o mesmo, a experiência se distanciou, o contato deixou de ser mediado pelo tempo e pelo espaço, ou pelo menos não o é da mesma maneira. Resulta daí um narrador que não é mais viajante, múltiplo, mas um ser solitário, fragmentado, que narra de acordo com o tipo de

¹ TODOROV, T. A viagem e seu relato. *Revista de Letras da UNESP*. São Paulo, v. 39, n. 01, 1999. p. 13.

² Thérenty expressa suas idéias nas seguintes palavras: “Voyager serait donc métaphoriquement aussi bien lire qu’écrire. On pourrait également insister sur la portée spirituelle du voyage. Le thème du voyage est perçu comme une illustration forte du destin des hommes. Propp y voyait même un motif initiatique lorsqu’il écrivait, en 1946, dans *Les Racines historiques du conte merveilleux*, que le thème du voyage est <<um reflet de la conception religieuse du voyage des âmes dans l’au-delà>>.” (THÉRENTY, M. Le voyage romanesque. IN : *L’analyse du roman*. Paris : Hachete Livre. 2000. p. 180).

viagem que lhe é permitido realizar. Resta então a pergunta: o que a experiência da viagem ainda pode oferecer às narrativas? Reelaboremos a questão mais atentamente.

I. Primórdios da narração

Historicamente, o surgimento da viagem na literatura (con)funde-se com o aparecimento dos primeiros narradores. Para Walter Benjamin a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte na qual todos os narradores vão beber. Dando ênfase às narrativas curtas, próximas da oralidade, ele defende que o narrador tem duas origens distintas que vão se imbricando, se interpenetrando e se multiplicando de modo a evoluir com o narrador. Colocando em destaque o saber popular, rememora o ditado “Quem viaja tem muito que contar”³, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Assim, o primeiro narrador é o viajante, o “marinheiro comerciante”, que estrutura sua narrativa no eixo espacial: quem conta está parado no tempo, mas tem o deslocamento pelo espaço como fonte que lhe permite acumular a experiência de outras tradições com as quais toma contato em suas viagens. “Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições”⁴, complementa Benjamin conferindo destaque semelhante ao “camponês sedentário”, como aquele que estrutura a narrativa a partir da experiência adquirida no decorrer do tempo. Embora parado no espaço, seu deslocamento pelo eixo temporal lhe permite tomar contato com a tradição de seu povo, passada de geração a geração. Esses dois tipos arcaicos de narradores se encontram posteriormente no sistema corporativo, onde vão aperfeiçoar a arte de narrar através da associação desses dois saberes: o das terras distantes, trazido para casa pelos imigrantes, e o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário.

Todavia, já na modernidade o autor faz notar o distanciamento que cada vez mais nos separa do narrador, atribuindo tal fato à perda da capacidade de intercambiar experiências: “É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências”⁵. O narrador perde suas características natas, como o

³ BENJAMIN, W. "O narrador". IN: *Obras Escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2000. p. 198.

⁴ BENJAMIN, "O narrador", *ibid.*, p. 198-199.

⁵ BENJAMIN, "O narrador", *ibid.*, p. 198.

senso prático e a dimensão utilitária de seu texto: dar conselhos a partir da própria experiência viva se tornou não apenas antiquado, mas impossível.

Benjamin aponta para o surgimento do romance tanto como indício da queda da narrativa, quanto como marca do início do período moderno, haja visto que o romance

se distingue, especialmente, da narrativa. O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites⁶,

o que faz com que o texto seja vinculado notoriamente ao próprio livro, distanciando-se da tradição oral. Exemplo é o Don Quixote, cuja segunda parte remete à primeira. Não é difícil perceber por trás das aventuras quixotescas um indivíduo sozinho e distanciado que não mais reflete a partir das experiências com as quais toma contato.

Com o alto capitalismo surge outra forma vista como ainda mais perigosa para as formas épicas, inclusive para o próprio romance: a informação. A imprensa se populariza e o saber que vinha de longe, mediado ou não pela experiência – a narrativa, ao modo como Walter Benjamin a compreendia –, perde sua autoridade e deixa de despertar o interesse em leitores preocupados tão somente com o que acontece o mais próximo possível de si mesmos: “Para meus leitores o incêndio num sótão do Quartier Latin é mais importante que uma revolução em Madri”, ilustra parafraseando o fundador do jornal Figaro. De tal modo, “o saber que vinha de longe – do longe espacial das terras estranhas, ou do longe temporal contido na tradição –, dispunha de uma autoridade que era válida mesmo que não fosse controlável pela experiência. Mas a informação aspira a uma verificação imediata. Antes de nada ela precisa ser compreensível ‘em si e para si’.”⁷. A fantasia é abolida em prol de uma informação plausível, o que a vai tornando incompatível com o espírito da narrativa. E se somos pobres em histórias surpreendentes, enfatiza o escritor, o devemos aos textos prontos e explicados da informação, a qual esquece que metade da arte narrativa está em evitar explicações.

O romance e, sobretudo, a notícia, põem em destaque a quebra do ritmo orgânico do tempo. Mesmo em face da natureza humana que em nada se alterou, a noção de tempo criada pelo Ocidente, sempre em constante aceleração, afeta o modo de narrar que precisa ser mais

⁶ BENJAMIN, "O narrador", loc. cit., p. 201.

informativo e objetivo, ainda que superficial⁸. Os relatos de viagem, antes únicos responsáveis pela mediação entre a vila ou a metrópole e os povos distantes, perdem parte de sua função para os jornais, os romances e suas formas abreviadas. A fragmentação do mundo fez com que as experiências se tornassem individuais e pouco compartilháveis e, por isso mesmo, escassas de comunicação. A experiência acumulada com o tempo não interessa mais e passa a não estruturar a narração, que se esfacela atendendo à máxima moderna de que tudo o que é sólido, desmancha no ar.

O período da modernidade, no qual Benjamin tece suas reflexões, desemboca no que Bauman chama de pós-modernidade⁹. Inserido no contexto do processo da globalização e sua conseqüente mudança de paradigmas, o próprio significado do deslocamento se altera. Frente à necessidade de movimento que não decorre apenas de experiências de elevação, de uma escolha pessoal ou simples turismo, estamos diante de uma nova realidade: “a impossibilidade de permanecer fixo”¹⁰. A distância tornou-se um produto social¹¹, cuja extensão varia de acordo com a velocidade com a qual pode ser vencida. E, no que se refere à superação dessa velocidade, nada intensificou mais o presente quadro do que as mudanças rápidas e radicais operadas junto aos meios de transporte. Bauman lembra que tanto a disseminação quanto a criação de novos meios de transporte (carro, avião, trem), como a de novos meios de comunicação (telefone, tv, internet), trouxeram profundas modificações que culminaram no surgimento de uma modernidade líquida, fluída, na qual todos estamos em movimento: mudando de lugar, de casa ou viajando entre locais que não o da residência. A virtualidade e a velocidade com que ocorrem as transformações a nossa volta fazem com que, mesmo fisicamente parados, estejamos sempre em movimento, quer pela internet, quer pelos aeroportos.

⁷ BENJAMIN, "O narrador", loc. cit., p. 203.

⁸ Cf. FREUD, Sigmund. "Sobre o princípio do prazer". IN: *Obras completas*. Jayme Salomão. Vol. XVI. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

⁹ O nome dado ao período posterior à Modernidade não é propriamente um consenso. É designado por teóricos como Anthony Giddens, Ulrich Beck, Georges Balandier e Zygmunt Bauman que o tratam respectivamente por *modernidade tardia*, *modernidade reflexiva*, *supermodernidade* e *pós-modernidade*. Optamos pela última forma por dois motivos: sua grande veiculação e o fato de ser a adotada por nosso principal guia neste território, Bauman.

¹⁰ BAUMAN, Zygmunt. "Arrivistas e párias". *O mal-estar da pós-modernidade*. Trad. Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997. p. 92.

¹¹ Explica Bauman: "Com efeito, longe de ser um 'dado' objetivo, impessoal, físico, a 'distância' é um produto social; sua extensão varia dependendo da velocidade com a qual pode ser vencida (e numa economia monetária, do custo envolvido na produção dessa velocidade). Todos os outros fatores socialmente produzidos de constituição, separação e manutenção de identidades coletivas – como fronteiras estatais ou barreiras culturais – parecem, em retrospectiva, meros efeitos secundários dessa velocidade". (BAUMAN, "O sonho da pureza". *O mal estar...* ibid., p. 19).

No mundo atual todos os habitantes seriam nômades que perambulam a fim de se fixar depois da nova curva que sempre dá em outra curva e em outra ad infinitum... O próprio conceito do que seja uma “boa vida” passa a ser o da vida em movimento: não um movimento imposto, mas sim gozando de liberdade de opção. E a opção adquiriu notoriamente uma dimensão espacial¹². A própria divisão dos continentes e do globo como um todo mostrou-se, de repente, como resultante das distâncias outrora impositivamente reais devido aos transportes primitivos e às dificuldades de viagem, mas que agora são absolutamente superáveis sem maiores transtornos, ainda que não para todos. A distância espacial tornou-se algo relativo, oscilando entre a inexistência para alguns e a intransponibilidade para muitos outros.

Bauman frisa que os homens e as mulheres modernos viveram num tempo espaço com estrutura, um tempo espaço rijo, sólido e durável. Com a destemporalização do espaço social, contudo, o tempo deixou de ter uma direção e não mais estrutura o espaço: “já não há ‘para frente’ ou ‘para atrás’; o que conta é exatamente a habilidade de se mover e não ficar parado”¹³, o que faz com que o tempo, ainda que enfocado como coordenada, seja a grande característica explorada e vitimada pela Modernidade.

Frederic Jameson lembra que “se experiência e expressão ainda parecem bastante adequadas na esfera cultural do moderno, tornam-se totalmente deslocadas e anacrônicas na era pós-moderna, na qual, se a temporalidade ainda tiver um lugar, seria antes o caso de falar em escrevê-la do que em qualquer experiência vivida.”¹⁴. Levado às últimas conseqüências, os modernos descobrem que ao tentar desarticular o tempo para representar o tudo e o todo, encontram o nada, vislumbram o vazio.

Após o tempo ser distendido, o espaço, único elemento no qual nos movemos e única forma “certa” de uma experiência, passa a também ser motivo de questionamentos. Henri Lefebvre seria o responsável por supervalorizá-lo. Para ele “ainda que outros modos de produção sejam distintamente espaciais, o nosso foi espacializado em um sentido único, de tal forma que o espaço para nós é uma dominante existencial e cultural, uma característica tematizada e enfatizada, ou um princípio estrutural, em contraste marcante com seu papel

¹² BAUMAN, "Lei global, ordens locais". *Globalização e as conseqüências humanas*. Trad. Marcus Pentel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999. p.129.

¹³ BAUMAN, "Turistas e vagabundos". *O mal-estar...* loc. cit., p. 113.

¹⁴ JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do Capitalismo Tardio*. Trad. Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 1997. p. 171.

relativamente secundário e subordinado (ainda que certamente não menos sintomático) em modos de produção anteriores.”¹⁵.

Tomando como pressuposto que o narrador viu sua tradição esvaecer e que o tratamento conferido ao tempo e ao espaço foi dilacerado, no que resultaram as transformações da pós-modernidade? O que as drásticas alterações sofridas nas categorias do tempo e do espaço significam para a narrativa de viagem hoje? Se autores de textos contemporâneos tiveram que lidar com categorias esfaceladas, sem coordenadas ou eixos capazes de estruturar suas narrativas, eventos e experiências captados aos pedaços tal como cacos de vivência, no que resultou a produção artística herdeira daquele primeiro narrador viajante e posteriormente desenvolvida pelo imigrante através do deslocamento espacial e temporal?

II. Migração da narrativa: outras terras, outras histórias

Tentando localizar em textos contemporâneos resquícios daquele primeiro narrador benjaminiano que busca em terras distantes a fonte de suas experiências, nos deparamos com os diversos caminhos que deram origem a outras formas de viajar e de relatar. Posto que a experiência do narrador é influenciada não apenas pelo rumo que ele toma, mas também por fatores como o meio de transporte escolhido e, principalmente, o objetivo da viagem, a representação do próprio contato com o outro e consigo mesmo se altera. Peregrino, viajante, marujo, colonizador, migrante, flanêur, refugiado ou turista, a viagem moderna deu origem a formas plurais de vivências, cujo registro remete às sensações e sentimentos que se movem pelo desconhecido - ou nem tanto -, quer ele percorra estradas, singre mares e corte os céus, quer ele transite no espaço do próprio quarto ou corpo.

Do solitário peregrino¹⁶ em sua viagem aos locais sagrados, às hordas de turistas guiados por roteiros de lugares fetichizados de máquinas-fotográficas em punho, muita coisa mudou. Nesse ínterim, a migração, tida como o grande evento histórico-mundial da Modernidade, desempenhou um importante papel, marcando profundamente a história do Brasil e da literatura produzida sob sua influência. Estabeleceu-se um contraponto com aquele

¹⁵ Jameson finaliza sua síntese indicando que para Lefebvre “mesmo se tudo for espacial, essa realidade pós-moderna que nos cerca é de algum modo mais espacial do que qualquer outra”, (JAMESON, loc. cit., p. 364).

¹⁶ Peregrinação, viagem e turismo são a temática do ensaio de Machado e Pageaux que analisa em perspectiva os caminhos abertos pelo viajante na literatura, especialmente na portuguesa. (MACHADO, A. M. ; PAGEAUX,

primeiro relato de viagem mas agora a mudança do olhar, do ponto de vista, da época e da intenção de quem escreve¹⁷, determinarão novos rumos à narrativa, pautados em uma experiência divergente de deslocamento.

No Brasil, a imigração no sentido moderno inicia-se em 1808, quando D. João VI desembarca no Rio de Janeiro com a Corte Portuguesa, formada por cerca de 15 mil pessoas, e permite aos estrangeiros a posse de terra. A abertura dos portos às “nações amigas” foi coroada com a doação de terras para que os colonos alemães, em 1824, se estabelecessem como pequenos proprietários agrícolas na Região Sul, como forma de proteger as fronteiras do país. Em 1870 tem início o fluxo de imigração italiana, concentrando-se em Minas Gerais, no Rio Grande do Sul e, principalmente, em São Paulo, onde as famílias não se tornariam pequenas proprietárias, mas mão-de-obra para o café, ameaçado pela eminência da abolição da escravatura, que vem a ocorrer em 1888. Apesar de já haver registros anteriores de sua entrada no país, essa mesma década é marcada pelo aumento no fluxo migratório de árabes, e a seguinte, de 1890-1898, pela presença de espanhóis no Rio de Janeiro. Finalmente, com a virada do século XIX são os imigrantes japoneses que aportam em Santos e passam a se estabelecer em São Paulo¹⁸.

Inserido no quadro do gigantesco deslocamento transoceânico de populações européias que fugiram da recessão, o enorme contingente migrou intensamente de meados do século XIX até a Primeira Guerra Mundial, seguindo por mais algumas décadas, mas decaindo significativamente até o final da primeira metade do século passado. Embora as motivações de orientais e de africanos fossem distintas, a intensidade do fluxo e a origem de todos esses imigrantes tenham variado significativamente em cada período, a necessidade de migrar era quase uma constante na vida de cada um. Decorrente de problemas internos nos países que deixavam, como transformações socioeconômicas, guerras e problemas de ordem política, a imigração aparecia como única alternativa para uma grande parcela da população que mal se sustinha ou estava sendo oprimida. Além disso, muitos imigrantes foram seduzidos pelo barateamento das passagens de navio a vapor, além de incentivos financeiros ofertados por parte de governos e instituições europeias. Com o passar do tempo, aliou-se a esses

D-H. "As experiências da viagem". IN: *Da literatura Comparada à Teoria da Literatura*. Lisboa: Editorial Presença, 2001).

¹⁷ WALDMAN, Berta. "Recortes". *Entre passos e rastros: presença judaica na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Perspectivas/FAPESP, 2003. p 103.

¹⁸ MOTT, Maria Lucia. *Brasil: 500 anos de povoamento*. Rio de Janeiro: IBGE, 2000. Apêndice: Estatísticas de povoamento. p.225.

fatores a insistência de parentes e amigos que já haviam migrado e de alguma maneira encontravam-se estabelecidos.

Nesses termos, mesmo que acenem com a possibilidade de escolha, a viagem do imigrante não deixa de ser sentida como um exílio, imposta por condições adversas e aquém ao indivíduo. O direito de tomar uma decisão dá lugar à emergência de atender a necessidades praticamente inalienáveis¹⁹, e quando se pensa deter a possibilidade do retorno, descobre-se que essa modalidade de viagem moderna, tanto do refugiado quanto do imigrante, só costuma oferecer passagem de ida. O retorno, insondável, parece sempre distante, adiado constantemente, influenciando as expectativas de quem carrega e transmite por gerações o desejo latente do grande retorno à terra natal.

Verdade contraditória, alicerçada em paradoxos, a imigração provoca a ilusão coletiva de um estado que não é nem provisório nem permanente. “‘Exportam-se’ ou ‘importam-se’ exclusivamente trabalhadores, mas nunca – ficção esta indispensável e compartilhada por todos - cidadãos, atuais ou futuros. Aliás, seria possível que fosse diferente? Assim, semelhante dissimulação acrescentada a muitas outras da mesma natureza aparece como a própria condição absolutamente necessária para que existam emigrantes e imigração”²⁰. O resultado é a instabilidade de um ser, cuja permanência está sempre sendo espreitada por uma doença que o impeça de ser útil, ou uma expulsão em massa que lhe tome o conquistado. Invertem-se valores na relação que os une à sociedade receptora, fazendo com que passem de credores a devedores, de modo que qualquer mérito sempre recaia sobre a recepção.

De toda esse (con)usão, o que precisamos ter em mente é que o objetivo dessa modalidade de viagem é unicamente o trabalho. Imigrantes são trabalhadores provisórios, cuja estadia é tão provisória quanto os direito que possuem: “imigração e imigrantes só tem sentido e razão de ser se o quadro duplo erigido com o fim de contabilizar ‘custos’ e ‘lucros’ apresentar um saldo positivo – idealmente a imigração deveria comportar apenas ‘vantagens’ e, no limite, nenhum ‘custo’.”²¹. Ao imigrante, visto meramente como braço de trabalho provisório e em trânsito, resta a angústia de decidir encalacrar-se na própria tradição ou tentar

¹⁹ Sobre as verdades ocultas que arrastam o imigrante para o trabalho em outro país enquanto ocultam sob o véu de uma escolha pessoal a imposição de um sistema, cf: SAYAD, Abdelmaleck. "*Elgorba: o mecanismo de reprodução da emigração*". A. *A imigração ou os paradoxos da alteridade*. São Paulo: Edusp, 1998.

²⁰ SAYAD, Abdelmalek. "O que é um imigrante?", *ibid.*, p. 66.

²¹ SAYAD, "O que é um imigrante?", *ibid. cit.*, p. 50.

assimilar os padrões da nação que os recebeu. Entretanto, qual seria a tradição hegemônica do Brasil a qual estes homens e mulheres deveriam se adaptar?

Emerge daí um dos complexos índices que influenciaram na recepção dos trabalhadores estrangeiros: a tentativa de definir padrões, tradições e mesmo de recontar a história brasileira estava em franca discussão no momento em que os navios aqui aportaram. Definir uma identidade própria, uma cultura nacional, significava passar por cima de traços distintivos “não importa quão diferentes seus membros possam ser em termos de classe, gênero ou raça, uma cultura nacional busca unificá-los numa mesma identidade cultural, para representá-los todos como pertencendo à mesma grande família nacional.”²². Todavia, o projeto para alcançar tal unificação, não previa ignorar a diferença, mas excluí-la sempre que detectada como indesejável.

Buscando respaldo nas suposições culturais sobre a hierarquia e as categorias raciais, formalizadas nos séculos XVII e XVIII²³, o sonho de intelectuais brasileiros de mapear a própria origem precisava omitir a presença de negros, minimizar a indígena e afastar a oriental. Difundindo um sentimento de superioridade europeu, essa passa a ser a “raça” do imigrante desejável por ser supostamente capaz de promover um melhoramento da "espécie brasileira". Preferíveis àqueles moldados sob condições inferiores, os imigrantes “brancos” são auto-denominados como superiores aos demais grupos, esmagando-os a fim de reafirmar uma identidade nacional européia: “à medida em que os colonos se tornassem brasileiros, o Brasil se tornaria Europeu”²⁴.

Um tema tão conflituoso como esse resultou em embates teóricos passionais, travados em diversos âmbitos, com destaque para o literário. É neste último terreno que a discussão encontra um de seus espaços mais profícuos, visto que a literatura estava sintonizada com a vontade de representar o imaginário nacional ao mesmo tempo em que capta a proposta do resgate e estabelecimento de uma tradição que teria as feições do Brasil²⁵.

²² HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Glacira Lopes Louro. 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002. p. 59.

²³ Essas idéias eram articuladas a partir da combinação de teorias que acreditavam na determinação de um povo através da observância de sua herança genética, das influências que o meio exercia sob o indivíduo e do legado histórico recebido, no caso do Brasil, mais de Portugal do que dos próprios indígenas.

²⁴ LESSER, Jeffrey. *A negociação da identidade nacional*. Trad. Patricia de Queiroz Carvalho Zimbres. São Paulo: UNESP, 2001. p. 26.

²⁵ Segundo Weber os conceitos de “nação” e de “nacionalidade literária” vistos a partir da historiografia literária brasileira permitem observar como se constituíram os diferentes discursos sobre a nacionalidade, não simplesmente como expressão de determinados interesses histórico-sociais, mas, principalmente, como agentes fundamentais da própria constituição da nacionalidade, na medida em que compõem, instituem, imaginam a “nação” ou as diferentes “nações” conforme os interesses histórico-sociais que os alimentam. Para uma visão

Seja nas páginas de Silvio Romero, José de Alencar ou Machado de Assis, a tentativa de delinear qual seria o real instinto de nacionalidade brasileiro, a origem e a raça do herói, a temática mais adequados a nossa história, a linguagem e a paisagem mais brasileiras, fazem-se presentes.

Temerosos de que determinadas levas de imigrantes prejudicassem o intento nacionalista ou desejosos de utilizarem-na a seu favor, os membros da elite lançaram-se na defesa de três caminhos distintos. Uma parcela acreditava nas características étnicas como desejáveis para um melhoramento e consolidação da raça nacional, defendendo a proibição da entrada de imigrantes vindos da Ásia e do Oriente Médio. Outra, defendia a concessão de plenos direitos de cidadania a esses imigrantes como um preço razoável a ser pago pelo crescimento econômico. E havia ainda um terceiro grupo que queria apagar os traços de etnicidade, sem deixar de usufruir os benefícios da mão-de-obra do imigrante, ou seja, ansiavam seu trabalho, mas de alguma maneira esperavam recebê-los esvaziados.

Se o sonho de uma identidade nacional única e estática jamais encontrou paralelo na realidade brasileira, devem-se às pressões econômicas e sociais exercidas que não permitiram o enquadramento de um conceito tal qual o de identidade em uma concepção tão fechada. Embora o imigrante funcionasse como braço de trabalho barato submetido à força ao poder hegemônico que o acolhia e condicionava a um lugar determinado a fim de controlar o curso das transformações, "determinar a forma de um espaço onde se aloja um objeto, assim como fazem os rios e as cidades, materialmente organizados por obstáculos que os encerram e os ignoram, não funciona com pessoas. Essas, felizmente, extrapolam ou podem extrapolar o lugar que lhes destinam."²⁶. Mereceram destaque nesse ínterim os 4,55 imigrantes milhões de imigrantes que entraram no Brasil entre 1872 e 1949 e introduziram novos paradigmas: outros produtos e técnicas de trabalho da terra, formas diferenciadas de partilhá-la – a pequena propriedade –, de usá-la – a economia de consumo –, e de representar todo esse processo – relatos que tratam da viagem de imigrantes não do prisma dos que percorreram o caminho, mas majoritariamente por seus descendentes que escutaram suas histórias.

mais aprofundada conferir: (WEBER, João Hernesto. *A nação e o paraíso: a construção da nacionalidade na historiografia literária brasileira*. Florianópolis: EdUFSC, 1997).

²⁶ WALDMAN, op. cit., p. XVIII.

III. O Oriente e seu duplo nacional

Para Waldman, a imigração, um “filão literário que versa sobre a inserção do estrangeiro entre nós – além do interesse do assunto num país que entra no processo de industrialização escorado na força de trabalho que vem de fora e conta, hoje, com um enorme contingente de estrangeiros em sua formação – tem resultado muitas vezes em literatura de bom nível.”²⁷. Para ilustrar sua fala, a autora cita o trabalho de mapeamento da cidade de São Paulo feito por Antônio de Alcântara Machado, a imigração alemã no sul, enfatizada nas páginas de Lya Luft, e a vocação árabe descoberta tanto no interior paulista de Raduan Nassar quanto na Manaus de Milton Hatoum. Entre tais autores poderíamos incluir ainda Moacyr Scliar²⁸ e a representação dos judeus, José Clemente Pozenato e suas colônias italianas no sul, Zélia Gattai e os italianos em São Paulo, Salim Miguel e o oriente catarinense ou Ana Miranda e os árabes em São Paulo. Mesmo incompleta, essa lista nos permite constatar a atenção que vem sendo dedicada à questão da representação do imigrante na literatura brasileira contemporânea.

Aceitar o desafio maior de tematizar a imigração, trazendo para os textos as marcas de uma identidade no mínimo dupla e certamente entrecortada, é o ponto fulcral a ser observado por estudiosos, cuja análise tem recaído com alguma preponderância nas representações de descendentes europeus. Apesar desse fato ser compreensível, devido a maior presença numérica destes entre os imigrantes que aqui chegaram²⁹, nosso trabalho caminha na contra-mão dessa corrente, ao operar com construções literárias de/sobre indivíduos árabes, mais precisamente libaneses. Tentamos assim atender ao apelo de Lesser, para quem é surpreendente a ausência de estudos relacionados ao grande número de imigrantes não-europeus no Brasil, o que é quase injustificável, visto que, ao trazerem consigo uma cultura pré-migratória e criarem novas identidades étnicas “foram os 400 mil asiáticos, árabes e judeus, considerados não-brancos e não-pretos, que mais puseram em xeque as idéias da elite sobre a identidade nacional.”³⁰.

²⁷ WALDMAN, "Recortes", op. cit., p. 103.

²⁸ O estudo de Waldman contempla em seu “Capítulo III: Mote e glossas” especificamente esse papel: tanto a influência da cultura judaica na obra de Scliar, quanto a influência da obra de Scliar na representação judaica nacional. (Cf. WALDMAN, op. cit., p. 103-130).

²⁹ Do total geral de imigrantes que entraram no Brasil entre 1880 e 1969, 79 % eram europeus. Destes, 31% eram portugueses, 30% italianos, 14% espanhóis e 4% alemães. (FONTE: MOTT, op cit., p. 145).

³⁰ LESSER, op. cit., p. 19.

Além de todos os paradoxos que a imigração traz consigo, expectativas, frustrações e cobranças, os árabes ainda tiveram que lidar com pré-conceitos anteriores a seu desembarque, de indivíduos que os tomavam por seres “exóticos”. O oriental, qualquer que fosse sua nacionalidade, era visto pelo brasileiro através de um olhar que o processava dentro do sistema de valores europeu. A esse respeito Said faz notar que o Oriente era uma invenção do Ocidente: “fora desde a Antiguidade um lugar de romance de seres exóticos, de memórias e de paisagens obsessivas, de experiências notáveis”³¹. A obsessão por estudar, dominar, reestruturar e exercer autoridade sobre o Oriente só reforçou estigmas, separando-o ainda mais do Ocidente. Construíram-se assim dois territórios geográficos e culturais em oposição, duas idéias que se apóiam e refletem uma à outra. Estabeleceram-se, pois, as bases da diferença, ignorando que o discurso cultural e o intercâmbio no interior de uma cultura costumam fazer circular algo que não é verdade, mas representação³².

O discurso orientalista era captado pelos que aqui estavam e processado a partir da demarcação da diferença, piorando ainda mais a vida dos imigrantes árabes que tentavam conquistar seu espaço. Ser considerado diferente num lugar onde a diferença se equilibra na linha entre o aceitável e o inaceitável³³, é uma tarefa complexa e dolorosa: levou muito tempo até que o discurso estático proferido pela elite fosse fissurado, mostrando a ambigüidade que norteia certas formulações, ainda não superadas de todo. Sem enquadrá-los em conceitos simplistas, aliás, sem sequer os enquadrar em conceitos, podemos observar em seu trânsito e em sua busca por uma identidade oriental no Brasil uma "tradição" que passa de geração a geração como parte daqueles “aspectos de nossas identidades que surgem de nosso ‘pertencimento’ a culturas étnicas, raciais, lingüísticas religiosas e, acima de tudo, nacionais.”³⁴.

Quando se rompe o elo que une os sujeitos a esse conjunto que lhes confere uma nacionalidade, a busca se torna vã. O imigrante e muitas vezes seus descendentes experimentam um sentimento de não-pertencerem mais, nem pertencerem ainda. Mesmo que as culturas nacionais sejam identidades imaginadas e ter uma nação não seja um atributo inerente à humanidade: “uma cultura nacional é um discurso – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto ações quanto a concepção que temos de nós mesmos. As

³¹ SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Trad. Tomas Rosa Bueno. São Paulo: Cia das Letras, 2001. p. 13.

³² SAID, *Orientalismo...*, loc. cit., p. 33.

³³ LESSER, op. cit., p. 19.

culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre ‘a nação’, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades”³⁵.

A fim de evitarem tal sensação de exclusão, os imigrantes reforçam o discurso da nacionalidade, sentido como manifestação da verdade. A identidade cultural passa a gerar uma luta em prol de sua manutenção, enquanto história dos antepassados que explica a própria trajetória. Esse processo angaria força tal que, como observa Stuart Hall, gera uma identidade associativa com as culturas de origem que permanece forte ainda pela segunda e terceira gerações, mesmo que os locais de origem não sejam mais a única fonte de identificação. Na Literatura Brasileira esse fenômeno parece se repetir, visto que ao lermos os relatos de imigrantes nos colocamos diante de histórias contadas, sobretudo, por seus descendentes: não apenas dentro desses relatos – as personagens –, mas também fora – os escritores –, a geração que vivencia a imigração não é a que detém a voz na narração.

Berta Waldman nos informa que escritores filhos de imigrantes começaram a despontar em meados do século XX, estendendo sua produção até a atualidade, quando começam a ser substituídos por seus filhos e netos "que sustentam ainda uma literatura de dupla face". O termo "ainda" empregado pela autora não foi escolhido por acaso. Ele alude "à perspectiva nebulosa quanto ao futuro de uma literatura que registra aspectos de outra cultura que, com o passar das gerações, vai se tornando cada vez mais longínqua. Se o movimento das massas prosseguir, e essa é uma forte característica do mundo globalizado, a literatura voltada à imigração irá tomando, com certeza, novas feições."³⁶. Talvez porque mais desajustado do que o próprio indivíduo imigrante sejam seus filhos e netos, que sentem a necessidade de optar por uma nacionalidade sem ter acesso real a nenhuma delas: eles sofrem não pela condição de deixar de pertencer a algum lugar, visto que normalmente sequer conhecem a pátria dos pais e avós, mas pela sensação de nunca terem pertencido a nenhum lugar, nem à pátria do passado, nem à cultura do lugar presente.

Enquanto tradição que parece se reforçar mais do que esvaecer com o passar do tempo, os relatos desses imigrantes não poderiam ser consideradas como tentativas de recuperação das origens do narrador benjaminiano, pois tanto partem de experiências acumuladas com o deslocamento no espaço, quanto da experiência no tempo? Dentro e fora do texto são seres que compartilham da experiência de exílio mediada, uma profusão de

³⁴ HALL, op. cit., p. 08.

³⁵ HALL, op. cit., p. 51.

³⁶ WALDMAN, op. cit., p. XX.

histórias compartilhadas e registradas na tentativa de compreender a própria história. Esse Oriente menos exótico e mais centrado nos problemas da representação de indivíduos imigrantes é o enfoque dos autores que estudaremos: Milton Hatoum e Ana Miranda.

Hatoum afirma que compôs *Relato de um certo Oriente* no calor abafado de Manaus ao longo de mil e uma noites. Mas há muito mais das *Mil e uma noites* do que essa possível coincidência: descendente de libaneses, as histórias da Sherazade embalam sua infância e foram transplantadas às páginas de seu romance. O resultado é um universo formado de maçãs, pêras e figos, *raha* com amêndoas, saquinhos de *miski*, latas de tâmara e *tambak*, tudo degustado em pé de igualdade com cupuaçus, mangas e graviolas. Prazeres de uma infância num lugar que era, nas palavras do autor, “mistura de Extremo Oriente com Extremo Norte do Brasil”, numa época em que “bastava atravessar o Rio Negro de barco ou canoa para que o espaço se transformasse num horizonte verde”³⁷.

Ana Miranda, autora da *Amrik* de imigrantes árabes em São Paulo, nasceu em Fortaleza, cresceu em Brasília e mora no Rio de Janeiro, seguindo o ritmo das migrações internas: sai do Nordeste e ruma para Brasília na época do apogeu do Distrito Federal, para então deslocar-se para o litoral. Embora não seja descendente de libaneses, seu marido o é. E é por intermédio dele e pela dedicada pesquisa que realiza, que ela tem acesso ao horizonte de cores, costumes e sabores que faziam parte da vida das famílias libanesas na São Paulo de fins do século XIX: mais do que experiência pessoal, ela tenta aliar conhecimento histórico e imaginação. Sua obra é feita de retalhos de memórias, bordada com o fio de pesquisas históricas, pelos desenhos da imaginação de artista de Ana Miranda que, embora não pertencesse a esse universo num primeiro momento, incorporou-o a sua vida.

O que tais autores produzem não são relatos pautados nos modelos de biografia, genealogia ou historiografia, mas algo que aproveita o material da experiência do imigrante transformando-o em matéria literária, em ficção. É a história da produção da cultura inteiramente moderna da diáspora, uma busca aparentemente genealógica, mas que na verdade apenas aproveita tradições restantes, em sua maioria fragmentados. Fenômeno observável através de personagens lacônicas que, longe de sua pátria e sentindo-se exilados, por mais que tenham êxito, são sempre excêntricos que sentem sua diferença – e com frequência a exploram – como um tipo de orfandade. Esse seria o motivo pelo qual

³⁷ HATOUM, Milton. "Frutos da Amazônia". Artigo publicado na *Revista Globo Rural*. Disponível em: <<http://www.revistagloborural.com.br>> Acesso em: 08 fev. 2005.

“Agarrando-se à diferença como a uma arma a ser usada com vontade empedernida, o exilado insiste ciosamente em seu direito de se recusar a pertencer a outro lugar”³⁸.

O que resulta dessa experiência que envolve migração, mas aproxima-se por vezes do exílio? Como a literatura representa a imigração: a antiga forma de relatar consegue (ou não) abarcar esse fenômeno social ou dá origem a novas formas? E através de que dispositivos ela representa o homem contemporâneo, eternamente em viagem desde que o deslocamento oscila entre desejo e proibição, valor e imposição?

Figuras híbridas tendo de lidar com o choque cultural, a inadequação, o sentimento de não-pertencer e o conflito de terem de escolher entre as tradições dos pais e a cultura hegemônica. Incertezas expressas através de aspectos da própria cultura (como religião, dança, culinária e vocabulário) que ditam as formas do relato: eis as bases de nosso diálogo com as obras *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum, e *Amrik*, de Ana Miranda. Escritas por autores contemporâneos no limiar do contato cultural, um descendente e o outro em contato direto com indivíduos não-nacionais, que têm a experiência de imigração e exílio, não marcada em sua pele, mas em sua memória nas lembranças de antepassados. Trata-se de um estudo à luz da Teoria Literária e da Literatura Comparada, que leva em conta textos de autores brasileiros sobre memórias tão fictícias quanto saudosas, de um lugar que não foi, de um tempo que não existe mais, de uma cultura que só lhes chegou mediada, mas que, de alguma forma, representa parte do que eles são, ou, poderiam ter sido.

³⁸ SAID, Edward. "Reflexões sobre o exílio". *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Cia das Letras, 2001, p. 55.

1. INCERTO RELATO

1.1 Eterno retorno, permanente desencontro

Nasce a manhã em meio à relva do jardim, onde uma mulher acorda, sonolenta, diante de figuras que não parece reconhecer e das últimas anotações sobre o vôo noturno. Como qualquer viajante que chega a terra distante, despertaria para um novo mundo quando a noite abrisse suas pesadas cortinas, não fosse o caso de já estar diante da casa da infância. Uma casa feita mais de recordações de criança, de cantigas do silêncio, de brincadeiras interrompidas e de mistérios insondáveis, do que propriamente de cimento e de tijolos. Paira uma dualidade no ar, visto que, se por um lado “A atmosfera da casa estava impregnada de um aroma forte que logo me fez reconhecer a cor, a consistência, a forma e o sabor das frutas que arrancávamos das árvores que circundavam o pátio”³⁹, por outro, as pessoas que agora a habitam, e muitos dos objetos e dos móveis ali dispostos causam certo estranhamento à narradora por não acenarem a lugar algum do passado, ou não alcançarem sua plena significação. Diante dessa cena que reflete tanto a familiaridade quanto o desconhecido, surge logo a dúvida: existe a possibilidade do retorno ao lar? A casa dos pais, sempre reconhecível e acolhedora, enquanto refúgio de nossas lembranças mais remotas, seria um lugar nosso, uma pátria, uma cultura original da qual faríamos parte, a qual pertenceríamos, enquanto fornecedora de uma identidade reconhecível? E como se dá essa suposta relação redentora do retorno à sua “própria terra” em se tratando de imigrantes e seus descendentes?

A narradora de *Relato de um certo Oriente* convive com essas indagações, mas não é capaz de articular respostas, desnorтеada que está com a tal viagem de retorno, tomada por essa sensação de desconhecimento daquilo que se conhece profundamente. Olhando para esse quadro, a exposição de Freud acerca da sensação despertada pela palavra alemã *unheimliche*, traduzida para o português como *estranho*, parece ser uma das primeiras pistas capazes de auxiliar na compreensão do romance. Compreendendo a estética enquanto teoria da beleza e das qualidades do sentir, o psicanalista austríaco vê no vocábulo *unheimliche* uma categoria do assustador que remete ao que é conhecido e familiar há muito tempo, e investiga em que

³⁹ HATOUM, Milton. *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 10.

circunstâncias o familiar pode tornar-se estranho e assustador. Conclui que algo teria de ser acrescentado ao que é novo e não familiar para torná-lo estranho, algo com o que as pessoas não sabem lidar, não conseguem abordar.

Partindo da análise de contos e chegando às narrativas fantásticas, Freud estabelece as primeiras formas de estranho: dúvidas quanto a saber se um ser aparentemente animado está realmente vivo; ou, de modo inverso, se um objeto sem vida não estaria na verdade animado. Passa ainda pelas categorias de duplo e pelas repetições involuntárias que criam uma atmosfera estranha, algo de fatídico e inescapável. Tratando mais detidamente desse último quesito, o psicanalista fala na “predominância de uma ‘compulsão à repetição’ na mente, procedente dos impulsos instintuais e provavelmente inerente à própria natureza dos instintos”⁴⁰, comportamento esse observável no retorno da protagonista de *Relato* que tenta encontrar a verdadeira casa na qual um dia viveu, em algum lugar sob as ruínas. Uma compulsão que seria expressa também nos impulsos das crianças pequenas, e que, de acordo com Freud, seria responsável por uma parcela do rumo tomado na análise de pacientes neuróticos.

Mas vamos além. O estudioso teoriza que todo afeto pertencente a um impulso emocional que é reprimido, transforma-se em ansiedade. Esse estado seria capaz de gerar então uma categoria assustadora, em que: “o elemento que amedronta pode mostrar-se algo reprimido que retorna”⁴¹. Exemplo desse processo em que a repressão, deslocada na forma de ansiedade, molda a recepção do indivíduo, poderia ser ilustrado pela narradora que revela “A conversa com os animais, os sonhos de Emilie, o passeio ao mercado na hora que o sol revela tantos matizes do verde e ilumina a lâmina escura do rio. Na fala da mulher que permanecera diante de mim, havia uma parte da vida passada, um inferno de lembranças, um mundo paralisado à espera de movimento.”⁴². Esse trecho *unheimliche* passaria então a exemplificar o estranho que não é novo ou alheio, mas algo familiar, estabelecido na mente há muito tempo, e alienado dela pelo processo da repressão, como ocorre com a narradora que, saindo da clínica psiquiátrica na qual se encontrava, justifica no último capítulo o tão adiado retorno à casa da infância como tentativa de reaver uma parte do que estava (e permanece) assustadoramente perdido.

⁴⁰ FREUD, Sigmund. “O estranho”. IN: *Obras completas*. Trad. Jayme Salomão. Vol. VII. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 297.

⁴¹ FREUD, “O estranho”, *ibid.*, p. 300.

⁴² HATOUM, *op. cit.*, p. 11.

A esses elementos na busca do tempo perdido, acresçamos também a força exercida pela idéia e pelos sentimentos ligados à morte, cuja complexidade é ressaltada por Freud, ao assegurar que em tal questão os seres humanos pouco evoluíram desde os primórdios dos tempos. Assim, vazio existencial, ausência e perda não só constituem o enredo da obra de Hatoum, mas também marcam a estrutura narrativa. Essa relação da falta parece ser expressa sobretudo no tratamento conferido à morte, tão presente e tão ausente no romance, como revelam as linhas em que Hindié descreve a manhã em que a amiga Emilie falece: “O pânico e a aflição diante da morte, a casa varrida por um vendaval, um tremor de terra no coração da família, não se sabe a quem recorrer nesta manhã que parece fora do tempo, nesta casa em ruínas, às avessas, e onde as preces se misturam com as confissões de culpa, como se as palavras sagradas tivessem o poder de banir a ausência, o vazio deixado pela morte.”⁴³.

No *Relato* não é propriamente a morte que se faz presente, precisa Suzana Scramim⁴⁴, mas o seu entorno. Como sugere a estudiosa, se analisarmos o atropelamento de Soraya Ângela, em que a seqüência narrativa subtrai a descrição do trágico acidente, nos depararemos com as personagens, na cena seguinte, já à volta do corpo inerte da menina:

(...) aponte para a rua: o lugar do desastre. Ele deu um salto, olhou para mim e eu mergulhei na rede e fiquei pensando no clarão aberto no meio da rua, preocupada contigo, te procurando, mas só havia enxergado Emilie debruçada sobre um volume coberto por um lençol manchado de vermelho. Havia também peixes e legumes e frutas espalhadas sobre as pedras cinzentas, e os soldados ameaçavam com cassetetes a meninada que tentava fisgar as compras da cesta de Emilie, espalhadas no chão, bem junto ao corpo da prima; alguns curumins saltavam por cima da mancha de sangue, querendo chamar a atenção dos homens armados, vestidos de brim ou cáqui, uma tonalidade da cor da pele das crianças.

Sob a luz intensa do sol todos pareciam de bronze, apenas destoavam o florido da saia de Emilie e a mancha vermelha que ainda se alastrava ao longo do lençol transformado em casulo, a cabeça tal um gorro grená, ou um vermelho mais intenso, mais concentrado, como se a cor tivesse explodido ali, numa das extremidades do corpo. Foi uma das imagens mais dolorosas da minha infância (...)⁴⁵

Nessa passagem, não temos um flash-back ou a retomada para algum esclarecimento sobre o ocorrido, apenas um quadro em tons rubros e traços dramáticos da cena posterior à morte da criança. A morte não foi narrada, seu atropelamento é anterior, o seu entorno é que é explorado, evocando sentimentos confusos no leitor, que vão da indignação à lástima. De

⁴³ HATOUM, op. cit., p.139.

⁴⁴ Afirma Scramim: “O leitor não encontrará configurada na materialidade do texto nenhuma das cenas de morte, apenas sua ausência. A cena de morte da menina é apenas descrita no seu entorno, da mesma forma, o suicídio de Emir, descrito pela fotografia que Dorner tirou dele pouco antes de seu suicídio no rio Negro, a morte de Emilie também não será enfocada diretamente. No fim das contas, será preciso convir que para além da morte como figura iconográfica, é de fato a sua ausência que rege esse balé desconcertante de imagens sempre interditas” (Cf.: SCRAMIM. *Um certo Oriente: imagem e anamnese*. No prelo).

⁴⁵ HATOUM, op. cit., p. 21.

modo semelhante, Emir é visto e fotografado somente de passagem pelo amigo Dorner que leva consigo o foco narrativo e se aproxima do local da tragédia apenas depois do fato, abstraído, consumir-se:

um rapaz vestido de branco? Conversava com uma flor, saiu andando devagar e desapareceu. O soldado apontou a direção que ele seguira, e, quando avistei o porto, uma parte do cais flutuante estava apinhado de gente. Mesmo de longe foi possível divisar os mergulhadores: duas figuras negras, como se pairassem na atmosfera embaçada pelo chuvisco. A notícia se espalhou como uma epidemia e as versões comentadas eram tantas e tão desencontradas que Emilie chorou e riu várias vezes. Isso porque os dois vigias da Capitania dos Portos emitiam opiniões tão divergentes a respeito do homem tragado pelas águas do Negro.⁴⁶

A narração da morte de Emilie, na voz de Hindié Conceição, também explora esse artifício. Ela é primeiramente antecipada por pressupostos funestos “Os animais, filha, nem se mexeram quando entrei no pátio (...) Parecia que todos os olhos eram um só, unidos por uma melancolia atroz.”⁴⁷, ao que segue a descrição de gritos, manchas e rastros que sinalizam a tragédia. Muito embora todas as mortes demonstrem representar lutos eternamente mal resolvidos, o leitor mais se aproxima da tênue linha que separa vida e morte, não por acaso, no episódio em que a vítima é a matriarca:

Hindié gritou ao divisar uma ardósia do piso mais encarnada que as outras; a mancha ainda 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 Saluá ciscando a soleira 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 mão direita, e a outra mão cobria os seus olhos.⁴⁸

Além dessa postura de distância da morte tomada pelos narradores, as personagens também distanciam-se umas das outras no momento derradeiro, de modo que uma grande semelhança entre as mortes se dá na agonia solitária que acompanha cada um ao final. Como na compulsão flagrante do *eterno retorno* nietzscheniano⁴⁹, a repetição, dada pelo fato primordial de que todo o passado está contido no presente, responderia aos padrões de eventos passados que afloram no presente da família da narradora de forma cíclica, tanto na vida individual, quanto na familiar.

⁴⁶ HATOUM, op. cit., p. 64.

⁴⁷ HATOUM, op. cit., p. 138.

⁴⁸ HATOUM, id.

⁴⁹ Outra contribuição que pode ser proveitosa a esse estudo diz respeito à “lei do eterno retorno”, de Nietzsche. Nela o filósofo promove a leitura da repetição a partir da concepção de que o passado está contido no presente. Assim, seria normal que os padrões de eventos passados aflorassem no presente de forma cíclica, na vida das

São figuras conduzidas talvez não ao vazio, mas certamente pelo vazio, pelo isolamento e solidão. Sua luta vem da tentativa de encontrar raízes mais sólidas, de estabelecer vínculos longos capazes de afastar a sensação de estranhamento. Em última instância, cabe dizermos que essa condição de algum modo é compartilhada por nós sem que precisemos viajar muito longe para experimentar⁵⁰, visto que a sensação descrita por Freud passa a fazer parte da condição moderna. O filósofo Heidegger reitera tal idéia postulando que tomamos consciência do nosso desalento a partir do momento em que constatamos que a terra não é mais reconhecível. Familiar é apenas a sensação de des-locamento, pois *unheimliche*⁵¹ designa literalmente que “não estamos em casa”. O lar, se alguma vez existiu, há muito tempo não passa de ilusão ou escombro. As personagens de *Relato de um certo Oriente*, as quais o movimento foi imposto por alguma força superior, percorrem territórios nem conhecidos, nem inteiramente desconhecidos, um espaço *unheimliche* que tentam desvendar na tentativa de fugir da terrível e assustadora idéia de não-pertencer. A sensação decorrente desse abandono, que inclui até mesmo a renúncia da terra natal, é expressa por um forte sentimento de exílio, o qual pode ser observado em diferentes formas nas personagens que compõe o *Relato*.

1.2 Imigrante em segundo grau

Uma família erigida sob os efeitos da imigração, seus agregados, amigos e empregados, a maioria deles, sujeitos não-nacionais ou que se sentem como tal. Estas são as personagens que compõe *Relato de um certo Oriente*. Nessa obra feita de passagens difusas, as fronteiras que segregam as personagens ficam paradoxalmente claras, não apenas separando as personagens de fora do núcleo familiar, mas afastando as que vivem em seu interior umas das outras. São limiares que impedem o livre trânsito entre os territórios, confinando-as num eterno *unheimliche*. Mas se as fronteiras humanas, como as geográficas ou

peças individualmente, ou das coletividades. Cf (NIETZSCHE, Friedrich W. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Trad. Mário da Silva. 9. ed. São Paulo: Civilização Brasileira, 1998).

⁵⁰ HALL, Stuart. "Pensando a diáspora: reflexões sobre a terra no exterior". *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Org. Liv Sovik; Trad. Adelaine La Guarda Resende et all. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003. p. 27.

⁵¹ Destacamos as interessantes considerações presentes também em Heidegger sobre a sensação moderna representada pelo *unheimliche*: "a historicidade de toda humanidade reside em ser enraizado, e ser enraizado (*heimliche*) é sentir-se em casa ao ser desenraizado (*unheimliche*)". Nessa perspectiva, o desenraizamento da narradora é a condição necessária para que se estabeleçam novas raízes capazes de identificar sua história (HEIDEGGER, Martin. *Conferências e escritos filosóficos*. Trad. Ernildo Stein. São Paulo: Nova Cultural, 1996).

espaciais, são fatores que colaboram para a segregação social, inclusive no ambiente doméstico, como essa sensação de estranhamento contínuo se reflete nas personagens?

Situado nas primeiras décadas do século passado, a história de imigrantes libaneses que se deslocam para a região Norte do Brasil contada por Hatoum nos permite observar retratos da formação étnica da capital manauara. Não cópias do real, mas leituras que apontam os vestígios da presença da imigração na subjetividade das personagens. São imagens de vidas marcadas pela imigração, cuja representação estudaremos num viés que passa pela história, tanto a oficial, feita de livros e números públicos, quanto a extra-oficial, a de relatos e reflexões individuais.

Do ponto de vista da história, é importante recordarmos que os imigrantes atendiam aos apelos brasileiros por mão-de-obra, além de auxiliar na demarcação e proteção das áreas fronteiriças. Vindos de diversos países, principalmente europeus e árabes, as levas de imigrantes se espalharam e fixaram de maneira desigual pelo território brasileiro. Diferentemente de europeus e asiáticos, os árabes não se fixaram de maneira concentrada em um único lugar, mas se espalharam de Norte a Sul do Brasil, com alguma predominância no Norte. Além disso, eles não contaram com subsídios para sua instalação, nem da parte do governo brasileiro, nem da de seu país de origem. Na verdade, sua migração foi mais incentivada por fatores internos do que propriamente externos, visto que na segunda metade do século XIX houve um período de conflitos políticos e econômicos causados pelo domínio do Império Otomano sobre a região do Oriente Médio. O que por si só justifica a correspondência histórica entre esse período de conflitos e o período em que a emigração de árabes ocorreu de forma bastante acentuada.

O fluxo migratório árabe, especialmente o sírio-libanês, se intensificou e atingiu seu auge entre 1920 e 1930. Esse período foi muito importante por assinalar a mudança de objetivo dos que aqui chegaram: é o momento em que os imigrantes, decepcionados com o rumo que seu país toma após o fim da dominação política e econômica, resolvem desfazer as malas que estiveram sempre prontas e alicerçar suas casas em definitivo no novo país. Diferentemente das primeiras levas, quando o imigrante não considerava definitiva sua vinda para o Brasil e o retorno ainda permanecia no pensamento da maioria, o interesse passa a se voltar para a criação de um lugar que pudessem considerar como seu em terras brasileiras, momento esse que marca tanto a chegada da família de Hatoum à Amazônia, quanto o desenrolar da narrativa.

Com o sucesso dos primeiros árabes, muitos conterrâneos começaram a vir na esperança de melhorarem também seus padrões de vida. Os colegas e parentes observavam esse costume e concluíam que realmente a situação do sujeito e da família havia mudado para melhor. A partir daí, criavam-se esperanças e cultivavam-se expectativas em relação à América. O fato do país nem sempre oferecer todas as oportunidades imaginadas era omitido aos parentes e amigos distantes, em prol de uma ilusão que queriam, talvez mesmo precisassem, compartilhar com os seus.

Tal processo migratório é posto em curso em *Relato* por Tio Hanna, aparentemente o primeiro da família do pai a chegar ao Brasil, seduzido pelas promessas de aventura e pelas maravilhas do extremo norte do Amazonas. É ele quem convence o sobrinho por intermédio de cartas a emigrar do Líbano. Destinadas ao irmão, as cartas conseguiam tornar a comunidade em que vivera no Líbano “suspensa” em sua emigração⁵², tão persuasiva era a propaganda do tio. A esse respeito, declara o sobrinho:

Quando líamos suas cartas, que demoravam meses para chegar às nossas mãos, ficávamos estarecidos 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 esplendidos, dotados de paredes inclinadas e rasgadas por janelas ogivais que apontavam para o poente, onde repousa a lua de ramadã.⁵³

O pai ao narrar o episódio não explora abertamente quais foram as condições sociais responsáveis pela contradição do tio – embora possamos pensar na boa imagem que pretendia passar à família –, apenas remete à sua rica imaginação. Esse esforço do tio por manter desconhecida a realidade objetiva da imigração através da seleção de informações e da fantasia, pode ser visto como parte dos mecanismos do fenômeno da imigração, responsável por ajudar a criar no imaginário coletivo um lugar que não existe, e é visto por Sayad como a mediação necessária para que a economia se estabeleça⁵⁴, visto que o sobrinho é convencido a

⁵² SAYAD, "*Elghorba: o mecanismo de reprodução da emigração*". Op. cit., p. 41.

⁵³ HATOUM, op. cit., p. 71.

⁵⁴ No jogo da ilusão coletiva ao redor de um estado que não é nem provisório nem permanente, revela Sayad: "À medida que a imigração se distancia da definição ortodoxa e da representação 'ideal' que dela se dá a ponto de desmentir ambas no que elas têm de mais essencial, descobrem-se os *paradoxos* (no sentido original do termo: *para-doxa*, ao lado da opinião) que as constituem e desvendam-se as ilusões que são a própria condição do advento e da perpetuação, aqui, da imigração, e lá, da emigração. Estas ilusões só produzem o efeito que conhecemos porque são coletivamente mantidas; elas são, por uma espécie de cumplicidade *objetiva* (i. e., a despeito dos interessados e sem que haja para tanto um acordo prévio), compartilhada pelos três parceiros que são a sociedade de emigração, a sociedade da imigração e os próprios emigrantes/imigrantes, os primeiros a estarem concernidos. Se há colusão de todos esses parceiros, é porque as ilusões que lhes são comuns procedem, *grosso modo*, de categorias de pensamento que também são categorias sociais, econômicas, culturais, políticas etc. e, por fim, do Estado (nacionais, quando não nacionalistas)." (SAYAD, "Introdução". Op. cit., p. 18).

tomar o destino do tio e a se deslocar por mais de três mil milhas para juntar-se a ele, atendendo às demandas brasileiras. Já era previsível que o mundo inventado por Tio Hanna não se sustentasse após a chegada do sobrinho: logo a primeira vista não são castelos o que encontra. Não bastasse, assim que desembarca no “lugar que seria exagero chamar de cidade”⁵⁵, mais quente do que propriamente caloroso, é conduzido por um suposto primo ao novo endereço do tio: um jazigo meio abandonado, morada eterna.

O sobrinho, que poderia espelhar-se na morte do tio e vê-la como mal presságio, precisa ocupar o papel que lhe é atribuído, afinal, um imigrante só tem razão de ser pelo seu trabalho e ele precisa encontrar – urgentemente – uma atividade a qual dedicar-se, pois seu sustento depende unicamente de si. Como os demais libaneses que vieram para o Brasil sem almejar fábricas ou propriedades agrícolas, ao futuro patriarca da família caberia optar basicamente pelo comércio ou pelas pequenas indústrias, escolhendo a primeira opção⁵⁶. Estabelecendo-se como comerciante, o pai evidencia aquela mudança maior no objetivo dos imigrantes árabes que chegaram consigo: vindo após a primeira leva que trazia como desejo quase que exclusivo adquirir propriedades na aldeia natal ou mandar dinheiro para os parentes comprarem imóveis lá, os árabes que aportam nas levas subseqüentes sentem uma necessidade maior de se estabelecer aqui mesmo, começando a se interessar pelas residências e propriedades no Brasil.

Mesmo estabelecido em Manaus como comerciante, tendo constituído família e rodeado por pessoas de mesma origem, é nos livros que o pai encontra companhia: uma possibilidade de exercício do distanciamento das pessoas, da solidão e do silêncio. Lendo os livros do Alcorão encontra tanto Deus quanto sossego, informação e distração. Sua relação com o mundo parece ser mais ou menos mediada por páginas que permitem que se aproximem mais dele do que as pessoas à sua volta, como opina Hakim: “do seu confinamento só partilhava o Livro: as palavras estavam impressas na sua solidão”. É desse modo que o pai “Fala comigo como se falasse com um espelho, e passa horas lendo o Livro em voz baixa. Mal escuto a voz dele e não compreendo nada do que é possível escutar. Tenho impressão de que ele lê para me esquecer”. A leitura pode ser vista como um mecanismo de evasão, de recusa da realidade pouco familiar. O mundo do livro materializa-se como a realidade mais verdadeira e mais próxima que ele é capaz de identificar. A partir da leitura de

⁵⁵ HATOUM, id.

⁵⁶ HAJJAR, Claude Fahd. *Imigração Árabe: cem anos de reflexão*. São Paulo: Cone, 1985. p. 20.

seus livros árabes, o pai (re)conhece a terra natal, o que não acontece no contato com os filhos, cujo distanciamento vem da frustração causada pela falta desse referência: ele criou uma família formada por filhos quase desconhecidos. Filhos que não são libaneses, árabes, muçulmanos, nem tampouco brasileiros. Filhos que são na verdade representantes das transformações sofridas desde a saída do país de origem. O pai parece não aceitar que, ao invés de darem algum sentido à sua vida, os filhos corroborem para personalizar seus problemas, suas contradições, suas feridas. Mostra disso é a filha do depoimento anterior, a quem o pai oferece liberdade, inclusive religiosa, mas que se torna mãe solteira, contrariando os princípios do Islã que segue com tanto fervor. A atitude de silêncio tomada em represália ao comportamento de Sâmara e aos demais problemas enfrentados, o aproxima curiosamente do pai de uma imigrante argelina retratada por Abdelmalek Sayad. Relata a entrevistada: "Meu pai não diz nada, ele faz de conta que é mudo. O que isso significa? Ele é tolo – é difícil acreditar nisso –, ele se faz de tolo, por que? Por hipocrisia, por covardia? Nada disso. Ele não dá opinião sobre nada, por que? Porque em seu íntimo os dados já foram lançados, já está tudo decidido (...). Só lhe resta, o que ele tem de melhor fazer: calar-se; (...) Calar-se quando o resto todo fala por ele, eu diria que, no fundo, o silêncio dele fala: ele fala com seu silêncio."⁵⁷.

Diante de muitas coisas que não compreende ou não aceita, a religião islâmica do pai passa a ser um dos fatores que contribuem para seu isolamento da sociedade e da família, como elucida o episódio da véspera de Natal. Embora os problemas religiosos entre o pai e Emilie não fossem freqüentes, a visão decorrente de suas crenças o era. Dessa forma, nessa ocasião ao invés de matar as aves para a ceia passando-lhes uma lâmina para que o sangue esguichasse farto pelo pescoço, a amiga de Emilie, Hindié Conceição, opta pela técnica que “consistia em embriagar as aves e torcer-lhes o pescoço para que vissem o mundo já embaçado girar como um pião. As aves morriam lentamente, ébrias, os olhos dois pontos de brasa e o pescoço mulambento como um barbante”⁵⁸, atitude que na visão do pai “só pode ser obra de cristão”, fazendo-o revoltar-se e retirar-se da presença de todos, quando então a mulher declara: “Deve ser uma das proibições do Livro – ironizou Emilie -, mas hoje quem dita o que pode e não pode sou eu, não um analfabeto guerreiro que se diz Profeta Iluminado.”⁵⁹. Palavras sopradas no vendaval da exaltação ou expressão de uma verdade

⁵⁷ SAYAD, "Os filhos ilegítimos", op. cit., p. 195.

⁵⁸ HATOUM, op. cit., p. 38.

⁵⁹ HATOUM, op. cit., p. 39.

inconfessa? Incompreendido, o pai se revela uma personagem taciturna, que opta por uma postura aparentemente fria e constantemente distante. Não é uma pessoa, mas uma sombra que vaga pelos cômodos da Parisiense e se esconde/abriga em suas leituras.

Segundo a tradição árabe, são os filhos homens a companhia e o conforto dos pais ao fim da vida, visto que as mulheres passam a pertencer à família de seus maridos, aderindo à religião, aos hábitos e às tradições da outra família, suas roupas e culinária. Para esse pai, entretanto, é Samara Délia, justamente a filha mulher, a companhia na velhice, a pessoa que assume os negócios da família e o faz com muita competência, o que permite que o pai perdoe a filha com o passar dos anos, manifestando-o não apenas com palavras, mas sobretudo através de pequenos gestos silenciosos. Quando envelheceu: “tinha chegado ao final da vida como ele sempre quis, vivendo consigo mesmo, sem testemunhas e longe de tudo: do ódio, do ciúme, da esperança e do receio”⁶⁰. Recluso de si, habita apenas o próprio corpo.

Emilie, sua esposa, reage de uma maneira bastante distinta aos conflitos. Diante dos sofrimentos do passado e do presente não se tranca no silêncio ou se prende à solidão: guarda seus segredos a sete chaves e tenta assumir o controle, tomar as rédeas da família. Ela é inserida na trama como o centro, mas não assume a narrativa em momento algum, exceto pela evocação de algum diálogo isolado. Ela é o assunto, mas nunca a voz: é a terceira pessoa⁶¹ por excelência desse relato, sobre quem se sabe muito e o muito é pouco.

Tão fervorosa quanto o pai em sua própria devoção, seu esforço em adaptar-se ao novo lugar passa até pela leitura da Bíblia no idioma português. Ativa, ela cria um círculo de amizades e desempenha papéis de destaque, tanto no seio da família, quanto na cidade em que vive, sendo adorada por aqueles a quem ajuda. Ao atingir uma posição de notoriedade, entretanto, Emilie é atingida talvez pela inveja, certamente pelo preconceito, daqueles que a rodeavam. Assim, sua admiração por e amizade com Lobato, um curandeiro que fazia uso da

⁶⁰ HATOUM, op. cit., p. 147.

⁶¹ Castello Branco e Silviano Brandão enfatizam o tratamento conferido às mulheres na literatura. Para as autoras, a mulher costuma ser sempre falada pelo discurso masculino sem nunca ter oportunidade de falar por si mesma. A literatura “está freqüentemente encenando a morte da mulher. Figura idealizada ou marginalizada, a mulher se mata ou mata-se a mulher, ou morre a mulher, ou é morta a mulher, na superfície mesmo da escrita”, como ocorre com Emilie que não se manifesta em momento algum e jaz morta ao final do romance. Esse dado parece mais relevante se levamos em conta a organização árabe extremamente patriarcal e o significado enigmático que o silêncio da mãe evoca. Embora essa análise da anulação feminina no romance aparentemente não possa ser aplicada diretamente sobre as duas outras personagens femininas, Sâmará Délia e a narradora, as teóricas esclarecem que “de algum lugar do texto, produz-se uma morte e essa morte é realizada pelo sujeito da escritura, o sujeito da enunciação, que é, como dissemos, antes um efeito da escrita, um lugar, do que uma subjetividade”, o que permite novas aberturas para outros estudos (CASTELLO BRANCO, Lúcia et SILVIANO BRANDÃO, Ruth. *Literaterras: as bordas do corpo literário*. São Paulo: Annablume, 1995. p. 48 et seq.).

fauna e da flora amazônicas para tratar moléstias e foi o responsável pelo resgate do corpo de Emir das águas, representa motivo suficiente para que ela seja execrada: “Só uma nômade imigrante pode se fiar nas charlatanices de um curandeiro. Se a crença for difundida, daqui a pouco vão acreditar que um chá de pau-d’arco é capaz de curar o câncer”⁶². Sentença perversa por revelar em sua expressão a desconsideração e o desrespeito que se tem por indivíduos não-nacionais: a própria referência “nômade imigrante” já seria pejorativa por si só, designando aquele que perambula sem raízes, aquele que não tem cultura ou tradições e por isso torna-se facilmente crédulo.

Seu passado é feito de pedaços, de coleções de objetos curiosos em meio aos quais figuravam artigos como um bracelete, um papagaio com forte sotaque do Midi, um hábito que já fora branco, mas que, como a sua vida, esmaecera com os anos, além de muitas cartas escondidos em meio às trevas de um tempo estático, dentro de um relógio congelado em algum lugar do pretérito. O filho Hakim, que tentara aproximar-se desse templo do passado, revela: “violiar aquela correspondência guardada dentro do relógio implicava penetrar num tempo longe do presente. Brincava, talvez sem saber, com esse jogo delicado e insensato que consiste em desvendar o passado de alguém, percorrendo zonas desconhecidas do tempo e do espaço: Trípoli, 1988; Ebrin, 1917; Beirute, 1920; Chipre, Trieste, Marselha, Recife e Manaus, 1924.”⁶³. As cartas se apresentam como relato de uma experiência eternamente fixada. São o termômetro de um sentimento que se situa sempre no passado.

Esse relógio de badaladas tão agudas para uns quanto surdas para outros é uma das poucas pistas que Emilie nos deixa. “É a luz da noite”, explica a mãe ao filho, como quem dissesse: “é o meu guia em meio às trevas da vida”, “é o farol que me permite alcançar as recordações de um passado nebuloso e distante”. É ainda nas palavras da mãe que vislumbramos uma centelha em meio as tentativas de compreendê-la:

"Uma manhã encontrei-a sentada perto do tanque, esfregando com palha de aço a carapaça de Saluá e tapando com cera de abelha as fissuras e buracos provocados pelas colisões com outros animais e pelas brincadeiras perversas dos filhos, netos e enteados; depois ela lustrou o casco com uma flanela embebida em resina de madeira e largou o quelônio na prainha de areia que terminava no tanque habitado por dezenas de filhotes. Sem olhar para mim, exclamou: ‘Saluá é meu espelho vivo’".⁶⁴.

A narrativa da amiga Hindié só vem reforçar a idéia de Emilie enquanto uma mulher enclausurada em si mesma, revivendo a cada dia da velhice os sofrimentos causados por

⁶² HATOUM, op. cit., p. 95.

⁶³ HATOUM, op. cit., p. 54.

⁶⁴ HATOUM. op. cit., p. 152.

peessoas tão próximas no passado, tentando colar pedaços de si e conferindo-lhes alguma reflexão. Amarguras de uma imigrante cuja condição primordial de existência é o abandono de uma outra vida em favor desta. Caminhamos então no sentido de reafirmar a constatação de Hakim: “há segredos poderosos ou enigmas indecifráveis que certas pessoas levam dentro de si até a morte”⁶⁵, bem como há pessoas que são um enigma tão indecifrável, que nem mesmo a morte o desfaz.

Compartilhando do sentimento de divisão, de perda extrema, Hatoum coloca ao lado de Emilie a figura de Emir. O nome que indica o descendente de Maomé, um título destinado ao governante de tribos muçulmanas, parece irônico, já que Emir não possui nada e por fim, dá cabo à própria vida: o desajuste levada às ultimas conseqüências. Emilie e Emir podem ser vistos como parte integrante da massa de libaneses e turcos que se deslocaram em companhia da família para o Brasil. Contudo, acabam por se tornar exemplos mais de exilados do que de imigrantes quando sua vontade individual de não partir ou de não prosseguir viagem é barrada, um obrigando e impondo ao outro por autoridade ou vingança, Manaus, independentemente de vocações superiores no Convento de Ebrim ou paixões arrebatadoras em Marselha.

As conseqüências dessa partida rumo ao Brasil são muito mais profundas do que a simples renúncia ao lugar onde se nasceu. Mais sedento do amor subtraído com a partida de Marselha, do que com a saída da própria terra natal, Emir “não era como os outros imigrantes, não se embrenhava no interior enfrentando feras e padecendo as febres, não se entregava ao vaivém incessante entre Manaus e a teia de rios”. A diferença entre ele e os outros rapazes era explícita, já que “não havia nele a sanha e a determinação dos que desembarcam jovens e pobres para no fim de uma vida atormentada ostentarem um império.”⁶⁶.

Ele é o ser que se esquia, de olhar perdido que não encara no rosto de quem fala, é “o olhar de uma pessoa ausente”, que busca o silêncio e a solidão em longas caminhadas. Distante da mãe biológica, da pátria-mãe e do amor de uma mulher, encontra na morte das águas calmas do rio as feições maternas: “o horror apazível é dissolvido na água que torna leve o germe vivo”⁶⁷. Tal imagem é ainda mais forte quando se toma seu caráter maternal interpretando-o a luz de estudiosos como Jung, que vêem uma personagem com tal fim como

⁶⁵ HATOUM, op. cit., p. 55.

⁶⁶ HATOUM, op. cit., p. 62.

⁶⁷ BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 93.

um morto que “é devolvido à mãe para ser reparado”⁶⁸. Aqui cabem as considerações de Bachelard que aprofunda essa relação de modo a representar a água como mistura de símbolos ambivalentes de nascimento e de morte: “É uma substância cheia de reminiscências e de devaneios divinatórios.”⁶⁹.

O estado atormentado de consciência de Emir nos mantém prisioneiro de suas lacunas, de seu silêncio intransponível. É uma personagem absolutamente ex-cêntrica, distante e fugidia, em cujas atitudes podemos novamente rever um imigrante entrevistado por Sayad: “ele tem a sensação de que foi esmagado, a sensação de que não pode fazer nada contra isso; estas são as palavras certas; ser esmagado e sentimento de impotência. Então você entende que para ele a imigração é outra coisa, é muito mais duro, mais doloroso do que o discurso costumeiro sobre ‘desenraizamento’, sobre ‘a cultura dos emigrantes’ que a gente ouve por todo lugar hoje em dia..., ouve demais.”⁷⁰. Emir acaba por incorporar o complexo de Ofélia, tanto na loucura causada pela impossibilidade do amor, quanto na forma shakespeariana de representar a morte omitindo a descrição do leitor em troca da possibilidade de evocar o afogamento com todos os recursos que a imaginação de cada um detém. Hatoum narra apenas a margem do rio, afinal, são personagens que estão vivendo às margens de um novo mundo. Nunca o rio, a substância da qual ele é feito, aquilo que leva consigo em seu turbilhão de águas, aquilo que deixa para trás ou o que insiste em arrastar pela correnteza.

E em se tratando de estabelecer um paralelo com essa personagem, Saluá está para uma alegoria da vida de Emilie, tanto quanto a rara orquídea vermelha que carregava nas mãos, está para a vida de Emir. Esclarece-nos Dorner sobre ela:

Eu devia fazer um álbum de retratos dessa família e, ainda de manhã, revelar e ampliar os filmes que documentavam uma das minhas viagens às cachoeiras do rio Branco, onde coletei amostras de flores preciosas, mas não tão raras quanto a orquídea que Emir ostentava na mão esquerda. Me impressionou a cor da orquídea, de um vermelho excessivo, roxeado, quase violáceo. Observava a flor entre os dedos de Emir, e talvez por isso tenha me escapado sua expressão estranha, o olhar de quem não conhece mais ninguém.⁷¹

⁶⁸ JUNG, Carl Gustav. *Obras Completas de Carl Gustav Jung V: símbolos da transformação*. Trad. Maria Luíza Appi e Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 225.

⁶⁹ BACHELARD, *A água e os sonhos...*, op. cit., p. 93.

⁷⁰ SAYAD, "Os filhos ilegítimos", op. cit., p. 195.

⁷¹ HATOUM, op. cit., p. 62.

A orquídea é uma flor que simboliza o exótico, o misterioso, a fragilidade e a delicadeza. Sua cor, quase roxa de tão vermelha, nos remete à paixão e ao amor, mas também ao sangue e aos sentimentos impulsivos e extremados. Tal como a vida suspensa na delicadeza da flor, prestes a estourar pela pressão, inadaptado, sufocado, não reconhece o lugar onde está.

É após a morte de Emir que Emilie conhece o emigrante libanês com quem constituiria família. Mas ao terem filhos, ao invés de abolirem certas demarcações, parecem se dar conta de novas fronteiras. Os filhos personalizam suas contradições porque são seres que possuem o seu sangue e o seu nome, vivem sob o mesmo teto e são alimentados pelas mesmas mãos, mas que, ainda assim, não são reconhecíveis pelos pais, sofrendo pela condição de não serem nem libaneses, nem brasileiros, e ainda que não tenham imigrado de lugar algum, passam a ser considerados imigrantes pela sociedade local. A situação fica ainda mais complexa no caso dos filhos adotivos, junto aos quais a consangüinidade não se faz presente e a diferença de idade complica mais a situação. Ao retornar à casa, a narradora, filha do casal, traça o seguinte panorama dos irmãos: “Sim, com certeza Emilie já lhe havia contado algo a respeito. A mulher sabia que éramos irmãos e que Emilie nos havia adotado. Talvez já soubesse da existência dos quatro filhos de Emilie: Hakim e Samara Délia, que passaram a ser nossos tios, e os outros dois, inomináveis, filhos ferozes de Emilie, que tinham o demônio tatuado no corpo e uma língua de fogo”⁷².

Essa fala indica o conflito dos filhos, a quem coube experimentar a sensação de desajuste dos pais, um exílio herdado e compartilhado por todos, sem, como dissemos, nunca terem efetivamente migrado de lugar algum. Assim como há uma herança cultural, uma herança familiar, podemos dizer que há uma herança de estigmas. Seu problema não é não pertencerem mais a algum lugar, mas nunca terem pertencido, não terem uma identidade única, um lugar do qual possam imaginar fazer parte, o que talvez justifique a decisão de deixar a cidade tomada por Sâmara Délia, por Hakim e por seus irmãos adotivos.

Os dois filhos do casal, cujos nomes não são citados, conferindo-lhes um ar de sacrilégio, encontraram na violência uma forma de lidar com a vida, sobretudo a dos outros, não tolerando qualquer espécie de desajuste. Sua grande vítima é a irmã, contra a qual fazem uma espécie de pacto, passando a submetê-la a humilhações constantes. Repreendendo-a de maneira violenta, assumem o papel dos que se acham no direito de controlar a vida da família,

⁷² HATOUM, op. cit., p.11.

vigiando e punindo os demais. Merece observação, entretanto, o fato desse comportamento não ser uma exceção, mas uma prática visível em famílias de imigrantes educados dentro de um sistema de valores patriarcal e por vezes machista: o que lhes confere alguma autonomia é o fato dos limites morais flutuarem, de alguma maneira suspensos pela migração⁷³. A mãe, que acaba reforçando esse comportamento ao ser conivente com as atitudes perversas dos filhos, lamenta-se, após botá-los para fora de casa a chineladas, quando os “sem-vergonhas” se propunham a dormir com prostitutas no quarto da irmã, grávida: “Nunca imaginei que fosse conhecer o inferno ainda viva”⁷⁴.

A irmã atormentada em questão é Samara Délia, a filha reclusa dentro da família por seu “mau” comportamento: a gravidez sem um marido. As influências externas que recaem sobre a personagem são a materialização de uma pressão que existe em toda a sociedade contra o imigrante, mas que sempre acaba se acentuando dentro da família e mais especificamente contra a mulher. Alvo preferencial de comentários maldosos e estereotipados são muitas vezes vistas como “mulheres perdidas” e “mulheres fáceis”⁷⁵, o que faz com que a família, mormente as de tradições patriarcais, tente controlá-las sob o argumento do resguardo da própria reputação. Essa falácia criada ao redor de alguns é retratada pelo fotógrafo que, acusado em determinado momento de ser o pai da filha de Samara Délia, explica revoltado: “na província a calúnia é cultuada como uma deusa. ‘É o que há de mais inventivo na vida provinciana’, escreveu Dorner. Além de ser a única opção para que os idiotas resistam ao tédio. Por isso, não seria um disparate afirmar que os idiotas também inventam”⁷⁶.

Tentando evitar o falatório, Samara Délia é afastada de casa por dois anos para ter seu bebê longe dos olhares aguçados e das línguas afiadas dos moradores da cidade, mas esse afastamento não a protege das atitudes vindas dos familiares, os quais erguem uma barreira intransponível ao seu redor. Assim, embora retorne com a criança nos braços para a casa dos pais, nunca é re-introduzida efetivamente no convívio doméstico, passando a viver reclusa em

⁷³ A imigrante entrevistada por Sayad descreve seus irmãos nas seguintes palavras: “o irmão mais novo é mais jovem do que ela, mas os dois irmãos mais velhos eram realmente como dois pais ou pior do que isso. Tiranos (...). Quando fizeram 18 anos ou até antes, começaram a dar uma de machos, principalmente o mais velho de todos”. Tomando este depoimento como base comparativa, notamos como a violência se tornar uma espécie de válvula de escape, uma forma de exercer poder e dominação, uma maneira de auto-afirmar-se socialmente. (SAYAD, “Os filhos ilegítimos”. op. cit., p. 187).

⁷⁴ HATOUM, op. cit., p. 115.

⁷⁵ Acerca desses rótulos vale a pena conferir os depoimentos intitulados: As filhas dos emigrantes..., mulheres fáceis” e “Para elas, somos mulheres perdidas” (SAYAD, “Os filhos ilegítimos”. op. cit., p. 181-182 e p.185-186).

⁷⁶ HATOUM, op. cit., p. 114.

um pequeno quarto. Sua nova morada é uma espécie de antítese que opõe a construção erguida sob um alto pé direito ao corpo tão pequeno e tão oprimido, numa relação em que a pressão exercida é social e a distensão só é possível em meio à solidão de um cubículo. Solidão acentuada pela perda da filha, um elo mudo que ainda a ligava a alguma coisa, mesmo que através do silêncio.

Isso porque a menina Soraya se esforça ao longo dos dias e das páginas para ocupar um espaço no mundo que a visão toca, mas que não reage ao seu toque mudo. Seu corpo passa a ser a forma eleita para preencher esse espaço, para ser notada, para estabelecer contato: “Soraya imitando o bicho preguiça a escalar uma árvore; o corpo estático imitando a imobilidade das sentinelas de bronze plantadas diante do quartel, os gestos que ela fazia com as mãos e os braços evocando os irmãos sicilianos a dialogar com um cachorro, nada parecia escapar às suas andanças, como se o olhar fosse suficiente para interpretar ou reproduzir o mundo.”⁷⁷.

Fato especialmente ilustrativo é sua postura no galinheiro onde se punha a “gesticular furiosamente diante do poleiro para que, em pânico, as aves passassem do sono à debandada caótica, soltando as asas, ciscando a terra e o ar, debatendo-se, encurraladas entre a cerca intransponível e a figura lânguida que com seus excessos e contorções sequer as ameaçava”⁷⁸. Como sintetiza a narradora do romance, essa era a sua maneira de ser escutada ou percebida sem fazer uso da palavra, seu parêntese cotidiano para escapar aos olhares alheios. Mesmo destituída da linguagem, uma vez que a um movimento de seus lábios ninguém reagia, ela insinua ter aprendido a escrever sozinha, descobrindo uma forma de se constituir na/com a linguagem. O mundo ao redor poderia ignorá-la, mas ela não o ignora, e de algum modo aproxima esse mundo exterior novamente da mãe, sendo uma ponte, inclusive, entre Hakim, o tio que a leva para os passeios, e Samara, que tem consciência disso e o permite.

Isso posto, cabe a constatação de que as trincheiras em *Relato* não são palpáveis, mas nem por isso se tornam menos perceptíveis e dolorosas, tal qual o convívio da mãe com a filha, com o irmão ou com o pai para quem Samara fora um dia uma espécie de flor rara a ser mimada, e cuja punição pelo ato "inconseqüente" é uma redoma de silêncio. O castigo da filha, que “preferiria ser anarquizada e esbofeteadas”⁷⁹ a ter de lidar com essa manifestação de

⁷⁷ HATOUM, op. cit., p. 18.

⁷⁸ HATOUM, op. cit., p. 16.

⁷⁹ HATOUM, op. cit., p. 120.

reprovação sem palavras, acaba sendo superado e perdoado em silêncio com o passar dos anos “O velho protegia a filha com unhas e dentes, e no fim da vida parecia mais preocupado com ela que com a esposa.”⁸⁰. Do exílio no quarto à loja, Samara Délia (sobre)vive até fugir para qualquer lugar distante da violência da família, da memória e da inadaptação.

Se os dois irmãos são representações do mal e Samara Délia do alheamento, Hakim será o contraponto na família, o alicerce e a compreensão onde os outros, sobretudo a mãe, encontram um oásis. Essa relação se estabelece de maneira mais forte com os pais porque não há a mediação de um outro idioma estranho à língua materna, mas uma comunicação sem necessidade de tradução. O menino Hakim em sua infância imaginara que o árabe era uma língua restrita aos mais idosos, e é graças a curiosidade em querer entendê-la, a essa percepção da diferença, que ele recebe acesso à língua dos pais:

Aos poucos me dei conta de que eles gesticulavam mais ao falar naquele idioma, e houve casos em que intuí idéias através dos gestos. Numa noite em que bisbilhotava a conversa, perguntei se conversavam sobre o novo vizinho. Responderam que falavam de mim, da minha curiosidade, do fato de eu querer vagar entre vozes que escutava sem compreender. Nessa noite, ao me acompanhar até o quarto, minha mãe me sussurrou que no próximo sábado começaríamos a estudar junto o ‘alifabata’. Sentada na cama, me confidenciou que sua avó lhe ensinara a ler e escrever, antes mesmo de freqüentar a escola. Para comentar a aprendizagem da língua-mãe, me contou sucintamente como falecera Salma, minha bisavó, aos 105 anos de idade.⁸¹

Ao aprender o árabe e as tradições paternas, Hakim se aproxima efetivamente de sua outra cultura: uma determinada tradição, um legado familiar que acaba por aproximá-lo deles. Ele é o filho que não vai permitir que suas origens libanesas sejam apagadas com o alvorecer de uma única geração. Contudo, esse posicionamento de quem transita melhor entre o mundo dos pais, dos irmãos e mesmo junto dos jovens sobrinhos, acaba impelindo-o não para dentro, como seria de se esperar, mas para fora da família. Ele passa a ser tão habitado pelos problemas alheios, sobretudo pela mãe, que só a distância lhe oferece uma possibilidade de sobrevivência, uma forma de existir consigo mesmo: “na verdade fui eu que me exilei para sempre”⁸².

Vem em maior parte de Hakim a aproximação do leitor com os conflitos da casa: sua arquitetura, a violência sofrida pelos empregados, o cardápio que misturava a culinária libanesa à manauara, o contato com a língua e a religião árabes, o envelhecimento da mãe registrado nas fotos de família, o desabrochar de Soraya Ângela, a morte prematura da menina

⁸⁰ HATOUM, op. cit., p. 144.

⁸¹ HATOUM, op. cit., p. 49.

⁸² HATOUM, op. cit., p. 81.

e a conseqüente solidão enclausurada da irmã. Ninguém melhor do que ele poderia protagonizar a cena marcante em que uma voz combina lamento, melodia e silêncio sob o túmulo do pai, um túmulo que causa arrepio pela incompreensão da falta de uma cruz, de uma coroa e de um corpo cristão sepultado. É sobre ele o relato do coveiro: “Não foi apenas a estranheza do canto que lhe chamou a atenção, mas também a posição do corpo: nem de joelhos, nem deitado, meio agachado, com os dois braços estirados para a banda do sol nascente.”⁸³. A esse estranhamento do homem simples, incapaz de compreender um corpo que dá as costas para os defuntos, segue o estranhamento de uma narradora que foi criada dentro da mesma família, mas que compartilha de uma grande distância para com o irmão que é também tio: “Eu mesma relutei em acreditar que um corpo em Manaus estivesse voltado para Meca, como se o espaço da crença fosse quase tão vasto quanto o Universo: um corpo se inclina diante de um templo, de um oráculo, de uma estátua ou de uma figura, e então todas as geografias desaparecem ou confluem para a pedra negra que repousa no íntimo de cada um.”⁸⁴. De certa forma podemos considerar Hakim um corpo de transição, um corpo de passagem entre duas nacionalidades, entre duas realidades. Ele não é propriamente o emigrante, nem o imigrante, ele pertence a um lugar, mas suas memória e herança cultural habitam outro.

Entre as personagens próximas da família, destaca-se Dorner, o amigo fotógrafo que confirma o ditado “os amigos dos estrangeiros são no mínimo estrangeiros para si mesmos”, neste caso, duplamente estrangeiro, tanto do lugar onde vive, quanto do lugar onde nasceu, por também contar com o imperativo do espaço materno ausente de uma maneira mais imprecisa do que a meramente geográfica. Distante de sua terra por opção, ele é uma espécie de James Joyce das câmeras, para quem, consciente ou inconscientemente, a distância do país de origem ajuda a desabrochar a veia da sensibilidade. Interpreta o papel daquele que vive na corda bamba, entre a animosidade e a irritação por aqueles que o rodeiam. Julia Kristeva situa essa espécie de conflito no compartilhamento de sentimentos de gratidão “uma certa admiração para com os que o acolheram” e de desconfiança ou decepção para com essas mesmas pessoas, pois “não deixa de julgá-los um pouco limitados, cegos. Pois os seus anfitriões desdenhosos não possuem a distância que ele possui para ver e para vê-los.”⁸⁵.

⁸³ HATOUM, op. cit., p. 158.

⁸⁴ HATOUM, op. cit., p. 159.

⁸⁵ KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Trad. de Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 14.

Sua condição de viajante estaria mais de acordo com a de um estrangeiro e menos com a de um imigrante⁸⁶, pois tem a possibilidade, inclusive material, de retornar a Alemanha quando julgar necessário, o que de fato ocorre, mas na condição de visitante e não de cidadão que retorna, além de não depender de seu trabalho no Brasil como forma de subsistência. Conhecedor da língua e do lugar: “o turista alemão aprendiz não tem a irresponsabilidade ética característica do turista comum, mas também não possui a responsabilidade civil e política do cidadão”⁸⁷. Ele é um nômade errante, que segue pelo romance sem pertencer a nenhum lugar, tempo ou amor. “A origem perdida, o enraizamento impossível, a memória emergente, o presente em suspenso”, o qualificam e o delineiam: “o espaço do estrangeiro é um trem em marcha, um avião em pleno ar, a própria transição que exclui a parada. Pontos de referência, nada mais. O seu tempo? O de uma ressurreição que se lembra da morte e do antes, mas perde a glória do estar além”⁸⁸. Nada mais o prende lá longe ou o fixa aqui. Ocuparia a segunda categoria dos estrangeiros abordada por Kristeva como a dos que transcendem: “nem antes, nem agora, mas além, eles são levados por uma paixão, certamente jamais saciada, mas tenaz, para uma outra terra sempre prometida, a de uma profissão, de um amor, de uma criança, de uma glória.”⁸⁹ Ele é o crédulo que pode se transformar em cético e, de fato, sofre tal transformação, vivendo sob o signo do provisório pela própria fratura que carrega consigo ao não encontrar o seu lugar: é a “pessoa estranhíssima” que “não é turista nem da terra”, mas cujo caminhar desengonçado revela a procura por um apoio, a tala capaz de aparar uma fratura. Se consideramos estrangeiros aqueles que de alguma forma vêem as coisas por outros ângulos, Dorner com seu olhar de Hasselblad, contêm essa característica nata dentro de si, independentemente do lugar onde se fixasse. “Será que devemos admitir que nos tornamos estrangeiros num outro país porque já o somos por dentro?”⁹⁰, pergunta

⁸⁶ Partindo das noções de *estrangeiro* e de *imigrante* estabelecidas por estudiosos como Sayad e analisando a diferença de apreciação e de tratamento que essas personagens recebem na literatura de acordo com a combinação de sua origem nacional e condição social, Capela apresenta a categoria de *estrangeiro* como "reservada para a referência a personagens oriundas das nações mais ricas (ou, no mínimo, das camadas altas de nações não tão ricas), de boa posição social seja na nação de origem seja no Brasil, não raro possuidoras de educação formal, amiúde especializada, e que exercem cargos ou funções de relevo na sociedade brasileira". Já a condição de *imigrante* estaria reservada a "personagens oriundas de nações pobres (ou das classes baixas de nações não tão pobres), com pouca ou nenhuma educação formal e que mantêm, pelo menos nos primeiros anos que se seguem à viagem, posição inferior na hierarquia social". (CAPELA, Carlos Eduardo Schmidt. Literatura e imigração: convergências. In: VIII Congresso internacional ABRALIC, 2002, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: UFMG, 2003. CD-ROOM).

⁸⁷ SCRAMIN. op. cit., p. 08.

⁸⁸ KRISTEVA, op. cit., p. 15.

⁸⁹ KRISTEVA, op. cit., p. 18.

⁹⁰ KRISTEVA, op. cit., p. 22.

Kristeva, ao que nos pronunciamos sem maiores delongas: sim, no caso do fotógrafo das cenas da vida, tudo indica que sim. Sua ânsia independe de fronteiras.

Tendo explorado as principais personagens em alguns de seus atributos que se articulam em meio ao universo da imigração, cabe-no ainda inserir em meio a essa imbricada trama de relações os últimos herdeiros da família, aqueles que por suas diferenças passaram a ser tratados como sobrinhos pelos irmãos. No relato eles são os responsáveis pela narrativa, são a voz que narra e os olhos que lêem a história. Ambos compartilham da sensação de desajuste dos demais filhos do casal, mas a isso se alia o fato de serem filhos adotivos e não legítimos. De acordo com Scramim é nessa relação, nesse exílio conceitual dado pela consangüinidade negativa e pelos anos de ausência do convívio materno, coroados com a efetiva perda da mãe, que o texto se fundamenta: “o que se reconstrói não é uma história de estrangeiros, mais do que isso, essa é uma história de exilados, de homens e mulheres que perderam uma cultura, uma língua, uma religião, e buscam desesperadamente reencontrá-la”⁹¹.

Em última instância, poderíamos afirmar que as personagens de *Relato de um certo Oriente* representam imigrantes buscando um território invisível e prometido, um “país que não existe, mas que ele traz no seu sonho e que deve realmente ser chamado de um além”⁹². Kristeva afirma que o estrangeiro é aquele que perdeu a mãe, uma perda simbólica que pode ser vista em um nível ainda mais representativo por Freud, para quem o gracejo: “O amor é a saudade de casa”, remete sempre ao homem que sonha com um lugar ou um país e diz para si em sonho “este lugar é-me familiar, estive aqui antes”⁹³, referindo-se também às partes íntimas da mãe ou ao seu corpo como um todo. Um corpo que jaz inerte desde as primeiras páginas de *Relato*, que tenta ser resgatado pela memória, mas que acaba mergulhado em um sentimento que é mais que luto, é exílio perpétuo.

⁹¹ SCRAMIN, op. cit., p. 02.

⁹² KRISTEVA, op cit, p. 22.

⁹³ FREUD, op. cit., p. 305.

1.3 Do relato de viagem ao que?

O questionamento de Ricardo Piglia em seu conhecido diálogo com Juan José Saer⁹⁴: "O que aconteceria quando o que empurrasse a literatura já não fosse o desejo de sintetizar – restaurar, recuperar – e sim o de dissolver?", nos faz refletir sobre os caminhos tomados pela literatura contemporânea. Poderíamos depreender, a partir daí, uma concepção de dissolução que se sobrepõem à da síntese, marca de uma estética em que, como nas ciências, nas artes ou no direito, a decomposição de um organismo se dá pela separação dos seus elementos constituintes, no rompimento ou na extinção de um contrato, de uma sociedade, de uma entidade ou órgão coletivo, no desagregar, no dispersar, no desmembrar, na separação. Miscelânea de significados, o dissolver pode ganhar contornos bastante explícitos se aplicado à leitura de *Relato de um certo Oriente*, bem como tal obra, na qual o processo narrativo culmina não na escrita, mas em sua negação/potencialização, pode ter seu significado amplificado sob esta perspectiva.

Primeiramente, podemos levar em conta que a separação dos elementos constituintes de *Relato* se pauta em uma "desordem" narrativa e estrutural, pelo menos em seu sentido tradicional. Mas a quem compete essa desordem, qual o seu propósito? Atendendo ao questionamento, podemos ver a narração seguindo duas diretrizes distintas que se fundem ao final do texto: a dos depoimentos esparsos, de autores distintos, compilados sob a forma de relatos mais ou menos autônomos, e a narração feita pela filha adotiva, revisando e editando esses mesmos textos, compondo assim um grande relato de fragmentos que endereça tanto ao irmão quanto a si própria.

O panorama que se abre permite que nomeemos narradores, como Dorner, Sâmara Delia, Hakim e Hindié Conceição. Ao mesmo tempo, submete todas essas vozes a uma única que emerge da sombra: uma voz inominada. Essa voz vem da filha adotiva, que não revela nenhuma parte de seu nome, um apelido ou vocativo qualquer. Desconhecemos inclusive se carrega o sobrenome da família que a acolheu, se assina essa palavra que faz parte de uma identidade pessoal e coletiva tratada justamente como "o tornozelo e o pé, aos quais é atribuída uma função de sustentação e de equilíbrio, relacionada com o papel da família"⁹⁵.

⁹⁴ SAER, Juan Jose et PIGLIA, Ricardo. *Por un relato futuro*. Santa Fé: Universidad Nacional del Litoral, 1990.

⁹⁵ Apud FABRIS, Annateresa. "O auto-retrato acéfalo". *Identidades virtuais : uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte : UFMG, 2004. p. 165.

Omissão suspeita quando vinda de uma personagem que demonstra ter dificuldades em lidar com a própria identidade: não permitir que o leitor tenha acesso ao nome e/ou sobrenome de sua família⁹⁶ cria um distanciamento que pode ser lido como um indício da ausência de uma identificação sentida por quem narra.

Concentrando a escrita nas mãos de uma personagem que se esconde em um passado espectral, a ação foge do controle da narradora para se situar ao redor de uma personagem: Emilie, a mãe adotiva. Ao tentar resgatar a experiência no tempo, refazendo os caminhos da infância perdida, advém a importância do encontro com Emilie, o centro, o objetivo e o mistério insolúvel da trama. Sua presença tem uma função vital: ao colocá-la no centro o escritor coloca na verdade a narradora em evidência. Ele as constrói em oposição: margem e centro⁹⁷ não apenas se separam, mas também permitem uma definição maior, se identificam, se unem, se organizam uma em relação à outra. O encontro com Emilie é celebrado de maneira tal que oscila entre o desejo e a repulsa, e seu desfecho, sua não realização, sepulta de uma vez por todas as chances de encontrar as peças restantes do quebra-cabeças. A mãe que poderia lhe fornecer as respostas passa de distante no tempo, para inacessível no espaço. A impossibilidade de encontro chega ao seu extremo ao tornar-se eterna.

As personagens que ocupam a cena no romance amazonense são sondadas desesperadamente pela narradora, que tenta obter através delas o acesso a Emilie. Dorner, tio Hakim e Hindié Conceição parecem ser os únicos a deter o acesso às portas do passado lacrado à compreensão da narradora. Eles têm as respostas. Eles podem lhe ajudar a reconstituir a imagem de Emilie onde, tal qual espelho, ela veria a Si própria. Perdida entre anotações e depoimentos, a busca pela própria identidade só pode partir do encontro com o Outro, e, assim como a Sherazade, que só permanece viva por meio de suas histórias, é graças a esse jogo de imagens e relatos sobrepostos em busca de uma “verdade” que a narradora consegue deixar a clínica e continuar vivendo. Ela depende dos outros para conferir algum significado a sua existência passada, sentido esse disfarçado no relato que seria para o irmão distante, mas que acaba sendo mais para ela mesma.

⁹⁶ No texto "A ilusão biográfica", Pierre Bourdieu estabelece marcos de leitura sobre o nome, o sobrenome e as noções de identificação que lhe fazem suporte (Cf. BOURDIEU, Pierre. "A ilusão biográfica". In: FERREIRA, M. e AMADO, J. *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1998).

⁹⁷ Derrida nos oferece uma visão topológica do texto, em que o descentramento da leitura se dá a partir da multiplicidade de pontos de entrada, sem margem, centro ou hierarquia predeterminados. Para este autor, um texto não estaria vinculado a um único significado, mas a um conjunto de significações que se articulariam a partir do contexto que circunda uma unidade textual Tal conceituação nos aproxima da concepção de *Relato de*

Todas as vozes no texto são de responsabilidade da narradora. No processo da viagem contra a corrente da memória, gravações de testemunhos e registros escritos por outras mãos são filtrados e editados pela assustada e sensível criatura que só ao final da obra revela seu procedimento de diálogo com a memória, a sua e a dos demais. Em meio ao coral de vozes dispersas que fez do seu relato ela se sobrepõe planando “como um pássaro gigantesco e frágil sobre as outras vozes. Assim, os depoimentos gravados, os incidentes, e tudo o que era audível e visível passou a ser norteado por uma única voz, que se debatia entre a hesitação e os murmúrios do passado”⁹⁸. Silviano Santiago, entretanto, recrimina essa estrutura narrativa, ao declarar que

Não existe um único narrador no romance, apesar de ele se apresentar como “escrita da memória”. São vários os narradores. Mas não há diferença alguma de fala (a não ser as acidentais, em geral do comportamento) entre os vários narradores. Um exemplo. Na página 59 é dito que o fotógrafo alemão, Dorner, “falava um português rebuscado, quase sem sotaque”. Duas páginas depois o romancista passa a palavra ao fotógrafo alemão pra que narre o suicídio do jovem Emir. No entanto, a sua fala é em tudo por tudo semelhante à fala dos narradores anteriores.⁹⁹

O teórico defende a caracterização da narração pela linguagem, aparentemente um consenso da crítica há algum tempo. Mas se essas formas de narrar tão personalizadas orientam o leitor no curso da obra a identificar seus interlocutores, uma coletânea tão plural em vozes e tão singular na escrita, como a de Hatoum, também tem seu mérito, sendo capaz de mais confundir do que solucionar. Se “transcrever a fala engrolada de uns e o sotaque de outros” era a resposta certa, a alternativa esperada, aguardada pelo crítico e talvez por parte do público, como estratégia narrativa mais acertada, Hatoum rompe o seu contrato ao oferecer uma outra possibilidade. Talvez a estética da “falsidade psicológica ao nível do tratamento da linguagem”¹⁰⁰ não seja o acidente lastimado por Santiago, mas a concretização de uma intenção, de um fim literário e artístico. Não seria intencional essa normalização e normatização das falas, deixando o que de fato seria pouco reconhecível muito mais legível, traduzindo-o? Não seria opção de um autor que, cujo adjetivo novo colocado antes ou depois do substantivo, estaria mais preocupado com o efeito do conjunto e com o seu desfecho deslocado para o final, do que com outras formas de auto-referenciação a cada capítulo? Talvez o pássaro gigantesco – a voz da narradora que ecoa pelo relato – pode ter um vôo de muito maior alcance do que o captado pela resenha de Santiago. Tentemos mapeá-lo.

um certo Oriente, em que a pluralidade de vozes e a abordagem das personagens por vários ângulos oferecem abordagens distintas da trama. (DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1973. passim.).

⁹⁸ HATOUM, op. cit., p. 166.

⁹⁹ SANTIAGO, Silviano. "Autor novo, novo autor". *Ponto Crítico. Jornal do Brasil*, 29 de abril de 1989.

A condensação de vozes na construção textual, enquanto um discurso em que o indivíduo faz uma degradação da imagem do mundo para si, caracteriza-o como um discurso psicótico: “um discurso que fracassa em seu trabalho de evocação dessa realidade, dito de outro modo, em seu trabalho de referência.”¹⁰¹. Esse fracasso de referência, aponta Todorov, pode assumir várias formas, vejamos quais. A primeira delas, a *catatonia*, ocorre quando o indivíduo se refugia no silêncio e assim não se refere a nada, atacando a própria fala. A segunda, a *paranóia*, se dá quando o mundo de referência não tem correspondência real e sim imaginária, investindo sobre as coisas das quais se fala. A terceira é a *esquizofrenia*, referente a um discurso que não é capaz de estabelecer qualquer mundo de referência, acometendo a capacidade que as palavras têm de se referir às coisas, a possibilidade de passarem de um ao outro, sua tradução.

Ao propor essas três categorias, Todorov observa sobre a *catatonia* que, enquanto recusa da linguagem, dificilmente se teria algo a dizer pela própria limitação que a análise de um livro em branco impõe. Sobre a *paranóia*, ruptura com aquilo que é declarado realidade, também não haveria muito a tratar, visto que, enquanto ficção, a literatura permite a existência de mundos até mesmo fantásticos, desde que se tome o cuidado de representar determinados marcadores. A esquizofrenia, no entanto, seria o discurso mais interessante do ponto de vista lingüístico, por encerrar as suas particularidades nele próprio: “não se sabe de que se trata, não se pode evocar os fatos que essas palavras devem supostamente relatar”, ao que acrescenta: “Esse discurso não tem mais referência alguma; resta-nos saber, por quê? Em que fatos lingüísticos se encarna essa impossibilidade?”¹⁰².

A nosso ver o discurso *esquizofrênico* é o adotado em *Relato de um certo Oriente*, uma vez que a desordem narrativa e mesmo orgânica do romance é articulada e planejada pelo autor, de modo que a perturbação da coerência não sejam um fim último, mas, como ressalta Todorov: “a incoerência é uma das razões pelas quais a referência se tornou impossível.”¹⁰³. O texto é povoado por anáforas que se fazem metalingüísticas ao se remeterem unicamente a personagens e a situações do texto, o que além de um problema para o leitor pela falta de nexos, é uma solução, visto que é uma das poucas pistas para descobrir quem narra: analisar de quem fala e de que maneira se coloca com relação a tal e qual personagem ou situação. Um exemplo é o capítulo dois que tem como primeiro parágrafo: “Tive a mesma curiosidade na

¹⁰⁰ SANTIAGO, id.

¹⁰¹ TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980. p. 75.

¹⁰² TODOROV, loc. cit., p. 78.

adolescência, ou até antes: desde sempre. Perguntei várias vezes à minha mãe por que o relógio e, depois de muitas evasivas, ela me pediu que repetisse a frase que eu pronunciava ao olhar para a lua cheia.”¹⁰⁴. Não é difícil estabelecer que a mãe em questão é a matriarca, aliás, esta informação é dada na linha seguinte. Mas qual dos filhos narra? Na maioria dos capítulos, quem encerra o anterior, aquele sobre o qual se fala, é quem vai narrar o capítulo seguinte o que, apesar de certas interdições, pode auxiliar na difícil tarefa de estabelecer nexos. No mais, cabe a leitura atenta do livro, a possibilidade de retorno e maior encaixe, ainda que sempre parcial e muitas vezes como mera possibilidade.

Nesta forma de discurso é comum a ausência de uma hierarquia perceptível entre os segmentos que compõe o relato, o que parece ser mais uma das características associáveis à obra de Hatoum. Não há um centro narrativo, mas vários centros que se alternam, como se fossem fragmentos da personalidade de um mesmo indivíduo. O escritor concebe uma forma de representar a partir de capítulos numerados de um a oito, entremeados por subcapítulos sem numeração alguma que se intercalam entre os primeiros. O importante aqui não é apenas a falta de uma seqüência numérica precisa, mas uma seqüência narrativa que não pode na verdade ser chamada de seqüência, quem sabe uma (con)seqüência. Como dissemos anteriormente, é um intercalar de vozes que se revezam e misturam: ao leitor resta conformar-se e ignorar por vezes quem é o narrador, perceptível apenas aos fragmentos. Além disso, há parágrafos vazios, ausências que permeiam o texto repetidas vezes. Em branco, essas linhas ignoradas como que procuram afastar, manter a distância. Seria uma voz catatônica? Afinal, o silêncio também é um tipo de fala. Sua apresentação pode ser compreendida, ou antes, incompreendida, através desses fragmentos, cuja esquematização no final permite observar melhor o trajeto percorrido pela narradora. Poderíamos falar em algo semelhante ao que tentamos descrever e que sabemos que, se não é de todo em vão, é no mínimo incapaz de dar conta do foco narrativo como um todo:

1. a filha adotiva narra sua chegada à casa em Manaus no presente. Em um subcapítulo sem numeração a narradora divide espaço com Sâmara Délia com quem conversa;
2. Hakim depõe sob a forma de gravação, permitindo que Hindié Conceição e Anastácia falem por intermédio de sua voz;
3. Dorner acrescenta um depoimento por escrito, espécie de diário;
4. é transcrito um depoimento do pai colhido por Dorner;

¹⁰³ TODOROV, id.

¹⁰⁴ HATOUM, op. cit., p. 33.

5. Dorner dá novo depoimento por escrito e Hakim assume a narração de um subcapítulo incorporado a esse trecho;
6. A narradora volta a relatar em primeira pessoa e no presente;
7. Hindié Conceição ganha voz no relato;
8. a filha adotiva rememora sua chegada descrita no primeiro capítulo, ao que é intercalado o depoimento de um coveiro, então ela recobra a cena e apresenta em carta ao irmão sua trajetória.

Essa decomposição orgânica da obra pela separação dos elementos narrativos constituintes repercute na ausência de referência interna, dada pelo desrespeito a uma condição preliminar, a de que “todos os segmentos de um discurso se referem ao mesmo fato, e o descrevem de maneira constante. Ora, o inacabamento faz que a nada nos refiramos, a descontinuidade, que nos refiramos a fatos diferentes, e a contradição, que não nos refiramos a eles da mesma maneira.”¹⁰⁵. Enquanto um discurso sem referência, que não permite a construção de representações, que não dá espaço para que uma certa realidade possa ser traduzida em palavras, esse discurso passa a ser apenas um discurso, cuja justificação fora dele não é alcançável. “Escrever é para o esquizofrênico um verbo intransitivo, ele fala sem dizer.”. O resultado não poderia ser outro, obtêm-se algo que “é, ao mesmo tempo, a apoteose e o fim da linguagem”¹⁰⁶. Fim também como finalidade, como limite e beiral.

O foco narrativo deixou de ser uma soma de elementos narrados progressivamente a fim de se tornar mistura, subtração, divisão e até anulação de vozes repensadas e reescritas pela narradora. Efeito não apenas do embaralhamento aparentemente aleatório de quem os organiza, mas da necessidade de dar mais veracidade aos trechos coletados e incorporados, manifesta sobretudo pelo uso de aspas que marcam todos os capítulos e partes do texto, conferindo-lhes certo “rigor científico”. A exceção é o primeiro, quando a própria narradora de alguma maneira se apresenta ou no mínimo se insere no texto de sua jornada.

A multiplicidade de vozes aproxima assim *Relato* de elementos característicos do discurso psicótico, em que: “não é o mundo habitualmente representado que se quer substituir por um outro mundo, é a própria representação que deve dar lugar à não representação”¹⁰⁷, como esclarece Todorov. Afinal, diante do encontro impossível com o pretérito, o que nos resta? A multiplicação de imagens de um mesmo fato, a morte ou sua relação, em que a falta

¹⁰⁵ TODOROV, op. cit., p. 81.

¹⁰⁶ TODOROV, id.

¹⁰⁷ TODOROV, op. cit., p. 81.

da experiência não garante igualmente o conhecimento, mas - para usar uma expressão de Kant - é “uma rapsódia de percepções”¹⁰⁸.

Dissolver não é somente mais uma preocupação da literatura referente à experiência do indivíduo pós-moderno. É uma forma de narrar, de escrever, de romper contratos com o leitor, de tentar representar a experiência impossível do descentramento, do deslocamento. Não a experiência vivida, mas o seu contrário, aquilo que nem foi vivido, nem experimentado, e que se limita no intercâmbio de tempo e espaço. Escrever aqui implica tanto em buscar respostas (tempo), quanto em oferecer incertezas, em pairar na procura, na demanda, no vôo (espaço). Narrar e dissolver convergem em um único sentido: o de negar a possibilidade do *Relato*, deslocando a certeza do Oriente, para a possibilidade de *um certo Oriente*.

1.4 Tempo e espaço da emoção

Partindo da idéia de que as narrativas, sobretudo as de viagem, representariam o eterno fluir pelo tempo e pelo espaço, é possível que logo nos venham à cabeça certos modelos tradicionais, consagrados pela repetição do gênero em que a pura e simples aventura por lugares distantes se confunde à vivência reflexiva desenvolvida no contato com o Outro e Consigo.

Nota-se que há um certo arquétipo textual comum às narrativas de viagem, estabelecido sob eixos bem delineados: o do tempo e o do espaço. O primeiro deles costuma variar entre o presente, que corrobora para aumentar a expectativa do leitor, e o passado, quando ao fim da viagem o autor ou narrador-viajante rememora em flash-back suas perambulações. O segundo, ainda mais marcado, refere-se aos deslocamentos no horizonte espacial que, mágico, mítico, com pretensões a real ou a ficção científica futurista, sempre está lá, estendendo-se em todas as direções.

Ou estava. Bauman, ao descrever o período da Modernidade como o da perda da direção do tempo, manifesta na imagem de relógios cujas setas não indicam direção alguma, nos remete ao desnorteamento temporal que, separado de seu eixo tradicional, deixa de ser coordenada. Essa dinâmica temporal não é recente na literatura, e as narrativas de viagem

¹⁰⁸ Apud AGAMBEM, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Trad. Henrique Burigo. Belo

absorveram esse impacto submetendo a compreensão do leitor da passagem pelo tempo ao deslocamento no espaço, porque ainda havia um espaço. O romance contemporâneo, entretanto, apresenta-se como entropia do espaço, quando ele também perde o seu rumo, uma vez que o narrador se guia pela memória que é fragmentada e não segue uma lógica nem temporal, nem espacial. O que resulta desse processo? *Relato de um certo Oriente* é a prova da possibilidade da criação literária alterando os antigos eixos de qualquer sistema de representação tradicional. Mas, sem tais diretrizes, ainda podemos nos considerar diante de um relato de viagem?

Olhando mais de perto para o tempo, notamos que é o da memória: do esfacelamento e dos farelos, dos cacos e dos lampejos, dos vazios, das emoções e das lembranças, mas, preponderantemente, dos esquecimentos. Sem linha reta nem torta, nem entremeada, ou entrecortada. Na verdade estamos sem linha, o que altera toda a concepção e toda a estrutura, tanto do livro quanto do próprio gênero no qual ele deveria estar inserido. A memória é simultaneamente tempo e espaço, e a falta de uma cartografia desses territórios surge como desafio.

O espaço, normalmente construído ou preenchido nos relatos de viagem tradicionais a partir da interação entre os viajantes e as pessoas que eles encontram, atua de forma mais visível em *Relato*. Até mesmo a natureza parece assumir um papel, atuando enquanto agente. A paisagem amazônica não se resume moldura da narração, mas é vista sob vários ângulos, nomeadamente na maneira como interfere na vida das personagens, em uma noção um tanto quanto romântica. Do ponto de vista subjetivo, é a mata “impenetrável e hostil”, que força seu observador a contemplá-la “horas a fio, esperando que o olhar decifrasse enigmas ou que, sem transpor a muralha verde, ela se mostrasse mais indulgente, como uma miragem perpétua e inalcançável”¹⁰⁹. Do ponto de vista mais concreto, é ela que suspende a vida de Emir em uma orquídea e arrasta em suas águas o seu corpo, além de interferir no ritmo da cidade de Manaus, uma vez que “não era o relógio que impulsionava os primeiros movimentos do dia nem determinava seu fim: a claridade solar, o canto dos pássaros, o vozerio das pessoas que penetrava no recinto mais afastado da rua, tudo isso inaugurava o dia; o silêncio anunciava a noite.”¹¹⁰.

Horizonte: Ed. UFMG, 2002. p. 40.

¹⁰⁹ HATOUM, op. cit., p. 82.

¹¹⁰ HATOUM, op. cit., p. 28.

Manaus, Trípoli, Marselha, Líbano: são nomes de lugares que atuam como os únicos suportes extra-textuais do que podemos chamar de efeito de ancoragem, elementos que aparecem no texto e se referem à realidade, conferindo credibilidade e situando o *Relato* na esfera do real. Isso porque, embora a ação se passe em um espaço nomeado, a capital do Amazonas, não existe a preocupação com o estabelecimento de outros contrapontos com a realidade a partir de referências explícitas à passagem pela praça x ou pelo mercado y. O repertório topográfico foi bem sucedido ao não tentar rastrear a realidade para angariar força e dar credibilidade, pois situa o *Relato* acima disso, no espaço da literatura, onde o que se destaca não é a descrição estética e estática do espaço, mas a ação que se desenvolve sobre o plano temporal de maneira dinâmica. O espaço não é anulado: é combinado de forma articulada e fundamental para o sucesso da trama. No entanto, estabelece um percurso próprio: caminha-se mais por objetos do que por estradas. Prova disso são as comparações entre o tumulto do dia em oposição ao silêncio da noite, e, principalmente, a sensorialidade da casa, o papel desempenhado pelo relógio de badaladas, a boneca de pano de Soraya Ângela, o tapete oriental e a pintura barroca que ganham status de personagem, quão enigmática é sua presença ao longo do relato. Objetos que transcendem sua condição de detalhes do espaço para tornarem-se expressão da vida e de seu término, propagadas pelo ambiente como a voz do papagaio que fala francês com “forte sotaque do Midi”.

As estradas não levam a Manaus, o Rio Amazonas sim. É ele quem conduz narrador e leitor, sendo o equivalente à igreja da cidadezinha do interior ou aos monumentos da metrópole: “Procurava caminhar sem rumo, não havia ruas paralelas, o traçado era uma geometria confusa e o rio, sempre o rio, era o ponto de referência, era a praça e a torre da igreja que ali existiam”¹¹¹. Fundamental na vida da família de ascendência libanesa, é o rio quem traz a família de imigrantes, quem conduz Emir a outra vida e quem leva os filhos de Emilie para longe. Por esse motivo a narradora, ao retornar do Sul, decide observar Manaus a partir do ângulo do rio:

(...) decidi retornar ao centro da cidade por outro caminho: queria atravessar o igarapé dentro de uma canoa, ver de longe Manaus emergir do Negro, lentamente a cidade desprender-se do sol, dilatar-se a cada remada, revelando os primeiros contornos de uma massa de pedra ainda flácida, embaçada. Essa passagem de uma paisagem difusa a um horizonte ondulante de ardósia, interrompido por esparsas torres de vidro, pareceu-me tão lenta quanto a travessia, como se eu tivesse ficado muito tempo na canoa. Tive a impressão de que remar era um gesto inútil era permanecer indefinidamente no meio do rio. Durante a travessia estes dois verbos no infinitivo anulavam a oposição entre movimento e imobilidade.¹¹²

¹¹¹ HATOUM, op. cit., p. 123.

¹¹² HATOUM, op. cit., p. 124.

Guiado pela narradora de Hatoum, o leitor se perde nas páginas, indo e voltando nas narrativas paralelas que exploram os vários ângulos de um mesmo episódio. Como em um barco a deriva guiado por alguém que não conhece a região e tenta desesperadamente se localizar em meio aos inúmeros canais que formam os rios amazônicos, seguimos pelos sinuosos caminhos da memória dos protagonistas, e, leitores ávidos, observamos a narradora perdida em meio às águas da emoção, como no quadro da parede da casa de Emilie, descrito de forma a remeter mais a um espelho do que a uma ilustração qualquer.

Outro lugar valorizado é a loja da família, a Parisiense, um ambiente em que: “a luminosidade embaçada envolvendo os enormes cubos de cristal e os mesmos objetos (tecidos, leques, frascos de perfume) arrumados nas prateleiras: um ambiente que te faz recordar fragmentos de imagens que surgem e se dissipam quase ao mesmo tempo, numa tarde desfeita em pedaços, ou numa única tarde que era todas as tardes da infância.”¹¹³.

Oprimidas pela distância da terra natal, pelo rio que separa a cidade da floresta, pela casa que as mantém reclusas em um sistema de valores estrangeiros que de alguma maneira não reconhecem, e pelo tipo de relação que estabelecem entre si, autoritária da parte de uns, complacente ou violenta da parte de outros, o espaço e mesmo o tempo que resgata o espaço do passado representam barreiras, muros paralisantes que limitam as personagens e as fazem seres reclusos. Aprisionados ainda dentro de si mesmos pela ansiedade e precariedade de sua condição de imigrantes, não é de estranhar que a fuga para longe seja a atitude adotada por todos os filhos que não contavam com a violência como meio de vazão aos problemas internos.

1.5 Simbiose das formas

O intercâmbio entre as artes não é propriamente uma novidade. No que tange à literatura, de alguma forma, ou melhor, de várias, é uma prática registrada desde a Antiguidade, sempre atendendo aos gostos de determinado povo em dado momento histórico. Seja na apropriação de um texto pelo cinema ou pelo teatro, na publicação de um livro sobre um filme, na escultura de um mito, de uma fábula ou lenda, na tela sobre uma personagem ou uma cena de um romance, essas formas se apresentam como novas possibilidades de

representação, leituras feitas por variados artistas e a partir de novas próteses, cujo resultado é algo que flui paralelo, complementar e/ou múltiplo àquilo que remete. Entre tais obras, destacamos aquelas que, de tão próximas, passam a manter uma relação quase de simbiose com o objeto com o qual dialogam, na qual há uma associação e um entendimento íntimo entre as partes, enriquecendo a ambas quer por seu tom representativo ou polêmico, quer por seu tom satírico, jocoso ou histórico.

O que conta neste jogo não é apenas a criação de pontes entre as artes, mas o modo como são estabelecidas tais relações. É nesse limiar que propomos a leitura de *Relato de um certo Oriente*, em que pintura, fotografia e literatura transitam aparentemente em comunhão. Se o resultado dessa mistura é a obtenção de um efeito singular, um dos pontos altos do romance, ele nos faz pensar acerca dos procedimentos artísticos adotados: ora, se na obra não há uma única foto ou um desenho sequer, como a construção textual coloca o leitor diante dessas imagens? Quais foram as estratégias empregadas para que o autor obtivesse esse efeito, para que ele construísse essa pseudo-articulação entre as formas, delineando diferentes próteses apenas sob a textual? E, principalmente, quais os resultados dessa aproximação peculiar de texto, desenho e fotografia inseridos na trama?

Buscando indícios no próprio romance, folheamos a primeira página de *Relato* e nos deparamos imediatamente com a filha adotiva que retorna a casa, percorrendo-a com os olhos. Em meio ao caos de tantos objetos ali dispostos, móveis e poltronas, tapetes de Kasher e de Isfahan, elefantes indianos brilhantes como porcelana polida e baús orientais, reproduções de ideogramas chineses e pagodes aquarelados, espelhos e cortinas, a narradora é detida por um pedaço de papel que lhe chama a atenção:

Parecia o rabisco de uma criança fixado na parede, a pouco mais de um metro do chão; de longe, o quadro colorido perdia-se entre vasos de cristal da Bohemia e consolos recapados de ônix. Ao observá-lo de perto, notei que as duas manchas de cores eram formadas por mil estrias, como minúsculos afluentes de duas faixas de água de distintos matizes; uma figura franzina, composta de poucos traços, remava numa canoa que bem podia estar dentro ou fora d'água. Incerto também parecia seu rumo, porque nada no desenho dava sentido ao movimento da canoa. E o continente ou horizonte parecia estar fora do quadro de papel.¹¹⁴

Embora Hatoum não ilustre sua obra, como dissemos anteriormente, a cena descrita pela narradora nos coloca diante de um quadro que é muito mais do que um desenho pendurado na parede. Se por um lado somos levados a observar na tela as linhas nas quais tão

¹¹³ HATOUM, op. cit., p. 115.

¹¹⁴ HATOUM, op. cit., p. 10-11.

vulnerável figura apresenta-se, presentificando a imagem em pensamento, por outro, somos instigados a estabelecer paralelos com o romance que se abrirá a nossa frente. Isso porque a descrição pictórica de Hatoum lança uma luz na penumbra que cobre os variados objetos expostos na sala por onde a narradora passa, mas, ao precisar tantos detalhes de apenas uma única peça, nos induz a concentrarmos o olhar apenas sobre ela, visualizando-a nitidamente. Não é sem razão que críticos como Flora Süssekind¹¹⁵ a viram materializando uma gravura de Paul Klee, reafirmando o “Ele rema desesperadamente” como analogia da narradora, desorientada em sua viagem como o barqueiro em sua jornada, e do próprio romance, para o qual já não se antevê um final redentor, o porto seguro. Efeito tão intenso só pode ser obtido porque

Uma pintura poética não é necessariamente o que pode ser transformado numa pintura material; antes cada traço, cada ligação de diversos traços graças aos quais o poeta torna o seu objeto tão sensível que nós nos tornamos mais distintamente conscientes desse objeto do que das suas palavras, isso é o que significa o pictórico, o que significa uma pintura, porque assim nos aproximamos do grau de ilusão que a pintura material é particularmente capaz de gerar e que se pode abstrair primeiramente do modo mais fácil da pintura material.”¹¹⁶.

Eminentemente em destaque, a cena chama a atenção para si mesma e para a personagem que a contempla, ambos deslocados. A impressão de estarmos diante do tal quadro presentifica-se. Talvez por estarmos também nós seduzidos pelo efeito que o quadro exerce sobre a narradora: uma sensação que advém do reconhecimento, uma identificação maior entre a filha que perambula e o navegante que segue tortuoso, ambos sem direção. A sensação gerada por tal encontro “Fiquei intrigada com esse desenho que tanto destoava da decoração suntuosa que o cercava; ao contemplá-lo, algo latejou na minha memória, algo que te remete a uma viagem, a um salto que atravessa anos, décadas”¹¹⁷. A emoção despertada a leva ao efetivo início da jornada.

Esse latejo proveniente do contato visual com o quadro é o responsável por desencadear a ‘memória involuntária’ da narradora. Essa invenção romanesca proustiana percorre as falas de diversos personagens de *Relato*, sendo um recurso importante de estruturação nessa obra de memórias. Despertada por situações do cotidiano, como a xícara de chá na *Recherche* e o quadro acima descrito, a memória involuntária associa duas sensações

¹¹⁵ SÜSSEKIND, Flora. “Livro de Hatoum lembra jogo de paciência”. *G8 Letras*, Folha de São Paulo, 29 de abril de 1989.

¹¹⁶ LESSING. *Laocoonte: ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Trad. Márcio Seligamann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998. p. 185-186.

¹¹⁷ HATOUM, op. cit., p. 10-11.

diferentes, distantes no tempo e no espaço, mas que possuem uma qualidade comum. Permite assim o acesso a um tempo virtual, a um tempo ontológico: "o ser em si do passado". Para além da percepção, o significado essencial das coisas só seria possível de ser materializado, em sua pureza, quando nos deparamos com a lembrança involuntária, a única capaz de ultrapassar a percepção e a memória voluntária, como nos esclarece Deleuze acerca da obra de Proust:

Este Combray não é o da percepção, nem o da memória voluntária, Combray aparece tal como não poderia ser vivido; isto é, não em realidade, mas na sua verdade; não em suas relações contingentes e exteriores, mas em sua *diferença interiorizada, em sua essência*. Combray surge em um passado puro, coexistente com os dois presentes, mas longe de suas possibilidades de apreensão, longe do alcance da memória voluntária atual e da percepção consciente antiga. "Um pouco de tempo em estado puro". Isto é, não é uma simples semelhança entre um presente que é atual e um passado que foi presente; nem sequer é uma identidade entre os dois momentos; senão, muito mais, *o ser em si do passado*, mais profundo que todo passado que foi e que todo presente que é.¹¹⁸

A memória involuntária é apontada nessas linhas como uma possibilidade de recuperar o tempo, conhecendo aquilo que é essencial às coisas em uma instância sem tempo: é a superação de um presente que permite o acesso ao virtual, ao próprio passado. Concedendo um caráter ontológico à qualidade detectada pela memória involuntária, somos colocados diante da existência própria das coisas. Em outras palavras, assim como Combray começa a ser resgatada em sua essência das memórias involuntárias de Marcel mediante uma xícara de chá, a Manaus da narradora de Hatoum começa a ser esboçada a partir de um quadro.

Em detrimento da real possibilidade de se atingir a essência das coisas a partir da memória involuntária, cuja presença no romance é sugerida ainda em outras passagens, notamos a similitude plástica e discursiva que aproxima o texto de Hatoum ao de Proust em alguns pontos. Retomando nosso discurso no sentido de evocar a maneira como as artes se interpenetram, destacamos ainda que é o caráter sensivelmente visual da pintura o que a faz possuidora de todo um simbolismo, manifesto ao final da obra como uma síntese da peregrinação. Embora a narradora decida retornar ao centro da cidade por outro caminho, atravessando o igarapé em uma canoa a fim de "ver de longe Manaus emergir do Negro, lentamente a cidade desprender-se do sol, dilatar-se a cada remada, revelando os primeiros

¹¹⁸ DELEUZE, Gilles. *Proust y los signos*. Barcelona: Anagrama, 1972. p. 73-74.

contornos de uma massa de pedra ainda flácida, embaçada”¹¹⁹, o que ela consegue é protagonizar cabalmente a cena do quadro que observara ao chegar à casa dos pais. Para Sússekind, essa atitude da narradora de tomar acento em um barco representa a tentativa de lançar um olhar de fora para a cidade, por um posto de observação sem raízes, à deriva. O resultado é que ela “se deixa invadir pela suspeita de que qualquer esforço beirava a inutilidade, inclusive o de remar/narrar desesperadamente”¹²⁰.

Partilhando agora de uma noção do significado simbólico que pode estar contido na pintura e sua materialidade descrita, convergimos para a análise da fotografia. Para tanto, tomaremos o fotógrafo da trama como guia capaz de refazer o percurso e conduzir o leitor por caminhos a um tempo narrativos e teóricos no espaço fotográfico. Primeiramente, precisamos reconhecer que, embora pressupondo a existência de todo um processo de reedição dos fragmentos que compõe *Relato*, Dorner interfere na narração com a sua câmera. São fotos as responsáveis pela representação de momentos derradeiros como o de Emir, da lembrança do rosto da filha morta de Sâmara Delia e da figura da matriarca envolta pela passagem do tempo e encoberta pelo escuro véu da perda. Fotógrafo e fotografia despontam no centro de acontecimentos marcantes para a família, responsáveis por desvendar e ocultar mistérios, além de retratar cenas da cidade de Manaus.

Dorner cria um relato próprio, inserido no da narradora, capturando espaços, situações e pessoas num pedaço de papel e oferecendo parte de seu projeto inacabado ao leitor, o “acervo de surpresas da vida”. Seu instrumento de trabalho que nos permite ver através é bastante peculiar, pois, como brincava o menino Hakim, as lentes da câmera, os óculos e as pupilas azuladas formam “um único sistema ótico”¹²¹. É desse modo, filtrando a realidade com o seu olhar tão próprio de viajante, de nômade, que o fotógrafo nos faz tomar parte daquilo que registra, enquanto nos convida a refletir sobre a própria função da fotografia, mercadoria e/ou objeto de arte transformados em literatura.

Mas como se desenvolveu essa técnica e como ela pode se relacionar com a literatura? Procurando embasamento para uma análise nesse âmbito, somos levados a Walter Benjamin e seus estudos sobre tal forma de reprodução. Segundo ele, a partir do momento em que as imagens da câmera obscura puderam ser fixadas no papel e essa técnica foi tornada pública, seu desenvolvimento deu um salto contínuo e acelerado que excluiu estudos em

¹¹⁹ HATOUM, op. cit., p.124.

¹²⁰ SÜSSEKIND, op. cit.

¹²¹ HATOUM, op. cit., p. 60.

perspectiva. A literatura foi então a responsável pela tomada de consciência de aspectos concernentes aos primórdios da fotografia, cujo estudo ainda foi atravancado pelo conceito de arte filisteu que condenava a fixação daquilo criado por Deus através de um meio mecânico¹²².

De maneira distinta do que se possa pensar, a representação de imagens humanas anônimas, e não a de retratos, foi a maior responsável pela introdução e propagação da nova arte. A pintura, há muito conhecia rostos, no entanto

se os quadros permaneciam no patrimônio da família, havia ainda uma certa curiosidade pelo retratado. Porém depois de duas ou três gerações esse interesse desaparecia: os quadros valiam apenas como testemunho do talento artístico de seu autor. Mas na fotografia surge algo de estranho e de novo: na vendedora de peixes de New Haven, olhando o chão com um recato tão displicente e tão sedutor, preservava-se algo que não se reduz ao gênio artístico do fotógrafo Hill, algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome daquela que viveu ali, que também na foto é real, e que não quer extinguir-se na “arte”.¹²³

Essa vontade de participar de um registro capaz de eternizar a própria imagem parece ser a referência necessária para compreender a declaração de Dorner sobre seu ofício. O homem que ganhava a vida com uma Hasselblad e sabia manejar uma filmadora Pathé, tem o dom de capturar uma cena e congelá-la em um outro lugar, em um momento da vida que fica preso a um outro plano, o de um tempo e de um espaço extintos: “Muitas pessoas queriam ser fotografadas, como se o tempo, suspenso, tivesse criado um pequeno mundo de fantasmagorias, um mundo de imagens, desencantado, abrigando famílias inteiras que passavam diante da câmera, reunidas nos jardins dos casarões ou no convés dos transatlânticos que atracavam no porto de Manaus.”¹²⁴.

A preparação, o evento mesmo que envolvia o ato de se tirar uma foto na Manaus de *Relato* lembra a idéia de Benjamin, para quem “Tudo nessas primeiras imagens era organizado para durar; não só os grupos incomparáveis formados quando as pessoas se reuniram, e cujo desaparecimento talvez seja um dos sintomas mais precisos do que ocorreu na sociedade na segunda metade do século, mas as próprias dobras do vestuário, nessas imagens, duram mais tempo.”¹²⁵. Resistir à poeira do esquecimento imposta pelo tempo. O

¹²² Bossert e Guttman escrevem que “fixar efêmeras imagens de espelho não é somente uma impossibilidade, como a ciência alemã o provou irrefutavelmente, mas um projeto sacrílego. O homem foi feito à semelhança de Deus, e a imagem de Deus não pode ser fixada por nenhum mecanismo humano. No máximo o próprio artista divino, movido por uma inspiração celeste, poderá atrever-se a reproduzir esses traços ao mesmo tempo divinos e humanos, num momento de suprema solenidade, obedecendo às diretrizes superiores do seu gênio, e sem qualquer artifício mecânico.” (Apud BENJAMIN, “Pequena história da fotografia”. op. cit., p. 92).

¹²³ BENJAMIN, “Pequena história da fotografia”. op. cit., p. 93.

¹²⁴ HATOUM, op. cit., p. 61.

¹²⁵ BENJAMIN, “Pequena história da fotografia”. op. cit., p. 96.

que poderia conferir essa qualidade suprema às fotos, oferecendo-lhes a durabilidade de uma aparente eternidade?

Diante de tais questionamentos, devemos levar em conta que Dorner, além de ser um fotógrafo que usufruiu dos equipamentos e técnicas das primeiras décadas do século XX, não é um amador ou charlatão, mas o possuidor de uma biblioteca formada por oito paredes de livros. É um andarilho sempre atento às cenas da Região Norte, ávido por apreendê-las em sua objetiva. Assim, registra algo que não se limita a saciar sua curiosidade, mas atíça o leitor a partilhar daquele álbum, panorama do olhar de um viajante tão nativo e de uma Amazônia tão singular. À sua “destreza ao sacar da caixa a Hasselblad e correr atrás de cenas nas ruas, dentro das casas e igrejas, no porto, nas praças e no meio do rio”¹²⁶, alia-se uma memória invejável também evocada por imagens, que o permitiam dizer-se “um perseguidor implacável de ‘instantes fulgurantes da natureza humana e de paisagens singulares da natureza amazônica’ ”¹²⁷. Em suma, um fotógrafo feito de técnica e de sensibilidade.

Se o grande projeto de Dorner foi o de elaborar um “acervo de surpresas da vida”, uma espécie de coleção de “retratos de um solitário, de um mendigo, de um pescador, de índios que moravam nas imediações daqui [de Manaus], de pássaros, flores e multidões”¹²⁸, é porque ele vê na banalidade dessas imagens um algo mais tão peculiar e raro quanto o olhar da vendedora de peixes de New Haven, citada por Benjamin¹²⁹. Novamente questionamos, o que tornaria essas fotos especiais, particularmente interessantes, duráveis?

Benjamin atribui essa qualidade imanente às personagens retratadas nas primeiras fotos como sendo proveniente de sua aura. Para ele “havia uma aura em torno deles, um meio que atravessado por seu olhar lhes dava uma sensação de plenitude e segurança”¹³⁰, captada por fotógrafos como Hill, Julia Cameron e Nadar. Essa aura, alcançada através de uma superexposição do modelo que provocava um acréscimo de luminosidade na imagem, era atingida também ao retratar um indivíduo que se colocava diante da objetiva reservado e

¹²⁶ HATOUM, *ibid.*, p. 59.

¹²⁷ HATOUM, *id.*

¹²⁸ HATOUM, *id.*

¹²⁹ A fim de tecer comparações entre as técnicas de representação da imagem, Benjamin compara pintura e fotografia, enfatizando que “na fotografia surge algo de estranho e de novo: na vendedora de peixes de New Haven, olhando o chão com um recato tão displicente e tão sedutor, preserva-se algo que não se reduz ao gênio artístico do fotógrafo Hill, algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome daquela que viveu ali, que também na foto é real, e que não quer extinguir-se na ‘arte’” (BENJAMIN, “Pequena história da fotografia”. *op. cit.*, p. 93).

¹³⁰ BENJAMIN, “Pequena história da fotografia”. *op. cit.*, p. 98.

tímido, estimulado a um estado de espírito de concentração tranquila, sem a perturbação de testemunhar a relação entre fotografia e atualidade que se impõe a nós.

Se havia uma técnica apropriada, um condicionamento técnico do fenômeno aurático em um dado contexto, também havia um fotógrafo que era visto pelos seus clientes como o técnico de uma nova escola, e um cliente que era visto pelo fotógrafo como um membro de uma classe ascendente, cuja aura se refugiava até nas dobras da sobrecasaca ou da gravata, sem ser o produto apenas de uma câmera primitiva. Expondo os vários caminhos adotados por fotógrafos a fim de reconstituir a impressão da aura através do jogo de luz em suas fotos, Benjamin sintetiza que o decisivo na fotografia continua sendo a relação entre o fotógrafo e a sua técnica.

A técnica e a sensibilidade de Dorner, já mencionadas por nós anteriormente, ressurgem então como características fundamentais daquela arte de aproximar através da distância. Ele demonstra viver/fotografar perseguindo aquilo que Benjamin nos coloca ao estabelecer simbolicamente uma analogia à aura enquanto uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: "a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, até que o instante ou a hora participem de sua manifestação, significa respirar a aura dessa montanha, desse galho"¹³¹, apontando também para o seu fim, pois "fazer as coisas se aproximarem de nós, ou antes, das massas, é uma tendência tão apaixonada do homem contemporâneo quanto a superação do caráter único das coisas, em cada situação, através de sua reprodução."¹³²

Tentando colecionar um objeto raro: "o breve colapso entre a aparência e o íntimo das coisas", Dorner tenta retratar a aura daquilo que escolhe fotografar, preservando a experiência no sentido mais radical de mantê-la viva como matéria narrável. Esse projeto atende à concepção baudelairiana que inscreve o retrato pictórico nas linhas da história e do romance, o que, lido aqui no contexto do retrato fotográfico, nos permite maiores incursões ao mundo da ficção e da realidade, da construção artificial e do registro. Fabris instaura essas categorias estabelecendo que, enquanto história, "o retrato pressupõe a tradução fiel, severa e minuciosa do contorno e do relevo do modelo"¹³³, o que não excluiria a possibilidade de idealização, de escolha da atitude mais característica do indivíduo e a ênfase dos detalhes

¹³¹ BENJAMIN, "Pequena história da fotografia". op. cit., p. 101.

¹³² BENJAMIN, "Pequena história da fotografia". id.

¹³³ FABRIS, "Identidade/Identificação". op. cit., p. 21.

mais importantes do conjunto em detrimento dos menos significativos. Sua ênfase, contudo, parece recair na categoria do romance, na qual inscreve a concepção de aura benjaminiana, concebendo que “o retrato é sobretudo produto da imaginação, mas nem por isto menos fiel à personalidade do modelo”¹³⁴.

Remetendo esse enunciado à foto de Emir no cais, constatamos a maneira expressiva com a qual Hatoum tenta reconstituir o fenômeno fotográfico e com ele retratar o último registro histórico de uma pessoa na forma de uma ‘biografia dramatizada’. Nessa cena que se antepõe à morte, a aura de plenitude e segurança do olhar é interdita, suspensa na orquídea entre as mãos e na expressão perturbada do rosto de Emir. A foto de Dorner fixou para sempre a vida de Emir, a imagem dela, ou fixou os olhos da morte, sua ronda? Um conjunto absolutamente efêmero que, no entanto, pôde ser pego e eternizado com um conjunto de sensibilidade, de equipamento e de técnica superiores a própria percepção visual:

Dorner fotografou Emir no centro do coreto da praça da Polícia. Foi a última foto de Emir, um pouco antes de sua caminhada solitária que terminaria no cais do porto e no fundo do rio. A história desse retrato me contou o próprio Dorner, anos depois, com palavras medidas para não revelar um fato atroz que eu já havia intuído ao ler as cartas de Virginie Boulad. A foto contava o que Dorner não pôde dizer: o rosto tenso de um corpo que caminhava em círculo ou sem rumo; uma das mãos de Emir desaparecia no bolso da calça, e a outra mão acariciava uma orquídea tão rara que Dorner nem atinou ao desespero do amigo.”¹³⁵.

A foto de Emir de alguma forma nos remete à imagem de Dauthenddy, ainda mais eternizada pela análise de Benjamin, que afirma: “depois de mergulharmos suficientemente fundo em imagens assim, percebemos que também aqui os extremos se tocam: a técnica mais exata pode dar às suas criações um valor mágico que um quadro nunca mais terá para nós”¹³⁶. A foto de Emir possui aquela centelha do acaso, do aqui e do agora que extrapola a perícia do fotógrafo. O lugar imperceptível onde se aninha o futuro, do qual Benjamin nos faz participar, parece estar todo ali, no olhar vazio que prenuncia a morte¹³⁷. Uma reprodução que surge como prova de que “A natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente.”¹³⁸. Em suas palavras Benjamin vai reiterar que só a fotografia revela o inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional.

¹³⁴ FABRIS, id.

¹³⁵ HATOUM, op. cit., p. 60.

¹³⁶ BENJAMIN, "Pequena história da fotografia". op. cit., p. 94.

¹³⁷ HATOUM, op. cit., p. 61.

Foi eternizando aquele momento que ele pôde compreender mais tarde – tarde até demais –, o transtorno que se instalara em Emir, sobre o qual ele apenas havia notado o desejo de “se desvencilhar de mim e do mundo todo, que a orquídea a brotar de sua mão era o motivo maior de sua existência”¹³⁹. Um olhar e uma orquídea que, em detrimento da profundidade e da espécie rara, possuem uma aura única que pode ser reproduzida tantas vezes quantas Emilie desejasse, mas cujo negativo é grafado em papel. A (descrição da) foto ocupa um lugar especial na narrativa, pois foi o último registro de Emir. Contudo, mais do que trabalhar uma hibridez entre formas artísticas, explorando o colorido e as formas dramáticas da cena, ela se apresenta como uma forma de narrar o texto. Essa foto não apenas é a última foto de Emir, como a última narrativa acerca dessa personagem. Os passos seguintes e o modo como deixa a história não nos são revelados, do homem com olhar vazio da foto ele passa a ser o corpo inerte encontrado dias depois no rio. Livre para imaginar o momento derradeiro, o auge da cena desesperada, o efeito dramático é potencializado. E Emir se entrega às águas do rio amazonense que, como “todos os rios desembocam no Rio dos mortos.”¹⁴⁰, apenas na imaginação do leitor. Ao jovem para o qual outra forma de vida não era possível, aliás, para quem a vida como um todo tornou-se impossível, fica a morte em sua forma maior: a da passagem pela água. Resta-nos o consolo das palavras de Bachelard, segundo o qual “apenas essa morte é fabulosa. Apenas essa partida é uma aventura.”¹⁴¹.

Benjamin acredita que a fotografia, ao revelar simultaneamente características estruturais dos seres e mundos de imagens suficientemente ocultos para encontrarem refúgio em sonhos diurnos e suficientemente grandes e formuláveis, “mostram que a diferença entre a técnica e a magia é uma variável totalmente histórica”, ou seja, capaz de transformar-se no tempo. Prova disso é que em 1907 Linchtwark transporta as discussões sobre a fotografia da estética para as funções sociais, escrevendo que “nenhuma obra de arte é contemplada tão atentamente em nosso tempo como a imagem fotográfica de nós mesmos, de nossos parentes próximos, de nossos seres amados”¹⁴².

Esse sentimento parece ser representado no romance pelo retrato da filha de Sâmara Délia, que de alguma forma remete a um acontecimento trágico da família tanto quanto

¹³⁸ BENJAMIN, "Pequena história da fotografia". id.

¹³⁹ HATOUM, op. cit., p. 62.

¹⁴⁰ BACHELARD, *A água...* op. cit., p. 77.

¹⁴¹ BACHELARD, id.

¹⁴² BENJAMIN, "Pequena história da fotografia". op. cit., p. 103.

sintetiza a perda “– É a única imagem que restou dela”¹⁴³. Em uma mesa, ao lado de um caderno aberto e de um calendário, via-se a fotografia em que Soraya Ângela pousava, ou, como corrige Hakim, (re)pousava ao lado de uma estátua. Tal fotografia inaugura o diálogo entre o irmão distante e a irmã em luto, despertando o interesse de Hakim que “Prestava atenção ao que ela dizia, observando-a falar sem tirar os olhos da fotografia da criança ao lado da estátua. Lembro que fizera a foto de longe, e a ampliação 8 por 12 acentuava a distância, dissolvendo a nitidez dos rostos. A cor do açafião do rosto de pedra transformara-se num cinza escuro que contrastava com o cinza mais sóbrio do rosto quase de perfil de Soraya Ângela. Essa imagem, que parecia sustentar a voz de minha irmã, era a última chispa de fogo que anima a voz do pecador, afastando-o do medo e da culpa que o envolveu a noite inteira”¹⁴⁴. Mais um incursão fotográfico da obra que acaba por representar a aura da menina, materializando-as na distância, inclusive da mãe.

Tanto a foto de Emir, quanto a de Soraya Ângela podem ainda ser vistas como representantes de um tempo singular da fotografia: o tempo em que as imagens ainda calavam as palavras. Das grandes ampliações das imagens da natureza às primeiras pessoas reproduzidas em fotos, “o rosto humano era rodeado por um silêncio em que o olhar repousava”¹⁴⁵. Na ausência da legenda que passa a invadir jornais e revistas, a fotografia não era desvendada por um comentário verbal, mas oferecia o entendimento através de suas lacunas, tal qual o antigo narrador angariava força para o seu relato evitando explicações. Em *Relato* há uma coexistência desse silêncio. Por um lado as fotos descritas aparecem caladas, sem muitas e/ou profundas explicações. Em contrapartida, não podemos nos esquecer que essas fotos são reveladas através de palavras. Oscilamos então entre uma mistura de fotos feitas de legendas, mas capazes de criar uma aura ao redor de si, sem elucidar todo o mistério da cena e sugerindo outros mais. Seria uma nova espécie de inserção da fotografia, da arte de fotografar no papel?

Mais do que estabelecer a “fotografia como arte”, Benjamin sugere o estudo da “arte como fotografia”, numa abordagem que não ignore que “a importância da reprodução fotográfica de obras de arte para a função artística é muito maior que a construção mais ou menos artística de uma fotografia, que transforma a vivência em objeto a ser apropriado pela câmera. No fundo, o amador que volta para casa com inúmeras fotografias não é mais sério do

¹⁴³ HATOUM, op. cit., p. 116.

¹⁴⁴ HATOUM, op. cit., p. 119.

¹⁴⁵ HATOUM, op. cit., p. 95.

que o caçador, regressando do campo com massas de animais abatidos que só têm valor para o comerciante.”¹⁴⁶.

Concentrando-se na arte como fotografia, Benjamin destaca o fato da imagem de uma escultura ou de um prédio ser mais facilmente visível na fotografia do que na realidade. Constata que tanto a concepção das grandes obras quanto o aperfeiçoamento das técnicas de reprodução ocorre simultaneamente, de modo que essas criações coletivas precisam ser diminuídas para que delas nos apoderemos: “os métodos de reprodução mecânica constituem uma técnica de miniaturização e ajudam o homem a assegurar sobre elas um grau de domínio sem o qual elas não mais poderiam ser utilizadas”¹⁴⁷. Como essas grandes obras humanas, o próprio indivíduo moderno precisou recriar-se em meio a tantos papéis a desempenhar, tantas informações a digerir e tantas identidades e representações a acolher com tamanha rapidez. Da mesma maneira, uma forma profícua de apreender esse indivíduo múltiplo, compreendendo-o por um segundo em um tempo-espaço limitado, é através de um retrato fotográfico.

“Descrever sempre falseia. Além disso, o invisível não pode ser transcrito e sim inventado. Era mais propício a uma imagem pictórica”, sintetiza a narradora de *Relato*, manifestando seu ponto de vista favorável à arte visual, tão familiar a seus escritos. Delinear os eventos marcados pela passagem do tempo através de fotografias é a opção da matriarca, que envia durante quase vinte e cinco anos fotos para Hakim, através das quais ele “tentava decifrar os enigmas e as apreensões de uma vida, e a metamorfose do seu corpo.”¹⁴⁸. Mas como representar esse desenrolar das estações e os fatos marcantes para a família em imagens fotográficas?

Tal qual Benjamin, Barthes atribui ao fenômeno da fotografia um estatuto de linguagem artística. O semioticista acredita que nunca veremos a fotografia, mas aquilo a que ela remete, o seu referente. Ela é morte na medida em que não se distingue do referente, é pura imagem que não chegaria nem a ser percebida como imagem¹⁴⁹. Barthes, de maneira

¹⁴⁶ Apud BENJAMIN, "Pequena história da fotografia". op. cit., p. 104.

¹⁴⁷ BENJAMIN, "Pequena história da fotografia". op. cit., p. 104.

¹⁴⁸ HATOUM, op. cit., p. 95.

¹⁴⁹ Para o autor a fotografia é um momento de ruptura decisiva entre um “isto é” e o “isso-foi”. Ninguém pode negar que o objeto fotografado esteve lá, comprovando a realidade do fenômeno. No entanto, a fotografia não pode apenas ser caracterizada como uma simples imanência do objeto: ela inaugura a ilusão de uma realidade a partir dela. A realidade parece passar a existir a partir dela e nela. Neste sentido, transfigura o referente, sua base, na própria fotografia, indicando as configurações ingênuas do olhar que vê e que denega a si mesmo o estatuto de similitude que das fotos provêm, comprovando uma história e uma memória pessoal e social (BARTHES, Roland. *A câmara clara*, Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1984. p. 120).

semelhante a Benjamin, não acredita no silêncio daquilo que foi fotografado, mas em sua persistência como real. Esse pensamento acerca da persistência do real é o que vai levá-lo a desencadear importantes reflexões sobre a questão da reprodutibilidade técnica na modernidade. Como dissemos, a técnica capta um valor mágico da foto que seria impossível de ser apreendido por um quadro: ao mesmo tempo que captura o semelhante no mundo, permite que esse fenômeno único gere inúmeros outros semelhantes.

Hatoum aproveita as várias possibilidades de explorar o recurso fotográfico no corpo do texto, utilizando-o ora como forma de ancorar seu texto em uma realidade, ora como modo de estabelecer contato entre as personagens. “Nunca me escreveu uma linha, mas trocávamos fotos por correspondência, sabendo ser a única maneira de preservar uma idolatria à distância.”¹⁵⁰, assim, o “Guardo dentro de mim teus olhos”, proferido pela mãe antes da partida do filho, seria muito mais do que *uma* força de expressão: seria *a* força da expressão.

A linguagem, como dissemos antes ao tratarmos da esquizofrenia desse discurso, realiza o processo de tradução do real para as palavras de uma maneira distorcida, imprecisa, impossível até. Daí Emilie, talvez por vivenciar essa impossibilidade, preferir enviar fotos a cartas. Ainda que o filho oferecesse a possibilidade da mãe escrever em sua língua materna, as fotos parecem ser mais propícias para expressar tudo aquilo que queria dizer em seu silêncio e profundidade, capazes de tornar novamente presente, de re-presentar uma realidade simbólica, vida, morte, tempo, ausência, distância, solidão, incomunicabilidade e saudade, transmitem, de alguma maneira, o recado subjetivo que se quer dar, tentando oferecer algo próximo da aura da pessoa que se deixa fotografar.

O texto nos fornece a impressão de estarmos diante de Hakim que abre o envelope e, segurando firme nas mãos, nos mostra por sobre seus ombros as fotos que (re)constituem a figura enigmática da matriarca, omitindo a própria representação. As retratos surgem então como índice de “ironia” do narrador e/ou escritor, que mesmo supostamente se apropriando da linguagem fotográfica e por vezes negando a possibilidade de tradução e representação das coisas através das palavras, constrói as imagens fotografadas através de sinais lingüísticos, de letras grafadas num pedaço de papel, de texto escrito.

Dessas, a primeira foto retratada no romance é a que trata da perda do pai: “Soube da morte do meu pai ao receber uma fotografia em que ela estava sentada na cadeira de balanço ao lado da poltrona coberta por um lençol branco, onde meu pai costumava sentar-se ao lado

¹⁵⁰ HATOUM, op. cit., p. 104.

dela nas manhãs de domingos e feriados. No dedo da mão esquerda vi dois anéis de ouro, e os olhos negros brilhavam por trás do véu de tule que escondia metade do rosto. Foi a penúltima fotografia enviada por ela, há uns oito anos”¹⁵¹.

De maneira bastante simbólica, a cadeira vazia indica a falta, coberta pelo branco da neve, da cal, da paz eterna, da purificação. As alianças, ambas no dedo da mãe, apontam igualmente para a ausência da outra pessoa que a usava. Os olhos negros, brilhando ocultos, expõe o luto que encobre, o pesar que toma conta. É ainda nesse clima que, pouco tempo depois, Hakim recebe um envelope com as duas últimas fotos enviadas pela mãe. Em uma delas

via-se no primeiro plano o seu rosto ainda sem rugas, com a cabeça envolta por uma mantilha de fios prateados; talvez por causa da intensidade do *flash* ou da profusão de chamas das velas e círios que ondulavam em volta de seu corpo, a mantilha e as mechas de cabelos se espalhavam sobre a testa e escorriam nos ombros como folhas de cardo fosforescentes. Era um rosto suavemente maquilado, e na sua expressão conviviam a serenidade implacável e a postura soberana dos rostos esculturais das santas embutidas em nichos com tampa de cristal, perfilados nas laterais da nave da igreja cujas portas se abrem para o porto e são iluminadas pelo sol da manhã. O rosto de minha mãe e os das santas, os círios, as chamas e os nichos, tudo aparecia com um esmero assombroso de detalhes.¹⁵²

Nessa foto as cores que envolvem a mãe constroem uma atmosfera sacra, em que a claridade do rosto iluminado e dos fios prateados asseguram um tom de devoção, a criação de uma aura tanto no sentido benjaminiano quanto no religioso, em que a imagem da matriarca é primeiro sugerida depois aproximada às das santas, louvadas por seus “filhos”. Comparando com a segunda foto que recebera juntamente no envelope, Hakim assegura que

a outra fotografia, tão diferente daquela, enquadrava Emilie no centro do pátio cercado por um jardim de Delícias. Quase tudo naquela imagem me remetia à tarde já remota em que lhe anunciei minha decisão de partir. Identifiquei o mesmo vestido de seda pura com florões negros bordados à mão, que se ajustava ao seu corpo ainda esbelto, e também ao luto que lhe impunha a morte recente do marido. Sentada na mesma cadeira de vime, ladeada por uma cadeira idêntica em cujo espaldar me recostei para sentir a fragrância do almíscar, eu contemplava aquela imagem como quem contempla o álbum de uma vida, construída de páginas transparentes, tecidas durante o sonho.¹⁵³

Novamente a narração da foto nos dá a impressão de que tudo nela foi construído, organizado e determinado de modo a transmitir uma mensagem bastante precisa ao filho. A matriarca encontra-se no *centro* do pátio, como é o centro o lugar que ocupa em todo o romance. Ela também surge cercada por um “Jardim de Delícias”, um Éden que atrai o filho, seduzindo-o e arrastando-o para a tarde já remota no passado, em que anunciou a decisão de

¹⁵¹ HATOUM, id.

¹⁵² HATOUM, op. cit., p. 104-105.

partir. Aquela tarde em que manifestou à mãe sua vontade de deixar o lar para sempre, desfazendo os laços que o mantinham preso a casa. Tal interpretação é sustentada ainda pela manipulação de outros elementos da imagem, sobretudo o vestido negro que a mãe usa para representar o luto imposto pela morte do marido e que também vestira quando da conversa com o filho. Assim, a cena faz com que Hakim reconheça um outro luto no do pai: o que ele mesmo impusera a mãe quando decidira partir, luto esse já motivado anteriormente pelo comportamento da filha "mãe-solteira" e dos dois filhos agressivos.

Enquanto fotografia, essa imagem não representa o puramente “real”, mas a leitura de uma imagem que se quer passar como tal. E essa mensagem é tão bem articulada (manipulada?) que os sentimentos evocados por ela fazem com que o filho seja arrastado à presença da mãe: “Ao olhar para a foto, era impossível não ouvir a voz de Emilie e não materializar seu corpo no centro do pátio, diante da fonte, onde fios de água cristalina esguicham da boca de quatro anjos de pedra, como as arestas líquidas de uma pirâmide invisível, oca e aérea.”¹⁵⁴. Hakim encerra seu diálogo com as imagens dizendo que se não tivesse olhado para aquela última foto poderia abstrair as demais como algo fugidio, que escapa da realidade. Entretanto, a realidade evocada pela foto descrita não lhe permitia mais essa abstração

porque era a revelação de um momento real e de uma situação palpável o que mais me impressionava naquela fotografia. Sentia-me ali, juntinho de Emilie, ocupando a outra cadeira de vime, atento ao seu olhar, à sua voz que não me interrogava, que aparentava não relutar que eu fosse embora para sempre. A voz e a imagem me fazem recordar um mundo de desilusões, onde um rosto sombrio se cobre com um véu espesso enunciando uma morte que já iniciara. Ela falava para desvelar este véu tecido há muito tempo, e que pouco a pouco foi se alastrando na sua vida. E o rosto na fotografia parecia revelar as decepções, os tropeços e o sofrimento desde o momento em que Emilie descobriu o relevo no ventre da filha, antes que Sâmara Delia o descobrisse.”¹⁵⁵.

Das imagens que permitem uma reconstituição de Emilie podemos igualmente depreender uma concepção de aura, cujo estudo só nos faz notar que o questionamento geral sobre a validade da fotografia enquanto linguagem artística deveria ceder lugar para que se perguntasse “se a invenção da fotografia não havia alterado a própria natureza da arte”¹⁵⁶, e, nesse caso a maneira como ela se infiltra em outras formas de representação, ou como a literatura dela se apropria.

Começar a libertar o objeto de sua aura é o mérito mais incontestável da moderna escola fotográfica. Os fundamentos do culto são banidos na era da reprodutibilidade técnica e,

¹⁵³ HATOUM, op. cit., p. 105.

¹⁵⁴ HATOUM, id.

¹⁵⁵ HATOUM, op. cit., p. 106.

se esse banimento coroado pela expulsão da aura da imagem fotográfica passou a ser uma constante, é porque “Fazer as coisas ‘ficarem mais próximas’ é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos através da sua reprodutibilidade. Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto o mais perto possível”¹⁵⁷, tanto quanto a reprodução e a imagem têm a sua nitidez acentuada, quer nos jornais e nos cinemas inscritos por Benjamin, quer na tv, imagem efêmera, ou na Internet, imagem manipulável de nossos dias.

O resultado é que, se por um lado a imagem é povoada pela unicidade e pela durabilidade, por outro a reprodução é esvaziada em prol da transitoriedade e da reprodutibilidade: “retirar o objeto de seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar o ‘semelhante’ no mundo é tão aguda que, graças à reprodução, ela consegue captá-lo até no fenômeno único”¹⁵⁸. Milton Hatoum ao utilizar a pintura e a fotografia enquanto artifícios textuais desperta a memória involuntária que lhe auxilia a reproduzir não apenas personagens, lugares ou acontecimentos, narrativas paralelas ou textos suspensos, mas oferece a própria aura das coisas, que emerge em nossa leitura. Todavia, se a aura é algo de misterioso, de inexplicável, distante das palavras, como fica em um texto em que é retratada por escrito e não visualmente?

Baudelaire atribui à fotografia o verdadeiro dever de servir às ciências e às artes. Já Benjamin registra as transformações decorrentes da aparição da fotografia que interfere no mundo das artes. Entre a série de questionamentos implícitos na autenticidade da fotografia que o teórico aponta, lança a pergunta: “não se tornará a legenda a parte mais essencial da fotografia?”. Passados 75 anos de seu ensaio *Pequena história da fotografia* (1931), podemos ler a obra de Hatoum como uma provocação a esse questionamento.

Os elementos iconográficos presentes nessa obra são responsáveis não por preencher paredes ou envelopes, mas por re-criar, re-construir e re-presentificar vidas que estão no limiar da representação literária, e cuja tradução plena é vedada a outras formas também. Em *Relato* a legenda pôde se tornar a parte mais importante da fotografia, que de invólucro passou a suplantá-la, a substituí-la e a apagá-la, sem esquecer, no entanto, e aí está a grande ironia, de representar sua própria aura de impossibilidade, de incompletude.

¹⁵⁶ BENJAMIN, "A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica". op. cit., p. 176.

¹⁵⁷ BENJAMIN, "A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica". op. cit., p. 170.

¹⁵⁸ BENJAMIN, "Pequena história da fotografia". op. cit., p. 101.

2. TERRITÓRIOS DA MEMÓRIA

2.1 Arquétipo materno como imaginário da terra

No Jardim da Luz uma jovem libanesa ouve uma proposta de casamento: “Com o Mascate Abraão ia eu ser muito feliz, diz tio Naim”¹⁵⁹. Mais preocupada em tocar o vermelho da flor que brota do gramado do que em estabelecer um diálogo, Amina se recolhe em pensamentos, levanta, dá mais alguns passos e estende uma toalha para lancharem perto do lago. Contudo, muito mais do que peixinhos nadando na água clara de um dia ensolarado ou damascos, ervas e atafes, ela vê abrirem-se a sua frente dois caminhos distintos: o de casar-se e o de permanecer só. Divagando sobre o que lhe resta – suas experiências? – e aquilo que poderia vir a ter – o casamento com um libanês em São Paulo – inicia sua jornada. Para tentar responder a pergunta do tio, traçando seu futuro, Amina precisa recorrer ao próprio passado: viagem feita de pensamentos e lembranças da imigrante, transcritos em 154 textos, ao sabor e ritmo da memória.

Se a tranqüilidade do Jardim da Luz a auxilia a dar a partida na memória, nada parece tão eficaz para desencadear lembranças quanto os quitutes dispostos à frente da personagem: ela passa a enxergar através deles, lembrando a culinária árabe de sua infância no antigo lar libanês. E ao recobrar a casa em pensamento eis que é tomada por uma sensação maior: não se trata somente da *unheimlich* da qual discorremos, mas de uma sensação de perda do que sequer existiu: saudades da mãe.

Não apenas uma saudade daquilo vivido e de alguma forma interdito na distância temporal ou espacial, mas sim do que lhe foi negado experimentar: “sei que me sentia abandonada e traída mais pelo mistério que pela perda, eu tinha vovó, mas o mistério me deixou com um vazio no peito, vivo até hoje com esse vazio e sempre encontro mais mistérios”¹⁶⁰. Sua ausência, mais intensa que sua presença, foi sentida desde cedo pela menina. Abandonada pela mãe que foge com o amante, restaram-lhe apenas as palavras da avó a tentar revigorar a imagem materna antes que a penumbra do esquecimento a apagasse:

¹⁵⁹ MIRANDA, Ana. *Amrik*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 11.

¹⁶⁰ MIRANDA, loc. cit., p. 13.

nunca deixes de amar tua mamãe nunca te esqueças dela ela está dentro de ti e se a esqueceres nunca saberás quem és, se és ela e dela, eu me lembrava de mamãe mas como uma longa sombra negra deslizando diante das chamas do forno, lembrava dos seus pés em chinelas, pés de sunita que pegavam coisas, seus cabelos pintados com hena, o que mais lembrava? seus ataifes seus soluços tristes uma lágrima escorrendo na sua face e a língua a recolhendo, lembrava mais da sua ausência no imenso vazio na cozinha um buraco sem fundo¹⁶¹.

Amina (re)vive a falta da avó ao olhar para o passado, mas é a mãe que partira tão prematuramente quem personaliza o vazio maior. A ausência da avó é dada pela distância e a da mãe por uma outra espécie de morte, também não concreta, mas ainda mais profunda: a do mistério de seu abandono relatado pela personagem. Outrossim, a privação do contato materno é estabelecido sob outras formas subjetivas, das quais destacamos o Líbano, o lugar de sua origem e suas raízes, os quais é obrigada a abandonar. O resultado da privação de sua relação com tais elementos é a materialização de um complexo materno, uma espécie de arquétipo internalizado que influenciaria o seu comportamento, determinando muitas de suas vivências futuras.

Com o intuito de nos aprofundarmos nas formas arquetípicas e na sua relação com o inconsciente coletivo, manifestas na figura de Amina, recorreremos a leitura de Jung. Asseverando que tudo o que é psíquico é pré-formado, como também o são suas funções, especialmente as derivadas diretamente das disposições inconscientes, Jung defende que “os arquétipos não se difundem por toda parte mediante a simples tradição, linguagem e migração, mas ressurgem espontaneamente em qualquer tempo e lugar, sem a influência de uma transmissão externa.”¹⁶². Influenciando o pensar, o sentir e o agir, esses arquétipos não são a herança das idéias, mas das formas, como o são os instintos. Dentro das categorias de arquétipos, Jung confere ênfase ao materno, presente nas imagens da mãe, da avó e de outras mulheres com as quais nos relacionamos, além de estar em formas mais abstratas, tais como as do nascimento, da pátria, da lua, da árvore e da flor. Ambivalentes, os arquétipos podem ser construídos a partir de símbolos positivos, como a árvore, ou negativos, como o peixe grande, a serpente, a morte ou o pesadelo.

Formado a partir de atributos do “maternal”, o arquétipo feminino indica “simplesmente a autoridade do feminino; a sabedoria e a elevação espiritual além da razão; o bondoso; o que cuida, o que sustenta, o que proporciona as condições de crescimento,

¹⁶¹ MIRANDA, loc. cit., p. 17.

¹⁶² JUNG, Carl Gustav. "Aspectos psicológicos do arquétipo materno". *Obras Completas de Carl Gustav Jung IX: os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Trad. Maria Luíza Appi e Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 90.

fertilidade e alimento; o lugar da transformação mágica, do renascimento; o instinto e o impulso favoráveis; o secreto, o oculto, o obscuro, o abissal, o mundo dos mortos, o devorador sedutor e venenoso, o apavorante e fatal”¹⁶³. Divididos e classificados na forma da mãe amorosa e da mãe terrível¹⁶⁴, há pois, três aspectos essenciais que norteiam essas imagens da mãe, quer sejam: sua bondade nutritiva e dispensadora de cuidados, sua emocionalidade orgiástica e sua obscuridade subterrânea, características essas que, de acordo com o seu estímulo ou inibição, vão dar origem às formas do complexo materno.

Na psicologia junguiana, em detrimento da figura materna ser vista sobressaindo-se a influência externa, é levado em conta que “não é apenas da mãe pessoal que provêm todas as influências sobre a psique infantil descritas na literatura, mas é muito mais o arquétipo projetado na mãe que outorga à mesma um caráter mitológico e com isso lhe confere autoridade e até mesmo numinosidade”¹⁶⁵. Dessa maneira, provêm duas formas de traumas: os oriundos de atitudes realmente características da mãe e os da fantasia infantil. Jung é claro ao especificar sobre traumas de fantasias que “freqüentemente eles aludem de modo claro e inequívoco a coisas que ultrapassam o que se poderia atribuir a uma mãe real”¹⁶⁶. Ainda assim, motivados ou fantasiados, os arquétipos, vistos como supremos valores da alma humana, precisam ter os seus conteúdos reconstituídos por aqueles que os perderam ao projetá-los fora de si, ainda que espontaneamente.

Segundo Jung a portadora do arquétipo é primeiramente a mãe pessoal porque a criança vive inicialmente num estado de participação exclusiva: “a mãe não é apenas uma condição prévia física, mas também psíquica da criança.”¹⁶⁷. Com o correr dos anos e o despertar da consciência pessoal “a participação é progressivamente desfeita, e a consciência começa a tornar-se sua própria condição prévia, entrando em oposição ao inconsciente”¹⁶⁸. Neste ínterim, o eu começa a diferenciar-se da mãe a fim de estabelecer sua particularidade pessoal: “todas as qualidades fabulosas e mistérios desprendem-se da imagem materna,

¹⁶³ JUNG, "Aspectos psicológicos..." loc. cit., p. 92.

¹⁶⁴ Para maiores esclarecimentos sobre os conceitos da mãe amorosa e da mãe terrível, convém consultar a obra *Símbolos da transformação*, também de autoria de Jung. (Cf. JUNG, C. G. *Obras Completas de Carl Gustav Jung V: símbolos da transformação*. Trad. Maria Luíza Appi e Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000).

¹⁶⁵ JUNG, "Aspectos psicológicos..." loc. cit., p. 93.

¹⁶⁶ JUNG, "Aspectos psicológicos..." loc. cit., p. 94.

¹⁶⁷ JUNG, "Aspectos psicológicos..." loc. cit., p. 109.

¹⁶⁸ JUNG, "Aspectos psicológicos..." id.

transferindo-se à possibilidade mais próxima, por exemplo, à avó. Como mãe da mãe, ela é maior do que esta última. Ela é propriamente a ‘Grande Mãe’.”¹⁶⁹.

Em *Amrik*, contudo, não há esse ritual de passagem, essa transferência. Há na verdade uma confusão entre as imagens da mãe e da avó que de alguma maneira se embaralham para darem contornos a Amina: ela tenta ser a dançarina voluptuosa que a avó foi e a cozinheira espetacular protagonizada pela mãe. Segundo Jung, a passagem da mãe à avó indica que o arquétipo subiu de categoria, o que não ocorre com a jovem libanesa que perdeu a mãe tão cedo e foi retirada da avó tão jovem. Antes que o despertar da consciência pudesse deprender modelos que permitissem o estabelecimento de um modo particular, Amina fica abruptamente sem a mãe. Essa lacuna, povoada de sonhos, lendas, fantasias e pragas, torna difuso tanto o estabelecimento da imagem da mãe quanto o da própria imagem:

o mistério de mamãe shshshshft a fuga o viúvo Jamil que não era viúvo, ela morreu, ela não morreu, não morreu nem mesmo no coração de papai, ao contrário, a ausência de mamãe era mais intensa que sua presença, mamãe tinha virado raposa porque era muito libidinosa, vivia na montanha com as alcatéias auuuuuuu e era ela quem vinha de noite matar as ovelhas e encantar os aldeões para traírem suas mulheres com mulheres raposas, sentada no tamborete sírio de madeira e madreperla e acendia velas mágicas para criar qubul sexual ou foi raptada ou fugiu para o deserto sírio com um negro ou traiu com os turcos ou papai havia jogado mamãe pelo abismo para vingar a honra¹⁷⁰.

Sem ter o que fazer diante de tantas histórias, declara a narradora que quando menina “ouvia as lendas e aceitava todas como verdadeiras”, cabendo finalmente o questionamento sobre o que se passou na realidade com Maimuna. A mãe, representada como primeiro mundo da criança e último mundo do adulto¹⁷¹, traz inerente a si a dificuldade do desligamento, de lidar com o mundo sem sua presença, o que pode fazer com que o arquétipo materno leve um filho por caminhos tortuosos. Um deles pode ser em direção à exaltação da própria sexualidade, que culmina com o envolvimento com homens casados sem que haja maior interesse, apenas uma vontade de conquista inseqüente e sem futuro, tal como Amina procede ao dançar a *al nahal* no noivado de Abraão. O complexo também pode seguir no sentido oposto, com o bloqueio da iniciativa feminina da filha que se projeta na personalidade da mãe. Num complexo jogo de imagens, Amina demonstra ter introjetado ambas as formas, permitindo que sua sexualidade aflore até o seu limite: uma maneira distorcida de alcançar a

¹⁶⁹ JUNG, "Aspectos psicológicos...". id.

¹⁷⁰ MIRANDA, op. cit., p. 19.

¹⁷¹ JUNG, "Aspectos psicológicos...". op. cit., p. 103.

mãe, aquela que viveu tudo o que é considerado inatingível pela filha, antecipadamente, em seu lugar¹⁷².

Ao proclamar “Do sangue de minha mãe sou metade gente metade animal, uma espécie de cordeiro de chifres feita do fogo, do sêmen, de uma fugitiva”¹⁷³, Amina reforça a presença da mãe. Contudo, na confusão entre ser da mãe e ser a mãe, na falta que o exílio não consegue apagar, ela não apenas se identifica com a mãe, como também vai tentar reviver a história da genitora, ocupar o papel dela, ter o seu fim. Ou o seu começo. A narrativa de sua vida começa com o desaparecimento da mãe no texto *Debaixo da Lua* e se encerra com um texto também intitulado *Debaixo da Lua*. Se no primeiro era enunciado o desaparecimento da mãe, a qual, entre tantas especulações, provavelmente teria sido levada por um ladrão de cavalos, fugindo de um casamento infeliz, o segundo e último fragmento se refere a Amina, que aceitaria a proposta de um casamento que nunca desejara, sonhando com Chafic e vendo na bela noite uma ótima oportunidade para roubar cavalos. Na última página, a sensação é de que a história da matriarca fugitiva está prestes a se repetir, numa narrativa tão circular como o são os movimentos da dança oriental.

Na tentativa de reconstituir a própria trajetória, a jovem Amina percorre suas memórias ou o que lhe resta das vivências: o contato com os outros imigrantes, o significado da liberdade e do casamento para uma jovem libanesa em outro país, a simbologia da culinária e da dança. É na tentativa de resgate do pretérito, o Líbano do passado e a *Amrik* dos imigrantes, que o romance se liga às obras de seus contemporâneos: a tentativa de resgatar um passado difuso, distante, que lhe garanta a compreensão do que lhe falta no presente e, quiçá, no porvir.

2.2 As construções do imigrante

Devaneios de uma jovem solitária ou retratos da vida dos imigrantes libaneses que chegaram ao Brasil a partir de 1870? Embora Castello reforce o valor de *Amrik* por seu caráter “bem mais abrangente que a maior parte dos registros legados pelos historiadores”¹⁷⁴,

¹⁷² JUNG, op. cit., p. 99.

¹⁷³ MIRANDA, op. cit., p. 13.

¹⁷⁴ CASTELLO, José. A descoberta da *Amrik*: Ana Miranda arrebatada com saga de imigrante árabe. *ISTOE* - 8 de outubro de 1997.

há mais de poesia do que poderíamos presumir em um relato dessa natureza, e mais pesquisa histórica do que o texto literário poderia sugerir.

Narra-se a luta para sobreviver em um gelado EUA, país que detinha maior prestígio popular entre os imigrantes árabes, sendo sua primeira escolha, e em um Brasil agressivo e confuso, o único a receber ambos: tanto a jovem que pode atender as necessidades do mercado de trabalho, quanto o idoso, exilado político e deficiente. Se a luta pela sobrevivência em boas condições é o foco, ela começa a se delinear antes mesmo que deixassem sua aldeia. Ela é a razão da imigração: a impossibilidade de integrar-se ou de se permanecer integrado ao ambiente do qual se veio, ao qual julgávamos pertencer. O Líbano suscitado, apesar de haver boas lembranças, de sempre existir a saudade, não é o berço de doces sonhos, mas de muitas vivências confusas e até dolorosas. Amina e seu tio, bem como inúmeros outros, deixaram seu mundo para trás porque ele já não era mais tão seguro para eles, como podemos depreender das relações entre as personagens.

Da intimidade, do ambiente familiar e das demais vivências que Amina tenta resgatar, somos conduzidos a um ambiente mais amplo, que ultrapassa quartos, cozinhas, muros e portões para centrar-se em cidades e países, revelando costumes, hábitos e tradições tanto do povo libanês quanto daqueles que povoam os locais para os quais migram. Somos convidados a transitar constantemente entre o público e o privado: duas esferas que se alternam na narrativa através do olhar da dançarina e de seu tio cego. Olhar tão distraído quanto penetrante, de quem apresenta as coisas por um ângulo de arrebatamento e saudade, solidão e sabedoria, luz e escuridão. Olhar da distância, afinal.

A Avó Farida é a primeira personagem resgatada por Amina da distância. Antes mesmo do tio, já presente na cena do Jardim da Luz, ser o foco da descrição, surge a imagem da avó, sinônimo de transgressão e embate com a estrutura patriarcal árabe: “Vovó Faria não podia me ensinar a dançar”¹⁷⁵, conta a neta, mas, no entanto “ali no cimo da casa eu ouvia as histórias de vovó, no Egito dançou para franceses haialala as histórias de Kutchuk Hanem, de Aziza, os braços ondulando serpentes brancas vovó se levantava dançava ao luar halalakala e me mandava dançar, suadas adormecíamos debaixo da lua”¹⁷⁶. A avó, elo com o passado, é a ponte para o ensinamento das tradições ancestrais: dança, culinária e lendas, o repositório da memória coletiva de seu povo passado de geração a geração: “ela dizia Ervas dos nossos

¹⁷⁵ MIRANDA, op. cit., p. 12.

¹⁷⁶ MIRANDA, id.

antepassados, e me ensinava eu aprendia a usar para os tempos de escassez, vovó estava sempre esperando os dias de escassez”¹⁷⁷.

Se a avó é a guardiã dos hábitos, a mãe detêm a coleção das imagens. À Maimuna é conferida a expressão das culturas que oprimiram o povo libanês, tal qual cicatrizes impressas na pele: “já fomos bizantinos já fomos persas fomos árabes fomos cristãos, depois fomos mamalucos egípcios, mamãe na sua estranheza tinha todos os traços de nossa História antiga, naquele nariz comprido, naquele corpo longo”¹⁷⁸. Figura enigmática, ela é a curiosa criatura que “sabia pegar as coisas com os dedos dos pés, como as sunitas, uma habilidade que encantava, ela estava com um alguidar na mão e uma colher na outra, estendia a perna e pegava a faca com os dedos dos pés”. Essas peripécias da mulher de pés esbranquiçados que encantavam tanto a filha, são as responsáveis por sua afirmação: “lembro melhor de seus pés que de seu rosto, ressecados”¹⁷⁹. Afora esses fragmentos, o que realmente permanece das recordações maternas na filha são representações animalizadas. Caracterizada por sua volúpia que “atraía os homens como o mel atrai os ursos”¹⁸⁰, a pacata criatura que “quando mastigava parecia um camelo ruminando, a mente distante, talvez lá no lugar para onde ela fugiria”¹⁸¹, tinha olhos “doces, até um pouco parados como os olhos estúpidos dos camelos”¹⁸², ainda assim, após abandonar a família, teria “virado raposa porque era muito libidinosa”¹⁸³. Embora os motivos de ter abandonado a família não sejam explicitados, depreendem-se da relação ruim que mantinha com o marido, ciumento e opressor.

Jamil, o viúvo de uma mulher cuja perda não se deu pela passagem da morte, mas da possível traição e do abandono, tem nesta razão ideal para viver e morrer:

papai chorava nos galhos da açoifeira e se arranhava nos espinhos prometia mais uma vez que ia matar mamãe se ela voltasse, cortando seu pescoço e furando seus olhos ia beber o seu sangue, Abduhader era logo chamado no trabalho na tenda de drogas e vinha correndo, consolava papai, o único filho a quem papai ouvia, tomava de suas mãos a faca e a escondia mas um dia ou dois dias depois ele devolvia a faca a papai como concordasse em esfaquear mamãe ou porque achasse que isso mantinha papai vivo, o ódio¹⁸⁴.

Decretando a devassidão, não apenas de sua mulher, mas de todo o gênero inaugurado por Eva, assegura Jamil: “mulher quando fala mente quando promete não cumpre

¹⁷⁷ MIRANDA, op. cit., p. 14.

¹⁷⁸ MIRANDA, op. cit., p. 15.

¹⁷⁹ MIRANDA, id.

¹⁸⁰ MIRANDA, op. cit., p. 17.

¹⁸¹ MIRANDA, op. cit., p. 15.

¹⁸² MIRANDA, id.

¹⁸³ MIRANDA, id.

quando cumpre volta atrás quando nela confiam trai quando não trai fere revela facilmente sua parte íntima a qualquer um lança olhares a todos semeia discórdia um homem não pode partir para uma aldeia vizinha nem por um dia se voltar antes vai encontrar a mulher na relva com um negro”¹⁸⁵. O sexo feminino não recai em estereótipos de fragilidade ou sensibilidade, mas é tratado como ardil inimigo, desprovido de caráter. O comportamento de Maimuna só viria a reforçar sua tese defendida com violência e esbravejada aos quatro ventos: “Ó mulheres em multidão não conseguis suportar pacientemente a ausência do objeto peludo por um dia?”¹⁸⁶.

Se a máxima acima era aplicada a uma mulher qualquer por lembrar a esposa traidora, que reação poderíamos esperar de tal homem diante da própria filha? Daquela feita à imagem e semelhança da criadora, cujos vestígios do sangue pecador percorriam o corpo, revelando o jeito da outra? À vaidade e à dissimulação enxergados pelo pai em Amina, o desprezo e a exasperação tornados habituais. É nesse cenário que a figura do tio surge, tábua de salvação em meio à tormenta diária. A distância apresenta-se como única alternativa capaz de pacificar, ou no mínimo de evitar o prolongamento do desgaste de uma relação tão conturbada. Esperança derradeira, o tio, jurado de morte por turcos e muçulmanos devido ao que escrevia contra eles, precisava deixar o país. Entre a tristeza da separação e a felicidade da promessa que tomam Amina, plaina a certeza do pai, cuja escolha já era dada desde o primeiro instante em que o tio pediu que mandasse um filho acompanhá-lo: “Papai olhou os filhos, todos de olhos arregalados, num silêncio fundo, um dois três quatro talvez todos os filhos homens quisessem cinco ir mas papai escolheu o filho que menos lhe servia, seis a única filha mulher, para que servia uma filha mulher? os filhos iam casar e quando vovó Farida morresse as esposas iam cuidar da cozinha e fazer mais crianças para o trabalho na agricultura.”¹⁸⁷. Nas palavras do pai a confirmação: quem compartilha da infelicidade de nascer mulher, sendo partidário desta condição inferior, deste estigma, a viagem é roleta-russa. Imposta por terceiros, seu alcance era ainda inimaginável.

Muito diferente do pai, a personagem de tio Nain teve matriz nas conversas de Miranda com a família do marido, quando descobriu a história de um velho tio cego, mas

¹⁸⁴ MIRANDA, op. cit., p. 16.

¹⁸⁵ MIRANDA, id.

¹⁸⁶ MIRANDA, id.

¹⁸⁷ MIRANDA, op. cit., p. 22.

grande intelectual, para quem os sobrinhos se revezavam na leitura¹⁸⁸. Naim depende que leiam para ele, mas nem por isso deixa de levar consigo o indispensável baú de livros que “pesava como um dromedário de raça pura”. Torna-se uma figura imprescindível na trama para reflexões sobre os imigrantes que por vezes escapam ao olhar prematuro ou apressado de Amina. Ele é um contraponto na formação da sobrinha, visto que à avó dos ensinamentos ancestrais e ao pai carrasco, une-se a figura de um homem que não queria tomar a sobrinha para si, mas sim educá-la: “papai me dera ao irmão para lhe ser uma serva ou escrava mas tio Naim nunca se quis tornar o centro de minha vida e me deixou livre youyouyouyouyouyou e me educou não para ele mas para o mundo, ensinou a ler escrever e muitas palavras de francês e a língua da *Amrik* e grego e aramaico, mulher saber língua estrangeira é abrir uma janela na muralha e ensinou música filosofia matemática astronomia”¹⁸⁹.

Apesar de revelar tantos mistérios do mundo e dos homens, Naim esconde àquilo que diz respeito a sua vida mais íntima, evitando responder ou iniciar diálogos sobre assuntos mais pessoais com uma atitude de cansaço e distanciamento. Sabe-se, contudo, que lutou contra drusos e que sua visão foi tomada no ano do Massacre, ano do nascimento de Amina. Uma época que, de acordo com Hajjar¹⁹⁰, foi marcada pela partida de muitos jovens desertores do exército otomano, além de outros compatriotas que vieram para o Brasil por considerarem servir no exército otomano uma ação indigna, ou por motivos políticos, principalmente perseguições.

Para a protagonista, o tio era o único que a via mesmo sem enxergar seu rosto ou seu corpo. Ele a sentia verdadeira por trás das aparências sensoriais, a enxergando por dentro, como descreve: “Amina vejo a livre disposição de teus movimentos em livres movimentos de teu espírito”¹⁹¹. Embora se queixe de não ser notada pelos demais, quem não reconhece Amina em primeiro lugar é ela mesma, em perene conflito com a própria imagem. Como não tinha espelho na infância, ela via seu reflexo em uma velha bandeja de prata, uma “imagem difusa em um espelho embaçado”, que revela muito da personalidade da garota que não reconhecia a própria identidade, não conseguia visualizar a própria representação nem em um utensílio doméstico, nem dentro de si. Adulta, retomaria o conflito com a imagem, dançando para si mesma diante de um grande espelho, onde notaria seu entusiasmo e sua tristeza.

¹⁸⁸ COSTA, Cristiane. A dança da transgressão: romance de Ana Miranda conta a vida de bailarina libanesa. *JORNAL DO BRASIL*, Caderno B, 23 set 1997.

¹⁸⁹ MIRANDA, op. cit., p. 27.

¹⁹⁰ HAJJAR, HAJJAR, Claude Fahd. *Imigração Árabe: cem anos de reflexão*. São Paulo: Cone, 1985. passim.

Imagem que não é a da mãe, nem a da avó, nem a de alguém cujas atitudes reconheça. A grande mudança percebida na imagem da menina que deixa a aldeia e da mulher que vai morar sozinha em São Paulo se dá em curso, em viagem.

Antes que deixasse a casa do pai, Farida entrega uma trouxa com um agasalho e uma roupa, entre os quais escondia o tamborzinho de mão, os címbalos e o pandeiro, seu tesouro mais precioso, herança para a neta que selaria o destino da jovem. Ciente de que nunca mais veria o céu estrelado do lugar onde nascera, Amina viaja sentada de costas para a carroça, mesma posição escolhida pelo tio cego, olhando em despedida, como quem tenta se agarrar a um último fiapo da bucólica e familiar paisagem que deixaria os olhos para povoar as recordações. A sensação que a tomava no caminho já era a de que a “infância acabava ali na estrada descendente, minha vida se tornava meu passado e minha infância se perdia.”¹⁹².

Viajar é um tipo de experiência que costuma marcar a vida das pessoas, porém, sendo Amina tão jovem, essa transformação se daria com maior intensidade ainda, visto que corresponde à fase em que se dão as maiores transformações no corpo que deixa de ser de menina: “as minhas roupas cada vez maiores, eu crescia e meu corpo se tornava corpo de mulher meus peitos estufavam fffuuuu e ficavam como os de vovó Farida e os quadris davam a volta nos ossos, minha pele mais macia e os homens passaram a olhar meu corpo, não era mais olhar a carinha e puxar os cabelos, sentiam uma distância de mim”¹⁹³.

O percurso de tio e sobrinha é composto de três paradas: Beirute, Nova Iorque e São Paulo, sendo a primeira um entreposto de partida, a segunda o pretense destino, e a última a que, de alguma maneira, melhor acolhe a ambos. A passagem em cada uma delas é descrita de maneira peculiar, misturando elementos históricos e rastros de memórias individuais, sobretudo de caráter sinestésico. Beirute é tratada como “uma cidade grande confusa urinada gente nas ruas mesmo naquela hora da noite, entramos nas ruas estreitas e nas mais estreitas cheirando a gordura e assim a cidade se fez na minha mente, eu a conheci primeiro por suas luzes seus escuros e seus cheiros e seus ruídos”¹⁹⁴. Instalados em Beirute após perderem o embarque, têm sua permanência aumentada além do que gostariam, o que permite a autora explorar a situação dos emigrantes em sua jornada de incursões ao porto sem conseguir o passaporte turco. Miranda faz questão de expor em sua obra essa passagem obrigatória dos imigrantes: “a multidão amontoada no porto, gente miserável seminua tiritava de frio,

¹⁹¹ MIRANDA, op. cit., p. 75.

¹⁹² MIRANDA, op. cit., p. 23.

¹⁹³ MIRANDA, op. cit., p. 25.

esmolava, molhados de chuva da madrugada, os que tinham recurso eram explorados por agentes, subagentes eunucos de kjellaba dromedários sem raça almas de lama seca, vendiam credenciais falsas charlatães vendiam remédios milagrosos para enjôo de barco, carregadores ofereciam de levar bagagem, roubavam bagagens, gente se arrancava tufos de cabelo no desespero mas todos queriam partir"¹⁹⁵.

A vontade de ir embora é relatada como tão forte que compensaria o sofrimento e aumentaria as expectativas dos que freqüentam o cais. Durante o período em que aguardavam deixar o Líbano, a América surge sempre nas conversas como um sonho de ouro, uma possibilidade de enriquecer, de ser livre ou de viver sem tanta fome, a ilusão de um mundo ideal. Foi assim que a América incorporou o símbolo moderno do paraíso por um tempo significativo. Empolgados, a chegada do “tal navio moderno, veloz e iluminado” com suas “boas acomodações em camarote aseado três refeições e chá de hortelã e carne de ovelha e frutas e cereais e leite” dá lugar à decepção diante de

um ferro velho sujo enferrujado com carne humana amontoada arre irra terceira classe dormiam no relento água racionada salobra nojenta arghhh para qualquer coisa era preciso dinheirinho, beliches duros imundos insetos sugavam o sangue de noite ratos mordiam comiam nossos sapatos mofo calor umidade sal vomitava vomitava arre o camarote era para quatro mas oito ocupavam os quatro lugares eu dormia na mesma enxerga com tio Naim e não podiam levantar os dois ao mesmo tempo que alguém estava sempre pronto para ocupar o nosso lugar arre¹⁹⁶.

A desilusão não se dava apenas porque as expectativas não correspondiam ao país de chegada, mas porque em alguns casos o país de chegada não correspondia ao país no qual pretendiam instalar-se: confundidos sobre sua “*Amrik*” e pretendendo desembarcar na América do Norte, muitos foram rejeitados nos EUA e tiveram de seguir viagem, ou ainda foram simplesmente desembarcados no Porto de Santos. Amina encontra na América do Norte um lugar “a mim deixaram entrar para dançar na Feira de Negócios, uma atração Oriental charmer! Turkish dancer”¹⁹⁷, já o tio, pobre velho doente, é despachado para a outra América, a que fica mais ao Sul. “Cachorro morto”, não serve para o sonho americano, de modo que “tão longe uns desgarrados não sabemos determinar o caminho o povo foi desbaratado *Amrik* aqui e ali *Amrik* duas *Amriks* tudo é *Amrik*.”¹⁹⁸.

Como se já não bastassem as agruras da viagem, após o desembarque ainda há o choque com a realidade, quando o manto da esperança descobre o eldorado, mascarado pela

¹⁹⁴ MIRANDA, op. cit., p. 24.

¹⁹⁵ MIRANDA, op. cit., p. 28.

¹⁹⁶ MIRANDA, id.

¹⁹⁷ MIRANDA, op. cit., p 35.

reprodução do discurso da imigração. Esclarece Sayad que a frustração de muitos dos imigrantes ao aportarem é devida ao mecanismo da emigração que impõe a alienação e a mistificação da experiência como garantia de êxito para suprir uma necessidade econômica¹⁹⁹. Em meio a essa farsa, a imatura libanesa que após conseguir finalmente deixar sua aldeia, Beirute e o Líbano para trás, previa nunca mais tornar a ser aquilo que era antes, almejando tornar-se a Godess Salome, ficar rica e se vestir como a rainha de Sabá, coberta de jóias, perfumes, chapéus, plumas e sapatos de veludo, vai se deparar com a nova vida de perdas, renúncias e ausência, soterrada em meio a “muito trabalho a meio dólar por dia, jornada de dez horas mas trabalhavam dezesseis, haviam marcado a minha pele com uma etiqueta na alfândega e me deram um banho, mudaram meu nome no papel, acabou a feira e me soltaram na rua”²⁰⁰. Sem dinheiro ou roupas de frio, Amina vai dormir na rua, nos dormitórios e cortiços de imigrantes, onde crianças e velhos “morriam como moscas envenenadas”²⁰¹. Acrescida à falta de recursos e de oportunidades, há o choque cultural, estabelecido pelo movimento da nova cidade, em constante aceleração, e pelos hábitos e valores do povo americano:

as casas eram de madeira, as galinhas ciscavam na rua, os carros para lá e para cá numa velocidade estupenda e as pessoas não se matavam por religião mas se matavam por dinheiro, os americanos comiam aveia de manhã feito cavalos, eram de uma religião diferente da nossa mas eu não condenava a religião deles, rudes e falavam alto, havia desempregados, policiais estúpidos arrogantes patrões ladrões greves de empregados reuniões de operários, trabalhadores de minas viviam feito escravos²⁰².

Por insistência do tio e principalmente por não agüentar mais a solidão que é descrita de maneira cômica como sendo responsável pela sobrinha escrever cartas em árabe para desconhecidos marcando encontros, perder-se de amor por um remador que lhe deu bom dia e quase se apaixonar por um policial porque este lhe inquiriu, ela decide migrar para o Brasil.

Novo destino, novas ilusões, estereótipos, expectativas: o Brasil é representado pelo tio como sendo a oscilação de dois pólos, o da indústria e da velocidade, e o do tédio e do

¹⁹⁸ MIRANDA, op. cit., p. 158.

¹⁹⁹ A condição do imigrante pode ser vista como "um estado que não é nem provisório nem permanente, ou, o que dá na mesma, um estado que só é admitido como provisório (de direito), com a condição de que esse provisório possa durar indefinidamente". Desse modo, quando a permanência numa sociedade que sentem hostil passa a ser vista como *provisória*, os mecanismos da imigração que dão suporte à expansão econômica, grande consumidora de imigração que precisava da mão-de-obra imigrante permanente e sempre mais numerosa, concorrem para assentar e fazer com que todos dividam essa ilusão coletiva que se encontra na base da imigração. (SAYAD, Abdelmalek. "O que é um imigrante". *A imigração ou os paradoxos da alteridade*. São Paulo: Edusp, 1998. p. 46-47).

²⁰⁰ MIRANDA, op. cit., p. 36.

²⁰¹ MIRANDA, op. cit., p. 37.

²⁰² MIRANDA, op. cit., p. 37.

estacionarismo. Por mais que o tio lhe dissesse que a lenha era fácil e nem fazia muito frio, ou que havia de tudo o que a sobrinha gostava “vitrines vestidos sedas luvarias chapelarias”²⁰³, a imagem que se formava era a de que

o Brasil era um lugar de abismos e depósito de imigrantes cachorros mortos que não conseguiam entrar na outra América, Brasil era lugar de fracos, mercadores persas chineses tomadores de ópio negros africanos com cigarro saindo fumaça na orelha, insetos e charcos e enchentes e uma cruz no céu para mim queria dizer morte, crucificação de Jesus e o nosso sofrimento ia ser ali debaixo da cruz como Jesus sofreu na cruz, no Brasil havia padre demais e religião cada uma tão tola que nem brigavam por elas, pobreza, gente deitada nas ruas, jumentos zurrando na sombra das árvores, um lugar onde se atolavam as carroças e os imigrantes iam para ser escravos enquanto os brasileiros balançavam na rede, para o brasileiro o melhor era se afogar que bater os braços e que era o fim do mundo²⁰⁴.

A imagem mais condizente com o que a jovem encontra, também nesse caso, é a retratada pelo sábio em sua cegueira. E como imigrantes que são, a parte nova da cidade que lhes acolhe não é a marcada pelo progresso, mas pela falta. O tio estava instalado no bairro ruim da cidade “ruim por causa da várzea, por causa do hospício dos alienados, dos nadadores nus, das brigas com os urbanos, dos tiros dos permanentes, do excremento dos cavalos, do sabão das lavadeiras, das caveiras dos bois, das moscas pestilentas, dos restos do Mercado, dos engolidores de camundongo”²⁰⁵.

Utilizando como pretexto a mudança para São Paulo e o contato com os mascates Chafic e Abraão, Miranda intercala na prosa fluída trechos informativos sobre a imigração dos libaneses. O primeiro deles, Chafic, “mais tortuoso que uma raposa e mais salteador do que Sahlab”, é, tal qual o ladrão das *Mil e uma noites*, o responsável por tomar o coração da protagonista. O segundo, Abraão, é a figura taciturna com a qual o tio gostaria de ver Amina casada. Tendo prosperado e alcançado a riqueza econômica, essa personagem demonstra como o caminho financeiro tornou-se o meio mais importante para a construção do espaço sírio-libanês no Brasil²⁰⁶, tanto dentro quanto fora de sua comunidade étnica. O que há em comum entre ambos é o ofício de mascate.

Através de Chafic a autora expõe os primeiros contornos dos homens que chegaram aqui miseráveis e descalços, vendendo cigarros ou quibe frito em bandejas e tabuleirinhos, mas que prosperaram por seus esforços passando a ser vendedores de santos de madeira e escapulários, comerciantes de tecidos, botões e linhas, e fornecedores de artigos domésticos e

²⁰³ MIRANDA, op. cit., p. 44.

²⁰⁴ MIRANDA, op. cit., p. 45.

²⁰⁵ MIRANDA, op. cit., p. 51.

mantimentos não-perecíveis aos trabalhadores das fazendas de café ou à população urbana das classes socioeconômicas mais baixas²⁰⁷. A narrativa aponta para essa ascensão como o motivo maior da inveja por parte dos demais imigrantes e mesmo dos brasileiros aqui estabelecidos. Em represália, os que se sentiam a sombra da prosperidade dos mascates passaram a reforçar estereótipos negativos, como o que retrata Miranda ao lembrar que apregoavam que os “turcos” faziam orgias noturnas, raptavam crianças, sujavam a cidade e eram ladrões. Esses homens, no entanto, nada mais eram do que imigrantes como os demais que procuravam uma vida melhor, de enriquecimento e de progresso, sempre em direção a novos centros, a um novo florescimento econômico, a uma nova estrada ou a uma nova mina, independentemente das dificuldades que enfrentariam ou da vida à qual teriam de se sujeitar. Chafic desaparece de cena como exemplo de vida sofrida: teria se retirado para trabalhar no Mato Grosso e povoar os sonhos de Amina, enquanto Abraão ressurgiu enumerando as dificuldades que um mascate precisa enfrentar até conseguir se estabelecer.

Com a desculpa de ensinar os caminhos da profissão a um libanês recém chegado, Abraão explica ao leitor que, diferentemente dos camponeses que sucumbiram à concorrência com grandes latifundiários, os mascates podiam vender aos colonos que queriam se desembaraçar de armazéns: “muito bom o comércio aqui, pode ir de aldeia em aldeia Taquaritinga Campinas Piracicaba Igarapava Jundiá Parapapava Puripipi fica ruim aqui corre lá fica ruim lá corre aqui”²⁰⁸. Contavam ainda com a vantagem de não precisar trabalhar para portugueses e italianos, mas para tios, primos ou irmãos árabes que já exercessem essa atividade. Esse modo de representar a atividade dos mascates nos aproxima da segunda fase da migração libanesa, quando os que aqui chegaram e levaram a cabo o reconhecimento do local, incentivaram a vinda de uma nova leva migratória, já no limiar do século XX. Os homens dessa nova leva encontraram os primeiros aqui fixados, muitos deles atacadistas, podendo assim lhes fornecer mercadoria e ensinar a língua e os conhecimentos básicos para o exercício das transações comerciais²⁰⁹. Abraão demonstra como funciona tal processo oferecendo ao jovem imigrante que trabalhasse em sua companhia até aprender o ofício. Inicialmente, apenas carregaria a canastra e receberia um quinto do faturamento, até que melhorasse progressivamente:

²⁰⁶ LESSER, Jeffrey. *A negociação da identidade nacional*. Trad. Patricia de Queiroz Carvalho Zimbres. São Paulo: UNESP, 2001. p. 105.

²⁰⁷ Maiores informações sobre o papel do mascate na sociedade brasileira podem ser adquiridas junto a obra de Oswaldo Truzzi. (Cf: TRUZZI, Oswaldo. *De mascates a doutores*. São Paulo: Sumaré/IDESP, 1992).

²⁰⁸ MIRANDA, op. cit., p. 175.

Abraão abriu a canastra mostrou como vendia renda, bordado, retrós sabonete meia dentifrício coisas pequenas pesam pouco, vendem fácil, preço bom, crédito, lágrimas no olhos, Logo aprendes a língua e se sabes umas poucas palavras podes trabalhar por tua conta, sais de manhã cedo mesmo que chova levas pão farinha pudim de palmito bocajuva vais de casa em casa nos bairros da Sé Santa Ifigênia, havia um mapa da capital da província de São Paulo, Abraão tinha lista de fregueses²¹⁰,

demonstram assim aspectos particulares do ofício que se impregnam até na personalidade do mascate. De maneira semelhante ao olhar aguçado que reflete sobre o universo masculino do imigrante através da figura do mascate, a autora tenta desvendar o drama feminino: a imigrante na cidade. Uma condição que não se restringe a uma etnia ou origem, mas abrange aquelas que vivenciam essa condição de permanência imposta pela sociedade, mulheres forjadas para o trabalho:

duas imigrantes passam com cestas de compras rumo ao Mercado, nesta cidade a mulher que faz compra no Mercado é imigrante, arifa ou operária, as imigrantes nunca passeiam, moças feitas de trabalho, vidas diluídas, fumaças de chaminé fufu feitas de perdas e adeuses, moram nas partes escuras da cidade, nas casas molhadas, entre os ratos e morcegos, entre os caixotes vazios e as sacas nos depósitos, nos armazéns, detrás dos balcões, nas margens dos rios um capim de fuligem e fumaça feito os navios belas coisas mesmo sujas e pretas, elas sempre querem passar para o outro lado da cidade, mas são apenas umas mostardinhas ardidadas ou umas cadelasdascadelas, corpo de faschefango galho e barro ou casa a Ana ou vira putana ou casa a Beatriz ou vira meretriz haialaia tutti senza denaro, mijar na cova e lamber o dedo hmmm elas olham para mim e estiro a língua, elas ficam tão vermelhas que parecem as telhas e apressam o passinho de garridice nos sapatos barulho de ferraduras.²¹¹.

Os imigrantes libaneses prosperaram muito em São Paulo, e, devido ao nomadismo de sua atividade, se espalharam por boa parte do país. Todavia, apesar da insistência na *condição provisória* por parte da sociedade e do próprio indivíduo exposto a essa situação, com a imagem do “retorno triunfal ao Líbano” sempre a latejar na cabeça, *a condição duradoura e permanente* é a que marcará a vida da maior parte desses indivíduos. Sayad assegura sobre tal negação que “uma das características principais do fenômeno da imigração é que, fora algumas situações excepcionais, ele contribui para dissimular a si mesma sua própria verdade.”²¹². Tio Nain exemplifica tal contradição ao enfatizar a necessidade dos libaneses de estabelecerem raízes, de fazer suas “lojas manufaturas igrejas bibliotecas mândrassas clubes hospitais asilos e um cemitério”, visto que, “mesmo que pensassem todas as noites em voltar para o Líbano viviam aqui e uns iam morrer aqui”²¹³. Acenar para Amina com a possibilidade de retornar ao Líbano, caso contraísse o casamento, também é uma forma

²⁰⁹ HAJJAR, op. cit., p. 98.

²¹⁰ MIRANDA, op. cit., p. 176.

²¹¹ MIRANDA, op. cit., p. 186.

²¹² SAYAD, "O que é um imigrante?". Op. cit., p. 45.

de atizar a chama latente. Sua proposta nada mais faz do que presentificar um desejo: é o único artifício capaz de garantir a passagem de volta, permitindo a real transitoriedade do fenômeno, sem esbarrar em impossibilidades de ordem legal ou financeira.

O contato com as personagens que povoam esse relato de uma memória em transe revela para o leitor comportamentos e costumes da família libanesa, idéias da impulsiva, contundente e caprichosa dançarina, acompanhadas da consciência e constância do pensamento do tio, das tagarelices e credices da empregada e da seriedade do mascate. É através deles que Miranda consegue recriar um sistema de valores capaz de dar vazão a muitos dos conflitos envolvidos no processo da imigração, em sua subjetividade e em seus traços coletivos. São dramas pessoais da saga de um povo obrigado a deixar seu país na condição de emigrantes e imigrantes, duas faces de uma mesma moeda que se confundem em meio a multidão que constrói a *Amrik*. A deles e a nossa.

2.3 Tradição e afetividade

A leitura de *Amrik* nos faz retomar o questionamento de Ricardo Piglia em seu diálogo com Juan José Saer sobre os rumos da literatura que já discutimos no primeiro capítulo²¹⁴ a propósito do *Relato* de Hatoum. Podemos nela perceber outra forma, modo distinto de encarar um mesmo ideal, um semelhante resultado: o desejo da dissolução. Isso porque Miranda propõe o real objetivo de recuperar, restaurar e sintetizar a saga de imigrantes em seu diálogo²¹⁵, mas nos apresenta, igual e distintamente, devaneios, idas e vindas no fluxo da consciência, lascas de memória das personagens.

Embora a proposta de casamento feita à protagonista no início da história pareça não ser mais importante do que passar o dedo na corola da flor silvestre encontrada no gramado, esse toque faz com que Amina imagine o toque do futuro marido em sua pele, refletindo acerca da condição da mulher-esposa libanesa. Em trechos como este, notamos como a afetividade, as tradições e as passagens no tempo se imbricam na narrativa, tal como ficção e história, depoimento e imaginação. Para tecer o relato na forma dos 154 textos que não

²¹³ MIRANDA, op. cit., p. 77.

²¹⁴ “O que aconteceria quando o que empurrasse a literatura já não fosse o desejo de sintetizar – restaurar, recuperar – e sim o de dissolver?” (Cf. SAER, Juan Jose et PIGLIA, Ricardo. *Por un relato futuro*. Santa Fé: Universidad Nacional del Litoral, 1990).

ultrapassam vinte e cinco linhas cada um, independentes na fluidez das recordações e de algum modo coesos dentro de sua unidade sistêmica, Miranda aproxima frases do diálogo entre tio e sobrinha em seu piquenique, passagens da memória e pensamentos vagos de Amina. Aliado a esse paralelismo de idéias e imagens e intensificando-o, a narrativa flui constantemente sem fornecer referências sobre as vozes que a permeiam, se real, se sonho, se desejo.

Se há elementos capazes de conduzir a linguagem de modo etéreo, o local onde as personagens estão ancoradas estabelece uma vontade de real. Todavia, é um real simbólico que se faz presente. Como o Jardim da Luz, pano de fundo da ação, inaugurado em 1798 para ser o Jardim Botânico, logo se transformaria no primeiro jardim público da cidade de São Paulo. Consagrado pela construção da estrada de ferro e da Estação da Luz, se torna local de passagem obrigatória para aqueles que vêm de Santos ou do interior, o que justifica a intensa presença de comerciantes árabes que se estabeleciam nas vizinhanças a fim de abastecer os mascates. Além desse marco implícito na escolha de Miranda, o parque mostra-se no período em que era a grande atração de lazer das famílias “Aos domingos, no Jardim da Luz, é agradável ver esse povo energético, bem trajado, entregar-se aos prazeres da ginástica e da patinação, por entre o emaranhado das mais belas árvores tropicais, diante dos quiosques onde as mulheres em sua elegância saboreiam sorvetes, bebem refrescos. É a vida sadia e limpa”²¹⁶. A população paulistana que passa a freqüentar regularmente o Jardim da Luz aos domingos e feriados, o som das bandas de música entre plantas, árvores centenárias, lagos e animais delinea o espaço e a ambientação da qual parte a narradora em seu romance: Amina caminha até a beira do lago, ao som da banda italiana que toca no coreto e do canto dos pássaros, elementos que servem como pretexto para outras decolagens e pousos da memória.

O que se passou de verdade com a mãe? Como é a *Amrik*? Os drusos teriam arrancado os olhos do tio? Já experimentou esse quitute? Difícil precisar em meio ao texto o que corresponde aos pensamentos e às ações das personagens que vão se depreendendo, suas reais falas e seus lamentos e suspiros. No balé da linguagem, contínuo espiral, diluem-se as fronteiras, visíveis apenas com alguma atenção e em trechos remotos e descontínuos. Olhando com atenção, contudo, conseguimos perceber um ou outro limiar em que o portal de passagem

²¹⁵ Discussão desenvolvida em nosso texto ao longo do capítulo "Do relato de viagem ao que?".

²¹⁶ GERODETTI, João Emílio et CORNEJO, Carlos. *Lembranças de São Paulo: a capital paulista nos cartões-postais e álbuns de lembranças*, São Paulo: Studio Flash Produções Gráficas, 1999. p. 163.

se revela. Este é o caso do trecho em que a narradora, deliciando-se com as guloseimas e as taças de árak, interrompe o fluxo do pensamento para se concentrar na comilança:

Vendia agulhas ásperas vendia botões de osso panos de algodão de cetim vendia véus de igreja terços de rezar fitas de veludo, Um pouquinho disso aqui? Fatayer b'arich hmmm gostosinho meio apimentado mas Tenura fez com canela hmhmhmh E doce de figos secos? Hmhmhm fustuk halabi? Pistaches hmhmhm uma taça de árak o árak decia pela minha garganta ai queimando confortando ao mesmo tempo, imaginei o amor feito pelo mascate Abraão subindo na garganta talvez delicado talvez frio ou indiferente²¹⁷.

A interrupção abrupta na seqüência narrativa que se dedicava a enumerar os artigos vendidos pelo mascate Abraão cede lugar a conversa entre os que saboreiam quitutes árabes, alterando o curso do pensamento. A retomada do fio da memória toma outro caminho: o calor despertado na garganta pela passagem do árak remete às sensações que igualmente poderiam surgir do contato com o corpo do homem sobre o qual discorria em vagos pensamentos.

Recurso largamente utilizado, a sinestesia demonstra ser a chave mestra que permite abrir a porta das vivências passadas, acordar a memória involuntária: uma memória também aqui pautada por dados emocionais. As personagens não rememoram simplesmente o que atinge sua intelectualidade, e sim o que estimula a emotividade, ainda que se refira a números ou dados concretos. Sabor, toque, visão, ondulações do movimento produzido pela dança e até mesmo uma vaga lembrança da sensação despertada na ocasião dessas experiências no passado, são estímulos produzido em partes muito distintas do organismo, mas suficientemente fortes para fazer com que sejam evocadas imagens na memória. Essa relação subjetiva, estabelecida espontaneamente entre as percepções que permeiam domínios distintos do corpo, passa a se refletir tanto na escolha das informações narradas, quanto no modo como se narra a história de imigrantes libaneses.

Destacando primeiramente a visão e a audição no contato com a palavra escrita e oral, nos colocamos diante da língua árabe e de suas letras, reveladas no forte sotaque oriental, como repertório de tradições libanesas. Tanto permeiam pensamentos e conversas, como ganham voz na narrativa. O tio é a peça central na mediação entre as culturas, pois conhecia e lia livros árabes, ingleses e franceses, contudo, após deixar seu país “queria só livros árabes "Para não perder o amor por tua terra"²¹⁸. Entre as obras preferidas, o tio gostava que a sobrinha “lesse as odes que celebram os feitos triunfais dos poetas suas tribos suas tendas suas palmeiras estrelas camelos amantes, as odes de sátira aos invejosos aos

²¹⁷ MIRANDA, op. cit., p. 145.

²¹⁸ MIRANDA, op. cit., p. 30.

zombeteiros aos detratores, até mesmo o Corão ele gostava que eu lesse, As súratas são umas belas poesias árabes”²¹⁹, uma oportunidade de revelar ao leitor temáticas e títulos consagrados junto aos ancestrais daquela que narra.

Decorrente dessas leituras e das histórias que ouvira em casa, o imaginário de Amina é povoado por odaliscas e princesas mitológicas, como a muçulmana folclórica Nasrudim. Reforçam-se estereótipos de que a mulher oriental está sempre associada ao desejo, a sensualidade, a tradição indu e ao mistério. No entanto, causa um certo estranhamento em uma análise mais profunda a autora não se ater unicamente às lendas libanesas, mas principalmente às personagens orientais difundidas no Ocidente por viajantes europeus, como Aziza, a dançarina relatada por Flaubert pela horrível dança com o pescoço que parecia anunciar a sua decapitação, ou Mahtab, da qual vem o apelido de Raio de Luar concedido a Amina pela avó, e remete à dançarina citada por Sir Richard Francis Bacon. Mescla de influências, o que parece prevalecer é a definição do tio, para o qual

a literatura árabe é preciosa ainda que digam um pouco suja e pregadora do apocalipse nada disso, por haver descrições do amor erótico os outros acham sujo mas é verdadeira mesmo feita de fantasia, expressa de modo espirituoso a alma de um povo inteiro feita de sabedoria disse tio Naim, imaginação inspiração revelação poder amor tanto o amor do corpo quanto o amor da religião, não está o amor entre um homem e uma mulher ligado a seus corpos? a literatura árabe lembra sempre da existência dos outros mundos além deste que podemos ver e tocar mas não compreender, disse tio Naim.²²⁰

A importância atribuída à literatura de sua terra é defendida pelo apagar fronteiras entre real e ficção. Suas colocações nos remetem as idéias de Benjamin, ao narrador que retira das experiências, suas e dos outros, o conteúdo das histórias que conta, e cujo resultado seria o de “uma literatura que pode ser feita e usada por pessoas que não sabem ler nem escrever, mas se ouvem entendem e podem recontar que são histórias e mais histórias e assim foi uma grande parte dela, os livros antigos eram muitas vezes apenas a memória do recitador, outras vezes eram escritos em letras de ouro ou nas paredes mas fosse como fosse, nunca rompeu com a tradição e nunca romperá jamais”²²¹. Tais histórias, habitadas por personagens fantásticos e fantasiosos como califas, princesas e gênios, revelam cenas de homens e

²¹⁹ MIRANDA, op. cit., p. 30.

²²⁰ MIRANDA, id.

²²¹ MIRANDA, op. cit., p. 30. Sobre as questões relacionadas à representação árabe, seu compromisso com a tradição e a forma como era difundida por copistas e ilustradores, vale a pena conferir a obra de Pamuk *Meu nome é vermelho*. Nela, o autor tece reflexões sobre as divergências entre o Oriente e o Ocidente no que tange às formas de representação, oferecendo uma narrativa inovadora, estruturada até no ponto de vista de uma árvore,

mulheres astuciosas e até animalizados, por lugares exóticos e peculiares. Na ânsia por encontrar “cenas de amor embriaguez erotismo em noites estreladas”, Amina recorre aos livros, oferecendo ao leitor a síntese de obras como o Rubayat que “ensinava que a vida deveria ser levada com prazer à sombra fresca das árvores, aos toques macios da pele jovem às libações de vinho aos perfumes mais inebriantes”.

Não apenas o paladar, mas a culinária como um todo desponta já nas primeiras linhas como um modo de percepção da vida conjugal que se abriria, um indício da importância que o paladar exerceria na trama. Amina, que tinha dificuldade em reconhecer a própria imagem na infância, garantia: “sei dos cheiros e do gosto das coisas, hmmm páprica hmhmhm a baba da mulukhiya arghghghg a acidez do sumagre hmhmhm farinha clara hmhmhm cereja brava krawia hmhmh ai não pára de mexer até engrossar, recheio de tâmara mahmoul b’tamar”²²². A protagonista não se limita apenas a enumerar sabores, mas também sente-os roçando sua língua ao enunciá-los. A própria mãe de Amina, figura tão distante da filha, tem na cozinha seu lugar de destaque, visto que, como diz a filha “ela era tão boa na culinária que se podia pensar, a revolta de meu pai e de meus irmãos era de perder a cozinheira e não a mãe”²²³. Essa estratégia de valorização dos dotes junto ao fogão é utilizada também na descrição de Amina: ao ditar cartas para Abraão a fim de conquistá-lo ou mantê-lo interessado na sobrinha, Naim “falava das comidas que eu lhe fazia hmhmhm arroz à califa auwámat com leite coalhado hmhmhm conserva de nabo michi kafta tostadinha hmhmhm para pegar o peixe pela boca”²²⁴.

A influência da culinária se sobressai a ponto de temperos e pratos libaneses nomearem significativa parte dos textos e mesmo indicar a formação da personalidade da protagonista ou algum acontecimento. *Hardmana*, *Fairine*; *Manteiga Derretida*; *Pão Fresco*, *Hortelã*; *Berinjela com Nozes* e *Ataifes em Meia-Lua* são títulos que identificam histórias de Amina, a sobrinha dançarina que o tio tentara influenciar através das leituras e do estudo, mas que se define como um alimento irretocável, já preparado por outra cozinheira “eu tinha sido forjada na dança e na cozinha minha alma feita nas mãos padeiras de vovó sovada alma massa de pão, meu corpo dançava mesmo quando eu andava ou metia os pés no regato uuuuuuu ou pulava de uma a outra pedra ou quando ia colher figos brancos com embornal no ombro ou

um cavalo ou uma moeda (PAMUK, Orhan. *Meu nome é vermelho*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Cia das Letras, 2004).

²²² MIRANDA, op. cit., p. 13.

²²³ MIRANDA, op. cit., p. 15.

²²⁴ MIRANDA, op. cit., p. 167.

amassar azeitonas nas pedras, tio Naim tão sabido ficava perdido”²²⁵. Os sentimentos despertados pelo mascate por quem se apaixona também surgem mediados por essa mesma espécie de metáfora, colocando-a a mercê das demais personagens como uma porção de alimentos informes a espera de preparo e degustação: “Chafic moeu meu coração marinou temperou com pimenta intercalou num espeto com pedaços de lágrimas de cebola assou na brasa grelhou e não comeu haiaia deixou coração feito tomate boiando na água fervente da inferneira do amor e arrancou de mim o recheio com abobrinha sem coalhada, e refogada, a fervura levantada, o quibe naye naye”²²⁶.

Intimamente ligada à alma feminina, a cozinha é tratada como o reino da mulher na casa, “o lugar do mundo onde uma mulher pode se sentir a si, sem precisar dos machos árabes, na cozinha eles são ajudantes, Abduhader traga o azeite, Feres e Fuad ajudem a cortar os tomates, depressa meninos”²²⁷. Tamanha familiaridade com as panelas leva ao extremo da narração de receitas, descoladas de uma relação mais íntima com outras vivências da personagem, mas que servem para representar o costume da *Mezze*, as reuniões masculinas na casa do tio:

Tenura alimpou as berinjelas tirou os cabinhos ferveu as berinjelas na água de sal fez um recheio de nozes amassadas com azeite arrumou as berinjelas recheadas em pé dentro de um vidro muito limpo cobriu as berinjelas com óleo de oliva fechou a tampa e guardou o vidro para curtir, fez tudo num instante, preparou pratos de pão com babarranuche e mandou numa bandeja o doméstico servir, a bandeja voltou vazia do *mezze* animado, ela mandou b'híli, enquanto eles falavam na sala Tenura mandou uma depois da outra bandejas com entradas²²⁸.

Da culinária da mãe, passemos à dança da avó. Embora não fosse a profissão desejada pela família, uma vez que o tio preferia vê-la cozinheira ou costureira, e a mãe acreditasse que “Futuro de dançarina é vidente ou cartomante”²²⁹, o movimento do corpo parece ser o destino reservado à menina pela avó. É nesse nível, abstrato e concreto, que se travam os maiores embates e no qual a personagem se delinea. A arte do corpo é ensinada por Farida passo a passo como algo concernente à própria honra, incentivada desde cedo, povoada de lendas e imagens:

assim é a dança, para fazer um homem andar mil passos num vale ou atravessar um deserto sem camelo, Vamos amarrar um pano nos quadris, sentir os quadris, assim assim haialaia dança de apreciar e dança de sentir bem no corpo e na alma, Vamos dançar a dança de se sentir bem haialaia

²²⁵ MIRANDA, op. cit., p. 27.

²²⁶ MIRANDA, op. cit., p. 88.

²²⁷ MIRANDA, op. cit., p. 130.

²²⁸ MIRANDA, op. cit., p. 68.

²²⁹ MIRANDA, op. cit., p. 15.

vovó batia os címbalos nos dedos, eu dançava segurando as pontas das tranças para dar lugar às mãos haialalala vira vira stlac stlac e não ficarem correndo no ar haialaia os braços formando asas de xícaras vóvó borrifava água-de-rosa²³⁰.

Encontro com o espaço dado em uma abstração temporal, a dança se apresenta como o lugar de contato com o mundo, sua forma de conquistá-lo e impor-se para usufruir dele, onde quer que esteja, quando quer que esteja, entre as quatro paredes da casa no Líbano ou nas calçadas de Nova Iorque. Ela é “a forma ideal em descobrir a vocação de cada parte do corpo, o mais perfeito uso das mãos, do queixo, dos ombros, dos pés, o espaço que os quadris devem ocupar, em que lugar se joga a transparência de um véu, uma arte de espaço de espírito de anatomia”²³¹. Não se trata, contudo, apenas do encontro com o espaço externo, mas, simultaneamente, um encontro com o espaço interior, consigo mesma. A dança é tratada como um refúgio: “um desejo de solidão, uma contemplação do interior da selvageria do corpo, das nostalgias da memória, mágicos efeitos, celebração da calma do espírito clarividente, corpo, a simbólica encarnação da infinita luxúria a obediência à paixão e ao perverso temperamento feminino.”²³².

Intrinsecamente ligados, essa relação entre dança e espaço habita tempos passados e futuros. E se o ritmo haialalala haialaia permeia inúmeras passagens em que a dança oculta e revela acontecimentos, o bailado de Amina não é propriamente descrito no romance. Nem a dançarina, nem a sua dança são expostos no corpo do texto, quando muito é sugerido o movimento, o que afasta a descrição da coreografia de Amina da executada pela personagem Ana, de Raduan Nassar²³³, para aproximá-la, em variados aspectos da elaboração discursiva, à de Salomé de Oscar Wilde.

²³⁰ MIRANDA, op. cit., p. 20.

²³¹ MIRANDA, op. cit., p. 21.

²³² MIRANDA, id.

²³³ Raduan Nassar oferece ao leitor o olhar de André que, como se fosse uma tela ou um espelho, capta e reflete a imagem da irmã que desliza através da dança: “não tardava Ana, impaciente, impetuosa, o corpo de campônia, a flor vermelha feito um coalho de sangue preenchendo de lado os cabelos negros e soltos, essa minha irmã que, como eu, mais que qualquer outro em casa, trazia a peste no corpo, ela varava então o círculo que dançava e logo eu podia adivinhar seus passos precisos de cigana se deslocando no meio da roda, desenvolvendo com destreza gestos curvos entre as frutas, e as flores do cesto, só tocando a terra na ponta dos pés descalços, os braços erguidos acima da cabeça serpenteando lentamente ao trinado da flauta mais lento, mais ondulante, as mãos graciosas girando no alto, toda ela cheia de uma selvagem elegância, seus dedos canoros estalando como se fossem, estava ali a origem das castanholas, e em torno dela a roda girava cada vez mais veloz, mais delirante, as palmas de fora mais quentes e mais fortes, e mais intempestiva, e magnetizando a todos, ela roubava de repente o lenço branco do bolso de um dos moços, desfraldando-o com a mão erguida acima da cabeça enquanto serpenteava com o corpo, ela sabia fazer as coisas, essa minha irmã”. (NASSAR, RADUAN, *Lavoura arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, pp. 30-31). Nosso interesse nessa descrição de dança vem do paralelo que ela estabelece com as de Amina e Salomé ao gerar uma curta expectativa no leitor, concentrando a ação diretamente nos movimentos que saltam da narrativa.

O escritor britânico não descreveu a beleza de sua Salomé: a sensualidade de seus movimentos e de seu corpo, ou as cores e a textura de suas vestes. Todavia, sua omissão não o impediu e possivelmente foi uma aliada para consagrar a dança dos sete véus entre as mais famosas da história da literatura. Isto porque não se trata de esconder, mas de dar liberdade à imaginação do leitor quanto à exuberância da dançarina que interpreta sua peça. A estratégia não é nova. Já em Homero podemos ler a descrição da bela Helena não através das partes que a constituem, mas da reação dos anciões da assembléia²³⁴. Todas essas personagens são dotadas de beleza conceitual e incorpórea, de modo que “sua perfeição reside no fato de ser um puro conceito de beleza”²³⁵.

Ana Miranda realiza projeto semelhante ao situar a ação em seu entorno. Constrói uma atmosfera de tensão ao revelar o clima sacrílego que circunda a dançarina antes de sua apresentação, deixando o leitor em um estado de expectativa e apreensão: “De pulseiras me adornei e ela saiu, voltou com uma bandeja trazia mufarraki quibes laban bikiar hmmm disse Sahtain, Para o seu coração menina, senti a alegria de mil diabinhos azuis dançando no ar quando comi mas lembrei da borra de café no fundo da xícara que olhara para saber da festa de casamento, eu sabia, todas as coisas são tributárias de uma decisão do destino, por onde poderia fugir eu a ele?”²³⁶. Lembrar da borra de café e dos acontecimentos desastrosos previstos, dá origem à presságios como o bater de asas do negro pássaro da morte que sobrevoava o castelo do rei Herodes. A Salomé de Wilde recebe perfumes e sete véus das escravas que lhe tiram as sandálias. A de Miranda, veste-se e adorna-se de pulseiras, tornozeleiras, colares e cintas de moedinhas. “Salomé dança a dança dos sete véus”, cede lugar a uma tensão, a dúvida de uma dança suspensa que segue até o momento em que o singelo: “dancei até o fim a *al nahal* na largueza das carnes”²³⁷, esclarece o ocorrido na festa.

A efusão despertada pela dança não provém da descrição, mas das falas das personagens que presenciam a cena e evidenciam a dimensão do espetáculo. A exemplo do rei Herodes que declara extasiado sua admiração e oferece até mesmo a metade de seu reino àquela que proporcionou tamanho prazer aos seus olhos, os convidados do casamento em que Amina dança lançam dinheiro a seus pés e Abraão a idolatra, tanto quanto a noiva a repudia.

²³⁴ Nas palavras de Lessing: "O que Homero não podia descrever a partir de seus componentes, ele faz com que conheçamos seu efeito" (LESSING. *Laocoonte: ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Trad. Márcio Seligamann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998. p. 241).

²³⁵ KEHL, Maria Rita. "Posfácio". IN: WILDE, Oscar. *Salomé*. Trad. João do Rio. São Paulo: Imago, 1993. p. 78.

²³⁶ MIRANDA, op. cit., p. 133.

Certa ambivalência feminina compartilhada entre Salomé e Amina pode também ser detectada na “constituição de um olhar sedutor e seduzido que se origina na recepção da imagem erotizada do corpo.”²³⁷. Repudiada pelo profeta Iokanaan ou ignorada pelo mascate Chafic, ambas são personagens narcíseas tocadas pelo amor de homens imunes ao poder de atração exercido pela dança. Depois de caírem os sete véus que encobriam os movimentos mais que sensuais, eróticos e incoseqüentes, Salomé é morta. Amina, após se livrar das vestes e exibir sua nudez no desfecho da *al nahal* acaba enclausurada. Análogo destino recebe Amina, cuja tragédia se dá pela impossibilidade, ainda que temporária, de dançar, estendida até o final da obra. São punidas com a morte em alguma instância: se sobrevive a mulher, matam a dançarina, proibindo-a de executar seus passos publicamente. Sua liberdade havia sido enterrada no túmulo da noiva suicida.

A lembrança marcante do Líbano foi a dança com Farida, no espaço de pudor familiar, da reclusão. Nos EUA, a dança nas calçadas para desconhecidos e quem mais quisesse ver, o espaço até então intransponível, o espaço da rua, a céu aberto. Já no Brasil, é a dança para o espelho e para os convidados nas festas o que representa a descoberta do seu próprio espaço e o contato com o espaço do outro - levado às últimas conseqüências. Finalmente, no cárcere doméstico, a solidão de dançar para um cego, um bule de chá, uma doméstica faladeira e um empregado débil: o espaço que deixa de lhe pertencer. A dança sim, mais do que quaisquer outras formas de contato, parece denotar o tipo de relação mantido com o Outro. Afinal, que povo não dança? Que civilização não teve incorporado entre seus rituais passos, gestos e movimentos que lhes garantissem um estado superior, um contato fluído, uma sensação de devaneio, misticismo, religiosidade ou sensualidade? Essa linguagem universal é, em suma, a maneira como a protagonista gostaria de ser vista e de se ver, por permitir o contato com o próprio corpo e por tornar o mundo a sua volta, de repente, algo mais familiar²³⁹, santo e profano:

imperfeitas criaturas o corpo não pode ser rejeitado nem esquecido ele não é inferior deve de ser desejado amado como uma jóia de família precisa ser guardado no escrínio, quem despreza o corpo sentirá a vingança de Deus, dança deve de ser vista haialaia em seu lado haiala de devoção haihai pác ritual e não o frívolo lado, uma contemplação religiosa e não uma artimanha das mulheres para

²³⁷ MIRANDA, op. cit., p. 137.

²³⁸ SANTOS, Amandio Miguel dos. *As filhas de Eva. Da invisibilidade do feminino na narrativa bíblica à coprografia da sedução nos temas iconográficos*. Rio de Janeiro, 1999. Tese (Doutorado). Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal Fluminense.

²³⁹ Aqui retomamos de algum modo a discussão inaugurada por Freud e debatida no capítulo "Eterno retorno, permanente desencontro", sobre o sentimento *unheimliche*, visto que a dança surge para Amina como possibilidade de transpor tal sensação.

aprisionar espíritos de homens fracos e exaurir sua virilidade haialaia dança é vinho e vinho pode ser tomado em comunhão na igreja como o sangue de Deus ou pode ser tomado nas festas dos clientes de Baco tirando baforadas.²⁴⁰

Evocar a memória emotiva, as lembranças involuntárias que dão origem aos textos de *Amrik*, é simultaneamente refletir acerca dos elementos valorizados por um povo como marcas de sua cultura, como declara Amina: “resistimos com a nossa língua e a nossa culinária, também a música e a dança haialaia.”²⁴¹. E se foi através da linguagem escrita que estabeleceram-se as relações, modelando o espaço cultural e histórico da migração, não é exagero atentarmo-nos uma última vez ainda na ênfase vocabular de Miranda. Isso porque, além do emprego de palavras relativas aos horizontes da literatura, culinária e dança inseridos na trama, a autora dá-se ao trabalho de enumerar mais de setenta palavras de origem árabe incorporadas ao português, numa pequena amostra dos mais de seiscentos vocábulos inseridos na língua dos lúsis:

Ceia safra cântaro fulano azinhaga azagaia, ou, alfinete almofada alcachofra algodão almirante alqueire álgebra alcova alfaiate álcool algazarra alfândega almoxarife algema alude aldeia alarido algoz alicate almanaque albergue alazão algarismo alvenaria alface alcatifa alfafa alpargata alambique alcunha alpiste almude alfazema alquimia alvará alarde alamar alcaparra albarda alguidar albornoz alcatrão alvaiade alcatraz alude alecrim alfarrábio alcoice alferes algaravia alfaia algibeira alicerce aljôfar alcaide alfenim aljava almeirão alforje almíscar alfarroba almotacé alfavaca alvíssaras almofariz, só para dizer as mais conhecidas começadas com al, disse tio Naim²⁴².

Como não bastassem o referencial teórico pesquisado pela escritora e as inúmeras expressões das quais se valem as personagens pra exprimir seus sentimentos, Miranda ainda coloca à disposição de seu leitor um glossário de quase 100 termos ao final do livro, contendo a tradução e a explicação das principais palavras e expressões árabes citadas no texto. A escolta de tão minucioso acervo, a maioria de origem árabe, não desempenha função alguma junto à narrativa, sendo, na opinião de Castello, “absolutamente dispensáveis, pois a escrita de Ana Miranda prende o leitor mais pela sensualidade que pela razão. Mas servem como excelente fonte de apoio para os leitores mais desconfiados”²⁴³.

Some-se ao compêndio vocabular, um teórico. A preparação dos alimentos passada de geração a geração, bem como a dança cultuados pelo povo árabe, informações históricas do contexto da imigração e o papel da mulher, da moda e da arquitetura na sociedade brasileira de então, são os principais temas que o leitor pode depreender desse lugar pouco

²⁴⁰ MIRANDA, op. cit., p. 18.

²⁴¹ MIRANDA, op. cit., p. 130.

²⁴² MIRANDA, op. cit., p. 53.

²⁴³ CASTELLO, op. cit., passim.

comum na literatura: a lista das publicações que “foram particularmente úteis” na construção do texto. Dispostas em meio a uma variada bibliografia com mais de 50 títulos ao final do livro, essas obras revelam o particular interesse sobre alguns temas pesquisados pela autora e desdobrados na composição de *Amrik*. Na opinião de Costa que reitera as palavras de Castello, não se trata de esnobismo ou insegurança, mas de “mais uma abertura de trilhas para o leitor se aprofundar na história de Amina”²⁴⁴. Não nos causa então surpresa imaginarmos na concepção da narrativa a leitura de textos como *Líbano, impressões de culinária, A cozinha árabe ou Receitas árabes tradicionais do Norte do Líbano* entre as dedicadas à culinária, *As mil e uma noites, Serpent of the Nile, Os campos perfumados, O jardim das carícias, Rimbaud na Arábia ou Flaubert in Egypt*, no que tange à literatura e a escolha de *La cultura de los árabes, Uma história dos povos árabes, História e tradições da cidade de São Paulo, Imigração, urbanização e industrialização, O espírito das roupas e Fisiologia da mulher*, entre as que tentam abordar os costumes, a história, a estrutura e a personalidade do povo libanês no Brasil retratado por Miranda.

Alter-ego da autora na visão de Castello, *Amrik* revela um mundo seguro deixado para trás em troca de um Brasil em construção, um Brasil que oferece, inclusive, a oportunidade da personagem maior tentar ser apenas aquilo que é. Nesse sentido, criador e criatura entram em sintonia, afinal, a escritora também abandona o terreno familiar e prudente das narrativas lineares de seus primeiros livros e “se entrega à doce orgia das palavras”²⁴⁵. A linguagem, ao ritmo da dança proibida, encobre primeiro a fim de revelar depois. Desse modo, a dissolução em *Amrik* não se manifesta como preocupação do indivíduo pós-moderno na literatura. Também não se trata objetivamente de uma forma de narrar, visto que a representação da experiência de deslocamento já estava posta antes da obra começar, em seu projeto latente. Estamos diante de cacos da experiência que se viveu, idéias sobre a que se vive e projeções da que seguirá. Estética do fragmento e da inconstância onírica, revela um escrever que também implica buscar respostas (tempo), mas o resultado não é a simples aniquilação da experiência (espaço), e sim uma reconstrução que, por mais fragmentada que seja, encontra caminhos que tentam conduzir a algum lugar. Narrar e dissolver, em meio a uma trama que não esconde o desejo histórico nem se deixa aprisionar por ele, faz com que o

²⁴⁴ COSTA, op. cit.

²⁴⁵ CASTELLO, op. cit., passim.

texto convirja não para a negação do resgate de uma *Amrik* dos imigrantes, mas para a possibilidade de existir vida a se relatar após a morte da experiência.

2.4 Dançarina de papel

Embora falar em romance signifique abordar uma extensa gama de significados, essa palavra tornou-se há algum tempo lugar-comum nas capas e contracapas de obras publicadas por editoras como a Cia das Letras. Destinada a orientar o leitor no ato da compra, situando a obra a ser lida em uma categoria específica, uma prateleira pré-determinada na polêmica estante dos gêneros literários, ela tanto conforma quanto confronta. Isso porque, ao influenciar a recepção da obra, cria margens para uma determinada leitura que, levando em conta a natureza particular de um texto literário, pode reservar surpresas.

Amrik figura entre as obras que mantém relação com o imprevisível diante de um rótulo como o de "romance". Primeiramente, porque o texto não segue linear nem na forma, curta, espiralada, poética, nem no conteúdo, diluído, solto, vagando em modos e tempos verbais, a deriva em espaços geográficos, humanos e culturais. Mas há um outro e não menos instigante aspecto que diz respeito à presença de ilustrações da autora que também é artista. Seus desenhos permeiam as partes que compõe a obra, mas as ligações estabelecidas não se dão no âmbito da ornamentação.

Elemento paradidático, ilustrações são comuns em livros infanto-juvenis como forma de auxiliar na elucidação do conteúdo. Todavia, sua presença em "romances" não é em nada corriqueira, o que faz com que o encontro com as figuras femininas cause um certo estranhamento no leitor. Acompanhadas tão somente de um arabesco e de um nome qualquer (cidade, expressão, acontecimento, capítulo) essas figuras planam sozinhas, na alvura do papel. O fundo neutro concede uma atmosfera de individualidade que permite enfatizar o comportamento e as formas das personagens cujo tamanho não ultrapassa um quarto da altura ou da largura da página e cujos traços surpreendem pela diversidade de contornos que se harmonizam, misturam, metamorfoseiam, deturpam, deformam, disformam.

O resultado da migração de linguagens da qual a autora, agora estudada enquanto artista, lança mão, é múltiplo. Objeto, prótese, forma e conteúdo sobrepostos em desenhos aproximam-se da escrita ao partirem de um núcleo comum, de uma matriz idêntica, para

exprimirem-se, através de idéias ou de imagens. Se Miranda não quis optar por um objeto artístico pronto ou lhes impor uma estética, como fazem os fotógrafos, também não teve a preocupação de apreender um objeto que é dado no tempo ou está preso a um espaço limitado. Não há um "punctum", um tempo irreversível, mas uma construção narrativa temporal e espacial totalmente manipulável por ela.

O que a linguagem das imagens em *Amrik* tem em comum com a dos signos lingüísticos são as metáforas, metonímias e alegorias. Reforçadas pelo valor simbólico de determinados elementos, como o pandeiro ou as roupas, elas contribuem para a caracterização da dançarina de papel. Os símbolos, responsáveis por animar grandes conjuntos do imaginário, como arquétipos e mitos, já despontavam na trama, mas sobressaem-se nos desenhos. Lacan os via como um dos três elementos essenciais no campo da psicanálise, ao lado do imaginário e do real²⁴⁶. Freud atribuía ao conjunto de símbolos uma significação constante que pode ser encontrada nas diversas produções do inconsciente, enquanto Jung observava nessas imagens a maneira obscuramente pressentida do espírito, englobando as produções religiosas e éticas, criadoras e estéticas do homem. Lévi-Strauss, por sua vez, considerava os símbolos como fatos culturais, de modo que toda cultura “pode ser considerada como um conjunto de sistemas simbólicos, em cuja primeira linha se situam a linguagem, as regras matrimoniais, as relações econômicas, a arte, a ciência, a religião.”²⁴⁷.

No texto um escritor personifica as abstrações suficientemente através do nome e das ações que ele lhes atribui. Já no desenho o artista não dispõe desse recurso. A ele cabe então conectar na forma de símbolos os elementos divergentes, de modo que eles se tornem reconhecíveis, emergindo como figuras alegóricas. É o caso de Urânia, a deusa da astronomia cantada pelos poetas e citada por nós a título de exemplo. Sempre representada com um bastão na mão indicando o globo celeste, seu posicionamento e atitude ativa revelam em seu desenho o que a voz calada da imagem suprime: "No artista, os símbolos desses seres foram

²⁴⁶ Imaginário, real e simbólico são distinguidos por Lacan da seguinte maneira: 1. imaginário é o registro que se refere à dimensão de manifestação do ego e do narcisismo. Situa-se no campo das imagens, sem, no entanto, constituir-se isoladamente da cadeia simbólica; 2. real tem definição negativa, pois é o registro que não pode ser simbolizado, é o fora da linguagem. O *real* não é acessível a uma palavra que o abarque e defina; 3. simbólico diz respeito à dimensão caracterizada pelo acesso à palavra, marcada pela interdição e pela constituição do sujeito. Miranda parece enfatizar a categoria do símbolo em suas imagens e a do imaginário em seu texto, cujos dados históricos remetem ao real. (LACAN, J. *Écrits*. Paris: Seuil, 1966.)

²⁴⁷ LÉVY-STRAUSS, Claude. *O cru e o cozido*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 475.

inventados pela necessidade. Pois de outro modo ele não pode fazer compreensível o que esta ou aquela figura devem significar."²⁴⁸.

Examinando atentamente essa diversidade de recursos, sobretudo simbólicos, empregados na trama visual e escrita, optamos por uma leitura simultânea, capaz de contemplar texto e imagem. Dentro dessa concepção, decidimos ainda privilegiar o estudo das dez imagens impressas nas páginas de abertura de cada parte do livro, que não apenas remetem ao texto, mas também constroem o mesmo texto (ou um outro?) em paralelo. Seguindo essa direção nos deixamos levar, guiados por uma mulher pictórica que é pássaro, sereia, gata e árvore, anjo e demônio. Não pelos caminhos tortuosos de idas e vindas da memória, mas pelos símbolos que representam a metamorfose, costurando fragmentos no desenrolar do tempo e situando-os no espaço do papel.

Ao optar por se expressar na forma de desenho, Miranda precisou selecionar em seu texto os momentos mais propícios a serem retratados, já que o desenhista, diferentemente do escritor, não pode representar toda a complexidade do processo narrativo em uma imagem, nem mesmo em várias. Trabalhando com outra linguagem, o que lhe cabe é sugerir tal processo a partir de imagens capazes de evocar os momentos mais impressionantes possíveis, executadas com o uso dos artifícios de que a arte do desenho dispõe²⁴⁹. O que Miranda oferece a nós é uma espécie de fábula de ilustrações, feita de símbolos que preenchem o papel vazio e (re)colocam uma mulher em destaque: a fazem protagonista, a fazem única e, quem sabe, anseio de um livre devir.

²⁴⁸ LESSING, op. cit., p. 162.

²⁴⁹ LESSING, op. cit., p. 11-12.

FIGURA 01



Árak é uma “bebida alcoólica destilada de uvas e aromatizada com anis”²⁵⁰, popular na cultura árabe e apreciada por Amina e pelo tio Nain, que a sorvem no Jardim da Luz, quando do início da narrativa. Aparentemente, o título e a imagem não coincidem no capítulo que abre o livro, visto que essa ilustração de uma muçulmana vestida da cabeça ao chão com pesados tecidos e com um véu que lhe cobre o rosto, não nos remete ou é remetida pelo/para o texto da sobrinha que, etérea, caminha, bebe, come e divaga em companhia do tio. Contudo, o correr das páginas pode nos oferecer uma leitura capaz de (re)articular tal relação.

A narração desse primeiro capítulo, oriunda do presente, se deslocará rapidamente para o passado: a aldeia natal de Amina é focada e a passagem para a fase adulta se dá nas entrelinhas da viagem. Diante do pretérito, aquilo que o Líbano representa, Amina reencontra a avó, a mãe, o pai, os irmãos, revivendo as tradições, valores e costumes da família, até alcançar Beirute com o tio. Como na imagem criada por Miranda, a mulher deve ser fiel à religião sem exhibir seu corpo e sua dança, sobretudo publicamente. Suas roupas tornam-se assim um elemento fundamental: “estrutura e acontecimento, ao combinar elementos selecionados de acordo com certas regras, num reservatório limitado, o indivíduo declara seu pertencimento a um grupo social e realiza um ato pessoal”²⁵¹. Separação do mundo, proteção e distância do olhar e da curiosidade do outro, as roupas preservam o corpo na intimidade

²⁵⁰ MIRANDA, op. cit., p. 195.

²⁵¹ FABRIS, op. cit., p. 37.

mais (im)pura. Possível reflexo da rigidez e das interdições de um pai e de um sistema para os quais a mulher pode ser vista como ameaça, tentação e desonra ambulante.

Ao traje, incorpora-se o movimento. Esboçado suavemente pelos braços estendidos, tenta revelar um desejo: a vontade da dança e da música. Transparecendo por entre os véus, os braços se agitam e o pandeiro, seu instrumento que é relíquia musical, é posto em destaque. Herança da avó que sela o destino da neta, o pandeiro rememora as origens, no texto, e celebra a forma circular, na imagem. Indivisível, absoluto, um movimento que segue a órbita circular é perfeito, imutável, sem começo, nem fim, nem variações, o que o habilita a representar o tempo, o céu ou a divindade. Mundo espiritual, invisível e transcendente é o mundo da dança àqueles que a ele se consagram, como são os mistérios reservados pela vida àqueles que a ela se atiram, numa entrega sem fim, numa viagem sem destino certo, como a que traria Amina à América. Tão simbólico quanto as roupas do desenho, a presença do pandeiro faz-se metonímia, uma síntese das relíquias da protagonista que passa sempre à margem das transformações, juntamente com as lembranças maternas ligadas à culinária, à literatura e, sobretudo, às músicas e às danças árabes. Um pedaço de Líbano, de uma ilha acolhedora na memória.

FIGURA 02



América do Norte, do Sul, Central. América dos Estados Unidos, da Argentina, do Brasil. São tantas e tão díspares Américas, que a certa altura a personagem questiona “Tudo é *Amrik*?”. E *Amrik* deixa implícita a referência não apenas a uma corruptela de América, mas

de sonho, de esperança e de mudança, como a ocorrida com a mulher que se faz sob a égide da dança e abre o capítulo dois, renunciando à parte dos véus que a cobriam.

É em meio a transformações de horizonte e de comportamento, que a narradora é conduzida aos Estados Unidos e se revela: se solta ao som do pandeiro, movimenta os pés e ergue os braços no desenho, dança e mostra o corpo a desconhecidos no texto. O que começa a se mostrar embaixo dos panos que ainda a cobrem? Nas linhas, a perda de uma identidade reconhecível logo no desembarque na América do Norte, as dificuldades de uma vida sem dinheiro e o contato com pessoas com tradições tão diferentes das suas que tanto a chocam quanto a influenciam. O rosto, a parte mais viva, sensível e reveladora de nosso corpo, capaz de representar o que há de divino no homem, um divino apagado ou manifesto, perdido ou reencontrado, adquire forte expressão. Emoldurando a face o cabelo negro, volumoso e longo indica a idade da virilidade, a nobreza e o poder, em oposição a rendição, renúncia voluntária ou imposta à própria personalidade personificada nos fios cortados. Considerado uma das principais armas femininas, o fato de os fios estarem à mostra e não escondidos, soltos e não atados, simboliza a disponibilidade e o desejo de entrega. Há, contudo, uma singularidade no desenho: a pele é marcada com listras, manchas e/ou escamas que lhe tiram parte do aspecto humano e podem ser indícios de novos contornos, novas formas, novos traços de personalidade.

O seio, proteção e fertilidade, está à mostra, mas apenas um, somente a metade, representando, quem sabe, uma mulher que ao dar mais liberdade aos passos da dança, começa a se libertar dos panos que a prendiam ao Líbano do passado, a fim de se distanciar daquilo que fora até então.

FIGURA 03



Na terceira parte do romance intensifica-se a transformação, sinalizada em ambos os planos, pictórico e textual. A nudez conquista o corpo feminino à medida em que os movimentos sensuais vão afastando ainda mais os panos que a (en)cobrem. Para Georges Bataille o sentido da nudez se aproxima de um rito que comunica aos homens sua essencialidade, isto é, seu erotismo. Sua presença retoma especialmente a relação com o sagrado. Para ser "encontrada" a nudez tem que se apresentar ao sujeito enquanto objeto sagrado, investida de seus símbolos. A roupa surge assim como o artifício que redimensiona a nossa relação com o nu. Daí a percepção de Bataille de que a roupa é um meio de se atingir a nudez²⁵². Embora reconheçamos a beleza da vestimenta, o que restaria dela se comparada à beleza da forma humana²⁵³?

O mar de cafezais que delineiam o caminho à capital paulista também estabelece diálogo com a nudez. Os pés de cafés atuam como espécie de artifício que esconde a cidade, ocultando-a num primeiro momento para despi-la a posteriori, tal qual com a protagonista. Diante do universo de imigrantes que ajudam a colocar a cidade em movimento, a figura feminina reage não ficando parada, mas observando a direção apropriada a tomar. Frente às realidades de uma cidade em obras e de sua hostilidade já alicerçada, o texto enfatiza a defesa

²⁵² BATAILLE, G. *O erotismo*. Porto Alegre: LPM, 1987. p. 42.

²⁵³ Acreditando que o supremo desígnio da arte conduz a uma renúncia total, Lessing é enfático ao apontar que "A beleza é esse desígnio supremo; a necessidade inventou as roupas e o que a arte tem a ver com a necessidade? Eu concedo que também exista uma beleza na vestimenta; mas o que é ela diante da beleza da forma humana?" (LESSING, op. cit., p. 122).

da origem libanesa: diferenciá-la da turca e livrá-la de estereótipos, enquanto defende as contribuições árabes aos lúsis, é a atitude de quem tenta angariar respeito para si e para seus conterrâneos.

Liberta toda a extensão dos fios de cabelo e revelados os contornos dos seios, surge o ventre: local das transformações, refúgio e ameaça devoradora, a sede dos apetites e dos desejos. Os movimentos da mulher são lânguidos, rebolado de serpente, símbolo da alma e da libido, ressaltados nas marcas sobre a pele. O pandeiro diante da testa parece indicar a sintonia com os sons e a música: ele não pertence a ela, mas ela a ele. Controlando o ritmo do corpo e dos pensamentos, as notas produzidas devem passar pela esfera musical antes de se transformar em movimento, em erotismo. Nesse sentido, a dança atinge pela primeira vez um grau superior de devoção. Ela descobre e desoculta a mulher para uma nova consciência: a da celebração e da linguagem corporal. Manifestação aquém das palavras, a dança é a febre que agita uma criatura até o frenesi. Instinto de vida, de libertação no êxtase e no limite. Forma dramática de expressão cultural, dançar revela estados da alma através das partes do corpo em que se evidenciam e exprimem uma fusão estética, erótica, religiosa e mística, como volta, retorno à energia vital. O desenho, contudo, ainda evidencia uma dificuldade: os tecidos enroscados nas pernas da dançarina a impedem de conferir maior amplitude a seus movimentos e de sair do lugar.

FIGURA 04



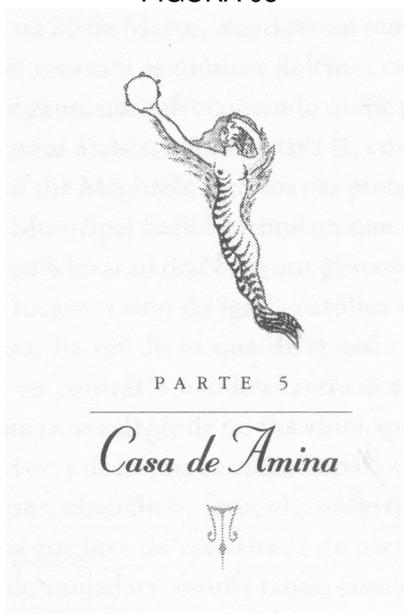
Uma nova mulher se revela. Seus cabelos longos agora são mais claros, mais livres e iluminados. Seu corpo está tomando direção, escolhendo rumo para onde seguir, libertando-a dos grilhões de tecido, deixando para trás o que representa a roupa/vida muçulmana. Em resposta à repressão exercida pela antiga veste/tradição, a leveza desnuda. Tal condição nos revela diversos ângulos, todos em paradoxo. De um lado a pureza física, moral, intelectual e espiritual, de outro, a vergonha, pobreza e fraqueza de espírito, a lasciva provocante, capaz de desarmar o espírito a favor da matéria e dos sentidos, tudo amplificado pelo poder temível que a nudez representa quando o ser descoberto é uma mulher.

A eliminação das vestes não faz parte da imagem por acaso: ela designa o capítulo sito na casa do tio Nain, onde Amina reside por algum tempo. Período em que ela deixa, literalmente, suas antigas vestes, gastando tudo o que recebe em novas roupas, como se o investimento fosse em uma “nova identidade”. Assim, a *mezze* do título, um costume libanês “que consiste em reunião de homens para conversas e degustação de especiarias e bebidas espirituosas”,²⁵⁴ refere-se a um momento em que Amina passa por um novo núcleo de relações pessoais, na casa do tio, ainda em busca do próprio caminho. Na figura que tem o pandeiro como única companhia, o corpo se dirige para frente, mas a cabeça está voltada para trás... seriam reminiscências, um simples adeus ou um suspiro aliviado? Seu corpo forma uma balança em desequilíbrio, olhando para o pandeiro, mas voltando-se com o corpo na outra direção. Para seguir sempre em frente falta apenas soltar os tornozelos e os pés, sustentação e

²⁵⁴ MIRANDA, op. cit., p. 201.

equilíbrio relacionados à família. É significativo que tal simbologia seja empregada por Miranda nesse momento, visto que o membro inferior, além de implicar a idéia de origem “é o que deixa marcas nas veredas percorridas pelo ser, remetendo ao livre-arbítrio e ao domínio do espaço.”²⁵⁵.

FIGURA 05



Uma grande transformação se opera: o corpo da mulher ganha guelras e ela parece se transformar em uma sereia. Mas porque assumiria essa forma? Nesta quinta parte do relato, Amina sai da casa do tio, fazendo questão de abandonar muitas das coisas que lhe pertenciam. Comporá seu próprio mundo acumulando objetos, como um tapete ou uma boneca, enquanto se desfaz de outras peças, transitórias em sua vida, sem maior apego. Sua casa será uma espécie de ninho de luxúria particular, na qual merece ênfase o espelho. Peça refletora, devolve ao indivíduo a imagem própria da identidade, ao mesmo tempo em que evidencia a identidade do eu como ilusória: “o espelho, de fato, obriga o indivíduo a confrontar-se com a experiência da divisão entre o eu que se reflete na superfície e o eu que percebe a imagem especularmente produzida. Ao colocar em crise a crença numa identidade unitária, o espelho acaba por transformar-se num objeto de conhecimento graças ao qual o sujeito é capaz de refletir sobre a relação existente entre o eu e a própria imagem”²⁵⁶. A imagem que Amina

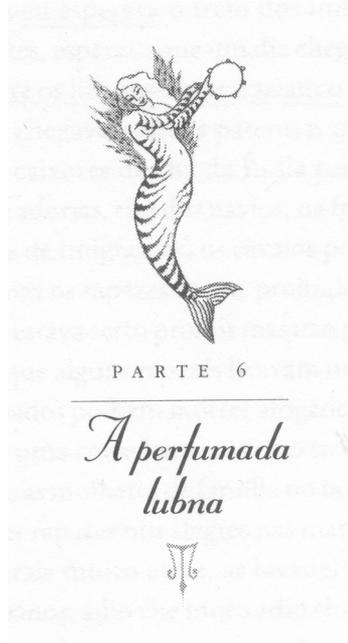
²⁵⁵ FABRIS, "O auto-retrato acéfalo". op. cit., p. 165.

²⁵⁶ FABRIS, "O auto-retrato acéfalo". op. cit., p. 164-165.

talvez possa ver é a de uma sereia que se adianta ao texto, algo muito revelador dos mistérios e profundezas reservados nas linhas subseqüentes.

Isto porque, contam as lendas que esse seres aquáticos são monstros marinhos que seduziam os navegadores pela beleza de seu rosto e pela melodia de seu canto com o fim de arrastá-los para o mar e devorá-los: elas representam a sedução mortal, a emboscada dos desejos e das paixões. No desenho de Ana, contudo, não se trata de uma sereia qualquer, mas de uma sereia que começa a desenvolver asas. Forma-se o paradoxo: a metade mulher-alada, simboliza a vitória, enquanto a metade sereia, a destruição pela luxúria. Assim, a nudez alcançada na imagem anterior se mostrou como imagem fronteira, uma presença cuja abertura ao erotismo também leva à morte, já que em Bataille tais noções se assemelham para se confundir. Por isso, "uma mulher nua é a imagem do erotismo", como também é "a imagem da morte"²⁵⁷, A mulher, determinada a seguir o seu caminho na ilustração anterior, pára por um instante e contempla seu instrumento musical, tão distante no final de sua mão. Não há mais vestes, não há mais véus, pernas ou pés: a única coisa que se mantém como referência imutável desde as primeiras transformações operadas em seu corpo – e de alguma maneira como extensão dele – é o pandeiro.

FIGURA 06



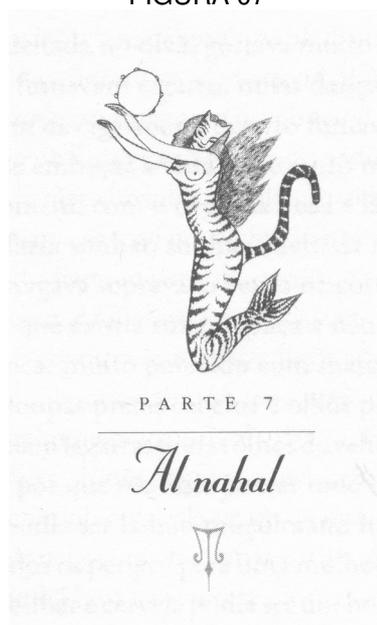
Imbuída de muita sensualidade e volúpia, a forma de sereia sedutora e conquistadora é manifestada com toda força. Os traços se definem e o corpo arqueado evidencia a cabeça pendida na languidez do movimento. A face sugere um sorriso malicioso, os cabelos refletem muita luz e o olhar denuncia o ar provocador da mulher que arde em chamas. Fogo, por sinal, é a idéia que essas asas deixam transparecer. O fogo purificador e regenerador que costuma ser visto ao mesmo tempo como marca da penetração, da absorção e da destruição, simboliza o amor e a cólera. São Martinho dizia que o homem é fogo e a sua lei é a de dissolver seu invólucro e unir-se ao manancial separado²⁵⁷. Talvez seja esta última essência a busca da mulher ao sofrer tais transformações: atingir a plenitude de sua forma verdadeira.

No ritmo envolvente da perfumada lubna, o texto langoroso revela as divagações de Amina sobre sexo, amor e trabalho. A imagem da sereia que já vinha sendo esboçada nos desenhos anteriores, alcança a plenitude da erotização, exacerbando com maior ímpeto a simbologia de sedução mortal e auto-destruição. O vínculo com o passado se estabelece unicamente pela dança na forma do pandeiro, visto que, escrita ou esboçada, não é mais a representação de uma mulher, mas de uma sereia que faísca sedução em movimento.

²⁵⁷ BATAILLE, op. cit., p. 124.

²⁵⁸ BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: histórias de deuses e heróis*. Trad. David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001. p. 49.

FIGURA 07



Dos apontamentos de viagem de Gustav Flaubert e Sir. Richard Francis Burton pelo Oriente, Ana Miranda apropria a *al nahal*. A dança proibida caracterizada por gritos agudos que indicam uma abelha dentro da roupa da dançarina, delinea os passos da protagonista e dá título ao sétimo capítulo.

Amina, convidada para dançar em uma festa de casamento, tem como única restrição a *al nahal*. Em meio a preparativos e a fragmentos de memória do passado, é revelado ao público que a dançarina transgrediu a proibição, deixando os convidados bêbados e o noivo hipnotizado com a sedutora coreografia. O agravamento do erotismo pode ser visto, de acordo com a tipologia de Battaille, como ligado à sexualidade profunda, associado ao sangue, ao terror, ao crime e a tudo que destrói indefinidamente a beatitude e a honestidade humana. A desordem sexual, lócus da maldição, liga o erotismo à morte porque de certa forma antecipa esta experiência²⁵⁹.

De modo menos místico e mais realista, a personagem se vê em meio a uma forte ressaca, em que fragmentos de memória se unem para açoitá-la com recordações que teria sido melhor esquecer. Mulher-gato, é como felina inconseqüente que se entrega à volúpia, à luxúria e aos instintos animais que a mulher se mostra. Tal "mulher", ou, antes, tal "ser feminino" transita entre formas. Seu rosto, pela primeira vez desde a perda do véu, sofre uma metamorfose brusca, similar à do corpo. Os traços da face são escurecidos e os contornos

alterados: perde a luminosidade e a suavidade das linhas que garantiam o tom angelical, em troca de marcas sombrias como as trevas, que alteram a feição, fazendo-nos desconfiar do formato das orelhas que ostenta no alto da testa. Se essas protuberâncias são chifres, a escolha desse acessório pernicioso na representação²⁶⁰ permite que se desconfie da essência da personagem, fazendo alusões prévias ao seu caráter e aos seus feitos.

A sereia com jeito de serpente, desenvolve ainda uma cauda, acentuando as feições animais. Mais uma vez, a autora da imagem faz uso de um símbolo ambíguo, em que o bem e o mal se polarizam: o gato tanto representa a sabedoria quanto indica o pecado e o abuso dos bens deste mundo. Representante da força e da agilidade, da malícia e da clarividência, ele também pode ser visto com desconfiança, como o servidor dos infernos. As chamas/asas da figura são nítidas e seu olhar enviesado encobre mal-disfarçadas intenções. As mãos, completamente livres, inclusive de manchas na pele, ressurgem como a marca da tomada de posse, da afirmação do poder, da representação da individualidade²⁶¹. A partir delas a figura se mexe com sensualidade a ponto de parecer flutuar, como flutua junto ao braço, branco e livre, o símbolo maior de sua música e arte do corpo.

²⁵⁹ BATAILLE, op. cit., p. 124.

²⁶⁰ LESSING, op. cit., p. 147.

²⁶¹ FABRIS, op. cit., p. 166.

FIGURA 08



Coberta por pele animal dos braços à cauda, a figura tem nos seios desnudos o último resquício dos traços humanos. Humanos e femininos. Seu ar de sereno passa a apreensivo, negando a tranqüilidade ou a volúpia encontrada no prazer do movimento. Suas asas como que arrepiadas, se enrijecem no ar, flamejantes. Esses sentimentos da imagem parecem representar os da protagonista diante da palavra clara: a confirmação do desfecho trágico do casamento em que Amina seduziu o noivo com sua dança. Aludindo à notícia do desaparecimento do noivo, a sereia paulistana é colocada em suspensão e em suspeita, tendo de conviver com interrogatórios, culpa, medo e solidão. Encolhendo-se agarrada ao pandeiro, sofre no cárcere concebido por ela própria às custas de atitudes impulsivas na convulsão da dança. A sedução cede lugar à introspecção e à apreensão.

Ela parece balançar-se não apenas ao som, mas também na forma do pandeiro, talvez uma tentativa de encontrar seu eixo no círculo, traçar sua órbita, (re)estabelecer o equilíbrio. A dança já não é contagiante, e seus movimentos parecem destinados ao necessário encontro consigo e não mais com o outro.

FIGURA 09



Uma flecha atravessa não o coração, mas o corpo todo da figura. Símbolo da penetração, da cobertura e do pensamento que conduz à luz, a flecha significa a retidão e realiza uma libertação das condições terrestres. Refere-se universalmente à ultrapassagem de condições normais e indica uma ruptura da ambivalência, a objetivação, a escolha. Além disso, conta a mitologia que as setas desferidas pelo arco do cupido flecham de desejo o coração dos deuses e dos homens²⁶².

O veneno destilado predominante neste trecho da obra vem como consequência do “maldito casamento”. Amina recebe mais do que represálias pela performance promíscua: ela sente as agressões e a tortura do cárcere doméstico, fruto da amarga responsabilidade imputada pelo suicídio da noiva abandonada. Transtorno, pesadelos, ofensas, desespero. A dança pela primeira vez não é vista como salvação, é a perdição que a levou por caminhos tortuosos e faz com que, atravessada por flecha tão ambivalente, a mulher da imagem tenha a própria carne dilacerada como punição. O veneno do amor faz com que as asas não soçobrassem em honra à liberdade, mas se abram com todo o vigor que só a dor impele. Pela primeira vez o pandeiro escapa por entre seus dedos, denunciando um movimento que não é

²⁶² BULFINCH, op. cit., p. 13.

mais expressão singular do corpo: qualquer ensaio de gesto pode ser atribuído tão somente às dolorosas contorções, ao sofrimento mordaz.

FIGURA 10



“Aquela formiga açucareira com seu velho casaco de lã de astracã pespontado o mesmo de sempre”²⁶³ é uma das imagens verbais utilizadas pela protagonista ao longo desse capítulo para se referir a Abraão. O “homem-formiga” a persegue: a vê em sua dança como a melhor das iguarias, a mais açucarada possível para atender a seus apetites. E se no texto a protagonista pouca importância dá a essas investidas, mesmo sofrendo tal qual “uma flor de estufa murchando sem água”²⁶⁴ reclusa em casa, o desenho de Miranda estabelece um paralelo. Ainda que os movimentos sejam histéricos, marcados por profundas olheiras e emoldurados por um grito contido, “a expressão natural da dor corporal”²⁶⁵, os traços revelam não o desejo de um consórcio, mas a única vontade de recuperar a celebração da dança através do ritmo da música.

Resgatar o pandeiro, objeto de veneração e parte de si mais querida, quando as próprias asas ameaçam abandoná-la na voracidade do movimento, é o desejo maior da personagem. Lutando para não se afogar no mar de sensualidade que transformou sua vida, a

²⁶³ MIRANDA, op. cit., p. 172.

²⁶⁴ MIRANDA, op. cit., p. 166.

²⁶⁵ LESSING, op. cit., p. 84.

imagem desenhada mostra um ser que tenta emergir em busca do último traço de identidade que a acompanhava. Ela não era mais muçulmana, não era mais gente, nem gato, nem dançarina, nem sereia, nem volúpia, nem vaidade, nem tudo, nem nada, mas ainda era uma dançarina. Sua pele como um todo deixa de ser humana para ser escama de cobra, barbatana de peixe.

Seu sofrimento aproxima o leitor do drama da personagem, uma vez que "a nossa compaixão é sempre proporcional ao sofrimento que o objeto de interesse manifesta. Se nós o vemos suportar a sua miséria com grande alma, então essa grande alma irá decerto despertar a nossa admiração"²⁶⁶. A confirmação da grandeza ou fraqueza da personagem exige a leitura de outras imagens mais, mas demonstra de imediato que a autora atingiu "aquele ponto no qual o observador não vê o extremo, mas antes o pensamento o adiciona, com um fenômeno ao qual não ligamos necessariamente o conceito de transitório, já que a sua prolongação graças à arte deveria desagradar". Nossa imaginação vai além de onde a desenhista nos mostra, permitindo-nos visualizar o desespero que é sugerido.

No texto, Abraão, a quem Amina se esforça para ignorar, desempenha papel ambíguo. O mascate é tanto o homem que pode libertá-la da prisão domiciliar, quanto aquele que pode encarcerá-la em outra, caso aceite o pedido de casamento. Ele pode abrir as algemas que a prendem a um lugar, mas vai acorrentá-la a outro, a ele, à vida que ele escolher para o casal.

²⁶⁶ LESSING, op. cit., p. 86.

FIGURA 11



P A R T E 1 1

Jardim da Luz



No último capítulo teremos o fechamento do ciclo iniciado no primeiro: o retorno em definitivo à conversa iniciada no *Jardim da Luz*. O balanço dos pensamentos que tomaram conta de Amina no curto espaço de tempo que o tio lhe oferecera entre a degustação de um quitute e outro, mostra-se como um instante prolongado por quase 190 páginas. Frente a reiteração da proposta de matrimônio, a protagonista enfatiza a vontade de guardar as parcas lembranças do que vivera, enquanto avalia se vale a pena continuar escrevendo uma história de privações. Pensa no seu destino, em Chafic, na dança e observa o Jardim da Luz.

Na imagem pictórica que antecede o fechamento da obra, constatamos a última metamorfose, operada não apenas pela transformação da forma, mas pela ausência de animação do desenho. Perenidade e serenidade caracterizam parte da figura, roubando a cena do frenesi da dança. A cauda de sereia dá indícios de ter virado raiz, plantado-a em um chão imaginário e reforçando a aparência estática. As listras no corpo ganham a textura de troncos e galhos que brotam no lugar dos braços. Da ramada ornada por flores nascem folhas, a parte da planta que se refere à coletividade e remete-nos a um pensamento comum e não mais a um eu sedutor e preocupado apenas com a “auto-satisfação”. As flores, símbolos do princípio passivo, simbolizam cálices que recebem a chuva e o orvalho depositado sobre a terra. Vistas pela arte oriental como uma realização artística perfeita e sem artifícios, resumem o ciclo vital e seu caráter efêmero. Transformações delicadas e derradeiras, as flores brotadas em pontos

estratégicos impedem o ser de executar as ondulações da dança com seus membros, enquanto tapam sua boca que não pode mais cantar.

Casar com Abraão atenderia às vontades de consumo e vaidade da personagem, trazendo-lhe estabilidade e conforto material, mas cobraria sua liberdade em troca. Sua resposta? Uma imagem de retorno ao Líbano, uma noite com meninos queimando fogos de artifício e um desejo de Chafic, de um ladrão de cavalos como o que levava a mãe. Sonho, desejo, realidade, pensamento? Para o ponto final que encerra o livro em novo fragmento, sugerindo o aceite sem nos permitir alcançar com precisão o ato, Miranda oferece uma ilustração, aproximando a jovem sentada no Jardim da Luz das muitas árvores ali plantadas, maternalmente floridas. O desenho da mulher, abstraído, nos remete a um jardim de luz imaginário, fundindo sua forma em um cosmo vivo, em perpétua regeneração. Ser sexualmente ambivalente, imagem do andrógino inicial, a árvore é a vida em evolução para o alto, na verticalidade, ela é o eixo do mundo, o seu equilíbrio. Entregando-se ao presente, o destino da imigrante libanesa na América parece ser o de fincar raízes e reforçar a tradição em detrimento da escolha dos próprios caminhos, da liberdade dos movimentos.

2.5 A narratividade da imagem

Lessing²⁶⁷ postula que aquilo que achamos belo não é o nosso olho que acha belo, mas a nossa imaginação através do olho. Sem nos atermos à discussões sobre a beleza, esse preceito chama atenção para um sentimento despertado dentro do público com a leitura de imagens, algo que alcança seu intelecto, como investigamos a respeito da mensagem contidas nos desenhos de Miranda. Todavia, nossa apreensão é determinada por certas "leis" que regem o contato com os objetos no espaço. Para o teórico alemão, nós primeiramente observamos as partes singulares da imagem, para depois captarmos sua ligação e por último estabelecermos a relação com o todo. Em tal processo "nossos sentidos fazem essas diferentes operações com uma velocidade tão impressionante que elas parecem ser para nós apenas uma; e essa velocidade é indispensável e necessária se nós devemos receber um conceito do todo, que não é mais do que o resultado dos conceitos das partes e das suas ligações."²⁶⁸

²⁶⁷ LESSING, op. cit., p. 130.

²⁶⁸ LESSING. op. cit., p. 203-204.

Avaliando cada uma das imagens, pudemos fazer mais do que uma leitura comparativa que ligava os diversos elementos que formam cada desenho individualmente, aos textos que elas acompanhavam. Tivemos a oportunidade de perceber que havia uma ligação maior. Finalizando o plano fragmentário que nossa leitura tomava, notamos que o conjunto não é formado apenas pela soma de elementos que compõe cada imagem, mas ainda pela soma das imagens que compõe a obra, pelo que o conjunto acrescentou à compreensão da seqüência de desenhos e da narrativa como um todo.

E o resultado do conjunto de imagens é outra surpresa, visto que as imagens podem ganhar vida ao se aproximarem umas das outras. Ora, se cada imagem separada é um desenho estático, sua colocação em seqüência e posterior articulação tira os desenhos da inércia, põe o todo em marcha e nos permite ainda mais uma outra leitura: a da imagem enquanto movimento, enquanto tempo, enquanto curso, enquanto fluidez de forma e conteúdo. Os artifícios utilizados pela autora-desenhista que lhe permitiram aproximar, ainda que por uma ínfima fração de segundos, desenhos esparsos de uma projeção de cinema em desenho animado, passam a ser o foco de nossa análise.

Pensando agora em filmes, há alguns conceitos que julgamos de grande auxílio para a compreensão do encadeamento das imagens existente em *Amrik*. São as idéias desenvolvidas pelo filósofo francês Gilles Deleuze, para quem o cinema não constitui uma língua, nem tampouco uma linguagem, mas uma espécie de arte que permite a linguagem trazer a tona suas unidades e operações significantes a partir de uma matéria inteligível que é posta à luz, na forma de um correlato de movimentos e processos de pensamento reversíveis. O estudioso aponta para a necessidade de uma leitura da imagem do cinema, em que: “não somente o ótico e o sonoro, mas o presente e o passado, o aqui e o noutro lugar, constituem elementos e relações interiores que devem ser decifrados, e não podem ser compreendidos senão numa progressão análoga a da leitura.”²⁶⁹. São alguns conceitos que permitem e motivam essa “leitura da imagem visual”²⁷⁰, dirigida por Deleuze aos filmes, que agora tentaremos observar, remetendo-os a esse suporte visual diferenciado, uma seqüência de

²⁶⁹ DELEUZE, Gilles. *Cinema II: A imagem-tempo*. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990. p. 35.

²⁷⁰ Define DELEUZE: “o que chamamos de *leitura da imagem visual* é o estado estratificado, a revirada da imagem, o ato correspondente da percepção que está sempre convertendo o vazio em pleno, o direito em avesso. Ler é re-encadear em vez de encadear, é girar, revirar, em vez de seguir do lado direito: uma nova Analítica da imagem. Sem dúvida, desde os inícios do cinema falado, a imagem visual começou a tornar-se visível como tal.” (DELEUZE, *ibid.*, p. 250).

desenhos que geram animação, mas cujo meio, em última instância, não deixa de ser um livro impresso.

Deleuze não trata do emprego da palavra no cinema: defende na verdade o movimento e o tempo como fundamentalmente inerentes a essa arte. Esses dois traços elementares são o pilar que sustenta sua tese em que estabelece a *imagem-movimento* e a *imagem-tempo*, remetendo-se com essas designações, respectivamente, à marcação temporal representada em seu continuum, como curso, passagem; e à representação direta do tempo, isto é, numa imagem-tempo em estado puro. Suas idéias caminham no sentido de defender a impossibilidade de um movimento sem tempo e de um tempo sem movimento, pois mesmo que uma personagem esteja parada, o tempo passa, ele transforma o seu redor e mesmo o seu interior. Somos colocados diante do tempo que é movimento em si, e do movimento que é percebido no tempo, uma dicotomia que é explorada de maneira diferenciada, mas que nem por isso renega sua origem intercambiável, ou mesmo complementar.

De maneira semelhante a Robbe Grillet que, segundo Deleuze²⁷¹, apenas após o contato com o cinema teria descoberto a potência descritiva das cores e dos sons que alteram o objeto representado, Ana Miranda demonstra ao leitor a descoberta de outra forma de apresentar o seu objeto, outros ângulos de apreensão e de representação, outras sensações envolvidas e despertadas não somente no correr da decifração de signos lingüísticos, mas também no tracejar de contornos no papel. Na totalidade de suas imagens está presente algo enunciado por Deleuze: o devir, a mudança e a passagem do tempo, transformações essas percebidas, sobretudo, através das mutações da personagem, que ultrapassam o plano verbal, criando outra forma de expressão, legível em outro nível.

Tentando estabelecer parâmetros para a leitura dessas imagens – muito além de ilustrações para-didáticas do texto –, notamos que o movimento do olhar daquele que percebe as figuras é dirigido ao apanhado de metáforas visuais, cuja alegoria maior pode ser abstraída com o desenrolar da história, uma história que se fecha – ou se abre – sempre em círculos. Composta de símbolos metafóricos, seu fluir contínuo passa, a título de exemplo, pelo pandeiro, metonímia da dança e quem sabe da vida, assim como pelas roupas, a tradição sendo posta de lado. O corpo é a presentificação de Amina, a personagem das páginas que no

²⁷¹ Nas palavras de Deleuze: “Notar-se-á que Robbe Grillet, ao menos no começo de sua reflexão, era ainda mais severo: repudiava não somente o tátil, mas mesmo os sons e as cores como inaptos à constatação, ligados demais a emoções e reações, e só aceitava descrições visuais operando por linhas, superfícies e medidas. O

desenho tem suas formas descobertas e desnudas, desfiguradas e animalizadas, que é castigada, presa e plantada.

Em meio a tantas transformações, a forma da mudança tem algo da imagem-tempo, visto que não muda: corre do início ao fim na multiplicação das imagens, em que o movimento de transfiguração indica sempre a passagem do tempo. Contudo, a imagem-movimento proposta por Deleuze parece enquadrar melhor a seqüência, visto que em sua síntese ela “se apóie em caracteres intrínsecos a cada uma [das imagens]. Cada imagem-movimento exprime o todo que muda, em função dos objetos entre os quais o movimento se estabelece.”²⁷², no caso, o pandeiro, o corpo e suas novas formas.

Somente com o todo, constituído na montagem final, temos uma visão mais ampla da passagem do tempo. Nas palavras de Deleuze:

A imagem-movimento necessariamente é expressão de um todo, e nesse sentido forma uma representação indireta do tempo. É por isso mesmo que a imagem-movimento tem dois extracampos: um relativo, segundo o qual o movimento se refere ao conjunto de uma imagem contínua ou pode continuar num conjunto mais vasto e de mesma natureza; o outro absoluto, segundo o qual, o movimento, seja qual for o conjunto no qual é considerado, remete a um todo mutante que ele exprime.²⁷³

Mais do que justaposição de quadros, adição ou sucessão de presentes, somos convidados a ler uma imagem que se movimenta, que dança, que baila ao correr dos olhos e da breve animação. Uma imagem que ruma para o absoluto de Deleuze, para o movimento que compreende o fluir do tempo e corresponde à passagem dos anos do plano escrito, representando esse tempo decorrido, mas sem sê-lo exclusivamente.

Tal ênfase temporal é acentuada pela falta do espaço, uma coordenada que parece não coabitar esse plano simbólico. Ou pelo menos não o habita de maneira visível ou presumível: além da personagem desenhada em meio a imensa planície da folha em branco, não se vê mais nada. Não há sequer a projeção de sua sombra no papel: a única referência para o desenho são seus próprios contornos. Tudo o mais é alheio a ele. Tudo que ultrapassa os limites do corpo cai no vazio, um duplo onde a liberdade, presente no ilimitado mar de distância entre a representação e as bordas da página, seu último e único limite, é também o gérmen de solidão. Os movimentos do corpo que caminha, voa, nada, flutua e finca-se imóvel no cenário, ressaltam a personagem, centralizam a ação nela, sem explorar o seu entorno, o

cinema foi uma das razões de sua evolução, que lhe permitiu descobrir a potência descritiva das cores e dos sons, na medida em que substituem, suprimem e recriam o próprio objeto.” (DELEUZE, loc. cit., p. 22).

²⁷² DELEUZE. loc. cit., p. 49.

²⁷³ DELEUZE. loc. cit., p. 281-282.

que faz com que o cinema, que não apenas apresenta imagens, mas as cerca do mundo, passe a ser interdito em algum nível nessa representação.

Tendo em vista o que foi dito, é importante que se observe ainda que não temos configurado previamente nos desenhos de Miranda uma narrativa. Temos ali imagens que desenvolvem uma seqüência de estados de espírito, que representam emoções, mas que só ganham movimento e só permitem uma leitura do tempo como a que realizamos, quando analisadas em seqüência, e mais, em conjunto. Embora estejamos explorando sua articulação, ela não é tão óbvia, visto que as imagens ficam distantes umas das outras e há a necessidade de uma atenção maior e mesmo montagem ou projeção para que se chegue ao resultado da animação. A narrativa não está enunciada como um todo no papel, tal qual ocorre em um romance, mas se dá na esfera da interação, a partir das sugestões lançadas por quem produz as imagens, e porventura captadas por quem as lê e/ou as assiste. Assim, essa narratividade é necessária, mas não é completamente dada.

De modo análogo ao cinema, a criação de uma história animada é feita se rechaçando outras possíveis interpretações. É necessário limitar e delinear o conteúdo de cada cena, passo a passo, selecionando e ordenando cada uma das lâminas da projeção de acordo com aquilo que se pretende suscitar. Cada um dos enunciados proferidos é um dos degraus que permitem vislumbrar, ao fim da projeção, um sentido maior. Deleuze afirma que “as sucessões de imagens e até mesmo cada imagem, um único plano, são assimilados a proposições, ou melhor, a enunciados orais: o plano considerado como o menor enunciado narrativo.”²⁷⁴, todos contribuindo para formar o todo.

A enunciação surge no cinema como uma ponte na mediação de sentidos. Mas se a seqüência animada de *Amrik* precisa ser descolada do livro para ser vista, como fortalecer esse vínculo, garantindo a narratividade sem o auxílio da fala? Recorrendo à língua escrita, aos signos lingüísticos tão familiares à autora e a seu suporte, é feita uma combinação que lembra a adotada pelo cinema em seus primórdios: a anexação de legendas do cinema mudo. Por um lado “as imagens comunicam uma naturalidade que parece ser o segredo e a beleza da imagem muda”²⁷⁵, feitas para serem vistas; por outro, os intertítulos, mesmo não configurando atos de fala, são mais que mudos, são enunciados silenciosos ou surdos dispostos para serem lidos, auxiliando na compreensão.

²⁷⁴ DELEUZE, loc. cit., p. 37.

²⁷⁵ DELEUZE, loc. cit., p. 267.

E legenda aqui é mais do que a simples inscrição que acompanha os desenhos, fornecendo-lhes uma espécie de tradução. Os títulos dos capítulos funcionam como uma mediação, um diálogo entre imagens, conteúdo e formas, que fornecem pistas, desde que as informações dispostas sejam processadas. Num primeiro momento, podemos afirmar que essas informações se remetem mais diretamente ao texto. “Duas taças de árak”, por exemplo, é o brinde compartilhado por Amina e pelo tio, bem como “*Amrik*” e “São Paulo” indicam a chegada nos EUA e no Brasil, respectivamente. Contudo, percebemos que há algo mais, um vínculo muito mais forte entre subtexto e imagem. Uma ligação que remete o corpo com o seio à mostra ao imaginário árabe acerca da América; a promiscuidade da dança “*Al nahal*” materializada na languidez da mulher animalizada; o desespero perante a flechada do “Veneno do amor” e a serenidade e castidade retomada no “Jardim da Luz”.

Ao leitor, como dissemos, fica então lançada a possibilidade de fazer o círculo girar, garantindo, com o movimento que ele próprio dá às personagens, a construção de uma narrativa em outro nível, a interpretação das imagens e a concatenação da passagem do tempo e do movimento no espaço. Somente ele é o regente da dança feminina, o coreógrafo das palavras e das imagens.

3. SIGNOS DO EXÍLIO

3.1 Resgate do desajuste

Tanto *Relato de um certo Oriente* quanto *Amrik* têm como substrato da ação a narrativa de viagens rumo a algo que seria imigração, mas que é sentido como exílio. Deslocando-se na contramão do viajante, o exilado é um sujeito para o qual a viagem, ao menos a princípio sem volta, é imposta. O exílio, retratado na literatura desde a Grécia antiga quando a sentença do banimento é aplicada ao rei Édipo por ele mesmo, denotou outrora o pior tipo de pena que um ser humano poderia receber: pior que a morte seria vagar pelo território do não-pertencer. Edward Said lembra que essa prática tem origem na velha pena do banimento, de modo que uma vez banido, o exilado estaria condenado a levar uma vida anômala e infeliz, com o estigma de ser um eterno forasteiro²⁷⁶.

Com o passar dos séculos, mudanças culturais e históricas conferiram outros significados ao exílio, tornando-o uma pena a ser aplicada, mormente a perseguidos políticos e refugiados, ambos criação dos Estados Modernos, práticas que foram atualizadas por regimes totalitários ao longo do século XX²⁷⁷. Caracterizado hoje pela impossibilidade de retorno à terra natal²⁷⁸ por razões econômicas, políticas, sociais ou culturais, esse parece ser o novo paradoxo do estrangeiro. Massimo Cacciari segue por essa direção ao investigar as mudanças sofridas pela humanidade, que passou a ser, novamente, mas de outra maneira, regida pelo signo do exílio. Assegura o autor que

En realidad, la historia de este siglo, marcada, en cierto sentido, ideológicamente, por [una] política iluminista-romántica, es la historia del fin progresivo de todo espacio de cohabitación. Uno por uno los espacios de convivencia entre etnias, lenguas y religiones han sido destruidos, primero, a lo largo del siglo XIX, bajo el impacto del sustrato ideológico del nacionalismo, y, con posterioridad, a partir precisamente de aquel foco balcánico al que ahora volvemos (tal vez en esto haya algo de predestinación), porque a lo largo de este siglo se ha ido afirmando cada vez con más violencia la pretensión de la coincidencia entre confines nacionales y determinaciones de carácter étnico, religioso, cultural.²⁷⁹

²⁷⁶ SAID, Edward W. "Reflexões sobre o exílio". In: *Reflexões...*, op. cit., p. 54.

²⁷⁷ "A palavra 'refugiado' tornou-se política: ela sugere grandes rebanhos de gente inocente e desnordeada que precisa de ajuda internacional urgente" (SAID, "Reflexões sobre o exílio". In: *Reflexões...*, op. cit., p. 54).

²⁷⁸ Para o autor: "toda pessoa impedida de voltar para casa é um exilado" (SAID, id.).

²⁷⁹ CACCIARI, M. "La paradoja del extranjero". *Arquipélago*, Barcelona, 26-27, inverno 1996. p. 17.

Milton Hatoum e Ana Miranda demonstraram sensibilidade ao captar essa inversão e expô-la em seus romances. Suas obras evidenciam como nacionalismo, etnia, religião e cultura são distorcidos e distorcem a individualidade das personagens. A diferença, sentida e ressaltada, vira estigma, impossibilidade de comunicação plena, quer na concepção e na forma, quer na língua, na experiência, na vivência e na relação.

A vida dos imigrantes, embora a sensação de desajuste já existisse antes mesmo de migrarem, sendo inclusive esse um dos motivos de deixarem o país de origem, passa a ser vista sob a ótica do exílio. A inadequação é o motivo da viagem de retorno que oferecem em seus textos. Iniciada a partir de um ponto de fissura, um momento em que uma discordância até então latente se manifesta na forma de uma crise pessoal, estimula a busca de respostas que implode dentro do ser como virtude luciferina:

O conflito gera o fogo dos afetos e emoções e como todo fogo, este também tem dois aspectos, ou seja, o da convulsão e o da geração de luz. A emoção é por um lado o fogo alquímico, cujo calor traz tudo à existência e queima todo o supérfluo (*omnes superfluitates comburit*). Por outro lado a emoção é aquele momento em que o aço ao golpear a pedra produz uma faísca: emoção é a fonte principal de toda tomada de consciência. Não há transformação de escuridão em luz, nem de inércia em movimento sem emoção²⁸⁰.

É tomando consciência da crise ou simplesmente se deixando levar por ela, que as narradoras de *Relato* e de *Amrik* voltam-se ao passado. O concreto da casa abandonada ou as imagens maternas esmaecidas na memória representam a tentativa do retorno ao lar, do encontro com a própria identidade. Contudo, esse encontro, na prática e até em pensamento é repellido, evitado como forma de fugir da carga emocional dolorosa que a volta ao pretérito é capaz de reavivar. Sayad nos permite observar essa dimensão ao revelar: “cada volta ao país é o momento de uma ‘crise’, de um ‘drama’, pois, verdadeiro ‘mergulho nas fontes’ – ela é desejada e vivida como tal – aparece o sentimento da emigração (*elghorba*) que acreditavam dissolvido pelo tempo e desperta feridas que acreditavam cicatrizadas.”²⁸¹.

Tocar a ferida gera aflição, mas evitar o retorno para um passado mal resolvido acarreta viver sob o jugo da ansiedade. Espectro feminino, a filha adotiva de Emilie sintetiza essa experiência ao viver no isolamento e na solidão de uma clínica de repouso. Amina, enclausurada na casa do tio, também depende da revisão de um passado que a persegue para dar outro rumo a própria vida. É só então, quando olhar para frente se torna impossível e as

²⁸⁰ JUNG, "Aspectos psicológicos do arquétipo materno". op. cit., p. 105.

²⁸¹ SAYAD, "Os filhos ilegítimos". op. cit., p. 226.

representações do mundo estão subjugadas ao imperativo de um luto mal resolvido, de um passado apagado que asfixia o dia-a-dia, que voltam-se para trás obrigatoriamente. E o que a visão lhes oferece? Utopias em que o relato de viagem não é uma fundação heróica, e sim um esforço descomunal a fim de (re)construir pontes sob ruínas abissais. Há séculos de distância de um Ulisses, essas arqueólogas das vivências passadas tentam escavar em meio à aridez desértica de suas vidas, experiências que lhes passaram por entre os dedos, sem talvez nunca terem lhe pertencido de fato.

Como um punhado de areia em uma mão que se fecha, a narrativa de Hatoum ancora-se na noção nietzscheana de eterno retorno do mesmo, um mesmo conhecido e irreconhecível [*unheimlich*], tão assustador quanto a busca ocasionada por um complexo materno distante e impossível de ser superado, perspectiva do texto de Miranda. Neles, a experiência no mundo moderno mostra-se fadada à impossibilidade de apreensão e tradução em matéria narrável. Diante de retornos onde nenhum presente acumula nem prende a um passado, *Relato* demonstra a tentativa de salvar a experiência individual através da familiar, enquanto *Amrik* evidencia a tentativa de, através da saga individual, reconstituir a experiência familiar, a vivência coletiva de um povo em diáspora. É sob essa teoria do empobrecimento da experiência, da volta ao vazio, ao estranho e ao fragmentado, que procuramos tecer um paralelo entre as obras. Levando em conta a experiência dos autores ao comporem seus textos e a forma adotada para expressar a inadequação e os conflitos dos imigrantes, veremos como se estabeleceu a impossibilidade dessa adequação na narrativa, as formas daquilo que se tornou o resgate do desajuste.

3.2 Verdade das mentiras

Exasperar-se na negação ou empenhar-se em ser aceito? Entre a cruz e a espada, os caminhos que se abrem ao viajante moderno quando a condição de imigrante toma o seu destino, não costumam lhes oferecer uma saída, apenas entroncamentos pelos quais perambulam, angustiados pela dúvida de terem de sempre fazer renúncias disfarçadas de escolhas. A estética que se forma sob este signo reforça situações díspares e conflituosas que não se localizam meramente no choque entre os sujeitos locais e os não-nacionais, que negociam novos espaços geográficos, econômicos, políticos e sociais. Há um conflito maior

do qual este outro é também consequência, e é a ele que a literatura tem dirigido seu olhar com frequência.

Cerne da questão, o embate, antes de ser travado nas ruas, se estabelece dentro de cada um desses indivíduos. A falta de referência e o desnorreamento constante regem a vida dos que viajam mais do que meramente a procura de melhores condições de trabalho, mas de uma possibilidade de sobrevivência. Dado no nível pessoal e representado também na forma e na postura assumida pelas personagens, são elas que, como já colocamos anteriormente, expressam as duas posturas bastante comuns entre os que imigram: a de negação, a partir do estabelecimento de paralelos entre os locais de morada, que culmina com a auto-afirmação da cultura pré-migratória; e a de adaptação, com a tentativa de assimilação da cultura hegemônica a fim de “tornar-se parte” da nova pátria, de ser aceito por ela. Na quase impossibilidade de seguir por um único caminho, a indecisão, que traz consigo saudade e angústia, torna a jornada um estar entre dois lugares. Após a partida, ainda que retorne, o imigrante nunca mais encontrará aquilo que deixou quando se foi, o que o torna, em qualquer caso, um eterno exilado, independentemente do lugar onde fixe morada futuramente.

Ao desenvolvermos as idéias de “Imigrante em segundo grau” e da existência de uma “Cidade de imigrantes” nos capítulos anteriores, tentamos observar a maneira como as personagens reagem diante dessa inadequação. O fato dos autores terem optado pelo foco narrativo em deriva, conjugado na primeira pessoa do singular, é uma evidência da tentativa individual (frustrada) de extrair significado do passado. Quer como imigrante, quer como descendente, o vaivém sem rumo arrasta as protagonistas, por insondáveis lugares no tempo e no espaço. E o resultado dessa viagem é uma experiência que já não pode mais ser plenamente sintetizada a fim de formar uma consciência individual. A vivência dos autores em certo sentido apontada como um dos elos que unem a ficção à saga dos imigrantes, permitindo a obtenção desse efeito que é literário e artístico, histórico e humano.

Para Milton Hatoum, a paisagem da infância e a língua em que fala talvez sejam aquilo que mais marca a vida de um escritor. Ele relaciona a noção de pátria às de língua e infância”²⁸², concepção evidente em sua obra. Ana Miranda, também tentando desenvolver em prosa essa dualidade, dá mostras da força dessa herança infantil: são fantasmas que

²⁸² “Antes de mais nada, a noção de pátria está relacionada com a língua e também com a infância. O que mais marca na vida de um escritor, talvez seja a paisagem da infância e a língua que ele fala. Eu me lembro - a propósito do dilema: falar árabe ou falar português - de que minha mãe dizia que eu deveria falar português,

igualmente se põem em eterna vigília sob a vida dos narradores de seu romance. Mas há dois aspectos que envolvem essa concepção que gostaríamos de discutir.

O primeiro diz respeito a Milton Hatoum que, nascido em Manaus do ventre de uma família libanesa, se aproxima duplamente do narrado, inclusive no conflito do estar entre duas línguas, entre dois mundos, todos fora do eixo: ele não apenas experiencia o deslocamento, como compartilha da sensação de estar deslocado, de ser um imigrante em segundo grau. Ele vivenciou a condição de “ex-cêntrico” que rege sua narrativa, adotando uma língua, a portuguesa, entre as várias que o rodeavam, e vivendo em um lugar que não consegue identificar como uma paisagem nacional. As fronteiras da Amazônia não passariam de linhas apagadas, em que outros países se confundem no horizonte infinito de árvores ²⁸³.

O segundo aspecto nos remete a Ana Miranda, que encontrou nas vivências alheias inspiração para as que retrata em sua obra. Seus fantasmas surgiram através de pesquisas e da coleta de depoimentos de outras vidas, próximas, mas estranhas a sua. As vivência no mundo árabe não surgiram com o seu nascimento, mas com o casamento. É em grande parte através de seu marido que aporta na cultura libanesa e empresta o tom ao relato. De fora da situação e batalhando para compreendê-la melhor, ela compôs um romance em que uma narradora-viajante lida com as diferenças, com os resquícios e com as ausências. E é através de lugares, línguas e pessoas distintas e distantes que tenta compor um amplo painel da situação dos libaneses na São Paulo de outrora.

Mas se entre as línguas a opção foi o português, como imprimir nela as marcas brasileira e libanesa ao mesmo tempo? Já falamos da relação pessoal dos autores com as línguas e os mundos que tomaram contato, agora nos ateremos especificamente à forma como essa relação foi exposta na trama.

Previamente discutido em "Do relato de viagem ao que?", a opção de Hatoum é pelo uso de um português sem sotaque, mas que, como no tratamento dado às fotos descritas e não mostradas, fala do conflito entre as diferentes línguas sem no entanto materializá-lo. Hatoum prefere tematizar o contato ao invés de representá-lo. Para tanto, sobrepõe a figura do pai, em seu silêncio severo e constrito, à da mãe, tão atenta as mediações lingüísticas.

porque a língua é a pátria.” (HATOUM. "Entrevista concedida a Aida Hanania". São Paulo, 05 nov. 1993. Disponível em: <<http://www.hottopos.com>> Acesso em: 20 jul 2005).

²⁸³ “A língua é a pátria. A brasilidade está presente na língua, mas não sei até que ponto está presente numa paisagem brasileira: porque não sei se se pode definir exatamente ‘paisagem brasileira’ para quem é da Amazônia. A Amazônia não tem fronteiras; sim há uma delimitação de ‘fronteiras’, mas para nós não passam de fronteiras imaginárias. Mas esbarram nos limites de algo incapaz de sustê-los.” (HATOUM, "Entrevista...", *ibid.*).

Emilie expressa-se em árabe, comunica-se por cartas, aprende sua religião em outra língua e a ensina ao filho. Ela é a guardiã de cartas, relíquias de papel escondidas a sete chaves na Parisiense, que reportam o desenrolar de longos anos de correspondência em que vidas circulavam através do Atlântico dentro de envelopes. Em seu contato com a escrita também se dá a mediação entre a religião de lá e a daqui, e mesmo mantendo o culto a um mesmo catolicismo, experiencia o contato direto com o problema da tradução: “Quantas vezes eu a surpreendi entoando cânticos, com a palma das mãos repousadas no peito e os olhos saltando de uma bíblia à outra; creio que por isso não lhe foi difícil aprender os salmos em português, embora ela contraísse o rosto quando a travessia de um idioma ao outro soava estranha e infiel, como se alguns salmos e parábolas esbarrassem em pedras, tornando-se prolixos ou sem sentido.”²⁸⁴.

A língua portuguesa não substitui a materna, são ambas incorporadas de alguma maneira, mas é a segunda forma que dá vazão aos sentimentos mais profundos, ainda que seus falantes estejam distantes temporal e espacialmente do lócus de origem. É o idioma utilizado para bradar a morte do irmão, ou os pensamentos desconexos que pressentiam a morte do amigo.

O menino Hakim, limiar entre as línguas, ao presenciar a conversa estranha dos pais, intuía que tratava-se de um falar só de adultos, diferente da infantil. Seu aprendizado da língua árabe se inicia por intermédio da mãe que através de um passeio pelos cantos recônditos da Parisiense começa a lhe descortinar um mundo novo, tanto simbólico quanto material.

Como na linguagem os caminhos escolhidos são dispares, e a fonte da experiência na qual beberam seus autores também, o contraponto se dá em alguns dos aspectos formais, uma vez que as memórias são misto de vivências múltiplas, inventadas e reprocessadas em graus distintos e, apesar de singulares, apresentam-se como relatos de memórias. Em *Relato*, tentando embaralhar os rastros da história na ficção e em *Amrik*, registrando na ficção as pegadas da história. Assumem um tom de confissão que é memória sem ser memorialístico ou autobiográfico. Em *Hatoum*, talvez proveniente da concepção inspirada em Mario Vargas Llosa²⁸⁵ segundo a qual: "Todo relato auto-biográfico entre aspas, que se pretende auto-

²⁸⁴ HATOUM, *Relato de um certo Oriente*. op. cit., p. 56.

²⁸⁵ A partir de leituras distorcidas de dois romances seus, Mario Vargas Llosa discute as verdades concernentes às mentiras enquanto relações (in)existentes entre fatos reais e representações ficcionais. Assevera o escritor acerca da criação de seus textos: "Claro que em ambas as histórias [*A cidade e os cachorros* e *Tia Júlia e o*

biográfico, tem uma dose de mentira, tem seu lado ficcional. É como se a linguagem friccionasse essa suposta verdade e daí surgisse a ficção, essa mentira que é a ficção... Tanto é assim que, para minha família, para pessoas próximas à família, o *Relato* é um texto de ficção: eles não se reconhecem; reconhecem-se em partes, sempre falta algo: o fio que conduz à verdade"²⁸⁶.

Amrik, na direção contrária, tenta desde o seu título, corruptela árabe da pronúncia "América", recriar não a língua árabe, mas algo próximo a pronúncia de um árabe no Brasil. O texto é bastante compreensível e essa aproximação se dá mais nas onomatopéias e expressões próprias em cujo universo a autora mergulhou em pesquisas, do que pela representação da língua como um todo.

Ana Miranda mente de outra maneira. Sem possuir a familiaridade do berço com o mundo de seu texto, se esforça para atender a um gosto histórico pessoal que tenta recriar algo, uma língua, uma paisagem, um tempo, que lhe foram, particularmente, alheios. Resistindo à tentação da biografia, se entrega a um misto que poderíamos nomear de ficção da história: "Acho que fiquei muito marcada por meu primeiro romance, o *Boca do Inferno*, que demorei cerca de dez anos para escrever. Gostei de trabalhar com o passado, com a nossa história literária, com as viagens que faço, em imaginação, a outras épocas. Mas, acima de tudo, sou apaixonada pela riqueza de nossa língua, e ela fica muito mais evidente quando lemos os textos de outras épocas"²⁸⁷. O resultado é uma particular aproximação histórica, visto que "mesmo que esteja repleta de mentiras - ou melhor, por isso mesmo -, a literatura conta uma história que a história, escrita pelos historiadores, não sabe nem pode contar"²⁸⁸.

A história, parada obrigatória na concepção de seus romances, convive com mais um gênero literário: o dos relatos de viagem. Uma vez tomada a decisão de utilizar essas textualidades como referencial, ela começa a tecer a armadilha na qual os escritores costumam se enredar. E tem a consciência de estar a sua volta. Isto porque as narrativas de viajantes europeus ao Oriente, que utilizou, oferecem mormente imagens que transformaram

escrevinhador] existem mais invenções, tergiversações e exageros do que lembranças, e que, ao escrevê-las, jamais pretendi ser narrativamente fiel a fatos e a pessoas anteriores e alheias ao romance. Em ambos os casos, como em tudo mais que escrevi, parti de algumas experiências vivas em minha memória e estimulantes para a minha imaginação, e fantasiei algo que reflete de maneira muito infiel esses materiais de trabalho. Não se escrevem romances para contar a vida, senão para transformá-la, acrescentando-lhe algo." (LLOSSA, Mario Vargas. "Prólogo". *A verdade das mentiras*. Trad. Cordélia Magalhães. São Paulo: Arx, 2004. p. 17).

²⁸⁶ HATOUM, "Entrevista...", op. cit., passim.

²⁸⁷ MIRANDA, Ana. "Entrevista concedida à Revista Literária". São Paulo, [s. d.] Disponível em: <www.revistaliteraria.com> Acesso em: 30 jun. 2005.

²⁸⁸ LLOSSA, op. cit., p. 24.

tanto os lugares quanto as poucas pessoas que o viajante chegava a conhecer em pontos turísticos.

Levando em conta essas informações, nos vemos diante de uma escritora que não (re)compôs a história de uma libanesa e sua jornada como imigrante, mas uma história de uma libanesa e sua jornada como imigrante do ponto de vista de uma mulher ocidental que tem consciência do seu ângulo parcial de visão: “Amina não é absolutamente real”, garante Miranda. “Na verdade, foi inspirada nas minhas fantasias de criança, na minha idéia de Oriente, elaborada pelas histórias de Sheerazade, de Simbad, de califas e odaliscas. E também no Oriente descrito por Borges, Flaubert e Rimbaud”. É um lugar fictício, reconhece, principalmente porque a maioria dos árabes que aqui aportou não era nem branca, nem preta, nem amarela, nem mesmo muçulmana, mas católica, e não vinha das criadas pelos europeus.

A fim de justificar sua abordagem, cita o historiador Edward Said, para quem o Oriente representado pelo e para o Ocidente “é um mundo mágico que só existe na cabeça dos ocidentais”²⁸⁹. Essa prerrogativa só reforça a grande ironia que jaz em *Amrik*, uma vez que tanto a autora quanto a personagem da obra criticam a concepção ocidentalista do Oriente, ao mesmo tempo em que recriam com suas falas parte desse mesmo mundo.

Amparados tanto pelas vivências particulares quanto pelo amplo embasamento teórico que expusemos, os autores tentam recuperar a experiência em seu sentido forte. Todavia, a própria condição de existência da experiência pressupõe a incorporação da memória individual aos marcos da tradição coletiva. Se a perda de histórias pessoais que contar é também a perda da história coletiva, cabe a eles refazer esse caminho se quiserem garantir a propagação da narrativa da imigração.

Situando a análise no processo migratório de libaneses não na ótica da sociedade de quem parte, mas na receptora, Hatoum mostra as influências que a mudança do meio exerceu sobre uma família e seus agregados. Centrando-se na criação de personagens marcadas pela viagem, ele representa de diversas formas o resultado dessa influência, tanto sob o ângulo de um pai, uma mãe e dos tios imigrantes, quanto dos filhos legítimos, adotivos e do amigo da família. Cada qual sintetiza a busca pelo próprio eldorado, quer seja em outra cidade ou outro país, quer seja em outra vida. Um paraíso sempre selado com a marca do sonho inalcançável, da eterna perda, do luto. A trama pouco revela sobre as condições da partida ou sobre como o pai veio a se estabelecer comerciante. Prefere focalizar uma família já estruturada

²⁸⁹ SAID, *Orientalismo...*, op. cit., p. 16.

financeiramente mas desequilibrada emocionalmente. Talvez para mostrar que o deslocamento dado no nível psicológico interfere ainda mais profundamente e é muito mais difícil de ser superado. Personagens culturalmente híbridas, na constante dúvida entre que direção seguir a fim de encontrar o seu lugar.

Miranda tenta recobrir um período maior da história dos libaneses, optando por retratar desde antes do início a viagem dos que desejavam “fazer a América”, de um ponto de vista que é mais social e econômico do que propriamente pessoal. Assim, a luta para migrar aparece anterior à imigração, na forma de um desejo que pulsava nas personagens e ganha vida através delas. Talvez a avó sonhasse com a partida, certamente a mãe queria ir para longe, como de fato o faz, mas Amina e o tio não. A eles a partida é imposta como única alternativa, e os atributos que caracterizam essas personagens revelam muito dessa imposição. A escritora utiliza ainda as figuras do mascate e de outras mulheres imigrantes como alternativa para expor as condições econômicas do Brasil de outrora.

Constrói dessa forma uma legião de personagens, sem rosto ou nome, apenas feitas de suor, de lágrimas e de músculos. São braços e pernas, mãos e pés que trabalham para construir a metrópole que São Paulo viria a ser. Eles não ganham voz ou vez, passando pela ação confundidos pela fuligem das fábricas ou escondidos entre os pés de café. A capital de oportunidade e sonho transforma-se em uma alegoria, um colosso erguido por milhares de corpos sofridos em um ritmo intenso. Em troca, essa capital do futuro oferece aos homens e mulheres que a colocam em marcha a oportunidade de morar na pior parte da cidade, molestados por animais, próximos do esgoto, do lixo e da morte, mas com chances remotas de prosperar. Para imigrantes como esses, casar, que em árabe significa “dar” a mulher a seu marido, surge como oportunidade de melhoria.

A vida das personagens em ambos os romances pode ser descrita em poucas palavras como a luta árdua para conquistar um espaço: no passado, no presente e no futuro. O resultado desse seu esforço diário é a manipulação e a modificação do sistema, à medida que eles desafiavam as idéias de como essa nação deveria ser imaginada e construída²⁹⁰. Apoiando-se em preconceitos e estereótipos, as narradoras deixam ver como a identidade foi contestada, e as negociações, pautadas de avanços e retrocessos, puderam evitar que a homogeneização da identidade nacional e cultural viesse a ocorrer, a despeito dos muitos

²⁹⁰ LESSER, op. cit., p. 19.

intelectuais brasileiros que lutaram para a consolidação de uma tradição inventada e excludente.

Relato de um certo Oriente e Amrik colocam em xeque a possibilidade de ser ou não o outro ao vivermos com o estrangeiro. Não apenas aceitar o outro, como pondera Kristeva, mas se colocar no lugar do outro para si mesmo. A autora menciona a possibilidade e mesmo a necessidade de viver no estrangeiro como arte da era moderna, do cosmopolitismo dos esfolados, haja visto que a alienação de mim mesmo, por mais dolorosa que possa ser a experiência, proporciona uma espécie de afastamento requintado, como o de Dorner e o do pai, como o de Amina e o da filha adotiva, o de Soraya Ângela e o de tio Naim.

Assim, a experiência do exílio, que ultrapassa um simples desarraigamento, se torna o padecer pela terra distante, o retorno ou a impossibilidade de retorno, a esperança ou a desesperança²⁹¹, refletidos na linguagem, em seu extremo ponto de representação perante os sentimentos e a experiência vivenciada ou perdida.

²⁹¹ “La experiencia del exilio no es ciertamente la de un simple desarraigo, porque el que sufre o padece el exilio o está en el exilio no deja de tener una tierra, un suelo (sea verdadera o falsa la etimología que al respecto ciertos gramáticos volvían a proponer) y siempre experimenta alguna forma de dolor, o por alguna que otra esperanza, o desesperanza, de volver. Creo que precisamente éstos (los lenguajes del huésped, del éxodo, del exilio) serán los términos que, en sus conflictos y entrelazamientos, deberá analizar-se.” (CACCIARI, op. cit., p. 19).

3.3 Eclipse da experiência

Relato e Amrik se diferem na forma tanto dos relatos “tradicionais”, quanto entre si. O primeiro causa estranhamento no leitor pelas escolhas narrativas. Estruturado a partir de encaixes, pautada por vozes que, como dissemos, mais do que se alternar, embaralham-se, as lembranças das personagens oscilam num tempo fragmentário, que reproduz, de certa maneira, a estrutura de funcionamento da memória. Um vaivém que se alterna no espaço, retoma o mesmo ponto e lhe dá voltas ao entorno, segue reto com tranquilidade num instante e dá guinadas sinuosas no outro, chegando, em meio a tontura, muitas vezes ao mesmo ponto de onde partiu.

A sintaxe da estrutura formal pode ser lida nas palavras da narradora que, quase ao final da jornada afirma: “Pensava (ao olhar para a imensidão do rio que traga a floresta) num navegante perdido em seus meandros, remando em busca de um afluente que o conduzisse ao leito maior, ou ao vislumbre de algum porto. Senti-me como esse remador, sempre em movimento, mas perdido no movimento, aguilhoado pela tenacidade de querer escapar: movimento que conduz a outras águas ainda mais confusas, correndo por rumos incertos”²⁹².

Essa impressão de sonho que já era empregada na estética de Hatoum se alia com mais força ao vagar da memória em Miranda. Suas passagens são pensamentos de uma única personagem que seguem, até certo ponto, pela linha temporal, mas que se confundem num plano onírico. Suscitada essa esfera, notemos que cenas se alteram radicalmente e são vazadas por sensações que chegam a perder uma relação propriamente inteligível, liquefeitas no contato entre as línguas, (con)fundidas através dos signos:

Ai ya noori you are my light inti helwa sweet you are praise, girl dancing attract partner manner of spirits ai haialaia fertility dances wedding day together of people aiala ya lili ya aini meu languid body eu esquecida de tio Naim twist body backwards forwards gestures e poses aialaia the Goddess Salome lust lust uiui dancer do ouled nail arabianna brunette with a healthy appetite batia reque fumava fumava dançava dancer snake-charmer com minhas meias listradas e meus colares graceful²⁹³.

Essas estruturas formais dão pistas de ser sintomas de um problema maior. Entre a narradora esquizofrênica e anônima de *Relato* que passa a limpo o que lhe ocorrera até então num papel, e a narradora dançarina de *Amrik* que revisa o seu passado em pensamento, há em comum a tentativa de revisão dum pretérito que esbarra na impossibilidade de transcrição das

²⁹² HATOUM, *Relato...*, op. cit., p. 165.

²⁹³ MIRANDA, *Amrik*, op. cit., p. 36.

experiências: a frustração perante a impossibilidade de captar a experiência. Os caminhos que as tentativas de tradução lhes fazem percorrer conduzem, invariavelmente, à desilusão. A fim de concentrarmos nossos esforços para esclarecer qual a relação entre os limites da representação e a queda abissal da experiência, tomamos o ensaio de Agambem, "Infância e história", como ponto de partida. Assevera o estudioso, ao retratar o atual estado de destruição da experiência e suas conseqüências: "é esta incapacidade de traduzir-se em experiência que torna insuportável – como em momento algum no passado – a existência cotidiana, e não uma pretensa má qualidade ou insignificância da vida contemporânea confrontada com a do passado"²⁹⁴.

Se o limite da experiência é a morte do ser, o conhecimento científico representa a morte da experiência. Se o saber humano é "um aprender somente através de e após um sofrimento"²⁹⁵, encerrando assim qualquer possibilidade de previsão, quer dizer, de conhecer com certeza alguma coisa, as ciências de hoje, objetivas, concisas e precisas, com seus gráficos, tabelas e estatísticas de probabilidade, apagaram as marcas da experiência pautada na autoridade, a fim de enaltecer, absoluto, o conhecimento. Somos colocados diante de um paralelo: "Enquanto a experiência científica é de fato a construção de uma via certa (de um *méthodos*, ou seja, de um caminho) para o conhecimento, a *quête* é, em vez disso, o reconhecimento de que a ausência de via (a *aporia*) é a única experiência possível para o homem"²⁹⁶.

Agambem nos remete assim a duas posições, a de Kant, diante de uma representação que não é do objeto, mas apenas do saber que ela tem do primeiro objeto, aniquilando-o, e a de Heidegger, que situa a experiência como traço fundamental da consciência, sua essencial negatividade de ser sempre o que não é ainda, identificando a essência do conhecimento com a experiência. Assim, a experiência passa a ser ainda algo que se pode apenas fazer e jamais ter. Para situar esse fenômeno na literatura, o filósofo italiano aponta como marco a poesia moderna - de Baudelaire em diante – que não se funda em uma nova experiência, mas em uma ausência de experiência sem precedentes²⁹⁷. Isso porque a busca do novo não se refere a um novo objeto da experiência, mas implica justamente o contrário, o eclipse e a suspensão da experiência. O foco passa a ser a busca de um lugar comum, aquele lugar benjaminiano onde

²⁹⁴ AGAMBEN, Giorgio. "Infância e história: ensaio sobre a destruição da experiência". IN: *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2005. p. 22.

²⁹⁵ AGAMBEM, *ibid.*, p. 27.

²⁹⁶ AGAMBEM, *ibid.*, p. 39.

se acumula a experiência secular e não o inventariado por um único indivíduo. O problema é que a expropriação da experiência humana “a criação de um tal 'lugar comum' só é possível mediante uma destruição da experiência que, no exato momento em que infringe a sua autoridade, revela de chofre que esta destruição é, na realidade, a nova morada do homem”²⁹⁸.

O objeto de *Relato*, como o de *Amrik*, parece ser o mesmo que outrora foi evocado pela *Recherche* proustiana, objetando o moderno conceito de experiência. O que Marcel, protagonista da saga de Proust, conta em suas páginas: “não é uma experiência vivida, mas justamente o contrário, algo que não foi nem vivido nem experimentado; e nem mesmo o seu subitâneo aflorar nas *intermittences du coeur* constitui uma experiência, a partir do instante em que a condição deste afloramento é precisamente uma oscilação das condições kantianas da experiência: o tempo e o espaço.”²⁹⁹. O resultado é uma abstração, uma absolutização total, visto que já não existe mais um sujeito propriamente dito, apenas um infinito derivar e um encontro casual de objetos e de sensações: experiência que se faz absoluta pela falta do sujeito e do objeto aos quais ater-se.

Retomando a idéia de que “uma proposição rigorosa do problema da experiência deve, portanto, fatalmente deparar-se com o problema da linguagem”³⁰⁰, Agambem reaproxima a discussão da experiência do âmbito da lingüística³⁰¹ e dos limites que a representação impõe. Centrando no sujeito da linguagem o fundamento da experiência e do conhecimento, e atribuindo ao sujeito o papel de simples locutor, pondera: “Uma experiência originária, portanto, longe de ser algo subjetivo, não poderia ser nada além daquilo que, no homem, está antes do sujeito, vale dizer, antes da linguagem: uma experiência <<muda>> no sentido literal do termo, uma in-fância do homem, da qual a linguagem deveria, precisamente, assinalar o limite”³⁰². Assim, o que Wittgenstein propõe no final do *Tractatus*³⁰³ como limite

²⁹⁷ AGAMBEM, loc. cit. p. 51-52.

²⁹⁸ AGAMBEM, loc. cit. p. 52.

²⁹⁹ AGAMBEM, loc. cit. p. 53.

³⁰⁰ AGAMBEM, loc. cit. p. 54.

³⁰¹ Agambem defende a tese de que não apenas a inteira faculdade do pensamento reside na linguagem, mas a linguagem é também o ponto central do mal-entendido da razão consigo mesma. Como prova, discute estudos como os de Benveniste ("A natureza dos pronomes" e a "Subjetividade da linguagem"), a partir dos quais aponta como a construção de personalidades subjetivas se estabelece lingüisticamente: “ego é aquele que diz ego”. (AGAMBEM, loc. cit., p. 54-56).

³⁰² AGAMBEM, loc. cit., p. 58.

³⁰³ Para Wittgenstein há um isomorfismo no estudo dos elementos que compõem a linguagem lógica e perfeita, aqueles que compõem a realidade e vice-versa. Assim a linguagem é tomada como espelho do mundo, o que se reflete na sua natureza. É por esta razão que a realidade só poderia ser compreendida através da linguagem e o conhecimento consistiria na análise da linguagem. As distorções que essa imagem refletida costuma apresentar não devem, pois, serem esquecidas. Ao tomar pensamento e linguagem como uma coisa única, a linguagem com sentido não é mais do que um conjunto de proposições que descrevem ou figuram algum estado de coisas

místico da linguagem não é uma realidade psíquica situada aquém ou além da linguagem, mas a própria origem transcendental da linguagem. Se é impossível "retratar" as semelhanças existentes entre um retrato e o objeto retratado, ou expressar mediante enunciados a forma lógica comum à linguagem e à realidade que apenas se mostra, não se diz, os limites da linguagem deveriam se calar diante das coisas mais importantes. Para confirmar sua posição, o filósofo encerra seu livro com o pedido de silêncio.

Ora, os narradores de *Relato* e de *Amrik* não fazem mais do que atender a tal chamado: são vozes que se calam e conduzem o leitor ao silêncio, ao vazio final. Sempre em uma Babel, como descrita em texto de Félix Azúa, o signo apenas nos conduz a algo incomunicável, a algo que ele não dá conta de revelar. “El ‘signo’, en cambio, señala siempre hacia otro lugar, sin alcanzar jamás a significar algo por sí mismo; como esas flechas pintadas en las autopistas, puestas allí para que pasemos sobre ellas hacia alguna parte no incluida en el signo”,³⁰⁴.

Embora o eclipse da experiência que os autores encerram compreenda a morte do narrador no sentido benjaminiano, seu limite não pressupõe a extinção de todo relato, e sim a potencialização de outras possibilidades que compensem/reflitam sobre as perdas. Os subterfúgios utilizados para alcançar efeitos de sentido distintos se complementam e estabelecem diálogos, mas marcam, no final das contas, a perda da experiência e do narrador que pode ser vista através da fissura entre a imagem e a linguagem: a linguagem não completa o signo lingüístico, mas aponta para a mesma ruína. O indizível, o inefável, correm então no espaço da ausência, onde não há a coisa, mas apenas mediações pelo sentido. De tal modo: “o inefável, o “inconexo” [irrelato] são de fato categorias que pertencem unicamente à linguagem humana: longe de assinalar um limite da linguagem, estes exprimem seu invencível poder pressuponente, de maneira que o indizível é precisamente aquilo que a linguagem deve pressupor para poder significar”,³⁰⁵. Contudo, mais do que voltarmos ao inefável, como aponta o próprio Benjamin, devemos atermo-nos à singularidade que a

possível. O sentido resulta do fato de descreverem algo que acontece na realidade e em última instância é susceptível de ser verificado. Mas quais são essas possibilidades, onde se encontra o real? O autor garante ser impossível "retratar" as semelhanças existentes entre um retrato e o objeto retratado, como também não é possível "dizer", expressar mediante enunciados, a forma lógica comum à linguagem e à realidade. Para ele, esta apenas se mostra, não se diz, eis a razão de seu silêncio. (WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Trad. Luiz Henrique Lopes dos Santos. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: EDUSP, 1994. São Paulo: EDUSP, 1994).

³⁰⁴ AZÚA, Félix. "Siempre en Babel". *Arquipélago*, Barcelona, 26-27, inverno 1996. p.23.

³⁰⁵ AGAMBEM, op. cit., p. 11.

linguagem deve significar. Não um inefável, mas aquilo que é supremamente dizível, a coisa da linguagem.

O diálogo com a representação presente na obra de Ana Miranda transborda na de Hatoum, disfarçado pela ironia. Há uma teorização e uma tentativa de levar a linguagem a seu limite, ou mais, afirmando-a e negando-a para reafirmá-la e assim sucessivamente. Ela não é mero espelho do mundo, mas casa de espelhos. Nessa brincadeira, as inúmeras imagens projetadas nas lâminas de vidro, vindas de um mesmo objeto mas sem nunca conseguir representá-lo idealmente, apenas trazem versões, em grande parte sem foco, em ângulos obtusos ou formas distorcidas, daquilo que já foi o objeto, como o são o reflexo da personagem de Emilie ou da dança de Amina. Como se o conflito da representação gerado pela guerra travada com o signo já não fosse o bastante, os autores acrescentam à linguagem escrita outra forma de expressão, e a imagem, tornada referência, no caso de Hatoum signo só presente enquanto objeto de outros signos, ganha as páginas dos relatos.

A experiência tem o seu auge, a sua súplica, na morte. A morte, descrita como o momento em que “o corpo e a alma entram de acordo para desfrutar o silêncio da eternidade”³⁰⁶. A mesma morte que é excluída do *Relato* quando Emilie morre sem falar ao telefone, sem conseguir transmitir uma só palavra à filha que a procurava. A incomunicabilidade é a síntese do vazio do presente. A mãe da narradora de *Relato* se despede da filha em silêncio, enroscada nos fios do telefone que não transmitem sua voz. Uma despedida distante, difusa, (in)compreensível em sua mudez.

3.4 O Oriente não é longe daqui

A cidade de São Paulo, cujo microcosmos é representado pelo sobrado onde mora Amina, revelada em sua fundação e falada em muitas línguas, é dividida quase que em um sistema de castas, não meramente socioeconômico, mas étnico. A construção de espaços, sobretudo sociais, faz dos detalhes não apenas ornamentos, mas revelações de muitos nuances das personagens. O sótão para onde Amina se muda é um exemplo da importância desses elementos na trama que, como não poderia deixar de ser, de alguma maneira se aproxima da dança: “eu tinha um espelho grande para dançar na frente dele e tinha uma boneca de pano,

tinha a manta de lã de carneiro que fora de tio Nain, as coisas da cozinha panelinha chaleirinha frigideira escumadeirainha, um baú com pedaços de roupa cheirando a mofo, uma cesta grande e uma pequena, balaios”³⁰⁷. Tais objetos constroem o ambiente da dançarina, mostrando o que tem valor para ela: as tradições do corpo e da cozinha.

Amina relata que “tudo o que tinha fora comprado em São Paulo menos a manta e o tapete, cheguei sem as coisas que possuía, as coisas deixei na casa de tio Nain, antes deixei as coisas na América, antes deixei no Líbano, deixava as coisas nas casas como se as coisas fizessem parte das casas e não de mim”³⁰⁸. Seu desapego caminha no sentido de revelar uma *desorientalização*, o modo como a São Paulo dos imigrantes, apesar das influências que recebeu deles mesmo sem reconhecer, foi fazendo com que a cultura do imigrante se tornasse híbrida e o distanciamento surge como maior, mais recorrente forma de inclusão social. Como resquícios do Líbano ficaram apenas os sabores e os movimentos, o motivo de lutar tanto para não se afastar ou limitar seu contato com eles.

Em *Relato* o movimento é em direção à preservação de uma cultura que se esvai com o tempo. Algo do "Oriente" permanece vivo ainda nas primeiras gerações de imigrantes, como é o caso de Emilie que tenta preservar na sua coleção objetos como o relógio de badaladas, as cartas e o hábito, o valor simbólico inestimável do passado. Não apenas objetos, mas traços da cultura oriental são tratados ora como partes fundamentais do ser, seus segredos e confissões mais íntimos, ora como apenas objetos inanimados, vazios e descartáveis, cuja renovação constante ajuda a renovar o próprio passado: “sempre perdi minhas coisas, sempre achei que tinha coisas demais, tudo o que não usava me enjoava e jogava fora”³⁰⁹.

Em ambas as obras as personagens mantêm o trânsito cultural, entre a ruptura e a ênfase, mesmo após se estabelecerem no Brasil. O choque com a sociedade hegemônica pode ser observado em diversos âmbitos, em um movimento duplo³¹⁰. Por um lado, o *processo de criar referência* colocaria em jogo o movimento de um legado cultural que se inscreve sem ser determinado: "o próprio autor desconhece as regras desse jogo; ele é o depositário de uma inscrição que o transcende e se expõe no nível da linguagem, pedindo de certo modo, para ser lida e assim passar a existir"³¹¹. Por outro, o *processo de apontar para o referente*, remete a

³⁰⁶ HATOUM. *Relato...*, op. cit., p. 147.

³⁰⁷ MIRANDA, *Amrik*, op. cit., p. 80.

³⁰⁸ MIRANDA, *Amrik*, id.

³⁰⁹ MIRANDA, *Amrik*, op. cit., p. 81.

³¹⁰ WALDMAN, op. cit., p. XXI.

³¹¹ WALDMAN, loc. cit., p. XXI.

uma organização já existente, vinculada a aspectos como tradição, religião ou vida da comunidade.

A maior dessas referências utilizadas por Hatoum nos pareceu ter sido a religião muçulmana. Os seguidores do *Alcorão* buscam por um Deus que não pode e nem deseja ser representado como imagem. A arte árabe por excelência passa a ser então a caligrafia. Hanania nos esclarece que, em sua origem, a caligrafia árabe era definida por um dinamismo grafofônico, na medida em que é escrita para ser ouvida no silêncio da fé que leva ao Islã. Ela é poesia para ser vista e contemplada pela harmoniosa concepção do signo como unidade estética: abarca pelo conteúdo e pela forma a mensagem enviada por Deus, e é a forma de comunicação divina encontrada no local de oração: “Na mesquita - não há altares, não há imagens, mas há letras árabes em toda parte. Esses sinais, curiosamente revoltos e cursivos aparecem pintados e esculpidos nas paredes, tecidos nos tapetes e nos medalhões que pendem do teto. A letra árabe é a razão de ser da mesquita. Por ser uma casa da escrita, é a mesquita uma casa de Deus. A mesquita é uma casa de leitura, porque leitura é prece”³¹².

A arte árabe revela-se na essência das coisas, expressando-se por uma forma decorativa não-figurativa, fortemente alicerçada na caligrafia do pensamento alcorânico³¹³. Voz desse Alcorão, texto maior do muçulmano, a caligrafia é vista como a palavra criada e eterna de Deus, o signo-fonte que manterá com todas as outras escrituras um elo orgânico. Hanania destaca que a escrita, e sobretudo a caligrafia árabe, é considerada uma das formas mais proeminentes de inserção do signo na realidade e na memória dos homens, ao fixar a língua que se tornou o veículo da revelação.

O Deus muçulmano mostra-se como uma inscrição na linguagem que deve ser apenas procurada, em uma viagem de retorno reiniciada diariamente. Tentar encontrá-lo é um movimento fadado ao fracasso, bem como o encontro com o pai no *Relato*. Iconoclasta por natureza, a representação islâmica só pode ser feita através de palavras: a imagem é mal vista pelo Islã em que o combate ao politeísmo e ao totemismo é um ponto fundamental de doutrina. Tratamento semelhante é conferido às fotos e pinturas presentes na trama de Hatoum, limitadas à inscrição verbal e ainda assim não contendo em momento algum nem a representação pictórica do pai, nem a do filho Hakim, ambos seguidores de Maomé. É a letra -

³¹² Aida R. Hanania, professora do DLO-FFLCHUSP, traz em seu artigo interessantes informações sobre a simbologia das palavras na cultura árabe. Cf: *A palavra como imagem: reverência e arte*. Disponível em <www.tendaarabe.hpg.com.br> Acesso em 21 ago. 2005.

o signo - que se faz unicamente imagem. A forma de lidar com esse signo-plástico-pictórico na narrativa se dá na relação com a religião da esposa.

Isso porque há também uma referência católica em nível de abstração semelhante ao muçulmano. O catolicismo, cuja devoção à Santíssima Trindade talvez esteja mais para o politeísmo do que para o monoteísmo, tem na invocação dos santos um dos alicerces da fé. Para tanto, utilizam imagens esculpidas, talhadas e desenhadas, fotografias e emblemas, signos verbais e visuais. Emilie adorna o jardim da casa com estátuas de anjos, além de ornamentar o quarto com imagens de santos de gesso e de madeira que representam Nossa Senhora da Conceição e o Menino Jesus.

Essa tradição tão familiar aos filhos vai influenciando aos poucos sua postura com a mãe, a qual passa a receber contornos de santa. Não apenas dentro de casa, mas na relação com as pessoas da cidade, Emilie passa a ser cultuada e adorada por uma legião de seguidores aos quais oferece sua caridade. Retratada em inúmeras fotos, ela surge tanto em meio a um Jardim do Éden, quanto tomada por uma atmosfera religiosa, em que a cabeça coberta por fina manta e rodeada por velas e sírios insere a imagem em um relicário, consagrando-a como se ela estivesse em um altar.

O catolicismo representa visualmente o criador e o redentor e permite a louvação de um grande número de seres, de anjos a santos, retratados de modo altamente simbólico para facilitar a aproximação dos fiéis. A fim de estimular esse contato mais direto, essa relação de algum modo mais material com a divindade, a própria matriarca distribui miniaturas de santos feitas por ela e pela amiga que "cortavam e picotavam retângulos de papel vegetal para confeccionar santinhos coloridos que seriam doados às órfãs internas do colégio Nossa Senhora Auxiliadora durante a primeira comunhão"³¹⁴. Escolhida pelos filhos, a mãe é aquela que intercede junto ao pai, passando a ser o objeto de devoção dos rebentos. Onipresente e onisciente na trama como a sua imagem de Deus, ela se revolta, mas sabe perdoar e aceitar seu destino.

O contraponto entre islamismo e catolicismo é que, apesar dos problemas causados pelas diferenças de credo, os pais se casam. E os filhos, a quem cabe a própria escolha religiosa, acabam por oscilar, inclusive na representação do *Relato*, entre uma religião e outra,

³¹³ A fim de ilustrar a caligrafia árabe, não figurativa mas com forte carga imagética, ver FIGURA 14 e FIGURA 15 em "Anexos".

³¹⁴ HATOUM, *Relato...*, op. cit., p. 45.

entre uma forma de ver o mundo e conceber a narrativa e outra. Mais uma vez filhos de uma cultura híbrida, vão encontrar na hibridez e na ambigüidade a representação de si mesmos.

Esse choque de valores que regem a trama e norteiam a concepção da obra pode ser sintetizado através de uma cena peculiar. Apesar da convivência quase harmoniosa do casal, a tradição muçulmana não representativa do marido faz com que, em um acesso de fúria, ele destrua as imagens da esposa. E a ambigüidade da cena é que a esposa que confeccionava estátuas de papel – e como artesã ou artista é mais herege até que as próprias obra produzidas –, vai ressuscitar os seres destruídos, "trazendo à vida" as pequenas entidades, e justamente sob o tapete do pai que representava o momento da criação divina negando uma prática figurativa:

Imaginei-as sentadas no tapete cujo desenho lembra o da Porta do Sepulcro, com suas róseas e hélices, com seus círculos, quadrados e triângulos, e um delicado motivo floral, geométrico, dentro de um hexágono inscrito num círculo. Elas não sabiam (talvez só meu pai soubesse) que naquele tapete onde catavam fragmentos de gesso estilhaços de madeira para reconstruir as estátuas dos santos, a geometria dos desenhos simbolizava a criação, o sol e a lua, a progressão cósmica no tempo e no espaço, o ciclo das revoluções do tempo terrestre, e a eternidade. E que bem no centro do tapete, num meio círculo desbotado pelo contato assíduo de um corpo agachado para orar, havia uma caixa ou um cofre que encerra o Livro da Revelação, representado por um pequeno quadrado amarelo.³¹⁵

Em *Amrik* a criação de referências e a utilização de outras mais implicitamente também fazem parte do processo constitutivo da trama. No romance a autora procura enfatizar a questão da palavra-imagem árabe, a influência exercida sobre outros idiomas e o papel dos escritores árabes para o desenvolvimento da língua: “Sem os calígrafos os árabes estariam até hoje escrevendo em grego disse Habib Izar e disse, seu mestre em caligrafia era tão prestigiado em Damasco que recebia o mesmo peso em ouro do livro que acabava de caligrafar, com esse mestre Habib Izar aprendera os tipos de caligrafia e que as letras árabes eram as mais completas e belas do mundo, não simples letras de sons mas desenhos da alma do povo.”³¹⁶

Esse centramento no signo, acompanhado pela presença de imagens, também é regido pela religião. A Igreja Maronita, uma comunidade cristã de origem Síria, é formada em sua maioria por fiéis que vivem no Líbano. Ela está em comunhão formal com a Igreja Católica Romana desde 1182, sendo a única igreja oriental completamente católica. Pautada por tais princípios, Amina vai demonstrar em sua vida a influência da formação que teve. Como no organismo *uniato* dos Maronitas, quer dizer, como na igreja oriental que mesmo em

³¹⁵ HATOUM, *Relato...*, op. cit., p. 44.

³¹⁶ MIRANDA, *Amrik*, op. cit., p. 114.

comunhão com Roma mantém sua própria língua, ritos e leis canônicas, a protagonista vai tentar ser fiel às tradições libanesas sem negar as que adquire no curso da viagem. E tentando estabelecer a própria liturgia, sua música e dança são vistas como ritual de consagração do corpo em louvor à criação de Deus.

Contudo, o livre arbítrio também oferece caminhos tortuosos e ela acaba por perder seu referente longe de casa, entregando-se à luxúria e pecando contra os mandamentos divinos. Censurada e enclausurada, ela precisa pagar pelos seus erros: é proibida de praticar sua dança em público, têm seus bens destruídos e precisa retornar, tal qual filha pródiga, a viver sob a proteção paternal do tio cego. Pagando para expiar sua culpa, surge uma nova oportunidade: casar-se, que é uma forma de renúncia, de entrega da própria vida ao outro. No final do percurso, esse caminho derradeiro oferece não apenas a salvação de sua alma e de sua reputação, mas uma forma de, seguindo o exemplo materno, tentar alcançar aquela imagem do passado.

O acompanhamento dessa trama feito pelas imagens, deixa a sugestão de que, como nas estações do calvário, há uma seqüência, uma ordem de eventos que repercutem em outros de modo cíclico. Tal qual nas figuras que retratam a vida de homens redimidos que se tornam santos, a mulher árabe que protagoniza os desenhos se despe e se transfigura, se liberta das roupas e sem elas apaga os aspectos humanos, é flechada e desferida, sofre, fica desesperada e perde o foco, para então, no final recuperar o equilíbrio, redimindo-se e oferecendo flores e frutos, como a figueira que era seca e passa a brotar das parábolas bíblicas.

Conscientes da motivação desse universo de criação imagética, podemos melhor explorá-los situando o intercâmbio entre as artes, um paralelo entre a simbiose de formas que permite relacionar as duas narrativas.

3.5 Desenhando palavras, escrevendo imagens

O universo da escrita e da imagem, em sua incessante busca por novas formas de expressão, encontra freqüentemente no intercâmbio entre as linguagens uma profícua possibilidade de existência. Produzem-se palavras de pinturas enquanto pinturas de palavras ganham novas formas. Para Jean-Luc Nancy

ha habido siempre, en las artes plásticas, una especie de obsesión proliferante de la palabra y, al mismo tiempo, un impulso de la pintura hacia lo verbal. Atraída por la pintura verbal y por las

palabras pintadas, llegando incluso hasta la pintura hecha de palabras, es decir, a una pintura escrituraria, las artes visuales no han revelado otra cosa sino el deseo innegable de inocularle discurso a la imagen, salvando así, a expensas de su valor incorpóreo, la forma tradicional y la contundencia rupturista de su lenguaje”³¹⁷

Telas de Magritte e poemas de concretistas brasileiros são exemplos de palavras pensadas na transcendência da representação gráfica, elevadas à esfera imagética. Mas são as palavras-imagem que as narrativas de viagem, talvez devido a sua tradicional tentativa de enfatizar o elemento espacial, buscam representar a todo custo. Tal articulação, que poderia parecer à primeira vista um lugar-comum na literatura, recebe ênfase com a aproximação de outras formas de expressão artística, passando a ser uma prática que, ao retratar a crise da experiência, potencializa as linguagens das quais faz uso, friccionando-as no extremo limite da representação.

Estamos falando de algo que não se lê unicamente em romances de viagem, mas a um novo rumo tomado por muitas dessas narrativas em que, de um modo ou de outro, o discurso passa a constituir ou a ser constituído por elementos pertencentes às artes visuais, como o desenho, a pintura ou a fotografia. Esse caráter eminentemente visual adotado por diversos escritores reflete um momento de transformação histórica que não se restringe à literatura. Baudrillard esclarece que a “virtualidade” tornou-se a palavra de ordem em nossos dias. Presente em nosso cotidiano, ela responde por boa parte da problemática das artes de hoje, uma vez que a supervalorização da imagem concentraria o que há de mais original em matéria de ciência e de arte: “a arte e a ciência, quer queiramos ou não, tornaram-se telas”³¹⁸.

Na literatura, o resultado da combinação de elementos artísticos centrados em uma espacialidade virtual das obras é bastante variado. Tomando a fotografia primeiramente, notamos como sua inserção passa a ser utilizada tanto para ancorar eventos narrados na história, quanto para suspendê-los na ficção. Flora Süssekind chama a atenção para uma dessas facetas ao explorar o modo como é tratado o ambiente urbano violento na literatura brasileira contemporânea³¹⁹. Para ela, esse cenário desperta uma tensão: a dificuldade de representar se manifesta na tendência por um tipo de narrativa próxima do documentário e apoiada em imagens fotojornalísticas. Visando dar conta de modos distintos de desterritorialização, Süssekind tenta demonstrar que “parece caber à fotografia o fornecimento

³¹⁷ Apud ANTELO, Raúl. *La constelación neocriolla*. p. 01, [não publicado].

³¹⁸ BAUDRILLARD, "Warhol". *A arte da desapareição*. Rio de Janeiro: UFRJ/N-Imagem, 1997. p. 191.

³¹⁹ Para exemplificar sua primeira tese, a autora analisa as obras *Estação Carandiru*, de Dráuzio Varela e *Capão pecado*, de Férrez (SÜSSEKIND, Flora. “Desterritorialização e forma literária. Literatura brasileira contemporânea e experiência urbana”. IN: *Literatura e Sociedade*, São Paulo, vol. 08, 2005).

de prova de evidência ao narrado. O que, se, por um lado, empresta a ele visibilidade e reconhecimento imediatos; por outro, produz uma relação de dependência discursiva evidente do modo narrativo com relação a sua contraparte visual"³²⁰.

Perante as fotos, a leitura de Sússekind, que defende a existência de uma neutralização do processo narrativo em prol de um inventário imagético, independentemente de sua confirmação em seu objeto de estudo, não dá conta de uma série de obras que também se pautam neste mesmo registro visual. *Os emigrantes*, de Sebald, constituem um bom exemplo. Embora sejam outro indício do casamento entre literatura e fotografia, os contos do livro são acompanhados por fotos que não mapeiam nada e nem situam as histórias no "real". Formam, sim, um álbum de fragmentos de memórias que reproduzem memórias fragmentadas. Um cemitério, uma quadra de tênis, uma torre de castelo, os Alpes, um caçador de borboletas, um recorte de jornal: cenas de um conto que não prende quem as lê no texto, mas levam a imaginação do leitor para além.

Uma pintura de criança, um rosto de santa, um homem atormentado suspendendo uma orquídea vermelha, um olhar infantil distante, uma mulher de vestido preto ao lado de uma cadeira coberta por um lençol branco, uma face de adeus e de saudade. Nem tão distantes, nem tão distintas, chegamos a um ponto onde podemos traçar paralelos acerca do elemento fotográfico nas narrativas de Hatoum e nas de autores como Sebald. Apesar de ambas fugirem do "documentarismo" prefigurado por Sússekind, *Relato* possui uma particularidade circunstancial: a imagem fotográfica de Hatoum não é reproduzida, mas representada verbalmente.

As fotos não são documento do "real", retratos que podem ilustrar livros de história, como apontado acerca de *Estação Carandiru*. Tampouco são imagens de memórias dispersas, recolhidas em museus e bibliotecas e simplesmente anexadas, deixando a cargo do leitor o trabalho de estabelecer relações mais profundas com o conteúdo ficcional, como nos contos de *Os emigrantes*. Hatoum insere suas imagens no texto de modo passional. As fotos de *Relato* orientam a trama, representam a realidade da ficção, mas não se materializam para o leitor, em detrimento da ênfase conferida à imagem no texto verbal.

O retrato fotográfico se coloca como paralelo da própria narração que o representa. Signo do sujeito ausente, como ausentes são as personagens do *Relato*, as fotos se mostram

³²⁰ SÜSSEKIND, loc. cit., p. 62.

como uma construção duplamente artificial e ficcional, ainda que soem como naturais em um negativo ou na narrativa. Destarte, o ponto fulcral da fotografia nos remete à concepção benjaminiana de aura: algo que não se reproduz, que não se alcança e que, como a mãe Emilie, abandonada e sonhada pela narradora, quanto mais é perseguida, mais distante se torna, encoberta pelas sombras ou desaparecendo por completo. A narrativa, equiparada à fotografia, é um meio da filha adotiva retomar/buscar a origem que poderia se perder, de recuperar e registrar a memória individual e coletiva de sua família, algo que ela aproxima enquanto destrói. A literatura continua, mas a fotografia é a verdadeira representante da sociedade de consumo, da sociedade das imagens, e sua intersecção aponta para novos paradigmas. Através de *Relato* encontrou-se uma maneira de representar como os limites da representação, ou melhor, a frustração diante da incomunicabilidade e da apreensão de uma experiência limitada, obrigam uma personagem/narradora a apoiar-se em fragmentos de outras artes para expressar seus sentimentos e construir sua narrativa. Partindo das palavras Hatoum sugere as imagens ao leitor: fotos e desenhos.

Processo inverso ao de Miranda que, tentando dar vazão a uma forma similar de desajuste, oferece desenhos dos quais devemos depreender as palavras. A partir deles temos a chance de reescrever uma narrativa que é simultaneamente paralela e complementar. Se por um lado os enunciados que acompanham os desenhos podem oferecer apenas pistas vagas para que se decifrem as imagens, por outro eles exercem influência no conjunto da obra ao oferecer sínteses ou indícios do texto do capítulo que nomeiam. Se esse texto de imagens se remete ao de palavras, espécie de paratexto, estabelecer se as imagens se remetem a ele também e/ou vice-versa parece ser inviável. *Amrik* enfatiza a linguagem escrita e o vocabulário árabe, retratando essa cultura que é a da palavra e a da imagem simultaneamente.

Aumont destaca que a imagem “é também e em primeiro lugar um objeto do mundo, dotado como os outros de características físicas que o tornam perceptível. Entre essas características, uma é especialmente importante em termos de dispositivos: o tamanho da imagem”³²¹. E em Ana Miranda há um projeto que atende ao meio no qual ela se situa e que determina sua visão: o livro. Com o intuito de bem explorar esse suporte, a autora diminui o tamanho de seus desenhos para aumentar a visibilidade, além de situá-los entre páginas em branco, sem permitir que sequer o letreiro que intitula o capítulo lhes ofusque demasiadamente. Em Hatoum tenta-se obter o mesmo efeito através de uma relação

³²¹ AUMONT, Jacques. *A imagem*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Campinas: Papirus, 1993. p.139.

semelhante: as imagens pictóricas ou as fotos não apresentam grande dimensão, permitindo uma apreensão em conjunto do espaço que as circunscreve no texto. O que acirra esse paralelo é o fato de tais imagens não existirem concretamente, mas apenas no espaço das palavras do *Relato*, delineadas unicamente pelo texto. Estabelece-se uma relação de proximidade, posse e fetiche entre a imagem e o leitor³²², ainda que por vezes ilusória.

Para Aumont “as imagens apresentadas no tempo – mutáveis ou não – têm existência temporal intrínseca. No entanto, quase todas as imagens ‘contêm’ tempo, que elas serão capazes de comunicar a seu expectador se o dispositivo de apresentação for adequado”³²³. E que tal um romance como suporte? Hatoum e Miranda, cada qual a seu modo, realizam essa tarefa de articular a narratividade das imagens ao texto do romance. Todavia, tal qual o “Ceci n’est pas une pipe” de Magritte, a fusão da imagem e da palavra existe mais para negar do que para trazer à luz. As imagens não esclarecem, mas reforçam a dúvida, plantam incertezas, encobrem ironias.

Nancy, ao abordar a existência exilada, assevera que “la existencia como exilio retoma hoy una fuerza llena de inquietud e interrogación tras haber sido durante mucho tiempo el tópos de una existencia humana en tanto que pasaje – el exilio como pasaje que preludia y prepara un regreso -, es porque nuestra experiencia, en el extremo de nuestra tradición, parece ser en muchos aspectos la experiencia de un exilio definitivo y sin retorno”³²⁴. Nesse sentido, encerramos nossa análise de *Amrik* apontando não apenas para o texto, que começa e se encerra com a conversa no Jardim da Luz, mas também para os ícones criados por Miranda para abrir cada uma das partes de seu livro, numa forma cíclica, de dispersão e de retorno. Todavia, se há alguma volta, o reencontro mítico como forma de regresso nunca se concretiza, confirmando a tese de Nancy. Sua expressão, como na experiência do exilado, não lhe permite mais voltar a ser o que era.

Nas imagens que abrem a primeira (figura 01) e a última parte (figura 11) de *Amrik* ou no texto em que a criança Amina deixa o Líbano das tradições muçulmanas para buscar ser a mulher que desejava ser pela dança ou na figura da mãe cujas fotos de palavras denotam a passagem do tempo, em que a narradora revela transformações ocorridas desde a saída da clínica em direção a Manaus da infância, o exílio se mostra como experiência definitiva e sem

³²² “A pequena dimensão de certas imagens – a da imagem fotográfica em geral – é o que permite estabelecer com a imagem uma relação de proximidade, de posse, até de feticheização” (AUMONT, *ibid.*, p.140).

³²³ AUMONT, *ibid.*, p. 163.

³²⁴ NANCY, J. "La existencia exiliada". *Arquipélago*, Barcelona, vol. 26-27, inverno 1996. p. 34-35.

retorno. Com a velocidade das transformações que aceleram a vida das pessoas e dos lugares, tanto de quem sai, quanto do que deixa de existir de alguma maneira:

el exilio no se presenta solo bajo la forma de una experiencia concreta, exterior, de una patria perdida, sino también como vivencia de una patria interior que hemos perdido y que volvemos a buscar desesperadamente. En la Lebenswelt [experiencia de vida] psicótica, en el mundo-de-la-vida marcado y devorado por las experiencias de la melancolía y de la disociación devastadora (que, como garzas heridas, se precipitan en el corazón de nuestras existencias lacerándolas misteriosamente), vuelve a emerger, caracterizándolo de forma emblemática, la experiencia aguda e inasible de este ser-exilado, extranjero, sin patria, más allá de toda emigración real y toda lejanía concreta de los paisajes y lugares donde se ha vivido³²⁵.

O resultado dessas narrativas de viagem contemporâneas se faz sentir finalmente como a experiência do não-relato, um *anti-relato* que opera no limite da possibilidade de relatar, de contar, de narrar. O viajante, empurrado, jogado, seduzido ou expulso mundo afora, encontra o desencontro e o desencantado, tanto no outro quanto em si mesmo, rompendo com o padrão de viagem consagrado na Idade Média, nas Grandes Navegações e/ou no século XIX. Como as palavras não conseguem tocar em sua experiência, recorre a desenhos de criança, fotos, ícones, imagens, movimentos e ritmos como lembranças que auxiliam a memória, tão esvaecida, tão sufocada pela impossibilidade da apreensão e representação da experiência. O caminho percorrido pouco importa, os meios de transporte praticamente anularam essa relação. A chegada é o foco, o início e o meio e o novo início da ação, visto que o caminho é mais para um passado evocado por um lugar do que propriamente para um deslocamento geográfico.

E como não há o encontro, permanece o vagar, o derivar, a procura permanente, o eterno retorno: uma imagem que simboliza não apenas as obras analisadas, mas o próprio texto de quem as tentou analisar. Tal qual a narrativa do imigrante em sua evocação do exílio conceitual e do fragmento, adotamos uma estética similar ao procedermos nossas investigações. Ao fim da jornada que se mostra cíclica, início de outras mais, esclarecemos que nosso objetivo foi tentar encontrar as perguntas mais adequadas à reflexão dessa modalidade de relato. Não esperamos tê-las respondido em definitivo, mas sim, trazido novas possibilidades, redirecionando o olhar (ao menos o nosso) e, acima de tudo, dando origem a novos questionamentos, a novas viagens pelo conhecimento, pela experiência que falta, pela experiência da falta.

³²⁵ BORGNA, Eugenio. “La patria perdida em la *Lebenswelt* psicótica”. *Arquipélago*, Barcelona, vol. 26-27, inverno 1996. p. 54.

REFERÊNCIAS

Obras de Milton Hatoum

- Relato de um certo Oriente*. Companhia das Letras: São Paulo, 2003.
- Amazonas: palavras e imagens de um rio entre ruínas*. São Paulo: Diadorim, 1979.
- Dois irmãos*. São Paulo: Cia das Letras, 2000.
- Cinzas do Norte*. São Paulo: Cia das Letras, 2005.

Obras de Ana Miranda

- O boca do inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- Sem Pecado*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- Amrik*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- Que seja em segredo*. São Paulo: Dantes, 1998.
- Noturnos*. São Paulo: Cia das Letras, 1999.
- Desmundo*. São Paulo: Cia das Letras, 2000.
- A última quimera*. São Paulo: Cia das Letras, 2000.
- O caderno de sonhos de Ana Miranda*. São Paulo: Dantes, 2000.
- Dias e dias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- Deus-dará: crônicas publicadas na Caros Amigos*. São Paulo: Casa Amarela, 2003.
- Prece a uma aldeia perdida*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

Outros autores e obras consultados

- ANDRADE, Mário de. *Mário de Andrade: fotógrafo e turista aprendiz*. São Paulo: USP, 1993.
- BILAC, Olavo et BOMFIM, Manoel. *Através do Brasil*. Org. Marisa Lajolo. São Paulo: Cia das Letras, 2000.
- BUENO, Wilson. *Meu tio Roseno, a cavalo*. São Paulo: Editora 34, 2001.
- CARVALHO, Bernardo. *Mongólia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CERVANTES, Miguel de. *Don Quixote*. Trad. Vizconde de Castilho e Azevedo. Itatiaia: 1997.
- FURTADO, Antonio L. (Org.). *Aventuras da Távola Redonda: estórias medievais do Rei Artur e seus Cavaleiros*. Petrópolis: Vozes, 2003.
- GALLAND, Antoine. *As mil e uma noites*. São Paulo: Ediouro, 2000.
- GATTAI, Zélia. *Città di Roma*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

- PAMUK, Orhan. *Meu nome é vermelho*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Cia das Letras, 2004.
- POZENATO, José Clemente. *O quatrilho*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1996.
- PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.
- QUEIROZ, Jose Maria de Eça de. *O Egipto: notas de viagem*. 5. ed. Porto: Lello, 1945.
- SALIM, Miguel. *Nur na escuridão*. 3. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2000.
- SCLIAR, Moacyr. *A majestade do Xingu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- SEBALD, Winfried Georg. *Os emigrantes*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- TABUCCHI, Antonio. *Noturno indiano*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- WILDE, Oscar. *Salomé*. Trad. João do Rio. São Paulo: Imago, 1993.

Referencial teórico

- AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.
- _____. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2005.
- _____. “Política del exílio”. Trad. Dante Bernardi. *Arquipélago*, Barcelona, vol. 26-27, inverno 1996. p. 41-52.
- ANDRADE, Ana Luiza. *Transportes pelo olhar de Machado de Assis: passagens entre o livro e o jornal*. Chapecó: Grifos, 1999.
- _____. *Outros perfis de Gilberto Freire: voltas duras/dóceis ao cotidiano dos brasileiros*. Florianópolis, nov. 1998. [não publicado]
- ANTELO, Raúl. “Genealogia do vazio”. IN: *Transgressão e modernidade*. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2001.
- _____. “La constelación neocriolla” [não publicado].
- ASSIS, Machado de. “Instinto de nacionalidade”. *Machado de Assis: crítica, notícia da atual literatura brasileira*. São Paulo: Agir, 1959.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Campinas: Papirus, 1993.
- AVELAR, Idelber. “João Gilberto Noll e o fim da viagem.” IN: *Travessia Revista de Literatura/UFSC*. N. 39. Florianópolis, jul-dez.
- AZÚA, Félix. “Siempre en Babel”. *Arquipélago*, Barcelona, 26-27, inverno 1996. p.22-32.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- _____. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Martins Fontes: São Paulo: 2000.
- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- _____. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1984.

- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: LPM, 1987.
- BAUDRILLARD, Jean. *A transparência do mal: ensaio sobre os fenômenos extremos*. Campinas: Papirus, 1990.
- _____. "Warhol". *A arte da desapareição*. Rio de Janeiro: UFRJ/N-Imagem, 1997.
- _____. "Nem Salgado nem Cartier Bresson". *Entrevista concedida à Revista República*. Entrevistadora: Sheila Leirner. São Paulo, ano 03, nº 30, abril de 1999. pg. 88 a 97.
- BAUMAN, Zygmunt. *Globalização: as conseqüências humanas*. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.
- _____. *O mal-estar da pós-modernidade*. Trad. Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.
- _____. *Modernidade e ambivalência*. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro : Zahar, 1999.
- _____. *Modernidade líquida*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- _____. *Obras Escolhidas II: rua de mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e Jose Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense; 2000.
- _____. *Obras Escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- BENVENISTE, Emile. A natureza dos pronomes. In: DASCAL, Marcel (org.) *Fundamentos metodológicos da lingüística*. Vol. IV: Pragmática: Problemas, críticas, perspectivas da Lingüística. Campinas: Ed. do autor, 1982.
- _____. "Da subjetividade na linguagem". In: *Problemas de Lingüística Geral*. São Paulo: Ed Nacional/Ed da USP, 1976.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BOURDIEU, Pierre. "A ilusão biográfica". In: FERREIRA, M. e AMADO, J. *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1998
- BORGNA, Eugenio. "La patria perdida em la Lebenwelt psicótica". Trad. Dante Bernardi. *Arquipélago*, Barcelona, vol. 26-27, inverno 1996. p. 53-60.
- BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: histórias de deuses e heróis*. Trad. David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- BUCK-Morss, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. Trad. Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- _____. *A tela do cinema como prótese de percepção: uma explicação histórica*.
- CACCIARI, Massimo. "La paradoja del extranjero". Trad. Dante Bernardi. *Arquipélago*, Barcelona, 26-27, p. 16-20, inverno 1996.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. São Paulo: Martins, 1975, vol. II.

- _____ et all. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- CAPELA, Carlos Eduardo Schmidt; *A farsa como método (a produção maçarrônica de Juo Bananere nas revistas O Pirralho, O Queixoso e a Vespa : 1911-1917)*. 1996. 2v. Tese (Doutorado) - Katolieke Universiteit te Leuven, 1996.
- _____. Literatura e imigração: convergências. In: VIII Congresso internacional ABRALIC, 2002, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: UFMG, 2003. CD-ROOM.
- CASTELLO, José. A descoberta da *Amrik*: Ana Miranda arrebatada com saga de imigrante árabe. *ISTOÉ* - 8 de outubro de 1997.
- CASTELLO BRANCO, Lúcia. *A traição de Penélope*. São Paulo: AnnaBlume, 1994.
- _____. et SILVIANO BRANDÃO, Ruth. *Literaterras: as bordas do corpo literário*. São Paulo: Annablume, 1995.
- CORNEJO POLAR. *O condor voa: literatura e cultura latino-americanas*. Belo Horizonte: Ed UFMG, 2000.
- COSTA, Cláudia. "O 'outro' enquanto sujeito: a problematização pós-estruturalista". IN: *Identidade e representação*. Florianópolis: UFSC, 1994, p. 257-263.
- COSTA, Cristiane. "A dança da transgressão: romance de Ana Miranda conta a vida de bailarina libanesa". *JORNAL DO BRASIL*, Caderno B, 23 set 1997.
- CUNHA, Euclides. *À margem da história*. Porto: Editora Lello Brasileira, 1967.
- _____. *Contrastes e confrontos*. Porto: Editora Lello Brasileira. 1967.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema I: A imagem-movimento*. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- _____. *Cinema II: A imagem-tempo*. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- _____. *Proust y los signos*. Barcelona: Anagrama, 1972.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo, Perspectiva, 1973.
- _____. *Marges de la philosophie*. Paris: Les éditions de minuit, 1972.
- FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte : UFMG, 2004.
- FREUD, S. "O estranho". IN: *Obras completas*. Trad. Jayme Salomão. Vol. VII. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- _____. "Sobre o princípio do prazer". *Obras completas*. Vol. XVI. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976
- FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 2002.
- _____. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes: 1995.
- _____. *Isto não é um cachimbo*. Trad. José Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- GEERTZ, Clifford. *Nova luz sobre a antropologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

- GERODETTI, João Emílio et CORNEJO, Carlos. *Lembranças de São Paulo: a capital paulista nos cartões-postais e álbuns de lembranças*. São Paulo: Studio Flash Produções Gráficas, 1999.
- GREIBER, Betty Loeb et al. *Memórias da imigração: libaneses e sírios em São Paulo*. São Paulo: Discurso Editorial, 1998.
- GROZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. São Paulo: Cia das Letras: 2001.
- HAJJAR, Claude Fahd. *Imigração Árabe: cem anos de reflexão*. São Paulo: Cone, 1985.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Org. Liv Sovik; Trad. Adelaine La Guarda Resende et all. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.
- HANANIA, Aida R. "A palavra como imagem: reverência e arte". Disponível em <www.tendaarabe.hpg.com.br> Acesso em 21 ago. 2005.
- HATOUM, Milton. "Entrevista concedida a Aida Hanania". São Paulo, 05 nov. 1993. Disponível em: <<http://www.hottopos.com>> Acesso em: 20 jul 2005.
- HEIDEGGER, Martin. *Conferências e escritos filosóficos*. Trad. Ernildo Stein. São Paulo: Nova Cultural, 1996.
- HOBBSBAWN, Eric et RANGER, Terence (Org.). *A invenção das tradições*. Trad. Celina Cardim Cavalcante. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- HOBBSBAWN, Eric J. *A era das revoluções: Europa 1789-1848*. Trad. Maria Tereza Lopes Teixeira e Marcos Penchel. 3ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- _____. *A era dos impérios: 1875-1914*. Trad. Sieni Maria Campos e Yolanda Steidel de Toledo. 7. ed. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 2002.
- IANNI, Octavio. *Classe e nação*. Petrópolis: Vozes, 1986.
- _____. *Raças e classes sociais no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do Capitalismo Tardio*. São Paulo: Ática, 1997.
- JUNG, Carl Gustav. *Obras Completas de Carl Gustav Jung IX: os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Trad. Maria Luíza Appi e Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000.
- _____. *Obras Completas de Carl Gustav Jung V: símbolos da transformação*. Trad. Maria Luíza Appi e Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000.
- KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Trad. de Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LACAN, J. *Écrits*. Paris: Seuil, 1966.
- LEITE, Ilka Boaventura. "As fronteiras do exótico: o antropólogo e o viajante". IN: *Identidade e representação*. Florianópolis: UFSC, 1994, p. 349-359.
- LESSER, Jeffrey. *A negociação da identidade nacional*. Trad. Patricia de Queiroz Carvalho Zimbres. São Paulo: UNESP, 2001.
- LESSING. *Laocoonte: ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Trad. Márcio Seligamann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

- LÉVY-STRAUSS, Claude. *O cru e o cozido*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- LLOSSA, Mario Vargas. "Prólogo". *A verdade das mentiras*. Trad. Cordélia Magalhães. São Paulo: Arx, 2004.
- MACHADO, A. M. ; PAGEAUX, D-H. "As experiências da viagem". IN: *Da literatura Comparada à Teoria da Literatura*. Lisboa: Editorial Presença, 2001.
- MIRANDA, Ana. *Entrevista concedida à Revista Literária*. São Paulo, [s. d.] Disponível em: <www.revistaliteraria.com> Acesso em: 30 jun. 2005.
- MONTELEONE, Jorge. *El relato de viaje: de Sarmiento a Umberto Eco*. 1ª ed. Buenos Aires: El Ateneo, 1998.
- MOTT, Maria Lucia. *Brasil: 500 anos de povoamento*. São Paulo: IBGE.
- NANCY, Jean-Luc. "La existencia exiliada". Trad. Dante Bernardi. *Arquipélago*, Barcelona, vol. 26-27, inverno 1996. p. 34-39.
- NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Cia das Letras, 1988.
- NIETZSCHE, Friedrich W. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Trad. Mário da Silva. 9. ed. São Paulo: Civilização Brasileira, 1998.
- NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 2002.
- PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- PRADO JR., Caio. *Formação do Brasil Contemporâneo: Colônia*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- PRATT, Mary Louise. *Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação*. Bauru: EDUSC, 1999.
- RIBEIRO, Darcy. *Povo Brasileiro: a Formação e o Sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- ROMERO, Silvio. *História da literatura brasileira*. 3. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, [19--].
- ROUANET, Sergio Paulo. *A razão nômade: Walter Benjamin e outros viajantes*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.
- SAER, Juan Jose et PIGLIA, Ricardo. *Por un relato futuro*. Santa Fé: Universidad Nacional del Litoral, 1990.
- SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Trad. Tomas Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Cia das Letras, 2003.
- SANTIAGO, Silviano. "Autor novo, novo autor". Ponto Crítico. *Jornal do Brasil*, 29 de abril de 1989.
- SANTOS, Amandio Miguel dos. *As filhas de Eva. Da invisibilidade do feminino na narrativa bíblica à corpografia da sedução nos temas iconográficos*. Rio de Janeiro, 1999. Tese (Doutorado). Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal Fluminense.
- SAYAD, Abdelmalek. *A imigração ou os paradoxos da alteridade*. São Paulo: Edusp, 1998.

- SCRAMIN, Susana. "Um certo Oriente: imagem e anamnese". [no prelo].
- SEIXO, Maria Alzira. *A viagem na literatura*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1997.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. "Arte, dor e kátharsis ou variações sobre a arte de pintar o grito". Disponível em: <www.scielo.br > Acesso em: 05 ago. 2005.
- SONTAG, Susan. *Sob o signo de saturno*. São Paulo: L&PM, 1986.
- SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.
- _____. "Desterritorialização e forma literária. Literatura brasileira contemporânea e experiência urbana". IN: *Literatura e Sociedade*, São Paulo, vol. 08, 2005. p. 60-81.
- _____. "Livro de Hatoum lembra jogo de paciência". *G8 Letras*, Folha de São Paulo, 29 de abril de 1989.
- THÉRENTY, Mary-Eve. "Le voyage romanesque". *L'analyse du roman*. Paris : Hachete Livre. 2000.
- TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- VILCHES, Lorenzo. *La lectura de la imagem: prensa, cine, televisión*. Barcelona: Piadós Comunicació, 1984.
- WALDMAN, Berta. *Entre passos e rastros: presença judaica na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Perspectivas/FAPESP, 2003.
- WEBER, João Hernesto. *A nação e o paraíso: a construção da nacionalidade na historiografia literária brasileira*. Florianópolis: EdUFSC, 1997.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Trad. Luiz Henrique Lopes dos Santos. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: EDUSP, 1994.

ANEXOS

TABELA 01 - IMIGRANTES QUE ENTRARAM NO BRASIL, 1880-1969, POR DÉCADA³²⁶

	Portugueses	Italianos	Espanhóis	Alemães	Japoneses	Oriente Médio	Outros
1880-1889	104.690	277.124	30.066	18.901	-	-	17.841
1890-1899	219.353	690.365	164.293	17.084	-	4.215	103.017
1900-1909	195.586	221.394	113.232	13.848	861	26.846	50.640
1901-1919	318.481	138.168	181.651	25.902	27.432	38.407	85.412
1920-1929	301.915	106.835	81.931	75.801	58.284	40.695	181.186
1930-1939	102.743	22.170	12.746	27.497	99.222	5.549	62.841
1940-1949	45.604	15.819	4.702	6.807	2.828	3.351	34.974
1950-1959	241.579	91.931	94.693	16.643	33.593	16.996	87.633
1960-1969	74.129	12.414	28.397	5.659	25.092	4.405	47.491
Total	1.604.080	1.576.220	711.711	208.142	247.312	140.464	671.035
	31%	30%	14%	4%	5%	3%	13%

TABELA 02 - IMIGRAÇÃO DO ORIENTE MÉDIO PARA O BRASIL, 1884-1939, POR DÉCADA³²⁷

	1884 1893	1894 1903	1904 1913	1914 1923	1924 1933	1934 1939	Total 1884-1939
Argelinos	-	-	-	-	1	-	1
Armênios	-	-	-	1	821	4	826
Egípcios	-	51	42	190	335	27	645
Iranianos	-	-	-	12	107	10	129
Iraquianos	-	-	-	-	10	-	10
Libaneses	-	-	-	-	3.853	1.321	5.174
Marroquinos	-	192	31	35	47	23	328
Palestinos	-	-	-	-	611	66	677
Persas	-	-	-	-	374	9	383
Sírios	93	602	3.826	1.145	14.264	577	20.507
Turcos	3	6.522	42.177	19.255	10.227	271	78.455
Total	96	7.367	46.076	20.638	30.650	2.308	107.135

³²⁶ FONTE: MOTT, Maria Lucia. *Brasil: 500 anos de povoamento*. São Paulo: IBGE. p. 225.³²⁷ Id.

A GRAFIA-IMAGEM ÁRABE



FIGURA 14
Não será a bondade a recompensa da bondade? (Alcorão LV, 60)
(Caligrafia de Hassan Massoudy)³²⁸

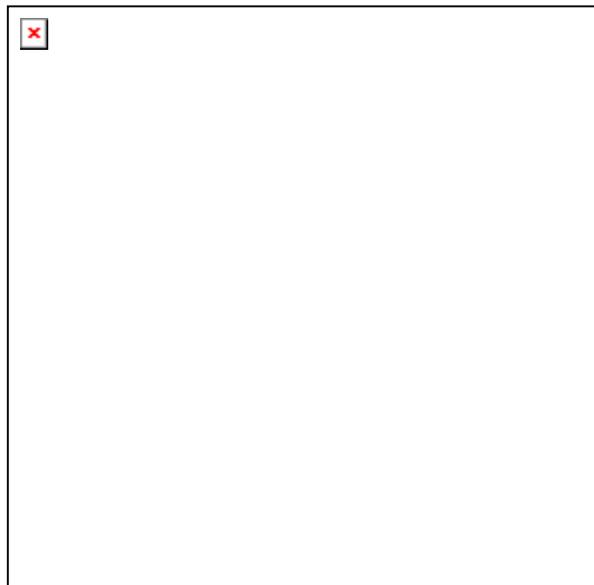


FIGURA 15
Estilo kûfi ortogonal (Samarkanda). Profissão de fé muçulmana:
"Não há deus senão Deus e Muhammad é o mensageiro"³²⁹

³²⁸ FONTE: HANANIA, Aida R. *A palavra como imagem: reverência e arte*. Disponível em <www.tendaarabe.hpg.com.br> Acesso em 21 ago. 2005.

³²⁹ Id.