

ALBERTO MUSSA E A COSMOGONIA DOS DEGRADADOS

Joyce Silva Braga (UERJ)
joycesilvabraga@gmail.com

1. Introdução

Retomo os escritos de Walter Benjamin (2012) para iniciar este ensaio. Em “Sobre o conceito da história” Benjamin debate, essencialmente, sobre a tarefa do historiador “materialista”, diferenciando-o daqueles cuja historiografia seja ou burguesa ou progressista, de maneira a esclarecer que ambas (tanto a burguesa quanto a progressista) se apoiam na mesma concepção de tempo: um tempo homogêneo e vazio; um tempo cronológico e linear. A tarefa do historiador materialista seria, diferentemente dos outros, “identificar no passado os germes de uma outra história, capaz de levar em consideração os sofrimentos acumulados e de dar uma nova face às esperanças frustradas” (BENJAMIN, 2012, p. 8). Nesse sentido, entendemos que em lugar de apontar para uma imagem eterna do passado, como no historicismo, ou, dentro de uma teoria do progresso, que enaltece o futuro, o historiador deve constituir uma experiência com o passado (tese 16). Essa experiência funda, conforme Jeanne Marie Gagnebin (2012), um outro conceito de tempo, o “tempo de agora” (Jetztzeit). É imerso nesse outro tempo, no tempo do agora, que perpassa a experiência do historiador, que nos propomos a realizar uma leitura da obra ficcional de Alberto Mussa, principalmente a narrativa *O Enigma de Qaf*. Interessa-nos, assim, esse *ethos* do escritor, o lugar de enunciação dessa voz, ou seja, a maneira como o escritor vai trabalhar essa experiência que ele tem com o passado. Esse será nosso ponto de partida.

2. O ethos do escritor

Alberto Mussa, acadêmico, ensaísta, tradutor e ficcionista, configura-se como um intelectual contemporâneo, conforme a aceção de Edward Said (2005). Nasceu em 1961 e antes de ingressar no mundo das letras chegou a cursar matemática na UFRJ. Em 1987, concluiu o curso de letras, na modalidade literatura brasileira, pela UFRJ. Depois obteve o grau de mestre na mesma universidade, com a dissertação intitulada “*O Papel das Línguas Africanas na História do Português do Brasil*”. Foi professor e já trabalhou como lexicógrafo no *Dicionário Houaiss*, além

de trabalhar como percussionista em conjuntos de samba, grupos de capoeira e terreiros de umbanda. Ainda traduziu diversos contistas africanos e árabes para a revista *Ficções* e a coletânea de poemas pré-islâmicos denominada *Al-Mullaqat* (Os Poemas Suspensos). Possui avós árabes, que migraram para o Brasil. Vive a cultura negra desde o nascimento: toca instrumentos, pratica capoeira, frequenta terreiro de umbanda e candomblé, escreve samba-enredo e participa do mundo do samba. Descobriu, recentemente, através de um exame de DNA, que possui ascendência indígena por parte materna.

Dentro desse panorama sobre a figura do escritor, percebemos que Alberto Mussa nutre uma profunda relação com o grupo que Linda Hutcheon (1991) denominou de “ex-cêntricos”. Ou seja, os subalternos, os silenciados, os colonizados, enfim, aqueles que não estão no centro do poder colonial, cuja produção do discurso sofre processos externos e internos com o objetivo de interdição da palavra, segundo a acepção de Foucault (2001; 1996). Nesta pequena biografia do autor, vemos circular as imagens do negro, do imigrante, do indígena, do oriental, do africano, e do brasileiro, principalmente. Isso ocorre também em sua obra ficcional de maneira intensa, como analisamos mais adiante.

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

De alguma forma, um de seus intuitos, enquanto ficcionista e intelectual, sob nossa perspectiva, é reescrever ou reler a historiografia oficial que compõe suas raízes culturais, como a indígena, a africana, a árabe, a brasileira. Para cada uma dessas culturas tem dedicado uma narrativa ficcional. Buscaremos, a partir de agora, expor uma visão de conjunto da obra do escritor para, posteriormente, inserir *O Enigma de Qaf* (2004) nesse *continuum*.

3. O conjunto da obra

Buscamos mapear nas obras de Alberto Mussa não só a relação entre o plano histórico e a ficção, mas, principalmente, como a sua ficção trabalha esse caráter histórico de forma crítica, de forma a reescrever ou subverter, através de seus personagens ex-cêntricos, a historiografia oficial. Mapeamos nos personagens a interseção entre o histórico e o individual, de forma a não nos determos em classificações ou terminologias para sua obra. Ou seja, não é nosso intuito aqui classificar a obra deste escritor, seja como “romance histórico” (JAMESON, 2007), “novo romance histórico” (MENTON, 1993), “narrativa de extração histórica” (TROUCHE, 2006), “narrativa histórica” (CUNHA, 2004) ou, ainda, classificar como “metaficção historiográfica” (HUTCHEON, 1991). O que pretendemos é debater sobre essa releitura da história que sua obra ficcional promove, no sentido de pensar as relações críticas que se estabelecem entre os fatos históricos e a ficção em busca de uma nova relação com o passado.

Sendo assim, numa perspectiva cronológica, a obra ficcional de Alberto Mussa se dispõe da seguinte forma: *Elegbara* (1997), *O trono da rainha Jinga* (1999), *O Enigma de Qaf* (2004), *O movimento Pendular* (2006), *Meu destino é ser onça* (2009), *De canibus quaestio* (2010) e *O Senhor do lado esquerdo* (2011). Estão em *Elegbara*, publicado em 1997, as narrativas contadas sobre os mitos de Exu, o orixá da cultura iorubá, ou nagô, cujos nomes conhecidos são também Eleguá e Cariapemba, entre outros. Significa “detentor do poder”, destacando-se entre seus inúmeros aspectos o de ser viabilizador da ação, do crescimento, da transformação. Nas narrativas de Mussa, *Elegbara* tem a forma de um andarilho que perpassa os contos sob muitas metáforas, sempre investido do poder da transformação. Estas narrativas foram costuradas por mitos recolhidos no século XIX e XX, conforme assinala Mônica Machado (2013), por caminhos culturais que nos religaram a terras africanas e portuguesas, em que vemos a historiografia portuguesa com anotações de viagens, como a chegada ao Brasil, a história dos judeus fugidos da Inquisição na Europa, a grande incompreensão sobre a religião e seus conceitos.

Podemos destacar dessa obra a intensa relação entre a história e a ficção, como na narrativa *A cabeça de Zumbi*, cujos personagens históricos são amplamente conhecidos. Também no *Mérito de Fêti*, onde os dados arqueológicos são retirados de pesquisas bibliográficas expostas no texto e possivelmente verificáveis. Personagens, fatos e fontes são traba-

lhados de forma a atenuar a fronteira entre essas duas instâncias, como ocorre com o governador do Rio do século XVIII, Luís Vahia Monteiro, o Onça. Ou a narrativa sobre a batalha de *Alcácer Quibir* – na qual desapareceu o rei de Portugal Dom Sebastião, pondo fim à dinastia de Avis. Mas, é no conto *A primeira comunhão de Afonso Ribeiro*, cuja ambientação é baseada em fontes quinhentistas (Thevet, Caminha e Anchieta, principalmente), que temos mais claramente uma problematização da sociedade ocidental, branca e patriarcal, que se mostra fraca, crente na religião e nas ciências. A questão está no enfoque dado ao protagonista. Afonso Ribeiro é um degredado.

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

Além disso, Afonso Ribeiro é desertor da esquadra de Cabral assim que começam os contatos com os indígenas, se aventurando na língua dos índios, o tupi antigo, para, enfim, se reconciliar com o mundo, pelo prazer, pela beleza e pela compreensão da comunhão. Só que ele não se reconcilia com a dita civilização, com o mundo ocidental, pelo contrário, ele encontra na comunhão com os índios outra forma de estar no mundo, ele se insere de fato na nova sociedade através do canibalismo.

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

O escritor Alberto Mussa se refere a *Elegbara* da seguinte forma:

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

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

Nessa obra, temos uma reconstituição histórica da cidade do Rio de Janeiro, nas primeiras décadas do século XVII. Vemos o universo cultural africano sendo transplantado para o Brasil através de misteriosos crimes que vão ocorrendo. Através de vários depoimentos, percebemos que o que se busca afinal não é quem matou, como e onde, mas se focaliza o “por quê?”, recaindo a uma discussão filosófica sobre o conceito de mal que, como vimos em *Elegbara*, é um tema recorrente em Mussa, conforme podemos observar no seguinte trecho, que apesar de longo, demonstra bem outras questões que serão expostas mais adiante.

Vagamente, ouvira dizer daquele escravo. Fora, parece, educado por um padre sírio, da igreja bizantina, que viveu em Salvador, onde Mendo Antunes o adquiriu. Não sei por que o escândalo de alguns sobre o fato de o armador tê-lo feito secretário, se aparentara ser de tão boa índole e tinha tão bons modos.

Não sei se foi aquela boa vontade que me deu, ou a mera curiosidade que nos vem sempre ante o inusitado, ou mesmo o gosto simples de puxar assunto, mas quando dei por mim acabava de indagar do escravo sobre que escrevia com tanto empenho.

– Uma cantiga de negros, padre. Nada que lhe possa interessar.

Achei injusta a resposta, porque sempre me detive sobre toda criação divina, mas não quis debater.

– E o que diz a canção? – continuei.

– Não sei. Não conheço a língua. Tento apenas copiar as palavras, como se fossem portuguesas. A propósito, padre, já estive em Angola?

Disse que não; e considerei o absurdo de se redigir algo de que não se possa apreender o sentido.

– Talvez mencione o demônio – adverti. _ Esse mesmo que ornamenta o aparador do senhor Antunes.

O escravo mudou subitamente de expressão, como se passasse a se interessar pela palestra. E condescendeu:

– Na verdade, sei que é um canto sobre Cariapemba.

E me contou a fábula.

– O demônio, portanto – quase gritei, erguendo-me do assento, quando chegou ao fim.

– Não, padre. Uma alegoria do mal. Que quer apenas significar que o mal, apesar de eterno, é constante. Não diminui; mas também não aumenta. Cariapemba, padre, é uma possibilidade de justiça.

Contestar o equívoco, combater o erro é a função dos ministros de Deus. Falei, assim, da imensa misericórdia divina, da redenção do pecado, da proscrição do mal. Mas o escravo sorriu:

– É aproximadamente a tese do tratado do ouvidor Unhão Dinis.

Estranhei que um escravo estivesse a par do teor de um tratado filosófico e ainda tentasse discuti-lo. (MUSSA: 1999, p. 104-105).

Nesse universo da escravidão na cidade do Rio de Janeiro, temos nesta trama vários pontos de vista, em que cada capítulo (ou conto ou narrativa) possui um narrador diferente que relata sua própria versão sobre os acontecimentos, como Mendo Antunes, a rainha Jinga, Gonçalo Unhão Dinis, Lemba dia Muxito, Camba Dinente, entre outros. Essa questão marca a polifonia bakhtiniana (2011) e é importante frisar aqui também que, assim como em *Elegbara*, os que são chamados a evocar a sua própria voz são os marginalizados, como os índios, os africanos, os mestiços, além de alguns portugueses, que, carnavalizados (BAKHTIN, 2011), possuem a função de marcar o ocidente, conforme vimos na citação anterior.

O passo seguinte dado por Mussa será o de mergulhar em uma cultura outra, uma identidade ainda mais marcada por estereótipos após o “11 de setembro”: o árabe. Sabemos que Alberto Mussa é descendente de imigrantes libaneses, como um dos narradores da narrativa que é chamado por “Sr. Mussa”, e que a base do enigma se fará através da memória de seu avô Nagib, que se torna também personagem do romance *O Enigma de Qaf*, publicado em 2004. Esta obra, vencedora de prêmios como o da *Associação Paulista dos Críticos de Arte* e da *Casa de Las Américas de 2005*, além de ter sido considerada pelo jornal *O Globo* como um dos dez melhores livros de 2004, está fincada em pesquisas da mitologia árabe pré-islâmica. Foi criada sob a intertextualidade de uma

tradução do próprio escritor dos chamados *Os Poemas Suspensos*, que publicou em 2006, diretamente do árabe após longa imersão no estudo do árabe clássico. Como podemos perceber, outra vez o excêntrico toma a voz, ou melhor, os ex-cêntricos, pois a narrativa enuncia a voz tanto dos árabes antes do advento do islamismo quanto os que vieram depois, analisando a relação que os imigrantes árabes possuem com essa tradição identitária, seja aqui no Brasil ou em qualquer lugar do mundo. Talvez explique sua tradução para diversos países, além de ser estudada em outras universidades fora do Brasil, como a Universidade de Stanford, na Califórnia. Porém, como essa narrativa é foco principal de nosso estudo, ela terá uma análise específica mais adiante.

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

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

Com relação à ideia do adultério figurado no movimento pendular, a história que demonstra mais claramente a questão é a *A teoria Amoré*. Todas as suas fontes são perfeitamente verificáveis, sendo interes-

sante no autor o próprio manuseio delas e o produto final de sua ficção. Segundo o narrador, está no capítulo 43 do livro de Hans Staden – artlheiro alemão que serviu no forte Bertioga – a cena célebre em que este interpela Cunhambebe sobre a legitimidade ética da antropofagia. O narrador não cita, mas o livro de Staden intitula-se *História Verdadeira e Descrição de uma Terra de Selvagens, Nus e Cruéis Comedores de Seres Humanos, Situada no Novo Mundo da América, Desconhecida antes e depois de Jesus Cristo nas Terras de Hessen até os Dois Últimos Anos, Visto que Hans Staden, de Homberg, em Hessen, a Conheceu por Experiência Própria e agora a Traz a Público com essa Impressão* ou somente *Duas Viagens ao Brasil*, publicado em 1557, na Alemanha. Staden, segundo o narrador e como ele mesmo relata, foi feito prisioneiro pelos tupinambás e, às vésperas de ser devorado, não tinha compreendido a festa canibal e argumentava que mesmo os seres irracionais não se alimentavam de seus próprios semelhantes. “Cunhambebe, mordendo a perna de um tapuia, respondeu: – Jaguará ixé. Icóbae çé” (MUSSA, 2006, p. 161). Esta frase aparece traduzida em nota de rodapé pelo narrador como “Eu sou é uma onça. E isto está gostoso” (MUSSA, 2006, p. 161). Clara intertextualidade com o livro posterior de Alberto Mussa, *Meu destino é ser onça* (2009), que trata exatamente dos indígenas, e com o conto intitulado *De canibus quaestio* (2010).

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

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

Inadmissível, para Gabriel Soares, era ingerir carne humana por mantimento, prática que atribui aos legendários aimoré – adversários ferrenhos dos tupinambá, tupiniquim, tupinaé, maracajá, temiminó, tamoio, tabajara, amoi-pira, caeté e potiguar. Os aimoré teriam sido tão bárbaros, tão traiçoeiros, teriam provocado tanta devastação no litoral, que chegaram a ser tomados, literalmente, por animais selvagens (MUSSA: 2006, p. 161).

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

Ao trazer a figura e a voz de Gabriel Soares de Sousa, o narrador busca mostrar não só a polifonia através das diferentes visões dos cronistas sobre os indígenas brasileiros, mas, principalmente, marcar essas diversas tribos indígenas que existiam, como vemos na citação anterior. Assim, quando lemos esta obra, percebemos que, longe da unidade e homogeneidade atribuída ao “índio” tão difundida pelo discurso colonizador, o Brasil, desde tempos imemoriais, possuía uma diversidade de povos que tinham variadas formas de organização social e visão sobre a transcendência, como Mussa mostrará mais detidamente em *Meu destino é ser onça* (2009), mas cujo cerne já se mostra presente nessa obra.

Voltando à narrativa, vemos que o narrador de Alberto Mussa conclui que na maioria dos relatos que reúne em seu livro, podemos ser levados a pensar que a reação do pai, ao matar o filho, decorreu da repugnância em relação ao incesto, mas, se for assim, pergunta o narrador, “por que a mulher foi poupada?” Sua argumentação indica que não houve reprovação ao incesto e nem preocupação com a herança genética, mas o fundamental na ação do pai era neutralizar o rival sexualmente ativo. Daí a aceção do movimento pendular, pois o incesto – considerado mola-mestra da sociedade – é “uma simples ficção, um produto da cultura, um ardid racional que visa neutralizar um impulso instintivo” e que “toda repressão ao incesto – seja qual for sua definição – é necessariamente uma repressão ao adultério” (MUSSA, 2006, p. 175).

Ressaltamos que o próprio tema pendular – o sexo, a sexualidade – manifestado através seja pelo adultério, seja pelo incesto, é um tema

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

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

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

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

Para rediscutir o postulado de Borges, propus alguns princípios de classificação matemática das histórias possíveis (restritas, no caso particular do li-

vro, à questão dos triângulos). (...) como cada história pertence a um tipo teórico, tanto faz ambientá-las na África ou na Índia, antes ou depois de Cristo. Tanto faz serem vividas por mim ou por outras pessoas. Um livro que apresenta uma teoria universal do adultério – ainda que ficcional – não poderia estar fundamentado em história de uma única época ou cultura. Por isso, fiz questão de percorrer todos os continentes e todas as épocas, da pré-história ao século XX. Mas há um predomínio natural de histórias brasileiras, porque o narrador é brasileiro. (MUSSA: 2013).

O diálogo entre o real e o ficcional é um questionamento que Mussa coloca para o leitor destas histórias pendulares desde as primeiras páginas, na advertência inicial, através da metaficção (MENTON, 1993; HUTCHEON, 1991). Depois de explicar o método de organização do livro, o narrador expõe que pensou em sugerir uma espécie de jogo para descobrir qual das narrativas não é real. Mas, como relata o narrador, isso teria sido excessivo e, “mesmo os inocentes irão facilmente percebê-la” (MUSSA: 2006, p. 9). Ironicamente, dois parágrafos mais tarde, provoca seu leitor dizendo que uma narrativa entre todas do livro é falsa. No entanto, ao final da leitura, nem os inocentes, nem os mais sábios dirão com certeza qual é a falsa, se é que existe. Esse jogo com as fronteiras entre história e ficção permeia toda sua obra ficcional e está presente em suas advertências, apêndices, *post scriptum*, cálculo textual, notas de rodapé, notas finais, índice remissivo, entre outros. Estes variados tipos textuais presentes em seus livros realça o caráter de reescritura da história, desse manuseio dos dados históricos pela ficção, que se apresenta, de certa forma, antropofágico, pois Mussa não altera os dados historiográficos oficiais em si, mas os reescreve e organiza de tal forma, dentro da ficção, que deles se pode deprender outra visão, outro discurso sobre o mesmo fato.

Dentro dessa perspectiva, Monica Machado (2013), em seu estudo sobre dois contos de Alberto Mussa, um deles presente nos contos pendulares, teve o propósito inicial de investigar o que ela chamou de “devoção da ordem” em seus fundamentos em relação à sociedade, aos homens que a constituem e ao Estado estabelecido nessa convivência. Machado conclui que no texto de Mussa está “a avaliação dos mitos como matéria de criação ficcional e fonte de pensamento para as sociedades” (MACHADO, 2013, p. 30). Mas um pensamento que caminha como questionador, que põe em movimento uma série de processos desestruturantes. Segundo a estudiosa, a prática de literatura de Alberto Mussa passa pela “recepção de um processo não evolutivo, mas perspectivo” (MACHADO, 2013, p. 30), que se aproxima do que Deleuze apresenta como um conjunto de caminhos, que “se cruzam, tornam a passar pelos mes-

mos lugares, aproximam-se ou separam, cada qual oferece uma vista sobre os outros” (DELEUZE, 2011, p. 10). É uma relação de perspectiva e, por isso mesmo, questionadora, problematizadora. Machado não cita ou faz alguma menção a Linda Hutcheon, mas sua visão sobre a obra de Mussa está muito próxima, a nossa ver, da teorização que Hutcheon realiza sobre a pós-modernidade e sobre os relatos pós-modernos, ou seja, aquilo que ela denominou como metaficção historiográfica.

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

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

construtos linguísticos que foram legitimados como “verdades” ao longo do tempo.

Importante retomar essa questão do construto linguístico, pois para Linda Hutcheon, “o que a escrita pós-moderna da história e da literatura nos ensinou é que a ficção e a história são discursos, que ambas constituem sistemas de significação pelos quais damos sentido ao passado” (HUTCHEON, 1994, p. 122). Ou seja, “o sentido e a forma não estão nos acontecimentos, mas nos sistemas que transformam esses acontecimentos passados em fatos históricos presentes”. (HUTCHEON, 1994, p. 122). Assim, o narrador ao organizar os registros históricos e as fontes escritas sobre os índios brasileiros, essas ruínas dos Tupinambás, não só as restaura e as reescreve, mas as faz dialogar através do seu chamado “cálculo textual”, comparando-as entre si, uma vez que apresentam pontos de vista distintos. Esse diálogo promove um trânsito de informações que deixa claro para o leitor que se tratam de versões daquela experiência com o passado. Versões que passam pela subjetividade do cronista, do lugar de enunciação de sua voz.

Nesse nível, o do discurso, segundo Foucault (1986), “as contradições desalojam as totalidades”, ou seja, ao trazer essas vozes e colocá-las uma de frente com a outra, o narrador possibilita ao leitor uma visualização, um painel de análise das discontinuidades entre esses cronistas, das lacunas, promovendo com isso uma ruptura nessa visão oficial e universal que foi difundida sobre os índios brasileiros, além de escrever/restaurar esse texto que o narrador considera fundamental para o conhecimento do nosso passado, que merecia figurar ao lado dos mais célebres do mundo. Vemos, portanto, que “a redação, a recepção e a leitura crítica de narrativas a respeito do passado tem grande relação com questões de poder – intelectual e institucional” (HUTCHEON, 1994, p. 132).

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

A restauração mitológica centra-se na razão metafísica do costume ritual do canibalismo, tão repugnado ao olhar europeu, porém essencial à sociedade indígena. Tema recorrente em Mussa, como vimos. Porém, quando chegamos até aqui percebemos como esse tema resgata toda uma escatologia mítica dos indígenas, resgata sua identidade, sua cultura que fora tão marginalizada pelos colonizadores. Percebemos, após essa

leitura, que a metafísica tupi, baseada no rito antropofágico, era a principal forma de aquisição da cultura para os índios, capaz de transformar em Bem o Mal inevitável e inerente na natureza. Explica o autor:

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

Assumir essa obra (ou obras) como patrimônio literário é reafirmar a consciência de que a história “não pode ser escrita sem a análise ideológica e institucional da voz e do lugar daquele que escreve, pois o ato da escrita está inevitavelmente envolvido com as ideologias e as instituições” (HUTCHEON, 1994, p. 125). A isso, devemos ressaltar, ainda, que o escritor-narrador, num tipo de preâmbulo (alguns textos que buscam explicar sobre a cultura tupinambá, sua língua, modo em sociedade etc.), realiza uma reflexão sobre seu interesse em escrever sobre o assunto: através de um exame de DNA descobriu que sua linhagem materna é ameríndia, diferentemente do seu filho, que possui linhagem materna africana, porque herdou da mãe. “Todavia, sendo ele meu descendente, é certo que se trata de um descendente de ameríndio, embora seu genoma não acuse nenhuma marca desse fato” (MUSSA, 2009, p. 21). Esse trabalho com probabilidades chama a atenção, pois o narrador adentra em cálculos e mais cálculos e chega a uma conclusão:

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

Ressalta, em nota de rodapé, que o mesmo raciocínio se aplica aos fenícios ao discorrer sobre essa questão da extinção do ponto de vista biológico, pois os fenícios são reconhecidamente antepassados dos libane-

ses. Aliás, afirma o narrador que grande parte da população da França descende dos gauleses e que, o Brasil, por rejeitar os indígenas, se torna um país profundamente racista. Para Mussa, não é necessário desprezar os índios ostensivamente. “Basta esquecer que eles existem. E fazer a história começar em 1500” (MUSSA, 2009, p. 23).

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

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

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

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

Já em 2011, Alberto Mussa publica *O Senhor do Lado Esquerdo*. Um romance policial, construído sobre a ideia contida nos mitos africanos, mas transposta para a formação da cidade do Rio de Janeiro, com

participação de capadócius, dos franceses, dos portugueses, da Coroa, dos índios e dos africanos em fragmentos e histórias recolhidos na literatura do século XX. O questionamento é sobre a fundação dessa cidade, talvez mais compreensível se ligada à história de seus crimes, conforme assinala o narrador. Trata-se do mito de fundação dessa cidade. O mito, que perpassa também essa obra, é, para um de seus narradores, “o gênero literário por excelência” (MUSSA, 2009, p. 71). Além disso, explica seu narrador que outra característica fundamental da mitologia é a indistinção entre os conceitos entre arte e pensamento.

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

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

Essa trama baseia-se em um crime sexual de origem (a ferida durante a cópula), que toma a forma do assassinato de um secretário de Estado num prostíbulo do Rio, durante o governo de Hermes da Fonseca, em 1913. Nesta ambientação, expõe Alcir Pécora (2013), o narrador analisa as práticas da sociedade carioca da Primeira República, com especial atenção àquelas que ligam os bairros mal afamados às casas mais chiques por meio de passagens secretas da libidinagem, retomando a questão da sexualidade e tabu discutidos anteriormente. Vemos no romance que, quando esse mundo “macabro” ou “obsceno” surge na narrativa, trata-se de um convite a um passeio pelo “lado esquerdo” da cidade, ao mundo que foi obscurecido, degradado. Trata-se do próprio excêntrico. O chamado “lado esquerdo” é o mundo dos ex-cêntricos. Interessante essa nomenclatura, pois, se pensarmos nestas diferenciações, perceberemos que o lado direito é o lado apolíneo, o racional, o cartesiano, o escrito, o branco, o masculino, o ocidental; aquele que está ao lado direito do pai é Cristo, nas acepções cristãs. Já o lado esquerdo é o dionisíaco, o irracional, o emocional, o feminino, o oral, o oriental, o maligno, aquele ou

aquilo que deve ser controlado. Portanto, o lado esquerdo é o excêntrico por excelência, figurando nesta narrativa como o senhor, dono de sua própria voz e de seu corpo, de sua expressão, dono de seus passos e de sua sexualidade.

Na própria cena que desvenda ao leitor o mistério que envolve a narrativa, há uma descrição de um ritual de macumba, e que, segundo o escritor, “essa é a minha cultura”. Esses rituais são frequentes dentro da trama e mostra esse lado esquerdo e perspectivo de sua visão, pois possuem relevo dentro da narrativa. Outro exemplo é quando o narrador nos conta detalhes da história arquitetônica do Rio de Janeiro e sobre a origem da palavra capoeira. Há muitas interrupções ou suspensões da trama, o que reafirma a forma de romance policial, para que o narrador possa discorrer sobre diversos temas da cultura negra, africana e brasileira. Para Mussa (2013), esse caminho é um dos mais antigos da prosa, e cita o *Moby Dick* para exemplificar que se trata de uma história de aventuras cheia de considerações técnicas sobre as baleias.

Lidos assim, a obra de Alberto Mussa reinsere na literatura e promove destaque aos grandes mitos das culturas não ocidentais: árabe, africana, indígena. Uma inserção e uma valorização dessas culturas e de suas narrativas ou obras principais, sempre baseada nos mitos. Segundo Monica Machado (2013), os mitos tratam dos fatos observados (atuais) e dos fatos relatados (ancestrais), sendo, assim, uma espécie de elo da comunicação perdida. Por isso,

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

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

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

Discurso estético e racional, uma maneira entre arte, história e pensamento, um recontar, recriar sua própria história e encontrar seu lugar de escritor e intelectual dentro de um pensamento perspectivo, em que a *Verdade* não existe mais, pois o que existe na contemporaneidade são as *verdades*, no plural, perspectivamente, conforme podemos observar em uma entrevista dada a Ubiratan Brasil:

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

Mussa sugere, assim, com sua obra, que precisamos de nossos próprios sistemas sociais. Chega de copiar ou imitar os modelos da colonização, precisamos ter a coragem de inventar o nosso próprio modelo, precisamos tomar valores teóricos supostamente superados pela civilidade à brasileira e torná-los práticos. Conforme Machado (2013), “interessa a formação da identidade brasileira, mas não nos moldes nacionalistas e etnocêntricos que continuam a preocupar a Europa”. Para a abertura perspectiva, interessa entender, como sugere Machado, o que são os brasileiros hoje, na prática, e, mais ainda, interessa perceber como a técnica narrativa, a importância e a força da concisão, o bom humor e o pensamento provocador das culturas não ocidentais provocam a mistura, importa perceber a capacidade que essa mistura tem de interferir sobre o mundo, sobre como vivemos e pensamos. Interessa, portanto, perceber como o escritor lida com essa herança cultural do passado, com essas ruínas que caíram aos seus pés, assim como caíram aos pés do anjo da história, descrito por Benjamin. Trata-se de um projeto para além da descoberta do primitivo, do exótico, mas se torna uma busca de si mesmo imerso nesse outro.

Assim, a importância deste panorama se deve a um maior conhecimento da obra do autor, que é contemporânea, muito premiada e ainda

pouco estudada, para que possamos apreciar, agora de forma mais detida, o movimento de releitura da história oficial provocado por sua narrativa intitulada *O Enigma de Qaf*, que fora publicada em 2004.

4. *O Enigma de Qaf*

Sabemos, de antemão, que não poderemos tratar neste ensaio de todas as questões que a narrativa toca. Portanto, um recorte metodológico deve ser feito. Para analisar este romance sob o ponto de vista da releitura da história pela ficção, vamos nos focar em comentar sobre a presença e a função dos personagens ex-cêntricos dentro da narrativa, deixando, para outro momento, questões como a linguagem, a língua árabe, os poemas, a estrutura narrativa, e o próprio enigma.

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

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

O poema *Qafiya al-Qaf* conta as aventuras do herói al-Ghatash, outro narrador do romance, que, movido pelo amor nutrido pela jovem Layla, da tribo Ghurab, atravessa o deserto, enfrentando tribos rivais, oásis de areia, duelos e uma adivinha manca, metaforizada pela figura de um corvo. Pelo amor de Layla, como condição para desvendar sua bele-

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

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

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

Aliás, o próprio termo “árabe” está relacionado a essa época antes do islã. A raiz semita, *arab*, exprime a ideia de aridez, deserto, significando, “habitante do deserto”, e “aparece pela primeira vez grafado em cuneiforme nas inscrições de Salmasar III” (GIORDANI, 1985, p. 14). Este termo “árabe” foi primeiramente aplicado aos beduínos (de badiya = estepe), porém, “essa designação alargou-se pouco a pouco a todos os

habitantes, nômades ou não, dos planaltos interiores e, em seguida, ao conjunto das populações da península” (GIORDANI, 1985, p. 14). Edward Said (2007) assinala que o uso mais disseminado a essa palavra hoje prende-se ao agrupamento cultural, significando todos os povos do mundo árabe, que vão desde o Oriente Próximo ao Norte da África, os da Arábia propriamente dita e, claro, as populações que migraram para outros países, distantes ou não.

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

A geografia árabe, presente na narrativa de forma central, promove a seus habitantes, desde tempos remotos, por exemplo, o isolamento, marcado pelo deserto, de um lado, e o mar, de outro, além disso colocou a região em uma posição comercial estratégica, sendo Meca um local de encontros e feiras literárias. Promoveu também o exílio, pois a aspereza do clima, da flora e da fauna motivou a migração e a vida nômade. Da fauna podemos destacar os animais domésticos, o cavalo e o camelo, pois são os grandes aliados e companheiros dos beduínos, como vemos em *Qaf*. O cavalo árabe tornou-se famoso por todo o mundo não apenas por sua beleza de formas, mas também pela resistência, pela velocidade e pelo afeiçoamento ao seu dono, sendo exportado para quase todo o mundo. Já o camelo, que não possui a nobreza do cavalo, mas supera-o em utilidade, “pode-se afirmar com segurança que sem sua existência o deserto não teria condições de ser habitado pelos beduínos” (GIORDANI, 1985, p. 11). Em vários dos *Poemas Suspensos* (2006), apelidaram-no de “navio do deserto”. Mas o camelo não é somente um meio de transporte, ele representa um constante companheiro do beduíno, além de fornecer, entre outras coisas, sua alimentação (carne e leite), seu vestuário e combustível. Segundo Giordani, “o beduíno aproveita-se de tal forma dessa dádiva que já foi apelidado de ‘o parasita do camelo’” (GIORDANI, 1985, p. 12).

Estas influências da geografia árabe estão presentes de maneira intensa em *Qaf*, como descrevemos anteriormente em seu enredo, pois a “alma árabe” dos beduínos é marcada por todas as consequências que a natureza do deserto acarretam. “A marca do deserto se fez sentir no no-

madismo, na vida frugal, no amor à liberdade, no espírito de solidariedade tribal, no gosto pela razia, na desconfiança em relação aos estranhos” (GIORDANI, 1985, p. 13). O beduíno desprezava a cidade e amava o deserto.

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

Todas essas características são retomadas pelo narrador do romance *Al-Gatash*. As diversas razias, ou seja, as batalhas, as invasões de um território inimigo ou estrangeiro, numa incursão rápida visando o saque (de rebanhos, alimentos, pessoas), podem ser percebidas em vários momentos da sua narração. Além disso, nos parâmetros e excursos, todos os demais poetas e as lendas que são contadas evocam essa geografia como forma de identidade, como forma de reconhecimento de sua tribo ou povo. O romance enaltece, assim, essa aspereza do clima e da geografia. O deserto se constrói nas palavras, nos poemas, na voz dos narradores não como algo empobrecedor, relacionado à miséria e a fome, mas como algo nobre, pois eles respeitavam essa geografia, eram nômades, criadores de cabras e camelos, dependendo de escassos recursos de água. Vemos a narrativa desenhar uma nobreza nessa “alma” beduína, pois “eram povos cujo *ethos* característico era formado pela coragem, hospitalidade, lealdade à família e orgulho pelos ancestrais” (HOURANI, 2006, p. 27).

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

Em *O Enigma de Qaf*, vemos várias citações a essa cidade, pois ela, antes do advento do islã e mesmo depois, era um lugar que todos iam realizar peregrinações religiosas e trabalhos comerciais. Nesta cidade está a Caaba (kaaba). Seu nome remonta a significação do aspecto de sua construção em forma de cubo. Era um antigo santuário, cujas origens se perdem em tradições lendárias.

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

Nessas feiras, havia o concurso dos poemas, cujo intuito do narrador Sr. Mussa é provar que o poema trazido na memória por seu avô merece figurar entre os demais e ser suspenso na Caaba. Assim, em *Qaf*, Alberto Mussa resgata, por intertextualidade, a biografia, a lenda e os poemas dos beduínos. Resgata seu modo de vida nômade, sua leis, e essas características que acabamos de salientar. Um modo de vida duplamente degradado pela historiografia oficial: primeiro por ser oriental, segundo por ser antes do islã. Duplamente excêntrico.

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

2004, p. 63). Ele conclui, assim, que todos os louvores de Nábigha à sua pessoa seriam falsos e que ele não merecia aquela glória toda.

Assim, vemos que um mesmo poema é interpretado de duas maneiras distintas, em estreita relação com a *mimesis*. A função deste personagem excêntrico, em nossa perspectiva, é marcar a não confiabilidade e parcialidade da voz narrativa, além de debater sobre a linguagem literária e a linguagem pragmática. Outro ponto é o fato do narrador nos contar, dentro desses parâmetros, sobre os sete máximos que mereceram que seus poemas fossem suspensos (Imru al-Qays, Tárafa, al-Háarith, Amru, Antara e Labid), assim como de outros poetas da mesma tradição. Não deixa de ser, segundo Rachel Bertol (2013), um recurso para valorizar o personagem al-Ghatash, numa mescla de ficção com realidade.

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

Temos, portanto, uma clara inversão da narrativa que foi traduzida pelo francês Galland. No texto ocidental, Xerazade conta para sobreviver e, aqui, Shahrazad conta para assassinar. No texto ocidental, ela conta para se tornar livre, aqui é ela quem acaba escravizada ao “punhado de os-

sos enterrados no deserto”. Essa outra visão que temos sobre esses personagens faz surgir questões, problematizações, principalmente pela atitude do narrador em marcar as diferenças entre o texto original (árabe, o oriental) e o texto francês (tradução, o ocidental). Traz à tona questões sobre o discurso e as apropriações discursivas que o Ocidente faz sobre o Oriente, ou seja, o *Orientalismo*, denominado por Said (2007).

Outros seres como Shahrazad fazem parte do romance em diversas ocasiões e, por esse motivo, vale a pena discorrer também sobre o gênio caolho Jadah e a velha manca. Estas são personagens de grande relevância para o entendimento da cultura pré-islâmica.

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

Jadah e a adivinha manca são os que conduzem outras personagens da história relativa ao poema, mantendo essa aura mitológica que permeia todo o romance. No caso da personagem da adivinha manca, temos uma imagem de uma velha decrepita, metaforizada na figura de um corvo, que aparece e desaparece misteriosamente. É ela quem influencia algumas personagens e seus destinos, uma espécie de bruxa, que lança uma maldição sobre a tribo de Ghurab. Tem importância fundamental na história do poema por parecer controlar os acontecimentos, induzir, talvez. É ela quem apresenta o enigma ao herói.

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

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

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

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

Essas três personagens, Xerazade, a adivinha manca e o gênio Jadah, presentificam a faceta religiosa da cultura pré-islâmica, pois entre os beduínos do deserto encontramos uma diversidade de crenças religiosas que representam a forma mais primitiva das crenças semíticas e que possuem uma base comum no animismo, como discorreu Giordani (1985). Isso significa dizer que a cultura beduína considerava sagrados os mais diferentes objetos tais como as fontes, as árvores, as pedras etc., como em outras crenças animistas. Na crença dos beduínos desempenhavam importante papel os djinns, pois representavam “o lado da vida da natureza ainda insubmissa e hostil ao homem” (GIORDANI, 1985, p. 34). Enquanto os deuses eram, de um modo geral, propícios aos homens, os djinns eram hostis. Essas entidades personificavam noções fantásticas dos terrores do deserto e de sua vida animal selvagem. Os habitantes de Meca, na época de Maomé, afirmavam a existência de um parentesco entre os djinns e Alá e ofereciam-lhes sacrifícios, implorando seu auxílio.

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

Outro personagem importante que vale destaque é o Sr. Mussa, personagem narrador, aquele que conduz a história, apresentando sua busca pelo reconhecimento do poema *Qafiya*. Esta personagem é importante na medida em que figura uma faceta bastante contemporânea da busca pelo conhecimento científico, que é a necessidade do reconhecimento pela Academia de determinados textos ou obras até então fora do cânone.

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

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

O narrador, Sr. Mussa, por fazer clara referência ao próprio escritor Alberto Mussa, pode configurar uma autoficção (KLINGER, 2007), principalmente se observarmos que esse narrador se mostra na história com determinadas características problematizantes, como ser megalomaniaco, pouco confiável, ladrão de comida e de livros, além de incorporar, no senso de moda, a própria falsificação, ao desfilar com terno italiano e turbante de beduíno, em uma clara paródia à faceta “kitsch” do orientalismo. A composição desse personagem ironiza o discurso restaurador do passado.

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

Ainda da intriga dominante, vale destacar a personagem Nagib, o avô do Sr. Mussa. Era ele quem lhe contava as histórias da *Qafiya* de cor, na infância, o que enfatiza o caráter central que a oralidade e a memória tinham nas mediações da cultura no período pré-islâmico, conforme vimos anteriormente, já que era crucial a presença de um *rawi*, aquele que guardava na memória o poema e as circunstâncias em que ele fora criado. De mesma importância, temos o personagem de um libanês, que aparece em uma cena no centro do Rio, comendo um quibe e contando histórias fantásticas, ao modo do *Livro das Mil e uma noites* (2006). Tanto Nagib quanto o Libanês são ex-cêntricos, são imigrantes árabes que vieram para o Brasil, assim como o narrador Sr. Mussa, assim como o próprio escritor Alberto Mussa. São personagens que marcam a questão da oralidade sempre presente nesta cultura, principalmente aos que vivem no exílio. Perspectiva marcada por Claude Fahd Hajjar (1985) acerca dos imigran-

tes, cujo estudo retoma um itinerário desde as origens da história imigratória árabe para o Brasil, com os pilotos de Pedro Álvares Cabral.

Sobre o *Livro das Mil e uma noites* (2006), é interessante citar que na capa do volume 4, o escritor Alberto Mussa faz a seguinte declaração, ao rechaçar os “sábios” que tentam apontar as “fontes” destas histórias e retirar a autoria dos árabes:

Mas houve um livro persa das Mil noites (que infelizmente se perdeu); e, antes dele, um livro árabe das Mil noites, de que nos resta um quase ilegível fragmento. Estão neles as mais antigas referências a uma célebre contadora de histórias – que adia, com sua arte, com sua arte, noite após noite, a própria morte. Falo, naturalmente, de Sahrazad. Não é dela, contudo, a primazia. Velhos contos beduínos, que circulavam séculos antes, narram casos de condenados à morte que se salvaram contando histórias extraordinárias. Há nisso uma teoria bem sutil: a de que a vida humana só é comutável com a ficção; que o homem é, portanto, sua própria narratividade. (MUSSA, 2006)

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

Das narrativas encaixadas (parâmetros e excursos), vale a pena retomar as personagens que tentaram sistematizar o mundo, definir uma ordem para as coisas. É o caso de Zaynab, que tentou aprisionar o tempo, de Málica, a mulher que dividia por zero, além de Yarub, que desejou uma língua com infinitos sinônimos. Todos eles, sem exceção, terminam fracassados, destruídos porque foram obstinados no intuito de enclausurar o tempo, os números, a língua e o mundo sob uma única fórmula. Aqui, observamos uma crítica à intolerância e às leis inflexíveis, que é um imaginário sempre presente sobre o Oriente, já que o senso comum é o de que lá reinam dogmas e fanatismos.

Como bem nos lembra Edward Said (2007), ao discorrer sobre as representações do “Oriente” feitas pelo discurso ocidental, o Oriente “era praticamente uma invenção europeia e fora desde a Antiguidade um lugar de episódios romanescos, seres exóticos, lembranças e paisagens encantadas, experiências extraordinárias” (SAID, 2007, p. 27). Sendo descrito dessa forma, fica clara a intenção do discurso ocidental, feito através de instituições, vocabulário próprio, erudição, imagens, doutrinas, burocracias e estilos coloniais, em se tornar autorizado a lidar com o Oriente, “fazendo e corroborando afirmações a seu respeito, descrevendo-o, ensi-

nando-o, colonizando-o, governando-o” (SAID, 2007, p. 29). Isso é o que ele chama de Orientalismo: “um estilo ocidental para dominar, reestruturar e ter autoridade sobre o Oriente” (SAID, 2007, p. 29). Fazendo assim, esse discurso sobre o Oriente é o que promove essa visão extremista que está no senso comum, pois é um discurso que foi capaz de manejar e até produzir uma visão de Oriente em todas as suas facetas, como a política, a sociológica, a militar, a ideológica e a científica durante todo o período do pós-iluminismo, conforme assinala Said.

Dessa forma, a crítica que o romance faz a essa visão de que o Oriente é um local de dogmas, ou seja, um local onde reinam leis inflexíveis, é válida e descortina uma complexa relação de poder, pois, conforme Said, “a relação entre o Ocidente e o Oriente é uma relação de poder, de dominação, de graus variáveis de uma hegemonia complexa” (SAID, 2007, p. 31). Podemos observar que a própria estrutura do romance, com enredos entrecruzados que se sobrepõem, também realiza uma crítica a essas relações de poder descritas por Said, já que nos possibilita uma rica e fecunda problematização da leitura, na medida em que o caminho não é o da progressão e o da linearidade, mas o da simultaneidade, como observamos anteriormente.

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

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

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

Para finalizar, destacamos que *O Enigma de Qaf*, com a representação de muitos personagens femininos, como os que acabamos de analisar, busca assimilar a questão do matriarcado, sistema predominante antes do surgimento do islã. Essa faceta é marcada principalmente na questão do nome do poeta: al-Gatash, o herói, guerreiro e poeta da tribo de Labwa. Labwa, conforme um dos excursos, é o nome de uma mulher, a fundadora de sua tribo, apresentada como uma leoa, “a que devorou, sem ser devorada”. O narrador Sr. Mussa faz parte dessa linhagem e com o reconhecimento do poema, busca reconhecimento de si próprio, de suas raízes, de sua identidade.

No romance em análise, a mulher, além de ser protagonista, insubordinada, dona de si e de sua própria voz, não é aquela mulher descrita por Nawal el Saadawi (1982). Não vemos *Qaf* reverberar a figura descrita pelo ocidente da mulher islamizada, daquela mulher submissa, obediente, castrada em suas emoções e razões. Mas, pelo contrário, a obra de Mussa desenha uma outra mulher, pois na cultura pré-islâmica, o matriarcado era principal forma de organização social. Pode ser visto através das inúmeras deusas cultuadas, assim como o fato de que as tribos recebiam o nome das mães, como vimos antes. De acordo com Mussa (2013), o que há de referências escritas sobre os árabes antes da era cristã cita soberanas e rainhas como lideranças na região. Porém, “textos não árabes, de fontes não árabes”, ressalta. Um dos livros que menciona as autoridades femininas da região, segundo Mussa, é *História dos Árabes*, do historiador Phili Hitti. Alberto Mussa explica que não há, na verdade, muitas referências à história dos árabes no período pré-cristão, “mas quando há referências a esse período se fala em rainhas” (MUSSA: 2013), adverte Mussa. Em textos que relatam os anos que antecedem o nascimento de Jesus Cristo, segundo Mussa, isso começa a mudar. “Passa a haver referências a reis”, assevera o escritor (MUSSA, p. 2013).

Aliás, o véu e o rosto das mulheres em *Qaf* são de grande importância, pois se mostram como alegorias da linguagem e da memória. O véu no rosto de Layla é o elogio da dúvida, fundamento do próprio enigma de *Qaf*, que permeia todo o romance. O véu não é tratado como algo que remete à submissão da mulher islamizada, mas como metáfora para a problematização do retorno ao passado, através da memória, como bem discorreu Beatriz Sarlo (2007). No romance, estas questões do véu das mulheres estão relacionadas com a linguagem escrita, pois Al-Ghatash precisa decifrar o enigma (a partir de uma tabuinha) para desvelar a face oculta de Layla (que é, na verdade, Sabah), e o Sr. Mussa inten-

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

5. *Considerações finais*

Além da obra mundialmente conhecida *As mil e uma noites* e as informações que nos chegam sobre as guerras e o petróleo do oriente, em geral conhecemos pouco do mundo árabe. A questão é: se numa sala com aproximadamente 20 pessoas proferirmos a palavra “árabe” e perguntarmos o que primeiro vem à mente, a devastadora maioria comentará sobre o famoso “ataque” aos Estados Unidos e da “irracional” religião “fundamentalista”, como os Estados Unidos difundiram, além, é claro, dos mecanismos de opressão à mulher, com apedrejamentos e submissão. Se perguntarmos sobre os imigrantes árabes que vieram para o Brasil, alguns talvez lembrarão da obra de Jorge Amado e outros citarão sobre o trabalho de mascate, aquele “turco” ambulante que vai de porta em porta oferecer seus produtos. Essa pergunta vale também para os africanos, os indígenas, e demais povos que foram e continuam sendo subjugados pelo poder colonial europeu. Vale para ampliar nossa visão, um de nossos objetivos neste trabalho, na medida em que nos propomos a mapear a presença e função dos personagens excêntricos na obra ficcional de Alberto Mussa.

Essa visão estreita, que se pretendeu superar aqui, neste estudo, é “o perigo de uma única história”, como bem conceituou Chimamanda Ngozi Adichie (2013), ao palestrar sobre as questões da África, enquanto mulher, nigeriana e estudante universitária nos Estados Unidos. Para ela, o problema central é que a única história cria estereótipos e “o problema com os estereótipos não é que eles sejam mentira, mas que eles sejam incompletos”. Chimamanda conta que,

Após ter passado vários anos nos EUA como uma africana, eu comecei a entender a reação de minha colega para comigo. Se eu não tivesse crescido na

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

Fide é um dos vários exemplos que Chimamanda oferece para demonstrar sua tese. Quando tinha 8 anos de idade, sua família nigeriana convencional, de classe média, com pai professor e mãe administradora, recebe em sua casa um empregado doméstico, chamado Fide. Ela só sabia que a família de Fide era muito pobre. Sua mãe enviava inhames, arroz e as roupas usadas para sua família. “E quando eu não comia tudo no jantar, minha mãe dizia: termine sua comida! Você não sabe que pessoas como a família de Fide não tem nada?” (ADICHIE, 2013). Chimamanda declara, então, que sentia uma enorme pena da família de Fide. Porém, em um final de semana, ela e seus pais foram visitar a aldeia de Fide. Chimamanda nos conta que a mãe de Fide “mostrou um cesto com um padrão lindo, feito de rafia seca por seu irmão” (ADICHIE, 2013). Ela, então, declara que ficou atônita, pois nunca havia pensado que alguém em sua família pudesse realmente criar alguma coisa. “Tudo que eu tinha ouvido sobre eles era como eram pobres, assim havia se tornado impossível para mim vê-los como alguma coisa além de pobres. Sua pobreza era minha história única sobre eles”. (ADICHIE, 2013).

A partir dessa problemática, este estudo pretendeu ser um convite a reler essas outras histórias sobre os povos que foram colonizados, como os indígenas, os africanos, os negros, os árabes, e os brasileiros, principalmente. Entendemos a obra ficcional de Alberto Mussa como um convite a deixar de lado essa única história sobre esses povos que, como vimos com Edward Said, vem recebendo interpretações do Ocidente como forma de dominação, pois o “poder é a habilidade de não só contar a história de outra pessoa, mas de fazê-la a história definitiva daquela pessoa” (ADICHIE, 2013).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADICHIE, Chimamanda. *O perigo de uma única história*. Trad.: Erika Barbosa. Disponível em: <www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story.html>. Acesso em: 15-06-2013.

AGUIAR, Cristhiano Motta. *Ontem, hoje e os outros: ficção contemporânea e tempo presente*. 2010. Dissertação (mestrado). Recife: Universidade Federal de Pernambuco.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: _____. *Magia e técnica. Arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, vol. I. 8. ed. Trad.: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 241-252.

BERTOL, Rachel. O jogo do enigma e da linguagem. *O Globo*, Prosa & Verso, 16/10/2004.

BURNS, E. M. et al. *História da civilização ocidental*. 39. ed. São Paulo: Globo, 1999.

CARDOSO, Ruth. *A aventura antropológica*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

CUNHA, Glória da. (Ed.). *La narrativa histórica de escritoras latino-americanas*. Buenos Aires: Corregidor, 2004.

DURANT, Will. *A história da civilização: nossa herança oriental*, v. 1. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1982.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.

_____. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Trad.: Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Ghulhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2001.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin ou a história aberta. Prefácio. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica. Arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, vol. I. 8. ed. Trad.: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

GIORDANI, Mário Curtis. *História do mundo árabe medieval*. Petrópolis: Vozes, 1985.

GUEIROS, R. F. Mansur. *Tabus linguísticos*. Rio de Janeiro: Simões, 1956.

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

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

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

JAMESON, Fredric. O romance histórico ainda é possível? Trad.: Hugo Mader. *Novos Estudos*. Edição 77, março de 2007.

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

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

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

LUCENA, Suênio Campos de. O nosso destino. *Jornal Rascunho*. Disponível em: <<http://rascunho.gazetadopovo.com.br/o-nosso-destino>>. Acesso em: 14-03-2013.

MACHADO Aggio, Monica. *Alberto Mussa e a devoração da ordem*. Dissertação (mestrado). Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras, 2013.

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

MUSSA, Alberto; COSTA, Cecília; CHEDIK, Jesus. Estação ABI – A matemática não conta num conto? *Revista da ABI – Associação Brasileira de Imprensa*. Rio de Janeiro, 25/04/2009.

MUSSA, Alberto. Entrevista: literatura, ainda que sofisticada, é para mim diversão. *O Pernambuco*. Disponível em: <<http://suplementopernambuco.com.br>>. Acesso em: 14-03-2013.

_____. Entrevista: Longe de si mesmo. *Jornal Rascunho*. Disponível em: <<http://rascunho.gazetadopovo.com.br/longe-de-si-mesmo>>. Acesso em: 14-03-2013.

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

- _____. *Elegbara*. Rio de Janeiro: Revan, 1997.
- _____. Entrevista com Alberto Mussa. In: MACHADO, Aggio Monica. *Alberto Mussa e a devoração da ordem*. Dissertação (mestrado). Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras, 2013.
- _____. Entrevista. Portal do Instituto da Cultura Árabe – ICARABE. Disponível em: <<http://www.icarabe.com.br/entrevistas/albertomussa>>. Acesso em: 6/4/2009.
- _____. Entrevista. *Revista Palavra & Tal*. Rio de Janeiro, 06/04/2009.
- _____. Entrevista: Alberto Mussa e a recriação de um mito indígena. *O Globo*, Prosa & Verso. Rio de Janeiro, 31/01/2009. Disponível em: <<<http://www.oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2009/01/31/Alberto-mussa-a-recriação-de-um-mito-indigena>>>. Acesso em: 14-03-2013.
- _____. Entrevista: Meu destino é ser outsider. *Cândido: Jornal da Biblioteca Pública do Paraná*. Disponível em: <<http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=34>>. Acesso em: 14-03-2013.
- _____. Entrevista: O crime e a questão do prazer. *O Estadão*. Disponível em: <www.estadao.com.br/noticias/impresso/o-crime-e-a-questao-do-prazer>. Acesso em: 14-03-2013.
- _____. Entrevista: O enigma de Qaf. *Informativo Grupo Editorial Record*. Disponível em: <www.record.com.br/autor_entrevista>. Acesso em: 14-03-2013.
- _____. Entrevista: Quando os árabes eram matriarcais. *Revista Oriente-se*. Agência de Notícias Brasil-Árabe, 22/12/2006.
- _____. *Meu destino é ser onça*. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- _____. *O enigma de Qaf*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- _____. *O movimento pendular*. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- _____. *O senhor do lado esquerdo*. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- _____. *O trono da rainha Jinga*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- _____. *Os poemas suspensos*. Tradução, introdução e notas. Rio de Janeiro: Record, 2006.

OTTE, Georg. *Linha, choque e mônada: tempo e espaço na obra tardia de Walter Benjamin*. 1994. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte.

PÉCORA, Alcir. Medida por medida. *Revista Cult*. Rio de Janeiro, edição 159. Disponível em:

<<http://revistacult.uol.com.br/home/2013/01/medida-por-medida>>. Acesso em: 14-03-2013.

RODRIGUES, Sérgio. O senhor do lado esquerdo: por uma mitologia carioca. *Revista Veja*. Disponível em:

<www.veja.abril.com.br/blog/todoprosa/tag/Alberto-mussa>. Acesso em: 14-03-2013.

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

SAID, Edward. *Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente*. Trad.: Rosaura Eichenberg. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

SAID, Edward. *Representações do intelectual: as conferências Reith de 1993*. Trad.: Milton Hatoum. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

SANTOS, Eloína Prati dos. Pós-colonialismo e pós-colonialidade. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora: UFJF, 2005, p. 341-365.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

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

TROUCHE, André. *América: História e ficção*. Niterói: Eduff, 2006.