

Uma África de *africanidade* variável: afluências e divergências a respeito do imaginário cultural africano e afro- brasileiro na ficção de Alberto Mussa

Alva Martínez Teixeira
Universidade de Lisboa

O senhor compreende minha intenção? Não destorce minha corda?
Abstrai, não trai?
(Luandino Vieira: *João Vêncio: os seus amores*)

La operación de leer está controlada hoy por la alquimia, la urgencia o la
declaración de obsolescencia.
(Vázquez Montalbán: *El escriba sentado*)

Introdução

As literaturas, como os homens, mudam com os tempos. Como sabemos, ao nascer, as literaturas são dominadas pela oratura: poemas que se recitam, contos que se dizem, peças que se encenam. No Brasil, a entrada de cada um dos grupos humanos que ali se estabeleceu ao longo do tempo, de modo voluntário ou forçado, significou um certo renascer da composta e multifacetada literatura deste imenso país. Assim, por exemplo, os escravos levaram ao Brasil a mitologia da sua rica literatura oral, enquanto, séculos depois, nos séculos XIX e XX, os imigrantes, brasileiros por escolha, mas dominados ainda pelo melancólico horizonte de um país de origem que não conseguiam esquecer¹, inauguraram uma tradição memorialista

¹ Lembremos, apenas, a título de significativos exemplos dessa influência do sentimento melancólico na cultura brasileira, a magnífica reflexão ensaística de Moacyr Scliar *Saturno nos Trópicos – A melancolia europeia chega ao Brasil* (2003) ou como a virada ‘tropicalizante’ da obra do artista plástico judeu e lituano Lassar Segal, após a sua chegada a uma modernista cidade de São Paulo, não conseguia ocultar a tristeza do desarraigamento, presente numa das obras fundamentais da história das artes plásticas no Brasil: «Bananal» (1927). Igualmente, podemos identificar esse sentimento sombrio noutras propostas culturais criadas no Brasil por outros grupos de imigrantes ou pelos seus descendentes, como é o caso de significativos romances de autores de origem árabe,

igualmente oralizante que, com o passar dos anos, originaria também um importante filão para a literatura escrita.

Nesta conjuntura, a obra de Alberto Mussa (Rio de Janeiro, 1961), neto de imigrantes libaneses e palestinos ortodoxos, situar-se-ia nesse segundo estágio literário de maturidade, de convívio e entrecruzamento entre a literatura oral e memorialística e a sua reescrita romanesca, mostrando-se a sua obra como um importante lugar de renovação a respeito de qualquer evolução previsível.

Em primeiro lugar porque, por oposição ao agora exposto, a diversa oralidade transplantada pelos escravos não gerou um discurso ficcional distintivo. Enquanto alguns dos descendentes dos imigrantes árabes, judeus ou alemães criaram uma destacada comunidade no panorama das letras brasileiras contemporâneas, ao cultivar, problematizar e/ou renovar uma certa escrita de memórias dessa imigração e das suas origens, a história de uma ancestralidade africana que, culturalmente, reivindique a visibilidade das suas raízes, continua a ter uma presença episódica, mas significativa, como demonstram sagas como, por exemplo, a do romance histórico *Um defeito de cor*² (2006) de Ana Maria Gonçalves.

Essa presença, já em parâmetros não memoriais, é mais significativa tanto no território da diversificada ficcionalização da violência e da opressão, quanto em algumas das tendências da literatura mais atual, nascida na periferia das megalópoles, ou no âmbito poético e da narrativa curta das últimas décadas. Deste último âmbito, pode servir de exemplo a escrita dos interventivos e numerosos *Cadernos negros*, antologias *ad hoc* publicadas em São Paulo, desde 1978 pelo grupo Quilombhoje, que, como assinalara Zilá Bernd, se inserem, entre os polos da cristalizada ‘identidade’ e da processual ‘identificação’, num certo “fetichismo identitário”:

Problematizaremos agora o caráter transitivo da chamada literatura negra brasileira, também conhecida por Literatura afro-brasileira, e que pode ser definida como sendo aquela onde emerge uma consciência negra, ou seja, onde um “eu” enunciador assume uma identidade negra, buscando recuperar as raízes da cultura afro-brasileira e preocupando-se em protestar contra o racismo e o preconceito de que é vítima até hoje a comunidade negra brasileira, apesar de passados mais de cem anos da Abolição da escravatura (Bernd 1999: 103).

como Milton Hatoum ou Salim Miguel, ou alemão, como Lya Luft, ou, igualmente, das pinturas e diários do acervo do Museu Histórico da Imigração Japonesa no Brasil.

2 Obra ganhadora do Prémio Casa de las Américas.

Não estamos a nos referir, pois, ao posicionamento afirmativo dos indivíduos em torno de valores pessoais e culturais, pois é incontestável a centralidade do património afro-brasileiro nas diversas manifestações artísticas no Brasil, na poesia ou na música, por exemplo. Trata-se, principalmente, da escassa presença da África, das origens e do passado africano no panorama da ficção contemporânea. Frequentemente, por causa da sua importância e também da distância histórica que o separa dos nossos dias, este património é implicitamente pensado e tematizado como uma realidade difusamente intrínseca à cultura brasileira – que mesmo permite uma espécie de pan-americanismo latino-americano a respeito da herança partilhada com certos países escravocratas, como Cuba –, e não como um acervo transplantado desde o exterior. Por isso, o continente africano não tem protagonismo na narrativa brasileira dos dois últimos séculos, tornando-se um tema quantitativamente menor em relação aos diferentes modos e modas narrativas em que poderia ter cabimento, como o romance histórico ou identitário.

Neste contexto, a operação crítica que realizámos neste artigo, entre a descrição e a explicação, teve como alvo básico o diálogo crítico e hermenêutico com algumas das obras narrativas do escritor brasileiro – e também arabista – Alberto Mussa, pois este autor introduz um olhar singular e renovador a respeito do imaginário africano e os seus processos históricos de hibridação cultural no Brasil, apresentando uma visão questionadora e problematizadora em relação às transfusões e diálogos culturais entre a África e o Brasil, assim como dos conceitos de identidade e de alteridade nas suas relações culturais passadas e presentes.

Neste sentido, quando publica a sua tradução de *Os poemas suspensos – al-Muallaqat*, em entrevista difundida no sítio da Editora Record, Alberto Mussa afirma a diferente visão que alicerça a sua escrita, pois

[...] só com a observação do Outro, se chega a uma compreensão profunda da natureza humana. Isso me levou também a procurar a literatura dos países literariamente marginais. Como os africanos, por exemplo. Na verdade, hoje não consigo mais acreditar em conceitos como “literatura brasileira” ou “literatura francesa”. Quanto maior é o nosso conhecimento da diversidade humana, mais a gente percebe o fundo comum que nos define como espécie (Mussa 2006c).

Assim, a memória africana torna-se na sua escrita, também a memória de um outro continente e de um tempo longínquo e mítico. E isto porque o universo romanesco do ficcionista – já traduzido, entre outras, para as lín-

guas árabe e turca – recupera e retifica o tema da herança e do passado coletivo em novos moldes literários, não só no livro de contos *Elegbara* (1997) e no romance *O trono da rainha Jinga* (1999). Posteriormente, também o romance *O enigma de Qaf*³ (2004) revê os conceitos, muitas vezes fossilizados no âmbito literário, de hibridismo, mestiçagem e ambivalência.

Destarte, a renovação a respeito dessa evolução convencional da ficção memorialista, por meio do regresso literário a um tempo mítico, permitirá igualmente uma outra materialização do imaginário africano menos convencional, que surge a partir do entrecruzamento deste com um certo discurso arabizante – evocador, mas diverso, das Arábias recriadas e deglutidas, desde o Brasil e através da figura ficcional do imigrante. Discurso, aliás, cultivado por autores de origem árabe como Raduan Nassar e Milton Hatoum ou, com um interior e relativo *régard étranger*, por Ana Miranda em *Amrik* (1997), romance escrito à maneira dos *Mahjar*, entre invenção e memória comunal, onde a protagonista, a libanesa Amina, pensa, fragmentária e interiorizadamente, o seu conturbado percurso imigratório e vital nas Américas.

Aliás, ao perpetuar o património das epopeias, os contos e a lírica da cultura árabe, através da fusão da modernidade narrativa ocidental, dos relatos mitológicos e dos princípios estéticos de uma estilizada Arábia, *O enigma de Qaf*, enriquecerá a conceição do legado africano e árabe, ao entrecruzá-los num outro olhar que foca a África dos beduínos, originários da Península Arábica e do norte de África, e ao aparentá-los, como uma remota e possível estirpe, aos descendentes dos árabes cidadãos do Brasil moderno.

A África negra e o relativismo cultural na obra de Alberto Mussa

Na escrita de Mussa, o tempo dilata-se para reabilitar laços esquecidos ou obscuros e dar um significado mais literário, por mítico, ao conceito de identidade. Neste sentido, no romance *O trono da rainha Jinga*, o passado presentifica-se em primeiro lugar, pois o tempo da história é o passado colonial, um passado onde aquilo que interessa é a memória africana dos escravos, recente e vigente nesse tempo narrativo escolhido.

3 Prémio Casa de las Américas (La Habana) e Prémio da Associação Paulista de Críticos de Arte.

Esta ficção, que entrecruza elementos do romance histórico e da escrita policial, parte de um mistério, de um conjunto de crimes acontecidos no século xvii no Rio de Janeiro, e da sua investigação. Esta investigação está a cargo das autoridades coloniais, nomeadamente, do ouvidor-geral, que será auxiliado pelo armador Mendo Antunes, homem que, durante uns tempos, morara na África, na corte da rainha Jinga⁴, onde adquiriu um grande conhecimento da cultura e dos modos de pensar imperantes naquele reino.

Aquilo que, de início, parece ser uma simples rebelião de escravos, que põe “à mostra a fraqueza das milícias do rei” (Mussa 1999: 60) e que se torna um “excelente e aprazível exercício intelectual” (Mussa 1999: 26) para os investigadores, complica-se, por causa dos enigmas e dos acontecimentos insólitos que distinguem as tentativas de assalto, ataque ou tortura dirigidos sempre contra membros brancos dessa sociedade colonial.

Os responsáveis por estas agressões e crimes são os membros da denominada ‘heresia de Judas’, uma irmandade de escravos norteadas por uma dimensão ritualística e cerimonial que recupera, em terras brasileiras, um passado africano vivido fora do seu quadro, do seu ambiente.

Assim, ao aproveitar a arquitetura fragmentar e polifónica característica de não poucos romances policiais contemporâneos – pois cada capítulo é narrado por uma das personagens envolvidas no mistério –, esta narrativa introduz uma história de escravidão, uma vez que a investigação permite deslocar parcialmente a atenção do branco para o escravo e, igualmente,

⁴ A Rainha Jinga ou Ginga (1583-1663) – dependendo a conformação do seu nome da origem etnolinguística de que se parta – foi uma personagem histórica que, no século xvii, foi soberana dos reinos de Ndongo e de Matamba no sudoeste de África. Ngola Njinga Mbandi – ou, aquando a sua conversão politicamente *ad hoc* ao cristianismo, Ngola Ana de Sousa – é uma figura emblemática e lendária com um percurso vital e político que, “tanto no discurso da ciência histórica, quanto na ficção ou no imaginário, fala da sua brilhante carreira como diplomata e como soberana, como guerreira e como estratega. Testemunhos da época, como os de António [*sic*] Cavazzi ou de Barthélémy de Massiac, atestam o seu esforço e a sua tenaz oposição à dominação, seja em relação ao rei do Congo, quanto em relação aos portugueses” (Mata 2012: 38). Índice da sua importância mítico-histórica pode ser tanto o facto de o seu título real em quimbundo (*Ngola*) ser, afinal, o nome com que os portugueses denominaram o país africano, quanto, (des)construindo o seu maior ou menor papel de heroína pratonacionalista e anticolonial africana, o seu notório protagonismo em romances de autores angolanos – e não só – como, *in absentia* paradoxalmente relativa, em *A gloriosa família – O tempo dos flamengos* (1997) de Pepetela ou, *in praesentia* omnímota, em *Nzinga Mbandi* (1975) de Manuel Pedro Pacavira, *Os primeiros passos da Rainha Njinga* de John Bella (2011) ou, entre outros, no recente *A Rainha Ginga – E de como os africanos inventaram o mundo* (2014) de José Eduardo Agualusa.

dar-lhe voz. O facto de, neste mistério incomum, o protagonismo e a focalização narrativa ser compartilhada – alternando as ações, a focalização e os depoimentos dos escravos e dos senhores nos diversos capítulos –, permitirá desconstruir a relação de alteridade, que convencionalmente assumem as literaturas ocidentais, nos seus contatos com o imaginário da africanidade filtrado através da vivência da escravidão, num fenómeno descrito por Luiz Silva a respeito do que ele denomina ‘texto afro-brasileiro’:

Se o branco constituía uma privação do pensar negro, efetivada através das várias formas de censura, até que se tornasse autocensura, aquele mesmo pensar passou a se desvencilhar das amarras e das ataduras, a fazer uso da função exusíaca da linguagem, libertando-se através do monólogo auto-reflexivo e do diálogo polarizado com o “outro” (Silva 2002: 25).

No entanto, e apesar da preocupação sobre aqueles que iriam mudar radicalmente a composição populacional e o modo de ser brasileiro – refletidas, especialmente, nas ponderações e reflexões no tocante à própria condição e às relações de alteridade apresentadas por alguns dos escravos ao longo do romance –, não há espaço para o maniqueísmo no discurso de Mussa. Há a libertação da voz silenciada, mas a narrativa nunca coloca o branco ausente do discurso, cada capítulo é narrado em primeira pessoa por uma personagem diferente envolvida no caso, até porque o olhar do branco revela significativas visões que esclarecem a condição problemática do escravo, como o sentimento de empatia ou de ameaça que desperta.

Esta proposta de leitura oferece certas respostas acerca da convivência inter-racial, ao tratar uma das realidades problemáticas do inconsciente coletivo brasileiro, mas filtrado desde a perspectiva do choque, do antagonismo cultural, que contesta uma certa ficção, cultivada no Brasil contemporâneo, do encontro intercultural.

O romance fala dos ódios, da incompreensão e da atração. Neste sentido, em *O trono da rainha Jinga*, o flagelo e a submissão dos escravos não são a única forma de abordar o passado, pois há outras dimensões: o negro aquilombado, o escravo alforriado que persegue escravos fugidos por dinheiro, ou o escravo dignificado, materializado na inusitada figura de Inácio, secretário de Mendo Antunes, que provoca o espanto e o sentimento de alteridade em todas as outras personagens.

E, ainda, a narrativa esforça-se ludicamente por (re)significar as experiências de revolta dos escravos, numa tentativa de distinguir, através de uma estratégia inesperada, uma especial identidade cultural e ideológica destas figuras como africanos expatriados e não como escravos.

Assim, as indagações dos dois ‘investigadores’ e o testemunho dos outros protagonistas corrigem ficcionalmente a conceção da violência dos servos como simples vingança e antagonismo. Agora a brutalidade conduz a aquilo que está nas dobras do tecido social num outro sentido. Além das línguas, das danças, dos cantos, dos chás, que surgem como parte integrante do seu universo familiar, a violência ligada a uma certa idealização do Mal como remédio contra o sofrimento, propicia a mediação, através da estrutura do romance policial, entre o leitor e uma fantástica mundividência, situada nos antípodas da folclorização da memória africana.

Nas relações entre os integrantes, estes renunciam à artificialidade dos seus nomes cristãos, falam as suas línguas, são identificados segundo as suas nações de origem e, na sua praxe, intuímos progressivamente uma conceção do sofrimento que se liga com um pensamento ancestral, segundo o qual, como indica um dos membros num rito iniciático, fazer sofrer é mais importante que matar ou roubar.

Devemos ter presente que, situando a trama no Rio de Janeiro da segunda década do século passado, a estrutura do modo policial e a presença e concetualização da violência serão, assim mesmo, retomados por Mussa no erotizante e instigante romance *O senhor do lado esquerdo*⁵ (primeira edição em 2011). Nele, está presente uma das linhas de força que percorrem o conjunto da sua escrita: a (re)criadora da mitologia urbana carioca através da ficcionalização dos seus crimes, numa paradoxal utilização ‘da violência como possibilidade civilizacional’ – assumindo um dos brilhantes pressupostos interpretativos, aliciantemente levantados por João Cezar de Castro Rocha, no posfácio da recente reedição do romance em 2013.

Mas ainda, regressando ao espaço colonial que agora nos ocupa, junto dos enigmáticos problemas de violência do Rio colonial, atentemos a que *O trono da rainha Jinga* apresenta também através de numerosos *flashbacks* as memórias de Mendo Antunes das suas vivências passadas no reino dessa impressionante rainha africana, que se proclamava soberana do Ndongo e de Matamba (Angola): trata-se de dois temas que se alternam e, como veremos, a pouco e pouco se iluminam, permitindo-nos conhecer a razão da importância do Mal.

As analepses que trazem a África passada para o presente da história relatada, permitem instalar com solidez essa outra paisagem cultural, re-

5 Prémio de Ficção da Academia Brasileira de Letras e Prémio Machado de Assis da Biblioteca Nacional.

tratada, principalmente, através do valor do fantástico e do mágico – representado, por exemplo, pelos poderes sobrenaturais possuídos ou pelas metamorfoses vivenciadas por algumas das personagens. Portanto, a reconstrução da identidade coletiva afro-brasileira não é dominada na ficção, nem pela memória – como o romance que literaturiza os diversos fenómenos da imigração –, nem pelos factos passados – como a literatura histórica. Mussa prefere a invenção de tempos múltiplos, relativos, simbólicos e filosóficos à subjetividade da lembrança e à precisão reflexiva da história.

Consoante a essa intenção de renovação, a história, sendo feita menos de fatos do que das interpretações destes, traz-nos do passado presentificado um discernimento que equilibra dois planos contrários: o sobrenatural e o real. Perante os eventos e noções incomuns, o armador, privilegiadamente posicionado na fronteira entre dois mundos, transmite a sua perplexidade ao leitor, que, progressivamente, assume esta nova consciência e o imaginário a ele associado.

A visão do fantástico como estratégia comum de enfrentamento com o real da parte da monarca e dos seus súbditos estabelece na narrativa a dúvida acerca do que é insólito, colocando em discussão a nossa lógica da realidade. Um bom exemplo disto é a história de Cariapemba, divindade angolano-conguesa, que gradativamente ganha importância no relato e acaba por revelar-se motor ficcional e chave do enigma, pois essa história será transplantada e transmitida em terras brasileiras por Ana, uma das aias da rainha Jinga e cabecilha da irmandade. Trata-se de um mito fundador, correspondente ao Exu dos iorubas que, sob esta forma, sobreviveu na mitologia afro-brasileira, dando o nome, aliás, ao conto “Elegbara”, outra das denominações do orixá Exu. Segundo esta lenda, os dois primeiros moradores da terra, “quando a terra e o céu estavam próximos” (Mussa 1999: 88), pediram a Zâmbi que lhes desse um filho, Cariapemba, mas eles incomodaram Zâmbi, que, indignado, afastou o céu da terra e maldisse a criança, afirmando que traria o mal à terra. Assim, a fome desmesurada do filho leva-o a comer a mãe e a tentar comer o pai, que se defende com uma faca e corta a criança, multiplicando-a, pois Cariapemba “não desaparece. Continua do mesmo tamanho, espalhado em pedaços pelo mundo inteiro” (Mussa 1999: 88).

Este mito toma como premissa fundamental a ideia de que o mal é “como a pedra ou qualquer outra coisa: não se perde; não se cria. Apenas muda de lugar” (Mussa 1999: 30-31), como a rainha procura explicar, em vão, ao armador Antunes para justificar o facto de não ter vingado o assas-

sinato do seu filho e, simplesmente, ter tomado, como ela própria indica, “uns objetos do menino, embrulhei tudo num pano e despachei numa encruzilhada dos caminhos. No dia seguinte, não estavam lá. Quem apanhou que irá sofrer. Não eu” (Mussa 1999: 30). Igualmente, essa conceção da dor e do sofrimento, levará a irmandade a assassinar e assaltar, ao querer o máximo de mal sobre os outros, sobre os senhores brancos, para que nada lhes reste, para libertar-se totalmente do mal.

Deparamos aqui com o desencontro fundamental entre as duas conceções do mundo que sublinham a cegueira do pensamento ocidental perante aquilo que não pode ser absolutamente alcançado pela razão ou que se distancia das próprias crenças, mistificações e religiões. Como contraponto do seu entendimento da literatura como mito revisitado, Mussa desenha um conjunto de personagens que, como Mendo, não chegam a ser “estúpidas”, afirma a rainha, mas têm “mesmo a cabeça de um macaco” (Mussa 1999: 31), pois confundem aquilo que não entendem com o absurdo.

Somos situados, portanto, no relativismo intelectual, análogo, por certo, à doutrina demonstrada no conto “Os sábios de Tombuctu” por um andarilho estrangeiro que, recém-chegado a Tombuctu, cidade apaixonada pelo debate “sobre a natureza e a origem dos antagonismos conceituais” (Mussa 2004: 75), desafia os seus sábios e questiona o princípio de que a verdade é uma categoria absoluta. O andarilho afirma que a verdade é relativa e o demonstra através de um simples ardil: alinha cada metade da população de Tombuctu num dos lados da praça onde moravam os sábios e pede-lhes que revelem a cor da sua carapuça, demonstrando que, de cada lado, a resposta era diferente e deixando Tombuctu perdida no caos da relatividade absoluta.

Como nesta narrativa situada em Tombuctu, o mesmo acontece quando o leitor do romance é obrigado a sair da sua zona de conforto: é estimulado a levar em consideração diversos tipos de análises e perspetivas do mundo aparentemente contraditórias. Por um lado, o etnocentrismo, que leva em consideração apenas um ponto de vista em detrimento aos demais, conduzindo às personagens detentoras do poder na colónia, num *crescendo* narrativo, a considerar a história da irmandade primeiro pitoresca, como diz um escrívão de justiça, e, posteriormente, idólatra. No capítulo final, um prelado que visita a casa do armador depara com Inácio a copiar uma cantiga sobre Cariapemba, de quem lhe conta a fábula. Esta força, ao mesmo tempo protetora e destruidora, é tida pelo prelado, por incompreensão

do seu exato significado, como entidade maléfica, correspondente ao diabo dos cristãos.

No entanto, em paralelo, o subtil relativismo filosófico que é instaurado e desenvolvido no romance sublinha a verdade derivada de um ponto de vista cultural diferente, representada, nesse episódio final, por Inácio – aquele ser intermediário, cuja dúbia participação nos factos fica sem resolver num final aberto –, que, aliás, esclarece que Cariapemba não se corresponda com a inocente imagem do demónio associada à fé e a credulidade cristã, mas que se aproxime de certas profundezas metafísicas. Trata-se, assim, de “uma alegoria do mal. Que quer apenas significar que o mal, apesar de eterno, é constante. Cariapemba, padre, é uma possibilidade de justiça” (Mussa 1999: 104).

Este esclarecimento remete às origens filosóficas e teológicas da alegoria, vinculada com a narrativa, desde os inícios de Ocidente, como perfeita explicação dos feitos universais que com mais intimidade afetam o ser humano: a moralidade, a passagem do tempo e, principalmente, a dor, patenteando aqui um reaproveitamento moderno da alegoria, que vai ao encontro do princípio intuído por Georges Bernanos, ao afirmar que aquele que busca a verdade do homem tem de se apoderar da sua dor.

Deste modo, esta história de mistério e crime ganha projeção universal, ao desestabilizar, através do exercício da memória, noções tributárias da metafísica ocidental, tais como a realidade e a verdade, tornando-se, paradoxalmente, a um mesmo tempo, lugar de risco para o *logos* e para a fé, assim como para a mundividência monolítica construída pelo racionalismo e/ou o catolicismo. A escrita do recriador e restaurador de um mito tamoio seiscentista dos tupinambás do Rio, em *Meu destino é ser onça* (2008), demonstra que o universo é mais rico e complexo, assim como que aquilo que denominamos realidade não é único, mas que existem outras realidades que a literatura e a mitologia podem aproximar da memória e da identidade, entendida como algo mais complicado e profundo do que a manifestação de tradições e credos.

É assim que Alberto Mussa reformula e problematiza os modos da valorização da herança africana no espaço desse Novo Mundo brasileiro, repensando-a através da combinação e modificação dos conceitos de *détour* e de *retour* de que já falara Édouard Glissant, na sua obra *Poética da relação* (Glissant 1997: 40 e 77-78). Ao mesmo tempo que o *détour* se adequa ao exposto pelo poeta, narrador e ensaísta da Martinica, valorizando a presença africana no exterior e os seus processos de metamorfose e hibridação na

cultura latino-americana, uma nova visão do *retour*, estabelece uma mais rica volta às origens do que aquela identificada com as descobertas antropológicas por Glissant – aliás, também tematizada no conto de *Elegbara* “O último neanderthal” –, permitindo manter a presença das culturas africanas, antes de confundir-se com a mestiçagem.

A fantástica visão da ‘arabidade’ na obra de Alberto Mussa

Neste sentido, o motor ficcional de *O enigma de Qaf* de Alberto Mussa é inverso na proporção do *détour* e do *retour*, isto é, com maior presença do *retour*. Na verdade, centrando-se nesse ‘regresso’ cultural concetualizado por Glissant, a obra oferece-nos um *réservoir* de ‘arabidade’, distanciando-se do discurso memorialista da imigração árabe presente, por exemplo, em *Nur – Na escuridão*⁶ (1999) de Salim Miguel ou do fascínio provocado pela austeridade da cor oriental no seu traslado para o Brasil em *Lavoura arcaica* (1975) de Raduan Nassar⁷ ou *Relato de um certo Oriente*⁸ (1989) de Milton Hatoum. Enquanto os outros romances agora referidos são livros de um pretérito imperfeito, porque relatam a história de famílias de imigrantes árabes no Brasil e a sua decadência moral e cultural, e porque neles não há verbos no futuro, Mussa nos apresenta a visão inesperada de um pretérito perfeito (Martínez Teixeira 2013).

Novamente, como acontecia nas outras obras, o narrador – igual que o autor – é descendente de imigrantes árabes, neste caso, originários, por sua vez, “da tribo de Labwa, estabelecidos desde o quinto século nos desertos que circundam as colinas de Hebron” (Mussa 2006a: 18). Esta remota linhagem alargará ficcionalmente o entendimento da africanidade como alicerces basilar da cultura e da memória brasileira.

Assim, a bagagem de um atípico avô, cujos pertences ao imigrar não são *souvenirs* da pátria, mas narrativas e poemas, fará com que o seu neto, narrador do romance, decida agir como verdadeiro depositário do património, neste caso, literário. Não é por acaso que o narrador é um arabista,

6 Prémio da Associação Paulista de Críticos de Arte e Prémio Passo Fundo Zaffari & Bourbon.

7 Prémio Jabuti e Prémio Coelho Neto da Academia Brasileira de Letras.

8 Prémio Jabuti.

alter ego literário do próprio Alberto Mussa, como já dissemos nas primeiras páginas deste texto, tradutor e introdutor no Brasil de dez de *Os poemas suspensos* (2006), textos clássicos e fundadores, escritos pelos antigos beduínos no século VI. O erudito devotará as páginas da obra que está a escrever a realizar uma inesperada reabilitação mítica do passado beduíno, afro-asiático e, agora, afro-brasileiro por esta improvável ligação com a imigração árabe, através da tradução e reconstrução em prosa do poema *Qafiya al-Qaf*, um texto supostamente perdido de entre os textos líricos suspensos – denominados desta forma porque mereceram ser pendurados na Pedra Negra da Meca –, considerado pelos especialistas “a maior das falsificações académicas forjadas nas letras semíticas” (Mussa 2006a: 11).

O futuro, presente nesta obra através do compromisso do protagonista com o património cultural e familiar – pois o autor do poema, al-Gatash, pertenceu também à tribo de Labwa –, permitirá a entrada num pretérito perfeito, o passado contemporâneo dos antigos poemas, que é também um tempo ficcional de invenção, fantasia e aventura.

O labor de tradução e reconstrução literária do narrador-protagonista a respeito do poema suspenso situa em primeiro plano discursivo a Idade da Ignorância, que finalizou com o advento do islamismo e que, poética e socialmente, foi um período áureo: os beduínos e a sua cultura, considerada durante séculos morta – tão morta quanto a Roma e a Grécia antigas, mas muito mais desconhecida –, transladam-se ao presente sob a forma de um último e inesperado florescimento, a reconstrução do poema e de uma Idade de Ouro mítica e descaracterizada na nossa enciclopédia moderna da evasão e, também, num improvável imaginário identitário brasileiro.

A reconstrução do poema e das vivências de al-Gatash situa este outro tempo ficcional numa ordem poética, facto que, por sua vez, instaura uma grande liberdade no relato, ao inscrever a tradição árabe no movimento da literatura em vários sentidos, pois na obra confluem, como sintetizou o professor galego Martínez Pereiro:

[...] un aquel de ‘cortazianismo’ (no que ten de diversas posibilidades de lectura) e un significativo ‘borgesianismo’ (no que di respecto ao seu modo orientalista, á maneira tamén dun certo Cunqueiro), así como a mudanza de dirección da escrita brasileira, conturbada e expresionista, dos mestres Raduan Nassar e Milton Hatoum –por volta do conflito entre o peso da identidade de orixe árabe (e musulmá) e a difícil asunción da identidade brasileira de instalación– para o pracer dun estetizante escribir e ler nos territorios do soño e da fantasía (Martínez Pereiro 2007: 141).

Assim, segundo essa ordem poética que rege a narração, fala-se das convenções e transgressões dos diferentes poetas deste período, das suas particularidades e excentricidades, mas sempre com uma forte aparência de veracidade, capaz de provocar a mesma espontânea suspensão da dúvida, já experimentada em *O trono da rainha Jinga*, das certezas da nossa visão ocidental, em favor da radical condição pioneira e da universalidade que lhe é atribuída à literatura e ao pensamento humanista e científico pré-islâmico, assim como ao *corpus* dos ‘poemas suspensos’. A título de exemplo, podemos citar a observação introduzida pelo narrador, numa nota de rodapé, a respeito do poeta árabe Imru al-Qays, cujo espírito “recebeu e guiou o profeta Mujammad em sua visita aos círculos do Inferno” (Mussa 2006a: 21), pois nela nos esclarece: “Já se disse que o plagiário florentino Dante Alighieri estudou profundamente a escatologia muçulmana antes de escrever a *Comédia*, e que deu a Imru al-Qays o nome latino de Virgílio” (Mussa 2006a: 21).

Como pode ver-se, este transbordar da memória poética beduína, fantásticamente inscrita na cultura ocidental, é impulsionada por uma exposição inspirada por um fausto cruzamento entre a imaginação de Borges e a das *Mil e uma noites*.

Na sua infidelidade criadora e feliz, o narrador pretende aparentar-se com o dragão bibliotecário de Confúcio, aquele que não inventava nada, pois não fazia mais do que reproduzir verdades alheias, não só no âmbito das (con)fusões entre as culturas oriental e ocidental, mas também, principalmente, no que diz respeito às origens, vivências e peripécias do povo beduíno, do poeta al-Gatash e da jornada que levou o herói a cruzar o deserto à procura de uma mulher desconhecida, impelindo-o a decifrar o enigma da letra Qaf. Enigma, ligado a um génio caolho que pode visitar o passado e viajar no tempo e a uma fabulosa montanha circular, “uma enorme montanha mítica, que circundava, delimitava e mantinha a Terra em equilíbrio” (Mussa 2006a: 93).

Desse modo, o leitor é seduzido, em primeiro lugar, pela reinvenção da cultura pré-islâmica e dos primórdios da cultura árabe, presentes nos “Excursos” que complementam o enredo da obra, onde se nos oferece, por exemplo, numa fecunda e fantástica redescoberta da arabidade, e através de uma tese fabulosa, situada no âmbito do lendário: a contestação da ideia comum de que os árabes são originários do deserto.

Inicialmente, antes de viverem e errarem na aridez das areias, aquele povo teria habitado cidades arquitetadas no sul da Península Arábica,

nas zonas mais amenas da junção entre África e Ásia, e teria aprendido a construir barragens para aproveitar a água. Segundo a lenda, a história da migração destes povos teria a ver com uma insólita, refinada e evoluída idealização da linguagem. Para a tribo iemenita de Marib “constituía baixeza empregar uma linguagem que não fosse figurada” (Mussa 2006a: 28) e, por isso, falavam só por símbolos, facto que provocou a inesperada decadência dessa sociedade técnica e culturalmente superior. Um dia, um lavrador surgiu no centro da cidade e gritou que havia uma fenda na parede do dique, os cidadãos fizeram as mais diversas interpretações, mas não a mais simples, a literal, por que optara o lavrador:

Tenso, desesperado, no puro intento de advertir o povo de Marib, por buscar um símbolo inequívoco para os conceitos de “fenda” e “dique”, o homem percorrerá todo o vocabulário árabe, palavra por palavra, até fechar o círculo, escolhendo “fenda” como metáfora de “fenda”; e “dique”, como metáfora de “dique” (Mussa 2006a: 29).

Na verdade, este absurdo desastre favorecerá a prosperidade do povo, pois a errância permitirá a estes comerciantes iniciar-se numa prática milenar que dará ocasião a estabelecer, através dos intercâmbios comerciais ambulantes, as bases de uma enriquecedora troca cultural. Aliás, ligada com esta, uma certa e feliz poética nómade propõe, nos capítulos do romance, o constante deslocamento de perspectiva, facto que nos permite conhecer e admirar, em paralelo, as para nós – e novamente nos situamos no subtil terreno do relativismo – inconcebíveis relações do povo beduíno, fundadas na sensualidade, na violência e num código de honra muito particular.

Assim, na narração da jornada no deserto de al-Gatash, assistimos aos duelos entre este e o terrível Dhu Suyuf, por causa da disputa amorosa no tocante à prometida do segundo. Nestes enfrentamentos são reabilitadas as convenções características do romance de aventuras clássico – isto é, situações extremas de sobrevivência ou ações de grande coragem e inteligência – e, igualmente, é aproveitada a distância antropológica e cultural para repensar o bazar do invulgar e do distante, espantando o leitor para insistir, novamente, na existência de outras mundividências, como se a figura do narrador fosse um *aggiornamento* da personagem do correspondente, cujas notícias eram aceites e admiradas pelo seu afastamento, rareza e aparente absurdo, convertidas, em passados séculos, em garantia de fiabilidade.

Destarte, é-nos apresentada uma sociedade que vive envolvida em lutas constantes e dominada pelo rigor de um código social em que generosidade e honra se misturam, como demonstra o direito tribal de hospitalida-

de, que Dhu Suyuf não pode violar a respeito de al-Gatash num estranho combate: “Dhu Suyuf, honrado a ponto de não querer ferir um hóspede nos limites do acampamento, apenas aparava os golpes do poeta” (Mussa 2006a: 32).

No entanto, o leitor de Mussa fica ainda mais deslumbrado perante o inusitado dever de honra que anima as páginas do relato “Elegbara” e que se liga, novamente, à reflexão sobre a natureza do Mal. Neste, o rei de Oió, cai doente provocando a decadência deste império da África ocidental, onde hoje é a Nigéria ocidental, pois “o cajado do rei não mais movia o mundo” (Mussa 2004: 39). É novamente um andarilho, cuja idade é a mesma que a do mundo, pois é o referido Elegbara quem salva o rei, exigindo por isso o preço justo, que não consiste em marfim, escravos ou o reino, mas na cabeça do monarca – como explica “não pode viver quem deve a vida” (Mussa 2004: 41). Perante esta exigência, o rei não opõe resistência, pois “compreendeu que, naquele momento, qualquer condescendência seria uma iniquidade; que o bem ideal era uma impossibilidade teórica” (Mussa 2004: 42).

É assim que, nesta mesma linha do encontro entre o fabuloso e o transcendente, o leitor de *O enigma de Qaf* é seduzido, principalmente, porque na paisagem mineral do deserto todos os nómades parecem possuir uma certa dimensão sobrenatural. O narrador prescinde agora de dados exóticos, por serem desnecessários para provocar a maravilha das compilações, fazendo-nos entrar no coração do mito, onde encontramos a força poética do texto. Por ser a distância histórica obviada no relato, a ficção pertence ao tempo do mito que mostra, através das suas histórias de génios e adivinhas, como o renovado relato de Aladino e Scherazade, o ambiente profundamente politeísta, espiritualmente plural e perturbadoramente clarividente da Arábia pré-islâmica.

Neste sentido, uma ordem diversa, lúdica, lúcida e atávica rege as aventuras e as digressões intercaladas nos romances *O trono da rainha Jinga*, *O enigma de Qaf* e nos contos de *Elegbara* – como acontece também em certas histórias e passagens das suas narrativas científico-ficcionais sobre as variações do triângulo amoroso de *O movimento pendular*⁹ (2006): trata-se da primitiva claridade da magia, aproveitada por Mussa num sentido borghesiano, excêntrica e culta e significativamente esteticista, pois o autor

9 Prémio da Associação Paulista de Críticos de Arte e Prémio Machado de Assis da Biblioteca Nacional.

introduz generosamente nas suas páginas, os chefes tribais, os monarcas, as grandes urbes africanas, as palmeiras e as luas.

Conclusão

Perante este heteróclito africanismo visual que Mussa recria nas obras, existirá certo escrúpulo, nestes tempos triunfais de minimalismo e novidade, para desviar o olhar do exterior, do festim de imagens e ambientes com que estas generosas e exuberantes narrativas recriam uma África compósita, em centrar o olhar no seu universo mais vasto ou em perceber que o autor enfrenta problemas e perguntas literárias milenares e, principalmente, em compreender que, por milenares, estas perguntas podem conter em si muita da literatura que está por vir.

As demoradas e fabuladas dissertações sobre o Mal, a Verdade e a Literatura tiram ludicamente a obra do âmbito do romanesco, permitindo-nos também lê-la desde uma perspetiva mais filosófica. Ao acompanharmos as especulações dos narradores, maravilharmo-nos com a recuperação de certos universos sociais, intelectuais e religiosos da África e do Brasil, mas evitando sempre a visão antropológica, pois o espaço narrativo já não é real, é incontornavelmente mítico.

Neste sentido, as ficções arquitetam-se a partir de um complexo jogo de desterritorialização e reterritorialização de identidades, ideias, morais e verdades. O interesse despertado por estas obras – não só no Brasil, mas também na África, pois, por exemplo, o romance *O enigma de Qaf* será em breve traduzido ao árabe e publicado no Egipto – deve-se a essa condição de uma certa África, heteróclita, mitológica, lúdica e erudita, com uma visão do património cultural diferente, mas frequentemente mais rica e/ou problemática. Alberto Mussa traslada as paisagens culturais da África Negra e do deserto à língua portuguesa, ao cenário da contemporaneidade e, como já indicámos, do relativismo, instaurando para este conjunto de deslocamentos a pluralidade das fontes que funda uma poética da heterogeneidade e, paradoxalmente, da desconstrução e da construção.

Mussa esmerou-se a desfazer as fronteiras entre imaginação e realidade, mesmo fundamentando a sua escrita em dados históricos e literários falsificados, numa das mais refinadas e lúdicas destabilizações narrativas do paradigma hegemónico de Ocidente na literatura brasileira. Ele desloca todo o bloco do pensamento lógico, ao abalar, por meio de paradoxos e

outros artifícios, os alicerces principais da racionalidade; e é aí que, com efeito, a escrita atinge a maior força na desconstrução, possibilitando, no entanto, a reflexão e o contato do leitor com realidades alheias e flutuantes, onde o natural coexiste com o sobrenatural.

Situa-nos, portanto, já na vertente construtiva, ante uma certa África, oposta ao convencional simulacro ocidental, mas também à “indiferenciação do elemento africano, quando incluído na categoria de brasileiro” (Figueiredo / Fonseca 2002: 14). Neste sentido, as obras *Elegbara* e *O trono da rainha Jinga* resultam profundamente luminosas, porque resgatam e tonificam a redescoberta das raízes africanas e de traços da história que ficaram mais ou menos secundarizados na literatura. Estes foram secundarizados já nas primeiras tentativas de retratar o esplendor do continente africano, presentes na poesia antiescravagista de Castro Alves e na sua consabida confusão, no célebre poema “Navio negreiro”, entre a África bíblica de desertos e caravanas e a África do tráfico negreiro que pretende evocar, do Golfo da Guiné e da zona meridional do continente. Uma (con) fusão, aliás, que, numa feliz, mas verossímil e consciente reinvenção da pluralidade da África, é recuperada e (re)significada por Alberto Mussa no entrecruzamento, em relação à identidade brasileira, do legado africano com o árabe operado em *O enigma de Qaf*, num novo impulso de renovação e invenção que reassume, em diferentes parâmetros, a tentativa de conectar de novo o Brasil com parte da sua história, através da variabilidade e da diferença.

Referências bibliográficas

- BERND, Zilá (1999): “Identidades e nomadismos”. Em: JOBIM, José Luís (org.): *Literaturas e identidades*. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, pp. 95-112.
- CASTRO ALVES, António Frederico (2005): “O navio negreiro”. Em: FRANCHETTI, Paulo (org.): *As aves que aqui gorjeiam – a poesia do romantismo ao simbolismo*. Lisboa: Livros Cotovia, pp. 238-247.
- FIGUEIREDO, Maria do Carmo Lanna / FONSECA, Maria Nazareth Soares (2002): “Introdução”. Em: FIGUEIREDO, Maria do Carmo Lanna / FONSECA, Maria Nazareth Soares (org.): *Poéticas afro-brasileiras*. Belo Horizonte: Mazza / Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, pp. 9-18.
- GLISSANT, Édouard (1997): *Poetics of Relation*. Michigan: The University of Michigan Press.

- MARTÍNEZ PEREIRO, Carlos Paulo (2007): “A narrativa *suspensa* (Alberto Mussa e *O enigma de Qaf*)”. Em: MARTÍNEZ PEREIRO, Carlos Paulo: *Querer crer entrever (Expresións críticas de reflexión e lectura)*. Santiago de Compostela: Laiovento, pp. 139-144.
- MARTÍNEZ TEIXEIRO, Alva (2013): “Relato de un cierto oriente (La visión de la identidad y de la alteridad respecto a los referentes árabes en la literatura brasileña contemporánea)”. Em: *1616: Anuario de literatura comparada*, 3 (BUESCU, Helena (Guest Editor): “Worlding Literatures in Portuguese”). Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, pp. 63-85.
- MATA, Inocência (2012): “Representações da Rainha Njinga / Nzinga na literatura angolana”. Em: MATA, Inocência (org.): *A Rainha Nzinga Mbandi: história, memória e mito*. Lisboa: Edições Colibri, pp. 23-46.
- MUSSA, Alberto (1999): *O trono da rainha Jinga*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- MUSSA, Alberto (2004): *Elegbara*. Porto: Figueirinhas.
- MUSSA, Alberto (2006a): *O enigma de Qaf*. Porto: Campo das Letras.
- MUSSA, Alberto (2006b): *O movimento pendular*. Rio de Janeiro: Record.
- MUSSA, Alberto (2006c): “Entrevista – Os poemas suspensos”. Em: *Grupo Editorial Record*. <http://www.record.com.br/autor_entrevista.asp?id_autor=31&id_entrevista=23> (Consultado em 25 de janeiro de 2013).
- MUSSA, Alberto (2008): *Meu destino é ser onça*. Rio de Janeiro: Record.
- MUSSA, Alberto (2013): *O senhor do lado esquerdo*. Rio de Janeiro: Record.
- SILVA, Luiz (2002): “O leitor e o texto afro-brasileiro”. Em: FIGUEIREDO, Maria do Carmo Lanna / FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org.): *Poéticas afro-brasileiras*. Belo Horizonte: Mazza / Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, pp. 19-37.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (2009): “Dostoievski: el primer huérfano de dios homologado”. Em: *El escriba sentado*. Madrid: Público, pp. 45-67, [p. 66].
- VIEIRA, José Luandino (1979): *João Vêncio: os seus amores (Estória)*. Lisboa: Edições 70, p. 102.