

MEMÓRIA E REPRESENTAÇÃO FICCIONAL EM *O ENIGMA DE QAF*, DE ALBERTO MUSSA

Cristhiano Aguiar¹

RESUMO: O escritor carioca Alberto Mussa é um dos mais importantes autores da Ficção Contemporânea Brasileira. Vencedor e finalista de diversas premiações literárias, sua obra já foi publicada em 17 países e traduzida para mais de 15 línguas. Dentre suas obras mais importantes, encontra-se o romance *O enigma de Qaf*, que se inspira na literatura e cultura árabes a fim de propor uma série de especulações a respeito do estatuto da memória e da representação ficcional. O presente artigo se propõe a empreender uma leitura geral do romance a partir de considerações sobre memória e representação romanesca. Deste modo, procura-se salientar por que *O enigma de Qaf* é considerado um romance que destoa das características gerais do panorama da prosa ficcional contemporânea brasileira, tanto em sua relação com as abordagens da memória, quanto em relação ao compromisso, por parte da obra analisada, com a especulação filosófica e linguística acerca do ficcional.

PALAVRAS-CHAVE: Memória; Ficção Contemporânea Brasileira; Alberto Mussa; *O enigma de Qaf*.

ABSTRACT: Alberto Mussa is one of the most important writers of Contemporary Brazilian Fiction. Winner and finalist of several literary awards, his work has already been published in 17 countries and translated into more than 15 languages. Among many of his important works, the novel *O enigma de Qaf* makes references to the Arabian culture and literature in order to propose a series of speculations regarding the status of memory and fictional representation. This paper aims at undertaking a general reading of the novel based in considerations of memory and romantic representation. Thus, *O enigma de Qaf* is considered a novel that distorts from the general characteristics of the Contemporary Brazilian Fiction narrative panorama when discussing the *memory*, but also in its relation to the commitment of the work analyzed with philosophical and linguistic speculation about the fictional.

KEYWORDS: Memory; Contemporary Brazilian Fiction; Alberto Mussa; *O enigma de Qaf*.

1. Memória e tradição literária brasileira: por que nossos personagens e narradores precisam recordar?

Ao pensarmos acerca das possíveis relações entre memória e literatura brasileira, chegamos a uma questão: por que este tema se tornou tão recorrente na nossa poesia e prosa? No caso da prosa, algumas das mais importantes realizações estão conectadas à memória: *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Dom Casmurro*, *São Bernardo*, *Memórias sentimentais de João Miramar*, *Romance d'axa Pedra do Reino*, *Menino de engenho*, *Grande sertão: veredas*, *O Ateneu*, entre outras.

O escritor e crítico italiano Claudio Magris (2009, p. 1018-1019), em seu ensaio *“O romance é concebível sem o mundo moderno?”*, nos lembra:

¹ Professor dos cursos de Letras e Jornalismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM).

O romance é com frequência a história de um indivíduo que busca um sentido que não há, é a odisséia de uma desilusão. (...) Antes que a epopeia moderna, como queria Hegel, o romance moderno será a antiepopéia do desencantamento, da vida fragmentária e desagregada.

Retomando a *Teoria do Romance* de Lukács, Magris (2009, p. 1023) recorda que o romance se movimenta num mundo no qual os sentidos não são mais dados, porém precisam ser construídos. Se na epopeia vemos um movimento do indivíduo em busca de uma máscara que deve colocar na própria face, o romance é a busca dos múltiplos pedacinhos do espelho partido pela modernidade; no romance, juntar os cacos afiados, tarefa às vezes arriscada, não garante que seja possível recompor a imagem original. De maneira análoga, é possível que a forte presença da memória enquanto motor de criação romanesca possa compartilhar com a épica e com a origem do romance a dupla função de rosto e de pergunta pelos sentidos do chão.

Esta, contudo, é apenas uma das explicações. É na estrutura social verticalizada que podemos encontrar uma explicação complementar à reiteração do tema da memória. No ensaio *Minas: tempo e memória*, Arruda (1988, p. 36-37), ao investigar o memorialismo no estado mineiro, também estabelece conexões entre memória, mito, *epos*, e conclui que a memória responde à flutuação das classes dominantes. A partir do retorno ao passado, elabora-se um discurso marcado pelo saudosismo:

Os memorialistas encaram a infância e a juventude como os momentos privilegiados das suas vidas. Neste tempo de esperanças fecundas residem as suas valorizações (...) Por isso, a família adquiriu importância fundamental, transformando-se no elemento mediador entre o memorialista e o mundo por ele retratado. Desse modo, através das memórias, emerge uma visão socializada da família e obscurecem-se as mudanças sociais que alteram a sua feição, ao emergirem confundidas as diferentes gerações (ARRUDA, 1988, p. 33).

Relembrar, como é o caso de *Trechos da minha vida*, de Taunay, e *Minha formação*, de Joaquim Nabuco, desempenhou, no século XIX, o papel de coroar carreiras de prestígio trilhadas por membros da elite. Neste caso, a memória serviu como ferramenta de justificação dos valores e comportamentos do estamento superior. Nas gerações posteriores, como aquela da qual fizeram parte escritores ligados ao regionalismo de 30, a relação com a memória continua a partir desta necessidade de retomar um *locus* marcado pela decadência. Sônia Lúcia Ramalho de Farias demonstra que a gestação do pensamento regionalista no Nordeste se deve ao fato de este ter sido o primeiro espaço, no Brasil, de ocupação demográfica e desenvolvimento da economia colonial. Elaborar-se, a partir disto, nos três primeiros séculos de nossa história, uma identidade que tentou sobrepor-se hegemonicamente (FARIAS, 2006, p. 31). Devido à reorganização do espaço social e econômico brasileiro, causada pela tensão entre o Centro-Sul cafeeiro, em processo de industrialização, e o Nordeste do açúcar, da pecuária e do algodão, cuja supremacia declinava, o regionalismo se organiza enquanto movimento da perda da hegemonia das oligarquias rurais diante do processo de modernização (FARIAS, 2006, p. 32-33). Este movimento será capitaneado, na ficção, pela memória e suas metáforas.

A pergunta, portanto, pode ser respondida a contento: a marcante presença da memória na nossa literatura se explica não apenas pelas conexões entre mito, epopeia e questionamento existencial, mas igualmente à tentativa dos discursos dominantes de se realocarem nas constantes transformações sociais, políticas e econômicas que reestruturam o mapa político do nosso país.

A memória, na ficção contemporânea, persiste. Nos romances do pernambucano Fernando Monteiro, há um projeto de paródia dos discursos da memória. Nos livros *O grau Graumann* e *As confissões de Lúcio*, por exemplo, acompanhamos a tentativa falhada de recompor a memória de Lúcio Graumann, desconhecido escritor gaúcho que teria ganhado o prêmio Nobel de Literatura. O romance de Chico Buarque, *Leite derramado*, é perpassado pelas memórias do infame e centenário Eulálio Assumpção, remanescente de uma velha aristocracia burguesa que insiste em permanecer no poder. A partir de suas reminiscências, acertadamente escritas sob o signo da dúvida e do delírio, reitera-se a vocação de investigação do Brasil e se compõe um painel interessante sobre os mandos e desmandos das elites em nosso país. Também associando à narrativa da decadência das famílias burguesas à memória, temos os romances de Milton Hatoum. Em *Relato de um certo oriente* ou *Órfãos do Eldorado*, a crítica a ciclos de modernização, conectados a um capitalismo predador e desumano, costura memória, mito e identidades tensionadas. Aproximando-se das veredas do romance nordestino de 1930, a prosa barroca e proustiana do sergipano Francisco J. C. Dantas pode ser lembrada: a memória se faz presente em romances como *Coivara da Memória* e *Os desvalidos*; também partindo da temática rural, o romance *Galileia*, de Ronaldo Correia de Brito, empreende uma crítica das imagens cristalizadas sobre o sertão, compondo um painel no qual a memória é o fio que costura homoerotismo, pecados familiares, fantasmas descarnados e destinos trágicos. Por fim, destaca-se o paulista Bernardo Carvalho: memória, exílio e identidades sob questão são os ingredientes dos seus melhores romances, como *Nove Noites*, *Mongólia* e *O sol se põe sob São Paulo*. Por fim, a memória é um importante elemento em romances como *A obscena senhora D*, de Hilda Hilst, *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*, de Elvira Vigna, ou *Mar azul*, de Paloma Vidal.

Diante deste breve panorama, contudo, gostaria de chamar atenção para o quanto o romance *O enigma de Qaf*, do carioca Alberto Mussa, surge como um elemento de forte contraste não apenas em relação à literatura brasileira canônica, como também ao panorama da literatura contemporânea em nosso país. Em que sentido, na obra de Mussa, os caminhos da memória se refazem no seu universo ficcional? Proponho uma leitura geral do livro, procurando entender o que faz deste livro uma obra tão instigante e particular. Trabalharei com dois eixos: ficção e memória. Com frequência, a memória é discutida, em *O enigma de Qaf* como uma retomada não confiável de uma tradição cultural específica, a da literatura árabe. Além disso, memória e reflexão sobre o próprio estatuto do ficcional e das suas estratégias de representação se entrelaçam no romance em questão. Desta maneira, não será possível avançar em uma temática sem que possamos dar conta da outra. Assim, a peculiaridade e os mistérios do Qaf podem ser debatidos a contento.

2. O enigma de Qaf: considerações gerais

Regina Dalcastagnè (2007, p. 134) chama atenção para o fato de que o romance brasileiro contemporâneo possui caráter preponderantemente referencial e são raras as obras que se voltam para o passado, ou aquelas que optam por uma ambientação que não seja o das nossas grandes cidades. *O enigma de Qaf*, por outro lado, se destaca justamente por ir na contramão desta tendência. O romance de Alberto Mussa nos leva a um mundo marcado pela força da tradição e do passado. O desafio do romance consistirá em não recair nos estereótipos de uma cultura cujas representações ocidentais são politicamente perigosas: a cultura árabe. A palavra *Qaf*, para um ocidental, pode recair em uma profusão de estereótipos.

Na obra de Mussa como um todo, é perceptível o projeto de lançar luz sobre imaginários marginalizados. A escrita de Mussa não incorpora necessariamente dicções subjetivas, que destoariam da natureza cerebral e especulativa da sua prosa, porém também não observa a cultura do outro com distanciamento frio. Se aqui temos o foco na cultura árabe, outros livros seus, como *Meu destino é ser onça*, *Elegbara* e *O trono da rainha Jinga*, retomam os imaginários e as identidades das culturas indígena, africana, portuguesa ou mesmo pré-histórica.

Estes livros procuram reconstruir as pontes e as interfaces possíveis entre estas diferentes culturas, principalmente aquelas que contribuíram à formação do Brasil. Explicar a nossa identidade, porém, não é o foco destas histórias, principalmente no caso de *O enigma de Qaf*, mas sim proporcionar o reencontro com alteridades desconhecidas, que podem estar nas correntes sanguíneas de nossa cultura, compondo a parte invisível do nosso rosto social e existencial.

Em sintonia com a alteridade e a valorização destes imaginários, a memória surge no livro enquanto privilegiado caminho; ela será percorrida através de um expediente pouco visto na literatura brasileira em geral: a aventura,² cujas últimas expressões relevantes no Brasil, em termos de uma literatura que não fosse diretamente ligada ao contexto do *best-seller*, se deram provavelmente com *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, e *Romance da Pedra do Reino*, de Ariano Suassuna. Não é à toa que, nas três obras, a aventura revela um substrato épico, pelo qual se explicará em parte o aspecto enciclopédico do livro de Mussa, já que é próprio da épica, em sua busca por construir um *kosmos*, agenciar em torno de si o conhecimento da cultura a partir da qual surgiu.

O romance de Mussa se estrutura em três partes. Existe uma narrativa principal, longa, na qual acompanhamos as aventuras do poeta e ladino al-Gatash pelo mundo árabe pré-islâmico. Ele teria composto um dos famosos *Poemas Suspensos*, conjunto de poemas de origem oral da poesia árabe anterior ao surgimento do islamismo. No mundo

² Franco Moretti (2009, p. 204), em *O romance: história e teoria*, afirma que os dois mecanismos que ajudaram a expandir o romance foram a aventura e o amor. As aventuras criam romances porque os amplificam; são os grandes exploradores do mundo da ficção (...) assim como a prosa multiplica estilos, a aventura multiplica histórias (MORETTI, 2009, p. 205); além desta necessidade narrativa, a aventura continuou no romance moderno porque ela é um tropo de expansão do capitalismo: a aventura é a combinação perfeita de poder e dever para acompanhar as expansões do capitalismo (MORETTI, 2009, p. 211).

õrealõ, Alberto Mussa traduziu, diretamente do árabe, estes poemas para o português, publicados pela editora Record em 2006. No romance, Alberto Mussa se coloca como personagem e principal narrador, defendendo que existe um poema esquecido desta tradição, o *Qafiya al-Qaf*, composto por al-Gatash.

As aventuras de al-Gatash, assim como as tentativas de solucionar o misterioso enigma de Qaf, são narradas ora pelo próprio poeta, ora pelo personagem-Mussa. Cada um dos capítulos da história principal é coroado com uma letra do árabe, complementada com provérbios e palavras em árabe. Estes elementos auxiliam a imersão do leitor no universo criado pelo livro, e atuam como comentadores da própria obra, porque as citações e as letras sempre remetem ao conteúdo dos capítulos que encimam.

Completam o romance capítulos denominados excursos e parâmetros ó contos disfarçados. Os primeiros contam histórias diversas das culturas árabes, enquanto os segundos narram as biografias de outros poetas pré-islâmicos, tão envolvidos em aventuras quanto al-Gatash. Os excursos e parâmetros expandem o mundo da narrativa principal e os debates por ela propostos.

Sofrem reescritura biografias õreaisõ, a história social dos povos árabes, bem como mitos islâmicos, judaicos e cristãos. Os narradores do romance não são confiáveis, técnica fundamental para que as representações nasçam a partir de uma linguagem desnudada. A não confiabilidade narrativa e a metalinguagem, que é uma das suas consequências, serve como uma possível resposta para a sempre debatida questão, cada vez mais sensível na crítica e teoria atuais, sobre os limites do õlugar de falaõ.³ Um exemplo destes jogos ficcionais está em uma característica que à primeira vista poderia ser interpretada como um õdefeitoõ: não existe mudança nenhuma de estilo, nos capítulos da história principal, entre a voz do personagem-Mussa e a voz do narrador-al-Gatash, evitando qualquer tentativa de õsimularõ uma possível voz arcaica pré-islâmica. Pelo contrário, o poema, cuja veracidade é a todo momento questionada, se assume como uma reconstituição, conjugando uma hipotética pesquisa bibliográfica à õadaptação pessoalõ (MUSSA, 2004, p. 20) da história narrada por Nagib, avõ do narrador, que lhe contou o *Qafiya al-Qaf* pela primeira vez. A discussão da falsidade dos poemas e as tentativas do narrador de legitimá-lo acabam se tornando engraçadas. Através do humor e da paródia, se discute a natural opacidade que toda reconstituição e toda tradução encerram dentro de si: õExpliquei que aquele texto era uma reconstituição do original ó tão inverídico quanto possa ser um quadro, uma escultura, um monumento recuperado pelas mãos de um restauradorõ (MUSSA, 2004, p. 12-13). Os mestres especialistas, contudo, querem provas concretas. Acuado, o personagem-Mussa confessa:

Fui, assim, obrigado a revelar que não havia fontes, se o conceito se aplica apenas à matéria escrita; e que fora meu avõ Nagib, ao se apaixonar por minha avõ Mari, fugir de casa e embarcar clandestinamente no vapor que levava a família de Mari para o Brasil, quem trouxera, além de uma bagagem apenas constituída de livros, partes dos versos da *Qafiya al-Qaf*, sabidos de

³ Cabe, porém, observar que o próprio autor possui ascendência árabe.

cor. *A essência do poema* aprendi com meu avô. (MUSSA, 2004, p. 13, grifo nosso).

Pode haver argumentação mais sinuosa? Permeado de duplos e de histórias e personagens espelhados, neste ponto da história aparece uma das primeiras duplicações: o *Qafiya al-Qaf* nada mais é do que a história de um homem que, enquanto compõe seu poema, cruza os desertos em busca do amor de uma mulher. Intensifica-se a não confiabilidade do autor, minando a sua õimparcialidadeõ e enfatizando sua õsubjetivaçãoõ diante do objeto ao qual dedica seu trabalho intelectual.

O humor exerce papel importante na corrosão do estatuto da verdade e a personalidade do personagem-Mussa é um dos exemplos disto. Ele é um sujeito um tanto megalomaníaco: õreconstituirei o mais belo dos poemas (...) farei ruírem lendas sobre as artes dos gênios e o poder dos deuses. Porque há de ser assim: os despidos de vaidade não escrevem livrosõ (MUSSA, 2004, p. 20). Às vezes, como forma de inscrever o seu relato numa ordem mítica, ele lança mão de uma caracterização hiperbólica:

A Idade da Ignorância (...) foi um tempo de homens que chegavam a ser mais nobres que os cavalos e de éguas enciumadas da beleza das mulheres. Foi também o período áureo dos poetas do deserto, que elevaram a poesia a alturas ainda não atingidas em nenhuma língua, em nenhum século (MUSSA, 2004, p. 12).

Não apenas o narrador é megalomaníaco, pouco confiável, ladrão de comida e livros⁴ (MUSSA, 2004); também tem um péssimo senso de moda: õVou mandar periciar essa ficha, senhor Mussa! Isso me cheira a fraude! E digo mais: o senhor está ridículo com esse terno italiano e esse turbante de beduínoõ (MUSSA, 2004, p. 68). A combinação esdrúxula é a própria incorporação, no personagem, da falsificação, bem como da paródia à faceta *kitsch* do orientalismo. A luta do narrador em prol da circulação do poema e a sua elevação aos mais Altos Patamares da Criação Literária tem como objetivo exaltar a si mesmo: ele revela que, entre as anotações do seu avô, havia õum esboço da genealogia familiar ó que remontava aos descendentes da tribo de Labwaõ (MUSSA, 2004, p. 21), da qual al-Gatash teria sido membro.

3. A representação e a linguagem ficcionais postas em questão em o enigma de Qaf

O enigma de Qaf nos traz uma série de metáforas sobre a representação ficcional. No início do livro, no excursão õO primeiro árabeõ, conta-se a história de Yarub, que teria sido o primeiro homem a falar em árabe. Após inventar o adjetivo, Yarub:

-Quero uma língua infinita, em que cada palavra tenha infinitos sinônimosõ é a frase clássica. E o trabalho infatigável de Yarub fez do árabe uma língua infinita. Mas havia um problema: substituí uma palavra por outra sem nunca conseguir o mesmo sentido, de maneira precisa, exata inequívoca. Surgia sempre alguma ideia nova, algum matiz, algo que escapava à acepção original (...) esses insucessos caíram no conhecimento popular e inspiraram

⁴ Verificar as páginas 118 e 235 da obra.

os primeiros vagabundos que começaram a fazer poemas. Yarub armou homens para trucidá-los (MUSSA, 2004, p. 17).

Sabemos que o adjetivo é uma forma de subjetivação da linguagem. Yarub, arrependido de sua invenção, tenta transformar o árabe numa língua da transparência, regida pelo sema da *semelhança*. Seria uma língua de significados controlados, porque se cada palavra possui infinitos sinônimos, a cadeia de sentidos é mensurável e racionalizável. Entretanto, Yarub não consegue, pois o sema da *diferença* toma tal força que a própria linguagem engendra a pior das blasfêmias: os atos de fingir da ficção literária! A literatura, por sua abertura à multiplicidade de sentidos, se torna tão desestruturadora que Yarub encarna o agente controlador por excelência, punindo os poetas pela preponderância, na mímese artística, da diferença e da plurisignificação.

Se voltarmos ao capítulo anterior a este, õalifö, perceberemos que, nele, o personagem-Mussa fala sobre a *origem* do seu *Qafiya al-Qaf* e a perseguição que sofre; também ele é um poeta perseguido por aqueles que cobram, do seu discurso, uma adequação a uma verdade externa ao seu poema. O personagem-Mussa conta a história da perseguição por causa de um poema que compôs; o capítulo seguinte fala de um homem que persegue poetas. Este será um recurso narrativo utilizado até o final do romance: os capítulos estabelecem jogos de espelhos uns com os outros. Por que o texto utiliza esta técnica narrativa? Primeiro, por incorporar o sema da diferença na própria estrutura: uma mesma pergunta, um mesmo tema, uma mesma cena, são reescritos e pensados sob variantes, fraturando as expectativas que tínhamos deles. Explica-se, deste modo, por que há no livro tanta reescritura de histórias árabes famosas, como a de Aladim ou Ali Babá. O espelhamento dos capítulos é um recurso para desenvolver e aprofundar sobre lógica, matemática, física, linguagem e, claro, memória.

Voltando ao debate ficcional sobre a representação ficcional, vejamos o desenvolvimento do que começou a ser debatido na história de Yarub. Se este queria uma linguagem sem opacidade e, por isso, se transforma numa espécie de vilão, no excursão õO dique Maribö, acompanhamos os perigos de se viver em uma sociedade na qual se abdica de toda pragmaticidade em prol da inflação da função estética. Nenhum estrangeiro entendia a linguagem falada na cidade de Marib, õporque o povo de Marib só falava por símbolos. Constituía baixeza empregar uma linguagem que não fosse figurada. Assim, se alguém quisesse mencionar um camelo, poderia chamá-lo ñnavioø ou ñdunaø (MUSSA, 2004, p. 34). Um dia, alguém surgiu na cidade e gritou: õHá uma fenda na parede do dique!ö (MUSSA, 2004, p. 35). A frase pareceu confusa: ninguém conseguia, em Marib, chegar a um acordo a respeito do que ela significava. No dia seguinte, o desastre aconteceu: õo dique ruiu. A inundação matou muitosö (MUSSA, 2004, p. 35). Desesperado em alertar a cidade, o desconhecido que gritara a frase escolheu, devido à iminência da tragédia, uma linguagem prática, referencial, que procurava intervir diretamente na realidade a fim de salvar aquele povo.

No parâmetro õNábighaö, o debate sobre linguagem literária x linguagem pragmática é retomado com nuances diferentes dos anteriores. Neste capítulo, temos a presença de um tema que aparece com frequência em *O enigma de Qaf*, como já tínhamos salientado: o duplo, temática por excelência da literatura do fantástico e do

maravilhoso. A presença do duplo no livro é muito fecunda, porque permite uma associação com diversas questões que abordamos até aqui. O duplo é tanto um índice da fratura do sujeito, quanto alegoria dos percalços e temores diante da presença obscura e serrilhada da alteridade. Muitos personagens dos excursos e parâmetros são duplos uns dos outros. Na história principal, todos os personagens principais terão seu duplo. Al-Gatash, nosso herói infame, tem em Dhu Suyuf um duplo heróico e mais honrado; Layla, o grande amor do poeta, possui uma irmã chamada Sabbah, com a qual al-Gatash casará primeiro. Se o tema do duplo se relaciona em algum grau com o debate que o romance realiza sobre a representação, ele também se articula à discussão sobre o falso e a ilusão. Segundo o filósofo francês Clement Rosset em suas reflexões acerca da ideia de ilusão (2008, p. 23), a principal estratégia de não aceitação do real consiste na criação de um duplo idealizado deste.

Em *ôNábighaô*, os duplos são os príncipes árabes Amru e Numan, chamados pelo narrador de *ôantigêmeosô* por serem simetricamente opostos um ao outro. Ambos foram cantados pelo poeta Nábigha, cuja qualidade da poesia primeiro caiu nas graças do príncipe Numan. Entretanto, o poeta passa a correr perigo quando compõe um poema em homenagem à esposa deste: *ôcomeçaram 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 Nábighaô* (MUSSA, 2004, p. 61, grifos nossos).

Exilado, o poeta cai nas graças agora do príncipe Amru, a quem louva as qualidades. A fama de Nábigha cresce tanto, que o principado toma conhecimento do antigo poema em louvor à mulher do outro príncipe: *ôNão tardam a eclodir boatos sobre Nábigha e a mulher de Amru, de quem supunham ser a mulher descrita no poemaô* (MUSSA, 2004, p. 62). Amru, que confia inteiramente em sua mulher, também *ôtinha ouvido falar que Nábigha só podia descrever o que tivesse visto. Concluiu que os poemas eram só mentiras. Que Nábigha fazia versos de pura fantasiaô* (MUSSA, 2004, p. 62-63). Assim, todos os louvores de Nábigha à sua pessoa seriam falsos.

Desta vez, um mesmo poema é interpretado de duas maneiras radicalmente diferentes. A mediação do ficcional, nestas concepções, inexistente: o poeta é acorrentado à aporia da verdade e só lhe restam dois extremos *ó* mentira ou veracidade. É a denegação do ficcional, a precariedade teórica com a qual o tema é encarado, que transforma um poeta em um exilado. Chamar de *ôteoria realistaô* os equívocos causadores de malefícios ao poeta é uma clara defesa, por parte de *ôO enigma de Qaf*, da ficcionalidade e de uma estética que não se pautou pelo hiperrealismo, indicando, é possível especular, uma tomada de posição em relação ao horizonte mais realista da produção literária brasileira. À integridade e saúde do poeta, recomenda a intencionalidade do texto, é preciso o afastamento da representação realista.

Em suma, vimos até agora a afirmação da opacidade da linguagem; o desnudamento consciente da ficcionalidade; a confiabilidade e parcialidade da voz narrativa. E, além disso, uma crítica contra uma concepção especular de linguagem, contraposta, porém, ao resgate da importância da existência de sua função pragmática; e os perigos *ó* de vida e morte! *ó* de uma visão da representação ficcional como puro *ôespelho da realidadeô*.

Cabe agora perguntar se, diante desta aguda consciência que a linguagem mantém acerca de si mesma, *O enigma de Qaf* consegue escapar de uma visão exótica da cultura árabe. Apesar do desnudamento da ficção e de todo o debate sobre a mimesis, é possível perceber alguns traços de exotismo, definido como um conjunto de imagens que cristalizam uma identidade que se quer obrigatória para certa cultura (PELLEGRINI, 2008). Em momentos pontuais, a cultura árabe, cujas representações são geralmente nuançadas e problematizadoras,⁵ acaba sendo descrita em tons que se inclinam ao exotismo:

Passei pelas tendas dos fabricantes de flechas, dos vendedores de licor de anis, das tatuadoras com seus caniços e potes de hena, dos predadores de loções à base de urina de camela, dos cardadores de lã, dos ferreiros, das fiandeiras, dos mercadores de selas, arreios, tapetes, perfumes e temperos (MUSSA, 2004, p. 166).

A composição da cena lembra filmes hollywoodianos que mostram o burburinho dos mercados orientais. Nesse caso, não cremos que haja aqui um tom paródico ou desconstrutor. O exotismo aparece com mais frequência em relação à figura feminina. As mulheres exercem diversos papéis e funções no romance, que incluem desde serem õprincesas a serem resgatadasõ até serem filósofas e matemáticas. Percebemos, contudo, que o romance se inclina a uma representação das mulheres enquanto habitantes de uma zona de õmistérioõ, õperdiçãoõ, õobscuridadeõ. As matriarcas fundadoras da tribo de Labwa, por exemplo, praticam o canibalismo e assumem posturas selvagens, emulando a natureza de õleoasõ que o nome da tribo ostenta (MUSSA, 2004, p. 111); a personagem Samira leva à perdição os homens por causa da beleza do seu rosto (MUSA, 2004, p. 51); sua história, a propósito, é contada logo depois que al-Gatash conhece Layla, cuja busca pelo amor dela encaminhará o poeta aos caminhos da perdição. Outras mulheres, como o gênio feminino Shahrazad e a adivinha manca, também se transformam em vetores de maldições e perdições.

Como exemplo, destacamos estes dois trechos:

Saí do templo e fui selar a camela. No caminho do deserto, cruzei o acampamento da tribo de Salih, cada vez mais ávidos pelo sangue dos Ghurab. Uma mulher, com tatuagens pelas mãos e pelo rosto, meio encoberta sob a tenda, mostrou-me os dentes com malícia (MUSSA, 2004, p. 146).

Em tendas pervadidas pelo incenso, beduínas perfumadas e pintadas, vestidas com belos trajes, adornadas com os mais ricos adereços, submetiam os homens a prazeres cada vez mais sofisticados, na ânsia de superar os oponentes (MUSSA, 2004, p. 259).

É possível que, neste caso, as imagens midiáticas sobre õa mulher orientalõ tenham se imiscuído nestes momentos, consolidando lugares-comuns da feminilidade árabe. A segunda cena, especialmente, é parecida com as cenas de festas eróticas e danças sensuais fabricadas pela cultura de massa menos criativa. Em uma obra de modo geral tão ciosa em reescrever criativamente a cultura e o imaginário do Outro, não se justifica, mesmo que o mundo tematizado seja patriarcal, contentar-se, nestes

⁵ Ver as páginas 231 e 232 do romance, como exemplo dessa nuance.

momentos, com estas imagens clichê, muito mais próximas do pastiche não suplementar do que da paródia.

4. Linguagem ficcional e memória

Como já foi falado, al-Gatash atravessa desertos e cidades e enfrenta toda sorte de perigos para que possa conquistar a sua amada Layla, filha do chefe de uma das tribos nômades do deserto. Sua musa, que sempre lhe escapa, está o tempo todo com o rosto coberto por um véu. Ela só será achada quando o nosso herói decifrar o enigma de Qaf, relacionado a uma montanha mítica, a um espírito dos desertos caolho e a uma máquina do tempo. No caminho de al-Gatash, porém, estão dois fortes adversários: uma bruxa misteriosa, que às vezes toma a forma de um corvo, e o heroico oponente Dhu Suyuf.

A história começa quando, em suas andanças, al-Gatash segue o paradeiro de uma égua e chega até a aldeia dos Ghurab, cujo xeque chama-se al-Muthanni. Ao chegar, al-Gatash vislumbra duas mulheres: Sabah, que saía de sua tenda, e Layla, que lhe penteava os cabelos. O texto brinca com a imprecisão. Primeiro, afirma que o herói vira ãuma mulher da tribo; e o vento, numa rajada mais forte, lhe desfez o véuö (MUSSA, 2004, p. 30). Capítulos depois, a informação é complementada: ãNo entanto, al-Ghatash cantava a figura velada de Layla, que vinha trásö (MUSSA, 2004, p. 49). Este jogo com a imprecisão não apenas reitera a não confiabilidade do narrador, como também incorpora os intervalos da memória.

Al-Muthanni acredita que al-Gatash canta Sabah, prometida do extraordinário Dhu Suyuf. Suyuf é honrado, respeitoso e tão habilidoso nas artes do combate, que maneja suas armas com ambidestria. Al-Ghatash, por outro lado, é mentiroso, colérico, trapaceiro, egocêntrico e luxurioso. À medida que a narrativa se desenrola, vemos que o vilão na verdade é al-Ghatash, cujas ações a todo custo tentam impedir o final feliz entre o ãmocinhoö ó Dhu Suyuf ó e a donzela Layla. Em vários momentos, al-Ghatash e Suyuf duelam por Layla; quando o primeiro vence, geralmente será por trapaça, enquanto o segundo vence pela força, inteligência e ética.

Mesmo na trapaça, al-Gatash consegue Sabah como esposa. Mas logo a repudia, porque: ãA todo instante voltava o rosto para mirar a face daquela mulher que qualquer brisa lograva desvelar (...) Mas não vi nada naquele semblante *sem mistério*. *Porque pensava em Layla, a que não vi sem véusö* (MUSSA, 2004, p. 56, grifos nossos). Por que a paixão continua por aquela cujo véu ainda se manteve? O mistério, aqui, não se refere apenas a um *eros* que já se consumiu, a uma transgressão realizada; ela se inscreve no elogio da memória e da ficcionalidade que permeia todo o romance. O véu e o rosto das mulheres que o poeta persegue são alegorias da linguagem, da memória e dos sentidos que o gesto de criação tenta construir; o véu no rosto é o erótico afirmando-se na opacidade da linguagem; o véu é o elogio da *dúvida*, fundamento do próprio enigma de Qaf.

Após repudiar Sabah, al-Ghatash volta a procurar Layla e as suas aventuras continuam, todas permeadas por duplos e metáforas da memória. Não é por acaso, por

exemplo, que o enredo aconteça numa viagem pelo deserto, não apenas espaço geográfico no qual historicamente os árabes habitaram, porém retomada de uma das mais consolidadas imagens da memória/esquecimento: para Weinrich (2001), a memória é descrita como uma paisagem pela qual aquele que deseja lembrar pode caminhar, ao passo que a geografia do esquecimento é a dos terrenos arenosos. No deserto, o que se escreve no chão é facilmente desmanchado. Não se planta nada, nem se cultiva coisa alguma.

Um momento importante da história é aquele no qual al-Ghatash encontra com o enigma de Qaf pela primeira vez, num lugar chamado Mosteiro da Caverna. Lá, conhece um conjunto de monges que fizeram voto de silêncio. Após ameaçá-los, um dos monges, Macários, decide acompanhá-lo em suas aventuras e conta-lhe a história de *abba* Chacur, o mais velho daqueles religiosos, que decifrou o enigma de Qaf e, por isso, impôs a si próprio o voto de silêncio, no que foi acompanhado pelos outros monges (MUSSA, 2004, p. 107). O enigma fora dado pela misteriosa adivinha manca. A tribo de Layla, que procura por esta adivinha a todo custo para se livrar de uma maldição, invade o mosteiro. Por não obterem resposta do paradeiro dela, destroem o lugar e matam o *abba*. O enigma, contudo, ficou em posse de Macários, escrito numa tabuinha, que Weinrich (2001, p. 22-23) destaca como outra metáfora frequente da memória e do esquecimento. O silêncio dos monges não é por acaso: a problematização do retorno ao passado, da memória e da linguagem, realizado pelo romance, se dá com o foco na linguagem escrita. O acesso ao enigma não poderia ser feito pela oralidade, somente mediante a escrita.

O corpo do *abba* e a tentativa de sepultá-lo completam o duplo memória-esquecimento deste capítulo. A tribo de Layla sequestra o cadáver de Chacur e uma das motivações de Macários é o resgate deste corpo. Também memória, o retorno do cadáver à comunidade dos monges implica no fechamento de um ciclo, cuja saúde da lembrança consiste na obediência de todas as etapas do luto. Enterrar o morto é um gesto múltiplo, no qual sua presença é finalmente retirada da vista de todos, descendo às trevas da terra, para que sua memória possa frutificar e redimir a morte. Assim, a constante presença do tema do duplo no livro também se explica pela duplicidade memória/esquecimento.

Descobrimos, junto com al-Gatash, que o enigma de Qaf trata-se de um mecanismo de viagem no tempo. Segundo a lenda, a partir de determinadas condições astrológicas, um gênio caolho chamado Jadah, cujo único olho é cego, aparecerá no céu e o passado será projetado em seu olho, podendo ser assistido por quem souber estar no lugar certo. Al-Ghatash, com isso, tem a esperança de ver o rosto de Layla (MUSSA, 2004, p. 126). Bastaria estar perto da tribo dela, resolver o enigma e tentar vislumbrá-la, no passado, em toda a sua beleza plena.

Duas metáforas circulares da memória se revelam: o olho e a própria montanha Qaf, que circunda a terra (MUSSA, 2004, p. 174). Associada ao movimento de reencontro com o passado, a circularidade remete também ao mito. O romance estampa esta circularidade como uma tatuagem: a palavra-chave do seu título, *õQafö*, tem na primeira letra um significante circular.

Por que o olho do gênio é cego? Primeiro, porque a máquina do tempo do enigma de Qaf propõe um limite ao quanto se pode ver do passado. Quando o olho de Jadah surge, só é possível assistir a uma quantidade muito pequena do tempo passado, equivalente à meia hora atrás. Segundo, porque 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*. São os humanos que enxergam, nunca o ponto metafísico. O que retorna a nós é uma mera representação, semelhante ao que pode ter acontecido; nunca igual.

O narrador acaba de nos enganar:

Ora, a Qafiya tinha erros desses: quando al-Gatash chega na aldeia onde encontra pela primeira vez a adivinha manca, desfaz uma volta do turbante; no olho de Jadah (visto pela velha) omite esse gesto. (...) Será que essa imagem refletida retorna com defeito? Ou é nossa própria visão dos fatos que apresenta distorções? (MUSSA, 2004, p. 238-239).

Ao revelar o òerroö, o narrador pede que verifiquemos as páginas 83, 105, 189 e 207. Pasmem: até que o narrador revelasse a incongruência, não tinha sido notada a pequena diferença entre a cena que fora narrada primeiro e seu retorno no olho do gênio:

Desci, prendi o arco na sela, *desfiz uma volta do turbante* e levei o animal para beber, junto de umas fossas e redis a certa distância da povoação. (...) Mas a adivinha me seguira. (...) Depois, lendo as estrelas, [a adivinha] descreveu a beleza de Layla e narrou minha jornada no deserto, até quando cheguei àquele oásis, descí da camela, prendi o arco na sela e levei o animal para beber junto das fossas e redis onde ela se escondia (MUSSA, 2004, p. 84-86, grifo nosso).

Ao sermos enganados, o romance nos faz *viver* uma experiência da leitura na qual é posta em prática a impossibilidade do retorno total ao passado. Ao voltarmos às páginas anteriores, seguindo a indicação do texto, colocamos em funcionamento uma máquina do tempo análoga à encontrada no olho do gênio. O olho é a releitura: cada retorno ao já lido nunca reestabelece a mesma imagem formada na primeira leitura.

Quem garante qual das duas representações, a refletida no olho, ou a narrada por Mussa-narrador e al-Ghatash, é a verdadeira? A instabilidade combina com o movimento da areia.

Se Layla é linguagem e memória, claro que al-Ghatash não realiza seu intento:

Al-Ghatash, então, acompanhado de Macários (...) parte no rastro de Layla, que não hesita em optar pela garupa da égua de Dhu Suyuf. (...) Corre inverossímeis onze dias à cata da mulher velada. (...) Por trás de uma pequena duna, emergem Layla e Dhu Suyuf, cujas flechas fazem tombar a camela do filho de Labwa. Sobrevém uma rajada de vento. Os véus de Layla não se desprendem. E ela desaparece numa cavalgada. (MUSSA, 2004, p. 255).

Na tempestade, Jadah aparece e al-Gatash, apesar dos apelos de Macários, que foge, decide permanecer e enfrentar aquela que será a sua morte. O poeta não consegue *esquecer*. Sua esperança: quando o passado imediato voltar, que ele seja òfalsoö e desta forma os véus de Layla se desprendam e ela possa vê-la. Antes da morte, al-Ghatash parece ver algo:

O monge decide retornar só, indicando antes a posição exata em que o fenômeno iria ocorrer. Muito mal tinha dado as costas, escuta o poeta cantar a beleza de uma égua de Ghurab, crinas negras, beijos grossos, ancas largas. Exatamente como no dia em que havia vislumbrado o rosto de Sabah, mulher a quem buscava e que já fora dele (MUSSA, 2004, p. 255-256).

O enigma continua: o olho de Jadah devolveu o passado da forma como al-Ghatash queria, um passado alterado no qual o véu de Layla se desvela. No entanto o rosto revelado é o de Sabah. A partir deste ponto, não é possível saber qual a verdade de Layla. Elas eram uma só pessoa? Eram gêmeas? Além destas duas hipóteses, o narrador levanta outra: al-Ghatash teria visto *errado*, quase tão cego quanto o olho do gênio; quando o rosto de Layla foi revelado, sua visão prejudicada o levou a enxergar Sabah (MUSSA, 2004, p. 265). Está explicado, igualmente, o medo que Mussa-personagem confessa, ao final do romance: ainda não passou pela experiência de decifrar o enigma, porque *tenho medo de conhecer uma versão diferente da Qafiya. Tenho medo de conhecer outra versão de mimö* (MUSSA, 2004, p. 268). Reiteram-se, ao fim da leitura do romance, os alertas de *O enigma de Qaf* quanto à arrogância da busca pela plenitude do passado; à importância do esquecimento; à relativização das supostas verdades dos discursos.

5. Considerações finais

O romance de Alberto Mussa é uma inventiva máquina de reescrituras, permeada por constantes reflexões acerca da memória, ficção, representação ficcional e linguagem. Assumindo falar do passado a partir de sua própria contemporaneidade e desnudando os próprios mecanismos de ficcionalidade, *O enigma de Qaf* consegue, salvo as exceções apontadas, evitar a representação exótica da cultura do Outro, ao criar um universo permeado pelo maravilhoso e pela metaficcionalidade a partir da cultura milenar árabe. A escolha pela história que *poderia ter sido*, não da que foi, aliada ao humor, se revela bem acertada e serve como o contraponto à referencialidade, bem como à busca pela identidade nacional, características que ainda balizam uma considerável parcela da nossa ficção contemporânea, embora não tanto quanto em outros momentos da história da literatura brasileira. Da mesma maneira, o seu elemento aventuresco consiste numa conexão direta com a matriz do épico e com os poemas da cultura pré-islâmica cujo romance retoma. Além disso, *O enigma de Qaf* não se aproxima do modo consolidado, na ficção brasileira, de abordagem do tema da memória como uma forma de dar conta de um *locus* perdido de hegemonia de classe. Suas questões são outras e apontam para um fecundo caminho a ser ainda explorado pela nossa literatura recente, no qual memória, ficção e representação são problematizados em registros permeados pelo lúdico da metalinguagem, da imaginação e da especulação teórico-filosófica.

Referências

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. Minhas: tempo e memória. **O eixo e a roda: revista de literatura brasileira**, v. 6, 1988.

- DALCASTAGNÈ, Regina. Imagens da mulher na narrativa brasileira. **O eixo e a roda: revista de literatura brasileira**, v. 15, 2007.
- FARIAS, Sônia Lúcia Ramalho de Farias. **O sertão de José Lins do Rego e Ariano Suassuna**: espaço regional, messianismo, cangaço. Recife: UFPE, 2006.
- MAGRIS, Claudio. O romance é concebível sem o mundo moderno? In: MORETTI, Franco. **A cultura do romance**. São Paulo: Cosacnaify, 2009.
- MUSSA, Alberto. **O enigma de Qaf**. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- MORETTI, Franco. O romance: história e teoria. **Revista Novos Estudos Cebrap**, n. 85, 2009.
- PELLEGRINI, Tânia. **Despropósitos**: estudos de ficção brasileira contemporânea. São Paulo: Fapesp, 2008.
- ROSSET, Clément. **O real e seu duplo**: ensaio sobre a ilusão. 2^a.ed. rev. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- WEINRICH, Harald. **Lete**: arte e crítica do esquecimento. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.