**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
ESTUDOS COMPARADOS DE LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA**

Maged Talaat Mohamed Ahmed El Gebaly

**Mobilidades culturais e alteridades em *Relato de um certo oriente* e sua
pré-tradução árabe**

São Paulo
2012

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
ESTUDOS COMPARADOS DE LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA**

**Mobilidades culturais e alteridades em *Relato de um certo oriente* e
sua pré-tradução árabe**

Tese apresentada como exigência para a conclusão do Doutorado na área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Orientador: Prof. Dr. Benjamin Abdala Junior

Co-orientador: Prof. Dr. Mamede Mustafa Jarouche (DLO)

São Paulo

2012

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

El GEBALY, Maged Talaat Mohamed Ahmed.

Mobilidades culturais e alteridades em *Relato de um certo oriente* e sua pré-
tradução árabe/ Maged El Gebaly – São Paulo, 2012..

Orientador: Prof. Dr. Benjamin Abdala Junior

Co-orientador: Prof. Dr. Mamede Jarouche Moustafa (DLO)

Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas.
Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de
Língua Portuguesa.

1. Mobilidades. 2. Alteridades. 3. Narrativa. 4. Memória. 5. Tradução.

Folha de Aprovação

El GEBALY, Maged Talaat Mohamed Ahmed.

Mobilidades culturais e alteridades em *Relato de um certo oriente* e sua pré-tradução árabe

Aprovado em

Banca Examinadora

Prof(a). Dr(a).

Instituição:

Julgamento:

Assinatura:

Prof(a). Dr(a).

Instituição:

Julgamento:

Assinatura:

Prof(a). Dr(a).

Instituição:

Julgamento:

Assinatura:

Prof(a). Dr(a).

Instituição:

Julgamento:

Assinatura:

Prof(a). Dr(a).

Instituição:

Julgamento:

Assinatura:

Sumário

Índice de Figuras	7
Dedicatória.....	9
Agradecimentos	10
Introdução	12
Capítulo I: Contexto geral da imigração árabe no Brasil	17
1.1. Primeiros contatos no período colonial	17
1.1.1. Mito do mascate	18
1.2. Fases da imigração libanesa para o Brasil	19
1.2.1. Período do domínio otomano (1850-1920)	19
1.2.1.1. Dom Pedro no mundo árabe	20
1.2.1.2. Mito do turco	20
1.2.2. Período de entre-guerras (1920-1940).....	21
1.2.3. Líbano independente (1943-1975).....	21
1.2.4. Guerra no Líbano (1975-2000).....	21
1.3. Diferenças e tensões	22
Capítulo II: Manaus: Encontro das Águas.....	25
2.1. Fim do Ciclo da Borracha.....	26
2.2. Além do regionalismo, incerto oriente	28
Capítulo III: Memória cultural e autoficção	36
3.1. Memória familiar e sombras da infância	41
3.1.1. Casamento misto	42
3.2. Retornar e relembrar	46
3.2.3. Hakim, o duplo	48
3.2.3.1. Monólogo dialogante de Hakim	49
3.2.3.2. Hakim e a língua árabe	50
3.3. Deslocamento/ exílio	51
3.3.1. A Casa	55
3.4. Narradores em trânsito	61
3.5. Vozes, silêncios e memórias compartilháveis	64

3.5.1. Vozes femininas	65
3.6. Narrativa circular, heterobiográfica e fractária.....	68
3.6.1. Multiperspectivismo cultural.....	71
3.7. Olhar transitório, exotismo e autoexotismo.....	74
3.7.1. Dorner	75
3.8. Entrelugar e memória dialógica.....	77
Capítulo IV: Pré-tradução árabe de <i>Relato de um certo oriente</i>	84
4.1. Hermenêutica do tradutor	87
4.1.1. Interpretação	90
4.1.2. Recriação na reescrita.....	91
4.2. Conarração do tradutor literário	93
4.3. Identificação da hermenêutica do tradutor	95
4.4. Análise da tradução	97
4.4.1. Problemas e técnicas de tradução	98
4.4.1.1. Desambiguação da polifonia	98
4.4.1.2. Identificação e codificação de vozes misturadas.....	99
4.4.1.2.1. Identificação	99
4.4.1.2.1. Codificação.....	99
4.4.1.3. Decifração dos modos verbais das vozes narrativas.....	100
4.4.1.4. Especificação semântica.....	100
4.4.1.5. Tradução das referências culturais	100
4.4.1.6. Visualização.....	101
4.4.1.7. Explicitação discursiva.....	101
4.4.1.8. Transliteração	102
4.4.1.8.1. Entre a tradução literal de uma marca cultural social e o seu empréstimo.....	103
4.4.2. Campo da tradução no Egito	103
4.4.2.1. Tradutores da literatura latino-americana no Egito	105
4.4.2.2. Tradução das narrativas modernas de memória no Egito.....	106
4.4.2.3. Agentes da tradução latino-americana no Egito	107
Conclusão	108
Referências bibliográficas	113

Anexos	128
Anexo 1: Entrevista com Milton Hatoum: “Não há tantos tradutores de literaturas de língua portuguesa”	128
Anexo 2: Resumos do minicurso “DO ROMANCE À NARRATIVA BREVE” Ministrado pelo Milton Hatoum em Casa do Saber (Para ser aproveitado neste capítulo)	142
Professor: Milton Hatoum - Aula 01 – 25/08/2009	142
Professor: Milton Hatoum- Aula 02 a 26/08/2009	144
Anexo 3: Mostra da tradução árabe da metade de <i>Relato de um certo oriente</i> (Capítulos 1, 2, 3, e 4) de oito capítulos.....	146
Anexo 4: Análise de fenômenos de tradução	188
Anexo 5: Narrativas que jogam com o imaginário da imigração árabe no Brasil.....	204

Índice de Figuras

Figura 1: Mapa do Líbano	24
Figura 2: Loja de temperos no centro de Manaus (Maged El Gebaly, Manaus, 16/05/2012).....	27
Figura 3: Mapa do Brasil (Fonte: IBGE, 1999).....	28
Figura 4: Ginásio Amazonense Pedro (Maged El Gebaly, Manaus, 16/05/2012).	42
Figura 5: Estrutura genealógica da família-núcleo do <i>Relato de um certo oriente</i> (REZENDE, 2010, p.25).....	44
Figura 6: Multiverso de Milton Hatoum, Maged El Gebaly, 2012.	51
Figura 7: Rio Negro (Maged El Gebaly, Manaus 16/05/2012)	53
Figura 8: Igreja Nossa Senhora dos Remédios (Maged El Gebaly, Manaus, 16/05/2012)	53
Figura 9: O Porto de Manaus (Maged El Gebaly, Manaus, 16/05/2012).....	54
Figura 10: Alfândega de Manaus (Maged El Gebaly, Manaus, 16/05/2012).....	54
Figura 11: Pagode no Palácio do Centro Cultural do Rio Negro (Maged El Gebaly, Manaus, 18/05/2012).....	55
Figura 12: Pagode no Palácio do Centro Cultural do Rio Negro (Maged El Gebaly, Manaus, 18/05/2012).....	56
Figura 13: Uma claraboia no Palácio do Centro Cultural do Rio Negro (Maged El Gebaly, Manaus, 18/05/2012).....	57
Figura 14: Fonte no Palácio do Centro Cultural do Rio Negro (Maged El Gebaly, Manaus, 18/05/2012).....	58
Figura 15: Mapa do deslocamento no <i>Relato de um certo oriente</i> (DE ANDRADE, 2007).	59
Figura 16: Representações de identidades diferentes na literatura brasileira (Maged El Gebaly, 2012).....	64
Figura 17: Estrutura completa dos capítulos do <i>Relato</i> (REZENDE, 2010, p.73).....	70
Figura 18: Pintura do teto no Salão Nobre do Teatro Amazonas (Maged El Gebaly, Manaus, 16/05/2012).....	73
Figura 19: Do "não lugar" ao "entre-lugar" (Maged El Gebaly, 2012).....	77
Figura 20: Evolução dos estudos da tradução: dos estudos formais da tradução até os estudos discursivos da atividade do tradutor (Bastin,1998)	86
Figura 21: Três momentos do processo da tradução (Maged El Gebaly, 2011).	89

Figura 22: Movimento hermenêutico da tradução de George Steiner (1975), gráfico por Maged El Gebaly (2011).	95
Figura 23: Identificação do movimento hermenêutico do tradutor (Maged El Gebaly, 2011)	96

Dedicatória

Às professoras e aos professores que contribuem na construção de um mundo melhor. Às amigas e aos amigos que aguardam a conclusão desta tese.

A todos aqueles descendentes de imigrantes.

A minha família e amigos no Egito que acompanharam essa luta pela conclusão deste doutoramento em Língua Portuguesa e suas letras.

À Colômbia que me apoiou no estudo da língua portuguesa.

A Manaus e seu povo...

Agradecimentos

Ao Prof. Dr. Benjamin Abdala Júnior, pelo apoio e orientação, que por muitos anos de convivência, muito me ensinou, contribuindo para meu crescimento pessoal e intelectual.

Ao Prof. Dr. Mamede Mustafa Jarouche e Prof^a Dr^a. Safa Jubran, pelas leituras, pelas observações, e pela revisão da parte árabe do texto.

Ao Milton Hatoum, pelas variadas entrevistas e conselhos.

Ao Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da FFLCH da USP.

À CAPES (PEC- PG), pela bolsa concedida.

Ao Prof. Dr. Allison Leão, pela visita a Manaus.

Ao Prof. Khalid Tailche, pela revisão da padronização do texto.

À Samira Ahmad Orra, pelas leituras e ricas discussões sobre os descendentes de libaneses no Brasil.

A Paola Giraldo Herrera e a André Oda, pelas valiosas discussões.

A todos os funcionários amigos na FFLCH que me apoiaram muito.

Resumo

Esta tese tem como objetivo discutir as variadas manifestações de mobilidades culturais e suas consequentes relações de alteridades no romance *Relato de um certo oriente* de Milton Hatoum, partindo do suposto de que a alteridade é parte constituinte da subjetividade e da relação humana de diferença e identidade com o Outro; e, ao mesmo tempo, analisar o processo intercultural da pré-tradução para a língua árabe de quatro capítulos do *Relato de um certo oriente*. Nesse sentido, este trabalho está focado em dois lócus das mobilidades culturais das alteridades: a narrativa de memória da imigração e a tradução literária.

Palavras chaves: mobilidades, alteridades, narrativa, memória, tradução.

Abstract

This thesis aims to discuss the various manifestations of cultural mobilities and its consequent relations of alterities in the novel *Tale of Certain Orient* of Milton Hatoum, assuming that otherness is a constituent part of human subjectivity and its relationship of difference and identity with the Other; and at the same time we intend also to analyze the processo of intercultural pre-translation into Arabic of four chapters of the novel. In this sense, this work is focused on two locals of cultural mobilities of alterities: the narrative memory of immigration and literary translation.

Keywords: mobilities, alterities, narrative, memory, translation.

Introdução

Começamos esta pesquisa buscando uma integração cultural entre árabes e brasileiros por meio do estudo das narrativas literárias da imigração, seus mitos e sua tradução cultural. Seguindo a Souza Santos, entendemos a tradução como “*um trabalho argumentativo de imaginação epistemológica e de imaginação democrática presente nas reflexões e preocupações de todas aquelas perspectivas, movimentos e práticas que propõe o objetivo de construir novas e plurais formas de emancipação social*” (SANTOS, 2005: 168). Movido por esse interesse acadêmico pelos temas da construção das relações humanas de diferença e de identidade na obra de Milton Hatoum, fomos lendo as suas obras, o que nos levou, depois, a conhecer desde uma ótica cultural afetiva, sua terra Manaus.

Assim como Jacques Le Goff, podemos abordar nesta tese duas vozes à margem da história tradicional (da imigração e da tradução), como duas formas de mobilidade cultural que caracterizam nossa era. Seguindo Sorokin (1964) entendemos mobilidade cultural como o deslocamento de significados, normas, valores e vínculos. Bernd (2010) detecta cinco tipos de mobilidades culturais: as desviantes como a liquidez, as espaciais do imaginário das metrópoles como as circulações urbanas, as memoriais ou intersubjetivas como a autoficção e a memória, as migratórias transculturais como a migração e o deslocamento, e as transnacionais como a tradução e a mobilidade linguística.

A realidade da imigração e sua descendência só pode ser traduzida internamente por meio da imaginação. Mas também, o discurso da ficção consegue atravessar as fronteiras linguísticas nacionais para entrar em outras culturas por meio da tradução externa. No processo das mobilidades culturais dialogam alteridades internas e externas entre si, como parte constituinte da subjetividade e da relação humana de diferença e identidade com o Outro (LEVINAS, 1988).

Uma das questões levantadas pelos críticos brasileiros é a representação das realidades culturais no *Relato de um certo oriente*, que tem uma “simbiose” de dois mundos superpostos (de Manaus e do Líbano). Na narrativa, Hatoum procurou criar um discurso liberto do olhar exótico sobre o Amazonas e sobre os árabes. Contra esse olhar, ele lança relatos polifônicos de “um certo oriente”, com diversidade de vozes narrativas e pontos de vista. O progresso na cidade de

Manaus significou, em alguma medida, a fragmentação do sujeito. Hatoum cria uma Manaus como espaço literário de alteridades e cenas, fragmentos de narrativas heterogêneas e fantasmas das memórias vivenciadas pelo escritor e representadas pelas vozes dos seus narradores (BACHELARD, 2008).

Ao longo de diversas passagens históricas do Brasil (Colônia, Império e República), foram discutidas as conceituações e as ideias de *entre-lugares*, como zona intermediária entre dois espaços em contato, imagens de espaços vivenciados em misturas culturais, de hibridismos, de mestiçagens, de sincretismos religiosos e da miscigenação étnica.

O Brasil é considerado um país que atraía os imigrantes árabes para se livrarem de sofrimento de ordem econômica, social e política e para compartilharem com outros imigrantes a construção de novas identidades. A presença árabe é claramente visível nas várias esferas da vida, nas províncias e nas cidades grandes, onde os imigrantes árabes e seus descendentes fazem parte do tecido cultural, social e político do Brasil.

Milton Hatoum, filho de imigrantes árabes, viajou por várias cidades e publicou sua obra em 1989, que narra a partir do Natal de 1954. A respeito da relação entre a publicação do *Relato* de Hatoum e Raduan Nassar, Susana Moreira (2012) conta:

Quando terminou de escrever (o *Relato*), não pensou logo em publicar. Foram precisos dois anos e a insistência de amigos críticos literários e escritores - entre eles Raduan Nassar, autor de *Lavoura Arcaica*, um dos mais marcantes romances brasileiros, também sobre uma família libanesa.

Foi Maria Emília Bender que editou o *Relato* e apresentou a obra para Luis Schwarcz, dono da Companhia das Letras. Hatoum ganhou a bolsa da VITAE para se dedicar ao seu segundo romance, *Dois irmãos*. Assim que, o escritor foi consolidando sua posição no campo literário como vemos na tabela abaixo:

Tabela 1: Produções de Milton Hatoum e consolidação da sua posição, adaptado de AVELINO, 2010.

Tipo de produção	Lugar de realização	Data	Edição/Publicação	Apreciação
Redação escolar	Manaus	1967	Jornal estudantil – Elemento 106	Amigos/Familiares
Poesia	São Paulo	1979	Ed. Diadorim	Crítica Literária/Intelectuais/público restrito.
Relato de um certo oriental	São Paulo	1989	Ed. Cia das Letras	Crítica literária/escritores/editores/ público difuso. Prêmio Jabuti (1990)
Dois irmãos	São Paulo	2000	Ed. Cia das Letras	Prêmio Jabuti (2001)
Cinzas do Norte	São Paulo	2005	Ed. Cia das Letras	Prêmio Jabuti (2006)
Órfãos do Eldorado	São Paulo	2008	Ed. Cia das Letras	Prêmio Jabuti (2009)
A cidade ilhada	São Paulo	2009	Ed. Cia das Letras	Prêmio Jabuti (2010)

Neste estudo analisamos o *Relato de um certo oriente* como uma tendência contemporânea à produção de uma narrativa memorialística íntima, chamada *autoficção*, termo cunhado em 1977 por Serge Doubrovsky para referir-se a uma forma de inserção da história entre autobiografias de fatos reais tratados de modo ficcional imaginário, onde o eu se divide em vários personagens fictícios. O escritor prepara um terreno de ambiguidade em que o eu é ao mesmo tempo sujeito e objeto da narração (OUELLETTE- MICHALSKA, 2007). Como nos contou Hatoum: “O *Relato de um certo oriente* é como os franceses chamam “um relato de memória”, de tom evocativo. Há uma frase de um personagem no *Relato* que diz ‘a vida começa verdadeiramente com a memória’ ”. (HATOUM, 2010).

Nessa narrativa literária da memória involuntária, encontramos uma forma de rebeldia à historiografia serial tradicional, que reduzia a relação do ser humano com o passado a um processo linear e exato. O isolamento cultural imposto pelos sistemas positivistas fechados, apoiados por forças conservadoras, produz frustração no projeto da modernidade¹. Talvez, como resposta a esta crise, a literatura contemporânea se construa, em muitas de suas realizações, como um espaço de resistência enraizada e mediação desenraizada, colocando em evidência a reinvenção da identidade narrativa (FANTINI, 2004). Cada trauma é tolerável se nós o narramos como história. Os vestígios e os fantasmas da memória coletiva são resgatáveis (RICOEUR, 2007).

Os estudos transculturais comparados e suas traduções são campos de pesquisa multidisciplinares, interdisciplinares e transdisciplinares. Esses estudos pesquisam os processos de desculturação, reculturação, neoculturação, que geram diferenciação de identidades. Vão além do paradigma das diversidades culturais do multiculturalismo. Reconhecem no outro suas diferenças como sua humanidade, na direção de um processo intersubjetivo, aberto, reflexivo, ético, dialógico, valorativo, criativo, ousado e complexo. Seremos tanto mais transculturais, quanto mais nos colocarmos dos pontos de vista das outras culturas. Dos objetos de pesquisa dos estudos transculturais existem: a memória cultural, o imaginário, as fronteiras, as identidades, as diferenças e as alteridades. Este estudo tece o discurso da literatura e outros saberes como a história, a antropologia, a psicanálise e outras linguagens como a fotografia para visualizar nossas ideias (FERNANDO ORTIZ apud RAMA, 1982).

O *Relato* se coloca dentro de um dos lócus da diferença que é a narrativa de memória, de uma família libanesa e manauara ao mesmo tempo. O processo de tradução árabe do *Relato* implica outro lócus da diferença, na medida em que é um deslocamento e uma atualização da narrativa em outro contexto literário diferente: o egípcio. A tradução árabe completa de *Em busca do tempo perdido* de Marcel Proust só se traduz por Gamal Shahid e se publica no Cairo em

¹ Entendemos por modernidade aquela visão de mundo relacionada ao projeto empreendido a partir da transição teórica operada por Descartes, com a ruptura com a tradição herdada - o pensamento medieval dominado pela Escolástica - e o estabelecimento da autonomia da razão. O projeto moderno consolida-se com a Revolução Industrial. O termo está ligado também a uma série de transformações que ocorreram no decorrer do século XX – em especial na segunda metade do século – e provocaram alterações em vários níveis da vida humana (GIDDENS, 1990, apud; FIGUEIREDO, 2010).

2005. Este tipo de narrativa no campo cultural egípcio vem desenvolvendo-se de duas fontes principais: as narrativas autobiográficas clássicas da era de independência em relação a Gran Bretanha e as narrativas mais recentes dos estudiosos árabes que tiveram contato com a literatura francesa e conseguiram ter acesso direto à tradição literária de Marcel Proust (SHAHID, 2011). Aqui cabe ressaltar a distinção, assinalada pela crítica Vera Mâquea (2007), entre a construção da memória em Proust e a mesma em Milton Hatoum: “*Em quanto Proust queria voltar a sentir o gosto das coisas vividas por meio da procura do tempo perdido... em Hatoum é uma memória pronunciada do devir, o seja, visitar o passado com mesmo estranhamento com que se visita o futuro*” p.252.

Este estudo propõe como objetivos: por um lado, explorar as diferentes manifestações de mobilidades culturais e suas conseqüentes relações de alteridades no *Relato de um certo oriente* de Milton Hatoum², partindo do suposto de que a alteridade é parte constituinte da subjetividade e da relação humana de diferença e identidade com o Outro; e por outro lado, analisar o processo intercultural da pré-tradução árabe de quatro capítulos do *Relato de um certo oriente*, como uma primeira fase da cadeia comunicativa da tradução (autor-obra-editora-tradutor-público) (HURTADO ALBIR, 2001). Nesse sentido, nossa pesquisa está focada em dois lócus das mobilidades culturais das alteridades: a narrativa de memória da imigração, e a tradução literária.

² Os trabalhos de Milton Hatoum encontram-se no seu site pessoal www.miltonhatoum.com.br, lançado no mês de setembro de 2010.

Capítulo I: Contexto geral da imigração árabe no Brasil

O Mundo Árabe se parece com o Brasil... Talvez a gente deva isso a um passado muito distante, ibérico (Milton Hatoum, 2010).

A integração do elemento árabe no Brasil processou-se de maneiras diferentes nas diversas regiões do país. Isto se deu em função do meio social, das ocupações dos imigrantes e de seu número. A origem do imigrante árabe no Brasil varia em função da época e da sua localização geográfica. A fixação em diferentes regiões compreende fatores locais e externos, psicológicos e práticos. Também a realidade da diáspora árabe no Brasil varia conforme a origem dos imigrantes, religião e etnia e os motivos da migração e classe social e consciência política, etc. A primeira geração de imigrantes árabes sobreviveu com atividades econômicas populares como o comércio e restaurantes, enquanto a segunda e terceira gerações começaram a fazer parte da classe média profissional constituída por professores, médicos, advogados, engenheiros...etc.

1.1. Primeiros contatos no período colonial

Há indícios no nordeste brasileiro, como as fisionomias, a gastronomia, a arquitetura urbana e os costumes, que fazem referência à cultura moura que viveu na Andaluzia por mais de 800 anos. Benjamin Abdala Junior (2012) observou:

Os primeiros colonizadores da América Latina vieram da região que os árabes chamaram de Al-Ândalus. Algarve provém de Al-Gharb al-Ândalus (Andaluzia Ocidental), que abrangia o atual Algarve e o baixo Alentejo. A maior parte da população popular de Lisboa, na época dos Descobrimentos, some-se a essas constatações, era de origem moura. Eram regiões culturalmente híbridas, para onde confluíram muitas culturas da bacia cultural mediterrânea.

Com relação à origem árabe dos nomes das primeiras cidades do nordeste brasileiro, o filólogo Assad Zaidan (2010) assinala que *Recife* veio do árabe "رصف", que significa cais do porto e agrega:

Segundo os historiadores Jamil e Jorge Safady (1950), há um manuscrito na Biblioteca Pública da capital russa Moscou que consta que o marinheiro árabe, Ibn Majed que tripulou em 1500 a esquadra de Pedro Álvares Cabral, ao avisar o literal baiano gritou “Bahia”, “بهيّة”, [o que quer dizer em árabe bonita] e o que deu nome à região.

1.1.1. Mito do mascate

A primeira geração de imigrantes árabes sobreviveu por meio de atividades econômicas populares como o comércio. Fizeram os percursos da “mascateação”, ou seja, ser *masqate*, fenômeno herdado das tradições mediterrâneas. Esta mascateação é que dá o sentido da integração cultural por via fluvial. O Rio Nilo une o Egito e os rios do Brasil com seus mascates unem suas extensas terras com narrativas desta mobilidade que permite o conhecimento mútuo entre um brasileiro e outro. A palavra “mascate” é de origem árabe. De 1507 a 1658, os portugueses conquistaram a cidade de Mascate no Golfo Árabe (atual capital de Omã). Como a cidade era um ponto comercial de venda, compra e troca de toda espécie de mercadoria, os comerciantes portugueses que regressavam a Portugal de lá, trazendo seus produtos, eram chamados de “mascates”, um apodo ao comércio oriental (KHATLAB, 2002). No Brasil, a atividade de mascate foi seguida por muitos grupos de imigrantes como meio ocupacional. Os primeiros mascates dos tempos coloniais até quase o fim do séc. XIX foram os portugueses, mais tarde substituídos pelos italianos, originários em sua maioria da Calábria, que mascateavam produtos de armarinhos e roupas feitas (KNOWLTON, 1955). O mascate “bandeirante da modernidade brasileira”, personagem descendente das tradições mediterrâneas, viaja pelos rios e mares trocando artigos, produtos, mercadorias e também saberes e conhecimentos. A mascateação deu sentido de integração cultural entre os centros urbanos e as áreas interioranas e rurais. A mesma palavra manifesta mobilidade cultural entre as duas línguas: foi derivada do árabe (مَسْقَط) e voltou ao árabe, mas aportuguesada (ماسكاتة). A imigração libanesa para o Brasil iniciou-se oficialmente após a visita de D. Pedro II ao Líbano. Gattaz (2005) organiza a história dessa imigração nas seguintes fases:

1.2. Fases da imigração libanesa para o Brasil³

1.2.1. Período do domínio otomano (1850-1920)

Pelas necessidades econômicas durante o Império Turco-Otomano (1516-1918), chegaram ao Brasil famílias rurais do Líbano, Síria e de todo o mundo árabe com o propósito de estabelecer-se definitivamente.

Sobre os primeiros árabes no Brasil, Roberto Khatlab⁴ (2010) conta:

O gramático Manuel Said Ali, nascido em Petrópolis, no Rio de Janeiro em 1861, era filho de Said Ali, árabe que faleceu dois anos depois do nascimento desse filho. Uma prova contundente de que já habitava o Brasil antes de 1861. Recentemente foi publicada a tradução do livro 'Deleite do estrangeiro em tudo o que é espantoso e maravilhoso: estudo de um relato de viagem bagdali', escrito pelo imã Abdurrahmán Al-Baghdádi, árabe nascido em Bagdá, que viveu no Brasil de 1865 a 1868.

Sobre esse período, consultamos o arquivo virtual da Família Doualib onde encontramos que:

As primeiras datas da vinda dos libaneses podem ser fixadas antes de 1885. O período imigratório árabe no Brasil até fins de 1900 é considerado a primeira fase. É o período de aventuras onde a América era tema lendário para os povos árabes, sem autonomia própria, e dependentes do Império Otomano. Os imigrantes adotavam novos nomes em função de sua atividade no Brasil. Isto está relacionado com a dificuldade de pronúncia de letras guturais e aspiradas. Há nomes adotados por analogia ou por tradução que eles mesmos criaram.

Pelas necessidades econômicas durante o Império Turco-Otomano (1516-1918), chegaram ao Brasil famílias rurais do Líbano, Síria e todo o mundo árabe. A maior parte dos primeiros imigrantes vem de sociedades rurais, de aldeias, províncias ou cidades pequenas para metrópoles industrializadas no Brasil (GATTAZ, 2005).

³ GATTAZ, André. *Do Líbano ao Brasil: história oral dos imigrantes*. São Paulo: Gandalf, 2005.

⁴ Khatlab, Roberto. "Quando os árabes chegaram ao Brasil", São Paulo: crônica publicada 08/04/2010. Disponível em: < <http://www.icarabe.org/artigos/quando-os-arabes-chegaram-ao-brasil> >. Acesso: 23/07/2012.

1.2.1.1. Dom Pedro no mundo árabe

Respeito à visita de D. Pedro II nesse período, Khatlab (2000) conta:

O Imperador do Brasil na época, D. Pedro II (1825-1891), visitou o Egito em 1871, e em 1876 visitou o Líbano, a Síria e a Palestina (...). Em sua estada no Líbano, de 11 a 15 de novembro de 1876, o Imperador escreveu ao seu amigo, o diplomata francês Joseph Gobineau, que ficara em Atenas, Grécia: “Tudo vai bem... A partir de hoje começa um mundo novo. O Líbano ergue-se diante de mim com seus cimos nevados, seu aspecto severo, como convém a essa sentinela da Terra Santa...” (Arquivo Histórico de Estrasburgo – França).

1.2.1.2. Mito do turco

Jorge Amado narra na *Descoberta da América pelos turcos*: “Os primeiros a chegar do Oriente Médio traziam papéis do Império Otomano, motivo porque até os dias atuais são rotulados de turcos”. O mito fundador do mascate tem muita importância e grande valor para as comunidades árabes espalhadas por todo Brasil. Os primeiros imigrantes árabes exerciam atividades comerciais e grande parte iniciou seus negócios trabalhando como vendedores ambulantes ou mascates. Nesse contexto surge a figura do “turco”, porque a imigração árabe naquele momento chegava ao Brasil com passaportes turcos do Império Otomano, atual Turquia (PETERS, 2006).

A representação da imigração árabe do século XIX foi estigmatizada com a da imagem folclórica do turco como figura mesquinha, dono de comércio qualquer na esquina. Esta situação muda na literatura brasileira contemporânea com a participação ativa de escritores árabes, descendentes e amigos da sua cultura. Carreira (2008) assinala:

As ondas migratórias no Brasil foram seguidas da construção de estereótipos, verificáveis, por exemplo, em obras da literatura naturalista brasileira. Os rótulos que acompanharam os imigrantes de diversas nacionalidades, como “turco”, no caso dos imigrantes de origem árabe, funcionavam sob a ótica da exclusão. A literatura brasileira contemporânea, no entanto, lança um olhar diferenciado sobre a imigração, possibilitando uma releitura do processo de inserção do imigrante na sociedade. Obras de autores como Milton Hatoum e Raduan Nassar, entre outros, permitem uma reflexão sobre os conflitos da condição de estrangeiro, imigrante, e descendente por uma via que tanto escapa à visão estereotipada do imigrante quanto foge à mera tematização dessa condição.

1.2.2. Período de entre-guerras (1920-1940)

Pela falta de perspectivas nos setores urbanos no Líbano colonizado e pelas necessidades econômicas da população rural, houve outra onda de emigrações libanesas ambiciosas e opostas ao mandato francês na região, de 1920 a 1940. Nesses 20 anos, a política do Líbano foi reestruturada, favorecendo o surgimento de uma elite francófila. Os franceses tentaram europeizar ao máximo a população através de um projeto educacional aos seus moldes e da instauração do francês como língua oficial.

Sobre esse período, no arquivo virtual da Família Doualib⁵, conta-se:

Finda a primeira guerra mundial, inicia-se a terceira onda de imigração de árabes para o Brasil. Em 1914 já era considerável o número de fábricas pilotadas por sírios e libaneses. (...) A crise de 1929 e o contínuo progresso da indústria nacional levam os libaneses e sírios à criação de novas indústrias e à abertura de novos estabelecimentos comerciais.

1.2.3. Líbano independente (1943-1975)⁶

O terceiro período termina com a segunda guerra mundial. Depois de 1945, os árabes brasileiros consolidam sua posição de comerciantes e industriais. Pela depressão econômica e conflitos políticos posteriores à Segunda Guerra Mundial e pelas faltas de oportunidades profissionais, houve uma terceira onda emigrações urbanas do Líbano para o Brasil.

1.2.4. Guerra no Líbano (1975-2000)

Pelo conflito e seu decorrente desemprego, houve uma quarta leva de emigração de civis, que saíram do seu lugar de origem, buscando a nacionalidade brasileira.

⁵ Arquivo virtual da Família Doualib. Disponível em: <<http://www.familyd.net>>. Acesso: 08/09/2012.

⁶ *Ibid.*

Nesse contexto migratório, Hatoum escreve o *Relato de um certo oriente*, onde narrará mobilidades e deslocamentos e suas conseqüentes relações complexas de alteridades.

1.3. Diferenças e tensões

O *Relato* trilha relações interculturais de alteridade, parte constituinte da subjetividade humana de diferença e identidade com os outros. Consoante a Ward e Rana-Deuba (1999), as vivências das diferenças passam por uma curva de etapas heterogêneas na interação entre a cultura natal e a cultura de acolhimento: euforia, estranhamento, choque cultural, rejeição, conflito, negociação, adaptação, aceitação, aculturação (reajustamento) /transculturação e integração. Nesse processo, a aculturação constitui-se um processo de sujeição social. Observam-se quatro estratégias de aculturação: assimilação, que ocorre quando os indivíduos rejeitam sua cultura minoritária e adotam as normas da cultura dominante ou de acolhimento; separação, que ocorre quando os indivíduos rejeitam a cultura dominante ou de acolhimento em favor da preservação de sua cultura de origem, a separação facilitada pela imigração para enclaves étnicos; integração, que ocorre quando os indivíduos são capazes de adotar as normas da cultura dominante ou de acolhimento, mantendo a sua cultura de origem e marginalização, que ocorre quando os indivíduos rejeitam tanto a sua cultura de origem e a cultura de acolhimento dominante. Fernanda Massebeuf (2006) notou os seguintes processos de aculturação francesa no *Relato*:

- 1) A influência francesa na cultura libanesa (o espelho é adquirido juntamente com outros objetos de decoração de estilo francês). Ela é reflexo dos tempos em que o Líbano foi colônia francesa. Desde então, no Líbano, há quem fale francês, quem aprecie a culinária francesa, quem tenha adquirido o gosto por objetos de decoração pertencentes a movimentos provenientes da França.
- 2) A adaptação ou não do imigrante à terra prometida, onde vai viver.
- 3) A exclusão do imigrante que se recusa à adaptação aos padrões de comportamento vigentes pela cultura da terra que o acolhe. A aculturação, que mostra o quanto todos nós somos suscetíveis à hibridação. Aculturação, nesse sentido, é um processo voluntário ou imposto pelos autóctones aos imigrantes, fragilizados, numa situação entre dominantes e dominados.

Nessa mobilidade migratória encontra-se, por um lado, o migrante construindo a partir das suas memórias seu imaginário nostálgico, suas narrativas sobre o Líbano, e estabelece uma

vinculação afetiva com as imagens construídas sobre aquela vida provincial de origem. Por outro lado, o descendente mantém o Brasil como sua sociedade de destino.

Dentro da família híbrida libano-brasileira se observa a relação inter-religiosa entre Emilie (católica) e o seu marido (muçulmano): “*Emilie e o marido praticavam a religião com fervor. Antes do casamento haviam feito um pacto para respeitar a religião do outro, cabendo aos filhos optarem por uma das duas ou por nenhuma.*” p.69. Porém, trata-se de diferenças religiosas que não deixam de ser segregacionista porque o Eu está num lado e o Outro está no outro. É um Eu que não aprende sobre a cultura religiosa do Outro. Então, acarreta uma convivência com preconceitos negativos de uns contra outros. Percebem-se controvérsias no tocante à religião entre Emilie e seu marido, o que facilita ou não a sua adaptação a Manaus. Alguns árabes judeus e muçulmanos, como a família *Benamou* e o pai de Hakim no *Relato* mantiveram seus costumes. Em contrapartida, Emilie seguia o catolicismo e era adepta da culinária do Amazonas. Constatase que árabes cristãos como Emilie não tiveram problemas para se adaptar. Ficou a saudade de sua terra, misturada à nova rotina e à nova língua, mas assimilaram rapidamente os valores da modernidade latina, misturada ecleticamente com os valores do cristianismo e, gradualmente, formaram um grande segmento de uma classe social privilegiada. Essa modernidade consolida-se com a industrialização e o desenvolvimento do capitalismo nas cidades (KARAM, 2007).

Figura 1: Mapa do Líbano⁷

⁷ Mapa do Líbano. Disponível em <<http://escudosybanderas.es/images/mapa-de-libano.png>>. Acesso:23/07/2012.

Capítulo II: Manaus: Encontro das Águas

“A beira de um rio ou orla marítima os aproximam, e em qualquer lugar do mundo as águas que eles veem ou pisam são também as águas do mediterrâneo”
(*Relato de um certo oriente*, Milton Hatoum, p.76).

A cidade de Manaus originou-se da colônia criada em torno do Forte São José do Rio Negro, fundado em 1669, sendo renomeada em 1832 com o nome de Manaus, termo que na língua indígena da tribo dos Manaós, antigos habitantes do lugar, significa “mãe dos deuses” (BOLLE, 2010). Sobre a presença árabe na região de Amazonas, khatlab (2000) relata:

O historiador brasileiro Bernardo de Azevedo da Silva Ramos (1858 – 1931), nascido em Manaus-AM, em seu trabalho “Inscrições e Tradições da América Pré-Histórica, Especialmente do Brasil” (RJ – 1930), cita muitas palavras indígenas de origem fenícia, pois alguns dos tripulantes de embarcações fenícias que chegaram ao litoral permaneciam nessas regiões e constituíam clãs depois da conquista da Fenícia por Alexandre, o Grande, e depois as dominações grega e romana. Vocábulos aramaicos e mesmo árabes antigos são encontrados nos idiomas Quíchuas, Chibika, Aimará, Guarani, Tupi, sendo o Quíchua e o Tupi os mais próximos do aramaico e do árabe. Na Ilha de Marajó, foram encontradas pedras trabalhadas com inscrições aramaicas, cuja existência é datada de antes da Era Cristã. Estas se encontram no Museu Nacional do Rio de Janeiro.

De acordo com o arquivo virtual da família Doualib: “No início do século XX foi a região do Amazonas um dos pontos mais importantes de atração de grandes migrações. Os imigrantes que iam para o norte aportavam em São Luís e em Belém e destes dois portos dispersavam-se pela Amazônia. Verificava-se também um movimento de migração do sul para o norte do Brasil em função das condições econômicas advindas do Ciclo da Borracha.”. Segundo Knowlton (1955), em 1920 o número de sírios e libaneses nesse estado era de 811 pessoas, sendo que mais da metade morava em Manaus. Essa região era especialmente atraente porque o desenvolvimento através do surto econômico do Ciclo da Borracha e do café na Amazônia incentivou os sírios e os libaneses a acompanhar esse crescimento com a venda de mercadorias aos seringueiros.

No *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum, Manaus vira o espaço privilegiado, a cidade ilhada pelo rio e pela floresta que, desde o fim da *belle époque cabocla* da borracha, adaptou-se, no possível, a cada nova circunstância dada pelo desenvolvimento. Nesse sentido,

pode ser compreendida como uma alegoria da história do país, uma parte, num pequeno mundo, a ele circunscrita, a gerar valores humanos específicos, fazendo, dessa forma, a passagem do local para o universal. Um espaço sócio-cultural e histórico, formado por estratos humanos que se cruzam e se misturam, quase desaparecendo: o estrato indígena, o do imigrante estrangeiro, o do migrante de outras regiões do país.

Em Manaus chegaram imigrantes árabes que buscavam sobreviver. Instinto de querer viver, ou melhor, escapar da pobreza, da doença, da miséria, do desemprego e da falta de oportunidades de trabalho e estudo. Chegaram cansados ao Porto de Manaus e a outros portos de Brasil. Logo, vemos núcleos familiares árabes incorporados ao sistema social e político no Brasil. Seus descendentes terão que recriar sua identidade entre prazeres e traumas. Hatoum, Hakim no *Relato*, veio de uma família misturada de um muçulmano, inominável no *Relato*, e a protagonista católica Emilie.

2.1. Fim do Ciclo da Borracha

Após o Ciclo da Borracha, a ditadura militar (1964-1985) faz emergir um tipo de “modernização conservadora” à região amazônica. Em 1967, foi criada a Zona Franca de Manaus. A partir de segunda metade da década de 1970, estruturou-se em 1972 o Polo Industrial de Manaus (PIM), em que predominava o setor eletroeletrônico. Como bem explica Noemi de Perdigão (2011): “*De 250 mil habitantes em 1967, Manaus passou a 2 milhões de habitantes segundo o último censo do IBGE (2010), com todos os problemas sociais e ambientais que um crescimento urbano nesta proporção implica*”. Em relação ao retorno de Hatoum à Manaus da Zona Franca, Bruno Leal (2010) conta:

Depois de dezesseis anos longe do Amazonas e de Manaus, Milton Hatoum teve um impacto negativo quando chegou à cidade de sua infância e adolescência; muita coisa havia mudado. Uma cidade corroída pela falta de políticas públicas, o patrimônio arquitetônico da cidade totalmente abandonado, milhares de indigentes vindos de todo o país em busca de emprego na Zona Franca de Manaus. (...) Portanto, o que restou para o artista amazonense? A saída para o Sul do país ou para o exterior e, por último, a degradação física e intelectual para os que tentaram resistir contra uma política aniquiladora e mesquinha por parte do governo militar nos idos da Zona Franca de Manaus.

A cidade passou de “Paris nos trópicos” para uma “Cidade Flutuante”, um “verdadeiro bazar oriental”, com pessoas de várias partes do mundo.

Figura 2: Loja de temperos no centro de Manaus (Maged El Gebaly, Manaus, 16/05/2012).

2.2. Além do regionalismo, incerto oriente

Figura 3: Mapa do Brasil (Fonte: IBGE, 1999).

Norberto Bobbio (2000), apud FIGUEIREDO (2010), concebe o regionalismo como “tendência política dos que são favoráveis às autonomias regionais.”. José Maurício Gomes de Almeida define o regionalismo como “aquela arte que buscava enfatizar os elementos diferenciais que caracterizam uma região em oposição às demais ou à totalidade nacional” (ALMEIDA, 1981, p.47). Norbert Elias (2000) apud FIGUEIREDO (2010) considera regionalismo como uma forma de “afixar o rótulo de valor humano inferior a outro grupo” e o considera “uma das armas usadas pelos grupos superiores nas disputas de poder como meio de manter a superioridade social. Nessa

situação, o estigma social imposto pelo grupo mais poderoso ao menos poderoso costuma penetrar na autoimagem deste último e, com isso, enfraquecê-lo e desarmá-lo”.

No entanto, Maria Luiza Germano de Souza (2010) apela à definição de Antonio Candido (1985) do regionalismo no Brasil:

Chama de terceira fase do regionalismo para a América Latina e Brasil: o super-regionalismo, no que se tem uma “consciência dilacerada do subdesenvolvimento”, algo que tornou possível a universalização da região, em razão dos escritores terem ultrapassado o pitoresco e o documentário. Isto é, importa menos o retrato de uma dada região e mais a forma escolhida para dar expressão e virtuosismo ao narrado. Candido identifica no regionalismo brasileiro, que oscila entre o fato de ser potencialmente “instrumento de descoberta e autoconsciência do país” ou “ideologia que mascara as condições de dominação do homem pobre no campo”.

Márcio Souza acredita que o regionalismo em contraponto ao universal são categorias políticas inventadas pela indústria cultural eurocêntrica imperialista para hierarquizar certas regiões supostamente mais próximas dos valores eurocêtricos. No *Humanismo e crítica democrática* (2007), Said faz ênfase na necessidade de desenvolver uma crítica oposicional ao eurocentrismo presente na ordem e na genealogia do discurso epistemológico positivista do século XIX. Para o crítico palestino, o humanismo democrático não parte de uma verdade única que elimina diferentes formas de pensar, mas da diversidade entre as culturas, o que não cria conflitos entre as verdades essencializados, que têm suas raízes na colonização, diante da crescente complexidade do mundo. Na visão do Said, as culturas podem coexistir não em base de uma essência, mas na forma de um dialogo que procura entender a diversidade humana. Nesse contexto, Ademar Leão (2005) ressalta a posição crítica de Hatoum perante o binarismo do olhar eurocêntrico:

As narrativas que concorrem para a construção das matrizes identitárias do Ocidente apresentam um aspecto relevante em comum: o etnocentrismo que circunscreve a sua representação do Outro. Esta visão etnocêntrica, que opera uma radical divisão do mundo entre “civilizados” e “bárbaros” e que recusa a reconhecer o Outro em sua alteridade, corresponde a um expediente a partir do qual, negando ao Oriente uma possibilidade de representação, o Ocidente atribui-lhe uma identidade construída à sua imagem e semelhança...Posicionando-se contrariamente à postura restritiva do regionalismo literário, cuja lógica sustenta-se na circunscrição da obra a uma

geografia e a um vocabulário determinado, o texto de Hatoum põe em questionamento a inviabilidade, no mundo contemporâneo, da manutenção de concepções identitárias aprisionadas em contornos unívocos, fixos, e reivindica, assim, um espaço para a manifestação da diferença e da alteridade na literatura brasileira.

Para Coutinho (1969), apud FIGUEIREDO (2010), “o regionalismo é um conjunto de retalhos que arma o todo nacional”. Ele sustenta a existência de “regiões de produções literárias” constituídas da seguinte forma: Ciclo nortista, Ciclo nordestino, Ciclo baiano, Ciclo central, Ciclo paulistano e Ciclo gaúcho. A esses se juntaria uma espécie de subciclos suburbanos. Hatoum perscruta o regional somente como localização e/ou ambiente de suas narrativas, porém o relevo é dado pelas idiossincrasias humanas vividas pelas personagens. Estas regiões literárias dialogam com a tese da mestiçagem étnica de Darcy Ribeiro (1999) de um Brasil constituído historicamente em seu interior por vários traços arquetípicos de Brasis imaginados a partir dessa hibridação: O Brasil crioulo, o Brasil caboclo, o Brasil sertanejo, o Brasil Caipira, o Brasis sulinos. Para Coutinho, o regional toma importância no Brasil a partir do romantismo que procura a exaltação do brasileiro em oposição ao europeu. Coutinho adverte a diferença do regionalismo realista que desviou-se do saudosismo e escapismo do regionalismo romântico.

Alfredo Bosi (1976) aponta um regionalismo pré-moderno⁸, que parte de um nacionalismo declamatório e um regionalismo sério, inspirado num nacionalismo crítico que surge com o Primeiro Congresso Brasileiro de Regionalismo, uma agitação intelectual que suscitou o aparecimento do romance nordestino de 30. De 1930 até a Segunda Guerra Mundial, marca uma segunda fase do modernismo, que é a da estabilização das conquistas modernas. Nesse período, encontramos autores como José Américo de Almeida, Raquel de Queiroz, José Lins do Rego, Graciliano Ramos e Jorge Amado. Terceira fase do modernismo surge uma tendência para o hermetismo e para o intelectualismo do final da segunda guerra mundial até nossos dias. Os principais autores desse período são Clarice Lispector, João Guimarães Rosa, José Candido de Carvalho e Pedro Nava (FIGUEIREDO, 2010).

⁸ O modernismo como movimento contra os tabus, o academismo, o elitismo, a estética que a França ditava, e a repressão ideológica dominante, emerge no Brasil com a Semana de Arte Moderna realizada em São Paulo em 1922, foi o ponto a partir do qual se desenvolveram grupos e autores ligados à realidade cultural moderna. Dos autores modernistas da primeira fase Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Manuel Bandeira.

O crítico uruguaio Hugo Achugar (1996), apud FIGUEIREDO (2010), reflete sobre a relação entre o regionalismo e o coneito da narrativa heterogênea de CORNEJO-POLAR, uma narrativa caracterizada pela duplicidade ou pluralidade dos signos socioculturais do seu processo produtivo, o que cria necessariamente uma zona de ambiguidade. Achuga discute o desafio da integração das experiências culturais heterogeneas nos panoramas da acelerada homogeneização da globalização. Achugar apela ao cruzamento da tese das regiões literárias com a proposta de “panoramas” de Arjun Appadurai, para entender melhor as novas interpretações perspectivadas da realidade atual: a) etnopanorama, b) tecnopanorama, c) finançopanorama, d) midiapanorama e e) ideopanorama. A etnopanorama compreende as pessoas em trânsito como os imigrantes, os exilados.

Pellegrini (2007), apud TÔNUS (2005) adverte que Hatoum foge do dramatismo com a epístola. As obras de Hatoum não se centram na ação e usam o recurso da exploração do tempo como “canção sequestrada”. Situação curiosa, pois uma das marcas da narrativa na modernidade é a fragmentação do tempo em prol da ação, algo explicado pelo apelo ao leitor moderno que não tem mais tempo e vive apressado, em busca de resultados imediatos mesmo quando na leitura.

Milton Hatoum, em entrevista ao Jornal Folha de São Paulo, faz a seguinte afirmação em relação ao regionalismo literário:

A literatura regionalista esgotou-se há muito tempo. O regionalismo é uma visão muito estreita da geografia, do lugar, da linguagem. É uma camisa de força que encerra valores locais. Minha ideia é penetrar em questões locais, em dramas familiares, e dar um alcance universal para eles (2005, p. 12).

Hatoum era um bom leitor da obra do intelectual palestino Edward Said (1995), que dizia:

O Oriente não é um fato inerte da natureza. Não está meramente lá, assim como o próprio Ocidente não está apenas lá. [...] os lugares, regiões e setores geográficos tais como o «Oriente» e o «Ocidente» são feitos pelo homem.

Ele traduziu as palestras de Said *Representações do intelectual* (2005) para o português e recomendou para a editora Companhia das Letras a tradução de *Orientalismo* (SAID, 2007). Com respeito a isso, Milton Hatoum (2010) nos contou:

O *Orientalismo*, livro de Edward Said, foi uma das leituras mais importantes sobre a construção imaginária do discurso sobre o outro oriental, sobretudo sobre o mundo islâmico. O *Orientalismo* é um dos ensaios seminais sobre as relações entre o Oriente e o Ocidente, sendo que o Oriente, como Said mostrou, é uma construção, é uma invenção do Ocidente. É um tipo de representação que o discurso orientalista teceu ao longo da história, sobretudo a partir do século XVIII.

Em “Passagem para um certo Oriente”, Hatoum (1993) escreve sobre a importância que teve para ele o contato com o Oriente borgiano. Mais do que isso: conta como se interessou por autores orientalistas após ter peregrinado pelos labirintos de Borges. E foi assim, com as indicações de leitura do escritor argentino, que ele se mudou para a Europa, onde conheceu arabistas e traduções de obras árabes.

Numa crônica titulada “*As Mil e uma noites: em busca de um estilo*”, na primeira página da seção de Cultura do Estado de São Paulo, em Outubro 1991, Hatoum disse:

Eu apreciava alguns escritores europeus que, sintonizados com o renascimento oriental, escreveram obras que valorizam a cultura “excêntrica”, em oposição a uma cultura que se pretende mais complexa e artificial, produzida no “centro”, na Europa. Nossas peregrinações ao Oriente procuravam às vezes uma outra pátria, ou um lugar ideal para o sonho e o devaneio, como alguém que busca na paisagem estrangeira o avesso da casa em que habita. Para Gerard Nerval, o Egito é um país de mistérios e enigmas (...). Outras vezes esses escritores se armam de um projeto etnocêntrico, em que a glória pessoal de uma descoberta geográfica se mescla aos serviços prestados à pátria. O projeto literário serve ao expansionismo colonial. (...) Diante de textos tão díspares, fiz como um leitor que pratica um ritual de canibalismo literário, assimila o que lhe dá prazer. Com isso, quero dizer que a literatura árabe foi tão importante quanto os textos orientalistas, e esse duplo interesse residia sobretudo no encanto da linguagem, como nos contos de *As Mil e Uma Noites* ou na *Viagem ao Oriente*, de Nerval.

Alguns leitores procuram no *Relato* a imagem “dos árabes” sem se dar conta de que o mundo árabe abrange 23 países, cada país contendo variedades ecológicas e culturais próprias. Notamos que Halbwachs (1990), não deixa de considerar que aquele que se lembra não é o grupo, mas o indivíduo, havendo diferenças entre os sujeitos nas formas de se remeter ao passado e rememorar. Contudo, a memória individual poderia ser encarada, conforme seu entendimento, como “um ponto de vista” acerca da memória coletiva.

No mais, se a memória coletiva tira sua força e sua duração do fato de ter por suporte um conjunto de homens, não obstante eles são indivíduos que se lembram, enquanto membros do grupo. Dessa massa de lembranças comuns, e que se apóiam uma sobre a outra, não são as mesmas que aparecerão com mais intensidade para cada um deles. Diríamos voluntariamente que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda conforme às relações que mantenho com outros meios. Não é de admirar que, do instrumento comum, nem todos aproveitam do mesmo modo. Todavia, quando tentamos explicar essa diversidade, voltamos sempre a uma combinação de influências que são, todas, de natureza social (Halbwachs, 1990:51).

Dessa maneira, a cultura árabe representada no *Relato* é uma *autoficção* construída a partir de uma experiência pessoal de descendente de imigrantes libaneses na cidade de Manaus e certamente cruza com as culturas árabes em certos aspectos e se distancia em muitos outros das realidades árabes atuais. Portanto, é importante levar em conta que o livro faz um recorte de um grupo pequeno e específico da cultura árabe, e evitar uma leitura estereotipada de generalizações.

Destarte, o *Relato de um certo oriente* representa uma crítica implícita ao discurso orientalista. O Brasil do Rio Amazonas é retratado como um “oriente” híbrido, à diferença das imagens naturalistas inventadas e estereotipadas pela visão europeia sobre o Amazonas. Hatoum consegue escapar da visão regionalista romântica que fazia ênfase na floresta amazônica como personagem em primeiro plano e recria “um certo oriente” a partir das misturas culturais, que circulavam ao redor de um sobrado em Manaus e da loja “Parisiense” (FREITAS, 2001).

Por isso, Milton, leitor e tradutor de Edward Said, faz um paratexto, ou seja, uma intertextualidade com o título *Orientalismo* do crítico palestino e vai descartando no seu *Relato* esta visão exótica horizontal “orientalista” do romantismo e das descrições naturalistas que continuam vivas hoje nos discursos essencialistas que supõem a existência de um choque de civilizações que divide o mundo em blocos com fronteiras religiosas e raciais rígidas.

Na sua obra *Orientalismo*, Said (1978, 2007) vai desconstruindo o discurso tecido pelos orientalistas europeus e estadunidenses durante os séculos XVIII e XIX, do imaginário deturpado do outro não europeu. Said faz uma *crítica contrapontual* ao discurso acadêmico colonial eurocêntrico, que generaliza e estereotipa a imagem de Oriente sob o nome de “orientalismo”, uma área de estudo que abarca filólogos e historiadores especializados nas línguas orientais e

suas letras desde uma ótica colonialista. A genialidade da obra de Said se revela principalmente na sua consciência crítica do Orientalismo que, enquanto se apresentava como um conhecimento esclarecido de pensamento iluminista, tinha ligação direta com as práticas de poder do colonialismo. Segundo o autor, o colonizador criou uma consciência falsa do Oriente, numa tentativa de diferenciação que servia os interesses do colonialismo. Said analisou uma série de discursos literários, políticos e culturais, nos quais encontrou um denominador comum: a representação dos povos não europeus como bárbaros. Assim que Hatoum (2010) nos relatou:

Pode ser que haja, inconscientemente, uma influência do Edward Said no título. A verdade é que foi difícil encontrar este título. Para mim foi um achado. Eu já havia praticamente terminado o romance e tinha outros títulos em mente, como “Retratos da memória”. Eu lembro que esse era um dos títulos possíveis, mas gostei desse título *Relato de um certo oriente*, porque nele há várias perguntas. De que Oriente nós estamos falando? De um determinado Oriente? Mas qual deles? É isso que o livro insinua. É o mistério em torno desse Oriente que está um pouco nebuloso, e ainda não se sabe qual é o Oriente do romance. O leitor não sabe exatamente do que se trata esse Oriente. A literatura trabalha com a ambiguidade, isso a enriquece. Tudo o que é muito determinado ou explicado prejudica o romance. O romance questiona, indaga, insinua, suscita perguntas; mas ele não pode explicar. O romance explicativo é chatíssimo.

De acordo com Morin (2011), “o conhecimento continua sendo a navegação em um oceano de incertezas, entre arquipélagos de certezas...” da gestão criadora da incerteza e da desordem nasce a organização de uma nova ordem. Milton Hatoum numa entrevista com Kanzevolsky (2002) afirma que a literatura trabalha com a imaginação, o esquecimento como uma das formas da memória - não como recordação cristalizada do passado - mas como memória implícita do devir, oculta e involuntária de cenas de prazer e de traumas que repercute no presente. Reinventar e lembrar são manifestações do mesmo movimento, a memória estaria na condição de dar conta do invisível. A realidade e a ficção são nebulosas, sem ser necessariamente sombrias, na fronteira entre memória e imaginação são quase irmãs (KANZEPOLSKY, 2008).

Desde a relativização de “um certo oriente” no título, Hatoum coloca sua ficção no espaço pós-colonial e supera a retórica holística das narrativas totalitárias e hegemônicas do imperialismo, do colonialismo, do orientalismo, das identidades coletivas limitadas, e a redução da História aos documentos escritos. O *Relato* possui, desde o título, marcas de seu caráter híbrido árabe-brasileiro. A escolha do artigo indefinido junto com o pronome indefinido “certo”

relativiza a ideia do Oriente como um bloco único, pois faz um recorte de um Oriente dentre muitos que existem e que podem existir. A escolha dos termos dá ao título uma ambiguidade através da qual a expressão “um certo oriente” é capaz de, ao mesmo tempo, precisar a escolha do oriente específico a ser relatado e também de indeterminar, já que evoca a ideia da pluralidade de orientes existentes, de modo que o oriente escolhido é apenas um entre tantos.

Capítulo III: Memória cultural e autoficção

*Já não coleciono selos. O mundo me inquizila.
 Tem países demais, geografias demais.
 Desisto.
 Nunca chegaria a ter um álbum igual ao do Dr. Grisolia,
 orgulho da cidade.
 E toda gente coleciona
 os mesmos pedacinhos de papel.
 Agora coleciono cacos de louça
 quebrada há muito tempo.
 Cacos novos não servem.
 Brancos também não.
 Têm de ser coloridos e vetustos,
 desenterrados — faço questão — da horta.
 Guardo uma fortuna em rosinhas estilhaçadas,
 restos de flores não conhecidas.
 Tão pouco: só o roxo não delineado,
 o carmezim absoluto,
 o verde não sabendo
 a que xícara serviu.
 Mas eu refaço a flor por sua cor,
 e é só minha tal flor, se a cor é minha
 no caco de tigela.*

*O caco vem da terra como fruto
 a me aguardar, segredo
 que morta cozinheira ali depôs
 para que um dia eu o desvendasse.
 Lavrar, lavrar com mãos impacientes
 um ouro desprezado
 por todos da família. Bichos pequeninos
 fogem de revolido lar subterrâneo.
 Vidros agressivos
 ferem os dedos, preço
 de descobrimento:
 a coleção e seu sinal de sangue;
 a coleção e seu risco de tétano;
 a coleção que nenhum outro imita.
 Escondendo-a de José, por que não ria
 nem jogue fora esse museu de sonho.*

*Coleção de cacos, Boitempo II, 1973.
 Carlos Drummond de Andrade*

Maurice Halbwachs (1990) criou o termo *memória coletiva* para distinguir da memória individual. Ele considerava a memória uma experiência partilhada, transmitida e também construída pelo grupo ou sociedade:

Outros homens tiveram essas lembranças em comum comigo. Muito mais, eles me ajudam a lembrá-las: para melhor me recordar eu me volto para eles, adoto momentaneamente seu ponto de vista, entro em seu grupo, do qual continuo a fazer parte, pois sofro ainda seu impulso e encontro em mim muitas das ideias e modo de pensar a que não teria chegado sozinho” (HALBWACHS, *A Memória Coletiva*, 1990).

Respeito ao conceito social da memória coletiva de Halbwachs, Sonia Crisitina Hamid (2007) explica que:

Para Halbwachs, os “quadros sociais” funcionam como indutores das recordações, sendo as formas pelas quais a matéria caótica das lembranças pode emergir à consciência de modo ordenado...Aqui é importante colocar que Halbwachs estabelece uma diferenciação entre memória e lembrança. A memória seria o resultado de um trabalho realizado sobre um conjunto desordenado de imagens... Ao entender a memória não como sonho, mas como trabalho, Halbwachs estabeleceu uma crítica profunda ao pensamento bergsoniano de que a lembrança é uma conservação total do passado e sua ressurreição, mostrando que a menor alteração do ambiente atinge a qualidade íntima da recordação.

Michael Pollak (1992) concorda com Halbwachs de que a memória é um fenômeno social, sendo mutável e flutuante, também aponta para uma suposta fixidez e rigidez de algumas lembranças, afirmando que existem marcos e pontos relativamente invariantes e imutáveis na memória. Estes elementos se repetiriam constantemente na fala dos indivíduos, podendo ser considerados pontos chaves que ajudam a constituir o sentimento da identidade do sujeito, que está permanentemente ligado à memória:

A memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si.

Ao tentar desvendar os elementos constitutivos da memória individual ou coletiva que influenciam nas percepções que os indivíduos assumem de si e dos outros, Pollak (1992) aponta para a importância de acontecimentos vividos, vividos por tabela e acontecimentos herdados.

Enquanto os primeiros seriam vividos pessoalmente pelos sujeitos, os segundos seriam acontecimentos dos quais a pessoa nem sempre participou, mas que tomaram tamanha importância em seus grupos, que já não se sabe dizer se houve mesmo participação ou não. Já as memórias herdadas não fariam parte do espaço-tempo de uma pessoa, mas por meio de um forte processo de socialização política e histórica, ocorre um fenômeno de projeção e identificação com determinado passado.

Também, Myrian Sepúlveda dos Santos (1998) ressalta a relação entre identidade e memória:

(...) identidade que rompe com as dicotomias entre indivíduo e sociedade e passado e presente, está tão associada à ideia de memória como esta última à primeira...O sentido de continuidade e permanência presente em um indivíduo ou grupo social ao longo do tempo depende tanto do que é lembrado (esquecido e silenciado), quanto o que é lembrado depende da identidade de quem lembra.

Nesse mesmo sentido, Ecléa Bosi, (2004) aponta a memória como uma construção social:

Conhecemos a tendência da mente de remodelar toda experiência em categorias nítidas, cheias de sentido e úteis para o presente. Mal termina a percepção, as lembranças já começam a modificá-la: experiências, hábitos, afetos, convenções vão trabalhar a matéria da memória. Um desejo de explicação atua sobre o presente e sobre o passado integrando suas experiências nos esquemas pelos quais a pessoa norteia sua vida. O empenho do indivíduo em dar um sentido à sua biografia penetra as lembranças com um “desejo de explicação”. (ECLÉA BOSI, 2004, p. 55)

Para entendimento da natureza da memória humana, tentaremos construir nossas interpretações literárias com base no diálogo com as teorias científicas sobre a memória. Como afirma Lehrer (2010), “a ciência necessita da literatura para emoldurar o mistério, mas a literatura necessita da ciência para que nem tudo seja um mistério”.

Após suas leituras dos estudos de Maurice Halbwachs sobre “memória coletiva”, o egiptólogo Jan Assmann (apud Aleida Assmann, 2011) cunhou o termo “memória cultural” para diferenciá-lo do *arquivo histórico*, que é um armazenador, e para referir-se à construção da

memória coletiva por meio das formas simbólicas como as narrativas de memória, escritas subjetivas e pessoais das imagens marcantes das lembranças pessoais. O conceito de “cultura” aqui se refere a *“um modo próprio de ser do homem em coletividade, que se realiza em parte consciente, em parte inconscientemente, constituindo um sistema mais ou menos coerente de pensar, agir, fazer, relacionar-se, posicionar-se perante o Absoluto, e, enfim, reproduzir-se.”*⁹.

A ficcionalização da memória cultural é um processo da reinvenção consciente do inconsciente simbólico na nossa própria vida e na dos outros. A memória cultural ficcionalizada é visualização de imagens passadas para o futuro. Nessa narrativa, o distanciamento e a aproximação, como atos temporais da memória, se dão por meio da rememoração. O escritor recorre à rememoração através da imaginação para a configuração de uma narrativa de identidade, de lembranças de experiências orais e de hábitos a partir de encontros e desencontros com lembranças de prazeres, de conflitos e de traumas com experiências pessoais que possa ter registro material físico ou não. Como afirma Hatoum na sua entrevista com KANZEPOLSKY (2002), “o relato tem mais afinidade com um tipo de literatura intimista memorialista, na qual o distanciamento temporal da memória é importante para poder voltar através dela para a infância e a juventude”.

Nosso olhar se volta para o passado, a fim de estocar os dados e nos situar ao longo do tempo. Sentimos como nos diz Huyssen (1996), um profundo sentimento de crise, associado à doença de nossa cultura que experimenta sua fase terminal de amnésia. A arte desempenha um papel importante na memorização de vozes esquecidas reveladoras de “passado presente”: A fissura que se opera entre experienciar um acontecimento e lembrá-lo como representação é inevitável. Esta separação deve ser compreendida como um vigoroso estimulante para a criatividade artística. Huyssen (1996) articula alguns dos elementos centrais de um "pós-modernismo de resistência" como: 1) manter uma crítica da modernização, especialmente no seu sentido imperialista e de devastadora do meio ambiente; 2) atenção à centralidade das questões de gênero e sexualidade na sociedade, na cultura e na política e 3) promover a revalorização de culturas não-européias e não-ocidentais. Trata-se de um pós-modernismo que duvida das noções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade, da ideia de progresso e emancipação

⁹ Pereira Gomes, Mércio. *Antropologia*. São Paulo: Editora Contexto, 2011.

universais, de estruturas únicas, grandes narrativas ou fundamentos definitivos de explicação. Reflete alguma coisa dessa mudança de uma época caracterizada pela profusão de fragmentos e incertezas, numa arte pluralista, superficial, descentralizada, infundada, autoreflexiva, divertida, derivativa, eclética, que torna indistintas as fronteiras entre cultura ‘alta’ e cultura ‘baixa’, bem como entre arte e experiência cotidiana (EAGLETON, 1997; apud FIGUEIREDO, 2010).

Num mundo movediço como as areias do deserto psicológico do exílio e da diáspora do homem contemporâneo, Milton cria uma narrativa moderna, ou seja, subjetiva e relativa. (MOREIRA, 2007 e VIEIRA, 2008). Os espaços se apresentam na narração simultaneamente ao momento vivido pela relatora. Ainda que a história do relato aconteça na época de 1950, na narração do *Relato*, Milton funde passado, presente e futuro (FREIRE, 2006).

Disse Huyssen (1996): “As convulsões mnemônicas de nossa cultura parecem mais caóticas, fragmentárias e flutuantes”. Elas não parecem ter um foco político ou territorial claro, mas sem dúvida expressam a necessidade transcultural por uma “âncora temporal”, pela crescente mobilidade em todo o mundo. Por isso, no *Relato* de memória de Hatoum há estrutura fragmentada e híbrida de vozes e tempos não lineares. A memória é então recriada lacunamente pela mediação de entrelugares de vozes fragmentárias, imprecisas, e conscientes da impossibilidade de recuperação do vivido. Huyssen (1996) explica que o modo de memória é a busca, não a recuperação. A memória humana encontra-se intimamente ligada às maneiras como uma cultura constrói seu imaginário e sua temporalidade vertical. O relógio da casa de Emilie é indício de uma temporalidade paralisada que corresponde à realidade íntima da narradora.

É uma narrativa de uma identidade em crise, embora o escritor reinterprete a realidade através da evocação de imagens e experiências sensoriais de matérias como fotos, cadernos, objetos pessoais, cartas, cheiros marcados para o resgate desta memória cultural do esquecimento. Misturam-se processos de construção da narrativa e de (ordenação) das lembranças e cria-se com esse distanciamento, espaço para a reflexão sobre o passado, sobre a impossibilidade da recuperação fiel do tempo vivido. Na voz do narrador de *Dois Irmãos*¹⁰ se lê: “a memória mesmo inventa quando quer ser fiel ao passado” (HATOUM, 2000).

¹⁰ ¹⁰ *Dois Irmãos* foi traduzido para árabe por Profa. Dra. Safa Jubran Abou Chala (USP) e publicado pela Editora Al Farabi, Beirut, 2002. Para maiores informações sobre as traduções da obra de Milton Hatoum recomendo Consultar:

Quantas vezes recomecei a ordenação dos episódios, e quantas vezes me surpreendi ao esbarrar no mesmo início, ou no vaivém vertiginoso de capítulos entrelaçados, formados de páginas e páginas numeradas de forma caótica (HATOUM, 1989, p.165).

3.1. Memória familiar e sombras da infância

Milton Assi Hatoum, nascido no dia 19 de agosto 1952, em Manaus, no seio de uma família libanesa, resgata suas lembranças familiares. Ao respeito Antonaccio (1996, p.236) conta:

Foi assim que o imigrante Mamed Ali Assi veio parar no Amazonas, iniciar um comércio ambulante ou teco-teco como eu prefiro nominar e constituir, até meados do século XX, um verdadeiro império empresarial com sua famosa e conhecidíssima loja A Esquina das Sedas.

Hatoum começou a escrever o *Relato* (1989) em Paris, quando recebeu a notícia da morte do seu avô, que era o narrador oral da sua infância. Parece que a morte do avô incitou o escritor a penetrar nas memórias da família como grupo social de afinidade e descendência. Hatoum cria sua ficção narrativa a partir da imaginação, parcialmente baseada em fatos reais de família e especialmente as narrativas do avô materno (MOREIRA, 2012). Assim, o escritor manauara vai explorando, desde 1910 até os anos de 1980, memórias da sua própria vida e dos relatos escutados no âmbito da família e dos amigos:

Eu parto da família. O núcleo familiar é importante porque faz parte de uma história local. (...) a literatura fala do particular. A literatura sobre generalidade não aprofunda muita coisa. Então, minha vivência na família arabo-amazônica foi importantíssima. Não só a minha família, mas a dos vizinhos, dos caboclos, dos empregados, dos pescadores. Eu saía muito para pescar em Manaus com meu avô, que era um grande contador de histórias. Então, meu primeiro livro foi “ouvido” (Hatoum. In: GONÇALVES FILHO, 2000:13).

3.1.1. Casamento misto

Conta Antonaccio (1996):

Mamed Ali Assi era casado com a Sra. Emily Ali Assi e tornaram-se conhecidos em Manaus pelo bom gosto de suas confecções, sedas finíssimas importadas, botões e adornos para roupas das mais variadas espécies. Vinha tudo da Suíça, da França e da Inglaterra e de outros países da Europa para suprir a cidade que ainda aspirava um pouco à era do fausto da borracha, a sociedade amazonense costumava sair à noite para vislumbrar, nas vitrinas da loja, A Famosa Noiva do Mês.

Sobre sua vida na escola, nos conta Antonaccio (1996):

O escritor inicia seus estudos no então colégio Barão Rio Branco, escola pública primária que atendia às famílias da elite manauara, e, logo depois, Milton Hatoum vai estudar no então conhecido Colégio Estadual do Amazonas que, na época, chamava-se Ginásio Amazonense D. Pedro II, e que também recebia os filhos da elite política e econômica da cidade de Manaus. (...) Inesgotável celeiro de figuras de realce de nossa cultura, cenário de movimentos decisivos na estrutura educacional do Amazonas. Formador de grandes quadros que atuaram no campo político, econômico e artístico na cidade e Manaus (ANTONACCIO, 1996, p. 175).

Figura 4: Gimnasio Amazonense Pedro (Maged El Gebaly, Manaus, 16/05/2012).

No *Relato* encontra-se a recolha dos estilhaços e ruínas de emoções identificáveis num inconsciente familiar. Nessas narrativas de “um certo oriente”, a rememoração de imagens afetivas só é possível graças a estruturação da narração em base de uma polifonia de vozes narrativas familiares e diversos pontos de vista (BAKHTIN, 1984). Estas vozes se encontram enredadas nos fantasmas incertos da memória manauara.

No mesmo sentido, Hatoum afirma em entrevista (2010):

A literatura fala basicamente da passagem do tempo, filtra uma experiência do autor, que é transferida para o narrador. Nem tudo que a gente viveu cabe na literatura, então você tem que filtrar essa experiência e dar sentido a ela. Dar sentido com coerência interna, com uma estrutura bem armada. Isso é que é difícil, porque você julga um livro não pelo que o autor é ou pelo que ele fez ou faz ou diz, e sim pela linguagem. Agora, é claro que alguma coisa de mim, da minha vida, está presente nos meus romances e nos contos.

Hatoum conseguiu traçar sua própria voz com a construção literária assentada nessas memórias familiares:

Tenho parentes no Líbano, país que visitei com meu pai em 1992 e que ele não visitava havia mais de 30 anos. Então foi uma viagem muito emocionante porque eu conheci o país dele; conheci muitos parentes, primos, tios. (...) Os libaneses têm várias origens étnicas, e nisso se parecem com os brasileiros. (...) O Líbano é um pequeno recorte do Mediterrâneo com muita área verde, montanhas, e sem região desértica. O clima é maravilhoso, pois combina a temperatura à beira-mar (Mediterrâneo) com um clima mais temperado das montanhas (HATOUM, 2010).

Miltom Hatoum, em uma entrevista concedida à Professora Aida Hanania, conta que:

No *Relato* há um tom de confissão, é um texto de memória sem ser memorialístico, sem ser autobiográfico; há como é natural, elementos de minha vida e da vida familiar. Porque minha intenção, do ponto de vista da escritura, é ligar a história pessoal à história familiar: este é o meu projeto. Num certo momento de nossa vida, nossa história é também a história de nossa família e a de nosso país (com todas as limitações e delimitações que essa história suscite). (...). Além disso, as outras lembranças da infância, os relatos dos mais velhos.

No *Relato*, a família está construída ao redor da matriarca Emilie e de seu esposo inominável. O casal possui quatro filhos, sendo Hakim o mais velho e uma das vozes mais relevantes na narração; há os dois filhos que, como o pai, são inomináveis e, por fim, Samara Délia, mãe solteira, e sua filha. Além dos filhos biológicos, o casal possui um casal de filhos adotivos, sendo a filha, a relatora principal do livro e o irmão, seu interlocutor. Como afirmou Milton Hatoum em várias entrevistas, ele construiu os personagens do *Relato* a partir de suas histórias pessoais com sua família, seus amigos e seus conhecidos. Sabe-se que a família de Milton, libano-brasileira, foi constituída de um matrimônio entre uma manauara descendente de libaneses católicos e um libanês muçulmano imigrante. O autor narra esta melancolia da vivência entre duas línguas, duas culturas (a libanesa e a manauara) e duas religiosidades (católica e islâmica). Nesse sentido, esta situação aproxima do estado psicológico do *duplo* de Jung (1984) como aquela projeção do sujeito do eu dual que se vê, a si mesmo, como Outro, como entidade autônoma, mas idêntica ou semelhante em todos os aspectos. É o rival ou o complemento da personalidade. É um ser cindido em dois, do encontro do outro- o estrangeiro íntimo que habita o homem- ganha ressonâncias trágicas e fatais.

Figura 5: Estrutura genealógica da família-núcleo do *Relato de um certo oriente* (REZENDE, 2010, p.25).

Após a publicação do *Relato*, Hatoum revisita várias vezes, vozes e situações familiares. Temos os seguintes exemplos:

Em *Dois Irmãos* (2000) aborda a relação entre dois irmãos gêmeos, *Yaqub e Omar*, e suas relações com a mãe, o pai e a irmã, numa família de origem libanesa que vive em Manaus. Moram na mesma casa Domingas, empregada da família, e o filho dela (o narrador). O amor doentio da mãe (Zana) pelo filho mais novo (Omar) tem muito de incesto, ignorando a relação com o próprio marido.

A narradora do conto “A natureza ri da cultura” é a mesma do *Relato de um certo oriente*, na mesma situação de retorno a casa da avó Emilie. A narradora fala sobre Armand Verne, um dos amigos da sua avó, “um andarilho que colecionava lendas e mitos da Amazônia. Um homem que se apropriava da cultura dos nativos para salvá-los” (p.100) e, ao referir-se à plaqueta escrita por Delatour, outro estrangeiro amigo da família, intitulada “Voyage sans fin”, dá bem a significação do personagem-viajante.

No conto “O adeus do comandante”, narra sobre o seu Moamede, um homem que gosta de contar histórias, um vendedor de mercadorias, que são transportadas pelo rio Amazonas. Hatoum não escreve, mas fica claro que Moamede é um árabe, ou descendente de árabes. Numa entrevista, Hatoum nos contou que “seu Moamede é uma homenagem ao meu avô Mamede, que foi um grande contador de histórias”. Hatoum afirma que as histórias que ouviu, na infância, sobre o Líbano, país de origem da sua família, ajudaram a estimular a sua imaginação. Muitas delas eram contadas pelo avô Mamede. “Ele contava histórias para os netos, e muitas me impressionaram”, afirma. O conto, além de homenagem ao avô, é dedicado a um tio de Hatoum, Adib M. Assi. “Uma das pessoas que mais me estimularam quando comecei a escrever. Ele lê tudo o que publico”, nos afirmou Hatoum. Ao respeito disso, Antonaccio (1996) conta:

Com a morte de Mamed Ali Assi, em 1968, a empresa se desmembra antes propriedade Mamed Ali Assi deixou 7 filhos: Tufic Assi, engenheiro; Munir Assi, empresário; Adel Assi, político; Samir Assi, economista e atleta; Adib Assi (sem dados) e as irmãs Naha e Nohad Assi, que deram continuidade com a loja, dentre estes filhos está a mãe do escritor Milton Hatoum, a filha Naha Assi Hatoum casou-se com o comerciante (regatão) Hassan Ibrahim Hatoum, pai do escritor. (ANTONACCIO, 1996, p. 238).

3.2. Retornar e relembrar

Na sua reportagem no jornal *O Público*, Susana Moreira (2012) revela um elo entre a escrita do *Relato de um certo oriente* e o retorno de Hatoum à cidade de Manaus:

Quando voltou para Manaus em 1984, o paraíso da sua infância tinha desaparecido. Tinha começado a construção frenética da especulação imobiliária - e em Manaus, diz Milton Hatoum, foi como um "terramoto". As histórias, essas, eram mais difíceis de destruir e seria nessas histórias que a Manaus da sua infância poderia reaparecer. Talvez essa ameaça de extinção tenha ajudado à força de *Relato de Um Certo Oriente*. Hatoum tinha encontrado uma voz feminina que ia tecendo um fio onde encaixavam, como contas num colar, as vozes e vários relatos. Era essa voz feminina que resolvia o quebra-cabeça. Quando deu por si, Milton Hatoum estava a escrever uma espécie de mil e uma noites em Manaus. A narradora era uma Xerazade, "não ameaçada de morte", explica Hatoum, "mas ameaçada de perda da memória". E assim começava a luta de Hatoum contra os *bulldozers*.

Silva (2008) assinala que a família também não escapará das incertezas provocadas pela chegada dos tempos do Fim do Ciclo da Borracha, e destaca:

Algumas (famílias), que ainda viviam dos restos da ostentação do antigo Ciclo da Borracha, ao final, são humilhadas pela leva de novos-ricos. No *Relato*, uma família de árabes imigrantes amplia em Manaus uma riqueza trazida do Líbano, inclusive de cheiros e sabores, que se misturariam aos da Amazônia.

Com respeito à relatora hatoumiana sobre a cidade de Manaus nesse período, Borges (2009) conta:

Essa narradora assume a posição de observadora dos fatos como uma testemunha privilegiada, por meio de um mergulho na memória para que os fatos venham à tona em seu relato, e assim nos contar as transformações da Manaus - que viveu as glórias da *belle époque* - em Cidade Flutuante - tendo como símbolo as casas de palafitas recendendo a lodo.

Temos os personagens hatoumianos sempre às voltas com lembranças passadas, na tentativa de reconstruir algo perdido no tempo e tragado pelas próprias vivências e experiências cotidianas. O herói “não se dispõe a enfrentar a antinomia *eu – mundo* pela ação”. Nessa impossibilidade, busca outros caminhos para resolver os seus conflitos. O que se observa na tentativa de reconstrução da vida de Nael, em *Dois irmãos*, ou na relatora-personagem de *Relato*

de um certo Oriente que, ao retornar a casa, depois de uma longa ausência, tenta emendar os fios soltos de sua vida. Essa ausência pode produzir polifonia de sentidos a partir desses silêncios subjetivos: “*Na fala da mulher que permanecera diante de mim, havia uma parte da vida passada, um inferno de lembranças, um mundo paralisado à espera de movimento.*” (HATOUM, 2004, p. 11).

No *Relato*, a narradora, ao relatar sua estada na clínica onde recebia tratamento psiquiátrico em São Paulo, descreve a cena a partir desse “olhar estrangeiro”:

Da janela do quarto vi o emaranhado de torres cinzentas que sumiam e reapareciam, pensando que lá também (onde multidão se espreme em apartamentos ou em moradias construídas com tábuas e pedaços de cartão) era outro lugar de solidão e loucura. (HATOUM, 1989, p. 160).

Ao voltar à casa da infância e da juventude, na cidade de Manaus, o espaço social onde foi criada, a relatora vive um estado liminar de exílio, ou seja, um sofrimento pela ausência por longo tempo do seu lar. Aqui vem o ato traduzir a memória numa escrita legível como forma de cura (SAFATLE, 2011), como descreve a narradora, traduzida por Hatoum no *Relato*:

Havia momentos, no entanto, em que me olhavam com insistência: sentia um pouco de temor e estranheza, e embora um abismo me separasse daquele mundo, a estranheza era mútua, assim como a ameaça e o medo. E eu não queria ser uma estranha, tendo nascido e vivido aqui. (p.123)

Também, com narrativas de enredos cíclicos e com predominância do discurso indireto livre, Hatoum volta ao tema em *Cinzas do Norte*, com o retorno do narrador Lavo a Manaus, lá rememora passagens de sua vida ao lado dos tios Ran (Ranulfo) e Mira (Ramira).

No conto “Uma estrangeira da nossa rua”, é o mesmo personagem (Lavo) que, ao retornar de São Paulo à sua cidade, encontra a casa azul, o bangalô que ficava defronte a do seu tio, em ruínas. Lembra-se da inglesinha Lyrís e sua família estrangeira, os Doherty, que “vivía em outro mundo”. Reaparece o seu tio, com as mesmas características de solteirão conquistador, “apenas mais tosco e bruto, andava nu pela casa”, e, Mira, sua tia, dona de casa sempre à espera. Ao rememorar a paixão de sua juventude por Lyrís, o narrador conclui que o fracasso no amor “não é atributo apenas da juventude”, como a registrar que em sua trajetória à maturidade continua a experimentar dissabores no plano sentimental. (p. 22).

Também, Professora Aíla Sampaio (2010) ressalta o tema do retorno no conto “Dois tempos”:

O narrador (Lavo) narra seu retorno a Manaus, seu encontro com a amiga Aiana que o interpela para perguntar se lembra da sua infância da professora Tarazibula Steinway. Ele recorda as aulas de piano que frequentavam juntos, há muitos anos e o concerto a que assistiu, junto com o tio: a plateia quase vazia, mas a pianista tocando gloriosa. Volta à realidade quando, levado pela amiga, se vê no velório da professora, onde encontra desolado, o seu tio Ran.

Elias dos Santos Silva (2005) observa o mesmo tema em *Lavoura Arcaica* (1973):

Raduan Nassaer mantém bem marcado o tema do retorno com a volta de André para casa como um conquistador prestes a desferir um golpe de Estado. (...) Na festa feita em homenagem a André, sua irmã dança, sensual, lasciva e cônica de que seu amor sujo vai ter continuidade. Macho e fêmea já estão prontos para criar e procriar uma família da Nova Ordem. (...) Iohana sente que seu mundo está sendo perigosamente ameaçado. Ao fazer verter o sangue de Ana, porém, Iohana está na verdade completando o desmoronamento do seu próprio mundo. O Pai/Ditador não venceu suprimindo brutalmente um dos elementos originadores do desequilíbrio, pois a morte de Ana é do ponto de vista da tradição alimentada pelo próprio Iohana, mais grave e perturbadora que o incesto. Assim, o gesto fatal apenas precipitou a vitória da Nova Ordem.

Seguindo Giambattista Vico (1668-1744), Said (2007) aponta a uma mobilidade, que vai como num eterno retorno a um tipo de “poética de persistência na memória” e de resistência e ao esquecimento.

3.2.3. Hakim, o duplo

A memória é o local das pressões que sofrem os descendentes de libaneses (personagens de Hatoum com Hakim no *Relato* e Mundo em *Cinzas do Norte* ou o caso de André em *Lavoura Arcaica* de Raduan Nassar). Eles vivem uma vida dupla entre a cultura de famílias árabes reunidas muitas vezes ao redor de clubes tradicionais, organizações sociais de caridade, as mesquitas, as igrejas e entre a cultura da sociedade na qual recebem a sua educação e estabelecem as suas amizades e envolvem-se suas vidas profissionais. Esta vida dupla entre os valores das tradições culturais "patriarcais" árabes e os valores liberais resultou em uma tensão na formação cultural dos descendentes, que revela conflito social entre as gerações antigas, que tentam preservar as tradições sociais e religiosas, e as gerações novas.

O autor, mascarado no personagem Hakim, aborda no *Relato* (2007) esta dualidade cultural, descrevendo sua vida entre a sociedade na escola e nas ruas e a comunidade na loja dos pais, a Parisiense: “Desde pequeno convivi com um idioma na escola e nas ruas da cidade, e com um outro na Parisiense. E às vezes tinha a impressão de viver vidas distintas.” p. 52. Os membros da família, que conviviam com uma cultura dentro de casa e outra fora se encontram obrigados a saber conciliar essa duplicidade, como no trecho citado.

3.2.3.1. Monólogo dialogante de Hakim

O aspecto biográfico híbrido e o literário de Milton Hatoum se manifestam também no silêncio e nas reflexões de Hakim, ao dizer: “Aquele silêncio insinuava tanta coisa, e nos incomodava tanto... Como se para revelar algo fosse necessário silenciar” p.92. O descendente vive experiências de familiarização do exótico e exotização do familiar. Hakim vive um exílio psicológico, por isso ele constrói a memória familiar através de um “monólogo dialogante”, ou *mono-diálogo*, a expressão de Rama, ou seja, diálogo íntimo na mente do personagem com os objetos guardados do passado de sua mãe Emilie, fazendo de si mesmo seu próprio interlocutor (FRANCISCO, 2007):

A leitura da caligrafia minúscula foi um trabalho maçante para mim. Escrita em árabe clássico, e sempre assinada por V.B., a correspondência atravessava anos e anos, às vezes interrompida em intervalos de meses. Nessas zonas de silêncio, eu perdia o fio da meada e enfrentava dificuldades com a escrita, saltando frases inteiras e vituperando contra os vocábulos, como um leitor encurralado por signos indecifráveis. A descontinuidade da correspondência e a incompreensão de tantas frases me permitiam apenas tatear zonas opacas de um monólogo, ou nem isso: uma meia voz, uma escrita embaçada, que produzia um leitor hesitante. As passagens mais obscuras das cartas foram decifradas com o auxílio da intuição: um recurso possível para sair do impasse da leitura pontilhada de titubeios, sem o auxílio de um dicionário, embora folheasse a torto e a direito os cadernos de anotações que Emilie guardara junto às cartas (...). P 56

Hakim vai acompanhando esse silêncio como na “Evocação do Recife” de Manuel Bandeira (1967), isto é, como processo de tradução da memória infantil em linguagem a partir de recordações de cores e cheiros inesquecíveis da infância:

Sob a copa da árvore, passei a mirar as flores rosadas que cobriam os galhos, as frutas arroxadas que apodreciam na grama, e sentia falta do odor do jasmim

branco, que os adultos chamam de Saman, o perfume de um outro tempo, a infância (P 122)

3.2.3.2. Hakim e a língua árabe

A aprendizagem de Hakim nos remete a um processo psicológico indicado por Le Goff como aquisição da memória, num processo social assinalado por Florestan Fernandes (1975) como aburguesamento. A memória envolve a releitura das poéticas dos vestígios mnemônicos da sociabilidade. Essa memória cultural assegura a reprodução dos comportamentos na sociedade, e ganha maior importância nas sociedades sem escrita. Nessas sociedades há homens-memória, que representam a memória coletiva. Neste sentido, Hatoum – Hakim podem ser considerados homens-memória. Hatoum e Hakim são mnemons, guardiões de memória coletiva (LE GOFF, 1992). Hakim, protagonista e narrador privilegiado, constituiu sua posição de herdeiro da vida familiar e testemunha da imigração por meio da busca incansável dos segredos que Emilie guardava. Ele também ocupa um lugar central na reconstrução de uma noite de Natal. No *Relato*, há um *continuum* entre o vivido e o lido, o fabulado e o lembrado. O *Relato* dialoga com o silêncio, por isso se situa entre a memória e a morte (KANZEPOLSKY, 2008).

3.3. Deslocamento/ exílio

“O tempo passado está morto como tempo, mas não como espaço.”
Milton Santos

Figura 6: Multiverso de Milton Hatoum, Maged El Gebaly, 2012.

Na sua construção memorialística, Hatoum reinventa vozes fragilizadas por esses deslocamentos. A relatora começa a rememorar lembranças de quando era criança num evento familiar: o Natal de 1954. A memória no *Relato* parece uma junção frágil de fragmentos, processo que mimetiza as sendas imprecisas da memória afetiva de Hatoum, evocando espaços de Manaus como o Centro Cultural do Palácio do Rio Negro, cujas decorações dialogam como as descrições da Casa da família de Emilie no *Relato*. Como conta Hatoum:

A memória é o único desafio ao passado, de prestar contas com ele, seja através de uma imagem, de uma história oral ou escrita. É como se, diante de uma ruína, a gente tentasse imaginar a casa antes de sua demolição ou destruição: quem morava ali, como e em que tempo viveram aquelas pessoas, como elas se relacionavam entre si, etc (HATOUM, 2003, 62).

No *Relato*, a casa não é somente símbolo dos vínculos familiar, mas também o espaço memorialístico das perdas emocionais. Maria Zilda Cury (2003) assinala que

No *Relato*, a casa libanesa, reconstruída pela memória, expande-se, ergue-se como espaço da terra natal indissociado dos ares e flora tropicais, como “oca aérea” (...) Mulher e casa se mesclam no mesmo corpo, no mesmo centro, fixadas na fotografia.

Ao lado da casa, a Parisiense não representa somente uma loja libanesa de trocas comerciais, mas é o espaço marcado pelas de trocas culturais e sociais. Com relação a Parisiense, Antonaccio destaca (1996, p. 237):

Era um dever ou uma obrigação das noivas de Manaus, antes de encomendar o seu vestido de núpcias a uma famosa loja estabelecida na Avenida 7 de setembro, esquina com a Eduardo Ribeiro, que tinha como nome de fantasia *Esquina das Sedas* e viera para substituir a primeira casa comercial do Sr. Mamed, a loja estabelecida na Av. Joaquim Nabuco denominada *A Parisiense*.

O fio do enredo do *Relato* vai circulando pela casa, passando por cenas do Rio Negro, do Manaus Harbour, da Alfândega, da Igreja da Praça Nossa Senhora dos Remédios dos imigrantes libaneses maronitas, da Praça da Polícia, do Bairro de Educandos, do Interior do Amazonas, outras referências de Oriente Médio como Teerã no Irã, e cidades libanesas como Beirute, Trípoli, Ebrin e Monte Líbano, e alusões a espaços mediterrâneos como Chipre, Tristie na Itália, Marselha, Leon, Pirineu, na França, Minio e Bova de Varzim em Portugal. Também, evoca a Praça do Diamante em Barcelona na Espanha como um *entre-lugar* a que se colam Manaus e a cidade imaginária da infância (CURY, 2009).

Figura 7: Rio Negro (Maged El Gebaly, Manaus 16/05/2012)

Figura 8: Igreja Nossa Senhora dos Remédios (Maged El Gebaly, Manaus, 16/05/2012)

Figura 9: O Porto de Manaus (Maged El Gebaly, Manaus, 16/05/2012)

Figura 10: Alfândega de Manaus (Maged El Gebaly, Manaus, 16/05/2012)

3.3.1. A Casa

O visitante de Manaus nota a relevância das caserões e das lindas casas decadentes que marcam a memória coletiva visual dos manauras. Na nossa visita ao Centro Cultural do Rio Negro observamos muitas das descrições da casa no *Relato* dialogam com a casa desse Centro.

Figura 11: Pagode no Palácio do Centro Cultural do Rio Negro (Maged El Gebaly, Manaus, 18/05/2012).

Figura 12: Pagode no Palácio do Centro Cultural do Rio Negro (Maged El Gebaly, Manaus, 18/05/2012).

Figura 13: Uma claraboia no Palácio do Centro Cultural do Rio Negro (Maged El Gebaly, Manaus, 18/05/2012).

Figura 14: Fonte no Palácio do Centro Cultural do Rio Negro (Maged El Gebaly, Manaus. 18/05/2012).

No *Relato de um certo Oriente*, a casa é um espaço vital para a interpretação social. Trata-se de uma arquitetura imaginária que visa inventariar as perdas emocionais. Em *Dois irmãos*, a supremacia da casa como símbolo maior dos desajustes prevalece, mas é atenuada na mescla com o universo da cidade. De modo mais marcado, a casa agora se expande com a busca de lugares públicos e questões de cunho externo passam a interferir nas relações familiares, a exemplo do

Ciclo da Borracha, do desembarque de imigrantes, dos anos de Ditadura Militar no Brasil ou da criação da Zona Franca de Manaus. (BACHELARD, 2008; MÜLLER, 2011)

Uma das características apontadas por Darcy Ribeiro (1999) em seu ensaio com relação às sociedades futuras será a superação da diferença entre cidade e campo (No *Relato*, Manaus versus Interior/Paris versus Marselha e Beirut) com o desenvolvimento tecnológico das estruturas agrícolas. Dessa forma, a “ciência torna-se, desse modo, o agente fundamental da ação humana sobre a natureza externa, sobre a ordem social e sobre a própria natureza humana”.

Figura 15: Mapa do deslocamento no *Relato de um certo oriente* (DE ANDRADE, 2007).

Em *Cinzas do Norte*, Hatoum volta ao tema das mudanças na vida dos personagens pela morte e pelo deslocamento:

Depois da morte de Jano, mãe e filho se mudam para o Rio de Janeiro. Pouco tempo depois, Mundo decide viver na Europa, mas sua vida lá não é fácil. No retorno ao Brasil, e já com a saúde debilitada, acaba por descobrir a verdadeira identidade de seu pai. Lavo continua a viver em Manaus. De um lado, Mundo, revoltado com a personalidade do pai - que não aceita a sua vocação artística - sofre na infância e na juventude. Do outro, Lavo, ouvinte e confidente do amigo, acompanha de perto a sua trajetória. Juntos, constroem uma amizade. (SILVA, 2011)

O livro *A Cidade Ilhada* (2009) reúne uma série de contos que representam fotograficamente Manaus - a cidade ilhada em transição entre cidades ilhadas “pelos rios e pela floresta”, personagens isolados comunicados com narradores e situações narrativas que dialogam com a vasta bagagem literária de Milton Hatoum, que trabalha esses fragmentos da memória até que adquiram outro caráter: frutos do acaso e da biografia pessoal, eles afinal se mostram como imagens exemplares do curso de nossos desejos e fracassos. Se o desejo, a literatura ou a viagem levam os personagens ilhados a expandir o raio de sua ação e a transpor as barreiras da infância e da moral, da classe e da província, estes mesmos elementos não se dão por vencidos e, mais cedo ou mais tarde, recaem sobre os heróis como uma fatalidade que os traz de volta a um centro imóvel: “para onde vou, Manaus me persegue”.

O tema do deslocamento é um tópico repetitivo nas narrativas de memória da imigração como no romance *Nur na escuridão* (2004):

Nur na escuridão apresenta a “saga” do deslocamento de uma família de imigrantes libaneses, que resolve “fazer a América”, buscando melhores condições de vida. Assim, através de um intrincado jogo memorialístico, que alterna fatos, tempos e lugares, a história dessa família é contada, desde sua saída da terra de origem e chegada ao Brasil até a morte do patriarca Youssef Miguel...A família de imigrantes é composta pelo pai, Youssef, a mãe, Tamina, seu irmão Hanna, que pouco tempo depois do desembarque decide fixar residência em Porto Alegre, e os sete filhos, entre eles: Salim, Fádua, Hend, Jorge, Sayde e Samir. O destino do grupo familiar será o comércio: primeiro mascateando e depois estabelecendo sua própria casa de comércio em

cidadezinhas do interior de Santa Catarina, como São Pedro de Alcântara e Biguaçu. (SILVA, 2010).

Habitado por imigrantes, o universo ficcional de Milton Hatoum caracteriza-se pela apreensão de identidades fortemente marcadas pela condição do exílio. A escrita das memórias íntimas vira o entrelugar do exilado. O tema do exílio psicológico se repete muito na obra de Milton Hatoum. Said (2004) define o exílio como um sofrimento pela fragmentação incurável do ser humano que se separa do seu lar. No exílio toda a narrativa do triunfo que o homem produz serve como uma maneira de tentar superar este sofrimento. Segundo o crítico palestino, vivemos a era dos exilados que sentem uma necessidade de retomar suas vidas fragmentadas por estar fora da sua comunidade como foi o caso do filólogo alemão Erich Auerbach (1892-1957), exilado da Alemanha nazista para Istambul, onde escreveu sua *Mimesis* (1976). Segundo Said, o exílio cria uma solidariedade comunitária exagerada e acaba alimentando paradoxalmente o vínculo afetivo à sua procedência. O exilado começa a recriação do seu ser no novo *entrelugar* somente quando consegue reconstruir sua narrativa identitária, não a partir de supostas “origens” estáveis, mas da descontinuidade que caracteriza o exílio. Nesse sentido, o exilado desenvolve uma consciência dialogante para recriar uma subjetividade ativa e não sentir marginalizado.

3.4. Narradores em trânsito

A relatora principal inominável, máscara de Milton, é a filha adotiva de Emilie. (SURDI, 2008). Milton aborda na sua obra frequentemente o tema do personagem adotado porque permite tratar a experiência de uma marginalização cultural. Estamos diante de uma construção identitária que faz com que um sujeito liminar marginalizado seja colocado no centro narrativo.

Estruturalmente, os oito relatos que compõem o romance *Relato de um certo oriente* buscam completar as versões do outro e, mesmo assim, as descrições ainda são parciais, inexatas, mas evidenciam uma “reinscrição” (hibridização), ou rasura no relato anterior ou correspondente a um determinado fato. Esse aspecto estrutural da narrativa simboliza a dispersão de identidades fixas das personagens e dos relatos, perdendo-se, portanto, a noção de origem. Há, nessa relação, um trânsito não apenas de relatos, mas de “olhares” e, portanto, de identidades que se complementam. Assim, as próprias personagens em situações diaspóricas ou de dupla inscrição cultural, como a própria relatora, Emilie, Lobato e Anastácia chegam à conclusão de que a

constituição de suas identidades não pode ser genuína ou homogênea, e que uma origem “pura” dessas “identidades em trânsito” dificilmente poderá ser recuperada.

No *Relato*, a narrativa em primeira pessoa foi adequada à construção de memória, de identidade e de alteridade. Ademais, a narração em voz feminina no início do livro ressalta o aspecto da alteridade da voz masculina do autor que deseja que sua história seja narrada por esta personagem. Essa voz insegura, que fala no início do *Relato*, é a relatora escolhida para contar sobre seu passado e que não se apresenta nominalmente para o leitor durante toda a narrativa.

Deitada na grama, com o corpo encolhido por causa do sereno, sentia na pele a roupa úmida e tinha as mãos repousadas nas páginas também úmidas do caderno aberto, onde rabiscara, meio sonolenta, algumas impressões do voo noturno. Lembro que adormecera observando o perfil da casa fechada e quase deserta... (p.9)

Ela vai procurando com “a chave da memória” (p.32) as identidades manauaras mestiças ao redor do percurso da mãe Emilie. Encontramos nessas “chaves” pretexto narrativo para a circulação do relato de uma voz para outra. Exemplos disso são: “o relógio” foi uma “chave” que evocou as lembranças de Hakim e “os cadernos” que passaram um entrenarrar para Dorner.

Também, ao estilo machadiano do “defunto autor”, Hatoum faz uma metaficção ao pôr em cena uma relatora que nos conta sobre o processo de narração:

Gravei várias fitas, enchi de anotações uma dezena de cadernos, mas fui incapaz de ordenar coisa com coisa. Confesso que as tentativas foram inúmeras e todas exaustivas, mas ao final de cada passagem, de cada depoimento, tudo se embaralhava em desconexas constelações de episódios, rumores de todos os cantos, fatos medíocres, datas e dados em abundância. Quando conseguia organizar os episódios em desordem ou encadear vozes, então surgia uma lacuna onde habitavam o esquecimento e a hesitação: um espaço morto que minava a sequência de idéias. E isso me alijava do ofício necessário e talvez imperativo que é o de ordenar o relato, para não deixá-lo suspenso, à deriva, modulado pelo acaso. (...)Tantas confidências de várias pessoas em tão poucos dias ressoavam como um coral de vozes dispersas. Restava então recorrer à minha própria voz, que planaria como um pássaro gigantesco e frágil sobre as outras vozes. (pp.165 -166)

Por meio de uma carta ao irmão, a relatora vai rasgando o invisível de uma memória embaçada dos espaços familiares como a Parisiense e o sobrado.

Enquanto Hatoum escrevia seu primeiro romance, se deparou com alguns problemas. O primeiro foi reconhecer que o passado recente não era bom para o romance, teve que ignorar as décadas de 1970 e 1960. Na primeira tentativa, começou a compor um romance em terceira pessoa, mas acabou percebendo que o mundo da subjetividade na ficção se adequava melhor à primeira pessoa do singular. Hatoum percebeu também que o narrador masculino também soava falso e então enfrentou a dificuldade de reproduzir o tom de uma mulher. Em um terceiro momento, o artista percebeu que não queria que o romance fosse dramatizado, com muitas cenas, pois, considerando Aristóteles, queria que soasse como uma forma direta e não indireta (drama). Isso além de querer que todas as personagens falassem na primeira pessoa. A solução para essas questões foi a narrativa epistolar que, ao invés de dar dramaticidade ou tons a todas as vozes, inscreve todas na mesma voz. (Aula com Milton Hatoum, 2009).

A narradora do *Relato* evoca o irmão em Barcelona referindo-se à Sagrada Família, talvez o monumento que melhor represente a modernidade em ruínas. A epígrafe de W.H.Auden *Shall the memory restore/ the steps and the shore/ the face and the meeting place* remete a possibilidade de um tempo restaurado pela mediação de muitas vozes. A rememoração extrai a experiência do passado para reorganizá-la, devolvê-la à vida da linguagem. Mas só pode fazê-lo enquanto ruína, enquanto linguagem em pedaços, numa língua migrante exilada. (CURY, 2007).

No *Relato*, temos uma narradora, que abre e fecha o romance, é quem reconstrói o mosaico de lembranças através das cartas que são a voz das outras personagens, pois ela sozinha não daria conta dessa reconstrução, uma vez que era muito pequena quando presenciou os fatos e que depois viaja e perde a continuidade da história. Por isso, Hatoum recorre à epístola de Dörner, o imigrante alemão, que viaja para Alemanha em 1955, enviada para Hakim, o filho de Emilie, que morava no sudeste do Brasil.

A técnica epistolar parece uma forma predileta para Hatoum, vemos como volta a reusar no conto “Uma carta de Bancroft”, onde o narrador está na cidade estadunidense de Bancroft e vai até uma biblioteca da cidade onde encontra uma carta do escritor Euclides da Cunha, mandada ao amigo chamado Alberto Rangel, que estava no Rio de Janeiro: *Em 1946, ela foi adquirida por um certo Charles P. Dutton num alfarrabista de Belém e doada três décadas depois para a Biblioteca de Bancroft, em Berkeley* (SAMPAIO, 2010).

Profª Aíla Sampaio (2010) nota que Hatoum consegue com essa técnica epistolar criar uma ilusão de verdade:

Encontrar essa carta inédita em Bancroft, com a caligrafia nervosa de Euclides, é quase um milagre... só vim a Bancroft para ler uma carta amazônica do autor d'Os sertões" (p. 26). A suposta carta de Euclides da Cunha ao amigo Alberto Rangel, segundo o relato, conta, entre outras coisas, um sonho em que um militar é morto pelo amante da esposa, um dado biográfico de Euclides. Como para dar uma conotação de verdade, o conto termina com a seguinte observação: "Sabemos, enfim, que não há menção dessa carta na vasta correspondência de Euclides da Cunha. Por que não há menção dessa carta na vasta correspondência de Euclides da Cunha? O que o narrador quer dizer com essa observação? Aí está o jogo: não consta, por que está na Biblioteca de Bancroft ou não consta, simplesmente, por que a carta não existe, é uma criação do ficcionista.

3.5. Vozes, silêncios e memórias compartilháveis

No *Relato*, se mesclam as vozes de sombras das memórias da infância. Precisamos reinventar as vozes vencidas desarmoniosas e contraditórias, adverte Maria Zilda Cury (2006):

O relato de memórias é compreensivelmente estratégia narrativa recorrente na literatura brasileira contemporânea, nos escritos que trazem o imigrante à frente da cena: os judeus de Moacyr Scliar ou de Samuel Rawett, os espanhóis de Nélida Piñon, os alemães de Fausto Wolff, os italianos de Zélia Gattai, os libaneses de Milton Hatoum (p.304).

O *Relato de um certo oriente* trouxe para a cena literária brasileira, junto com *Lavoura Arcaica* de Raduan Nassar, a voz de descendente de imigrantes árabes e suas memórias compartilháveis com outros sujeitos de outras imigrações. Para Hatoum, a memória é viva quando ela cria um espaço de dúvida. A escrita da memória é sempre mediada por uma "outra voz", construção textual ambigualmente própria e alheia, pessoal e comunitária: "Também deparei com outro problema: como transcrever a fala engrolada de uns e o sotaque de outros?".

Figura 16: Representações de identidades diferentes na literaria brasileira (Maged El Gebaly, 2012)

Colono→Estrangeiro: turista/viajante/imigrante→Descendente

O *Relato* aborda ainda as interações entre os membros dessa família e das personagens de diversas identidades culturais de vários fluxos migratórios em Manaus: o curandeiro indígena Lobato, os sefarditas Shalom e Sara Benemou, os portugueses Américo e Comendador, a empregada Anastácia Socorro e o fotógrafo alemão Gustav Dorner.

Milton Hatoum, na entrevista concedida à Professora Aida Hanania, conta que:

Eu misturei vozes da família e vozes de outras pessoas, de libaneses, de judeus, amigos que moravam na Espanha e na França, que me contavam histórias do Marrocos, da Síria... é muito curioso: há vozes que não são da minha família, mas de outras tribos, de outros clãs.

No *Relato*, a voz feminina jovem se dirige a um “tu” não nominado no texto e materializa a memória numa carta para seu irmão. Na narração, Milton faz do silêncio uma personagem que atravessa a família. Em muitos momentos, o silêncio aparece e provoca um processo de construção da memória a partir de ruínas familiares e dos amigos. Neste processo, o escritor evoca as ruínas de uma “canção sequestrada” do passado com uma linguagem subjetiva que soa a um estilo decadente pela instabilidade da narração que representa fronteiras flutuantes das identidades (ABDALA, 2002 e 2004; e VIEIRA, 2008).

3.5.1. Vozes femininas

Em artigos sobre Milton Hatoum, Maria Zilda Cury (2006, 2007 e 2009) ressalta a voz feminina como lócus da memória cultural da imigração:

A mulher guarda a iconoteca da memória família. A figura materna mistura-se a memória dos cheiros de comidas por ela preparadas, como uma marca a garantir e a estimular a memória. Degustação da comida associa-se a sedução amorosa feminina... A voz atribuída a Emilie brota da memória dos figos que comia em pequena na cidade natal e que fazem aflorar a narrativa á superfície dos lábios, desenrolando-se em relatos. O aroma dos figos era a ponta de um novelo de histórias narradas por minha mãe. (Hatoum, 1989, p. 90). Sociologicamente, a comida é lembrada como um fator a unir a vizinhança nos bairros de imigrantes, mantendo o paladar e afirmando a identidade, como o elo à memória das lembranças afetivas (CURY, 2007).

Joanna Da Silva (2011) apresenta uma análise comparativa das personagens femininas nas obras de Hatoum, desde a ótica do papel das filhas, das empregadas, das mães e das esposas.

Nas quatro obras, mães e filhas pertencem à classe alta da sociedade manauara, quer seja por intermédio de posses da família da qual são advindas – Emilie (*Relato de um certo oriente*, 1989), e Zana (*Dois irmãos*, 2000) são filhas de comerciantes libaneses bem sucedidos –, quer seja por meio do casamento com homens ricos e influentes na região, altos comerciantes, donos de embarcações, imóveis e propriedades em Manaus e seus arredores. O casamento, de certa

forma, propicia a inserção dessas mulheres na alta sociedade manauara, como é o caso de Alicia, esposa de Trajano (*Cinzas do Norte*, 2005), e Angelina, esposa de Amando, filho de um influente comerciante português (*Órfãos do Eldorado*, 2008).

Respeito às figuras femininas no romance de Hatoum, Joanna da Silva (2011) diferencia entre os romances sobre a imigração e as outras que distanciam do tema imigratório:

Emilie e Zana constituem personagens centrais dessas duas narrativas: *Relato de um certo Oriente* (1989) e *Dois irmãos* (2000). Em uma primeira leitura, verificamos que se trata de mulheres belas, sensuais, esposas apaixonadas, mães extremamente protetoras, matriarcas que dirigem e decidem os rumos da família. Exercem, ainda, o papel de guardiãs da memória familiar de uma terra de origem, na medida em que cantam e contam histórias da terra deixada para trás, ou seja, um passado distante na terra natal.

Maria Luiza Germano de Souza (2010) defende a universalidade das personagens Emilie, Zana e Alicia:

Algo que reconhecemos nas mães dos três romances: Emilie, Zana e Alicia, modelos universais, míticas, pela proteção exacerbada dada aos filhos; nos casos de paternidades negadas (Nael, Raimundo); nos amores sem saída (Trajano, Ranulfo); na doação de vidas (as empregadas); na disputa entre irmãos (Omar, Yakub, Rânia). Trata-se de construção labiríntica, do eterno enredar e desenredar do cotidiano que encontra representações em qualquer sociedade (SOUZA, 2010).

Em relação das figuras das empregadas na obra de Hatoum, Joanna da Silva (2011) ressalta que:

As empregadas Anastácia Socorro e Domingas, egressas de conventos de Manaus, foram adotadas pelas matriarcas ainda muito jovens, e são de certa forma também imigrantes provenientes de alguma tribo indígena. Nenhuma das duas consegue romper com o passado distante e a cultura da qual descendem. Apesar de órfãs e destituídas, essas mulheres não se anulam culturalmente ao se integrarem às famílias dos patrões libaneses.

Também é interessante esta relação de amizade entre Emilie e Anastácia Socorro. Anastácia é ao mesmo tempo uma figura excluída socialmente e incluída no ambiente da casa libanesa. Negocia sua inserção nesse espaço pelo seu poder de narrar e a fascinação da sua

cultura, que gera uma amizade entre ela e Emilie. Esta inserção se evidencia na mistura da culinária árabe com a amazônica, um laço que atava as duas mulheres.

Emilie ajudava Anastácia Socorro a trazer pães de massa folheada [...] e uma cesta com figos da Índia, genipapos, biribás, abacaxis e melancias; e numa cumbuca de barro cozido, entre papoulas colhidas no jardim, havia cachos de pitomba, réstias de maracujá do mato e outras frutas azedíssimas, que em contato com a língua provocavam calafrios no corpo e crispações no rosto... (p. 58).

Joanna da Silva (2011) analisa o problema das filhas no processo de declínio do patriarcalismo:

Samara Délia (no *Relato*) e Rânia (em *Dois irmãos*) são as filhas dessas famílias libanesas, sobre as quais recai um maior teor de discriminação, seja através dos resquícios de um regime tradicional em declínio (o patriarcalismo), como também da emergência do novo regime “pós-patriarcal”, no qual a figura do pai e “protetor” é substituída pela do irmão ou filho. Interessado em construir seus próprios projetos individuais e em praticar sua liberdade, este não se mostra preocupado em proteger ou preservar a família, como caberia aos homens no regime tradicional. Desestabilizadas em sua segurança familiar, cabe, então, a essas mulheres atuar, não de forma espontânea ou nem tanto por aptidão, mas por obrigação, fora do ambiente doméstico, lugar antes reservado exclusivamente ao sexo masculino, pois, com a morte dos pais, alguém precisava administrar os negócios da família e manter o sustento da casa.

No *Relato* encontramos aqui um exemplo de uma relação de alteridade agressiva é o preconceito que sofre a Samara Délia por ser mãe solteira, que vem dos irmãos que se preocupam com a imagem da família diante dos moradores da cidade. Quanto ao seu pai, apesar de apresentar uma forte religiosidade, acolhe a filha. Milton apresenta um regime patril do pai em decadência. Este regime se transforma no regime patriarcal do irmão.

O velho protegia a filha com unhas e dentes e, no fim da vida parecia mais preocupado com ela que a esposa. Diz que levava flores e plantava mudas de fruteiras no quintalzinho dos fundos, e um dia, antes do amanhecer, foi ao mercado para comprar peixes, legumes e frutas e convidou Emilie a almoçar na Parisiense. Emilie quase não acreditou. Disse: “Se não for uma fraqueza da idade, posso jurar que não há mais homens inflexíveis na face da terra”. Mas havia pelo menos dois, porque os filhos sopravam palavras de insulto ao mencionar o nome da irmã. E por que fizeram isso? Porque na rua, nos clubes, nos bares, por toda parte eram perseguidos por olhares ora reticentes ora indagadores... (p. 128).

A imigração como tema na literatura brasileira contemporânea propicia um novo olhar sobre a questão da identidade nacional, na medida em que revela processos de integração transculturais. Milton Hatoum, descendente de libaneses, dialogando, portanto, com sua herança cultural, e Ana Miranda, escritora cearense que tem se dedicado à ficção histórica, teceram representações do imigrante libanês sob óticas diferenciadas. O desvelar da tessitura ficcional em diferentes manifestações da memória (a real, de Hatoum, e a de empréstimo, de Ana Miranda) e concretizadas em protagonistas femininas, justifica, por si só, a motivação e a relevância deste projeto (CARREIRA, 2009a).

A trajetória das personagens femininas marca muitas outras narrativas da imigração libanesa como *Amrik* (1997), da Ana Miranda, autora nunca esteve no Líbano, embora tenha sido casada com um descendente de libaneses, o sociólogo Emir Sader. “*Este livro surgiu como uma homenagem ao meu marido, Emir Sader, que é filho de libaneses*”. Como disse Miranda: “foi uma tentativa de conhecê-lo melhor, através de suas raízes”. A história de Amina é contada numa linguagem que floresce das partes profundas da mente. Temos dois pontos importantes neste romance de Ana Miranda, a primeira é a migração libanesa, a segunda, a trajetória da narradora e protagonista a garotinha Amina. A história conta a vida de Amina e seus familiares. Amina é uma garotinha que vive no Líbano e desde pequena aprende a cultura do seu povo, principalmente com a sua avó Farida, uma libanesa que cultiva todas as tradições do seu povo na pequena aldeia onde vivem, nas montanhas Mdúkha. Avó Farida, referência feminina para Amina, é ela quem vai ensinar Amina a arte da dança e conta histórias sobre Maimuna deixando sempre claro a semelhança entre mãe e filha que o destino havia separado. Como o *Relato de um certo oriente*, a narrativa de *Amrik* é cíclica; começa e termina no Jardim da Luz, quando o tio da narradora, Amina, transmite-lhe o pedido de casamento do mascate Abrahão. As lembranças de Amina surgem fragmentadas e são transcritas em 154 textos breves, à guisa de capítulos, agrupados em 11 partes (CARREIRA, 2008).

3.6. Narrativa circular, heterobiográfica e fractária

Dentre alguns dos elementos da tradição literária árabe no romance, a estrutura narrativa polifônica é um dos traços importantes a serem destacados. O livro é composto por capítulos nos quais se alternam as vozes narrativas como as imagens de um caleidoscópio. Há uma relatora

principal que testemunha em primeira pessoa no primeiro e no último capítulo, as histórias retrospectivas em primeiras pessoas por outras personagens que compõem o *Relato* ao longo dos capítulos. Narradores em trânsito também contam o livro em primeira pessoa. Deste modo, o livro é composto por múltiplas perspectivas e diversas identidades narrativas, “*eus*”, que descrevem seus orientes. Cada personagem-narrador, por sua vez, é também um “eu” dividido pela experiência híbrida da identidade mista – a convivência dentro de uma casa simultaneamente árabe e brasileira, muçulmana e cristã (IEGELSKI, 2006). O aspecto fragmentado da narrativa, a história da família narrada por múltiplas vozes e perspectivas através de uma carta, faz com que o romance dialogue com a tradição da narrativa árabe antiga, como *As mil e uma noites*. Na passagem a seguir, o pai faz uma descrição inspirada nas d’*As Mil e uma noites* da imagem do alvorecer na floresta.

Às cinco e meia tudo ainda era silencioso naquele mundo invisível; em poucos minutos a claridade surgiu como uma súbita revelação, mesclada aos diversos matizes do vermelho, tal um tapete estendido no horizonte, de onde brotavam miradas de asas faiscantes: lâminas de pérola e rubis; durante esse breve intervalo de tênue luminosidade, vi uma árvore imensa expandir suas raízes e copa na direção das nuvens e das águas, e me senti reconfortado ao imaginar ser aquela a árvore do sétimo céu. Ao meu redor todos ainda dormiam, de modo que presenciei sozinho aquele amanhecer, que nunca mais se repetiria com a mesma intensidade. Compreendi, com o passar do tempo, que a visão de uma paisagem singular pode alterar o destino de um homem e torná-lo menos estranho à terra em que ele pisa pela primeira vez. (pp. 72-73).

Ainda, observamos que esta descrição, a diferença das descrições d’*As Mil e uma noites*, mistura a natureza com os sentimentos do protagonista, mas, ao mesmo tempo, trata-se de uma ficção brasileira moderna que reflete uma mistura de culturas com seus encontros e desencontros. A narradora principal do *Relato* começa e fecha a narrativa da qual emanam outras narrativas e outros narradores. *As Mil e uma noites* tem uma narrativa polifônica espiral, enquanto o *Relato* é um mosaico polifônico de narrativas e de vozes. (KRUGER, 2002, apud CRISTO, 2005). É um tipo de narrativa caracterizada pelo que Antonio Candido (1985) chama *heterobiografia*:

A experiência pessoal se confunde com a observação do mundo e a autobiografia se torna heterobiografia, história simultânea dos outros e da sociedade; sem sacrificar o cunho individual, filtro de tudo, o narrador poético dá existência ao mundo de Minas no começo do século. (p.55).

O escritor constrói uma narrativa heterobiográfica a partir de dez histórias. São oito entradas de texto com numeração marcando o início de cada relato e há mais duas que não estão numeradas. Ao estilo da heterônimia de Fernando Pessoa, Milton Hatoum “democratiza” a narração com o movimento narrativo da voz feminina da relatora num mosaico polifônico circular de cinco narradores (GOMES, 2005 e TOLEDO, 2006):

Figura 17: Estrutura completa dos capítulos do *Relato* (REZENDE, 2010, p.73)

Função Narrador-----	Função Ouvinte
Cap. 1 Relatora retorna a Manaus-----	Irmão
Cap. 2 Hakim fala da sua vida-----	Relatora
Cap. 3 Gustav Dorner fala da sua vida-----	Hakim
Cap. 4 O pai da relatora, esposo de Emilie-----	Dorner
Cap. 5 A Gustav Dorner -----	Hakim
Cap. 5 B Hakim -----	Relatora
Cap. 6 Relatora-----	Irmão
Cap. 7 Hindi Conceição -----	Relatora
Cap. 8 Relatora-----	Irmão

Esta organização polifônica circular é o meio do escritor para construir a subjetividade manauara da narradora, cuja identidade sem nome se vislumbra vagamente nos entrelugares das narrativas de vários narradores. A construção das vozes narrativas se dá no *Relato* também através da dualidade: cada personagem se dirige a um segundo personagem, o que torna a narração mais complexa, pois é preciso buscar o narrador e o seu interlocutor.

Sabia que tinha sido eleito o interlocutor número um entre os filhos de Emilie: por ter vindo ao mundo antes que os outros? Por encontrar-me ainda muito próximo às suas lembranças, ao seu mundo ancestral onde tudo ou quase tudo

girava ao redor de Trípoli, das montanhas, dos cedros, das figueiras e parreiras, dos carneiros, Junieh e Ebrin?

3.6.1. Multiperspectivismo cultural

Hatoum aponta na sua tessitura narrativa um certo perspectivismo cultural, ou seja, transfigura a mesma cena de diferentes perspectivas. As lembranças, da mesma cena de um rito cultural, são apresentadas através de diferentes posicionamentos. Esse perspectivismo pode ser derivado de uma ontologia perspectivista ameríndia que considera a passagem de sujeito a objeto é uma mudança de posição. Nesse mundo perspectivista, é o corpo que funciona como o principal diferenciador (VIVEIROS DE CASTRO, apud HATOUM, 2005c). Por exemplo, na seguinte passagem, se evocam diferentes olhares sobre o ato de comer o fígado cru do carneiro. (KANZEPOLSKY, 2008).

Mas o rosto de Anastácia Socorro se crispava por outra razão: depois de arrumar a mesa, ela se refugiava numa das alfurjas da casa, para não presenciar a cena da comilança. No centro de um pátio iluminado pelo sol equatorial, homens e mulheres repetiam o hábito gastronômico milenar de comer com as mãos o fígado cru de carneiro. Não era a um ritual bárbaro ou ao sacrifício de um animal que eu assistia do quarto dos pais, mas sim a uma novidade assombrosa, a uma festa exótica que tanto contrastava com o ritmo habitual da casa. Havia extravagância e prazer nos gestos para saciar a bulimia. P.58.

Na cena da morte do pai, Hatoum ressalta este perspectivismo cultural na interpretação do deslocamento do ritual muçulmano para o cristão no enterro em Manaus:

Fiz o sinal da cruz, como muito que passam ao lado deste túmulo e ficam abismados porque não há cruz, nem coroa de flores, nem imagem de santo, nenhum sinal de morto cristão... Eu mesma relutei em acreditar que um corpo em Manaus estivesse voltado para Meca, como se o espaço da crença fosse quase tão vasto quanto o Universo: Um corpo se inclina diante de um tempolo, de um oráculo, de uma estátua ou de uma figura, e então todas as geografias desaparecem ou confluem para a pedra negra que repousa no íntimo de cada um.

Com esta narração o escritor dialoga com “o estado lacaniano do espelho”, no que tende a ver o outro como um reflexo do “eu” no espelho, uma situação que apaga as diferenças do “o não Eu”. Na complexa narrativa hatoumiana de identidades aportam em diferentes caras de alteridades. Hatoum não se limita à construção de imagens e memórias do sujeito híbrido, mas vai, além disso, para a construção de suas relações transculturais com outras identidades.

Abaixo, observamos este multiperspectivismo na vista parcial de pintura do teto no Salão Nobre do Teatro Amazonas, feita pelo artista italiano Domenico de Angelis, a pintura representa a glorificação das belas artes no Amazonas (a dança, a pintura, a música e o teatro). Nessa imagem observamos a técnica do multiperspectivismo na representação das figuras nas pinturas do teto do Teatro Amazonas.

Figura 18: Pintura do teto no Salão Nobre do Teatro Amazonas (Maged El Gebaly, Manaus, 16/05/2012).

3.7. Olhar transitório, exotismo e autoexotismo

“Os turcos nasceram para vender
bugigangas coloridas em canastras
ambulantes.
Têm bigodes pontudos, caras
de couro curtido,
braços tatuados de estrelas.
Se abrem a canastra, quem resiste
ao impulso de compra?
É barato! Barato! Compra logo!
Paga depois! Mas compra!
A cachaça, a geléia, o trescalante
fumo de rolo: para cada um
o seu prazer. Os turcos jogam cartas
com alarido. A língua cifrada
cria um mundo-problema, em nosso mundo
como um punhal cravado.
Entendê-los, quem pode? [...]
Os turcos,
meu professor corrige: Os turcos
não são turcos. São sírios oprimidos
pelos turcos cruéis. Mas Jorge Turco
aí está respondendo pelo nome, e turcos todos são, nesse retrato
tirado para sempre... Ou são mineiros

de tanto conviver, vender, trocar e ser
 em Minas: a balança
 no balcão, e na canastra aberta
 o espelho, o perfume, o bracelete, a seda,
 a visão de Paris por uns poucos mil-réis?”

(Carlos Drummond de Andrade, *Os Turcos, Boitempo II*, 1973)

O exotismo é um olhar que coloca o outro num esquema pré-estabelecido como um objeto inferior instrumentalizado. Consoante a José Leonardo Tonus (2005), o exótico no *Relato* é relativizado:

O *Relato* “pode propor para um público europeu o cruzamento de dois universos fantasiados, imaginados, construídos e desejados a partir dos fantasmas exóticos: os universos amazônico e oriental” (...) No *Relato* observamos a utilização de uma série de estratégias narratológicas e poéticas com o objetivo de neutralizar o aparecimento de uma deriva exótica. Entre as principais estratégias, podemos citar, por um lado, o emprego de sujeitos de enunciação próximos da situação narrativa e, por outro lado, o processo de dessacralização do elemento exótico. (...) Para Hakim, o autoexotismo é uma etapa transitória do seu processo de formação pluricultural cujo objetivo é levá-lo ao conhecimento dos outros e de si próprio. Nos contatos interculturais, o estereótipo cultural de que se compõe o elemento exótico hatoumiano pode também contribuir com o processo de comunicação, estabelecendo, como nos sugere o autor, zonas temporárias de tradução cultural que, apesar de sua equivocidade e limitação, conduzem o “Mesmo” a um diálogo com o “Outro” (TÔNUS, 2005).

3.7.1. Dorner

Dorner parece ser o único personagem consciente da sua condição de estrangeiro. Anda com sua câmera batendo fotos que servem de registros das memórias familiares da cidade. Ele é uma figura amistosa. Estabelece amizade com todo o mundo, embora seu olhar seja o do turista europeu. Segundo o relato de Dorner, o pai de Hakim teria partido para o Brasil não para “fazer a América”, mas para “enfrentar o oceano e alcançar o desconhecido, no outro lado da terra” (p. 72). No capítulo 5, Dorner comenta sobre o papel das *Mil e uma noites* como ponte da sua

amizade com o pai de Hakim. A visão orientalista do imigrante alemão Dorner acha que o pai mistura passagens da sua vida com *As Mil e uma noites* (FREIRE, 2006; MOREIRA, 2007):

O convívio com teu pai me instigou a ler *As mil e uma noites*, na tradução de Henning. A leitura cuidadosa e morosa desse livro tornou nossa amizade mais íntima; por muito tempo acreditei no que ele me contava, mas aos poucos constatei que havia uma alusão àquele livro, e que os episódios de sua vida eram transcrições adulteradas de algumas noites, como se a voz da narradora ecoasse na fala do meu amigo. No início da nossa amizade ele se mostrara circunspecto e reservado, mas ao concluir a leitura da milésima noite ele se tornou um exímio falador. Às vezes, a leitura de um livro desvela uma pessoa. Mas o curioso é que ele sempre deixava uma ponta de incerteza ou descrédito no que contava, sem nunca perder a entonação e o fervor dos que contam com convicção. Os fatos e incidentes ocorridos na família de Emilie e na vida da cidade também participavam das versões confidenciais por teu pai aos visitantes solitários da Parisiense. O que me fez pensar foi a coincidência entre certas passagens da vida de outras pessoas, que mescladas a textos orientais ele incorporava à sua própria vida. Era como se inventasse uma verdade duvidosa que pertencia a ele e a outros. Fiquei surpreso com essas coincidências, mas, afinal o tempo acaba borrando as diferenças entre uma vida e um livro. P.79.

José Leonardo Tonus (2005) notou a visão exotizante de Dorner:

A percepção endótica da natureza amazônica proposta por Hakim na cena em que ele comenta a paixão de Dorner por orquídeas, ícone incontestável do exótico tropical, é um exemplo concreto de tal procedimento. Para o olhar europeu, as orquídeas encerram por si próprias uma possibilidade de evasão fantasmática, ao passo que para as personagens acostumadas à realidade exótica, como Hakim, tal percepção é inoperante. As orquídeas evocadas por Dorner com tanto entusiasmo e veemência eram para Hakim apenas “simples palavras” que encerravam algum “mistério” (p. 60) (...) A máquina fotográfica não somente dirige, conduz, reduz a percepção de Dorner, como também instaura entre a personagem e o objeto visado e visualizado uma relação de distanciamento. (...). As lentes de sua câmera, de seus óculos e as pupilas azuladas dos seus olhos formam no texto um único sistema ótico a tal ponto que ao olhar para a Hassel, Dorner “via seu próprio rosto” (p. 60). (TÔNUS, 2005).

O tema do olhar estrangeiro tem sido revisitado no conto “Manaus, Bombaim, Palo Alto”, que aborda a vida do Almirante indiano Rajiv Kumar Sharma em Manaus. O jornalista indiano visita a casa do escritor (narrador-personagem) a fim de conhecê-lo, e escreve em seu jornal que a casa do rapaz era uma imundície.

3.8. Entrelugar e memória dialógica

Figura 19: Do "não lugar" ao "entre-lugar" (Maged El Gebaly, 2012).

O entrelugar, termo cunhado por Silviano Santiago em 1978, indica uma incerteza entre duas posições discursivas, ou entre a posição dominante e sua negação pura. A categoria *entrelugar* emerge de um quadro político dos anos 60 em que “falar, escrever, significa: falar contra, escrever contra” (SANTIAGO, 1978, p.19) como resposta a um silêncio desejado pelo imperialismo cultural que reduzia o povo apenas a leitores, comentadores e consumidores passivos. Como bem explica Denilson Lopez¹¹ (2010): *o entrelugar é uma provocação a pensar alternativas aos grandes sistemas totalizantes, homogeneizados e excludentes. O entre-lugar é espaço concreto e material, político e existencial, local, midiático e transnacional, de afetos e memórias*. Santiago avança com relação à formulação tradicional da fusão de culturas ao: “Na álgebra do conquistador, a unidade é a única medida que conta,” comenta ele, pp. 14-15.

Nesse sentido, Myriam Correa de Araujo Avila¹² (2009) detecta no discurso de Silviano Santiago como tarefa primordial da nova crítica na América Latina: *a destruição sistemática dos dois conceitos: unidade e pureza, como dois pilares do discurso de dominação*. O entrelugar não significa, portanto, a soma mestiça de 0 e 1, mas uma posição clandestina e indeterminada que oscila “entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão (...)” p.26. Santiago dá margem a ocupar diferentes posições simultaneamente, sem que uma delas se apresente como a verdadeira e sem que haja impostura, e sim fragmentação, nesse desdobramento.

Deixando de lado o princípio de identidade, torna-se possível, à revelia da experiência empírica que costuma guiar nossas operações mentais, propor que o mesmo objeto (teórico)

¹¹ LOPES, Denilson. “Del Entre-Lugar a lo Transcultural”. In: Marina Moguillansky; Andrea Molfetta; Miguel Angel Santagada. (Org.). *Del Entre-Lugar a lo Transcultural*. 1ed. Buenos Aires: Teseo, 2010, p. 19-42.

¹² AVILA, Myriam Correa de Araujo. “A posição do discurso latinoamericano”. In *o Eixo e a rdoa. Belo Horizonte*. v.18, n.2, 2009.

ocupe dois lugares ao mesmo tempo. Maria Anontienta Pereira¹³ observa que o pensamento crítico de Silviano Santiago também se orienta por meio de referências móveis. Para Silviano, desde a paródia da modernidade até o pastiche da pós-modernidade, os autores têm desenvolvido propositadamente um texto de segunda mão, fato que os leva ao paradoxo de exercitar a criação enquanto citação.

No *Relato*, Paulo César Silva de Oliveira (2008) define a identidade na obra de Hatoum como zona de fronteira nos entrelugares:

A questão da identidade forma uma espécie de zona de fronteira, que nos leva, em Milton Hatoum, a pensar a ideia de nação e nacionalidade como algo imaginado nas frestas, em entrelugares. O poder, ou os poderes da ficção, nesse caso específico, quase único na prosa brasileira atual, estão a nos reapresentar o mundo, não mais pelos caminhos apontados a partir de 1922, mas no embate com as formas complexas de organização identitária, sejam elas locais ou universais, nacionais ou planetárias, individuais ou da massa.

A narrativa transcultural do *Relato* manifesta uma relação não cronológica entre o descendente manaura de árabes e a terra da origem da imigração, uma relação que se constrói com uma memória involuntária, não linear, associativa. O descendente interage no romance com o ato de recordar por meio de monólogos dialogantes consigo na sua vivência misturada entre o mundo da casa (família e comunidade) e o mundo da rua (a sociedade). Focando no *Relato*, encontramos uma narrativa que revela diferentes identidades e interações interculturais. Essas interações se manifestam na recolha das ruínas da memória pessoal do escritor para construir a identidade da família líbanomanaura. (FRANCISCO, 2007).

Essas memórias íntimas refletem uma geração em crise. Por exemplo, em muitas partes de *Cinzas do Norte* (2005), Hatoum resgata as memórias culturais de Manaus dos anos 1950-1960 e daquela geração brasileira que viveu sob a ditadura militar durante os Anos do Chumbo (1968-1974), um momento histórico em que não havia espaço de expressão da alteridade. O romance desenvolve-se entre dois meninos: Raimundo (Mundo), filho de Alícia e Jano; e o narrador principal Olavo (Lavo), órfão de pai e mãe, criado pela costureira Ramira e seu irmão Ranulfo. A

¹³ PEREIRA, Maria Antonieta. “Entre-lugar e ex-tradição - as picadas do discurso latino-americano”. In: XVII Encontro Nacional da ANPOLL, 2002, Gramado - RS, 2002.

narração consiste no relato de Lavo, entremeada pela carta de tio Ranulfo a Mundo. Nas cartas, Ranulfo narra a história de amor vivida por ele e pela mãe de Mundo, Alícia. Desde criança, aflora-se em Mundo o interesse pela pintura e pela arte, porém, seu pai, homem ligado ao extrativismo e amigo de militares, o quer como futuro sucessor junto à sua produção de juta em Vila Amazônia – ilha próxima a Manaus, onde o pai de Mundo pretende plantar a civilização. Mundo, no entanto, frequenta o ateliê do pintor Arana, deixando o pai enfurecido. Em meio a muitas brigas, Mundo acaba por entrar em uma escola militar. Todavia, acaba expulso e depois de uma terrível discussão com o pai, este falece (CARREIRA, 2009b).

Na sua contextualização de *Cinzas do Norte*, Joanna da Silva (2011) aborda o conflito entre Mundo e seu pai, aliado do governo militar: Respeito a essa questão do conflito pai-filho, Hatoum (2010) nos contou:

Cinzas do Norte faz parte também da minha vida, da minha geração, que vivenciou essa época, que cresceu durante o regime militar, sobretudo no *Cinzas do Norte*, onde há as relações do pai de Mundo com os militares, relações muito fiéis e comprometedoras. Então, além do conflito com o pai, o personagem Mundo esbarra na relação do pai com os militares. É uma dupla tirania, a do pai e a do país. Mundo se depara com um ambiente adverso em Manaus, onde o pai, a província e o regime militar o oprimem. Ele é um “estranho” em sua própria terra. Mas anos depois, quando mora em Berlim e Londres, ele se torna um autoexilado, um expatriado com pouca interlocução, e cerceado pela imagem sufocante do pai (Milton Hatoum, 2010).

Raduan Nassar publica sua obra prima *Lavoura arcaica* em 1975. Jorge Amado, escritor consagrado no campo literário brasileiro escreve *A descoberta da América* pelos turcos em 1992. Milton Hatoum publica o *Relato de um certo oriente* em 1989. Joanna da Silva observa que:

Já Sarah Wells, no trabalho intitulado “O improvável sucessor de Nassar: a genealogia alternativa de Milton Hatoum” (2007), busca, por meio de uma análise comparativista entre a escrita de Milton Hatoum e Raduan Nassar, possíveis afinidades que possam ligar os dois autores libano-brasileiros. Ela observa que, em determinados momentos, ambos constituem posições com marcas e referências distintas. Enquanto Nassar se aproxima da prosa poética modernista, Hatoum investe na arte de contar história por meio de uma linguagem exuberante, embora ambos nos convidem a refletir acerca do difícil projeto de articular identidades fora de um conceito multiculturalista estreito e limitado (SILVA, 2011).

Érica Gonçalves (2008) observa um arquétipo de famílias patriarcais em *Lavoura Arcaica*:

Lavoura Arcaica é em seu contexto um arquétipo das histórias de famílias patriarcais que nascem junto com as primeiras histórias religiosas e perduram até os dias atuais. A figura da “Família” como uma sociedade inviolável; a imagem do “Pai” como alguém de extrema sabedoria; da “Mãe” como uma figura secundária, e do primogênito, no caso Pedro, como alguém que deverá perpetuar a sabedoria patriarcal são alguns pontos que afirmam esta tese.

Miguel Vieira (2007) apela à fase de adaptações nas referências dos personagens em *Lavoura Arcaica*:

André é um adolescente de dezessete anos que mora numa pequena propriedade rural, presume-se que seja no interior do Brasil, junto à sua família: o pai (Iohánna), a mãe (sem nome explicitado), o irmão mais velho (Pedro), Zuleika, Huda e Rosa (irmãs intermediárias), Ana (irmã imediatamente mais nova que ele) e Lula (filho caçula). É uma família de imigrantes libaneses adaptando-se às condições religiosas, sociais e culturais do novo país. Vemos isso pelo sincretismo religioso católico/muçulmano, pelas referências à língua árabe e pelos rituais coletivos de comemoração que permeiam a narrativa.

Granja (2007) apresenta a condição de *estrangeiro* nas narrativas dos descendentes de árabes como Raduan Nassar e Milton Hatoum:

Adverte-se aí um impasse existencial, um doloroso apartamento das origens e uma busca hesitante de inscrição no destino. Por um lado, temos uma origem enraizada nos milênios, na qual se entrecruzam as tradições maronitas e mulçumanas. Por outro, um destino que se constitui historicamente como porto de chegada, solo onde se operam novos cruzamentos e novos enraizamentos de desenraizados (transplantes). É nesse sentido que Raduan Nassar (como Milton Hatoum) é um autor que problematiza a família de imigrantes libaneses no Brasil. Toda família evoca a questão da herança. Mas nesta se afigura a complicada reprodução ampliada de uma linhagem que sofreu o trauma de um deslocamento. A imbricação desses processos desencadeia a tragédia em *Lavoura arcaica*.

Elias Silva (2005) ressalta a questão do conflito geracional nas famílias dos imigrantes em *Lavoura Arcaica*: (o romnce) *representa o conflito entre a tradição representada por Iohana, o Pai, e André, o filho, polos de um embate cujo resultado, se é previsível, nem por isso é menos doloroso, dado que suprime, de modo brutal em seu epílogo, um universo mediante a eclosão de outro.*

Na novela *Órfãos do Eldorado* (2008), Milton explora um novo rumo estético – em que se vale de um mito popular com reverberações oníricas – ao compor uma trama sentimental, de uma época de fausto e decadência na Amazônia brasileira. Lucimara Vasconcelos (2010) analisa o conflito entre Arminto (o filho) e Armando (o pai):

Órfãos do Eldorado descreve as lembranças de Arminto Cordovil, filho de Amando Cordovil, um rico empresário no setor de transporte fluvial na região amazônica. Arminto vive desde a infância uma situação de hostilidade por parte do seu pai, que o vê como culpado pela morte da mãe por ocasião do parto. Por volta dos vinte anos, o jovem é expulso de casa depois de ser flagrado numa tarde de amor com Florita, empregada da casa e – insinua o protagonista – possível amante de Amando. Arminto é, assim, obrigado a deixar a confortável casa do pai, em Vila Bela, chamada de Palácio Branco e morar num quarto da pensão Saturno em Manaus. (...) Em Manaus, Arminto vive de trabalhos simples e esporádicos, recebendo eventualmente visitas de Florita e de Estiliano, advogado e melhor amigo de Amando. A conselho de Estiliano, Arminto volta a estudar, na esperança de obter o perdão e a aceitação do pai, mas a morte súbita deste impossibilita a reconciliação. No funeral do pai, Arminto se encanta com uma jovem órfã chamada Dinaura, que se encontra sob o cuidado de freiras carmelitas, e, com a intermediação de Estiliano, obtém da madre superiora permissão para o namoro. Vivendo em Vila Bela, Arminto se encontra regularmente com a órfã Dinaura, com quem tem a intenção de se casar, e chegam a ter um único encontro sexual, mas Arminto é chamado às pressas a Manaus para tratar dos negócios do pai. O naufrágio do Eldorado, um cargueiro de grande porte, sem seguro e adquirido à custa de um vultoso empréstimo junto a um banco inglês, acaba levando a empresa à bancarrota. (...) De volta à Vila Bela, Arminto é surpreendido pelo desaparecimento de Dinaura que, segundo dizem, fugiu para uma Cidade Encantada. Por fim, Arminto vende as últimas propriedades da família, para que sobre a ele e Florita um mínimo de conforto material, mas também isso é dissipado numa vida de prodigalidade.

O conto “Dois poetas da província” é a história de Albano, um jovem que queria ser poeta em Paris, e de Zéfiro, um homem bem mais velho, experiente, que sabia de tudo sobre Paris e os poetas franceses, mesmo sem nunca ter ido à França – mas esse detalhe ninguém sabia. Sua vida era um enigma, assim como a casa em que ele morava. No conto Hatoum narra a última conversa entre dois intelectuais manauaras – Albano e Zéfiro – aquele ainda jovem e prestes a embarcar para Paris onde pretendia começar a vida de poeta, e este, octogenário, que jamais iria terminá-la, pois se julgava um poeta imortal. Sua paixão por Paris era pública e, não poucas vezes patética. O imortal cita nomes e lugares com uma familiaridade acima de qualquer suspeita, lembrando que ali mesmo naquele restaurante onde degustavam um peixe pescado no Negro, recepcionara há muitos anos os diletos amigos Sartre e Simone de Beauvoir. A conversa se estendeu, embora Albano estivesse com pressa. Finalmente se despedem. O ancião vai para casa, onde livros de poesia e manuscritos se atulham pelo chão, em meio a pilhas de velhos jornais e revistas francesas. Zéfiro começa a recitar poemas de Lamartine, Victor Hugo e Baudelaire. Repete nomes de logradouros parisienses e, fatigado, pousa os olhos no mapa da cidade que sempre sonhou conhecer, mas era tarde. “Bocejou, a cabeça oscilou e estalou no encosto”. O protagonista, Zéfiro, um velho poeta e professor de francês, vive exilado em seu próprio mundo desmoronado. Esse conto evoca a temática do duplo em Jorge Luis Borges (SAMPAIO, 2010).

O conto “A casa ilhada” narra a saga de vingança do cientista Lavedan, pesquisador renomado de espécies de peixes, transtornado por um caso de traição da sua mulher Harriet, que o abandona para ficar com um dançarino manauara. Já o Levedan, retorna a Zurique sem Harriet, onde fica morando em Manaus, num bangalô sobre as águas, a casa ilhada, onde Levedan, anos depois volta, para uma visita misteriosa. O conto apresenta as atitudes de um casal de identidade mais globalizada e suas interações com a cultura manauara local (SAMPAIO, 2010).

Na narrativa, são perceptíveis algumas imagens interculturais que permeiam as duas culturas e os processos pelos quais os personagens imigrantes e seus filhos passam a lidar com esses contatos interculturais. No *Relato* mesclam-se as memórias da infância, mediação de múltiplos espaços culturais: o religioso, o político, o literário (Cury, 2003). A hibridação transcultural atua em múltiplas instâncias na vida da família de Emilie. Por exemplo, a própria culinária é uma mescla intercultural de temperos e ingredientes manauaras e árabes. O olfato também toma o lugar do sentido que desperta as demais sensações e disso se pode concluir que é

o mais forte para a personagem. É o cheiro que transporta a protagonista para o passado e abre a porta das lembranças da infância. É especialmente por ser o universo da memória que os sentidos são importantes, pois são eles que armazenam as emoções e é através de um cheiro, uma cor, um som que se consegue reconstruir uma lembrança: *“A atmosfera da casa estava impregnada de um aroma forte que logo me fez reconhecer a cor, a consistência, a forma e o sabor das frutas que arrancávamos das árvores que circundavam o pátio da outra casa.”*. P. 10.

O *Relato* mostra também uma tradição árabe antiga de se apaixonar primeiro pela audição antes do que pela visão: *“Afimal, tinham vivido muitas décadas. Emilie era a única filha e, de tanto ouvir falar dela, enamorei-me.”*. P.76.

Há também o ato de aprendizado da língua árabe que o personagem Hakim narra (FREITAS, 2001). Ele, como filho mais velho de Emilie, teve um contato maior com a língua, conforme ele mesmo narra:

Já estava me habituando àquela fala estranha, mas por algum tempo pensei tratar-se só de uma linguagem falada pelos mais idosos; ou seja, pensava que os adultos não falavam como as crianças. Aos poucos me dei conta de que eles gesticulavam mais ao falar naquele idioma, e houve casos em que intuí idéias através dos gestos. Numa noite em que bisbilhotava a conversa, perguntei se conversavam sobre o vizinho. Responderam que falavam de mim, da minha curiosidade, do fato de eu querer vagar entre vozes que escutava sem compreender. Nessa noite, ao me acompanhar até o quarto, minha mãe sussurrou que no próximo sábado começaríamos a estudar o ‘alifébata’. Sentada na cama, me confidenciou que sua avó lhe ensinara a ler e escrever, antes mesmo de frequentar a escola...(pp.50-51).

Respeito á escrita das cenas nas quais Hakim está tentando aprender a língua árabe, Susana Moreira (2012) conta:

Fez coisas que não tornaria possivelmente a fazer, como estudar Árabe com uma professora argelina, sua colega na Universidade de Manaus, para escrever as duas páginas em que Hakim conta como aprendeu, na infância, a língua que a família tinha trazido, como um daqueles objetos misteriosos.

Capítulo IV: Pré-tradução árabe de *Relato de um certo oriente*

A compreensão e a interpretação na tradução foram pesquisas que tiveram diferentes óticas. O positivismo tradicional reduziu os estudos da tradução à mera prescrição dos aspectos formais do texto traduzido (Bunge, 2000). Na visão do positivismo tradicional, a leitura se considerava um processo literal, que se baseia na decodificação *palavra por palavra* isoladamente do seu contexto (DUBOIS, 1987).

Nos anos de 1960, pelo avanço da tecnologia da comunicação, surgiram os estudos do texto para integrar, na análise da linguagem, a categoria “contexto” cujo conceito deixa de ser meramente linguístico formal para abranger a situação comunicativa que engloba o texto e os conhecimentos prévios do leitor. Nesta abordagem comunicativa, a leitura é vista como interação dinâmica (TOBÓN DE CASTRO, 1991).

Nessa época, o tradutor estadunidense Eugene Nida (1969) escreve várias pesquisas sobre a tradução da Bíblia e o contexto sociocultural da sua recepção. Nida cunha o termo *equivalência dinâmica*, categoria importante na descrição dos textos traduzidos. As equivalências dinâmicas partem da interpretação das expressões culturais do texto original em detrimento da sobrevida da sua tradução na cultura receptora da tradução.

Na década de 1970, entra na moda a perspectiva cognitiva e pragmática da linguagem. Os estudos focaram mais no uso e na recepção da linguagem como discurso e como texto. A visão pragmática discursiva abrirá caminho para o estudo da semiótica da tradução. Com as teorias do discurso, Hatim e Mason (1990) passam a analisar as traduções de textos comunicativos com base em três fatores: o texto, o autor/o tradutor e o leitor (o contexto de recepção).

Na mesma época, na Escola Superior de Intérpretes e Tradutores (ESIT) na Universidade Paris III (Sorbonne Nouvelle) foi desenvolvida a teoria interpretativa que estudava o tradutor como leitor e como escritor. Esse modelo explica que a tradução passa por três fases: codificação do texto-fonte, reimaginação do seu sentido e, finalmente, a reformulação do texto-fonte na língua de chegada.

Posteriormente, os estudos da tradução passaram a focar cada vez mais a análise cognitiva e intercultural do tradutor. Jean Dancette (1995, citada em Emma Rodríguez, 2003) realizou estudos psicolinguísticos sobre a leitura do tradutor de textos informativos. A partir de uma ótica filosófica literária, George Steiner expõe no seu livro *After Babel* (1975) o processo hermenêutico das leituras do tradutor do texto original.

Mais tarde, a tradutologia passa do estudo do texto traduzido para análise sociológica do destinatário da tradução. Venuti (2000) estuda a recepção literária, social e cultural das traduções como fenômeno editorial e sociopolítico na cultura alvo. Venuti também faz distinção entre as teorias instrumentalistas, que reduzem a tradução a aspectos meramente formais e as teorias hermenêuticas que estudam a tradução como um fenômeno social.

Assim, a pesquisa em estudos de tradução mudou cronologicamente da abordagem textual, passando pelos estudos da recepção e chegando, finalmente, aos estudos do tradutor. Tentaremos identificar no texto traduzido marcas deste processo hermenêutico (transcultural e ideológico). Neste sentido, Milton Hatoum (2010) ressaltou:

Os tradutores são leitores muito especiais. Primeiro porque são leitores que já leem o livro pensando na tradução. Eles têm que ler duas, três, ou várias vezes o livro. Já é uma leitura interessada, uma leitura em filigranas. Esse leitor-tradutor-escritor já tenta perceber desde a primeira leitura as nuances, as sutilezas, e as dificuldades que ele vai ter. A tradução pode transcender o original e sugerir coisas que não existem explicitamente no original. Ela pode dar, às vezes, até mais consistência ao original.

Hoje em dia, a tradução está inscrita no contexto das mobilidades transculturais como: *“um trabalho argumentativo de imaginação epistemológica e de imaginação democrática presente nas reflexões e preocupações de todas aquelas perspectivas, movimentos e práticas que propõe o objetivo de construir novas e plurais formas de emancipação social”* (SANTOS, 2005:168).

Figura 20: Evolução dos estudos da tradução: dos estudos formais da tradução até os estudos discursivos da atividade do tradutor (Bastin,1998)

4.1. Hermenêutica do tradutor

Nos estudos literários aparece a *hermenêutica* moderna – que significa interpretação, em grego - durante o romantismo com F. Schleiermacher (1768-1834) como um método de compreensão e de conhecimento de fenômenos textuais através do diálogo. Schleiermacher (apud VENUTI, 2004) usa o termo "círculo da compreensão" para se referir à detecção da relação entre os aspectos psicológicos do autor, por um lado, e os fenômenos linguísticos do texto, por outro lado. No século XIX, Dilthey Wilhelm (1833-1911), seguidor de Schleiermacher, destaca a importância do contexto histórico para o estudo da hermenêutica e para compreender o comportamento dos fenômenos dos textos atuais.

Em seu livro *Ser e Tempo* (1927), Martin Heidegger (1983) explica que o modo de estar no mundo, chamado *Dasein*, comporta-se de forma análoga à linguagem escrita e ao seu *círculo hermenêutico*, que é construído no encontro entre o sujeito, cujo contexto do conhecimento prévio representa a parte, e o texto, que encarna o todo. Gadamer (1900-2002), discípulo de Heidegger, explica em seu livro *Verdade e Método* (1977) identifica no encontro entre o horizonte do conhecimento do leitor e o conhecimento do texto um diálogo que leva à fusão de horizontes e ao estabelecimento da verdade hermenêutica.

Paul Ricoeur (2011) critica a aparente oposição entre interpretação e comunicação no modelo de movimento hermenêutico de Steiner, porque para o autor francês são processos inseparáveis, *traduzir é compreender*. A compreensão se dá através do choque da comparação do incomparável. Isso envolve uma complexa prova do estrangeiro na experiência da produção do sentido amplo do texto a traduzir. Trata-se de um diálogo transcultural (interno- dentro da mesma cultura e externo- entre sua cultura e a cultura do texto a traduzir). Ricoeur (2011) aponta para um diálogo entre as lembranças da memória histórica e a tomada de consciência das diferenças (o estrangeiro) e das semelhanças (o próprio). O tradutor tem de ter o valor e a hospitalidade linguística de atravessar a fase de resistência do texto original à tradução para “o alargamento do horizonte da sua própria língua”. Defende que há “um texto terceiro inexistente universal” que se retraduz em duas formas linguísticas (texto de partida e outro de chegada). Para ele, traduzir é “dizer a mesma coisa de outro modo”.

Distanciando-se da leitura de significados isolados do seu contexto, a perspectiva hermenêutica envolvia a leitura de textos no seu contexto. Assim, o hermeneuta é aquele que se dedica a interpretar e revelar o sentido das mensagens, para evitar mal-entendidos. Nesta pesquisa identificamos no texto marcas do processo hermenêutico das leituras e da interpretação transcultural. Uma hermenêutica intercultural envolve um diálogo intersubjetivo permanente com os outros dentro do texto e fora dele. Seguindo Nietzsche (apud MIGLIARI, 2010), trata-se de uma hermenêutica transcultural que sai da perspectiva do eu e se coloca nos lócus históricos dos outros para ter um olhar heteroperspectival sobre o objeto do estudo.

De acordo com Williams & Chesterman (2002), os estudos da tradução pesquisam três processos:

1. Hermenêutica do tradutor, ou seja, a semântica das unidades do texto traduzido, produzida a partir de leituras, interpretação e compreensão.
2. Retórica do tradutor, ou seja, a estilística do discurso traduzido, produzido por meio da recriação e da reexpressão. Nesta mesma linha se pesquisa a “traduzibilidade” que se refere às mudanças que pode sofrer o texto-fonte durante a tradução e a relação indeterminada da equivalência entre as duas línguas e a interpretação contextual do sentido. O estudo da traduzibilidade analisa também o grau da significação entre uma língua e outra e da dificuldade da tradução. Esse grau vai depender do tema e seus aspectos linguísticos (sintáticos e léxicos) e extralinguísticos (idiossincrásticos e realidades distintas); da situação comunicativa, e da perspectiva espacial com suas três dimensões (geografia, flora e fauna) (PYM, apud BAKER, 1998). Assim, podemos pensar na traduzibilidade em dois planos: o texto a ser traduzido e o texto que resultará da tradução (PALUMBO, 2009).
3. Sociologia do tradutor ou pragmática da tradução: publicação da tradução e sua recepção. A literatura brasileira e a árabe, apesar de sua riqueza e das muitas semelhanças entre as duas culturas, ainda carecem de contato e conhecimento mútuo. Um meio de sanar esse hiato são as traduções e os estudos interculturais. Pensando na proximidade entre tais mundos linguísticos, decidimos estudar língua portuguesa e

literatura brasileira. Atravessamos os obstáculos linguísticos para poder traduzir para o árabe *Relato de um certo oriente*, de Milton Hatoum.

Figura 21: Três momentos do processo da tradução (Maged El Gebaly, 2011).

George Steiner em seu livro *After Babel: Aspects of Language and Translation* (1975) aborda os dois primeiros processos (interpretação e recriação), denomina-os como *movimento hermenêutico* e os define como atos que realiza o tradutor literário quando faz a transferência de um texto de uma língua para outra para a extração do sentido e para a compreensão do texto.¹⁴ O *movimento hermenêutico* ocorre em quatro etapas que compõem os dois processos da hermenêutica do tradutor:

¹⁴ Entendemos por *tradutor literário* aquele sujeito bicultural e conhecedor da literatura do texto de partida e domina a reescrita recriativa na língua de chegada (HURTADO ALBIR, 2001).

4.1.1. Interpretação

A primeira etapa desta fase é a confiança inicial do tradutor, que parte de duas fontes:

Uma interna: que é a confiança na sua capacidade de compreensão do texto-fonte. Como o texto literário é uma *obra aberta* de caráter criativo e de estruturas polissêmicas, à diferença de outros tipos de tradutores, o literário precisa de habilidades de leituras e de um saber “enciclopédico” para poder compreender e interpretar as estruturas poéticas e intertextuais das diferentes experiências literárias e discursivas. Tais experiências são polivalentes, isto é, constituídas cognitivamente de múltiplos sistemas de valores estéticos e éticos (ECO, 1962, 1973).

Outra fonte externa dessa confiança vem determinada pelos agentes sociais e culturais e pelas condições socioeconômicas, porque estes agentes determinam as normas que regem a interpretação do texto traduzido. O tradutor parte da sua posição ideológica no campo cultural da circulação do texto traduzido. As tendências do poder simbólico nas relações culturais nacionais e internacionais e o papel supostamente inovador ou conservador da tradução dentro da cultura receptora regem de modo invisível os próprios critérios ideológicos de seleção de obras a serem traduzidas (BOURDIEU, 1995, SIMEONI, 1998, GOUVANIC, 2005):

Among the main reasons for the loss of the text's original significance in its “new” field of production is that the transfer from one national field to another is performed through a number of social operations. The article (“Les conditions sociales de la circulation internationale des idées” de Pierre Bourdieu) reflects on such operations- selection, classification and reading... Translated materials are acknowledged as forming a part of the selection process-they provoke relevant questions within the cultural field, e.g., which works will be translated from the original field, who will translate, and publish them, and whose interests are involved (BOURDIEU, 1990; MEYLAERTS, 2005).

A **segunda fase é decifração e compreensão da linguagem do texto**. O tradutor decodifica o contexto formal e interpreta o incompreensível a fim de chegar ao sentido do texto. Para compreender, o tradutor entra em diálogo e cooperação com o texto, tentando situar-se numa extraposição, ou seja, imaginar-se na posição transcultural do escritor para poder interpretar a linguagem carnavalesca e heterogênea do texto literário, como afirma Kristeva (1969) “... todo

texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto" (BAKHTIN, 1984).

Assim, essa interpretação acontece numa fase analítica intermediária entre as leituras e a tradução chamada “meta-texto”, definida como o lugar da leitura poética das conexões formais da coesão do texto e a representação mental das suas relações semânticas com outros textos e contextos (SELESKOVITCH e LEDERER, 1993, JEANNE DANCETTE, 1995, citada em EMMA RODRÍGUEZ, 2003). Nesta fase, o tradutor pode identificar os intertextos, ou seja, os diálogos culturais entre o texto-fonte e outros textos ou representações sociais que o precedem ou giram ao seu redor (BASSNETT, 1980, MOSCOVICI, 2000).

No processo de interpretação das diferentes situações sociais no texto, os episódios das experiências pessoais do tradutor se ativam. O tradutor detecta os diferentes roteiros das situações representadas por sequências de acontecimentos e ações dadas em lugares e tempos determinados (SCHANK E ABELSON, 1977). Ele infere o não dito explicitamente. O tradutor constrói pouco a pouco a representação mental da intencionalidade do autor e do contexto dos esquemas e dos roteiros mentais da comunidade do texto. A atitude do tradutor perante o texto-fonte depende do imaginário que ele tem da cultura do original e da cultura receptora da tradução, assim como a situação da cultura do original perante a cultura do texto alvo. (CARBONELL, 1997). Nessa contextualização mental do texto-fonte, os diferentes graus de acesso aos contextos dão diferentes interpretações, o tradutor seleciona ideologicamente uma. (RUIZ MONEVA, 1998). No mesmo sentido, Milton Hatoum afirma na nossa entrevista (2010) que “é importante também contextualizar a obra. Não ler apenas o livro que se vai traduzir, mas os outros livros do autor a ser traduzido”.

4.1.2. Recriação na reescrita

Na sua entrevista conosco, Milton Hatoum (2010) afirma:

O melhor tradutor literário é um bom escritor. Mesmo que ele não seja um escritor de ficção ou um poeta. Um bom tradutor literário tem que ter primeiro o domínio de sua própria língua, como se ele *fosse* capaz de escrever a ficção que está traduzindo.

Uma vez captado o texto, o tradutor passa ao terceiro estágio, que é a apropriação e incorporação do sentido do texto-fonte na língua alvo. O tradutor analisa as representações da crítica social do texto-fonte e da cultura receptora. (VAN DIJK, 1999). Na análise, o tradutor vai achar o “archisema”, ou seja, o sentido invariável entre o texto-fonte e o texto alvo que contém sentidos traduzíveis chamados “transemas” (VAN LEUVEN-ZWART, 1991, citada em ENANI, 2005). Nesse processo, o tradutor terá que transportar para a língua meta outros sentidos intraduzíveis, por isso, a tradução literária tornou-se uma “*reformulação*”, “*recriação*” ou “*transcrição*”, ou seja, uma releitura do texto-fonte para apropriar-se dele e recriá-lo para a cultura receptora (HAROLDO DE CAMPOS, 1992).

A transcrição revela que o tradutor lê o texto de uma posição que expressa suas representações e seus esquemas sociais e literários nas diferentes situações que constituem a estrutura global coerente do texto (SUSSAN BASSNET, 1991; THEO HERMANS, 2010). O tradutor contrasta o esquema do texto com seus próprios esquemas (ANDERSON, 1977). Ele evoca a “transusão” de dois horizontes: o do seu conhecimento prévio da literatura receptora e o horizonte das representações das referências das novas situações no texto-fonte (GADAMER, 1977; HAROLDO DE CAMPOS, 1981). Ele vive frequentemente na intersecção de redes culturais nas grandes cidades e tenta identificar as representações sociais do contexto de recepção da sua tradução e termina incluindo na interpretação, consciente ou inconscientemente, sua cosmovisão de convicções e crenças pessoais e sociais, manifestando no seu trabalho marcas interculturais e híbridas, resultado da sua interação com o lugar onde ele está (MASON, 1994; PYM, 1998).

O tradutor, por um lado, pode incorporar o texto-fonte na cultura meta com a contextualização do texto-alvo por meio da domesticação ou da apropriação (CLARAMONTE, 1997). Esta contextualização manifesta a intencionalidade do tradutor em inovar ou conservar valores culturais, estéticos ou poéticos na cultura de chegada. Por outro lado, o tradutor pode focar o exótico da cultura meta através da estrangeirização, para responder aos estereótipos dos seus leitores produzindo uma leitura “orientalista” do texto-fonte diferente do efeito que tem a obra literária na sua cultura de origem (CARBONELL, 1995).

Finalmente, na quarta fase, o tradutor conserta qualquer possível desequilíbrio entre o sentido do texto-fonte e o do texto-alvo recorrendo à restituição e compensação de alguns

componentes. Ele até pode intervir no texto com mudanças, como a adaptação. Tais mudanças são fruto da interpretação livre do texto e das representações sociais do contexto cultural e ideológico da sua produção e da sua recepção. As ideologias, por sua vez, estão relacionadas com os grupos sociais que patrocinam a tradução e a sua publicação.

Em seguida, apresentaremos o processo da interpretação do tradutor literário de narrativa, objeto do presente estudo. Este processo começa com a confiança inicial do texto original, passando pela sua decodificação e compreensão, e chegando finalmente até sua apropriação e sua incorporação na cultura-meta.

4.2. Conarração do tradutor literário

Uma boa tradução deve ser ao mesmo tempo literal e livre. Berman afirma que a tradução deve passar pela experiência e pela reflexão, pois a tradução, como ele diz, é sujeito e objeto de um saber próprio. Por isso é difícil... Uma boa tradução deve ser ao mesmo tempo inventiva e próxima do significado do texto original, porque você não pode distorcer aquilo que está no original, mas ela tem que fluir. Então o difícil da tradução é esse fluir. (Milton Hatoum, 2010).

Este *fluir* nos remete ao conceito do *movimento hermenêutico* da tradução literária da narrativa. É preciso analisar o texto original e fazer uma análise comparativa das semelhanças e diferenças entre ele e o texto traduzido, pensando que este movimento hermenêutico na tradução também envolve as seguintes etapas:

O tradutor do romance adquire confiança na obra conhecendo as características estilísticas da escrita do autor e da sua tradição literária. Entre a subjetividade do tradutor e o autor-narrador se cria, pouco a pouco, uma intersubjetividade solidária e o tradutor vai identificando o momento histórico da produção do autor. O tradutor sente afinidade com o texto; ele lê e se adapta ao autor para poder interpretar as implicações e as associações da narrativa. Assim, o tradutor se aproxima cada vez mais das representações do autor nos níveis sociolinguísticos dos registros, ou seja, nos diferentes usos da linguagem e no nível temático das metáforas literárias porque compreendeu os problemas da subjetividade criadora da obra (VENUTI, 1995). O tradutor reconhece a história anedótica, ou seja, o conjunto de todos os seus acontecimentos, a estrutura diacrônica da história literária e da situação narrativa, o contexto e o ato narrativo que enuncia a história. O tradutor decodifica dentro de um nível macroestrutural do discurso narrativo as referências e as marcas

culturais que permitem identificar o sistema axiológico do romance nas relações da história e nos temas dos ritos, das categorizações, das convenções dos modos de fazer e de dizer e dos papéis socialmente instituídos no sistema sociocultural e na abordagem das hierarquias e estratos no sistema sócio-político do romance (PRADO BIEZMA, 1983).

Como leitor, o tradutor se situa no tempo e no espaço do romance para tornar inteligível todo o contexto geral da ação da narrativa. Por essa razão, o tradutor vai decodificando expressões típicas das variações do tempo e do espaço nos quais ocorre a história literária, e assim é capaz de entender o desenvolvimento lógico dos acontecimentos (MIKHAIL BAKHTIN, 1984). O tradutor desenvolve cuidados especiais na tradução destes lugares do texto: o título, o início e o final da obra e ou dos capítulos, visto que são, de fato, relevantes porque ocupam posições de abertura ou de encerramento semântico. Muitas circunstâncias sociais, econômicas e culturais do autor determinam a tradução dos lugares iniciais e finalizadores dentro de uma obra literária (ECO, 1979; HERMANS, 2010).

A transferência de técnicas narrativas, por sua vez, diz respeito ao processo de interpretação do tradutor para facilitar a obra para os leitores e à análise das vozes narrativas, dos diálogos, dos monólogos e das descrições. Os caracteres em geral, e o herói do romance em particular, são das principais técnicas de transmissão das hierarquias axiológicas que dão sentido ao valor simbólico e cultural do romance. A leitura do tradutor considera os personagens dentro da estrutura global do texto e vê neles representações de maneiras de ser e de fazer, que se manifestam na sua linguagem e na sua cultura. O tradutor também vai decodificando as diversas formações discursivas dos personagens que marcam suas identidades culturais e sua pertinência social (idioletos) (HAMON, 1997; HURTADO ALBIR, 2001).

O tradutor tenta arrumar qualquer possível desequilíbrio entre o significado do texto original e do texto traduzido, como a tradução cuidadosa dos seguintes lugares do texto: o título, o início e o final da obra ou dos capítulos, que ocupam posições de abertura ou de fechamento semântico. Muitas circunstâncias sociais, econômicas e culturais determinam a tradução das partes iniciais e finalizadoras da obra literária (ECO, 1979; HERMANS, 2010).

A interpretação do tradutor literário de narrativa é um processo semiótico localizado na cultura do texto traduzido para transferir a mensagem de texto original. Neste processo, vamos

identificar as intervenções do tradutor no nível microtextual (expressões lexicais, de frases, gramaticais, etc.) para chegar à interpretação dos aspectos macrotextuais da tradução como o contexto histórico e ideológico da cultura de chegada da tradução.

4.3. Identificação da hermenêutica do tradutor

Explicamos que em 1975, George Steiner propôs que o movimento hermenêutico da tradução elucida as seguintes fases:

Figura 22: Movimento hermenêutico da tradução de George Steiner (1975), gráfico por Maged El Gebaly (2011).

Em nosso estudo propomos um modelo para a identificação deste movimento hermenêutico do tradutor no texto traduzido.

Figura 23: Identificação do movimento hermenêutico do tradutor (Maged El Gebaly, 2011)

Nesse modelo, a interpretação do tradutor parte da sua posição geopolítica, ética e ideológica, que bebe posição de dois contextos: o da formação da cosmovisão do tradutor e o do texto-fonte. Esta hermenêutica se manifesta no texto traduzido através de certos indicadores, como o prólogo, a nota do tradutor, os problemas, as técnicas, as equivalências, as adaptações, as equivocações, os erros, as tendências na tradução e os intertextos culturais.

Para identificar a experiência interpretativa, localizamos e analisamos as variáveis que são influenciadas pelas leituras, como o processo de elaboração das unidades de tradução, e especialmente, as intertextualidades culturais.

4.4. Análise da tradução

À primeira instância, adotamos o conceito de “tradutor” aquele sujeito transcultural, ideológico (VENUTI, 1992) e literário (OCTAVIO PAZ, 1971) que é hermeneuta dos sentidos dos textos e de seus contextos interculturais e sociais (STEINER, 1975).

A língua portuguesa, bem como a língua árabe, são marginalizadas no sistema cultural internacional, em que predomina a língua inglesa. A literatura brasileira e a árabe, apesar de sua riqueza e das muitas semelhanças entre as duas culturas, ainda carecem de contato e conhecimento mútuo. Um meio de sanar esse hiato são as traduções e os estudos interculturais.

A ausência de contato acadêmico e de diálogo direto entre as duas culturas dá margens para o surgimento de estereótipos e preconceitos que se acentuam com a parcialidade midiática na transmissão de notícias e informações acerca dos países árabes. É preciso dar voz para que brasileiros e árabes possam verdadeiramente se conhecer e quebrar os conceitos *orientalistas* que surgem como consequência do distanciamento. Ainda que o Brasil tenha recebido um número grande de árabes como imigrantes. De acordo com o Censo 2008 divulgado pelo IBGE, 4,5% da população brasileira diz ter origem “do oriente médio, síria, libanesa e armênia”. A pesquisa do IBGE pressupõe uma diversidade entre os árabes e descendentes no Brasil. Apesar de a maior parte dos imigrantes árabes serem de origem libanesa ou síria, há uma menor porcentagem de palestinos, egípcios e marroquinos.

Por um lado, no imaginário do brasileiro a respeito dos povos árabes ainda persiste a ideia de homogeneidade, em que as diversidades culturais não existem. Ideias do comerciante inato, bom amante, sedutor, machista, são recorrentes na fala de muitas pessoas quando se referem aos árabes. Parte desses estereótipos estão relacionados a imagem sempre negativa passada pela mídia e parte se dá pelo próprio contato com os “mascates”, que batiam nas portas das famílias para vender toda sorte de coisas. Para o imigrante ou descendente, por outro lado, ficou a saudade de sua terra, misturada à nova rotina e à nova língua. Vamos agora à análise da cadeia comunicativa do projeto de tradução do *Relato* ao árabe.

4.4.1. Problemas e técnicas de tradução

Ou o tradutor deixa o autor em paz e leva ao leitor até ele; ou deixa ao leitor e leva ao autor até ele.

SCHLEIERMACHER, Berlín, 1838 (apud VENUTI, 2004)

Traduzir o *Relato* implica, às vezes, na transferência, certas mudanças do olhar do descendente. Por isso, a tradução é uma missão emancipatória das hegemonias culturais e da ruptura com os padrões de estética europeia estabelecidos no inconsciente coletivo dos povos. Ao longo do processo experimental da tradução do *Relato*, encontramos os seguintes problemas:

4.4.1.1. Desambiguação da polifonia

A narração em voz feminina cabe em português e em árabe, não cabe na língua inglesa. Por isso a poetisa americana tradutora do *Relato*, Ellen Watson, não encontra outra solução além de assinalar essa feminilidade ao início da tradução do primeiro capítulo do *Relato* com a frase “A woman speaks”. Na nossa entrevista com Milton Hatoum (2010), o autor nos adverte do problema da ambiguidade que encontrou a tradutora alemã do *Relato*:

A minha tradutora alemã Karin von Schweder-Schreiner me disse uma coisa interessante : “por trás dessas frases límpidas, aparentemente simples que você constrói, há uma dificuldade imensa. Eu encontro uma dificuldade para traduzir o livro porque, às vezes, para um tradutor alemão, a falta de precisão do português do Brasil pode confundir um pouco e dificultar a tradução ”. Por exemplo, quando não se usa no começo da frase o pronome pessoal (“ela via, ele disse”) o tradutor pode confundir o sujeito da frase.

Exemplo: Na p. 33 do segundo capítulo, “*Quando apontava para o céu escuro e dizia “é a luz da noite”*”, enfrentamos o problema da ambiguidade do sujeito do verbo (“apontava... e dizia” quem? Ele ou eu?). Na tradução árabe marcamos o sujeito como eu “eu apontava... e eu dizia...”.

4.4.1.2. Identificação e codificação de vozes misturadas

O tradutor como Emilie tem que navegar entre todas as vozes misturadas para poder recriá-las no texto traduzido.

4.4.1.2.1. Identificação

Identificação de uma voz no monólogo narrativo (quem fala e como fala) e distingui-la das outras vozes por meio das aspas do discurso direto e também das implicações da situação implícita da condição surda-muda da personagem Soraya Ângela, assim como nas pp. 16 e 17 do primeiro capítulo o sujeito da frase “não podia falar” refere-se ao pronome “eu” e não ao “ele/ela”. **Exemplo:** *Na mesa, à hora das refeições, tu e Soraya eram servidos pelas mãos de Emilie, sempre em movimento: descascando frutas, separando os alimentos para cada um de vocês, mas tu já podias negar ou aceitar a comida com poucas palavras, como monossílabos, enquanto Soraya resignava-se a afastar o prato, negacear com a cabeça ou curvá-la em direção ao prato, às vezes olhando para ti, para tua boca, talvez pensando: “Quando me faltou a palavra?”, ou pensando: “Em que momento descobri que não podia falar...”, talvez vexada porque tu, com a tua pouca idade, já eras capaz de construir frases mal acabadas, fracionadas, desconexas, é verdade, mas com um movimento dos teus lábios, alguém reagia, alguém movia os lábios, o mundo ao teu redor existia.”*

4.4.1.2.1. Codificação

Na codificação terminamos desenvolvendo um olhar contrastivo entre a escrita em árabe e em português. **Exemplo:** A tendência discursiva do português a usar muitas vírgulas, em comparação com o árabe, que tem às vezes frases longas entrelaçadas com conectores. Outro **exemplo:** Na p. 64 do terceiro capítulo: *“Até Emilie e o teu tio Emílio notaram o meu assombro. Senti no rosto um vazio, como se tivessem vendado meus olhos...”*. O tradutor tem que estar atento à conjugação verbal árabe dos verbos “notaram” e “tivessem vendado” com o sujeito dual marcado na língua-alvo. Porque em português não tem marca da dualidade dos sujeitos “*Emilie e o teu tio Emílio*”.

4.4.1.3. Decifração dos modos verbais das vozes narrativas

Como na decifração da escritura do antigo egípcio, tentamos extrair o sentido de uma escrita ininteligível, a partir de várias leituras e inferências de significados contextuais. Exemplo: Na p. 34 do segundo capítulo: *“Emilie ajoelhou-se a seus pés e a Irmã Superiora intercedeu: que partisse com o irmão, Deus a receberia em qualquer lugar do mundo se a sua vocação fosse servir ao Senhor.”*. Para a tradução árabe, recorreremos à técnica da descifração para compreender o modo verbal da narrativa: a voz do Hakim “Emilie ajoelhou-se...” e a voz da Irmã Superiora em “que partisse...”.

4.4.1.4. Especificação semântica

Compreender o contexto narrativo permite especificação semântica obrigatória na tradução do léxico ao árabe. **Exemplos:** Na p. 9 do primeiro capítulo, “criança” é uma palavra feminina em português que se refere aos dois gêneros. Em árabe, há masculino “menino” e feminina “menina” para a palavra *criança*. Por isso, optamos por "طفلة", definição do sentido adequado ao contexto narrativo da palavra *criança*, que remete à lembrança da relatora da sua infância.

Na p. 71 do quarto capítulo *“Um tio meu, Hanna”* e mais adiante na p.73 do mesmo capítulo *“O mais imaginoso entre os irmãos do meu pai;...”*, o escritor define que Hanna é o tio do pai do narrador." Na tradução árabe tem que especificar semanticamente se é o tio paterno ou materno. Da situação narrativa inferimos que faz referência aos irmãos do pai, tios do lado do pai, e se diz em árabe em uma palavra só “أعمامي”.

4.4.1.5. Tradução das referências culturais

Aubert (2006) reflete sobre a dificuldade da delimitação da referência cultural, porque não é perceptível na expressão linguística tomada em isolamento, nem se encontra confinado dentro do seu universo discursivo original. Segundo o autor, o marcador cultural se torna visível (e, portanto, se atualiza) se esse discurso original (a) incorporar em si uma diferenciação ou (b) for colocado em uma situação que faça sobressair à diferenciação das alteridades (AUBERT, 2006, p. 32-33). Na proposta, Aubert (2006) classifica os marcadores culturais em quatro domínios: 1)

o ecológico, que designa seres, objetos e eventos da natureza 2) o da cultura material, que designa objetos criados pelo homem, 3) o da cultura social, que designa o próprio homem, bem como as atividades e eventos que estabelecem, 4) o da cultura ideológica: que designa crenças. Para poder traduzir essas marcas culturais no *Relato*, nos valem das seguintes técnicas:

4.4.1.6. Visualização

A visualização é a representação mental de imagens das informações narradas para poder traduzir as referências que não constam em dicionários bilíngues.

Exemplos:

- A visualização de “casarão”, marca cultural material na p. 19, e a busca do equivalente da palavra que dista de palavras do mesmo campo semântico usado no texto de Hatoum como sobrado, casa, casarão e palafita;
- A visualização da imagem da fonte “Jorros d’água da boca de pedra dos anjos” na p. 24 do primeiro capítulo;
- A visualização das imagens de “gruta” e de “caramanchão” na p. 9 do primeiro capítulo: “Ingressado numa espécie de gruta vegetal, entre o globo de luz e o caramanchão que dá acesso aos fundos da casa... continuou imóvel, com o olhar perdido na escuridão da gruta...”.

4.4.1.7. Explicitação discursiva

Uma das diferenças culturais apontadas por Darcy Ribeiro (1999) em seu ensaio é entre cidade e campo (no *Relato*, Manaus versus Interior/Paris versus Marselha e Beirut). Diferença que tem que ser muitas vezes explicitada na tradução árabe. Nesse sentido, a explicitação vem sendo aqui uma técnica muito necessária para introduzir informações implícitas para a desambiguação sintáctica ou semântica (PYM, APUD MONA BAKER, 1998).

Exemplos:

- A partir da visualização do contexto narrativo, conseguimos na tradução árabe a explicitação discursiva da referência implícita ao sul do Líbano. Na p. 71 do quarto capítulo “*Nas cidades litorâneas do sul*”.
- Na p. 15 do primeiro capítulo, a partir da visualização do contexto implícita do ambiente natural de Manaus, conseguimos explicitação discursiva na tradução árabe da humidade do ar do “sereno” pelo calor para distingui-lo do sereno frio de outras regiões.
- Na p. 62 do terceiro capítulo “... *falava uma algaravia...*”. “Algaravia” se refere em português à “estranheza”, referência metafórica a qualquer língua estranha. A língua árabe o é para Dorner. Numa nota explicitamos a tendência estilística do autor a usar palavras de origem árabe como “Algaravia”, uma referência implícita à região “Algarve” em Portugal que significa, em árabe, “Oeste” de Al Andaluz no sul Portugal, governado pelos árabes desde 715 até 1492.
- Na tradução árabe da frase “*caboclos recém-chegados do interior.*” na p. 35 do segundo capítulo, recorremos a uma explicitação discursiva do sentido regional de “interior”, que refere em Manaus às partes altas do Rio Amazonas.
- Na p. 62 do terceiro capítulo, o escritor usou “igarapé”, marca cultural ecológica, que significa em tupi “percurso da barca” ou “rio pequeno”, recorremos a uma explicitação pragmática na tradução árabe da referência natural “Igarapé de Educandos” com a adição do sentido regional para que seja em árabe “percurso aquático de Educandos”.

4.4.1.8. Transliteração

Apelamos na nossa tradução à técnica da transliteração como transcrição fonética ou grafêmica na transferência ortográfica de palavras da língua fonte para a língua de chegada, por meio de relações grafema-grafema biunívocas (HURTADO ALBIR, 2001).

Um exemplo: Nas pp. 12 “Praça do Diamante” e 28 “Nossa Senhora dos Remédios” do primeiro capítulo, recorremos à transliteração dos nomes próprios para o árabe, para preservar as marcas espaciais fixadas no *Relato*. Outro exemplo: Na p. 28, tivemos que fazer transliteração de

“mascate” com uma nota que explica a carga cultural histórica da palavra, que vem originalmente da capital de Omã, país árabe que foi colonizado pelos portugueses em duas épocas (1507- 1580) e (1640-1650). Mascatear, verbo derivado de “mascate” se refere à atividade de vendedor ambulante que bate nas portas das famílias para vender toda sorte de coisas, muito comum entre os imigrantes de origem árabe que vieram ao Brasil. (PORTO, In: BERND, 2007, p. 421).

Terceiro exemplo: fizemos uma transliteração da marca cultural social “caboclo” na p. 35, e colocamos uma nota que explica que é uma palavra de origem tupi que se refere à mistura de indígena com europeu (DENIZ, In: BERND, 2007, p. 63).

4.4.1.8.1. Entre a tradução literal de uma marca cultural social e o seu empréstimo

Na p. 13 do primeiro capítulo, temos duas traduções árabes possíveis para a data festiva “Natal” - “عيد الميلاد”- literalmente em árabe **Festa do Nascimento**, que ambigualmente pode significar aniversário e pode referir-se ao nascimento de Jesus. Ainda que essa escolha represente resistência à tradução “كريسماس”, empréstimo por meio da transliteração da palavra inglesa, “Christmas”, que não deixa de ser um anglicismo incorporado de modo natural nas cerimônias de celebração do Natal em alguns países árabes como o Egito.

4.4.2. Campo da tradução no Egito

O movimento de tradução no Egito tem um papel importante nas mudanças culturais. Por isso, tentaremos explorar os momentos históricos relevantes deste movimento definido às vezes em termos geracionais. A geração é entendida aqui como “um sistema de ideias e valores que encerram um juízo interpretativo do passado, do presente e do futuro” (Álvaro Manuel Machado y Daniel-Henri Pageaux, 2001).

O primeiro momento foi depois da **invasão de Napoleão Bonaparte ao Egito**. Nessa campanha militar houve contato entre os egípcios e um sistema cultural francês moderno. Napoleão criou a Associação Egípcia de Ciência e levou grupo de cientistas e intelectuais para o estudo do Egito para poder colonizar esse país. Ele mandou a construir a primeira imprensa árabe no bairro de Bulaq no Cairo. Depois da saída dos franceses do Egito, os egípcios conseguiram

levar **o governo de Mohamed Ali (1805-1848)** ao poder. Esse governante tentava construir um estado independente, e uma das formas de realizar esse objetivo foi a modernização do país via a industrialização e a tradução do inglês e do francês. Envia-se a primeira expedição egípcia para estudar na França.

Essa comitiva era presidida pelo célebre tradutor egípcio **Rifaaa el-Tahtawi (1801-1873)**, que escreveu seus diários durante sua estadia em Paris comparando a vida francesa e a árabe. Em 1835 participaria da fundação da Escola Superior para a Tradução Al-Alsún (Línguas) para a formação dos primeiros tradutores. Rifaaa introduziu as ideias iluministas da França e aportou assim ao processo do Renascimento no Egito depois de tantos anos da dominação teocrática do Império Otomano. Traduziu do francês para o árabe vários livros de história, geografia e direito. Passou para o árabe a Constituição Francesa e arabizou o Direito Civil Francês. Escreveu uma metodologia para os egípcios para o estudo das obras literárias modernas.

No período de Ismail Pacha (1867–1879) começa uma onda de imigração de tradutores sírios e libaneses para o Egito, fugindo da teocracia otomana que limitava as liberdades de expressão na Síria e no Líbano. Na época, estava na moda a tradução da Literatura Francesa Clássica e Romântica. Mohamed Osman Galal traduziu Molière e Naguib Hadad traduziu Shakespeare.

Na **primeira fase** desse período havia uma corrente de tradutores, que influenciados pelo Al Azahar, Instituição Religiosa Islâmica, tendiam a arabizar o texto e exerciam certa censura sobre o texto-fonte e permitiam somente passar as expressões que cabiam na sua língua e ignoravam em certa medida as inovações literárias que podia levar da língua do Outro. Um exemplo desses tradutores foi **Mustafa Lutfi el-Manfaluti (1876-1924)**. El Manfaluti, que pouco dominava o francês, arabizou François Édouard Joachim Coppée, Edmond Eugène Alexis Rostand, e Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre.

Na **segunda fase** desse período havia outra corrente de tradutores que mantinham as inovações literárias e tentavam ser muito próximos dos estilos dos autores, como o caso da tradutora palestina **Mai Zyada(1886-1941)**, radicada no Egito, que traduziu do inglês Sir Arthur Ignatius Conan Doyle (1859-1930) e do alemão Max Müller (1823-1900). Ahmed Hasan El Zayat (1885-1968) traduziu “Os sofrimentos do jovem Werther” de Goethe.

Essa etapa relevante foi marcada por **Taha Hussein (1889-1973)**, figura chave do Movimento Modernista Árabe – que ocupou o cargo de Ministro da Educação do Egito em 1950. Ele traduziu Jean Baptiste Racine, Voltaire, André Gide e Sófocles. Nessa época foi criada, em 1908, a primeira Universidade Moderna no Mundo Árabe e na África, a Universidade do Cairo, que participaria da criação de um público capacitado para a recepção dessa literatura traduzida.

4.4.2.1. Tradutores da literatura latino-americana no Egito

Após da independência do Egito em 1956, um dos desafios era tomar consciência das representações e dos diferentes modos de percepção utilizados pelo colonizador para controlar o povo egípcio. O fim de colonialismo não representaria somente dimensões políticas e econômicas, mas também psicológicas que afetam a própria formação narrativa das identidades do Egito. Esta relação entre o ideal colonizador e o real colonizado representava uma preocupação de parte dos intelectuais egípcios com os processos narrativos de legitimação do sistema de império do colonizador inglês.

Por isso, Taha Hussein prende o projeto de envio missões para Espanha, Alemanha, Itália e Rússia para o estudo de outras literaturas além das inglesas e francesas para criar uma ação cultural contrapontual ao centrismo anglo-francófono que exercia certo imperialismo cultural através das traduções. O tradutor mais representativo desta época foi o célebre hispanista egípcio Mahmoud Ali Makki, quem traduziu grandes obras hispano-americanas como *Dona Bárbara* de Rómulo Gallegos.

Depois da revolução de 1952 no Egito, começou o *boom* literário dos **escritores dos anos de 1960**. Durante esta época muitos romances foram passados para o árabe. Durante essa etapa aparecerá o tradutor sírio **Samy Adrouby**, que traduziu obras primas da literatura russa para a língua árabe, especialmente a obra de Dostoievski, como o romance *Crime e Castigo*, que formaria parte da sensibilidade literária da época. É interessante mencionar aqui que Samy Adrouby foi o primeiro a traduzir Machado de Assis, já que passou o romance “Quincas Borba” do inglês para o para árabe.

Outro momento decisivo foi a agressão israelense aos territórios árabes em 1967, um acontecimento que daria o nascimento de movimento de escritores egípcios que tentavam sair

dessa crise e reconstruir o Egito. Esse movimento será chamado *Gallery 68*. Um dos tradutores representativos desse movimento é o contista Mohamed Ibrahim Mabrouk, exemplo de um tradutor engajado com a tradução como ato político e humano estético, especialmente por representar uma corrente emergente da tradução da literatura latino-americana. No campo cultural egípcio competiam correntes culturais eurocêntricas: uma anglo-saxônica, outra francófona e ultimamente as espanholas, as italianas e as alemãs.

O tradutor Mohamed Ibrahim Mabrouk conseguiu abrir caminho para América Latina traduzindo contos latino-americanos do espanhol. Ele apresenta Gabriel Garcia Márquez no Egito com sua tradução do conto "O afogado mais formoso do mundo" e dá a conhecer Guimarães Rosa no contexto literário egípcio através da tradução do espanhol ao árabe dos contos "Os irmãos Dagobé" e "O cavalo que bebia cerveja", de *Primeiras Estórias*. (MABROUK, 2007)

Depois, nos finais dos anos de 1970 e do governo conservador de Sadat, a sociedade egípcia toma um rumo conservador. Aplica-se a política de perseguição aos intelectuais de esquerda e ao Movimento Estudantil. A situação econômica e cultural se abre para a saída de muitos egípcios para países de regimes conservadores como Arábia Saudita, que se esforçaria por aumentar o conservadorismo da sociedade egípcia.

Dessa geração, alguns viajam para Europa para estudar e entre eles o tradutor Mohamed Abuelata, formado na Espanha em Literatura Espanhola e Hispano-Americana que trabalha hoje em dia como professor da Universidade de Ain Shams. Abuelata introduziu no campo intelectual egípcio a história da narrativa latino-americana com sua tradução da "Trayectoria de la novela hispanoamericana actual: del realismo mágico a los años ochenta" de Villanueva, Darió y Viña Liste, José María. Abuelata foi também tradutor de contos de Gabriel Garcia Márquez, Jorge Luis Borges e Cortázar. Desta geração sobressai a Profa. Dra. Nadia Gamal Eddin, tradutora de Octavio Paz, Laura Esquivel e de vários dramaturgos latino-americanos.

4.4.2.2. Tradução das narrativas modernas de memória no Egito

Os anos de 1980 são marcados pelas preocupações feministas – como reação à cultura conservadora dominante desde a década anterior-, por isso desta geração nascem mulheres tradutoras (de diferentes correntes ideológicas que variam entre conservadoras e liberais) como

Hala Awad, tradutora de Mario Vargas Llosa e Magda Haroun, tradutora de Juan Rulfo. O critério das experiências das personagens femininas destas obras traduzidas vai ser fundamental na seleção das obras para traduzir.

Na década de 1990 há um processo de construção de rumos para a tradução. Estes rumos parecem ser existencialistas, ou seja, preocupados com a existência na crise social e política que vive o atual regime do país como Gamal Shehid que traduziu *Em Busca do Tempo Perdido* de Marcel Proust e elaborou um estudo sobre as narrativas árabes de memória. **O milênio** parece estar relacionado com a comunicação na internet para fugir do conservadorismo que domina o país.

4.4.2.3. Agentes da tradução latino-americana no Egito

Dentro deste marco histórico do movimento da tradução no Egito, pensamos que os critérios que orientavam a seleção de obras literárias para traduzi-las ao árabe eram a proximidade humana nos enredos narrativos e a abordagem de crises sociais e psíquicas interessantes para o leitor egípcio. Outro critério era que a obra tivesse uma inovação literária e estética relevante.

Neste momento, estão se desenvolvendo iniciativas para o estudo da tradução como ato de construção de uma Sociedade Democrática. Tais estudos da tradução vão ampliar a historiografia da tradução e estabelecer o sonhado Estado Democrático que estabelece visão para as políticas e as estratégias do Projeto da Tradução.

Atualmente no Egito se luta pelas mudanças democráticas e neste contexto terá vasta recepção a tradução das narrativas de memória da militância contra a ditadura como o romance *Cinzas do norte*. As literaturas de misturas culturais como a literatura afro-brasileira e a literatura dos descendentes de árabes poderão refletir processos de experiências de interculturalidade e de mestiçagem para buscar relações transculturais alternativas do Egito como no romance *Relato de um certo oriente*.

Conclusão

Na crítica comparada e na tradução cultural se encontram vozes plurais, construtoras de memória cultural e de utopias que fazem resistência ao imperialismo neocolonial: a dos imigrantes e seus descendentes, a do escritor, a do crítico e a do tradutor, que tentam restaurar uma comunidade estilhaçada pelo imperialismo. Propusemos explorar alguns possíveis lócus de transculturação na abordagem das diferenças e das alteridades como manifestações das mobilidades culturais: a migração, a narrativa da memória e a tradução. Tentamos colocar em diálogo vários saberes e disciplinas como os estudos comparados da imigração, da memória, e da tradução para poder entender a fundo o processo semiótico do *Relato de um certo oriente*.

Tal como em Manaus se dá o Encontro das Águas, dá-se o encontro de mobilidades culturais como a dos diferentes imigrantes e seus descendentes. O *Relato de um certo oriente* apresenta uma aproximação não linear da realidade subjetiva desses imigrantes na cidade de Manaus após o fim do Ciclo da Borracha.

Essas relações de alteridades enredadas na realidade migratória podem ser traduzidas internamente pela imaginação da linguagem ficcional, que foge do discurso cartesiano do positivismo. O *Relato de um certo oriente* tem uma simbiose de dois mundos superpostos (do Líbano e de Manaus).

A mobilidade cultural de países árabes começou desde a vinda dos andaluzes na época dos Descobrimentos. As mobilidades migratórias posteriores dão lugar ao surgimento do fenômeno da “mascateação”. As narrativas que o mascate levava de um lugar a outro resultou na integração entre centros urbanos e as áreas interioranas e rurais. O mesmo “mascate” foi integrado na vida social através da sua mobilidade. Os processos de colonização e a posterior crise do capitalismo no início do século XX resultaram no crescimento das mobilidades migratórias. A mudança abrupta resultava em tensões e marginalização ou em adaptação e integração. O deslocamento implicava novas misturas que se davam por meio de atos sociais (como o casamento entre Emilie, a católica e seu esposo muçulmano). Estas mobilidades migratórias envolviam diferentes graus de vinculação afetiva à terra de procedência e à de destino.

A colonização engendrou a mobilidade cultural entre o Líbano e Manaus. Essas mudanças resultaram em memórias deslocadas e novos cruzamentos e misturas, como os caboclos. A situação econômica afetava essas mobilidades como foi o caso do Ciclo da Borracha e seu posterior fim. Essas mobilidades terminavam em células familiares inseridas na nova sociedade de imigrantes. Nota-se que as mobilidades migratórias são multidirecionais. No *Relato* há uma tendência ao movimento da periferia para o centro e ao contrário. Exemplo disso foi o retorno de Hatoum a Manaus depois de muitos anos que passou na Europa. A memória vira refúgio para a reinvenção desse espaço perdido, dessa “canção sequestrada”. A reinvenção da memória, do que foi, era a única forma de recuperar imagens passadas, utópicas, de um espaço degradado pela modernização caótica da ditadura militar. Trata-se de uma forma de tomar consciência do que aconteceu, através de uma viagem para dentro. Rememorar vira uma forma de resistência às novas estruturas de dominação.

Para o mercado editorial de São Paulo, Milton Hatoum trazia dois mundos estigmatizados para o bem ou para o mal pelo olhar eurocêntrico. Ele se encontra frente a frente nos seus estudos de literatura francesa com a visão “orientalista” sobre o mundo árabe e sobre Amazonas. Como dizia Armando Mendes já em 1974, em seu livro *A invenção da Amazônia*, a imagem da região foi construída de fora para dentro, priorizando a paisagem, mas deixando invisíveis os seres humanos que vivem lá. O escritor tem que enfrentar categorias prontas para castrar as vozes periféricas como foi o caso do “regionalismo”. Sua interação com outras culturas é movida pelo seu multiverso cultural (francês, árabe e brasileiro...). Essas mobilidades desestabilizam as certezas, por isso a indefinição do título do romance “*um certo oriente*”.

Na narração do *Relato*, observa-se uma relação entre a construção da memória e a percepção sensorial, porque a memória é considerada um signo de vida ligado ao corpo (BACHELARD, 2008). Por isso, quem visita o centro de Manaus sente a mobilidade ligada à vida insinuada pela circularidade da arquitetura, das decorações e das construções antigas da cidade (casarões, alpendres, parques, fontes e colégios). Quem lê o *Relato* sente a mesma vitalidade circular na narração. As expressões semióticas dos espaços manauaras interagem com a vida dos sujeitos da narração. Muitas das descrições da casa no *Relato* dialogam com a bela Casa do Centro Cultural do Rio Negro. A vitalidade das variadas manifestações da linguagem artística (pintura, música, poesia, narrativas e filmes) nos leva a uma existência humana que

resiste a morte. Edward Said (2009) apontava essa vitalidade na libertação serena de tudo o que prende o pensamento.

O *Relato* representa a vida de uma memória cultural partilhada entre os imigrantes árabes no Brasil. Nessa memória dialógica há lembranças mutáveis e outras invariantes que constituem as identidades. Observamos um modo dual de lembrar do descendente de imigrantes. Com um monólogo dialogante, vê uma cena numa cultura e evoca outra. Essa memória cultural da imigração pode ser transmitida de geração em geração “intergeracional”, ou por aquisição pelos meios simbólicos que permeiam o sistema cultural no qual estamos inseridos, nesse caso é “transgeracional”. O descendente é movido por um desejo de dar sentido às lembranças. A diferença da memória do passado, a construção da memória no *Relato* parte do presente para marcar-se como memória da futura hibridação e da superação das diferenças entre cidade e campo.

A memória é locus da identidade e da alteridade. A narrativa memorialística tende a ser costurada pelas incertezas dos entrelugares das memórias deslocadas. A mesma rememoração em si é um ato arriscado por essas incertezas das recordações, por isso só o discurso da ficção pode dar-se conta dele. O próprio escritor se move em dois entrelugares: além de ser filho de imigrantes, ele é deslocado de Manaus para São Paulo.

Outra manifestação das mobilidades culturais no *Relato* é a *autoficção* como forma de inserção dessas pequenas histórias, entre autobiografias de fatos reais tratados de modo imaginário, onde o Eu se move entre vários personagens fictícios. O escritor prepara um terreno de ambiguidade em que o Eu é ao mesmo tempo sujeito e objeto da narração (DOUBROVSKY, 1977, apud OUELLETTE- MICHALSKA, 2007). A ficcionalização da memória cultural passa por um processo de reinvenção consciente do inconsciente simbólico. A memória é recriada nos entrelugares de vozes fragmentárias e fantasmagóricas. Hatoum resgata a memória cultural do esquecimento, evocando imagens e experiências sensoriais de matérias-chaves da memória (como fotos, cadernos, objetos pessoais, cartas, cheiros). Na escrita, Hatoum filtra sua experiência para ter sentido e coerência interna num jugo de persistência em certas referências. A ausência produz polifonia de sentidos a partir de silêncios subjetivos.

A fragmentação da narração consegue captar as histórias pequenas e caçar a dimensão íntima e experiências de alteridades de diversos narradores em trânsito. A escrita das memórias íntimas viram mais vivas nos entrelugares dos exilados. O *Relato* apresenta uma aproximação diferenciada das formações de identidades. A narrativa de memória em Hatoum é polifônica, circular, refratária e mutliperspectival. Nela há vozes de estrangeiros, imigrantes e descendentes. Todas são localizadas em entrelugares, zonas de contato entre culturas. Na narrativa, são perceptíveis alguns processos transculturais que vivem os imigrantes e seus filhos. A narrativa polifônica multiperspectival rompe com a tradição literária exotizante destes mundos não europeus (o árabe e o amazonense).

Traduzir a memória numa escrita legível se torna forma de cura do exílio psicológico. Said aponta uma mobilidade na memória que vai como eterno retorno de resistência ao esquecimento de certos espaços. A memória é o local de tensões dos descendentes, que vivem uma vida dupla entre a família patriarcal e a sociedade liberal. O descendente vive experiências de familiarização do exótico e exotização do familiar. As aprendizagens de Hakim nos remetem a um processo psicológico indicado por Le Goff, como aquisição da memória num processo social assinalado por Florestan como *aburguesamento*. Hatoum e Hakim são guardiões de uma memória coletiva. Na construção memorialista, Hatoum reinventa vozes fragilizadas pelo deslocamento. No *Relato*, a família e a casa são espaços de interações interculturais e na inconsciente familiar são identificáveis ruínas de perdas emocionais. Esta forma de mobilidade cultural nos faz lembrar o conceito de “*tarjama*” em árabe, que define este tipo de escrita como uma tradução cultural das imagens relevantes na vida em narrativas.

A tradução literária gera novas alteridades externas. Começamos o presente trabalho com a complexidade que envolve o processo da tradução e propomos como objetivo expor alguns dos problemas encontrados durante a tradução para o árabe do *Relato de um certo oriente*. Dançamos com a polifonia narrativa e a mistura de vozes, tentando passos como desambiguação, identificação, codificação e a especificação semântica das palavras no seu contexto narrativo. Para dialogar com as alteridades ressaltadas por diferentes marcas culturais, usamos técnicas como a visualização, a explicitação discursiva, a translitração e o empréstimo. Tentamos produzir uma tradução transcultural que dialogasse com o leitor e mantivesse traços específicos do texto

fonte. Tendo em vista que o campo da tradução literária do português ao árabe ainda é incipiente, continuamos tentando desenvolver uma tradução intercultural que dialoga com os outros dentro do texto e os outros fora do texto no campo literário árabe pós-colonial, que está tendo um crescente interesse editorial na publicação da literatura brasileira.

Nesse contexto, a integração se dá por meio da tradução cultural como imaginação presente nas preocupações de todas as mobilidades que propõe construir novas formas de emancipação social. A tradução está inscrita no contexto das mobilidades transculturais como:

Um trabalho argumentativo de imaginação epistemológica e de imaginação democrática presente nas reflexões e preocupações de todas aquelas perspectivas, movimentos e práticas que propõe o objetivo de construir novas e plurais formas de emancipação social (SANTOS, 2005:168).

Estas mobilidades envolvem deslocamentos de significados, vínculos e memórias vagas em tempos e espaços incertos. De acordo com Williams & Chesterman (2002), os estudos da tradução pesquisam três processos: hermenêutica do tradutor, ou seja, a semântica das unidades do texto traduzido, produzida a partir de leituras, interpretação e compreensão; a estilística do discurso traduzido, produzido por meio da recriação e da reexpressão; e sociologia do da tradução e sua recepção.

A literatura brasileira e a árabe, apesar de sua riqueza e das muitas semelhanças entre as duas culturas, ainda carecem de contato e conhecimento mútuo. Um meio de sanar esse hiato são as traduções e os estudos transculturais. Pensando na proximidade entre tais mundos linguísticos, decidimos estudar língua portuguesa e literatura brasileira. Atravessamos os obstáculos linguísticos para poder traduzir para o árabe *Relato de um certo oriente*, de Milton Hatoum.

Referências bibliográficas

ABDALA Jr., Benjamin. *Fronteiras múltiplas, identidades plurais - um ensaio sobre mestiçagem e hibridismo cultural*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2002.

ABDALA Jr., Benjamin, (org.). *Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo e outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004.

ABDALA Jr., Benjamin. *Literatura, história e política*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

ABDALA Jr., Benjamin. “Notas críticas. Administração da diferença, preservação da hegemonia”. In: MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (Org.). *Literatura e revolução*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, v., p. 29-41.

ABRÃO, Gilberto. *Mohamed, o latoeiro*. São Paulo: Primavera Editorial, 2009.

AIXELLÁ, Javier Franco. *La traducción condicionada de los nombres propios inglés-español*. Salamanca: Almar, 2000.

ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A tradição regionalista no romance brasileiro (1857-1945)*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1981.

AMADO, Jorge. *A descoberta das Américas pelos turcos*. Rio de Janeiro: Record, 1994.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar. 2007

ANTONACCIO, Gaitano. *Colônia árabe nas Amazonas*. Manaus: [s.n.], 1996.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas: UNICAMP, 2011.

AUBERT, Francis Henrik. “Indagações acerca dos marcadores culturais na tradução”. In *Revista de Estudos Orientais*. Nº. 5. São Paulo, 2006.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Tradução de George Bernard Sperber. São Paulo. Editora Perspectiva, 1976.

AVILA, Myriam Correa de Araujo. “A posição do discurso latinoamericano”. In *o Eixo e a rdoa. Belo Horizonte*. v.18, n.2, 2009.

BACHELARD, Gaston. *Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BAKER, Mona. *Encyclopedia of Translation Studies*, London: Routledge, 1998.

BAKHTIN, Mikhailovich, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*, Editado e traduzido por Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

BASSNETT, Susan. *Translation studies*. London: Routledge, 1980.

BASTIN, Georges. *¿Traducir o Adaptar?.* Caracas: Universidad Central de Venezuela, FHE/CDCH, 1998.

BOLLE, Willi. “A travessia pioneira da Amazônia”. In *Amazônia: região universal e teatro do mundo*, Org. Willi Bolle, Edna Castro, Marcel Vejmelka. São Paulo: Globo, 2010, pp. 19-56.

BORGES, Kárita Aparecida de Paula. “Manaus: a aldeia universal de Milton Hatoum”. In: *Anais do SILEL*. Volume 1. Uberlândia: EDUFU, 2009.

BERND, Zilá. (Org.) *Dicionário das mobilidades culturais*. Porto Alegre: Literalis, 2010.

BERND, Zilá. (Org.) *Dicionário de figuras e mitos literários da América*. Porto Alegre: Tomo Editorial/ Editora da UFRGS, 2007.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

BORGES, Kárita Aparecida de Paula. “Manaus: A aldeia universal de Milton Hatoum”. In: *Anais do SILEL*. Volume 1. Uberlândia: EDUFU, 2009.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Cultrix, 1976.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: lembrança de velho*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa/Rio de Janeiro: Difel/Bertrand do Brasil, 1989.

BOURDIEU, Pierre. “Les conditions sociales de la circulation internationale des idées”. In *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte/Cahiers d’Histoire des Littératures Romanes*, Volume 14, Number 1/2, pp. 1-10, 1990.

BOURDIEU, Pierre. *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama, 1995.

BUNGE, Mario. *La investigación científica. Su estrategia y su filosofía*. México: Siglo XXI Editores, 2000.

CAMPOS, Haroldo de. “Da tradução como criação e como crítica”. In *Tempo Brasileiro Rio de Janeiro*, 1963; republicado in: *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992. pp. 31-48.

CAMPOS, Haroldo de. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1985.

CARBONELL, Ovidio Cortés. “Orientalism in Translation: Familiarizing and defamiliarizing strategies”. In *Translators’ strategies and creativity - Selected papers from the 9th international conference on translation and interpreting*, 63-70. Prague, 1995.

CARBONELL, Ovidio Cortés. “Del ‘Conocimiento del mundo’ al discurso ideológico: el papel del traductor como mediador entre culturas”. In Esther Morillas y Juan Pablo Arias (eds.), *El papel del traductor*, Edit Biblioteca de traducción, 1997.

CARREIRA, Shirley de Souza Gomes. “Amrik, de Ana Miranda: a imigração libanesa revisitada”. *Vertentes (UFSJ)*, v. 32, p. 109-119, 2008.

CARREIRA, Shirley de Souza Gomes. “Imigrantes: a representação da identidade cultural em *Relato de um certo Oriente e Amrik*”. In: MIRANDA, Adelaide et al. *Protocolos críticos*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2009a.

CARREIRA, Shirley de Souza Gomes. “Diferença E Alteridade Em *Cinzas Do Norte*, De Milton Hatoum”. *Vertentes* (UFSJ), v. 34, p. 20-28, 2009b.

CRISTO, Maria da Luz Pinheiro (Org.). *Arquitetura da Memória: ensaios sobre os romances Relato de um Certo Oriente e Dois Irmãos, de Milton Hatoum*. Manaus: Editora da Universidade do Amazonas, 2005.

CURY, Maria Zilda Ferreira. “Fronteiras da memória na ficção de Milton Hatoum”. *Letras* (Santa Maria), Santa Maria, v. 26, p. 11-19, 2003.

CURY, Maria Zilda Ferreira. “Memórias da imigração”. In: SELIGMAN-SILVA, Márcio. (Org.). *Palavra e imagem: memória e escritura*. Palavra e imagem: memória e escritura. 1ed. Chapecó: Argos, 2006, v. 1, p. 303-326.

CURY, Maria Zilda Ferreira. “Entre o rio e o cedro: imigração e memória”. In: Maria da Luz Pinheiro de CRISTO. (Org.). *Arquitetura da memória: ensaios sobre os romances Relato de um certo oriente, Dois irmãos e Cinzas do Norte de Milton Hatoum*. 1 ed. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas/UNINORTE, 2007, v. 1, p. 82-97.

CURY, Maria Zilda Ferreira. “Topografias da ficção de Milton Hatoum”. In: CURY, Maria Zilda Ferreira; RAVETTI, Graciela; ÁVILA, Myriam. (Org.). *Topografias da cultura: representação, espaço e memória*. 1ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009, v. 1, p. 41-62.

DE ANDRADE, Sara Simões. *Desorientes no Brasil: visto de permanência dos libaneses na ficção brasileira*. Dissertação de Mestrado. Departamento de Teoria Literária. Universidade de Brasília, 2007.

EMMA, Rodríguez et al. *La lectura*, Cali (Colombia): Universidad del Valle, 2003.

ENANI, Mohamed, *Teoria Moderna da tradução- Introdução nos estudos da tradução*, O Cairo: Longman, 2ª ed., 2005.

/moḥamed ‘ananī: naṭaryetu al targamati al ḥadiṭā-madḥalu ‘ila mabḥaṭ dirasat al targamā, Al Qahirā, al šarkatu al mišrya al ‘alamya lilnašr-longman- alṭab‘atu al ṭaniya, 2005/

محمد عناني.: نظرية الترجمة الحديثة- مدخل إلى مبحث دراسات الترجمة ، القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، الطبعة الثانية ، 2005.

FANTINI, Marli. “Águas turvas, identidades quebradas: hibridismo, heterogeneidade, mestiçagem & outras misturas”. In: Benjamin Abdala Junior. (Org.). *Margens da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2004, pp. 159-180.

FERNANDES, Florestan. *A revolução burguesa no Brasil. Ensaio de interpretação sociológica*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975.

FIGUEIREDO, Eurídice. (Org.). *Conceitos de literatura e cultura*. Niterói: EdUFF, 2010.

FRANCISCO, Denis Leandro. *A ficção em ruínas: Relato de um certo Oriente, de Milton Hatoum*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG. 2007.

FREIRE, José Alonso Torres. *Entre construções e ruínas: uma leitura do espaço amazônico em romances de Dalcídio Jurandir e Milton Hatoum*. Tese de Doutorado. São Paulo: FFLCH-USP, 2006.

FREITAS, Júlia Maria Amorim. “A casa e a língua: redes de textualidade e territorialidade em *Relato de um certo oriente* de Milton Hatoum”. In: *V Congresso de Ciências Humanas, Letras e Artes*. Ouro Preto. V Congresso de Ciências Humanas, Letras e Artes - Encontro Conifes. Mariana: UFOP, V. único, 2001.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y Método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Tr.: Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito. Vol. I. Salamanca: Sígueme, 1977.

GATTAZ, André. *Do Líbano ao Brasil: história oral dos imigrantes*. São Paulo: Gandalf, 2005.

- GOMES, Clarissa Rodrigues Pinheiro; BARBOSA, Sidney. “O coro de vozes em *Relato de um certo oriente* de Milton Hatoum”. *Estudos Linguísticos*. São Paulo, v. XXXV, p. 482-491, 2005.
<http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/edicoesanteriores/4publica-estudos-2006/sistema06/763.pdf>. Acesso em 25/07/2012.
- GONÇALVES FILHO, Antonio. *O evangelho de Hatoum*. São Paulo: Valor, 28-30. Jun. 2000.
- GONÇALVES, Érica Renata. “Lavoura Arcaica: análise de personagens na literatura e no cinema”. Trabalho apresentado no Grupo de História da Mídia Audiovisual no VI Congresso Nacional de História da Mídia. 2008.
- GOUVANIC, Jean-Marc. “A Bourdieusian Theory of Translation, or the Coincidence of Practical Instances (Field, Habitus, Capital and Illusion)”. *Translator Studies in Intercultural Communications*, v. 11, No 2, 147-192. Manchester, UK, 2005.
- GRANJA, Sergio. “O estrangeiro de si mesmo em *Lavoura Arcaica*”. Rio de Janeiro: Seção de Crítica do Portal da Fundação Lauro Campos, 2007. Acesso: 28/07/2012.
<http://www.socialismo.org.br/portal/critica/666-o-estrangeiro-de-si-mesmo-em-lavoura-arcaica>
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. [Tradução de Laurent León Schaffter do original francês de 1949]. São Paulo: Vértice, 1990.
- HAMID, Sonia Cristina. *Entre a Guerra e o Gênero: Memória e Identidade de Mulheres Palestinas em Brasília*. Dissertação de mestrado. Brasília: Universidade de Brasília, 2007.
- HAMON, Philippe. *Texte et idéologie*. Paris: Quadrige/PUF, 1997.
- HATIM, Basil; MASON, Ian. “Discourse and the translator”. *Language in Social Life Series*. Longman, 1990.
- HATOUM, Milton. *Relato de um Certo Oriente*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.
- HATOUM, Milton. “Passagem para um certo Oriente”. *Remate de Males*. Campinas, n. 13, p. 165-168, 1993.
- HATOUM, Milton. *Dois Irmãos*. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.

HATOUM, Milton. Collatio, ano IV, n. 6, 2001. Disponível em: <http://www.hottopos.com/collat6/milton1.htm>. Acesso em: 10 maio 2010. Entrevista concedida a Aida Ramezã Hanania.

HATOUM, Milton. *Cinzas do Norte*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005a.

HATOUM, Milton. “Cinzas que queimam”. Entrevista concedida à Julián Fuks. *Folha de S. Paulo*, Folha ilustrada, 13 de agosto de 2005b.

HATOUM, Milton. “Laços de Parentesco: Ficção e Antropologia”. *RAÍZES DA AMAZÔNIA*. Manaus: INPA Ano I - V. 1, nº 1, 2005c.

HATOUM, Milton. “Treze perguntas para Milton Hatoum”. *Magma* / Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. FFLCH/USP. São Paulo: Editora da USP, 2003.

HATOUM, Milton. *Órfãos do Eldorado*. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.

HATOUM, Milton. *Cidade ilhada*. São Paulo: Cia. das Letras, 2009.

HATOUM, Milton. “Milton Hatoum: Não há tantos tradutores de literaturas de língua portuguesa”, maio 2010, São Paulo: *Revista Eletrônica Crioula* da USP, número 7, página visitada em 8 de abril 2012. Entrevista concedida a Maged El Gebaly.

HEIDEGGER, Martin. *Acheminement vers la parole*. Tr.: E. Fédier. Paris: Gallimard, 1983.

HERMANS, Theo. “The translator voice in translated narrative”. In *Critical Readings in Translation Studies*. London & New York: Routledge, 2010.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Caminhos e fronteiras*. Rio de Janeiro: Editora José Olímpio, 1957.

HURTADO ALBIR, Amparo. *Traducción y Traductología Introducción a la traductología*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2001.

HUYSEN, Andreas. *Memórias do modernismo*; tradução de Patrícia Farias. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

IEGELSKI, Francine. *Tempo e memória, literatura e história. Alguns apontamentos sobre LAVOURA ARCAICA, de Raduan Nassar e RELATO DE UM CERTO ORIENTE, de Milton Hatoum*. Dissertação de mestrado. São Paulo: FFLCH-USP, 2006.

JUNG, Carl Gustav. “A individuação”. In: *O Eu e o inconsciente*. Petrópolis: Vozes, 1984.p.49-115.

KANZEPOLSKY, Adriana. “Escribir la memoria”. *Revista Nueve Perros*. Argentina, v. 4, p. 24-27, 2002.

KANZEPOLSKY, Adriana. “Rasgar el presente. Memoria y fabulación en *Relato de un cierto Oriente*”. *Revista de Estudos Orientais da USP*. nº 6, p. 95-107, 2008.

KARAM, John Tofik. *Um outro arabeso. Etnicidade sírio-libanesa no Brasil neoliberal*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

KHATLAB, Roberto. *Líbano: Guia Turístico e Cultural*. Rio de Janeiro: Ed. Jamal, 2000.

KNOWLTON, Clark Shumway. *Sírios e libaneses: mobilidade social e espacial*. São Paulo: ANHAMBI, 1955.

KRISTEVA, Julia. *Séméiotiké: recherches pour une sémanalyse*. Paris: Edition du Seuil, 1969.

KRUGER, Marcos Frederico. “O Mito de origem em Dois Irmãos”. In: Maria da Luz Pinheiro de Cristo. (Org.). *Arquitetura da Memória*. Manaus: EDUA - Ed. da Universidade Federal do Amazonas, v. Único, pp. 180-191, 2002.

LEAL, Bruno Avelino. *Nas trilhas de Milton Hatoum, Um breve estudo de uma trajetória intelectual*. Dissertação de mestrado. Manaus: Universidade Federal do Amazonas, 2010.

LEÃO, Ademar. *Dois Irmãos, um romance às margens do Negro*. Dissertação de mestrado. Santa Maria (RS, Brasil): Universidade Federal de Santa Maria. 2005.

LEHRER, Jonah. *Proust foi um neurocientista*. Tradução Fátima Santos. Rio de Janeiro: Best Seller, 2010.

LEVINAS, Emmanuel. *Totalidade e infinito*. (1961). Tr.: José Pinto Ribeiro, Lisboa- Portugal, Edições 70, 1988.

LOPES, Denilson. “Del Entre-Lugar a lo Transcultural”. In: Marina Moguillansky; Andrea Molfetta; Miguel Angel Santagada. (Org.). *Del Entre-Lugar a lo Transcultural*. 1ed. Buenos Aires: Teseo, 2010, p. 19-42.

MABROUK, Mohamad Ibrahim. *Como a tradução formula seus criadores*. Cairo: Edit. Al Alsun, 2007.

/moḥamed ibrahim mabruk: al targamatu wa kaifa tassioghu mobdi‘aihá. miglatu al alsun. gaami‘at ‘ain šams, al qahirá, 2007/

محمد إبراهيم مبروك: الترجمة و كيف تصوغ مبدعيها. مجلة الألسن، جامعة عين شمس، القاهرة، 2007.

MASSEBEUF, FERNANDA. “Processos de Aculturação e Alteridade em Miltom Hatoum”. São Paulo: *Jornal O Panorama da Palavra*, Nº 59, 2006.
<http://www.panoramadapalavra.com.br/index59.asp>. Acesso: 04/07/2012

MAQUÊA, Vera Lucia da Rocha. Memórias inventadas: um estudo comparado de *Relato de um certo oriente* de Milton Hatoum e *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, de Mia Couto. Tese de Doutorado. São Paulo: FFLCH-USP, 2007.

MENDES, Armando Dias. *A invenção da Amazônia*. 2.ed. Manaus: Editora da Universidade do Amazonas, 1997.

MEYLAERTS, Reine. “Revisiting the Classics, Sociology and Interculturality, Creating the Conditions for Inter-national Dialogue across Intellectual Fields”. *The Translator*, Volume 11, Number 2, 277-283, Manchester: St Jerome Publishing, 2005.

MIGLIARI, Giselle Cristina Gonçalves. “A tradução literária com base no Perspectivismo”. *Cadernos de Literatura em Tradução*, v. 11, p. 1-17, 2010.

MIRANDA, Ana. *Amrik*. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

MOREIRA, Maria Luiza Alameda Moreira. *Milton Hatoum e o exílio como metáfora para a condição intelectual*. Dissertação de Mestrado. Departamento de Pós Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG. 2007.

MOREIRA, Susana Marques. “Mil e uma noites até Manaus. Os livros também têm biografia”, *Jornal o Público*, Lisboa. 28/07/2012. <http://www.publico.pt/Cultura/mil-e-uma-noites-ate-manaus-1556710?all=1>. Acesso: 28/07/2012.

MORIN, Edgar. *Os sete saberes necessários à educação do futuro*. Tr.: Catarina Eleonora F. da Silva e Jeanne Sawaya. São Paulo: Cortez; Brasília: DF: UNESCO, 2011.

MÜLLER, Fernanda. “A úmida claustrofobia da Manaus de Hatoum”. In: Anais do Simpósio Internacional Linguagens e Culturas: Homenagem aos 40 anos dos Programas de Pós-Graduação em Linguística, Literatura e Inglês da UFSC. Florianópolis: UFSC, 2011. (pp. 835-853).

NABUCO, Joaquim. *Minha formação*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

NASSAR, Raduan. *Lavoura Arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

NIDA, Eugene Albert; TABER Charles R. *The Theory and Practice of Translation*, Leiden: E. J. Brill, 1969.

OLIVEIRA, Paulo César Silva. “Zona de fronteira: ressonâncias críticas na obra de Milton Hatoum”. CHAVES, Eneida Maria (org) *Vertentes* (São João Del-Rei), v. II, p. 63-73, 2008.

OUELLETTE- MICHALSKA, Mafeleine. *Autofiction e dévoilement de soi*. Montreal: XYZ éditeur, 2007.

PALUMBO, Giuseppe. *Key terms in translation studies*. Chennai: Editorial Continuum, 2009.

PAZ, Octavio. *Traducción: Literatura y literalidad*. Barcelona: Tuquets Editores, 1971.

PERDIGÃO, Noemi Henriqueta Brandão de. “A Nova Amazônia dos Romances *Relato de Um Certo Oriente* e *Dois Irmãos*”. In: Benito Martinez Rodriguez. (Org.). *Anais do XII Congresso Internacional de Literatura Comparada* (ABRALIC), Centro, Centros, Ética e Estética, 2011.

PEREIRA, Maria Antonieta. “Entre-lugar e ex-tradição - as picadas do discurso latino-americano”. In: XVII Encontro Nacional da ANPOLL, 2002, Gramado - RS, 2002.

PETERS, Roberta. *A recriação das tradições árabes através do ritual de casamento entre famílias de imigrantes palestinos no Rio Grande do Sul*. Dissertação de mestrado. Porto Alegre: Universidade Federal de Rio Grande do Sul, 2006.

POLLAK, Michael. “Memória e identidade social”. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 5, nº 10, 1992.

PRADO BIEZMA, Javier del. *Cómo se analiza una novela*, Madrid: Editorial Alhambra, 1983.

PYM, Anthony. *Method in Translation History*. London/Manchester: St Jerome Eds, 1998.

RAMA, Angel. *Transculturación narrativa em América Latina*. México DF: Siglo Veintiuno, 1982.

REZENDE, Renato Cabral. *Expedientes metadiscursivos na articulação e categorização de práticas comunicativas em Relato de um certo oriente, de Milton Hatoum*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, 2010.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução: Alain François. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

RICOEUR, Paul. *Sobre a tradução*. Tradução e prefácio Patricia Lavelle. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

RUIZ MONEVA, María Ángeles. “Diferencias en contexto, diferencias en interpretación”. In FÉLIX FERNÁNDEZ, Leandro; ORTEGA ARJONILLA, Emilio *Actas de las II Jornadas Internacionales de traducción e interpretación de la Universidad de Málaga*. Universidad de Zaragoza, 1998.

SAID, Edward. *Orientalism*. London & New York: Vintage Books, 1978 & Penguin Editions, 1995.

SAID, Edward. *Fora do lugar: Memórias*. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SAID, Edward. *Representações do intelectual: as Conferências Reith de 1993*. Tr.: Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SAID, Edward. *Humanismo e crítica democrática*. Trad. Rosaura Eickenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SAID, Edward. *Estilo tardio*. Trad. Samuel Titan Junior. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SAFATLE, Vladimir Pinheiro. “Sobre o ato de rememorar como forma de cura: considerações sobre o recurso freudiano à rememoração”. In: Galle, Helmut; Schmidt, Rainer. (Org.). *A memória e as ciências humanas: um conceito transdisciplinar em pesquisas atuais na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: Humanitas, 2011, p. 39-619.

SAMPAIO, Aíla Maria Leite. “Personagens em trânsito, espaços subjetivos e intertextos em A cidade ilhada, de Milton Hatoum”. *Revista Letras* (Curitiba), v. 5, p. 1-5, 2010.

SANTIAGO, Silviano. “O entre-lugar do discurso latinoamericano”. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva/ Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *El milenio huérfano*. Madrid: Akal, 2005.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Edusp, 2006.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. “Sobre a autonomia das novas identidades coletivas: alguns problemas teóricos”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. São Paulo, v. 13, n. 38, Oct. 1998.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. "On the Different Methods of Translating". In VENUTI, Lawrence (ed.), *The Translation Studies Reader*. New York: Routledge, 2004.

SELESKOVITCH, Danica; LEDERER, Marianne. *Interpreter pour traduire*, Collection Traductologie, 4, Paris : Publication de la Sorbonne/Didier Érudition, 1993.

SHAHID, Gamal. *A memória no romance árabe contemporâneo*. Beirute: Instituição Árabe para Estudos e Publicação, 2011.

/ jamal šahīd. azaakiratu fī riwaiati al‘a rabia al mu‘asira. almu‘assasa al ‘arabia lil dirassaāt wa anašr, Beirut, 2011/

جمال شحيد. الذاكرة في الرواية العربية المعاصرة. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2011

SILVA, Ana Cláudia de Oliveira da Silva. "Uma Luz (Nur) na escuridão: Salim Miguel e o papel do narrador". *REEL. Revista Eletrônica de Estudos Literários*, v. nº07, p. 1, 2010.

SILVA, Elias dos Santos; PEREIRA, Juvelina Zompero. "O conflito de gerações em Lavoura Arcaica: a eclosão de uma nova ordem". *Rabiscos de Primeira* (UFMS), Campo Grande, v. 5, n.5, p. 83-87, 2005.

SILVA, Joanna. **Relações de Gênero no romance de Milton Hatoum**. Dissertação de mestrado. São João Del-Rei (Minas Gerais): Universidade Federal São João Del- Rei, 2011.

SILVA, Nádia Regina Barbosa Da. "Memória e Identidade: uma leitura do romance *Dois Irmãos* de Milton Hatoum". In: *Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC, TESSITURAS, INTERAÇÕES, CONVERGÊNCIAS*. São Paulo, v. 19. p. 1-12, 2008.

SIMEONI, Daniel. "The Pivotal Status of the Translator's Habitus". *Target International Journal of Translation Studies*, P.10:1 1-39. Amsterdam: John Benjamin B.V. Publisher, 1998.

SOROKIN, Pitirim. *Social and cultural mobility*. London: Collier-Macmilliam Limited, 1964.

SOUZA, Maria Luiza Germano. "O sertão revisitado. O regionalismo literário amazônico em Elson Farias e Milton Hatoum". Dissertação de mestrado. Manaus: Universidade Federal do Amazonas, 2010.

STEINER, George. *After Babel*. Oxford: Oxford University Press, 1975.

SURDI, Mary Stela. “Conversas com vozes sem nomes: Análise do livro *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum”. *Revista Voz das Letras*, v. 1, p. 9, 2008. <http://www.nead.uncnet.br/2009/revistas/letras/9/94.pdf> Acesso: 10/06/2010.

TOBÓN DE CASTRO, Lucía. *La lingüística del lenguaje: Estudios en torno a los procesos de significar y comunica*. Bogotá: Paidós, 1991.

TOLEDO, Marleine Paula e Freire. *Itinerário para um certo relato*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

TÔNUS, José Leonardo. “O efeito exótico em Milton Hatoum”. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n.º 26. Brasília, julho-dezembro de 2005, pp. 137-148.

VAN DIJK, Teun. *Ideologia*, Barcelona: Edit. Gedisa, 1999.

VASCONCELOS, Lucimara Regina de Souza. *A função da transposição dos mitos em Órfãos Do Eldorado de Milton Hatoum*. Dissertação de mestrado. Curitiba: Universidade Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE, 2010.

VENUTI, Lawrence (editor). *Rethinking translation – discourse, subjectivity, & Ideology*. London and New York: Edit.Routledge, 1992.

VENUTI, Lawrence. *The translator’ invisibility*. New York: Edit.Routledge, 1995.

VENUTI, Lawrence (Editor). *The translation studies reader*. New York: Edit. Routledge, 2000.

VENUTI, Lawrence (ed.). *The Translation Studies Reader*. New York: Routledge, 2004.

VICO, Giambattista. *A ciência nova*. Tradução de Marco Lucchesi. Rio de Janeiro: Record, 1999.

VIEIRA, Miguel Heitor Braga. “O percurso inicial da revolta em Lavoura Arcaica, de Raduan Nassar”. *Terra Roxa e Outras Terras*. V. 11, pp. 103-112, 2007.

VIEIRA, Noemi Campos Freitas. “Narrativas da identidade: memória e esquecimento em textos de Milton Hatoum”. *Letras & Letras*, v. 24, p. 131-14. 2008.

WARD, Colleen, & RANA-DEUBA, Arzu. "Acculturation and adaptation revisited". *Journal of Cross-Cultural Psychology*, Vol. 30, No. 4, July, pp. 422-442, 1999.

WILLIAMS, J.enny; ANDREW, Chesterman. *The Map. A beginner's guide to doing research in translation studies*. Manchester: St Jerome Publishing, 2002.

ZAIDAN, As'ad. *Letras e História: mil palavras árabes de origem portuguesa*. São Paulo: Escrituras Editoras: EDUSP, 2010.

Anexos

Anexo 1: Entrevista¹⁵ com Milton Hatoum: “Não há tantos tradutores de literaturas de língua portuguesa”

Nessa entrevista com Milton Hatoum, abordamos temas relacionados à literatura e ao exercício de tradução, além de colher as impressões do autor sobre outros temas como as questões políticas relacionadas ao Oriente Médio e a relação do escritor com o Líbano.

MAGED EL GEBALY: O título de seu romance *Relato de um certo oriente* é uma crítica ao orientalismo ou ao discurso orientalista estudado por Edward Said?

MILTON HATOUM: O *Orientalismo*, livro de Edward Said, foi uma das leituras mais importantes sobre essa questão da construção imaginária do discurso sobre o outro oriental, sobretudo sobre o mundo islâmico. O *Orientalismo* é um dos ensaios seminais sobre as relações entre o Oriente e o Ocidente, sendo que o Oriente, como Said mostrou, é uma construção, é uma invenção do Ocidente. É um tipo de representação que o discurso orientalista teceu ao longo da história, sobretudo a partir do século XVIII. Pode ser que haja, inconscientemente, uma influência do Edward Said no título. A verdade é que foi difícil encontrar este título. Para mim foi um achado. Eu já havia praticamente terminado o romance e tinha outros títulos em mente, como “Retratos da memória”. Eu lembro que esse era um dos títulos possíveis, mas gostei desse título *Relato de um certo oriente*, porque nele há várias perguntas. De que Oriente nós estamos falando? De um determinado Oriente? Mas qual deles? É isso que o livro insinua. É o mistério em torno desse Oriente que está um pouco nebuloso, e ainda não se sabe qual é o Oriente do romance.

¹⁵ A entrevista foi realizada no escritório de Milton Hatoum em Pinheiros (São Paulo), no dia 23 de fevereiro 2010, mais ou menos das 14h até 16h30min. Esta entrevista foi publicada na [página web da Revista Crioula \(USP\)](#), N°07, maio, 2010.

MAGED EL GEBALY: Por que a dupla indefinição do título (não é de certo, mas de *um* certo Oriente)?

MILTON HATOUM: Isso dá mais ambiguidade ao título. O leitor não sabe exatamente do que se trata esse Oriente. A literatura trabalha com a ambiguidade, isso a enriquece. Tudo o que é muito determinado ou explicado prejudica o romance. O romance questiona, indaga, insinua, suscita perguntas; mas ele não pode explicar. O romance explicativo é chatíssimo.

MAGED EL GEBALY: Qual a inspiração para a morte da personagem Soraya Delia, neta de Emilie, num acidente no *Relato*?

MILTON HATOUM: Isso aconteceu em minha família. Quando eu era criança, brincava muito com uma prima que era surda-muda, como está no livro. E, um dia, ela saiu correndo para a rua e foi atropelada por um ônibus. Morreu instantaneamente. Foi uma das cenas mais chocantes de minha infância, uma cena que nunca esqueci. Eu me lembro do desespero e da tristeza da mãe dela (minha tia) e dos parentes chorando quando souberam que ela fora atropelada. Eu era muito pequeno, devia ter uns seis anos, mas esse fato ficou muito marcado em minha memória. É um episódio autobiográfico, no sentido de que aconteceu algo parecido à cena do romance. A memória inventa suas versões a partir de um fato do passado.

MAGED EL GEBALY: Como foi a experiência de traduzir *Representações de um intelectual*, de Said? Com que problemas se deparou?

MILTON HATOUM: Indiquei para o meu editor da Companhia da Letras a publicação de *Orientalismo*. A editora comprou os direitos do livro e o publicou, em 1992, data da primeira edição, cuja tradução tinha algumas falhas. Há uns dois ou três anos, essa tradução foi refeita e a obra saiu em edição de bolso. A editora publicou outros livros de Edward Said: *Cultura e imperialismo*, *Fora de lugar*, *Paralelos e paradoxos* (com Daniel Barenboim).

Eu me propus a traduzir *Representações do intelectual*. Foi uma tradução que me deu trabalho, porque esse livro, na verdade, são conferências de Said para um programa da BBC de enorme

prestígio, as “Reith Lectures”. Essas conferências foram escritas para serem transmitidas. O autor fez algumas alterações para a versão escrita. Então, a dificuldade é que as frases de Said são muito longas e um pouco sinuosas, e isso deu um pouco de trabalho, mas não é tão difícil quanto traduzir ficção.

Na ficção, há uma liberdade de estilo, de vocabulário, às vezes uma sintaxe incomum, que dificulta a tradução. Mas eu gostei de ter traduzido esse livro, porque ele fala, basicamente do papel do intelectual no mundo contemporâneo. Ele contextualiza a posição do intelectual no século XX, e as várias formas de representação dos intelectuais, ou seja, como eles se representam a si mesmos e como desempenham a sua função.

Edward Said não acreditava na neutralidade política e faz uma abordagem das várias posições ideológicas do intelectual: de direita, conservador, progressista e até mesmo dos intelectuais cooptados, que são muitos. Ele fala também do intelectual engajado, do intelectual sartreano, fala do Julien Benda, e cita vários exemplos de intelectuais nos Estados Unidos, na Europa, no mundo árabe, ou de árabes americanos que venderam sua alma ao diabo por um preço módico, ou muito baixo. Fala também da mídia, da manipulação da imprensa no que diz respeito à política americana, à política expansionista unilateral dos Estados Unidos. E, claro, aborda também a questão palestina.

MAGED EL GEBALY: Tendo em vista seus outros trabalhos como tradutor (Gustave Flaubert e George Sand) e o fato de que a tradução é uma imagem presente no *Relato de um certo oriente*, qual seria – em sua opinião – o papel do tradutor literário?

MILTON HATOUM: O melhor tradutor literário é um bom escritor. Mesmo que ele não seja um escritor de ficção ou um poeta. Um bom tradutor literário tem que ter primeiro o domínio de sua própria língua, como se ele *fosse* capaz de escrever a ficção ou o poema que está traduzindo. É importante também contextualizar a obra. Não ler apenas o livro que se vai traduzir, mas os outros livros do autor a ser traduzido. Quando traduzi George Sand e Flaubert, já conhecia razoavelmente a obra desses escritores.

Do Flaubert há, inclusive, uma história que data da minha juventude, quando aprendi francês em Manaus, nos anos 1960. Eu era muito jovem e minha avó libanesa falava um pouco de francês, de modo que a língua francesa não era desconhecida para mim. Na minha casa se falava árabe e

português, mas quando minha avó nos visitava, ela gostava de praticar a língua francesa. Ela estudara num *liceu francófono* em Beirute.

Aprendi francês com a esposa do cônsul francês em Manaus, quando eu tinha 12 ou 13 anos. Essa professora me apresentou pela primeira vez os contos do Flaubert, ela lia um trecho de *Um coração Simples* e depois o traduzia. Era uma maneira também de ampliar o vocabulário. A linguagem de Flaubert tem um lado preciosista, um vocabulário muito preciso e às vezes um pouco raro, sobretudo nos contos e romances ambientados na Palestina e no Norte da África. É um vocabulário incomum. Minha professora usava o texto em francês para discutir e abordar questões gramaticais, como o uso dos tempos verbais (*passé simple e passé composé*) na linguagem escrita e oral. Eu adorei o conto *Um coração Simples*. Eu gostei tanto que até uma personagem de *Dois irmãos*, Domingas, foi inspirada de certa forma pela personagem Félicité (de *Um coração Simples*). Félicité é um nome irônico porque era uma empregada doméstica explorada, desgraçada, infeliz e pobre.

MAGED EL GEBALY: Como define hoje “tradução literária”?

MILTON HATOUM: A tradução literária não é uma versão fiel do original. Existem várias teorias. Não sou um tradutor profissional, mas eu li alguns bons ensaios sobre tradução, de Antoine Berman, Valery Larbaud e Walter Benjamin. A tradução tem que transmitir a essência do original, mas ela tem que ser um texto legível na língua traduzida. A tradução ideal é aquela que o leitor percebe que não é uma tradução, que ele não está lendo uma tradução, e sim um original, um texto escrito na sua língua. Então, há graus de fidelidade.

Se você tiver uma palavra intraduzível, você deve colocar uma nota de rodapé. Se aparecer uma árvore amazônica, uma árvore que não existe em outro lugar, você deve colocar o nome dessa árvore em língua tupi ou em língua indígena num glossário ou numa nota de rodapé para explicar “essa árvore existe, é nativa da Amazônia, ela é uma palmeira ou uma árvore que dá frutos, etc.” Sem tentar explicar muito, porque também uma tradução com um glossário de dez páginas deve ser chato.

Há uma sensibilidade na tradução que é você expressar essa essência do texto original, sem ser exatamente fiel a ele. Uma boa tradução deve ser ao mesmo tempo literal e livre. Berman afirma

que a tradução deve passar pela experiência e pela reflexão, pois a tradução, como ele diz, é sujeito e objeto de um saber próprio. Por isso é difícil. É como se fosse um espelho, em cuja superfície se reflete ou se manifesta o que o texto original oculta. A pior tradução é aquela que os franceses chamam de *mot à mot*, palavra por palavra. Uma boa tradução deve ser ao mesmo tempo inventiva e próxima do significado do texto original, porque você não pode distorcer aquilo que está no original, mas ela tem que fluir. Então o difícil da tradução é esse fluir.

MAGED EL GEBALY: Uma tradução pode transcender a obra original ou, ao contrário, perde algo dela?

MILTON HATOUM: Uma tradução pode, sim, transcender a obra original. Há traduções maravilhosas. Quando um livro não é muito bom, uma tradução faz milagre. Por exemplo, há traduções de romances apenas razoáveis ou sem muita força que às vezes a tradução melhora. Isso acontece muito com livros mais fracos, com narrativas medianas. Agora, quando o livro tem força, quando o romance é uma obra trabalhada, aí o trabalho do tradutor também tem que ser enorme. Então sempre se perde alguma coisa. Porque o original é aquilo que, no limite, é intraduzível. Quando eu leio uma tradução árabe ou russa, sei que eu estou perdendo algumas nuances, mesmo se a tradução for muito boa. O ideal para mim seria ler tudo no original, mas como isso é impossível, como eu não posso ler nem Dostoiévski, nem Elias Khoury no original, eu tenho que confiar nas traduções. Dei exemplos de dois grandes autores que foram muito bem traduzidos para o português. Então a tradução pode transcender o original e sugerir coisas que não existem explicitamente no original. Ela pode dar, às vezes, até mais consistência ao original.

MAGED EL GEBALY: Quais são os leitores de Milton Hatoum?

MILTON HATOUM: Eu não sei exatamente quem são meus leitores, mas isso também varia de um romance para outro. O meu primeiro romance, *Relato de um certo oriente*, não alcançou um número muito grande de leitores. É mais difícil de ser lido; o leitor tem que descobrir a voz do personagem e quem está falando. Então, um leitor médio não tem paciência para ir atrás dessas coisas. Por isso, esses leitores do *Relato de um certo oriente* são mais ligados ao mundo acadêmico e também às escolas.

Com o *Dois irmãos* aconteceu uma coisa interessante: foi um romance que recebeu muitas críticas positivas e, ao mesmo tempo, alcançou um público leitor que transcende o âmbito universitário e acadêmico. Então, hoje, é um livro que deve ter pelo menos uns 150 mil leitores. Para o padrão brasileiro e para um romance que, supostamente, não é comercial, é um número significativo.

Não pensei em escrever nada comercial, nem sei exatamente o que é isso. Mas é difícil saber quem são os leitores. Eu encontro todo tipo de leitor, mas poucos são ingênuos. Às vezes, você nem precisa ter muitos leitores, se os seus leitores forem fiéis e se gostarem de literatura...

MAGED EL GEBALY: Em que diferiria a leitura dos seus tradutores das dos outros leitores?

MILTON HATOUM: Os tradutores são leitores muito especiais. Primeiro porque são leitores que já lêem o livro pensando na tradução. Eles têm que ler duas, três, ou várias vezes o livro. Já é uma leitura interessada, uma leitura em filigranas. Esse leitor-tradutor-escritor já tenta perceber desde a primeira leitura as nuances, as sutilezas, e as dificuldades que ele vai ter.

Eu tive sorte com muitos tradutores, porque entram em contato comigo. Isso aconteceu com os tradutores do francês, que não é o mesmo dos quatro romances. Michel Riaudel traduziu, para o francês, *Cinzas do Norte* e *Órfãos do Eldorado*. Ele é um grande tradutor, assim como Karin von Schweder-Schreiner, que traduziu todos os romances para o alemão. Karin já conhece o meu trabalho, então ela me faz perguntas muito específicas. Nas traduções italiana (de Amina Di Muno) e inglesa (de John Gledson) também aconteceu isso. Com a tradutora do espanhol (da Espanha) eu não tive nenhum contato. Para ser sincero, não apreciei essa tradução. A tradutora não tinha vivência da sociedade brasileira e da língua portuguesa falada e escrita no Brasil. Adriana Kanzepolsky, a tradutora argentina, que mora em São Paulo e é professora da USP, manteve contato comigo. É uma tradução muito mais fluente, muito mais verdadeira que a tradução espanhola (da Espanha). As traduções do *Relato* e do *Dois irmãos* publicadas pela editora argentina Beatriz Viterbo são muito consistentes.

MAGED EL GEBALY: Como seus tradutores conheceram sua obra e como é o processo da tradução das suas obras?

MILTON HATOUM: Meus tradutores conheceram minha obra porque lêem a literatura brasileira contemporânea. São sempre tradutores de literatura brasileira e portuguesa, alguns só de literatura brasileira. Eles se interessam pelo que é publicado no Brasil. Eu conhecia alguns desses tradutores, que não são muitos. Conhecia os ensaios de John Gledson, que traduziu todos os meus livros para o inglês, menos o *Relato de um certo oriente*, que foi traduzido por Ellen Watson, professora do Smith College (EUA). Não há tantos tradutores de literaturas de língua portuguesa. Talvez haja bem menos do que tradutores do árabe, porque o árabe hoje é uma língua que conta com uma tradição do seu ensino na Europa e nos Estados Unidos. Então há vários tradutores do árabe na Europa e nos Estados Unidos, mais do que do português. Quando eu vejo os livros árabes traduzidos para o inglês, francês, italiano, alemão, percebo que foram traduzidos por diferentes tradutores. Há escolas e cursos de árabe nas universidades da Europa e dos Estados Unidos. E aqui nós já temos também bons tradutores do árabe.

Mantenho uma correspondência direta com a maioria de meus tradutores. Respondo a muitas perguntas, tento esclarecer dúvidas, muitas delas sobre expressões da Amazônia, que não são conhecidas em outras regiões do Brasil.

MAGED EL GEBALY: Em que medida o senhor interfere nas traduções?

MILTON HATOUM: Interfiro na tradução na medida em que encontro equívocos, uma distração aqui e ali, palavras de duplo sentido, coisas que o tradutor não percebeu. Posso dar dois exemplos.

No *Dois irmãos* há uma cena em que Domingas, a empregada, segue um dos irmãos (Yakub) e a namorada dele (Livia) até o quintal da casa. Eles vão se despedir porque Yakub vai viajar para São Paulo. Domingas se aproxima, fica meio amoitada, meio escondida vendo os dois ali, namorando, e *ela fica com sede daquela água*. A tradução dizia que Domingas queria tomar um copo de água. Então eu observei que a sede daquela água era a sede de desejo, uma sede erótica, sexual.

Outro exemplo: no *Cinzas do Norte*, quando aparece uma *nuvem de mosquitos*, a tradutora cometeu um equívoco: ela confundiu os mosquitos (inseto) com os índios da tribo mosquitos, o que seria um absurdo no contexto do romance. Então, às vezes, o tradutor cochila, desfalece enquanto está traduzindo. Ou fica um pouco distraído e de repente pula um parágrafo. Isso é

comum. Eu já vi isso em várias traduções. Quando você está traduzindo, por distração você não segue a sequência e salta umas frases ou um parágrafo.

MAGED EL GEBALY: *Relato de um certo oriente* já foi traduzido para que línguas?

MILTON HATOUM: O *Relato de um certo oriente* foi publicado em 1989. O primeiro país que se interessou em traduzir foi a França. Ele foi traduzido primeiro para o francês, depois para o inglês, italiano, alemão, espanhol. Saíram nesses países da Europa e também na Suíça, em Portugal e nos Estados Unidos. E vai ser publicado em catalão. Há um contrato com uma editora grega que já publicou *Dois irmãos*, mas não sei em que pé está. Às vezes uma editora compra os direitos de um livro, mas não o publica. Ainda não foi traduzido para o árabe.

Há duas edições do *Relato* em língua inglesa: uma tradução de Ellen Watson para o inglês dos Estados Unidos. Depois John Gledson revisou essa tradução com a própria Ellen, e essa nova tradução saiu na Inglaterra, em capa dura e edição de bolso. A primeira versão americana tem como título *The tree of the seventh heaven*, “a árvore do sétimo céu”, que é uma frase do livro. Achei estranho esse título. A edição inglesa (Bloomsberry) saiu com o título *Tale of a certain orient*, que é mais próximo do título original.

MAGED EL GEBALY: Como foi o processo de tradução e qual foi a recepção de *Dois irmãos* pelo leitor de língua árabe?

MILTON HATOUM: Na tradução árabe de *Dois irmãos*, conversei muito com a tradutora e professora da USP Safa Jubran. Safa é bilíngue, domina muito bem os dois idiomas e traduz nos dois sentidos: do português para o árabe e do árabe para o português. Sei que algumas resenhas e artigos elogiaram a tradução de Safa. Um cineasta disse a ela que parecia um romance escrito por um autor libanês. Essa observação não deixa de ser interessante. Já havia saído no Líbano um artigo sobre o *Relato de um Certo Oriente*, que um crítico libanês leu em francês e fez uma comparação com o livro de Jorge Amado *A Descoberta da América pelo Turcos*, sobre os árabes que vieram ao Brasil na época do descobrimento.

MAGED EL GEBALY: Quais são os problemas que podem encontrar os tradutores na construção dos romances de Milton Hatoum, especialmente no *Relato de um certo oriente*?

MILTON HATOUM: A minha tradutora alemã Karin von Schweder-Schreiner me disse uma coisa interessante : “por trás dessas frases límpidas, aparentemente simples que você constrói, há uma dificuldade imensa. Eu encontro uma dificuldade para traduzir o livro porque, às vezes, para um tradutor alemão, a falta de precisão do português do Brasil pode confundir um pouco e dificultar a tradução ”. A língua portuguesa do Brasil é muito menos retórica. Por exemplo, quando não se usa no começo da frase o pronome pessoal (“ela via, ele disse”) o tradutor pode confundir o sujeito da frase. No caso do *Relato*, deu-me trabalho montar um quebra-cabeça sobre as vozes narrativas, mas nas edições inglesa e francesa está indicada a voz do narrador na abertura de cada capítulo.

Essa é uma dificuldade que os tradutores enfrentam. O fato de o português do Brasil ser muito maleável e flexível dificulta o trabalho de tradução, porque nem tudo é muito determinado, os pronomes, o sujeito mesmo, quem fala... O português do Brasil é muito menos retórico do que o de Portugal, que é uma variante que tem muito mais precisão, muito mais exatidão.

Você lê um texto em português de Portugal e é quase como se você pudesse traduzir para o português do Brasil, porque seria uma linguagem muito menos arcaizante, muito menos retórica do ponto de vista da sintaxe, da gramática. Então isso pode dificultar um pouco a tradução.

MAGED EL GEBALY: Que tipo de escrita existe em *Relato de um certo oriente* e o que significa “narrador transcultural” na configuração discursiva do *Relato*?

MILTON HATOUM: O *Relato de um certo oriente* é como os franceses chamam “um relato de memória”, de tom evocativo. Há uma frase de um personagem no *Relato* que diz “*a vida começa verdadeiramente com a memória*”. Ao mesmo tempo, é uma longa carta que a narradora estava escrevendo para o irmão em Barcelona. Seria então um romance epistolar?

Não sei. Esse lado transcultural, como muitas vezes foi analisado, reside no fato de o romance se situar em Manaus e ter personagens imigrantes, árabes, judeus marroquinos e às vezes índios.

MAGED EL GEBALY: Por que escreve?

MILTON HATOUM: Para mim a literatura dá sentido à minha vida. São poucas coisas que dão sentido à nossa vida e das poucas coisas a literatura é das mais importantes. Escrevo com desejo, com paixão. Eu escrevo à mão de manhã cedo. Eu sei a que horas eu começo a escrever, mas nunca sei a que horas vou parar. Eu levo muito a sério a literatura, mas eu mesmo não me levo a sério. Não tenho a pretensão de ser um escritor representativo ou das academias. Não tenho nenhuma pretensão ao pedestal, nem à respeitabilidade. O escritor que se leva muito a sério se torna um pouco patético. Não tenho essa pretensão. Os prêmios também não me entusiasmam muito. O que mais me entusiasma é ter bons leitores. Acho que isso é o mais importante.

A literatura é apenas um dos modos de você ver o mundo, de você transformar esse mundo através da linguagem. E a literatura cria um mundo paralelo, um microcosmo paralelo. E talvez muito mais coeso, muito mais organizado, e, às vezes, dotado de uma verdade interior mais forte do que a nossa realidade. Então, ela não é uma imitação do mundo, nem um retrato nem um processo mimético do que a gente viveu, mas é a transcendência de tudo isso pela linguagem. A literatura fala basicamente da passagem do tempo, filtra uma experiência do autor, que é transferida para o narrador.

Nem tudo que a gente viveu cabe na literatura, então você tem que filtrar essa experiência e dar sentido a ela. Dar sentido com coerência interna, com uma estrutura bem armada. Isso é que é difícil, porque você julga um livro não pelo que o autor é ou pelo que ele fez ou faz ou diz, e sim pela linguagem. Agora, é claro que alguma coisa de mim, da minha vida, está presente nos meus romances e nos contos.

MAGED EL GEBALY: Como passou da narrativa longa (romances e novelas) para a narrativa breve presente em *Cidade Ilhada*? Como foi a passagem do conto *Reflexões de uma viagem sem fim* para o romance *Relato de um certo oriente*? E, finalmente, como foi transformar *A natureza ri da cultura* no seu último livro *a Cidade ilhada*?

MILTON HATOUM: Comecei de verdade como contista, só que não publiquei meus contos. Os contos que eu escrevi na década de 1970 foram todos abandonados e depois foram esquecidos; eu

joguei tudo fora. Então, o primeiro que eu quis terminar foi *Reflexões de uma viagem sem fim*, concluído quando o romance foi editado.

Reflexões sobre uma viagem sem fim foi a primeira versão do *Relato de um certo oriente*. Não publiquei esse conto quando comecei a escrevê-lo em 1980. Depois eu voltei para o conto, reescrevi e republiquei dando outro título *A natureza ri da cultura*, que faz parte do livro *A cidade ilhada*. É um conto que já foi publicado no exterior com o título *Reflexões sobre uma viagem sem fim*, mas este conto não é o mesmo que está no livro. Quer dizer, é basicamente o mesmo, mas mudei várias passagens e abreviei muita coisa.

MAGED EL GEBALY: Como dialoga com a tradição literária para criar sua escrita?

MILTON HATOUM: Minha tradição faz parte da literatura. Eu comecei lendo livros brasileiros: *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos; Jorge Amado; *Os Sertões*, de Euclides da Cunha; *O Continente*, do Érico Veríssimo; depois eu comecei a ler os contos do Flaubert, os contos do Machado de Assis, e aí a literatura é muito vasta, tem muita coisa da França, da América Latina, da Europa, do Mundo Árabe, que era muito carente por falta de traduções.

É difícil dizer quem me influenciou. Todos eles influenciam de alguma maneira. É claro que você, às vezes, é influenciado por um autor pelo qual você nem percebe que está sendo influenciado. E, às vezes, por um autor que você nunca leu, para usar uma *boutade* (ironia) de Jorge Luis Borges, você pode ser influenciado por um livro que nunca leu. Machado de Assis antecipou o que Borges faria meio século depois, mas consta que o escritor argentino nunca leu o brasileiro.

É difícil ser original hoje. Borges é muito irônico, com a pretensa originalidade que alguns autores buscam. Depois de algumas centenas de anos de romance moderno, é difícil ser totalmente original. Eu não acredito na originalidade absoluta. Um dos atributos do ser humano é copiar. No começo, você copia e aprende copiando. Depois você tenta encontrar sua própria voz, e é isso que dá sentido à originalidade de um texto.

MAGED EL GEBALY: Como a ditadura militar dos anos 1970 é abordada em seus romances *Dois irmãos* e *Cinzas do Norte*?

MILTON HATOUM: A ditadura e o quadro histórico são apenas panos de fundo desses dois romances, porque nenhum dos dois é um romance histórico, nem um romance político. Mas esse pano de fundo existe e é importante até para contextualizar a narrativa. Faz parte também da minha vida, da minha geração, que vivenciou essa época, que cresceu durante o regime militar, sobretudo no *Cinzas do Norte*, onde há as relações do pai de Mundo com os militares, relações muito fiéis e comprometedoras.

Então, além do conflito com o pai, o personagem Mundo esbarra na relação do pai com os militares. É uma dupla tirania, a do pai e a do país, isso é importante nesse romance. Mundo se depara com um ambiente adverso em Manaus, onde o pai, a província e o regime militar o oprimem. Ele é um “estranho” em sua própria terra. Mas anos depois, quando mora em Berlim e Londres, ele se torna um autoexilado, um expatriado com pouca interlocução, e cerceado pela imagem sufocante do pai. É um estrangeiro, sem eira nem beira, pois não desfruta da herança de Jano. De certo modo, ele faz o percurso que alguns da minha geração fizeram: de Manaus (ou qualquer outra cidade periférica), para o Rio ou São Paulo e depois para a Europa.

No *Dois irmãos*, a ditadura militar está presente, há a morte de um poeta, um professor de francês assassinado pela repressão. Um dos irmãos acredita na política desenvolvimentista, no progresso a todo custo, acredita nessa enganação que foi o regime militar, o milagre econômico. Então, são coisas importantes para os livros, mesmo porque o romance precisa trabalhar com o sentido da história. O romance não pode ser uma coisa totalmente solta no tempo.

MAGED EL GEBALY: Como cidadão, qual sua opinião sobre a política e a democracia nos países árabes hoje?

MILTON HATOUM: Do ponto de vista geopolítico, Egito e Arábia Saudita são os países mais fortes do Mundo Árabe. O caso do Egito, sendo o maior país árabe (ou dividindo essa grandeza territorial com a Argélia), é mais complexo porque os interesses de Israel e dos Estados Unidos são muito grandes ali.

Acompanhei a vergonhosa restrição do regime no Egito à passagem de mantimentos básicos (alimentos e remédios) para a população palestina em Gaza. Trata-se de uma ditadura que serve aos interesses da política americana.

O povo egípcio quer um regime democrático, mas será que as forças armadas querem? O ex-presidente Sadat, e o atual vieram das forças armadas. É muito imprevisível se as forças armadas do Egito vão aceitar o filho dele como sucessor, ou se haverá um golpe de Estado no interior das forças armadas. Os palestinos elegeram um governo democraticamente, mas a “comunidade internacional” não aceita o Hamas.

Acho que um governo democrático na Palestina incomoda a autocracia do Egito. Para os Estados Unidos e Israel é conveniente que haja no Egito um regime autoritário, pró-israelense e pró-americano. É vergonhosa e totalmente hipócrita essa aliança estratégica da política externa do governo americano com as ditaduras no Mundo Árabe.

O governo de George W. Bush quis instaurar a democracia ao Iraque e, no entanto, os aliados árabes dos Estados Unidos são governos autoritários, com a exceção do Líbano, cuja democracia é frágil. Bom, essa história de levar democracia a um país rico em petróleo é pura balela. Como disse Robert Fisk: “Se o Iraque fosse o maior produtor de batatas, o governo de G.W. Bush não teria invadido e ocupado o país.”

A Europa é dividida quanto à política no Oriente Médio: a França não tem a mesma posição que a Inglaterra, mas ambas foram potências coloniais e são também responsáveis por essas atrocidades. A Espanha não tem a mesma posição que os Estados Unidos e me parece que é o país europeu mais comprometido com a paz na região.

A gente vê hoje isso como algo que lembra muito o regime militar no Brasil e na América do Sul. Cedo ou tarde a democracia vai chegar ao Mundo Árabe, mas não será uma democracia imposta, os povos árabes vão conquistá-la. A tendência é esses países se democratizarem, mas será uma democracia a custo de muita luta.

Conheço a militância da feminista egípcia Nawal al Saadawi¹⁶ que lidera corajosamente um movimento de liberação das mulheres contra este regime. E me encontrei em dois eventos literários (em Nova Iorque e Berlim) com o também escritor egípcio Alaa Al Aswani¹⁷. Alaa é

¹⁶ **Nawal Al Sadawi** (n. Cairo, 1930-...) é ativista feminista da esquerda egípcia. Ganhou fama internacional por suas críticas às ditaduras do Oriente Médio apoiadas pelos Estados Unidos.

¹⁷ **Alaa al-Aswany**(n. Cairo, 1959-...)Escritor egípcio e um dos líderes do Movimento Egípcio pela Mudança Democrática. Notabilizou-se por seu romance *Edifício de Yaqubian*, traduzido e publicado pela Companhia das Letras, em 2009. O romance foi adaptado para o cinema no Egito e protagonizado pelo ator egípcio Adel Emam.O romance de Alaa Alswany faz crítica aos setores conservadores da sociedade egípcia.

corajoso, como tinha sido Naguib Mahfouz, que criticou os radicais islâmicos e pagou caro por isso.

MAGED EL GEBALY: E quais são os seus contatos com o Líbano?

MILTON HATOUM: Tenho parentes no Líbano, país que visitei com meu pai em 1992 e que ele não visitava havia mais de 30 anos. Então foi uma viagem muito emocionante porque eu conheci o país dele; conheci muitos parentes, primos, tios. Há dezenas de familiares em Beirute. Infelizmente não falo árabe, mas na temporada que passei no Líbano viajei por vários lugares do país e conheci muitas coisas. Já não era o Líbano de que meu pai falava, mas é um país muito bonito, com uma grande diversidade cultural e uma história que se assemelha a um palimpsesto. Os libaneses têm várias origens étnicas, e nisso se parecem com os brasileiros. São povos híbridos e, no caso do Líbano, a religião ocupa um papel importante na política e na distribuição do poder. Em minha opinião, um Estado deve ser laico. Naquele ano (1992) foi triste ver Beirute em ruínas. A cidade já foi reconstruída, mas o que eu vi foi uma paisagem depois de uma guerra. É uma coisa terrível. Conheci Sabra e Chatila, andei pelos acampamentos palestinos; fui ao Sul do Líbano, até onde pude.

Conheci a aldeia do meu avô paterno. Fui à Trípoli, ao Norte, enfim, eu conheci muita coisa do país. Foi uma viagem de conhecimento e também afetiva. Uma espécie de descoberta do meu passado mais ancestral. O Líbano é um pequeno recorte do Mediterrâneo com muita área verde, montanhas, e sem região desértica. O clima é maravilhoso, pois combina a temperatura à beira-mar (Mediterrâneo) com um clima mais temperado das montanhas.

O Mundo Árabe se parece com o Brasil. Existe uma informalidade nas sociedades árabes que lembra um pouco o Brasil, e o modo de ser brasileiro. É uma coisa meio informal, ou às vezes um pouco caótica. Talvez a gente deva isso a um passado muito distante, ibérico.

MAGED EL GEBALY: Para concluir: quais os projetos que tem em mente?

MILTON HATOUM: Estou organizando e selecionando algumas crônicas para um livro que pretendo publicar. E há três anos escrevo um romance. Escrevo outras coisas, relatos que podem ser contos, crônicas ou ficções. O gênero não importa, é a linguagem que interessa na literatura.

Anexo 2: Resumos do minicurso “DO ROMANCE À NARRATIVA BREVE” Ministrado pelo Milton Hatoum em Casa do Saber (Para ser aproveitado neste capítulo)

Professor: Milton Hatoum - Aula 01 – 25/08/2009

Enquanto Hatoum escrevia seu primeiro romance publicado, se deparou com algumas dificuldades. A primeira delas foi reconhecer que o passado recente não era bom para o romance, teve que ignorar as décadas de 1970 e 1960 para que tudo soasse como ele pretendia. Influenciado pelas leituras que fazia na época, o escritor buscava uma narrativa que imitasse um conto memorialista, era isso que ele queria escrever.

Na primeira tentativa, começou a compor um romance em terceira pessoa, mas acabou percebendo que o mundo da subjetividade na ficção se adequava melhor à primeira pessoa do singular. A terceira soava falso, estava fora do tom.

Nesse contexto, tom é a atitude do narrador em relação ao que é narrado. Hatoum percebeu também que o narrador masculino também soava falso e então enfrentou a dificuldade de reproduzir o tom de uma mulher.

Em um terceiro momento, o artista percebeu que não queria que o romance fosse dramatizado, com muitas cenas, pois, considerando Aristóteles, queria que soasse como uma forma direta e não indireta (drama). Isso além de querer que todas as personagens falassem na primeira pessoa.

A solução para essas questões foi a narrativa epistolar que, ao invés de dar dramaticidade ou tons a todas as vozes, inscreve todas na mesma voz. E o narrador pode atingir vários graus de envolvimento com a ação.

Umas das considerações mais importantes que adquiriu pelas leituras foi que saber dar o tom mais adequado à enunciação é crucial, pois ele indica a visão de mundo do narrador. O romance

fala de um mundo particular a um leitor particular, o universal é pura abstração que só existe depois que se ultrapassa o particular, a teoria não interessa à trama do romance.

A clareza interna da narrativa se dá pelo narrador e a relação entre ele e as personagens. Hatoum acredita ter perdido muitos leitores porque o enredo de *Relatos de um Certo Oriente* não é muito claro e a mudança de narradores é grande, mas afirma que quis armar um quebra cabeça com as vozes, queria escrever uma coisa densa e complicada como todo jovem. Não poderia ser outra forma. A essência do romance está na sua linguagem, na sua estrutura e, se fosse escrito de outra forma, seria outro livro.

Em 1990, o escritor começou a compor uma espécie de saga, um romance com estilo contrário ao de seu livro publicado. Passou cinco anos escrevendo um romance de 700 páginas que nunca publicou, uma alucinação amazônica, uma espécie de confrontação de textos transatlânticos. Aquela foi a época que gostava de ler romances enormes. Mas publicar o texto precisaria de um processo exaustivo de re-escrita. Hatoum prefere romances com traços autobiográficos porque são aqueles que apresentam maior relação do narrador e enredo. É bom lembrar, diz o escritor, que uma vida intensa e atribulada não necessariamente se relaciona com a intensidade da arte. A totalidade da vida é menos necessária que o momento.

Depois da leitura de Esaú e Jacó, Hatoum teve a ideia de outro romance com maior trançado de eventos e problemas, *Dois Irmãos*. Um livro onde os eventos de uma casa interagem diretamente com uma cidade e um país. De história conflituosa com várias cenas, *Dois Irmãos* tem um narrador de classe média (fronteira social entre a elite e o proletariado) que cresce fisicamente, uma figura machadiana, um agregado e ilustra o mito da rivalidade. Foi o livro que permitiu ao escritor passar a viver de literatura.

Hatoum afirma que “um escritor tem que ser um bom leitor. Há 1000 maneiras de se ler um livro, a questão é conseguir encontrar as várias dimensões adjacentes dele, ou seja, não se pode ser um leitor ingênuo”.

Professor: Milton Hatoum- Aula 02 a 26/08/2009

O livro *Cinzas do Norte* começa pelo fim, com a morte, assim como o *Dois Irmãos*, para quebrar o modelo do século 19. Ele é um painel sobre o impasse de uma relação, de uma amizade, de um conflito político e do mundo de um artista.

Por *Cinzas do Norte* não ser um romance histórico nem político, o autor tentou deixar umas dicas do momento que se estava retratando. As imagens da infância ou do que aconteceu na juventude do escritor em Manaus foram fonte para boa parte do livro.

Hatoum diferencia narrador de autor, diz que aquele é quem conduz a história, às vezes, de forma imprevisível. Também dá uma dica das construções de suas personagens ao dizer que uma personagem é uma construção que passa por aquilo que você quer dela e não por uma imitação do mundo real, nunca é constituída de uma pessoa só. Elas podem salvar um romance, porque tudo passa por elas, são grande fio condutor. Devem ser formadas a partir de uma concepção, mas podem se desenvolver com o tempo.

As expectativas de gênero também nem sempre são supridas. A novela é um dos gêneros mais difíceis de construir porque é quase não-classificável. Adorno coloca esse tipo de narrativa como o melhor dos gêneros contemporâneos. Menor que o romance e maior que o conto, a novela contém reviravoltas na vida das personagens e o fim contundente, é uma narrativa densa, concisa e tensa com um conflito ela lembra o drama (o teatro). Já o conto é uma espécie de mandamento da brevidade. Intenso, o conto do século 19 era característico pela surpresa no final. Ele contém uma técnica cinematográfica muito bem executada por Machado de Assis, na perspectiva de Hatoum.

Outros bons contistas e que influenciaram o trabalho do escritor são Julio Cortázar de cujos contos apresentam intensidade, tensão e significação além de alguns aspectos do conto breve trabalhados como cena dramática; Borges, que demonstra bem a relação entre literatura e história

– grande influência para os contos de *A Cidade Ilhada*; Machado de Assis; Juan Carlos (Uruguai); José Roberto Mellen; Clarice Lispector; Lygia Fagundes Teles; A. S. Byatt; Catherine Mashuts, entre outros.

Os contos do autor também levam em consideração a teoria de Ricardo Pilla, em “Formas breves”, que afirma haver no conto uma história subjacente à narrada que ilumina o conto contemporâneo e que o torna mais complexo.

Órfãos do Eldorado é uma história de amor. Une o pai ao ciclo da Amazônia e ao cargueiro, no desenrolar do enredo. Para este livro, Hatoum teve de fazer o trabalho de editor, pois escreveu uma história muito longa e voltou cortando. Por isso, hoje, acredita que os cortes devem ser severos para prevalecer a arte de dizer muito com poucas palavras.

O escritor não sofre, mas tem muito trabalho, uma vez que a frase bem escrita nunca é a primeira versão.

O conto *Natureza ri da Cultura* foi o ponto de partida para o livro *Relatos de um certo Oriente*. O livro *A Cidade Ilhada* reúne contos de 17 anos.

Segundo Hatoum, cada frase, parágrafo e palavra têm importância muito grande no conto, por causa da forte relação entre conto e lírica. Ele é uma espécie de abreviação do mundo, e deve ter alcance geral.

O escritor avisa “tenho vícios, quase cacoetes de linguagem, que desagradam às editoras, mas elas geralmente têm razão. O editor é uma figura fundamental diferentemente do revisor, que cuida de problemas técnicos”.

**Anexo 3: Mostra da tradução árabe da metade de *Relato de um certo oriente*
(Capítulos 1, 2, 3, e 4) de oito capítulos**

قصة شرق ما

ميلتون حاطوم

ترجمة: د. ماجد الجبالي

مراجعة الفصل الأول والثاني: أ.د. محمد مصطفى جاروش

لذكرى سعدة و فاضل و لأبواي و لريت

Shall memory restore
 The steps and the shore
 The face and the meeting place;
 W.H.Auden¹⁸

¹⁸أورد الكاتب أبيات الشعر باللغة الانجليزية وتعني بالعربية:
 تجب استعادة ذاكرة
 الخطوات والشاطئ
 الوجه ومكان اللقاء
 و. هـ. أودين

عندما فتحت عياني، رأيت شبحي امرأة وطفلة. الصورتان كانتا هامدتين أمامي، والضوء الحائر للصباح الملبد بالغيوم يعيد الجسدين للنعاس ولمشقة ليلة مؤرقة. دون أن أشعر، ابتعدت عن المكان المختار للنوم ودخلت في نوع من الأيائك، بين كرة المصباح الضوئي والأليكة المؤدية للجزء الخلفي من البيت. مستلقية على العشب بجسدي المنكمش بسبب ريح باردة، كان جلدي يشعر بالملابس الرطبة ويدي موضوعتان على صفحات رطبة كذلك لدقتر مفتوح حيث كنت قد شخبطت وأنا شبه نعسانة بعض انطباعات الرحلة الليلية. اتذكر أنني سقطت نائمة وأنا أتأمل ملامح البيت المغلق وشبه الخاوي، أحاول أن أستبصر الأسدين الحجريين بين شجر المانجا المصطف على الجانب الآخر من الطريق.

اقتربت المرأة مني، ودون أن تتفوه بكلمة واحدة رفست بقدمها دمية قماشية بين¹⁹ خرجي ووجهي؛ بعد ذلك استمرت بلا حركة بنظرة شاردة لظلمة الأليكة، بينما كانت الطفلة تمسك بالدمية القماشية، وتجري بشكل زجراج لتصل لداخل البيت. كنت أحاول التعرف على وجه تلك المرأة، ربما في مكان ما من طفولتي عشت معها، لكنني لم أجد فيها أي ملمح مألوف ولا أية علامة تحيني للماضي. عندما وصلت، قلت لها من أنا وسألتها عن اسمها. فأجابت:

أنا ابنة أناستاسيا وإحدى بنات اميلي بالتبني.

أشارت علي بالدخول. كانت قد رتبت غرفة لي وكان الإفطار جاهزاً. كان جو البيت مشبع برائحة قوية، جعلتني أعرف على الفور على لون الفواكه وكثافتها وشكلها وطعمها، التي كنا نلتقطها من الأشجار المحيطة بفناء البيت الآخر. قبل الدخول لغرفة الطعام، قررت أن ألقى نظرة على حجرات الدور الأرضي. كانتا حجرتين متجاورتين ومستقلتين عن باقي البيت. فضلاً عن عتمتهما، كانتا مكتظتين بالأثاث، والكراسي الوثيرة، ومزینتين بسجاجيد كاشان وأصفهان، وفيلة هندية من البورسلان المصقول تشع ببريقها، وصناديق شرقية بها حفر بارز لتنين على جوانبها الخمسة. الحائط الوحيد الذي لم يكن يزدان برموز الكتابة الصينية و اللوحات المائية لمعابد "الباجودا"²⁰، كان يحمل مرآة تعكس جميع الأشياء، وتنشأ منظور فوضوي لكثير الأشياء، التي يتم تنفيضها وتلميعها كل يوم، كما لو كان ذلك الجو لا يعترف ببقاء أو حتى عبور أي أحد. كانت ستائر مخملية حمراء مسدلة على واجهة النوافذ الزجاجية الكبيرة؛ كان ينبثق فقط شعاع واحد من الضوء من مستطيل صغير لجزء من الزجاج لم تسدله الستائر بشكل جيد، مما سمح بتسرب الضوء. في ذلك الركن من الحائط، لفت انتباهي قطعة ورق. بدت شخبطة طفلة معلقة على الحائط على مسافة تزيد بقليل من المتر من الأرض: من بعيد، كان اللوحة الملونة تتوه بين فازات كريستال بوهيمي وطاولة "كونسولا"²¹ مطعمة بالعقيق. عند فحصها عن قرب، لاحظت أن البقعيتين الملونتين مكونتان من آلاف الخطوط، مثل روافد صغيرة من حزامين مائيين من مختلف الظلال اللونية؛ شكل

¹⁹ استعمل الكاتب (Alforje) وهي كلمة غير شائعة الاستخدام في اللغة البرتغالية وهي مشتقة من العربية (الخرج) وتعني في البرتغالية حقيبة سفر من قطعتين. بحسب لسان العرب لابن منظور (اجزاء الطبعة الأولى منشورة في مطبعة بولاق بالقاهرة من 1882 إلى 1890) الخرج نوع من المتاع ذو أذنين، ووفقاً للوسيط (اجزاء الطبعة الأولى الصادرة من مجمع اللغة العربية بالقاهرة في الفترة من 1953 إلى 1970) الخرج وعاء يوضع على الذابة ليخوي الأمتعة.

²⁰ (pagode) المبنى الديني الذي تمارس فيه طقوس الديانة البوذية.

²¹ (consolo) كونسولا طاولة فرنسية الأصل تزين أحد الجدران الجانبية عند المداخل.

رهيف، تشكله خطوط قليلة، كان يجذف في زورق قد يكون بشكل جيد داخل المياه أو خارجها. بدت وجهته غير محددة، لأنه لم تكن هناك أية علامة في الرسم على مقصد حركة الزورق. وبدت القارة أو الأفق خارج اللوحة الورقية. تحيرت في ذلك الرسم الذي كان يشتبك كثيراً بالديكور الفخم الذي كان يحيط به؛ عند تأمله، شيء تكرر في ذاكرتي، شيء يحيلك لرحلة، لفقرة تجتاز السنين والعقود. سألت الخادمة من رسمه؟ هي لم تدر ماذا تقول وحتى كانت تتجاهل وجود اللوحة الورقية في الصالة حيث كانت تدخل كل صباح للتنظيف. انتقلت في حينها للاستفسار منها عن الحياة في المدينة، وإن كانت الطفلة ابنتها أم ابنة زوجها، لكن عند عصفها بوابل من الأسئلة كانت تطلق نخرة و تقتصر من جديد على صمتها الأزلي. أردت أن أعرف متى سافرت أمناً، لكنني لم اتطرق للموضوع. قلت فقط أنني سأخرج لزيارة اميلي. للمرة الأولى واجهتني بنظرة هادئة وونيدة؛ و تفوهت في نهاية الأمر بعبارات أطول من المدة القصيرة التي قضيتها في المدينة. قالت لي وهي تشحن ساعة الحائط:

خذي لها قليل من العسل الأبيض الريفي، فهو أحب الأشياء لها.

وسألتها: هل اميلي قد استيقظت؟

يقولون أن جدتك منذ وقت طويل لا تنام، فهي تحلم ليل نهار بك وبأخيك وبالأسماء التي ستشتريها من السوق في الصباح الباكر؛ وفي تلك الساعة لابد أنها قد عادت للتحدث مع الحيوانات.

الحديث مع الحيوانات وأحلام اميلي، مشوار السوق في الساعة التي تكشف فيها الشمس عن أطراف عديدة من اللون الأخضر وتثير صفحة النهر المظلمة. في حديث المرأة الماثلة أمامي، كان هناك جزء من حياتي الماضية، جسيم من ذكريات، عالم مشلول في انتظار حركة. نعم، بالتأكيد اميلي قد حكّت لها بعض الشيء عنا. كانت المرأة تعرف أننا أخوة، وأن اميلي قد تبنتنا. قد تكون قد عرفت بالفعل عن وجود أربعة أبناء لاميلي: حكيم وسمارة ديليا اللذان صارا خالينا، والأثنان الآخران لا يمكن تسميتهما، وابنا اميلي العنيفان، اللذان وشما جسدهما بالشيطان، ولهما لسانان ناريان.

كانت تقريباً الساعة السابعة عندما قررت الخروج من البيت. أخرجت من الخرج الدفتر والمسجل، والخطابات التي أرسلتها لي من اسبانيا، ووضعت جميع الأشياء على منضدة العقيق الصغيرة بجوار الرسم المعلق في الغرفة. عن شرود أو عن عادة، تركت الساعة في معصمي. لم اتخيل قط أن في ذلك اليوم سوف أنظر لها ألف مرة، وفي كثير من المرات بلا جدوى، مرات أخرى لكي يطير الزمن أو يقفز بشكل مفاجيء. هنالك في الخارج، كان النور لا يزال خافتاً، وعند النظر لنبت الحديقة الساكن، ارتنت المرأة: "فقط ستمطر في وقت لاحق".

في تلك اللحظة وقع الشيء بدقة لا تصدق، لا أستطيع التأكيد أن الفارق بين دقائق ساعة غرفة الطعام و جرس التليفون كان لحظة. بزغا الصوتان في آن واحد، وبدا منتيمين لنفس المصدر الصوتي. استغرق تصادف الأصوات بضعة ثواني. في اللحظة التي خرس فيها التليفون، ألقت الطفلة برأس الدمية ضد مؤشري الساعة، مودياً لسلسلة من الأوتار الحساسة وغير المنتظمة مثل أصوات بيانو نشاز. بل كان مؤشرا الساعة يصطدمان، عندما سمعت آخر دقة لجرس الكنيسة. في تلك الآونة فقط جريت للرد على التليفون، لكنني لم أسمع أي شيء إلا الضوضاء وتداخل الأصوات.

قبل الخروج للقاء اميلي من جديد، تخيلت كيف ستكون في برشلونة بين العائلة المقدسة والبحر المتوسط، ربما جالساً على أحد مقاعد ميدان "ديامانتي"، من يدري إن كنت تفكر كذلك في، وفي مروري بمكان طفولتنا: مدينة متخيلة، تأسست في صباح أحد أيام 1954 ...

كنت لا تزال تحبي في عيد الميلاد²² ذلك لسنة 1954، و ثريا أنجيلا كانت رفيقتي. دائما كنت تبكي عند ظهورها، تريد أن تلعب معك و أن تالطفك. في الحقيقة نظرتها المرتعبة، وإيماءاتها الفظة تيبث الخوف في قلب أي أحد. أذكر أنها كانت منبوذة من أطفال الجيران وهي نفسها كانت تشعر بذلك فكانت تستسلم للعب مع الحيوانات وتقوم بأعمال شيطانية معهم، تمتطي الغنم وتقرص أذننها، وتشبك ذيول القروء. كانت تؤذيها بإندفاعٍ مخيفٍ بحق وحقيقي، لكن بعد ذلك كانت تضحك وتهديء وتنظر لنا بعينيها الواسعتين الغامقتين. كما لو حدثت معجزة ما بعد تلك النظرة: صوت كلمة، حتى وإن كانت منطوقة بشكل غير صحيح أو صوت مقطع مزفور من نفاذ الصبر أو ثائرة الغضب.

لم تحدث قط مثل تلك الأعجوبة أو المعجزة الصغيرة، لكن عشية عيد الميلاد لسنة 1954، ركضت اناستاسيا سوكو هو للمطبخ وهي تصرخ "قد تعلمت الطفلة فعلاً الكتابة"، وتقريباً الجميع هرول للحديقة: أبناء اميلي الثلاثة والجيران وصديقاتها وشقيقتها اميليو، وفي مقدمتهم جميعاً سمارة ديليا، التي كانت تواظب على إقامة التسايعات²³ وعلى قراءة الصحف من الجلدة للجلدة على أمل أن تعثر على اكتشاف علاج يعيد لابنتها الحاستين المفقودتين. بعد ذلك وصلت اميلي، وافسح الجميع لها لكي ترى ثريا أنجيلا جالسة بين الزنايق البيضاء، وبيدها اليسرى طباشير أحمر تخربش به على درقة السلحفاة "سلوى" آخر حرف من اسم مألوف جداً.

كانت هذه أفضل هدية لعيد الميلاد - بعد ذلك اصابت اميلي الدهشة عندما نطقت حروف اسمها، وعيناها تحمقان في درقة السلحفاة. حينئذ تهللت سمارة ديليا، لأنه لأول مرة اشقاؤها يرون ثريا إنساناً، لا وحشاً.

وبعد وفاة ابنتها بسنوات عديدة، في محادثة بيننا قبل أن أغادر ماناوس، الخالة سمارة ذكرت لي أنها ندمت لأنها كانت سعيدة في تلك اللحظة.

وفضضت قائلة: كنت لازلت ساذجة. اعتقدت أن أخوتي كانوا قد غفروا لي أنني ولدت ابنتي، لكن كل ذلك لم يكن إلا مجرد تمثيلية لكسب تعاطف أمي؛ ظنت اميلي أنهم اذابوا جليد قلوبهم معي، لكنهم كانوا يحيوني فقط أمامها، ويتوددون إلى ثريا المسكينة، ويتظاهرون بالاحترام لوالدي، لأنهم كانوا يحتاجون لمفتاح البيت ولبعض المال لحفلاتهم؛ وذكرت ذلك لوالدتي، فهل تعرف ماذا أجابتي؟ ولدت ابنتك صماء بكماء، وأنت لا تشعرين بهم؛ فأخوانك يحبونك، وأحياناً لا يفهمونك لأنهم لا زالوا صغاراً: المراهقة سن التمرد.

²² (natal) عيد ميلاد السيد المسيح.

²³ (novenas)التسايعات صلوات قبل عيد ميلاد السيد المسيح على مدى تسعة أيام متتالية او يوماً واحداً في الأسبوع لمدة 9 أسابيع متتالية.

واصلت الخالة سمارة قولها: - نعم، كانوا مراهقين ووقحين. - في اليوم الذي توفت فيه ابنتي كانت قد وانتهم الجراً على طلب زهور من الأورجانزا²⁴ السويسرية من مدام فيردادي. أعتقد أنهم كانوا يستشعرون موت الصغيرة ثريا لأنه فور الحادثة كانت رأسها المحطمة مغطاة بزهور قماشية. لم أتعرض قط لمثل هذا الإذلال. مضت ست سنوات دون أن يكلمني أي أحد منهم، دون أن يعطوا البنت لمسة حنان، وفجأة يزينون رأسها خادمة بزهور تتكلف ثروة!

لا أدري إذا كنت تتذكر ثريا أنجيلا، ومعاناتها وموتها الرهيب. كانت تحبي لتلعب معك، وكنتما تلتقطان فواكه "السابتوتا"²⁵ المليئة بقضامات الخفافيش. كم من المرات التي كنت قد استيقظت فيها مذعور من العناقيد السوداء المتدلية من سقف الغرفة، وفي اليوم التالي كنت أريك كوة عظيمة في ألواح النوافذ الزجاجية الكبيرة، والتي كانت تتحرك خلالها الخفافيش، حتى يحملهم نور النهار للمغارة المظلمة عند تاج شجرة "الجامبو"²⁶ ليرشفوا عصارة ثمارها.

كنت غائبا في ذلك الصباح. كانت اميلي قد أخذتك للسوق، كانوا الأخوال نانمين، وبكرت سمارة ديليا مع جدها إلى دوار "الباريسية". حدث كل ذلك بشكل سريع وغير متوقع، كما لو أن الضربة القاتلة للأجل المحتوم لاحقت جسد ثريا أنجيلا. كنا جالسين وحدنا في الحديقة الأمامية، نلتقط الثمار التي قضمناها الخفافيش. في الحقيقة كنت أنا الذي يجمع الثمار، كنت أقطف الخشخاش وثمار شجرة الجامبو، وأضعها كلها في سلة؛ في بعض الأحيان، كانت ثريا تساعدني وكانت مثيرة للانتباه طريقتها في جمع ثمار الجامبو والخشخاش المبتلة من ندى رطوبة الهواء. وبقيت أمداً طويلاً تتأمل لب ذلك القلب المخملي لثمرة الجامبو؛ وكانت تطيل في شم الخشخاش والأوركيد والزهور، وفي وقت لاحق حدثت أن الشم والرؤية كانا يعوضان إلى حد ما غياب الحاستين. في أحيان أخرى، كما في ذلك الصباح، تلعب بدمية قماشية صنعتها اميلي لها. أتذكر تماماً ملامح الدمية، كانت عيناها سودايتين بارزتين، وخداها خدا ملاك، وإن تمعنت في التفاصيل، سوف ترى أنه فقط أذناها وفمها دون بروز، محاكاة بخط أحمر: مهارة يدي اميلي. لم تكن ثريا تترك الدمية قط؛ كانت تزين رأسها بالخشخاش الذي جمعتها، وتعطيها قطع الفواكه، وتخاطبها بنفس اشارات اليد والوجه، وتمسح جسمها بماء الكولونيا، وتداعب شعرها المصنوع من ورق الذرة أو تشده في لحظة غضب، وتمطي ظهور الغنم معها، وترقدان معا، متعانقتين. كانت أياماً من إثارة، من اكتشافات. ثريا التي كانت تبدو سائرة نائمة خائفة، بدأت في التخيل؛ كانت ترسم أشكالاً غريبة، بشكل عام متعرجة، على سطح القماش الذي كان يغطي منضدة الصالة؛ كانت تعيد إنتاج أشكال متطابقة على الجدران وعلى الفسيفساء المجعد الذي كان يحرق بالنافورة، وعلى درقة سلوى حيث اسم اميلي لم ينمح حتى الآن. وحكت الخالة سمارة -

²⁴الأورجانزا نوع من قماش خفيف ناعم.

²⁵السابتوتا فاكهة استوائية وشبه استوائية كمثرية الشكل ذات قشرة رقيقة ويتحول لونها عند النضج من الأخضر الداكن إلى الأخضر الفاتح أو الأصفر الذهبي. لب الثمرة لونه أصفر مائل للأبيض زبدي القوام، حلو الطعم، وتحتوي الثمرة على 1 - 6 بذور صفراء اللون، واللبن غني بفيتامين (ج) ويحتوي على فيتامين(أ) وفيتامينات أخرى، كذلك يحتوي اللب على نسبة عالية من المواد الكربوهيدراتية والبروتينات.

²⁶الجامبو شجرة تحمل ثماراً تؤكل، وتسمى تفاحة الورد. وتسمى الثمرة بهذا الاسم لأنها تشبه التفاح في شكلها، ومذاقها مثل مذاق ماء الورد. وتفاحة الورد في حجم حبة التوت وتحتوي على بذرة واحدة أو بذرتين كبيرتين. وتنمو هذه الأشجار حتى تبلغ 20م طولاً، وهي دائمة الخضراء. ولها أوراق مرنة ومتينة، ولهذه الأوراق عروق واضحة جداً حول أطرافها. وتنمو الزهور في شكل عناقيد متضامة. ويمكن أن تكون خضراء أو بيضاء أو حمراء أو صفراء باهتة. وتتغذى القردة والسناجب والطيور وخفافيش الفواكه بتفاح الورد.

في إشارة واحدة من إشارات القليلة لابنتها- أنها ضبطتها في إحدى الليالي متلبسة أمام مرآة فينيسيا بالغرفة، ترسم شفتي الدمية وخديها؛ ترى الواحدة منها الأخرى، وكانت المرأة تسهم في عزلهما عن العالم.

افشت بصوت مرير كان يمكن أن يعبر كذلك عن معاناة اميلي :عندما رأيتها هكذا، منهمكة للغاية، عدت مشياً على أطراف أصابعي كي لا أزعجها. كانت المرة الأولى والوحيدة، بعد خمس سنوات كنت قد نسيت خلالها صمم ثريا.

دائماً ما استغربت صمت سمارة ديليا، وانطفاء رغبتها في التساؤل كيف كان قد حدث كل ذلك. أنا مذهولة أحرق في الشارع، وتلك اللطمة المكتومة التي بدت تطفو على البخار المنبعث من الأحجار الرمادية. كنت أبحث عن ثريا من حولي، خلف الجذوع والأوراق التي كانت تعلق الأرض، اتظاهر بالعثور عليها، وقبلت بشكل غير معقول فرضية أنها بالتأكيد ذهبت للنفاء لرؤية الحيوانات، والاستحمام في النافورة، والقفز على سياج حظيرة الدجاج، والاماءة بشراسة أمام قن الدجاج، لتصير الطيور في حالة ذعرٍ من النوم للتدافع الفوضوي، وتطلق أجنتها وتنقر الأرض والهواء، وتتنازع، محاصرة بين الحاجز الذي لا يمكن تجاوزه، والشكل الرهيف مع التواءاتها الزائدة لا يهددها؛ لكن ذلك التمثيل الصباحي الذي حضرناه كلنا برهبة وشفقة، ربما كان حفلاً لثريا، وسيلة لتكون مسموعة أو مرئية دون القدرة على الكلام، جملة اعتراضية في حياتها اليومية (حظيرة الدجاج وفناء البيت والحيوانات)، للهروب من النظرات ومن همسات الاقرار: إنها لا تتكلم ولا تسمع، ينحسر جسدها إلى دوامة إشارات، وسط مشهد تبصره عيون راضية.

على المائدة، ساعة تناول الوجبات، يدا اميلي تقدم لك ولثريا الطعام، دائماً في حركة: تقشر الفاكهة وتوزع الغذاء على كل واحد منكما ، لكن أنت كان يمكنك بالفعل أن ترفض أو أن تقبل الطعام بكلمات قصيرة، بكلمات أحادية المقطع، في حين ثريا كانت تترضي بابعاد الطبق، والنظائر بالرفض برأسها أو تنحني نحو الطبق، وفي بعض الأحيان تنظر لك، ولفمك، ربما تفكر: "متى غابت عني الكلمات؟" أو تفكر: "في أية لحظة اكتشفت أنني لا يمكنني أن أتحدث؟"، ربما خجلت لأنك مع صغر سنك كنتي قادرة بالفعل على بناء جمل غير تامة، صحيح أنها كانت متقطعة ومفككة، لكنك بحركة شفتيك، كان أحد يتجاوب معك، أحد يحرك شفتيه، وكان العالم من حولك موجود .

رأيت الكثير من الناس تهرول من الشارع، من بوابة الثكنة، من الميدان، من المنازل المجاورة، في اتجاه الصدمة، وفيما بينهم، اميلي تمسك بيدك، عيناها تريدان أن تجداني؛ لبثت منكمشة دقيقة واحدة تحت كأس شجرة الجامبو، حتى قررت الجري دون النظر إلى الوراء وصعدت الدرجات بحثاً عن أي أحد. هناك في الجزء العلوي بدا كل شيء هادئاً وغافلاً عما يحدث في الخارج، اجتزت الممر المؤدي إلى الغرفة وتسمرت أمام الخال حكيم، الذي كان نائماً على السرير المغلق. سمعت أنفاسه المتناغمة، احسست بالحرج أو الخوف من إيقافه، لمحت في العتمة كومة هائلة من الكتب، وهي نفس الكتب كما هو الحال دائماً، التي قرأها وأعاد قرائتها عدة مرات؛ كنت تجلس على هذه الدعامة الورقية، في حين كان الخال حكيم يتصفح أحد الكتب، يستعرض حفر يوضح جريمة وشيكة، مشهد حب، وفاة بطل كنت تتهجي اسمه المعقد بتأتأة حلقية؛ عند سماعه نطقك اسماء سلافية، كان حكيم يسخر من الجميع، وحتى من نفسه، عند تأكيده أن النطق الصحيح لاسماء تلك الشخصيات يمكن أن يأتي فقط من فم طفل عنده سنتان أو من فم ثريا. من الأخوال الثلاث كان الوحيد المعتاد على التهريج معنا، والمشي ويده بيد ثريا، دائماً في الخفاء، لأنه كان يخشى أن تكشفه الخالة سمارة وترميه في وجهه بنفس الجملة المكررة منذ أن ولدت ابنتها: "لا أحد منكم يستحق لمس ابنتي". لكن لم يكن يشعر بالرهبة من تحذير شقيقته، رغم أنه كان يعرف أن لديها أسبابها لمنع أي اتصال لابنتها بأشقائها. لكن الخالة سمارة كانت تشك أنه في الأشهر السابقة لعيد الميلاد ل

54، بدأت ثريا تمشي في المدينة برفقة الخال حكيم. ساعة الغداء، حينما كان الجميع حاضرين، كان حكيم و سمارة صامتين يتقاسمان الحرج؛ حركات وجه ثريا وهي تحاكي الحيوان الكسلان²⁷ في تسلق شجرة؛ يحاكي جسمها الساكن ثبات الحرس البرونز الموجود أمام الثكنة، وتستدعي الحركات التي كانت تقوم بها بيديها وذراعيها حوار الشقيقتين الصقليين مع كلب، بدا أنه لا شيء يفلت من مغامراتها، كما لو أن النظرة كانت كافيةً لتفسير أو إعادة إنتاج العالم. رويداً رويداً اعتدنا على حكيها ما كان يحدث في شوارع المدينة؛ كانت ثريا تحضر للبيت بلفترات صارخة باقة متنوعة من الأحداث: كاريكاترات لأشكال غريبة من البشر، أولاً الشقيقان التوأمان يحاولان رواية قصة بلا نهاية للكلب، دائماً في نفس ساعة الصباح، وفي نفس مقعد الميدان الذي تظله شجرة الطلح؛ كانت تحاكي كلاهما في نفس الوقت، تراوح بين اللفاتات السريعة وتعبير مفاجئ من الاهتمام وعدم الفهم، العيون شبه واسعة واليدان متكنتان على الأرض؛ في الأول الشقيقان التوأمان مع الكلب، بعد ذلك تأتي التشنجات الإرادية المتكررة من كلتا اليدين، تتخبطان فيما بينهما بينما يتمايل ظهرها. كان الجميع باستثناء الخالين يضحكون من تلك التمثيليات التي كانت تمتد حتى ساعة القيلولة؛ وأنا بين الضحك والحيرة، لم أكن أفهم لماذا بعد الضحك يقتضب وجه اميلي: علامة على عدم الرضا عن فسحات ثريا. تظاهرت الخالة سمارة بعدم الاكتراث، لكن في أعماقها كانت تسير منشغلة بذلك المشهد، رغم أنها لا تمنع الخروجات المتفرقة لابنتها مع خالها حكيم. فكان من الأسوأ رؤيتها تكبر داخل حدود البيت، تقتفي آثار الفواكه والخشخاش، وتلسع يديها عند حفر أعشاش النمل.

في اليوم الذي ذهبت لزيارتها للحديث عن رحلتي. قالت الخالة سمارة: حمدت الله عندما رأيت ابنتي ملتصقة بالدمية، تتمشي وتلهو بلعبة تجتذب أية فتاة. لكن بعد الحادثة صرت احتقر كل دمي العالم.

كانت لا زالت تعيش وتعمل في دوار "الباريسية"، وكانت ماهرة في فنون التجارة لدرجة أن جدنا خصها للأبد بمهمة محفوفة بالمخاطر ومخيفة حتى بالنسبة له: استطلاع رغبات الزبائن واختيار طلبيات البضائع. نادراً ما تذهب إلى الفيللا²⁸، وفضلاً عن أنشطتها في دوار "الباريسية"، كانت حياتها لغزاً بالنسبة لنا جميعاً. هو كان يعلق بشكل عابر أن أبنته تسافر عدة مرات في السنة، دون أن يعلم أحد وجهة تلك الرحلات وسببها. وكان غيابها قصيراً جداً وغير متوقع لدرجة أن جدنا كان يبلغنا فقط أثناء تناول الغداء:

قد رجعت سمارة.

وفي أحد الأيام، وبعد نطق العبارة المقتضبة، أضاف أحد أبنائه:

-- عادت من المسكن الخفي...

في تلك الفترة لم يكن لجدنا أي دافع للرد على هذا أو ذاك، ناهيك عن توبيخ الابنين اللذين وصفهما في الماضي بالتخاذل، وهددهما بحزام كبير. منذ ولادة ثريا أنجيلا، وهو يحاول تهدنتهما، ولكن بعد عدة محاولات لم تود إلى أي شيء، اقتنع بالقول بأن مصير الأبناء لم يعد يعنيه في شيء. كان مع تقدم عمر الشيخ المنهك من الحياة، يمضي ساعات في لعب

²⁷ (bicho preguiça) الحيوان الكسلان هو حيوان ثديي من صنف الدببة يستوطن أمريكا الجنوبية وله وجه مستدير ومسطح وفم كبير واسع، ويعيش الكسلان متعلقاً على الأشجار بالمقلوب، ومشهور عنه بلادته الشديدة على الأرض فهو لا يتحرك إلا عند الضرورة القصوى.

²⁸ استخدم الكاتب التعبير البرتغالي "sobrado" الذي يشير لطراز معين من المنازل الموجودة في المدن، وهو مكون من طابقين مبني في مستوى أعلى من مستوى الشارع، وتعود أصوله المعمارية لفترة استعمار البرازيل حيث يروي البعض أنه جاء محاكاة للبيوت الأندلسية جنوب البرتغال. وجرى العرف بين المهاجرين اللبنانيين في البرازيل على استخدام الطابق الأول من بيوتهم باعتباره متجراً و الطابق الثاني منه بوصفه بيتاً.

الطاوله وسرد الحكايات لك، وعمل بصدق مذهب على مديح ابنته لدرجة أنه أربك اميلي في آرائها حول الحالة العقلية لزوجها:

وتلعثت قائلة:- أنا لم أعد أفهم أي شيء. لا أعرف متى ينشط ذهن زوجي ومتى ينتهي هذيانه.

في الحقيقة حينما يمتدح الابنة يبدو ذهنه أنشط من أي وقت مضى. مع مرور الوقت تبددت شهرته كرجل صارم وملتزم وموسوس، ومن التعليقات العابرة عن شخصيته، يبقى الإجماع على أنه قبل أي شيء كان شخصاً سخياً يعشق العزلة. كان هو من ساعدني على الخروج من المدينة للسفر إلى الخارج للدراسة، وعلاوة على ذلك، لم ينزعج قط من وجودنا في البيت منذ اليوم الذي جمعنا اميلي فيه تحت كنفها وحتى لحظة الفراق. ونحن نتمتع بنفس متع أولادهم ونفس منافعهم، ومعهم عانينا من أعاصير غضب أب يائس وأم تعيسة. لا شيء ولا أحد يستقصينا من الأسرة، لكن في اللحظة المناسبة يعنى بتوضيح من نحن ومن أين جئنا، وحكى كل شيء بكلمات قليلة تخلو من الشفقة و من الأسى.

الوقت القصير الذي أمضيته فيه معاً، أعربت الخالة سمارة عن أسفها لغياب شقيقها حكيم. وبقدر من الاستياء، كانت تقول: "مضى ما يقرب من عشر سنوات منذ أن رحل، ولم يكتب لي خط واحد". أحداث الماضي لم تعد تضايقها كثيراً؛ لذلك ربما تستدعيها بشكل طبيعي، مع عدم وجود أية إشارة لضغينة. كانت تكشف من وجهها عن تعبير رقيق، ولكن لا تزال تبدو على جسدها علامات الحداد نفسها: ثوب من نسيج، كله أسود، قبعة دانتييل أسود تربط شعرها الأسود وعقد لؤلؤ أسود يخص اميلي. تحافظ على طريقته نفسها المستحبة والمنطوية، ولم تفقد ذلك الهوس في البقاء جانباً والنظر نظرة مائلة حينما تتحدث. تتذكر ابنتها بين الحين والآخر:

شيطان وسيم، بشعر فاتح ومجدد وجسم صغير رهيف، مثل جسم غزالة. أستيقظ في الصباح تواقاً لتأمل صورتها، كمن يسرع الخطى لقطف وردة. اميلي؟ نعم، وأحياناً تأتي إلى دوائر "الباريسية"، وتدخل حجرتي للبكاء. لا أعرف قط على من تبكي أو ما أكثر ما يحزنها: غياب حكيم؟ وفاة شقيقها أو مصرع ثريا؟ سفاهة ابنيها؟ تطلعت لي بوجهها المائل جانباً وقالت:

- هل تعرف أنني لم احتج لهم قط، لكن اميلي كيف يمكنني أن أعيش بدونها؟

لا أحد يمكنه أن يعيش بعيداً عن اميلي ولا أن ينتقد عاداتها. فمثلاً، نجت الدمية من الحادثة وبقت محفوظة بين متعلقات اميلي، التي نهت ابنتها عن حرق اللعبة. كان الخال حكيم هو من أخذ الدمية من يدي الأطفال، وبعد الحادثة بوقت قصير. أنا أيقظته بهز السرير المعلق، وبذعر سقطت على الأرض النظارة التي كانت على جبهته. يترنح من النعاس ويعانى من تفتيح رموشه الملتصقة. أعتقد أنه كان لا يزال يستمتع بصور حلم فريد من نوعه، فقد ابتسم في وجهي وتنهد "يا جمالك!"، وعاد لغض طرفه، ثم هزرت السرير المعلق بقوة، بينما ألقى بزهور البيجونيا والورود و نوى الفواكه على وجهه، لا أعرف ماذا نطقت وأشرت إلى الشارع : موقع الكارثة. قفز قفزة، نظر إلي وأنا غصت في السرير المعلق، وظللت أفكر في الوهج المترامي في وسط الشارع، قلقاً عليك، أبحث عنك، لكنني كنت قد لمحت فقط اميلي منحنية على جسم تغطيه ملانة مبقعة باللون الأحمر. كانت هناك أيضاً أسماك وخضراوات وفواكه مبعثرة على الحجارة الرمادية، ويهدد الجنود بهراوات الأطفال الذين يحاولون سرقة مشتريات سلة اميلي المتناثرة على الأرض بجوار جثة بنت الخالة، كان الأطفال الهنود يقفزون فوق بقعة الدم، يرغبون في لفت انتباه الرجال المسلحين الذين يرتدون الجينز أو الزي الكاكي، درجة لون بشره الأطفال.

تحت نور الشمس الشديد بدا الجميع من البرونز، يتناقضون فقط مع زهور تنورة إميلي، والبقعة الحمراء التي لا تزال تنتشر على الملائة تحولت إلى شرنقة، الرأس مثل قبة رمّانية اللون، أو أحمر أكثر دكائاً، أكثر تركيزاً، كما لو كان اللون قد انفجر هناك، في إحدى أطراف الجسم. كانت واحدة من الصور الأكثر إيلاماً في طفولتي؛ ربما لهذا أصررت على إستدعائها في خطابين أو ثلاثة كتبتهم لك؛ في رذك كنت تدعوني بالمحظوظة، لأن هذه الأحداث قد وقعت عندما أنا كنت أقدر سواء بشكل جيد أوسىء على تثبيتها في ذاكرتي. في إحدى الرسائل التي أرسلتها لي، كتب شينا مثل: "الحياة تبدأ فعلاً مع الذاكرة، وفي ذلك الصباح المشمس والمشوم، أنت تتذكرين تماماً الأساور الذهبية الأربعة على ذراع إميلي الأيمن وفستانها المطرز بالزهور؛ يا له من حظ، القدرة على تذكر كل هذا، وأنا؟ مردي سترة بحار، لم أكن اشارك حتى في إرباك الآخرين وحزنهم، أتذكر فقط أن ثريا كان لها وجود، كانت أطول مني بكثير، وأتذكر بشكل عابر يديها وهي تلمس وجهي والتصاقها بالحيوانات؛ واختفائها - إن لم ألاحظه- فإنه لغزاً؛ أو كما كانت إميلي تقول لي في السنوات اللاحقة: بنت خالتك سافرت... عرفت، منك، أنني أكاد أشهد موتها؛ شاهدة بلا جدوى، أين كنت أنا في ذلك الصباح؟"

قضيت اليوم تتحدث عن الأسماك وعن الحيوانات التي رأيته في السوق، دون أن تفهم الضجة، الذعر الذي كان يسود البيت. كنت ترتدي قميص نوم من قماش باتيست من الكتان، من تلك القمصان التي كانت إميلي تطرزها برأسي حصان، أو تطرز بالأحرى محيط رأس الحصان وشعره، وما بقى كان من قماش شفاف يبين جلدك، تبدو للآخرين مرتدياً هكذا: قميص نوم مطرز ساقطاً حتى ركبتيك، وكنت تحتذي حذاء بوت عسكري وجوب من القطن ينتهي أيضاً عند الركبة، وعليه الأحرف الأولى لاسمك مطرزة بحروف قوطية. كان تناقض يغطي من الرأس إلى القدمين: الحذاء البوت، تطريزات، جوارب طويلة، مبالغت إميلي، التي كانت تجلسك على مقعد مرتفع، وسافيك في الهواء، وشعرت بنوع من الدوار لأنك نظرت إلى الأرض كأنها هوة وهناك في العلو مكثت بلا حركة: تمثال أو لعبة للبالغين الذين يتأملونك، يتفحصون خديك وملامحك، والجزء البسيط المرني من جسمك في ذلك العرش المقام بعناية تحت كرمة الفناء الأصغر، كان السقف النباتي يحميك من الشمس. تزعجني قليلاً رؤيتك هكذا، في وسط نساء ذات وجوه مبدرة، أفقعة باسمه في وضوح النهار ترغب في ابتلاعك، تشير كل إشارة منك صراحاً و تشنجاً، يقبضن جميعهن على المراوح اليدوية، وتتنافسن على مكان بجانبك، لتهدية معبود إميلي الصغير.

كانت إميلي فرحانة خلال تلك الجلسة الوثنية، ويروق لها أن تلاحظ موقفها كأم الدنيا، تمتد فوقك مثل فقاعة مشعة منتفخة للأبد، وأعترف أنه كان شبه إذلال للأطفال الآخرين حضور تلك المشاهد من التكريس والنشوة؛ في النهاية، من لم يرد أن يكون هناك فوق رضيعاً مقدساً، معلقاً على عصفاء وضوء قادمة من أفواه ومراوح ذات ألوان فاقعة. كنت تطفو- دون أن تدري- على باقة من مسك الروم الدرني. وفي وقت لاحق، عندما أكملت سنتين، تمت إزالة قاعدة التمثال، كان يمكنك أن تثبت على الأرض وأن تمشي وحدك، لكن ظللت محاطاً بسور من النساء، تفوح بروائح غريبة مثل أسمانه: مينطه، هندية، ياسمين؛ كنت تفتقد ثريا أنجيلا تحبني معك، تلامس الرأسان الأرض، اصطياًداً لنمل "الأتا"²⁹، تقتفيان آثار لا تنتهي من النمل الناري، تقتفيان بعشوائية صف متحرك يختفي أسفل جذع شجرة؛ وهناك تسمرت، وفي الجهة المقابلة تبعتما خطأ أسوداً ومنحنياً بجانب حوض الزهور، الذي ينتهي عند الحديقة الخلفية المجاورة لفناء النافورة، حيث وجدتما أخيراً الثقوب

²⁹ هو نوع من النمل يعيش في المناطق المدارية ويتغذى على الأعشاب وعلى عشب الغراب.

التي يجيء منها ويذهب إليها: مساكن تحت الأرض، متاحات لا يمكن رؤيتها، تلال متحركة، تتزايد، تختفي هنا وهناك وتعاود النهوض. كنتما تعرفان بالفعل أن نتونات الأرض والعيون الثابتة على الأرض تحرق مثل النار؛ كانت بالنسبة لك جبلاً وحدقات خطيرة، لكن ثريا كانت تستمتع بتحديها بأصابعها وببيديها وبوجهها، وقد جاءت ذات مرة تفرك وجوها في إحدى تلك النتوءات البركانية، ثم خرجت مندفعاً نحو النافورة؛ ومن وجهها بدت أن تبصق نيراناً، وتركز كل معاناة صوتها غيرالموجود في معالم وجهها، في عينيها المغمضتين، في يديها اللتين تتلمسان حواف صدفة حجرية ضخمة تبحث عن شيئاً، من سائلٍ لتخفيف آلامها، وطفرات الماء من الفم الحجري للملانكة؛ تعاني من غياب ثريا، وحيداً بين قلاع وكهوف نارية، غير محمياً بظل جسدها، كنت تجهش بالبكاء، دون أن تنظر أولاً للنافورة، وجه ثريا المنتفخ، الضحك الذي كان يبرز من شرائح المياه وخصلات الشعر. كما لو كان انعكاساً للعذاب والألم، واحد يبكي لغياب ما، وآخر يضحك عند التحقق من سبب البكاء. كنت تصمت عندما تعود هي من النافورة وتحمل بين كفيها ماءً لتسكبه على جسمك، تجذبك لفسيفساء الفناء، للنافورة، تفودك للصخرة البنية والبارزة، التي تتظاهر بالسبات عبر القرون؛ تلك المنحوتة الغريبة، في بعض الأحيان تصبح بالقرب من النافورة وتختلط بالمادة السمكية والخشنة للنافورة نفسها؛ في وقت آخر من اليوم كان بلا جدوى البحث عنها، وكم من المرات قلبت المزرعة و الممر الجانبي و الأفنية دون أية نتيجة؛ كنت محبطة لأنني لم أجد مخبأ حيوان بطيء جداً، لكن ذلك البطيء، الذي يصحبه خلال أكثر من قرن من الحياة والذي يبدو لنا تحدي أو مواجهة، يعد جزء من طبيعة الحيوان نفسها؛ كان يرعيني عند العثور عليه دون قصد، مموهاً تحت كومة من الأوراق على الأرض؛ بلا أكثر ولا أقل كان الشيء يبان من الحركة قبل أن يظهر من تباين الأنسجة، خلافاً لغيره من حيوانات أخرى تفتقر لدركة، كما لو كان قد تعرض حتماً للزمن، للخارج، للعالم. من خلال الشيش كنت اتجسس عليكما من عند الساعة الكبيرة السوداء، تلك العلبة بموشراتها الذهبية التي عبرت تقريباً قرناً كاملاً لتنافس أميلي في الدورة المتكررة للأيام؛ تلك الساعة الحائط، الأصمت من كل الساعات التي عرفتها، كانت من أكثر الأشياء التي فنتت ثريا. كانت تجلس ساعاتاً أمامها، وتثبت عيناها على الحركة البندولية للموشر الذهبي، على عقرب الدقائق، تنتظر القفزة المنتظمة وكذلك الصامته للسهم الأسود. اليوم أظن أفكر في الوقت الذي كانت تكرسه لذلك الحوار الصامت مع الزمن، غير مبالية بالضربات التي تصدر حينما يلتقيا السهمان، ويكفي أن أقول أنه في منتصف النهار كانت الضربات الخشنة والحادة تؤلم سمعي، وأنا كنت أبعد عن المصدر الصوتي. بل ولا أحد كان يتحمل الضربات التي كانت تدق فجأة مثل الرعد. منذ صغري، كنت أرى ثريا غير متأثرة بالشيء الأسود الذي يعلن منتصف النهار؛ في البداية تخيلت أنها قد تكون مزحة، لكنها لم تزغ البصر حتى عندما تقترب اميلي من الساعة عند منتصف النهار، كانت كل يوم منغمسة في جو صدى الصوت لا غير، كانت تفتح الغطاء الكريستالي، تبحث عن شيء ما في إحدى زوايا الصندوق، وتتلمس جدرانها الداخلية لتسحب مفتاح، ومن ثم كانت يدها تتوه في الأحشاء المعدنية، تبحث عن الثقب، الفتحة التي تناسب المفتاح، هناك، في قلب قلب الماكينة.

من الأشياء الموجودة داخل البيت، الساعة الكبيرة كانت الوحيدة التي تعبدها ثريا أنجيلاً. قال الخال حكيم - الذي يظل يحكي قصص "غريبة" عن هذه الساعة- أن الأمر انتهى بها أن تم تعليقها على حائط الصالة، بعد شهور من التفاوض بين اميلي ومرسيلي كان قد باع دوار "الباريسية" للعائلة، هناك في الثلاثينيات. كادت الصفقة أن فشلت بسبب تعنت كلاهما، ويبدو أن جدي وصل به الأمر أن واجه اميلي بأنها قد تخسر كل شيء بسبب ساعة. قال العجوز: - نتعرض لخطر الاضطرار إلى العودة لأرضنا فارغي الأيدي.

ردت اميلي: - لا بأس، عندي في لبنان الساعة التي أحبها، وعلاوة على ذلك لن أحتاج إلى التلثم أو استشارة القواميس لأقول ما يخطر على بالي³⁰.

وفي النهاية بعد أربعة أشهر من مقترحات ومقترحات مضادة، تم الاتفاق على أن لن تنتقل ملكية الساعة فحسب لاميلي، بل أيضاً المرايا والثريات البندقية وكراسي "ارت ديكو"، ومجموعة من أدوات المائدة الفضية بمقايض عاجية؛ وهي في خضم المفاوضات الصبورة والمثابرة من الأخذ والعطاء، عرضت على المرسيلى قطعتين من القماش المستورد من ليون و ببيعاً أنثى موهوبة بلهجة مميزة من منطقة البيريني الوسطى وقادرة على نطق "Marseille" و "La France" و "Soyez le bien venu"³¹. كان فراق البيغاء مؤلماً لاميلي، لأن هندية كونسيساوا أهدتها لها، بعد أن روضت خلال وقت طويل بيغاء المكاو على فن إجادة الكلام، من مسكنها المعلق، والمبني في منتصف الفناء الخلفي لدوَّار "الباريسية"، كانت تصلي صلاة السلام عليك يا مريم، وترتل آية سفر التثنية، وعند بداية الليل وفي صباح الأيام المشمسة، كانت اميلي تصفق على وقع الأغنية المفضلة للصديقتين، "بلدي بلدي". بحلول المساء، الزبائن والزوار الأكثر لهواً ظنوا أنه بث إذاعي على الموجات القصيرة، لتساعية أو قداس مقام على الجانب الآخر من المحيط. يبدو أن الجد كان يصحهم، ويقول لهم "هنا في منطقة الأمازون من يكرر كلام الرسل تتم تغطيتهم بريش ملون، ويتغوطون على رؤساء الاشرار". كانت اميلي تعرف أن لاورى عند اصدارها أغاني مثل أصوات لعبة زمبرك، تثير غضب زوجها لدرجة إبقائه بعيداً عن الفناء. مع ذلك، بدأت تفقد ولعها بهذه الطائر، عندما أخذت تعاند إحدى العاملات التي خدمت الأسرة، قبل وصول أناستاسيا سوكونهو بشكل نهائي. وهي زنجية يتيمة، كانت اميلي قد اختارتها من بين فيضان فتيات مهجورات في صالات المكتب البرازيلي للإعانة؛ كانت جائعة وحزينة جداً لدرجة أنها نسيت اسمها واسم عائلتها وكانت تتواصل فقط من خلال الإيماءات والتنهيدات. في أول اتصال للاورى بالمستجدة لم تستلطفها: كانت ترفض تقشير الموز والبابايا، وأكل التابيوكا³² مع الحليب التي تقدمها الخادمة، وتوقفت عن الغناء أو الصلاة إن رأت البنت موجودة في الفناء. تسامحت اميلي مع هذا العناد لبعض الوقت، لكنها تخلت عن الخادمة في اليوم الذي أصبح فيه منقار لاورى مغطى بمادة من خليط لعاب لزج وملح. ومنذ ذلك الحين، صمتت الطائر. في أشهر التفاوض مع المرسيلى، أعادت هندية البيغاء لبيتها، وبذلت الجهد الجهد من أجل أن تستعيد صوتها وتمكنت من تعليمها بعض العبارات الفرنسية. انبهر المرسيلى للغاية من الطلاقة الصوتية للطائر، وخشية هروبها، قص ريشها، وشيد لها قفصاً من الخيزران، وخلفاً لجنس الحيوان، أعاد تعميدها باسم "سترابو". اندهش الفرنسيون وزبائن مطعم "لافيلى دي باريس" الواقع في شارع "أوسو" عند رؤيتهم قفصاً تقريباً بحجم أقفاص الحيوانات الكبيرة، يتأرجح على محور مروحة السقف، ويدور مثل نحت حركي ضخم، يتميل بلا وجهة معينة في منتصف السقف على إرتفاع ثمانية أمتار من الأرض. فقط عندما يتوقف ريش المروحة عن الدوران يصبح من الممكن أن تلمح "سترابو" منكشئة، وقد وقف ريشها، ورأسها مولج في جسمها. متحررة من هبوب الرياح، كانت الطائر تستعيد شكلها الأصلي: كانت الحرارة تعيد لها مرة أخرى الريش القزحي اللون وأسلوبها المتباهي، وصوت نقيها يردد آخر عبارة تعلمتها:

³⁰ (me dá na telha) ستعمل الكاتب "يظهر لي على القرميد" وهو تعبير استعاري برتغالي للإشارة إلى ما "يخطر على البال".
³¹ استعمل الكاتب هذا التعبير الفرنسية "Marseille" و "La France" و "Soyez le bien venu" وتعني باللغة العربية على التوالي "مرسيلى" و "فرنسا" و "مرحباً" أو "أهلاً وسهلاً".
³² (tapioco) تابيوكا في البرازيل مخبوز من طحين الكاسافا (نبات جذري غني بالكربوهيدرات ويعرف أيضاً باسم المنيهوت).

33. "Je vais à Marseille, pas toi"

البعض يضحك دون فهم، والبعض الآخر يشعر بالحزن لأن الميناء الذي كان "سترابو" يقصده كان مستحيلاً عليهم، ويستثير فقط الحنين لمنطقة البيريني الوسطى البعيدة. غضبت اميلي بدورها، عندما علمت أن المرسييلي عرض لاوري لرياح اصطناعية ليأقلم الحيوان، منذ الآن، على هبات رياح الشتاء الأوروبي الباردة. في أحد الأيام قررت أن تذهب حتى المطعم، لكنها تسمرت أمام الباب عندما رأت الجالية الفرنسية متمركزة تحت القفص تنظر لأعلى، بينما يرافق ضرير على الأكورديون النشيد الوطني الفرنسي بين زجاجات النبيذ الأحمر والشمبانيا. فعدت للبيت مستاءة ونفست عن نفسها: مع ديوك كثيرة طليقة هناك قروا أن يجعلوا من الببغاء رمزاً للوطن. فقط ينقص تحويل حيواني الأليف إلى ببغاء ثلاثي الألوان.

بالنسبة لجدي، بالنسبة لنا جميعاً، ظل الاقتناء الملح للساعة لغزاً لفترة طويلة. لو كان هناك شيئاً متماثلاً بين ماناوس وطرابلس، فلن يكون بالضبط حياة الميناء، أو غزارة المعارض والأسواق، صياح الماسكاته³⁴ وتجار السمك، أو البشرية السمرء للأشخاص؛ في الحقيقة، تبرز الاختلافات - أكثر من التشابهات- أمام أعين أولئك الذين ينزلون هنا، حتى أن تغيير ميناء يفترض دائماً تقريباً تغييراً في الحياة: مشهد المحيط، والجبال المكسوة بالثلوج، وملح البحر، ومعابد أخرى، وخاصة النداء باسم الله بلغة أخرى. لكن تماثلاً ما كان يهيمن على كل الاختلافات: في ماناوس كما في طرابلس لم تكن الساعة هي التي تدفع الحركات الأولى لليوم ولا تحدد نهايته: ضوء الشمس، وتغريد الطيور، وأصوات الناس التي كانت تدخل الركن الأبعد من الشارع، كل هذا يستفتح اليوم؛ وكان الصمت يعلن حلول الليل. كانت اميلي ترافق مسار الشمس، غير مبالية بساعات الساعة، ودقات أجراس كنيسة (نوسا سنيورا دوس رمدوس) ونفير البوق الذي كان يصل إلى سمعها ثلاث مرات في اليوم. لم تكن تروق لها فكرة أن شخصاً ما من شأنه أن ينفخ آلة الكورنيت على فترات متباعدة كل ست ساعات، وأن ينتشر الصوت على أسطح القرميد في مدينة يستيقظ سكانها على صياح الديوك: كان الصباح يبزغ، بشكل غير متوقع، فجأة، في خضم الصباح. لذلك، استغرب جدنا أن تسعى اميلي سعياً دؤوباً لإقتناء الساعة؛ وأنها أهتمت باحضارها للفيلا فور افتتاحه؛ وحيء بالمرايا والأثاث في وقت لاحق، عندما صار دوار "الباريسية" مجرد مكان للعمل.

أنا أيضاً كنت حريصة على كشف الدافع وراء اهتمام اميلي بالساعة. كنت أعلم أن من بين الأخوال كان حكيم فقط مصدر أسرار. لحظة وصوله، كانت اميلي قد لفظت أنفاسها الأخيرة. وصل في بدء مساء الجمعة، بعد أكثر من عشر ساعات في رحلة جوية معقدة ومليئة بمحطات الترانزيت. جلب في الأمتعة كمية هائلة من المذاذات الشرقية وعلبة التبغ الفارسي الأساسية لإشباع عادة الأكبر سناً من المشاركة، الذين يدخلون الشيشة فقط بالتبغ القادم من طهران. وصل أيضاً بقليل من الأمل، فالخال اميليو - متحفظاً ومهذباً- تجنب قول الحقيقة لابن اخته. نبه بالتليفون أن اميلي أكثر حزناً وحنيناً منها كونها

33 معنى العبارة الفرنسية: "أذهب لمرسيليا، لا لك"

34 تعني في البرازيل البائع المتجول ولكننا قمنا بنقلها حرفياً للعربية لأن لها إحياءات ثقافية تتجاوز معنى البائع المتجول، فقد استعمل الكاتب الكلمة (mascate) وهي تاريخياً من اللغة العربية (مسقط) عاصمة عمان التي خضعت للاستعمار البرتغالي في فترتين (1507-1650) و(1640-1650)، وقد قدم من مسقط لشمال شرق البرازيل برتغاليون وعرب عملوا كبائعين متجولين، واتسع استعمال الكلمة للإشارة بشكل عام للبائعين المتجولين من المهاجرين العرب والبرتغاليين واليهود الذين كانوا يجوبون البلاد ويجتازون الأنهار ويطلقون الأبواب لعرض بضائعهم. وكان هذا العمل (mascateação) من أوائل الأنشطة التي كان يقوم بها هؤلاء المهاجرون ليجمعوا ثروتهم الأولى للخروج من دائرة الفقر والاستقرار في البرازيل وقد اشتقوا من الكلمة فعلاً عربياً يستعملونه (mascatear).

شائخة، وترجى حضوره قبل غروب شمس تلك الجمعة. وافق الخال حكيم دون إلحاح على التحدث مع اميلي، مع علمه أن الأم كانت شبه صماء، وكانت تنصت فقط لأصوات شخصين أو ثلاثة بالإضافة إلى هندية كونسيساو، ورغم ذلك كان من الضروري أن تتحدث صارخةً، ببطء شديد وبالعربية. عندما عدنا من المدافن في بداية المساء، نحن وجدناه بمفرده في الحديقة المهجورة في البيت الكبير المغلق. كان يلاحظ من خلال الجدران الخشبية داخل الصالة حالة فوضى، غير راضٍ عن عدم تمكنه من الدخول، تعيس من احساسه المشؤوم، الذي صار حقيقةً عند إدراكه إقتراب السيارات المصطفة، والملابس الداكنة للنساء اللواتي نزلن لتحيته. لحظت طريقته المرحجة، ويديه المفتوحة التي تهدب شعره الرمادي، وحركاته المتسارعة لضبط جسمه وتوضيب سترته الكتانية. والتعبير الحائر لوجهه، لأن تحياته التي كانت غامرة وحارة لغيابه فترة طويلة، لم تتجاوز المصافحة أو عناق التعزية. شكلوا دائرة حول الخال حكيم، وجلس أحدهم على الحقائق للبكاء وآخرون في الصالة الفوضى والمضاء بلمبة واحدة يتباحثون أطلال العمر كله، مؤجلين القرار الصعب بدخول غرفة لا تزال تعبق برائحة الزهور و الشمع المحترق. وأخيراً، بدأ الخال حكيم في الكلام، وهو متأثر أيضاً بالألم المفاجئ، وفي الخارج كنت انصت لصوته كل فترة، صوت يتساعل ويجب في الوقت نفسه، لا يشغله إلا الحفاظ على صوته في الهواء، حتى لا يأسف أصدقاء وشقيق اميلي في كل ثانية على الكارثة التي وقعت في بدايات الصباح. استغل الخال اميليو الفاصل ليعلن حضوري، ودعاني بحماسة شديدة بدت أنها تندد بأسلوب الهروبي بوصفي مراقبة سلبية. وفي لحظة ما الحداد فتح السبيل للغسيل؛ أنا والخال حكيم تعانقنا، وبينما نحن مستغرقون في العناق لعني، وهو يقول أننا عشنا فترة طويلة في الجنوب، في ولايتين متجاورتين، وأنا زرتة مرة واحدة فقط، ويعلم الله منذ متي. كان ثقل الجسم والسن قد جعله أحذب قليلاً، لكنه حافظ على أناقته القديمة نفسها واكتسب الأدب غير الملتزم لأعزب وحيد وخلق. طلب أن يفتحوا الباب، فقد كان يرغب في توزيع الهدايا وأن يجلس قليلاً على كرسي الانتريه وعرف أنه نفس الكرسي القديم. هندية التي كانت تعرف البيت مثل كف يدها أشعلت الأنوار واختفت في الممر وهي تزعم أنها ستعد قهوة؛ قرر الخال حكيم فتح الحقائق لاختفاء سوء حاله، لأن كل شيء في ذلك المكان وفي الأشخاص الموجودين فيه لا يزال يكسوه ظل اميلي الكثيف. بعد فتح الحقيبتين، قدم علب هدايا ملونة حتى للذين لا يعرفهم، وفرش على البساط الفارسي الهدايا التذكارية الخاصة بأصدقائه الغائبين والتي كان سيوزعها بنفسه عليهم عندما يقابلهم. كيس واحد فقط ظل مغلفاً، وسرعان ما أدركت أنه لن يتم فتحه قط. كان بعض الناس يبتسمون ويشكرونه عند إزالة غلاف الهدايا، كانت الهدية مناسبة تماماً لذوق متلقيها ولهيته؛ بالرغم من ذلك كان الحماس فاتراً، وحينئذ أخذ الخال حكيم في سؤال كل حياة كل واحد، لكن في اطار حديث الجميع المتحفظ، كان الأمر البارز هالة من الموت. لم يكن هناك شيء يمكن فعله، إلا الإستسلام دون خجل ولا خوف للألم الذي كان يخفيه ببذل الجهد؛ كان يشاطر الآخرين الحداد والحنين، لكن بطريقة مبالغ فيها، شبه شرسة، لدرجة أنه كان يدع هندية كونسيساو ترتجف من رأسها لأخص قديمها، ولحسن الحظ أن المرأة البدينة لم تقع وهي تحمل الصينية المليئة بفناجين القهوة. فوجئت برد فعل الخال حكيم، لدرجة أنني لم ألحظ وصول أصدقاء اميلي، يجذبهم النور، والأبواب المفتوحة على مصراعها، وصوت ابن يشد انتباه الآخرين عند تذكر أمه، قال الخال حكيم، وهو يحتسي آخر رشفة من القهوة: هل تتذكرون كيف كانت اميلي تعملها؟، كانت تطلب من الجميع أن يقلبوا الفناجين في الصينية، وبعد ذلك كانت تتفحص أقواع الفناجين البورسلان لتقرأ قدر كل واحد منهم من تشابك الخطوط السوداء الجافة من السائل .

وكانت المحادثة تمتد طوال الليل، لأن الناس لا يمكنهم سماع القصص دون إبداء آرائهم أو تذكر شيئاً ما؛ بدأ شخص ما بالفعل في فتح علب الشوكولاته والحلويات لمرافقة الجولة المقبلة من القهوة؛ ثم تأتي العصائر والعرق، ومن يدري وجبة مرتجلة عند منتصف الفجر. كل هذا يحيلني إلى اميلي، كان يدعني تواقاً لمعرفة حياتها في الفترة السابقة لعيشنا معاً. أستغللت الصراخ والبكاء لأخرج بهدوء من الصالة، ولأغادر البيت دون أن أتحدث إلى أحد. قبل اجتياز البوابة، أدركت أن شخصاً ما كان يتبعني عن كثب، كان الخال حكيم الذي سارع لتوديعي. وسألني:

-هل لديك أخبار عن سمارة ديليا؟

أجبت: ولا خبر. أعرف فقط أن الخال أميليو أبلغني أنها غادرت دوّار "الباريسية" ولا أحد يعلم أين هي الآن. كنت أريد أن أعرف كم من الوقت سيبقى في ماناوس. وفي جو من القلق، وهو ينظر حوله، كما لو كان يرغب في تجنب اقتراب أحد الدخلاء، أجاب:

الوقت الضروري لرؤية أختي من جديد.

قلت له أذن أنني سأود التحادث معه، بعيداً عن الضجيج، بعيداً عن الجميع. ذكرت الساعة السوداء، وأمور أخرى كثيرة تركتني حائرة، وهو وعد أنه سوف يلتقي بي، بمجرد أن يستعيد سكينته ويسترجع أنفاسه.

قال بصوت أكثر استرخاءً: أستطيع أن أقضي بقية حياتي وأنا أتحدث عن الماضي.

جرى عقد اللقاء مساء الأحد، في ظل كرمة الفناء الصغير، بالضبط تحت نوافذ الغرف التي كنا قد سكنا فيها. في صباح يوم الاثنين الخال حكيم استمر في الكلام، وكان يتوقف فقط عن الكلام ليرى الحيوانات من جديد وللتجول في فناء النافورة، حيث كان يبذل وجهه وشعره؛ ثم كان يعود بمزيد من القوة، ورأسه تنمل من المشاهد والحوارات، مثل شخص ما عثر لتوه على مفتاح الذاكرة.

"كان لدي الفضول نفسه خلال المراهقة، أو حتى قبلها: دائماً. سألت والدتي عدة مرات لماذا الساعة، وبعد مراوغات عديدة، طلبت مني أن أكرر عبارة كنت أتفوه بها عند النظر إلى البدر. ربما كان عندي ثلاث سنوات منذ أن كنت أشير إلى السماء المظلمة، وأقول: "هو نور المساء". كان التفسير الملتوي الذي وجدته اميلي في طفولتي لعدم التحدث عن نفسها. بعد سنوات، عندما انتزعت بضعة كلمات من هندية كونسيساو، بدا الأمر شبه واضح. حكّت لي فقرة مظلمة من حياة اميلي. كانت أمي والأخوان اميليو وأمير قد مكثوا في طرابلس تحت وصاية أقاربهم، في حين فاضل وسميرة، الجدين، غامرا بحثاً عن أرض، هي الأمازون. لم تحتل اميلي الانفصال عن الوالدين.

في صباح الوداع، في بيروت، ابتعدت عن الأخوين واعتكفت في دير ابرين، الذي كانت والدتها قد حدثتها عنه. سار الإخوة في كل جبل لبنان بحثاً عنها، وبعد أسبوعين، سمعوا شائعة أن ابنة فاضل التحقت بدار ابرين للراهبات. كان أمير هو من عمل أكبر فضيحة عندما عرف أن شقيقته تنشد حياة الدير: اندفع داخل الدير دون أدنى تقديس لبينة الزهد، هاتفاً باسم اميلي ومطالباً، واصبعه في الهواء، حضورها لصالة "الشقيقة الكبرى"؛ رأيت، في النهاية، الأخت تدخل صحن الدار، وهي ترتدي ثياباً بيضاء ويحدد وجهها شريط أورجانزا؛ تلك الرؤية، أكثر من الهروب، ربما ما دفعته لإتخاذ الموقف الذي اتخذه: أخرج من جيبه مسدساً وصوب ماسورته للجزء الجانبي من رأسه، مهدداً بالانتحار إن لم تغادر الدير. ركعت اميلي عند قدميه وتدخلت "الأخت الكبرى": فلترحلي مع شقيقك، الله سيلفك في أي مكان في العالم إن كان قدرك خدمة الرب.

كانت تلك واقعة رهيبة في حياة اميلي. وافقت على ترك الدير في ذلك اليوم، لكنها توسلت كي يسمحوا لها بالصلاة بقية الصباح، وبدق الناقوس في منتصف النهار لتعلن ختام الصلوات. كانت نائبة رئيسة الدير، الأخت فيرجينيا بولاد، التي كلفت اميلي بمهمة هز اثنتي عشرة مرة حبل الجرس المعلق في سقف الممر المجاور للدير. كان ذلك التكليف ثمرة انجذاب اميلي للساعة السوداء التي كانت تشوب الجدران البيضاء لصالة نائبة رئيسة الدير. عندما دخلت تلك الغرفة لأول مرة في تمام منتصف النهار. ربما ظلت اميلي فاغرة الفم وساكنة، عندما انصتت لصوت الأثنتي عشرة دقة، حتى قبل أن تسمع صوت المتدنية. كررت هندية كونسيساو عدة مرات أن صديقتها كانت تغض عينيها عندما تتذكر تلك اللحظة الناصعة في حياتها.

كانت تتحدث بصوت قوي ومتناغم لدرجة أنه بدا أنه يأتي من مكان ما واقع بين السماء والأرض لينتشر في الحال في الجو مثل دفء المحبة التي تنبع من "الخالد" و"كلمته". وتقران تعاقب الأصوات مع آلاف الأصوات الخفية لدقات جرس، تهديء ليالي المعاناة، وتوقظ المؤمنين لتقودهم إلى أقدام المذبح، حيث يتم استدعاء التوبة والبراءة والمصيبة من خلال الصمت والتأمل. ربما لذلك السبب، كانت اميلي تتوقف عن الحياة في كل مرة يحلق فيها صدى تقريباً غير محسوس لدقات كنيسة "دوس رمديوس"، وينقشع مثل غيمة فوق الفناء، حيث كانت تصقل الملائكة الحجرية بعد أن تخرج منها التراب والسوس المتراكم في موسم الأمطار الغزيرة. كانت توقف أنشطتها، وتكف عن اصدار الأوامر لأناساتاسيا وتمضي في تأمل السماء، وتتخيل أنها تجد - بين السحب السحيقة المقابلة للخلفية الضاربة للزرقاء- واللامعة الصندوق الأسود، بغطاء من الكريستال، والأرقام الرومانية الذهبية، والعقرب على العقرب والبندول المعدني.

كان ذلك كل ما حكته لي هندية بشأن الساعة وإقامة أمي في دير ابرين، منذ أكثر من نصف قرن. دون أن تدع طرف الشبيشة، تهوي بمروحة ضخمة مصنوعة من خيوط مضفرة، ومزدانة بريش عصافير، كانت تتوقف فقط عن الشرثرة لتأخذ

نفسها وتمسح عرق وجهها بطرف التنورة، دون أن تكثرث بانكشاف النسيج الشفاف، الذي كان يفصل بشرتها عن قطن التونيك المزهر الذي لم تكن تخلعه قط. مع ذلك، يبدو أن هذه اللقطة المتبرجة ظاهرياً كانت تبدو طبيعية لهندية، تسمح بخلق حميمية شبه عائلية بينها وبين "أطفال" البيت. (على الرغم من أنني كنت اناهاز الثامنة عشرة من عمري، كان جسدي النحيل بجانب طبعي الخجول والمنطوي يزيد بشكل أكبر فرق السن بيننا). كانت تهوي نفسها بحركة يد تنتهي بها أن تطول جسمها كله، كنت أشعر بالتيار المتقطع من الهواء الدافئ والدخان في وجهي، وكنت أتابع صوتها دون أن أرمش، وتقريباً دون أية فرصة لتدخل في الخط المتعرج للمحادثة التي كانت تشارك فيها وحدها. في الحقيقة، كانت مأخوذة بالرغبة في التحدث كثيراً، في دقيقة مونولوج واحدة، كانت قادرة على خلط مزاجها المتعكر بالأمس بالحادثة التي وقعت عشية عيد الميلاد في الماضي البعيد، عندما كنا ما زلنا نعيش في الدوَّار الباريسية.

كنا نتجمع كلنا في مطبخ البيت الكبير الوردي، باستثناء والدي الذي كان ينزل في غرفته أو يذهب للتريض في "المدينة العائمة"³⁵، حيث كان يدخل "الأكوخ المائية"³⁶ للتحدث مع مواطنيه المعروفين له، ومع الكابوكلو³⁷ الذين وصلوا حديثاً من أقاليم أعالي النهر، وبعد ذلك يسير حتى الميناء لزيارة المتاجر والسفن.

كانت اميلي توقظني قبل بزوغ الفجر لنقطف الزهور من الحديقة؛ بعد ذلك كنا نسحب سمارة من السرير المعلق ونتوجه بالتزام إلى حي الفرنسيين لشراء باقات كريب الياسمين وجهنمية جلبرا. كنا نصنع بخيط أصفر وإبرة من الخشب قلاند وحلي لتقديمها للزوار، ولكل كأس من الخزف اميلي كانت تدبر بتلة بيضاء وتبعثر ياسمين بري على أرضية المخدع. كانت نساء الحي تساعد في المطبخ، تعد وتمد عجين "الباستيل"³⁸ و الجلاش. كانت طبقات رقيقة من القمح ممتدة في جميع أنحاء البيت، نسيج شفيف يشكل كهوف ظل حيث كنا نلعب لعبة تخمين الآخر من ظله أو لصق الوجه في أسطحه التي كانت تتقلب مع الجلد أو تغطي الرأس مثل قناع أو قلنسوة. كان الخال اميليو يقوم بالتسوق، وذبح الأغنام وسلخها، يلوي أعناق الطيور ويستل حناجرها بحد السكين ليتدفق الدم بوفرة، كما كان والدي يطلب منه. مرة واحدة فقط استخدموا فيها طريقة أخرى لذبح الحيوانات. كانت عبارة عن اسكار الطيور ولوي أعناقها لترى العالم باهتاً يدور مثل لعبة الأعلى. كانت الطيور تموت ببطء، منتشية، العيون نقطتان من الجمر والرقبة متفتكة مثل الخيوط. كان ابي يقول "هذا الاستشهاد لا يمكن إلا أن يكون عملاً مسيحياً"، وهو يعلم أن هندية قد فعلت ذلك في بيوت أخرى وأنها كانت ممارسة واسعة الانتشار في المدينة.

عشية عيد الميلاد، ظهرت هندية في البيت بزجاجة كبيرة من "الكاشاسا"³⁹ وقامت بنفسها باسكار اثنة عشرة دجاجة وأربع ديوك رومي، لفت رقبة كل طائر بحبل توكوما⁴⁰، ودعت الجيران لمشاهدة الهولوكوست. لم تغادر ذهني قط رؤية

³⁵ Cidade Flutuante (مدينة مقامة على جذوع الأشجار في نهر الأمازون بجوار ميناء ماناوس.

³⁶ Palafita) أكواخ سكنية مائية بسيطة من الأخشاب والأعشاب الاستوائية مغروزة على أوتاد من جذوع الأشجار بطول النهر وقد يربطها باليايسة بجسر خشبي وتعرف في البرازيل باسم "بالافيتا".

³⁷ Caboclo) هجين من اختلاط سكان البرازيل الأصليين بالأوروبيين.

³⁸ Pastel) الباستيل في البرازيل معجن مقلّي من الدقيق محشي بالجبن أو اللحم أو السمك أو الجمبري...الخ.

³⁹ Cachaça) مشروب كحولي برازيلي قوي مستخرج من تقطير عصير قصب السكر.

⁴⁰ حبل توكوما هو حبل قوي يصنعه يدوياً سكان الأمازون الأصليون من أوراق نخيل التوكوما الذي ينمو في شمال البرازيل.

الطيور وهي تتقافز في دوائر ورقابها متدلّية، مختنقة مع حركتها في كل قفزة خانقة الجارة. هندية تصفق وتقهقه، غير عابئة باظهار اللثة المتخلخلة، وغير مبالية بسحب الذباب الذي كان يغطي خصلات شعرها المتدلي حتى منتصف ظهرها.

في عصر ذلك اليوم شاهدت كل شيء من بعيد، بفضول ونوع من الخوف. كانت هندية تعامل أي طفل كما لو كان ابنها، تمطره بوابل من القبلات، والأحضان وتوزع الكلمات الحانية على ضحاياها القليلين الذين كانوا يعيشون في محيط بيتها. لكن ذلك التفاني كان يبدو مظهرًا من مظاهر السادية المتقنة، لأن المحبة المبالغ فيها التي كانت تحوّلنا بها امرأة مثل هندية، كانت تعطينا إحساساً جسدياً غير مريح، وخالي من سمو التعبير الأمومي وعفويته، الذي لا يستلزم مبالغيات التمثيلات العظيمة، ليكون دافئاً ومثيراً. ربما لذلك السبب، في طفولتي، كنت أشعر بالخنقة وبالحصار في حضور هندية، ولم يكن ذلك بسبب قبح جسمها وإهمالها له، بقدر ما كان بسبب الطريقة التي كانت تلحقني بها، أو بالأحرى تلاحتني بها، بذراعيها المفتوحين والهائجين، اللذين بالمقارنة بحجم طفل، يبدان زوج من لامستين، هائلتين ومتوعدتين. كانت تعلن عن زيارتها بالتصفيق المدوي، تنادي "أميلي" بصراخ صوت أجش يأتي من اللثة ويتردد صداه في غرف "الباريسية". كنت أنا وسمارة نخرج مندفعين باتجاه المكان الأكثر انزواءً في البيت، حيث نمكث متشرنقين على سرير معلق، ننصت إلى ترددات صوت عظيم يجوب مخبنا. لكن كان هناك شيء أقوى وأكثر إثارة للاشمئزاز من جسدها: الرائحة، رائحة الحموضة التي كانت تطفو حول تلك المرأة مثل هالة من العطور النتنة. في الطفولة هناك روائح لا تُنسى. خلال تلك السنوات من الغياب، لست أدري إن كنت سأقدر على استعادة جسم هندية كله في الذاكرة، لكن النفس الكريه الذي كان ينتشر منها، حتى من على بعد، طاردني مثل دفقة ريح أبدية قادمة من بعيد جداً. كان أبي يقول أن رانحتها أكثر إثارة للغثيان من رائحة المارجاي⁴¹.

بقدر من السخرية، كان يهمس لي: إذا دخلت هذه المرأة الأدغال، الأسلوت⁴² في السفاد سوف يلحق ساقها. الحقيقة أن منذ ذلك عيد الميلاد أبي وهندية يستغربان بعضهما البعض، حتى اليوم لا أدري كيف أنه اكتشف أن الدجاج والديوك الرومي قد تناولت "كاشاسا" قبل خنقها. خلال الحوار قالت هندية التي كانت كذلك قاسية:

-- أباك لديه حاسة شم أشد من الكلب. شعر برائحة العرق هناك في الفناء، حيث عطر الياسمين الأبيض قوي جداً. عند رؤيته وهو يدخل، متكبّراً، لكن بوجه رصين، دون أن يسلم على أحد، ارتابنا في أن تلك الليلة، التي تميل عادةً للاحتفال والشراهة، يتهددها خيط رهيف ومشدود قد ينقطع فعلاً عند ذروة الضحك، والمداعبات، والمغازلات، والرقص ومديح الطهي الوفير وزينة الصالة: مشهد ملون ومتباين مثل المشاكل.

في أحد أركان الصالة كانت شجرة الصنوبر التي تحاكي شجرة الأرز مليئة بتعليقات الزينة وعلب شفافة بها هدايا ملفوفة بورق حرير؛ وعلى أرفف الفاترينات ودواليب الكريستال كانت هناك صواني الحلويات والشوكولاتة، والفواكه المجففة وأنواع مختلفة من تورتات بفواكه المنطقة. كان سقف الصالة مغطى بباليونات من مختلف ألوان قوس قزح، تنتشر في

⁴¹ المارجاي حيوان أرقط من السنوريات (النمرات)، يعيش في غابات أمريكا الجنوبية واسمه باللاتينية "Leopardus wiedii".

⁴² الأسلوت حيوان أرقط بري كبير من السنوريات (النمرات)، ويعيش في غابات أمريكا الجنوبية ويسمى في البرازيل جاغواتيريكاً ويبلغ طوله ما بين 105 و120 سم، واسمه باللاتينية "Leopardus paradalis" والجاغواتيريكاً أكبر من المارجاي. والجاغواتيريكاً يتصيد غذاءه من الأرض، بينما المارجاي يلتقط غذائه من الأشجار. وذيل المارجاي أطول من ذيل الجاغواتيريكاً ومخالبه كذلك أكبر.

جميع أرجاء البيت كرات سببا⁴³ ملفوفة في ورق كريب، تحوي في طياتها التوفي والشوكولاتة المحشوية بجوز البرازيل⁴⁴. كانت هناك العديد من الأشياء الملونة التي تومض داخل الفاترينات وخارجها لدرجة أن حفل عيد الميلاد كانت يذكرنا باستعدادات الكرنفال؛ كانت تنقصنا فقط الأقنعة والملابس التنكرية ليتحول العشاء الديني لعيد وثني.

قبل منتصف الليل، كان الفونوغراف يقدم أغاني برتغالية وشرقية على وقع التصفيق، والجيران الأجانب، بملابس مناسبة، يأتون لتحية اميلي ومشاهدة رقص بنات مينطه بعد العشاء. كان من الممكن أن تكون الليلة كارثية، لولا وجود اميلي وزيارة غير متوقعة.

مكث ابي في الغرفة خلال الشفق، وجزء من الليل؛ كلنا كنا نشعر أن في سكوت الرجل الذي انزوى كانت هناك ثورة صامتة تفيض بحذر. ظلت اميلي منهكة في أعمال عديدة، على الرغم من أنها تعرف أن الناس حولها كانوا يتحركون بقلق، ويستشعرون اضطراب وشيك.

سألت ما الذي ضايق ابي. قالت هندية- نصحت أمك بالذهاب للتحدث معه، لكنها لم تكن لتداهن أي أحد. سخرت اميلي- لابد أنها إحدى نواهي "الكتاب"، لكن اليوم أنا من يملي ما يمكن وما لا يمكن، وليس مقاتل أمي يقول عن نفسه أنه "النبي" و"المستنير".

كان البيت يعج بالفعل بناس عندما سمعنا الخطى على الأرض والاصطكاك الجاف لباب تم غلقه بعنف. كل الأصوات سكنت، لكن يد محتاطة رفعت صوت الفونوغراف؛ رغم ذلك، كانت اميلي الوحيدة التي احتفظت بجو من العفوية في الإيماءات، لأن الجميع هناك كانوا متحجرين، كما في بورترية عائلة. عبر هو الصاليتين وحيز المحل بكبريائه المعتاد، وحيا برأسه الناس دون النظر لهم. من كانوا يفكرون في مد ايديهم له استراحوا لأنه كان يحمل صرة من المؤن كما لو كان سيعبر صحراء. يحمل الشيشة المرصعة بألم اللؤلؤ، وإناء زجاجي به بذور القرع المجففة، ولفافة خبز وزعتر، وراديو فيلكو هولندي، ثمانية نطاقات، يلتقط ترددات الغرب والشرق، ويضبطه على محطات القاهرة وبيروت التي كانت تنقل له آخر الأخبار، وتبث برامج موسيقية و الصوت القوي لمؤذن سمعته، بعد ذلك بسنوات، في التسجيل الذي أهده إياه.

كان الجميع مطأطين رؤوسهم، وحتى جارتنا، الخالة أرميندا (سيدة بشوشة من مينيوي⁴⁵ تواجه أصعب لحظات الحياة بإبتسامة دائمة لا تفارق محياها)، تجهم وجهها، وهي تخفي الأسنان الكبيرة البارزة. كنت قريباً جداً من سمارة وأضغط على يدها المبتلة، لكن أعتقد أن كلانا نتصيب عرقاً بارداً. ذكرت هندية أن أبي قادر على محققها بنظرة، لكنه لم ينظر لأحد وهو يمشي. قبل أن يختفي وحده في الليل، بدأت اميلي التصفيق والثرثرة، وفصلتني عن سمارة للرقص معي، فرقصنا وضحكنا دون ظل ابي في البيت المضيء. وكأن بورترية ينتعش أو مجموعة منحوتات تتحرك، وصاحبونا الأشخاص الآخرون في الرقص، وعادت أرميندا للابتسام، في حين هندية ترتب فائزة الياسمين على المائدة وتسحب من الفرن الجلاش والصفائح.

⁴³ شجرة ضخمة تنمو في المناطق الاستوائية وبذورها مصدر لألياف قطنية الملمس.

⁴⁴ بذور شجرة جوز البرازيل تتكون داخل ثمرة خشبية كمثرية الشكل، وتحوي كل ثمرة من 12 إلى 24 جوزة. ويكون نوى الجوز غنيًا بالزيوت وشهياً في أكله.

⁴⁵ منطقة نهر مينيوي الذي ينبع من جنوب جاليسيا ويصب في المحيط الأطلنطي شمال البرتغال ويبلغ طوله حوالي 340 كم.

واصلت هندية حديثها، وهي تدخن بقلق، تبلع الدخان وتتنفس في الوقت نفسه ويدها التي تمسك المروحة ترتجف مثل جناحي الطنان: اشرت إلى مكان كل واحد على المائدة، دون أن أعرف إن كان أي منهم سوف يحضر قداس الديك⁴⁶.

توقفت أمني عن الرقص وصحبتني إلى المائدة، تلح على الزوار أن يبقوا لتناول العشاء. بقى الكثيرون منهم. دون أية تكلف، بأكثر الحركات تلقائية في العالم، وضعتني على رأس المائدة، المكان الأثير لدى والدي، وأبلغت الجميع أنها ستغير قميصها الغارق في العرق وستعود في غضون دقيقة. كان غيابها وجيزاً، لكن عندما ظهرت مرة أخرى في الصالة، كانت بشرة وجهها لم تعد تذكر بالعاج المستحم بالنور، بالملاطفة المفرطة، دون حدود. بدأ الناس في الهمس وذهبت هندية للقاء صديقتها، في محاولة لتجنب الإحراج.

قالت هندية بحذر: تقول أنها شعرت بوخزات في الرأس عندما دخلت الغرفة. أمك كانت تريد تغيير الموضوع، فسرعان ما ابتعدت عني لتقديم عصير فواكهة للأطفال، وإذا امتدح أحد طبقاً، كانت تملي الوصفة بصوت مشوش، ألا تتذكر؟ أتذكر أنها لم تذهب بعيداً عني بينما أنا أكل على مضض. كانت تضع الطعام في فم سمارة، تراقب شهيتي، وتناولني لقمة، دون أن تتوقف عن سؤال أرميندا إن كانت لديها أخبار عن أقاربها البرتغاليين، وسؤال السيدة سارة بن عامو متى سيتم إفتتاح المعبد اليهودي وإن كانوا في الرباط يعرفون التبولة و الصفيحة باللحم الضأن المفروم، وتسال جميع الضيوف بنظرة ساطعة وشاملة، هل يعرفون بالفعل أما إذا كان دورنر في طريق عودته للمدينة. قالت اميلي: عاش في ماناوس منذ ست أو سبع سنوات. ثم قام برحلة طويلة في الغابة وجاب الجنوب ليري بعض أقاربه من جديد.

ذكرت ازميرالدا: في ذلك الوقت كنت عزباء.

أضافت اميلي وهي تبحث بعينها عن برواز بيضاوي على حائط الصالة الأبيض: عزباء، سعيدة وتعيسة. يعرف ذلك الألمانى زوجي وكان صديقاً لأومير⁴⁷.

كانت اميلي تلهث، وشد صوتها العصبي والمرتجف انتباه الجميع للحوار. لكن عند الصمت الذي أعقب ذلك، نظر الجميع للبرواز البيضاوي الذي كان يحيط بصورة شاب، كانت نظرتة المحملقة والهائمة تجبر المشاهد على زيق العينين بعيداً عن البرواز، والبحث بلا جدوى عن شيء آخر مثبت على حائط الصالة، لأن على السطح الأبيض لم يكن هناك أي شيء بخلاف الصورة الفوتوغرافية.

نوّهت ازميرالدا: في يوم آخر وجدت دورنر عند باب "كافيه بولار". كان يحتفل مع أصدقائه الذين تركهم هنا، وكان يريد أن يعلم ما إذا كانوا يعرفون من خطب أو من سيحتفل بعيد ميلاده هذا الأسبوع. يبدو أن من هذه المرة جاء ليبقى.

كانت أرميندا تعتبره سخيّاً وعالمّاً، لكنه مفعم بالهوس، لأنه كان يجمع كل شيء ويهتم بكل شيء، وكأنه ولا "القائد"⁴⁸. فضلاً عن ذلك، كان يحب عمل المفاجآت. هي قلبت حقيبتها، أخرجت صورة فوتوغرافية، وحينئذ شاهدنا وجهها مبتسماً، شاحباً وشبه مرعوب عند منتصف النافذة، بين أواني زهور القرطاسية.

⁴⁶ (missa do galo) قداس في منتصف ليلة عيد الميلاد وسمي بقداس الديك للاعتقاد بأن ديكاً قد صاح مبشراً بميلاد المسيح وفي رواية أخرى سبب التسمية أنه عند عودة الناس بعد انتهاء قداس يكون الفجر قد هل وبدأ الديك في الصياح.

⁴⁷ استخدم الكاتب تصغير "أمير" وتصغير الاسماء أمر شائع في البرازيل للتدليل.

قالت أرميندا وهي تمسك بالصورة الفوتوغرافية: هو أخذني على حين غرة. ندمت اميلي على أنها لم تدعوه: المسكين بلا عائلة هنا، وسيمضي عيد الميلاد وحده. بمجرد أن أنهت قولها بأن الأجانب دائماً موضع ترحيب، سمعنا التصفيقات، والتحية بطاب مساءكم وعيد ميلاد سعيد للجميع. ضحك الأطفال عندما لمحوا شخصاً طويل القامة يتقدم بخطوات مترهلة بين الفاترينات ويقترب من الصالة دون أي تكلف. في وجهه الحليق بقعاً حمراء، ويلف قبضة يده اليسرى بربطة علبة، يمسك بها بثبات وبنهم باز يقبض على فريسة. وهتفت أرميندا بلكنة مطابقة تماماً للكنة أهل مينيوي: "العمر الطويل لك، كنا نتحدث عنك للتو". حيا الزائر واحداً تلو الآخر، وانحنى ليقبل أيدي النساء ويمسح بأصابعه على شعر الأطفال. يقترب من أرميندا، وضع بجوار وجهها الصورة الفوتوغرافية التي كانت لا تزال تمسك بها، وفك ربطة العنق من قبضته وبلفته غريزية سحب من علبته الفلاش والكاميرا. سمعنا اللقطة، وعلى الفور غصنا في العمى الخاطف للوميض، الذي أباح كل شيء حولنا. عندما عاد الأشخاص والأشياء للظهور، كانت الأرمينداتان لا زالتا تبتمان، وشجاعتين ومرعوبتين. في الأسبوع التالي، عرض الصبي صورة فوتوغرافية لوجه المرأة بجوار صورة فوتوغرافية لوجه المرأة، وحينئذ بددنا شك قديم: وهو أن تلك الابتسامة لم تكن إبتسامة، بل عادة مكتسبة في الطفولة، كما كشفت جارتنا إزميرالدا الهندية كونسيساوا.

ليست فقط أسرة "بوفوا دي فارزيم"⁴⁹، لكن كل الجيران يريدون معرفة ما حدث ليلة عيد الميلاد. كانوا يشكون بالفعل أن أبي لم يكن قد نام في البيت وأنه لا يزال مختفياً دون أثر. كانت الزيارة غير المتوقعة للمصور في منتصف الليل بمثابة عزاء لاميلي وحالت دون مزيد من الإحراج.

لاحظت هندية: دون ذلك الانتهاء، أمك لم تكن لتتوقف عن الكلام وتناول الطعام، دائماً ملتصقة بك، تقذف بكلمات وتلتهم الأطعمة كيلا تخور وتنهار مرة واحدة، كما حدث في صباح اليوم التالي حين توجهت في وقت باكر جداً لدوَّار "الباريسية"، ووجدت نفس صخب أمس.

كتيبة من نمل النار، يجذبها شربات الجلاش، والردة والفتات، تغزو الفاترينات؛ على المائدة وعلى الأطباق كان مبعثراً خليط من العظام ونوى الفواكه وقشورها، وعلى صحون البورسلان كانت أسراب الذباب تتزايد. كان المشهد الريفي على تطريز الفوطة (صياد على ضفاف جدول يبحث عن عصافير أبيض الريش وطاووس ذيله على شكل مروحة تتسرب خلاله أشعة الشمس ملطخاً ببقع دهنية وبقع مشروبات مختلفة. لأنه يوم العطلة الوحيد لأناستاسيا، الذي تخرج فيه في وقت مبكر من الصباح لزيارة بعض الأقارب، وتعود فقط في المساء، كانت اميلي من تتعهد بالترتيب والتنظيف، ليعود دوَّار "الباريسية" في وقت متأخر من عصر اليوم مسكناً ومتجراً، وليس مساحة عشوائية يختلط فيها الأمر على الزبائن والزوار.

قالت لي هندية: كانت اناستاسيا خارجة ولم ترد أن تخبرني عن سبب فوضى البيت. أفشت لي أنه في عز الفجر كانت سيدة البيت تسير شبه حائرة في البيت، في بعض الأحيان كانت تتسمر أمام باب غرفة الأطفال وبعد قضاء وقتاً هانجة في الحمام، طلبت صمغاً وعوداً ومقصاً من الخادمة. كانت يديها مرتخية ووجهها منتفخ، وقبل أن تقفل على نفسها في الغرفة همست بكلمة صغيرة في أذن اناستاسيا. أصرت وحتى توسلت لها أن تخبرني عن فحوى رسالة اميلي، لكن هل تعرف ماذا كان

⁴⁸ (comendador) حامل وسام جوقة الشرف بدرجة "قائد".

⁴⁹ "بوفوا دي فارزيم" مدينة واقعة في مقاطعة بورتو في منطقة شمال البرتغال.

ردها؟ "على جثتي، يا خالة. السيدة ذكرت لي أنه سراً." ثم نظرت لي بروح من التفاني والمسؤولية، واختتمت قولها: "أنا ذاهبة لأن الساعات تطير. يمكن أن تدخل الست الغرفة، السيدة اميلي مستيقظة بالفعل." في الحقيقة، لم تكن والدتك قد نامت: كانت جالسة على الأرض، وبمجرد أن رأنتي، ضربت براحة يديها السجادة، وقالت بصوت أجش: "أخذت الأطفال إلى بيت ازميرالدا، حيث سيقضون اليوم. اجلسي الآن وحاولي أن تساعدني، فالعمل لا ينتهي". تأسفت هندية أن الغرفة في فوضى الجحيم...

توقفت عن الحديث، أخفت وجهها بالمروحة، واتكأت على كرسيها. التزمت الصمت لحظة: هل لتنعش الذاكرة؟ هل لتأخذ نفساً؟ هل لتهدئ الضغينة التي تستدعي في مخيلتها ذكرى ذلك اليوم؟ ودون أن تبعد المروحة عن وجهها، أخذت بصوت مشحون بالغضب والعار في احصاء عدد قديسي الجص المسحوقين، وقديسي الخشب المكسورين بشكل بربري، عذراء الحمل المحطمة و الطفل يسوع المفتت. لكن نجت المنمنمات النادرة والثمينة، التي اقتنتها اميلي في شبه الجزيرة الأيبيرية، وكذلك المصلى من خشب الماهوكني⁵⁰ وصورة عذراء لبنان؛ لا يزالان كلاهما في حالة سليمة، بمغزل عن سخط أبي خلال الشفق وجزء من الليل. بدت الغرفة أنها تعرضت لكارثة إحصار أو صرخة واحدة من الله العلي القدير. كشفت هندية مجدداً عن وجهها ونظرت لي كما لو كنت صدى صوت، إرتداد لإنفلات أبوي. كأن الزمن قد ارتد إلى الخلف، وعند تلك اللحظة كانت هي تشاطر اميلي الآهات، وأخذت أنا في التواري بعد أن دنست منطقة الغرفة. ومع ذلك، لم أفتح فمي، فقط كنت أجتز الأفكار. كان رد فعلي على ما تحكيه لي ينعكس على وجهي وعلى نظراتي، التي كانت تعبر عن دهشة أو اهتمام أو ألم أو تعاطف. لماذا تتحدث كثيراً عن ذلك؟ لا لإتهام أبي، مدمر ذخائر القديسين التي كانت تغذي أيام الصديقتين، ونعم للخلاص من موقفها التكفيري الذي يتحدى كلمة النبي. تخيلتهما وهما جالستين على السجادة التي يذكر تصميمها بـ "باب القبر"، وبأشكاله الوردية واللولبية، ودوائره ومربعاته ومثلثاته، وبموتيف زهري رقيق، وبموتيف هندسي، داخل سداسي في دائرة. لم تكونا تعرفان (ربما كان أبي الوحيد الذي يعرف) أن التصميم الهندسي في تلك السجادة - حيث كانتا تلتقطان شظايا الجص وقطع الخشب لإعادة ترميم تماثيل القديسين- يرمز إلى الخلق، والشمس والقمر يرمزان للتوالي الكوني في الزمان والمكان، ولدورة الزمن مع دوران الأرض، وللخلود. وأنه في تمام مركز السجادة، في منتصف دائرة- باهتة اللون من الاتصال المداوم لجسد ساجد للصلاة - كانت هناك علبة أو صندوق يحتوي على "سفر الرويا"، المصور في شكل مربع أصفر صغير.

بينما هندية تحكي كيف كانتا تلصقان الشققات، وتعالجان خصلات التماثيل الصغيرة وعبائتها بخضاب من نوى الفواكه وقشورها، وتبحثان ببصرهما الحاد عن شققات الجص المتناثرة على السجاد، كنت أفكر - بضحكة مكتومة- فيما حدث في الأيام التالية لليلة عيد الميلاد تلك. حتى ذلك الحين، لم يكن الدين يتسبب في خلافات جدية بين والدي. كان يتلقى بشكل طبيعي وبفهم حماسة اميلي الدينية. يتسامح مع الأعياد المسيحية، لكن كان يعتزل بازدراء تام الصلوات التي تؤديها اميلي، بغض الطرف عن صور وتماثيل القديسين، ويباعد غرفة الخياطة الصغيرة، حيث كانت المرأتان تقصان مستطيلات من

⁵⁰ خشب الماهوكني مصدره أمريكي أو أفريقي ويشبه إلى حد كبير خشب الزان إلا أنه يختلف عنه من حيث اللون والصلابة والمقاومة، فلونه مائل إلى الأحمر، ويعرف بمقاومته لدرجات الحرارة العالية.

أوراق النباتات وتلصقنها لتفصيل أشكال صغيرة وملونة لقديسين، كان سيتم التبرع بها لليتيمات مدرسة السيدة مريم معينة المحتاجين خلال التناول الأول.

تم تخصيص اليوم كله لترميم الأشياء المقدسة. في آخر العصر، عادت التماثيل الصغيرة ببقع الطلاء وعلامات تصدع إلى أماكنها على القواعد الخشبية وفي المحاريب.

واستطردت هندية: كنت منهكة بالفعل، لكن أمك، مثل أحد يعيش لحظة عمى أو ثمالة، كانت لا تزال لديها القوة لترتيب الصالة، تطهر الفاترينات والأجزاء الرطبة من البيت، وتعد رابطة زهور لتزيين مائدة صغيرة مغطاة بمفرش أخضر. فعلت كل شيء تقريباً وحدها وعند وصولكما أنتما الاثنين في صحبة ازميرالدا لم أكن بالفعل أتحمّل الوقوف: اترنح، غير متزنة من الصداع لأنني أرهقت بصري وقضيت ما يقرب من عشرة ساعات جالسة على الأرض. استودعت اميلي، وهناك في الخارج تعرفت من بعيد على مشية أبيك. كان يحمل تحت إبطه الراديو والشيشة؛ تأتي وراءه أناستاسيا وهي تحمل الصرات والبقيج. هل التقت الخادمة به بالصدفة؟ هل كان والداك يتشاجران ليلاً؟ لا أعرف ماذا حدث، فاميلي لم تحك لي أي شيء ولم أصر كذلك على التطرق للموضوع. لكن في عيد الميلاد في العام التالي، بقدر كبير من التحفظ طلبت أمك مني أن أترك أمر قتل الطيور لخالك اميليو، ذلك الملاك الفطن الذي عندما استشعر الكارثة تغيب عن احتفال عيد الميلاد.

لم تعرف هندية قط أن أناستاسيا ستساعد في الوساطة في شجار والدي، أو أن اميلي ستعهد إليها مهمة أن تجد زوجها مهما كانت التكلفة وأن تعود به قبل العشاء. خلال عاصفة الفجر هي لم تنس أن تفصل له صحن من الطعام وصينية من الحلويات والفواكه المجففة وطاجن الفخار مملوء بكمبوت الجوافة. كانت تهمس للخادمة أن غضب رجل مغرم يهدأ بالحنو والطيبات.

وكانت تقر: هما سلاحان قويان لتهدئة طبع زوجي الشرس.

علمت فيما بعد أن أناستاسيا قضت يومها تبحث عن أبي، حتى وجدته في المدينة العائمة، يتحدث مع أصدقائه من أقاليم أعالي النهر. نام في بيت أحد الأصدقاء الذي التقى به في نهر "بوروس": كوخ مائي مطلي باللون الوردي واللون الأخضر، ومحاط بعلب كيروسين تمتلئ بنباتات "كالاديم باي كولر" وسوسن، وأزهار برية. كان جالساً في وسط دائرة من الرجال الراغبين في سماع في الإذاعة صوت غريب لأغنية تثير ضجة من الضحك.

قالت أناستاسيا: عندما رأيته وقف للتو وسألني عن أمك.

-- وماذا رَدَدَتْ؟

-- أنه منذ أمس وهي تنتظره لتناول العشاء، وكانت سجادة الغرفة مشرقة مثل شمس الصباح.

دخل الاثنان معا إلى دُور الباريسية. مشت أناستاسيا بسرعة إلى المطبخ، لكن اميلي قاطعتها وأمرت:

خذ عشاء الأطفال إلى الغرفة.

نبهتنا العبارة أننا سنقضي بقية الليلة في الحجرة التي كنا ننام فيها. لم تكن سمارة تفارقتي، ونظرت نظرة زائغة إلى أبي، الذي لف حول الفاترينات ومر مثل شخص مجهول على بعد أمتار قليلة من باب غرفتنا. رغم ذلك، ألقينا بتحية المساء في نفس الوقت، بصوت نحيل خرج بالكاد من أفواهنا. أجابت اميلي التحية بتقبيل أعيننا. كانت عطرة أكثر من أي وقت مضى، وعندما داعبت شعري لاحظت أنها كانت تلبس خاتم زفير، طالما ورد في الأحاديث عن جواهر الشرق؛ كان الشعر الملفوف على شكل كعكة عند الرقبة يكشف عن لمعان جبهتها الناعمة واللوزية التي تفوح منها رائحة العنبر. أتذكر أنني لم أتمكن

من أكل بقايا عشاء عيد الميلاد، وخلال شطر كبير من الليل تتبعت بأذنيي اليقظتين حركات على الجانب الآخر من الجدار. كنت أخشى أن أبي يتحوّله إلى عنتر كاسر وشرس، قد يعتدي على المرأة التي قبلتني، التي قبلتني كل ليلة، في اللحظة التي تسبق النوم. كانت ليلة متوترة وطويلة جداً. كنت أترقب في أية لحظة تأثر، نوعاً من الإنتقام، ضجيج مدمر لمن يهدم جدار سميك وصلب. سقطت نائماً مع ذلك الشعور غير المريح، ويدي تعانق يد سمارة، التي كانت ترقد دائماً بفيونكة دانتيل تلف شعرها.

في صباح اليوم التالي، عندما مررت بالدوّار، قبل أن أخرج متوجهاً للمدرسة، لاحظت أن أبي كان يحتفظ سراً بتمثالي قديس في دولا بأكاليل زهور العرائس. في تلك اللحظة، لم أربط الأمور ببعضها وحتى ظننت أنه فعل ذلك بناء على طلب اميلي، لتجنب الفطريات والأرضة⁵¹ الذي في أشهر المطر كانت تقرض الأشياء الخشبية وتغير لون الجص. عند عودتي من المدرسة، في منتصف النهار، كان البيت مقلوباً رأساً على عقب في الهواء، كان الجميع يثابرون في البحث عن التمثالين. كانت هناك بهجة على وجه أبي عندما لاحظ جزع اميلي، وجهها المرتاع، وصوت نعيها تليه ضربات يدها على المائدة وعلى الجدران. تعصر شفتيها، تحمم دون توقف عن الصراخ، كانت تسأل اناستاسيا إذا كان غريب قد دخل الغرفة أو لو أنها لم تأخذ القديسين بالصدفة لتنظيفهما. انتظرت ساعة القيلولة لأكشف لأمي عن المذبح المدنس للتمثالين. وهي لا تكاد تصدق ما تراه. إضافة إلى أنها أنهالت علي بالقلبات، قررت أن تعطيني مصروف شهري عشرين ريال⁵²، حتى أتمكن من شراء آيس كريم كونو كبير وحلويات أخرى من الشارع. تكررت الواقعة في اليوم التالي، وذلك لمدة أسبوع: في الصباح، عندما كانت اميلي تذهب إلى السوق، كان أبي يستولى على القديسين وقبل آخر العصر كنت أنا أعيدهما لأمي، التي تقبلت في النهاية هذه اللعبة بروح مرحّة، لكن دون أن تكف عن المكيدة للانتقام. انتظرت بصبر شهر يونيو وفي صباح اليوم السابع والعشرين كانت أبواب دوّار "الباريسية" موصدة بالحديد والقفل. أصبح البيت والمحل سجنًا بلا نور، حيث كان أبي يبحث بحثاً أعمى عن ملائكة التسبيح الأربعة ومنازل القمر الثمانية والعشرين حيث تسكن الحروف الأبجدية والإنسان الكامل. على الرغم من أنه أوصد البيت كله، وعزله عن العالم، لم يحدث الفضيحة المتوقعة، ولم يحد أحد على البحث عن الشيء المفقود. في الحقيقة، فقط هو واناستاسيا كانا منعزلين، لأنني وسمارة كنا قد ذهبنا إلى المدرسة؛ عند عودة أمي من السوق، واجهت الأبواب الموصدة، وطرقت بلا جدوى بيد حديد صغيرة تستعمل كمقرعة. فور أن رأيتني، منفرج الفاه وسلبي أمام الواجهة العمياء، عانقتني بذراعيها، وقالت بابتسامة إنتصار:

-- حبيبي، أيام الصيام تلك تدع آباك يفقد صوابه.

دون فهم العبارة، تخيلت أن هناك شيئاً غريباً كان يحدث في دوّار "الباريسية". بالنسبة لي، يوم الجمعة ذلك كان مثل أي يوم آخر، لم يكن هناك أي داعٍ للبقاء خارج البيت، أمام خمسة أبواب موصدة، أرى أمي مبتسمة تقرر بيد حديد صغيرة الخشب السميك. هي قادتنا إلى الرصيف الذي تظله شجرة جوز البرازيل، فتحت سلة خوص، وقدمت لنا الفواكه. أخرجت من حقيبتي دفترًا وقلمًا رصاصاً، وبدأت في الكتابة، تحرك بتؤدة يدها نحو مسار الشمس، تغرس بين السطور السوداء

⁵¹ الأرضة أو النمل الأبيض حشرة كائنة وطولها من 3 مم إلى 2 سم وتتغذى على مادة السليلوز المتوفرة في الكثير من إستعمالات الإنسان اليومية مثل الأخشاب والأرز والقمح.

⁵² استعمل الكاتب (réis) وهو الريال القديم الذي ظل مستخدماً في البرازيل في الفترة من 1790 وحتى 1942.

خطوطاً راقصةً، وغامضةً مثل الحروف الهيروغليفية. كتبت ثلاثة أسطر، انتزعت الورقة من الدفتر، طوتها وطلبت مني أن أضعها تحت الباب. بعد بضعة دقائق، عند طرف الباب الرئيسي، الذي انفتح، ظهرت اناستاسيا سوكو هو تهز رأسها، وتصنع دوائر بالسبابة في الأذن اليمنى، وإبهام اليد الأخرى يشير داخل دوائر "الباريسية"، وتلكما الحركتين المتزامنتين لجسم نحيف - يحدده طرف مظلم للباب- منحتانا نوبة ضحك، توقفت فقط عندما غصنا في الظلام، وأنصتنا لصوت غليظ ومتناغم.

قالت اميلي بفضاضة:- "هذه علامة على أنه قد وجد...". عندها فقط علمنا أنها كانت قد أخفت "الكتاب"، وأن أبي كان قد فرض حظراً على البيت كي يمنع المكان المشلول أي إنسان من أن يلح أي شيء قبل ظهور "الكتاب".

بينما كنت أساعد النساء على فتح الأبواب والنوافذ، لم يكن الصوت يتوقف عن تتبع الفضاء. كان أولئك الذين يمرون على الرصيف يتوقفون للإستماع ويلقون نظرة على الداخل المنير الآن، دون إكتشاف مصدر الصوت الصارخ. كانوا ينظرون لنا بتعجب، كما لو كانوا يتسائلون: من المتكلم من بطنه؟ من أي حائط أو كهف يأتي ذلك الصوت؟ يأتي من الغرفة المفتوحة، حيث كان جسد محموم صائم منذ أيام يصيح بصلوات آخر يوم. من حينها نمت داخلي افتتان، وفضول مفرط بالخطوط الثلاثة التي خربشتها اميلي وبصوت أبي. كنت أعود نفسي بالفعل على ذلك الكلام الغريب، لكن ظننت لبعض الوقت أنها كانت لغة يتحدثها فقط الأكبر سناً؛ أي كنت أظن أن الكبار لا يتكلمون مثل الأطفال. أدركت تدريجياً أنهم يومنون أكثر عند التحدث بتلك اللغة، وهناك حالات استشعرت فيها الأفكار من خلال الإيماءات. في إحدى الليالي التي كنت أتطفل فيها على حديثهم سألتهم إن كانوا يتحدثون عن الجار الجديد. أجابوني أنهم كانوا يتحدثون عني، وعن فضولي، وعن حقيقة أنني أريد أن أهيمن بين الأصوات التي كنت أسمعها دون فهم. في تلك الليلة عندما رافقتني أمي حتى الغرفة، همست لي أن السبت المقبل سوف نبدأ في دراسة الحروف الهجائية سوياً. وهي جالسة على السرير، أعترفت لي أن جدتها قد علمتها القراءة والكتابة، حتى قبل أن تذهب إلى المدرسة. للحديث عن تعلم اللغة الأم، حكيت لي بإيجاز كيف توفيت سلمى، والدة جدتي، وهي تبلغ من العمر 105 سنة. دون تردد أو إندهاش، آمنت حقاً بالكلمات التي أوقدت عيناها، بينما تشف هاوية السماء من طرف النافذة، لأن من تلك الهوة بلا نهاية تركت كائنات مجنحة ومنيرة مسكنها لتطفو بجوار فراش الموت.

قالت سلمى لها قبل أن تغمض عينيها: هم أكثر من عشرين ملاك وبزغوا بين الأطفال الصغار. ومن كثرة تكرارها لحكاية سلمى والملائكة، انتهى بي الأمر أن حلمت بسلمى والملائكة.

في اليوم التالي، تنبض الحكاية والحلم في ذهني مثل اختلاط مياه نهرين هائجين ليفضيان إلى نهر ثالث. كنت أترك نفسي لاتجراف تيار جامع، وأفكر أيضاً في تصميم الخط الذي كان يذكرني بعلامات أجنحة عصفور يرفرف على مرآة رملية، على صوت أبي الصارم، صوت أقرب للمرح منه للقتامة، صوتاً مهذباً ورائقاً، حاولت تقليده بمجرد أن تعلمت الأبجدية وحتى قبل أن أنطق بكلمة واحدة في اللغة، التي رغم ألفتها لي، كانت تبدو وكأنها أكثر اللغات الأجنبية أجنبية.

انتظرت السبت، متلهفاً لتبخر الساعات والدقائق، تضاعف إهتمامي عندما تركني أبي أتلفظ بعبارة باللغة الأخرى. في منتصف نهار السبت، قبل أن أجلس على المائدة لتناول الغداء، تدفقت من فمي الكلمات التي قالها لتوه، والتي دائماً ما يقولها قبل كل وجبة. رمقتني سمارة بنظرة عدم تصديق وأطلقت قهقهة، فكتمت ضحكاتها من صمت الوالدين. نظر إلي، وتلك النظرة، التي استغرقت الوقت الذي تستغرقه تشنجة، تسطع مثل نظرة رضيع حديث الولادة قلق من أثر الانفجار الأول للنور.

كانت أول الدروس جولات لإكتشاف الأركان غير المأهولة في دوائر "الباريسية"، الغرف والحجرات التي تضيئها جزئياً الكوات: الجسد الميت للعمارة. كنت أشعر بالخوف عند دخول تلك الأماكن، وكنت لا أفهم لماذا الإتصال الأولي بلغة يُفتح بزيارة أماكن خفية. بعد فتح الأبواب وإشعال النور كل غرفة، كانت تشير إلى شيء وتتهجئ كلمة كانت تبدو أنها تنفجر في قاع حنجرتها؛ المقاطع، في البداية مختلطة، ثم يتم تهذيبها لكي أكررها أنا عدة مرات. لا شيء يقلت من درس تسمية الأشياء ذلك الذي كان يشتمل على البضائع والمتعلقات الشخصية: أوعية البورسلان، ووسائد مطرزة بالزخارف العربية، وأواني كريستال صغيرة تحتوي على الكافور والجاوي، ومخادع، ونجف من لمبات كروية من زجاج حليبي، ومراوح إسبانية، ومنسوجات، ومجموعة من قِثَانِ العطور من المسك للعنبر كانت تشكل قافلة روائح استنشقتها بينما أكرر نطق اسمائها بشكل صحيح. في نهاية الترحال إلى الغرف وإلى فاترينات المحل، كنا نجلس على مائدة الصالة، وكانت تكتب كل كلمة، وتشير إلى كتابة أحرف الأبجدية في بداية الكلمة ووسطها ونهايتها. كنت أنسخ كل شيء، وأجتهد للكتابة من اليمين إلى اليسار، وارسم كل حرف مرات عديدة لا تعد ولا تحصى، واملأ صفحات وصفحات من ورق مزدوج مسطر. آخر العصر، كنت أركض لأعرض على أبي كتابتي، التي كان يصححها، في حين اميلي كانت تختفي في الغرفة المجاورة لغرفته، حيث كانت هي لاغير تدخلها. كانت تقوم بالتدريس دون أي منهج أو ترتيب أو تسلسل. طوال ذلك التعلم المتخبط، أخذت ألمح- ربما بالحدس- هالة "الهجانية"، حتى كشفت عن العمود الفقري للغة جديدة: الحروف الشمسية والحروف القمرية، دقائق القواعد والصوتيات التي كانت تلمع على كل شيء معروض في الفاترينات أو ممسوك في عتمة الغرف. قضيت خمس أو ست سنوات في ممارسة لعبة التخمين تلك بين نطق الحروف وكتابتها، أميز الأصوات وأفرزها، لتمثيلها أروض حركة يدي على الورق، كأن طرف القلم الرصاص إزميل ينساب برفق على لوح رخام، يمتلئ بالتدريج بكانات دقيقة ملتوية وملولبة تشف عن شكل الحلزونيّات والمناقيش والسيوف العربية، وتدي وحيد؛ كان اللسان - عند الاتصال بظهر الأسنان، وبمساعدة تشنجة - يطلق من الشفاه شبه المنفرجة سمكة فينيقية.

منذ صغري كنت أتعيش بلغة في المدرسة وفي شوارع المدينة، وبلغة أخرى في دوائر "الباريسية". وفي بعض الأحيان كان لدي الانطباع أنني أحياء حيوات مختلفة. كنت أعرف أنه تم اختياري المتحدث رقم واحد من أبناء اميلي: هل لأنني جئت إلى العالم قبل الآخرين؟ أم لأنني لا زلت أجد نفسي قريباً جداً من ذكرياتهم ومن عالم أجدادهم، حيث كل شيء أو تقريباً كل شيء كان يدور حول طرابلس، وحول الجبال، وحول أشجار الأرز، وحول أشجار التين وكروم العنب، وحول الخراف، وحول جونه وابرين؟ لكن ذلك لم يهز تفكيري، بل كنت استغرب مشيتها المنفردة عندما كنا نودع بعضنا البعض بعد الدروس. دون أن تترك أثراً، كانت تختفي في تلك الغرفة التي أثارت دائماً اهتمامي فقط بسبب حقيقة أنها مساحة لا يمكن انتهاكها، لا يمكن الوصول إليها حتى بالنسبة لأبي، الذي كان يغض الطرف دائماً عن دخول اميلي وخروجها من مخبئها محملة بأشياء تافهة، وأوراق مليئة بالكلمات والتعبيرات التي كنا قد مضغناها عصر كل سبت. فقط عندما انتقلنا للبيت الجديد (الفيلم)، انهار معبد الأسرار. يستدعي تغيير البيت مفاجآت، يترك ألغازاً، وعند الانتقال من مكان لآخر، يتكشف شيء وحتى محتوى رق سري قد يصبح عاماً. رتبت هي أشياء مخبئ دوائر "الباريسية" في الصندوق المحكم الذي حملته بمفردها، تمشي بمحاذاة المربعين اللذين يفصلان البيتين. أنا كنت أتابعها من بعيد. في الوقفات التي كانت تقوم بها لاستعادة قواها، كنت أختفي خلف جذع شجرة المانجا. هي لن تغفر لي قط إن رأته قريباً منها، أراقب خطواتها، أحترس حتى لا

تتعر وتقع في عالمها المحفوظ في الصندوق. عند دخول البيت الجديد، أخذت أفكر بشكل ملح: أين عليها أمي قد وضعت الكتلة الثقيلة، الممتلئة بالمتعلقات التي لا يمكن الوصول إليها، والأسرار القديمة؟

في صباح أحد الأيام التي غابت فيه اميلي لذهابها إلى السوق، أخذت أنظف غرفة والدي. في ذلك الوقت ربما كان عندي أقل من عشرين عاماً وأذكر أن البيت كان شاسعاً بحق وحقيقي. كنا حينئذ أربعة أشقاء، وأراحت الأسرة المساحة الواسعة للفيلا التي أخذت تحتضن في الحلوة والمرة الصغار الذين جاءوا خلال فترة ست سنوات: أنت، وشقيقك وثريا أنجيلا. هناك في غرفة والدي قلبت كل شيء رأساً على عقب، أفتش في الأماكن التي حيث نظن أننا سنجد دائماً مفتاحاً: في فتحات النوافذ، داخل الأثاث، تحت الأرضية الخشبية المفككة والمخدات والفرش الذي ناموا عليه معاً لعدة عقود. كان بحثاً دقيقاً أستغرق صباح عدة أيام في شهر أغسطس. اليوم، كان يبدو أنه صباح القرن الماضي. صار البحث مثمراً، يصل إلى حافة نفاذ الصبر، أخذت أهر بعض الأشياء وأقلبها، مثل قطعة خشب الأرز اللباني على شكل شريحة مخروطية. كان الجزء البارز يغطيه لحاء الشجرة، والجزء المنحني أملس تماماً إن لم يكن هناك مقطع صغير بارز من الأرز، أكبر قليلاً من عين إنسان. في وقت لاحق فهمت لماذا اميلي كانت تطيل قيلولتها غارقة في السرير المعلق ودائماً بنظرة حنين لطاولة "كونسولا" حيث تقبع قطعة الخشب؛ اكتشفت حينئذ أن الشجرة المصغرة كانت فتحةً لشيء كنت قد قضيت بأنه كتلة صماء تماماً. في قلب شجرة الارز، مثل شق في الخشب، تم تثبيت زوج مفاتيح. أحد المفاتيح فتحت خزانة ضخمة مثل "مستودون"⁵³، وكشفت الأبواب المفتوحة لي - لأول مرة- عالم اميلي الحميم. أتذكر جيداً أنني مكثت على استحياء وافتتان أمام الكثير من الأشياء الغائبة في غرف "الباريسية"؛ لكن الخجل والهذيان، تقريباً ما يستحوذان دائماً على شخص يتسمر أمام حمية الآخر.

كان الأثاث ينطوي في داخله على ملابس مبهرة، مطرزة بحرائر مزركشة رائعة. منزوية في ركن مظلم ومهمل ومهجور، بدت الثياب تشير إلى جسم حي من زمن آخر، يسير على أرض أخرى ويتحدى فصول منطقة نائية؛ يتخيل كيف كان جسم اميلي يغطيه هذا الثوب الغريب، الذي كنت ألمح جزء منه في ركن مظلم من الخزانة؛ كنت أتخيل مشاهد متناثرة من مراهقتها، كما أتخيل اليوم غزواتي اللاحقة داخل الخزانة، بحثاً عن شيء، عن كلمات. تكررت هذه الزيارة عدة أصباح، لأنه عند فتح الصندوق تسمرت أمام رؤية الساعة المستلقة، لتشعر تقريباً كل المسطح المبطن بقטיפه سوداء كذلك، كمركب منغرز ومنسي في قاع المحيط. ألمح من خلال الغطاء الزجاجي، الرسائل التي حدثتني هندية عنها؛ ويفترض انتهاك تلك المراسلات المحفوظة داخل الساعة التغلغل في زمن بعيد عن الحاضر. ربما دون أن أدري، ألعب تلك اللعبة الحساسة وغير المتزنة التي تتضمن إمطة اللثام عن ماضي أحد الأشخاص، أجتاز مناطق مجهولة من الزمان و من المكان: طرابلس (1898) وابرين (1917) وببروت (1920) وقبرص وتريبيستي ومرسيليا وريسيبي وماناوس (1924). كانت تواريخ وأماكن تذكرها هندية على نحو متفرق، و كنت أرغب في ربطها بحياة اميلي وفي استكشاف الأحداث المحفوظة في بطن ذلك الصندوق المظلم. في صباح أحد الأيام بعيداً الآن عن الصباح الذي اكتشفت فيه المفاتيح، بعد تأجيل حركة لف المفتاح الأصغر عدة مرات، ومن تمحيص النظر في السطح الزجاجي المستوي، أتلص بعيني زوايا العتمة، قررت فتح الغطاء الزجاجي، والتغلغل في تجويف الساعة المستلقية، حيث قرص العقارب، الأرقام، البنودول، كل شيء مغطى بأشياء. رأيت أولاً

⁵³ حيوان ثدي منقرض، أحد أجداد الفيل الحديث. وجدت بقاياها في صخور حقبة الأوليجوسين في منطقة الفيوم بمصر. بلغ ارتفاعه ح. 1 1/4 م. انتشرت سلاسل للمستودون في حجم الفيلة الكبيرة فوق ربوع أوراسيا وأمريكا الشمالية، عاشت هناك حتى قرب نهاية حقبة البلايستوسين. ومستودون هنا كناية عن الضخامة.

السوارين الذهبين، حلقتين رفيعتين، مربوطتين بعقد تقريباً غير مرئية؛ ليصح القول، لم تكن عقداً أو رابطات تجعل من السوارين سواراً واحداً؛ بالنسبة لي، كانت نوع من التشابك السحري، تفصل لا يمكن تفسيره، عند تحسسه، يستدعي فضولاً ورعياً. في أحد أيام الماضي، لابد أنك تنبعت للسوار الذي يلف ساعد اميلي كوشم ذهبي؛ في الحقيقة كان مكون من أربع حلقات مترابطة لا أدري بماذا. في الغزوات الأخرى التي قمت بها للصندوق- للعودة لقراءة رسالة- وجدت سوارين آخرين، مثل ظهور حلقة جديدة على جسم ثعبان. تأخرت بعض الوقت كي أربط عدد الأساور بعدد أبناء اميلي. لم أكتشف أبداً من أين تظهر تلك الحلقات الرفيعة التي تتوالد بشكل خفي في فراش الساعة. لم أجد أي ذكراً لها في الرسائل، وتماسكت عدة مرات كي لا أسأل اميلي عن أصل السوار؛ ذلك التخلي النهائي عن السؤال أقنعني كليةً أن هناك أسراراً قوية أو ألغازاً لا يمكن حلها، يحملها الإنسان معه حتى الموت. عندما ولد أخي الأصغر، عادت الأساور الأربعة تخص جسد اميلي. في تلك الفترة أنا كنت قد فتشت بالفعل في زوايا الصندوق والساعة المغلق عليها هناك: رأيت الثوب الأبيض ملطخ بالعفن والبقع الصفراء وشوانب رطوبة وعلامات الهجر. لم أجرو قط على لمس ذلك التونيك الكتاني ولا الهالة المطوية. هذا يسترخي على تلك، وكلاهما مطويان بعناية، كظل وجه ومحيط جسم يسندهما قرص الساعة. لم يتم لمسهما من فترة طويلة، لأنه فضلاً عن البقع والعفن، خيوط لا نهاية لها تشكل نسيج كثيف وسميك، تتزايد بالتأكيد كل يوم؛ ربما هذه العلامات من البقاء والهجر، من البعد والخفاء، حالت بيني وبين تحريك الأقمشة التي أرتدتها اميلي لفترة قصيرة في ابرين. ذلك المقطع من حياتها، بالإضافة لمقاطع أخرى متناثرة بين لبنان وماناوس، تمكنت من ترتيبها بفضل الرسائل المتكومة تحت قرص البندول، في منتهيات الصندوق الخشبي.

كانت قراءة الخطوط الصغيرة عملاً طاحناً بالنسبة لي. المراسلة مكتوبة باللغة العربية الفصحى، وموقعة دائماً بحرفي "ف. بي."، تجتاز سنوات وسنوات، تنقطعها أحياناً فترات فاصلة من بضعة أشهر. في مناطق الصمت تلك، كان ينقطع حبل تفكيري وأواجه صعوبات في الكتابة، أتجاوز جملاً كاملة واقفز على الكلمات، مثل قاريء محاصر بشفرات لا يمكن فكها، تقطع المراسلة وعدم فهم الكثير من العبارات كانت تسمح لي بالكاد تحسس مناطق معتمة في مونولوج، أو ولا حتى ذلك: نصف صوت، كتابة باهتة، تنتج قارئاً حائراً. المقاطع الأكثر غموضاً في الرسائل تم فك شفرتها بمساعدة الحدس: وسيلة ممكنة للخروج من مأزق القراءة المنقطعة بتمتات، دون مساعدة القاموس، وإن تصفح بعشوائية دفاتر التدوينات التي كانت اميلي تحتفظ بها بجوار الرسائل؛ بين التدوينات، وجدت عدة إشارات إلى اجتماعاتنا أيام السبت، وأذهلني ادراك أن الكلمات المجمعة كانت وفيرة. كما أنني وجدت كذلك بعض الصلوات باللغة الفرنسية، وكانت صلوات "السلام عليك يا مريم" كثيرة لدرجة أنني تخيلت أن اميلي كانت تكتب ابتهالات عندما كان لا يمكنها الصلاة في ليالي القنوط. كم من المرات التي فوجئت بها ترنم الأناشيد، وكفا يديها يستريحان على صدرها، وعيناها تثبان من كتاب مقدس إلى آخر؛ لذلك أعتقد أنه لم يكن صعباً عليها تعلم المزامير باللغة البرتغالية، مع ذلك كان وجهها يمتعض عندما يبدو العبور من لغة لأخرى أمراً غريباً وغير وفي، كما لو أن بعض المزامير والأمثال تصطدم بأحجار، تصير إطناباً أو بلا معنى. لابد أن هذا الأمر كان مهماً لاميلى، لأن "ف. بي." أورد ذكره في عدة رسائل وكتب مقطع من الكتاب المقدس باللغة الفرنسية، يطلب من الصديقة الترجمة البرتغالية. في الزيارة التي قمت بها لضريح أمير، تمكنت من قراءة الاستشهاد نفسه باللغتين. كانت الحروف منقوشة على شاهد القبر، تحت صورة فوتوغرافية لجسد شاب.

نادراً ما كان يتم ذكر اسم أمير أثناء تناول الطعام أو في المحادثات الحية على وقع أنفاس الشيشة وجرعات العرق وضربات الطاولة. كان أبناء اميلي ممنوعين من المشاركة في هذه الاجتماعات التي كانت تخرق المساء وتنتهي عند فناء النافورة، الذي يضيئه نور ضارب للزرقاء. كانت لحظة تتسع فيها الموضوعات المغربلة والمستهلكة والغزيرة بالفعل للمناجاة والتأوهات، تتغلغلها في بعض الأحيان لغة العصافير، وتتخللها شهقات التعجب والاستشهاد باسم الله. كان كما لو كان الصباح - مثل دخیل يسكت أصوات المساء الدافئة - يبدد الجو الاحتفالي، ويفتر الإيماءات الأكثر انفعالاً، يدعوهم إلى العمل الذي يبدأ مع الفجر. لكن في بعض اجتماعات أيام الجمعة، استشراف الصباح لا يصرفهم. كنت استيقظ بصرخات مؤلمة، وآهات رهيبية، وضجيج ركض وصخب تهليل الذين يشاهدون معاناة الخراف التي كانت لديها أسماء وكانت تغذيها يد اميلي. هرولت حتي غرفة والدي، من خلال فتحات النوافذ الكبيرة، أرى الدم المتدفق من رقبة الحيوان، يغفو على عينيه اللتين لا تزالان مفتوحتين، يتخلل فروته البيضاء والمجعدة. في ذلك الجسد المتألم، ينتشر لون حائر يذكر ببقعة شفقية في وسط الفناء الذي يتعرض لشرق الصباح. يتم انتظار تصفية دمه حتى آخر قطرة، ليجري تقطيع الحيوان وبترو أوصاله وتقسيمه، كانت اميلي تنتزع احشائه بيديها وتفصل على لوحة الأرز ما يمكن الاستفادة به منها، وتلقي بالأجزاء التي ينفر منها الإنسان للحيوانات. بينما تتشكل عاصفة دوارة من حولها من طيور ودواب وقردة، تتصارع على أحشاء الخروف. تغسل الكبد وتنظفها، وتبلها بالملح والفلفل الأسود والنعناع. يتم رفع لوحات الطاولة من المائدة، ويذكر لاعب ما أن عليه الدور القادم في إلقاء النرد.

كانت اميلي تساعد اناساسيا سوكونو في إحضار رقائق مخبوزات الجلاش، المطوي مثل أوشحة الحرير، وسلّة بها التين الشوكي والجنينيو⁵⁴ والبيربا⁵⁵ والأناناس والبطيخ؛ وطواجن من الفخار المحروق، بين خشخاش مقطوف من الحديقة، كانت هناك عناقيد بيتومبا⁵⁶، وحببات الماراكوي⁵⁷ البرية وفواكه أخرى شديدة الحمضية، كانت عند لمسها اللسان تحدث قشعريرة في الجسم وامتعاظ الوجه. لكن وجه اناساسيا سوكونو كان يمتعض لسبب آخر: بعد ترتيب المائدة، كانت تلجأ إلى إحدى حجرات البيت، كي لا تشاهد منظر نهم الطعام. في وسط فناء تضيئه الشمس الإستوائية، كان الرجال والنساء يكررون عادة غذائية قديمة من آلاف السنين وهي أكل كبد الخروف النيئة باليدين. لم أكن أشاهد من غرفة الوالدين طقساً بربرياً أو التضحية بحيوان، بل أمر جديد مدهش وحفل عجيب يتناقض كثيراً مع الإيقاع المعتاد للبيت.

كان هناك مبالغة وسعادة في الإيماءات لاشباع الشره. عند الاستسلام المتعمد للحوم الحيوان، بالتنافي مع عادة الطهارة اليومية، كانت اليدين تحمل إلى الفم قطعة كبد طازجة، ويتم تداول الخبز من يد إلى يد، تمزقه أصابع ملطخة بزيت الزيتون والزعر. كان هناك من يغني آخر الأغنيات الذائعة في القاهرة، ومن ينشد قصيدة صوفية أو حكاية للعطار⁵⁸، أو يستحضر نشيد الزهر، والقرنفل، والمرجان ويختتم بذكر نشيد الياسمين، أن فقدان الأمل خطأ. يشيدون بالتوابل، وحلويات الهريسة بعين الجمل والعسل الأبيض، مربى بتلات الورد، التي كنا نطيل في شمهها قبل أن نجربها. كان البعض يخشى ألا تتم دعوته

⁵⁴ الجنينيو: ثمرة أستوائية ضاربة للون البني.

⁵⁵البيربا: ثمرة أستوائية تشبه ثمرة القشطة لكنها أكثر حمضية.

⁵⁶بيتومبا: ثمرة أمازونية حمراء اللون.

⁵⁷الماراكوي: ثمرة حمضية صفراء اللون أو ضاربة للحمرة وهي لها تأثير مهدئ للأعصاب.

⁵⁸ فريد الدين العطار النيسابوري (1145-1220) شاعر إيراني اشتهر بكتابه "منطق الطير".

لعشاء السبت - عندما يتم اعداد فخذة اللحم الضأن المشوي مع التمر- ينتظرون بفارغ الصبر لحظة الوداع لكي يتلو أبي العبارة التي بها يأذن الله لهم بفتح أبواب البيت لعشاء الغد.

استمرت هذه الإجتماعات في البيت الجديد، لكن كان في "الباريسية" أن تنبهت لوجودها. الحديث فقط باللغة العربية، بإستثناء تحيات أحد المارة المعروفين، أو زيارة أحد الجيران، وبعضهم أجنب، مثل أسرة أميريكو من "بوفوا دي فارزيم"، أو آل بن عامو من المغرب، والصبي جوستاف دورنر من هامبورج؛ كلهم أصدقاء حميميون لاميلى، وهذا الأخير فضلاً عن كونه صديقاً، كان من المقربين لي.

كان من خلال دورنر أن عرفت أول مكتبة في حياتي. كانت مكونة من ثمانية جدران من الكتب، التي لحسن حظي تعرفت عليها فقط في وقت لاحق بعد عدة سنوات، لأنه لو كان الأمر عكس ذلك لكنت قد منعت نفسي للأبد من عادة القراءة التي كنت اكتسبها آنذاك. كان صوته غليظ مثل اسمه، ويتكلم برتغالية منمقة، تقريباً بدون لكنة، فكان يترك أهل اللغة في قلق لدرجة أنه فقط لا يتم خلطه بأمازوني بسبب مظهره الخارجي: كان أطول وأكثر ألمان المدينة شقراً، وكان يرتدى بطريقة بالغة الخصوصية بالنسبة لهذه الفترة؛ يرتدى شورت يصل حتى ركبتيه، وقميصاً أبيض دون ياقة، ويرتدى حذاءً القصدير، دون رباط ولا جورب. جراب أسود معلق في حزام ويتدلى من خصره، من كانوا يرونه من بعيد يظنون أنه زممية كولدير أو قارورة، ويبدون إعجابهم بمهارته في سحب الكاميرا "هاسلبلاذ" من الجراب وركضه خلف مشهد في الشوارع، داخل البيوت والكنائس، في الميناء، في الميادين وفي وسط النهر. علاوة على ذلك كان يمتلك ذاكرة يحسد عليها: ماضي بأكمله معاش مع أهالي المدينة وفي بلده، كان ينبض من خلال الكلام الدافق بصوت راعد، يجلد صمت الحي بأكمله. لكن الذاكرة كان يتم استدعائها بواسطة الصور؛ كان يدعو نفسه أنه مطارد بلا هواده "للحظات مشرقة من الطبيعة البشرية ولمناظر فريدة من الطبيعة الأمازونية". لبعض الوقت هو كان يكرس نفسه لإعداد "أرشيف بمفاجآت من الحياة": صور لشخص وحيد ، لشحاذ، لصياد سمك، لهنود يعيشون في مكان قريب من هنا، لعصافير وزهور وحشود.

عرفت أنت وأخوك دورنر. لا أعرف إن كنت حينئذ تلميذته، لكنك تعرفين كم كان مشتتاً. كان أحياناً يتهيا لي أن تشتته كان وسيلة للفرار من الناس ومن الواقع المحيط به؛ كل ما كان يلححه كانت تصوره عدسة الكاميرا؛ كنت أقول له، ساخراً، أن عدسات هاسل تشكل من نظارته، ومن حدقتيه الزرقايتين نظاماً بصرياً وحداً. لم تزعه قط تلك المقارنات الشاذة للغاية؛ أجبني أنه عند النظر لكاميرا هاسل كان يرى وجهه. وفي بعض الليالي الحارة، عند العودة من التمشية في المدينة المهجورة، كان يتسمر أمام وجه آخر مضيء وملتصق بعدسة زجاجية، حيث تستلقي الكاميرا هاسيل خلال المساء، يستيقظ في وقت مبكر على دفء لمبة، حرارة صناعية لدرء الفطريات الخفيفة، للحفاظ على صفاء العدسة، وليكون النظر من خلال عدسة الكاميرا واضحاً : انتصاراً للشفافية.

صور دورنر أمير في وسط منصة ميدان البوليس. كانت آخر صورة لأمير، قليلاً قبل مشيته الانفرادية التي انتهت به لقلب الميناء ولقاع النهر. قصة هذه الصورة حكاها لي دورنر بنفسه، بعدها بسنوات، بكلمات موزونة حتى لا يكشف حقيقة رهيبة كنت قد حدثتها بالفعل عند قراءة خطابات فيرجيني بولاد. كانت الصورة تحكي ما لا يقدر دورنر على قوله: الوجه

المشددود لجسم يسير في دوائر أو على غير هدى؛ إحدى يدي أمير كانت تختفي في جيب بنطلونه، ويده الأخرى القوية تمس على زهرة أوركيديا جد نادرة لدرجة أن دورنر لم يهتم بقتوط صديقه. في واحد من اجتماعاتنا الأخيرة، عاد دورنر لتذكر ذلك الصباح، وعرض علي بعض الدفاتر بتدوينات تستنسخ أحاديثه مع أبي"

"في تلك الفترة كنت أعيش بكاميرا هاسيلبلاد وكنت أجيد استعمال كاميرا فيديو باتيه. كنت أصور كل شيء في هذه المدينة التي تأكلت بفعل الوحدة والإنحلال. كان الكثير من الناس يرغبون في أن يتم تصويرهم، كأن الزمن - بتوقفه- قد خلق عالم أشباح صغير، عالم صور، فقد وجهه، يأوي أسر بأكملها كانت تمر أمام الكاميرا، مجتمعة في حدائق الفيلات أو على ظهر عواير المحيطات التي كانت ترسو في ميناء ماناوس.

في الصباح الذي لمحت فيه أمير على منصة الميدان، كنت متوجهاً إلى مسكن إحدى تلك العائلات التي كانت قادرة في بداية القرن على تغيير مزاج ومصير كل سكان المدينة وأعلى النهر، لأنها كانت تسيطر على الملاحة النهرية وتجارة المواد الغذائية. كان على أن أعد ألبيوم بورتريهات لتلك العائلة، بل وصباحاً، كان على تحميض الأفلام وتكبير الصور التي توثق إحدى رحلاتي إلى شلالات نهر "برانكو"، حيث جمعت باقة من الزهور الثمينة، لكنها ليست في ندرة الأوركيديا التي كان أمير يستعرضها في يده اليسرى. أبهرني لون الأوركيديا، ذات اللون الأحمر الفاقع، الضارب للبنفسجي، شبه أرجواني. كنت ألحظ الزهرة بين أصابع أمير، وربما لذلك فر مني تعبيره الغريب، نظرة من لم يعد يتعرف على أي أحد آخر. أتذكر أنني دعوته للغداء في المطعم الفرنسي؛ صدر عنه بالكاد صوت مكتوم، كلمات مبهمه فسرتها على أنها رفض للدعوة؛ لكني أدركت أنه يريد أن يتخلص مني ومن العالم كله ، فالأوركيديا عند انباتها في يده كانت السبب الأكبر في وجوده.

بينما كنت أعد صور عائلة أهير، كنت أفكر في الحوارات التي دارت مع أمير، كان يتكلم لغة غريبة⁵⁹، كان يصعب فهمه، كنت أشعر أنني أمام راوي شفهي من شمال أفريقيا، كان لديه موهبة الروي وإقناع مخاطبه بالصوت، بالصوت وليس بالكلمات بكل تأكيد، لأن الكثير من العبارات لم تكن مفهومة. لم أكن أفهم كذلك السانح المنعزل الذي كان يغادر فندق فينيسيا في الصباح الباكر، يوقظ راكبي على حافة السوق، و كان الأثنان يجدفان في المركب حتى الضفة الأخرى من مجرى "إدوكندوس" المائي⁶⁰؛ كان يواصل بعدها سيراً على الأقدام، حتى بلغ وسط المدينة، وتبعته في الشوارع الضيقة، التي تفصل بينها صفوف من الفيلات المتهالكة. لا، لم يكن أمير مثل غيره من المهاجرين، لم يكن ينغمس في الأحرار يشجابه الوحوش ويعاني من الحمى، لا يستسلم للتقلبات المستمرة بين مانوس وشبكة الأنهار، لم يكن لديه حمية وإصرار من يصلون شباباً فقراء ليتباهوا في نهاية حياة عاصفة بامبراطورية ، كان أمير يناهض نفسه عن كل شيء، كانت لديه نظرة شبه شاردة، مثل شخص يتحدث إليك، وينظر في وجهك، لكنه ينظر إليك نظرة شخص غائب. بغض النظر عن ذلك، كانت تلك النزاهات تفتني، والتمشية في شوارع "البنيونات" الرخيصة ، وفندق "دوس فياجانتيس"⁶¹، التمشية دون توقف، دون رؤية أي شخص، مجرد تحدي لصمت نهاية الفجر أو الفزع من صرخة، أو من ضحكة، أو من شعاع نور ينفجر فجأة

⁵⁹استعمل الكاتب كلمة (algaravia) التي تعني في البرتغالية المعاصرة (غرابية) في إشارة من ناحية اللغة العربية التي تبدو غريبة لدورنر الألماني ومن ناحية أخرى إشارة مستترة لأصل الكلمة العربي الذي يعود لمدينة (الغرب) جنوب البرتغال التي حكمها العرب من 715 م إلى 1249م.

⁶⁰ استعمل الكاتب كلمة (igarapé) وهي كلمة من أصل توبي (أحدى لغات السكان الأصليين في البرازيل) وتعني مجرى القارب وتعني في البرتغالية مجرى مائي أو نهر صغير.

⁶¹ اسم الفندق يعني بالبرتغالية " المسافرين ".

على نافذة غرفة. كانت حياة أمير تقتصر على تلك النزهات الصباحية: بعد عبور المجرى المائي، التمشية حتى ميدان "دون بيدرو الثاني"، وشارع المتاجر الكبيرة⁶²، مشهد الصواري، وظهور السفن والمداخن العالية، وصفارة "هيلدبراند" المدوية، التي كانت تجلب مسافرين من ليفربول، ليشويش وجزر ماديرا، وربما عرف أمير وجهة السفينة: نيويورك، لوس أنجلوس، مدينة مينائية من النصف الآخر للكرة الأرضية، حين لما وراء البحار. كانت عائلة أهليز تمر من عدسة الكاميرا، والجميع يتعاقون حول تمثال بالي، لكنني كنت أتذكر وجه أمير، الأوركيد المتزينة بين الأصابع، الخاتم الذي أراني أياه بكل فخر في أحد الأيام كان هدية: ذكرى حب في مرسيليا.

لم أتمكن من فعل الكثير في المعمل، لم ألمح صور الشلالات، والهنود، والنباتات النادرة. كان يستحوذ علي شعوراً غريباً، كما لو كنت متأثراً من وقع نذر، مؤشر على واقعة معاكسة. خرجت بالكاميرا متدلية على صدري، وكانت قد بدأت تمطر رذاذاً بالفعل عندما وصلت للمطعم الفرنسي. لحظت زمزمة غير مسبقة للمارة المحتشدين تحت المظلات، بعد ذلك سمعت هدير أجراس المطافئ يقطع صمت منتصف النهار. كان هناك تكدس في المطعم، جلست على المائدة الوحيدة الشاغرة وخرجت فوراً، هائماً، دون أن أدري إن كنت أسير مسرعاً أم مهولاً، لكن حدس قادني إلى مكان التقيت فيه أمير. الرذاذ وتوقيت القيلولة اسهما في خواء الميدان. حينئذ تذكرت، أن بجانب الحارسين البرونز الراسخين على رصيف التكنة كان زوج من حرس بشري، كما لو كانا ظلين مستحيين ومصغرين للعاملين المعدنيين. ترددت بضع ثوان قبل أن أسأل أحد الرجال إن كان قد لمح بالصدفة أمير؛ كنت أخشى إضاعة الوقت، لكن، رغم ذلك، عبرت الميدان، وطرحت السؤال، وأنا تقريباً أصرخ. فقدت ثلاث دقائق بين عبور الميدان والحوار القصير مع الحارس. عند سماعي رد الجندي، بدا أن كل شيء قد تقرر: شاب يرتدي أبيض؟ كان يتحدث مع زهرة، خرج من المنصة وهو يسير ببطء واختفى.

أشار الجندي على الاتجاه الذي اتبعه، و، عندما لمحت الميناء، جزء من المرسى العائم صار مزدحماً بالناس. حتى من بعيد كان من الممكن رؤية الغواصين: صورتين سوداتين، كما لو بدا في الجو غانمين بسبب الرذاذ. انتشر الخبر كالتاعون والروايات المسرودة كانت كثيرة جداً ومتباينة لدرجة أن اميلي بكت وضحكت عدة مرات. ذلك لأن الحارسين من سلطة الموانئ ابديا رأين مختلفين حول الرجل الذي ابتلعه مياه نهر "نيجرو". ولا واحد فيهما رآه يجتاز البوابة الرئيسية؛ كانوا يتعللون أنه ربما قد لف حول مبنى الجمارك وأدرك الرصيف دون أن تتم رؤيته. أكد أحد الحراس بحزم أن الشاب ذي الملابس البيضاء كان متواجداً على مقربة من حافة المرسى.

قال في وسط حلقة من الفضوليين: لم يحرك ساكناً وكان قريباً جداً من المياه حتى أنه كان يبدو تمثالاً من الرخام طافياً على النهر. لكن الآخر عارض قوله، اعترف أن كليهما كانا منهكين وجائعين، والمعدة في هياج والعينين شبه مغمضتين.

تأسف الرجل: إنها ساعة عصيبة. وخاصة مع هذا الرذاذ والشمس المباشرة؛ البصر لا يحدد أي شيء.

كنت أتأمل مرآة الماء، متكسرة بآبر الرذاذ، عندما سمعت عبارة الحارس الأخيرة: البصر لا يحدد أي شيء. أدركت حينها أنني نسيت الهاسيلبلاد في المطعم، واختلط انقباض النسيان باليقين أنه لن يتم العثور على أمير حياً. حتى تلك اللحظة كنت أبذل الجهد لتصديق الشائعات، وكان سمعي متحفزاً لكي لا تغفل مني أي رواية تحاول إعادة تركيب مسار صديقي. كنت ألحظ بعدم اكتراث عمليات الغوص المتلاحقة للضفادع البشرية، وتبددت بارقة الأمل عندما أنتبهت لغياب الكاميرا. حتى أن

⁶² استعمل الكاتب كلمة (armazém) التي تعني في البرتغالية المعاصرة (متجر) في إشارة مستترة لأصل الكلمة العربي (المخزن).

اميلي وخالك اميليو لاحظا ارتياحي. احسست في الوجه خواءً، كما لو كانا قد عصبا عيناى، شعور بفقدان الجسد للوعي، شيء مشابه لدوار يعقبه عى مفاجيء. بعد ذلك أنصت لاميلي تقول شيء ما بجهد جهيد؛ كررت "ماذا؟" "ماذا؟" "لأين؟" وتبدو الكلمات مثل مطرقات أو إنذارات متكونة من تكرارات: نبرة الصوت نفسها والكلمات نفسها التي كانت ستفجر حتماً إلى شظايا أصوات. دون أن تلتفت لأي أحد، ويدها ملتصقة بأذنيها ورأسها متدلية للخلف، انفكت في الكلام وفجأة انفرطت الحلقة البشرية التي كانت تحيط بالحارسين وتركزت الأبصار عليها. أخذ الفضوليون الذين كانوا يثرثرون يتهايمسون وصمتوا مرة واحدة، واطلقت اميلي صيحة غير مفهومة للجميع، إلا لشقيقها، الذي حاول أن يسكنها بين ذراعيه؛ لكن ايماءة أفضت إلى سلسلة من الإلتواءات وكانت الأجساد تبدو أنها تتعارك مع شيء خارجها. بقيا هكذا لعدة ثوان. بعد ذلك انحنى اميلي لاحتواء حركات الجسد، وثبتت في وضع حلزوني، شبه مستلقية على المنصة المعدنية.

ترددت الصفارة الأولى، ضعيفة، تقريباً غير محسوسة؛ من كانوا بجوار اميلي لم يسمعوها الصفارة بسبب الآهات. نظرت لحافة الرصيف وركزت في الضفادع البشرية: الوجوه مرئية من خلال زجاج القناع الأسود، الذراع يشير للأفق؛ وحينها ذلك الصوت الذي ينساب سلساً، مثل صوت ناي، كان يبدو أنه يأتي من صورة ظليلة ضاربة للبياض، محيطها غير محدد، شبه ملتصقة بخط الغاب، يغوص من آن لآخر في الأشعة الشمسية، يتلاشى في سديم الرذاذ ويعاود الظهور مثل جسم منير، هدف ربما ساكن أو متحرك ببطيء لدرجة إن كان من المستحيل معرفة إن يتوجه نحونا أو أنه يبتعد عن الميناء. مرئية من بعيد، منغمسة في النور والماء، كانت الصورة الظلية تشبه لوحة حية، صورة زيتية تتحرك بخفة: الأفق المائي، سديمي ومشمس في الوقت نفسه، وتألّق شريحة بيضاء ومنحنية، مثل قوس نور بين السماء والماء.

مر ذلك الظهور في الأفق دون أن يدركه من كانوا حولي. ظلت اميلي وشقيقها متشرنقين، جسد يستر الآخر، في كل لحظة يتم سماع همس يكسر الصمت، بينما الناس تنظر بحيرة للجسدين اللذين أنساهم الغريق، البحث عنه، سبب تواجدنا هناك. كنت ابتعد عن الرصيف، أسير على جسر عائم عندما سمعت الصفارة، الأصفى، كما لو أن الصوت، غريباً على الصورة الظلية البيضاء، قد خرج من السرديم: صفير من الفضاء.

في الطريق بين الميناء والمطعم كان على أن أتجنب بعض الأشخاص الذين كانوا قد عرفوا النبا. هذه هي الحياة في الأقاليم: صديقاً لك يختفي، فيستحوذ مناخ مميت فوراً على المدينة؛ تبزغ أولاً التساؤلات الطائشة؛ بعد ذلك، التلميحات اللينة والمهووسة عن حياة الضحية، عندما لم نصدق بعد فقدان الصديق، وتتأرجح مشاعرنا بين الأمل في البقاء على قيد الحياة والحنين الذي سبق أن تشكل، ليصبح اتصالاً سرياً، محادثة صامتة مع الماضي. لا تخلو من بعض الندم، كنت أفكر: لماذا لم آخذ أمير لببت "أهلير"؟ لماذا أصوره فوتوغرافيا والأوركيديا في يده وأتركه يهيم، ذاهلاً، على شفا خطوة من الكارثة؟ صور أمير تلك، لا تزال حية في ذاكرتي، مسجلة في فيلم الكاميرا التي نسيته في "لافيل دي باريس". كان صاحب المطعم قد حفظ الهاسيلبلاد وانتظرني بفارغ الصبر. بوجه مرعوب وصوت طرق، اطلق وابل من الأسنلة، خلط عدة فرضيات، ذاكرة غرق، انفجار، مشاهد كارثة. كان يتكلم ويتساءل في الوقت نفسه، لكن كل شيء ذهب أدراج الرياح لأنني حللت العقدة من لساني بالإجابة بلغتي الأم. أدركت فقط أنني كنت أتكلم بالألمانية عندما أخذني المارسيلى من ذراعي وصاح: حضرتك تكلم نفسك، كان عنده حق؛ أول مرة أكلم نفسي بلغتي. سلوك مماثل سيتكرر فقط في الليالي التالية، في أحلام متناثرة ومخيفة. الذعر كان يوقظني في منتصف الليل، ليلة ساقضيتها مستيقظاً، متوتراً، مجروحاً ليس من فرار الصور، لكن من حوارات لا يمكن فك شفرتها، مفقودة للأبد. في الأحلام، أنا وأمير كنا نبدو على حافة الرصيف، الذي تحده ستارة سميكة من الرذاذ في

لحظة من يوم يتسم بالصمت. ما كنا نقوله لبعضنا البعض لم يكن يقتصر على مجرد النقاش، وإنما هو مزيج من الألغاز، وأصوات تتردد، فقد كنا نلجأ للغتنا الأم، التي بالنسبة للآخرين ليست إلا أصوات بلا معنى، كلمات تمر من خلال منشور غير مرئي لحناً صافياً تتجرعه الرياح الدافئة، أصواتاً منطلقةً في الجو يفجرها السرديم: رذاذاً متصلاً في الأحلام. في محاولة يائسة لفهم الآخر، كفهمك لنفسك؟ كان قلق سوء الفهم يوقظني في ذعر، وبقيّة الليل كنت أسحب نفسي ثقيلًا وبطيناً، بينما كنت أهرع بعبارات من الحلم لإستعادة الحوارات وتذكر الأصوات. بعد أسبوعين من اختفاء أمير، ندرت الأحلام وآخر حلم تزامن مع نبأ أنهم كانوا قد وجدوا جثته في قاع المجرى المائي حيث كان المحبون ينتزهون في مراكب صغيرة أو زوارق مغطاة بمظلة بيضاء لتلطيف الجو الحار. كان من وجد الجثة لوباتو، هندي كان والدك قد عرفه قبل زواجه من اميلي. لم يكن والدك بعيداً عن أهالي الأرض، لكنه كان دائماً مشبعاً بلامبالاة جليدية مع الجميع، بما في ذلك مع الأبناء، كما تعرف. كان يولي اهتمامه بمراجعة البضائع، وتلميع الفاترينات والصلاة بشكل خاص في إحدى أغوار حراء، عند تخوم البيت أو المحل. التقى باميلي لأول مرة في اليوم الذي تم فيه تحديد مكان جثة أمير. عندما شاع النبأ، حرصت اميلي على دحض فكرة أن الجثة جثة شقيقها. ظلت لمدة يومين تناقش بحدة رأي طبيب شرعي، مستاءة من المنهج المستخدم في التعرف على الجثة.

تساءلت اميلي ساخطة قبل حتى أن ترى الجثة: الأطباء هنا بالكاد يتمكنون من تشخيص الأحياء، كيف يستطيعون التعرف على شخص بفحص طقم أسنان هيكلي عظمي؟

في الحقيقة، كان سخط امك مبالغاً وتقريباً غير معقول، ففي حينها كانت بقايا الجثة تشي ببعض الملامح المميزة بالقطع لشقيقها. لا شيء من هذا القبيل ليقتنعها، وخاصةً عندما قرأت في الصحف رأي صحفي: قد تكون الجثة لواحد من المحاربين الكثرين الذين سقطوا في اشتباك دموي في 1910 بين قوات حكومية وقوات فيدرالية.

كان يُقرأ في "جورنال الكوميرسيو": "في موسم الجزر لكل واحد جثة تطفو وتعر مزاج الرأي العام". بدأ نشر ذلك المقال الخيالي في تعزيز الشكوك عندما جاء والدك بدليل دامغ يبذل كافة التكهّنات التي تحيط بهوية الضحية، وختم على نحو ما مصير حياة اميلي العاطفية. أتذكر تماماً علامات الجدية التي ارتسمت على وجهه، وجسمه الممشوق، المنحني قليلاً، وكفي يديه المنبسطتين والهائلتين. دخل البيت حيث كانت تعيش فيه اميلي مع شقيق آخر، قدم نفسه بالعربية وبالبرتغالية، ولم يرد الجلوس لأنه كان مستعجلاً. أنا والزيارات الأخرى تركناهما على راحتهما. أعتقد أن لا أحد تصور ما كان سيقوله. سحب من جيبه علبة صغيرة ووضعها في كف يده اليمنى وقدمها لاميلى. وفي اللحظة نفسها التي فتح فيها فمه للكلام، غطت اميلي وجهها بيديها وتلعثمت بكلمات لم أفهمها، كما لم أفهم كذلك الكلمات القليلة التي نطقها والدك، بصوت غليظ لازمه حتى وفاته.

بعد دفن أمير بشهور قليلة تزوجا. قد يكون من غير المجدي الإشارة إلى أن والدك لم يرافق النعش، كما لم يرافقه بعدها بعدة سنوات، مع وفاة جديك، بعيداً عن هنا، على شاطئ البحر. في تلك الفترة كنت أغيب عن المدينة، لكن عرفت أن كلاهما رحلا عن هذا العالم عندما كنت لاتزال رضيعاً؛ لا بد أنك قد استغربت، ظلت بضعة أسابيع بدون اميلي. رفض والدك السفر إلى "ريسيقي"، كي لا يترك "الباريسية" في أيدي الغرباء، لكنه سمح لزوجته بالسفر على متن عابرة محيطات لزيارة قبري والديها، اللذان كانا قد توفيا في اليوم نفسه. ذهب أميليو معها. في ماناوس كان يصطحب كل منهما الآخر في

زيارة المقابر والكنيسة. لم يسألني قط إن كنت متديناً، لكن ربما كانا مستائين سراً من هذا الأجنبي الذي كان يعيش في الغابة بين الهنود، والذي لم يدخل كنيسة قط، ومع ذلك كان يمكنه صلاة السلام عليك يا مريم بلغة "نهنجاتو"⁶³.

كانت اميلي وزوجها يطبقان فروض الدين بحماسة. قبل الزواج اتفقا على أن يحترم كل واحد منهما دين الآخر، وأن للأولاد حرية اختيار أي من الديانتين يتبعان أو لا يتبعان أي دين.

قال والدك - شارحاً شجرة عائلة النبي في إحدى محادثتنا آخر العصر في دوار "الباريسية": يكفي النظر لمكان التعبد الذي يضم أتباع كل دين ليدرك المرء كيف تختلف كل ديانة عن الأخرى. كان من الصعب انتزاع والدك من الصمت، فقد كان وفيّاً دائماً لحياة العزلة، وحتى في الاجتماعات المسائية مع مواطنيه وجيرانه هناك في الفناء الخلفي، حيث كان الجميع يثرثرون، بينما أبوك مطرقاً، ربما يفكر في التعاسة الهائلة التي كانت تحل بمن لا يتمكنون من البقاء بمفردهم. المضيف صموت، زاهداً، رغم أن الناس تحيط به، ربما كان يفضل الإنسحاب لغرفته، يوافق صمت الجدران البيضاء، والكتاب في قبضته، يتابع سقوط سلطان كان يحكم مدينة أندلسية، يتعقب خطاه من خلال المخادع السبع في قلعة منيعة، حتى يلمس حائط المخدع الأخير حيث كان مدوناً المصير المشنوم للغازي.

كان يستسلم لتلك القراءات المنفردة بشكل شبه دائم، رغم تسامحه مع وجود شخص يرافقه في أوقات فراغ المحل؛ يذاه المستقيتان على صفحات كتاب تتأملان لوح الفاترينة الكريستالية. كدخيل فطن، كنت أظهار بإعجابي بالمنسوجات التي كان قد انتقاها بنفسه لي في السفريات التي كان يقوم بها لموانيء السواحل الجنوبية. من يراه هناك، خلف الشرفة الضخمة، وعينه مركزتان في صفحات كتاب سميك، قد يفترض أن هناك هوة بالفعل بين ذلك الرجل والفاترينات. وهوة تفصله كذلك عن الغرباء؛ كان يتصرف مع هؤلاء بطريقة صموتة أو مقتضبة. كان أكثر تساهلاً معي، ربما لأنني أعرف اميلي وكنت صديقاً لأمير، أو لأنني كنت أشهد من بعيد وحدته.

يوماً ما التقيته سائراً بين الفاترينات، كان لدي الإنطباع أن شيء ما كان يوتر عزلته؛ رغم ذلك، قام بتحيتي بإبتسامة، في الوقت نفسه الذي كان يبسط فيه خريطة مرسومة لحوض الأمازون. سألته دون أن أنقص أو أزيد في الكلام إن كان يسير بحثاً عن الفردوس، عن فردوسٍ ما أرضي.

أجابني بسروره المعهود: - لا، هذا سؤال لمجرد عامل في استخراج المطاط؛ وتمشى حتى الشرفة، وأضاف: - الجنة في هذا العالم توجد على ظهور الخيل الصهباء، في صفحات بعض الكتب وبين نهدي امرأة.

انتهزت انفتاحه على الحديث (فليست قليلة المرات التي كان يقرر فيها أن الصمت أجمل وأكثر تماسكاً من كلمات كثيرة)، وحاولت أن أجس نبضه حول شيء من الماضي. سكت للحظة، دون أن يتوقف عن إمرار أصابعه على شبكة لامنتهية تقريباً من الأنهار، التي تنم عن دقة راسمي الخرائط وتحفز الرجال على المغامرة. في الطرف الغربي من الخريطة رسم دائرة وهمية بالسبابية، وعندما بدأ في الحديث، بدا كل شيء مترابطاً ومتسلسلاً لدرجة أن حديثه كان للكتابة. الهوس الذي حرصت عليه هنا، في تدوين ما أسمع، سمح لي بملء بعض الدفاتر بنسخ حرفي لكلام الآخرين. تُخَتَّم إحدى تلك الدفاتر، بتحريفات يسيرة، لما قاله أبوك في غروب يوم واحد من 1929.

⁶³ "Nhengatu": تنتمي للعائلة اللغوية "توبي جوارنا"، وكانت وسيلة التواصل بين السكان الأصليين والأوروبيين في منطقة حوض الأمازون.

"أنتهت الرحلة في مكان سيكون من قبيل المبالغة أن نطلق عليه مدينة. على سبيل التوافق أو الراحة، أصر سكانه على وضعه في البرازيل؛ هناك عند حدود منطقة الأمازون، ثلاث أو أربع دول لا تزال تصر على إطلاق اسم "حدود" على أفق لانهاني من الأشجار؛ في ذلك المكان الملبد بالغيوم وغير المعروف تقريباً لجميع البرازيليين، أحد أعمامي - حنا- قاتل من أجل نبالة الجمهورية البرازيلية، بلغ رتبة كولونيل في القوات المسلحة، رغم أنه في جبل لبنان كان يعيش على رعي الأغنام وتجارة الفاكهة في المدن الساحلية جنوب لبنان؛ لم نعرف أبداً سبب مجيئه إلى البرازيل، لكن عندما كنا نقرأ رسائله، التي كانت تتأخر شهوراً لكي تصل إلي أدينا، ظللنا في حالة ذهول وإندهاش. كانت الرسائل تحكي عن أوبئة مدمرة، وحشية يرتكبها بحرفية رجال يعبدون القمر، معارك لا تحصي مصبوغة بألوان الشفق، رجال يستطيون لحوم أشباههم كاستطعامهم ذيل الخروف، وقصور ذات حدائق رائعة، مجهزة بجدران مائلة ومتقطعة بنوافذ مقوسة تتجه إلى مغرب الشمس، حيث يستقر قمر شهر رمضان. كانت الرسائل تحكي كذلك عن المخاطر التي واجهوها: أنهار عريضة السطح لدرجة أنها كانت تبدو مرآة لامتناهية؛ والجلد القزحي اللون لأحد الزواحف التي أيقظته بلمعاتها الحاد عندما كان يغلق الجفون في ساعة القيلولة المقدسة؛ وفعل سم لا يستعمله السكان الأصليون لأغراض حربية، لكنه عند إختراق جلد شخص ما، تنيمه، فتسبب في كوابيس رهيبة، كانت مجموع أتعس اللحظات الأتعس في حياة أي إنسان.

بعد أحد عشر عاماً، ربما في عام 1914، أرسل حنا صورتين له لنا، ملتصقتين على الجانب الأمامي والخلفي لورق كرتون مستطيل الشكل، داخل المظروف كانت هناك فقط بطاقة مكتوب عليها: "بين صفحتي الكرتون هناك صورة أخرى؛ لكن هذه الصورة يتم رؤيتها فقط عندما يصل القريب القادم هنا". عند قراءة البطاقة، قرر والدي وهو في طريقه إلي: حان دورك لمواجهة المحيط وبلوغ المجهول، على الجانب الآخر من الأرض.

كنت أعرف اسم المكان الذي كان حنا يعيش فيه، كنت أعرف أن الجميع هناك يعرفون بعضهم البعض وأن الأعداء الأكثر صلابة يتصادمون من وقت لآخر. كانت الرحلة طويلة: أكثر من ثلاثة آلاف ميل تم إبحارها لعدة أسابيع؛ في بعض الليالي، أنا والمغامرون القلائل المرافقون كنا نبدو الناجين الوحيدين من الكارثة. وأخيراً وصلنا إلى مدينة حنا، في ليلة حارة للغاية. لم أكن أعرف كم من الوقت نساfer ولا شيء، ما عدا صوت ربان السفينة، أعلن أنها رست على حافة ميناء. من مقدمة القارب أو من أي مكان آخر، لم يكن مرئياً أي ضوء اصطناعي لشخص ما شاهد الأفق؛ لكن يكفي رفع الرأس قليلاً ليتوقف البصر عند حفل نجوم تنعكس على سطح النهر، وتمتد على خط وهمي لا نهاية له بطول القارب؛ كان الظلام يحيلنا لوجود على الحدود بين الأرض والمياه هناك.

أنتظرت بفارغ الصبر الفجر: الطبيعة هنا فضلاً عن أنها غامضة كانت منضبطة بشكل دائم في مواعيدها. في الساعة الخامسة كان كل شيء لا يزال صموتاً في هذا العالم اللامرئي، في دقائق معدودة طلع النور مثل وحي مفاجئ، مختلطاً بظلالٍ عديدة من اللون الأحمر، كسجادة منبسطة في الأفق، تيزغ منها عشرات الآلاف من الأجنحة المتألئة: شرائح من اللؤلؤ والياقوت؛ وخلال ذلك الفاصل الزمني القصير من الإضاءة الخافتة، رأيت شجرة ضخمة تمد جذورها وكأسها باتجاه السحب والمياه، وتنفس الصعداء عند تخيلي أنني تلك الشجرة في السماء السابعة.

لا يزال الجميع من حولي نائمين، هكذا شاهدت وحدي ذلك الفجر، الذي لن يتكرر أبداً بالشدة نفسها. مع مرور الوقت، فهمت أن رؤية منظر طبيعي فريد قد تغير مصير إنسان وتجعله أقل غربة عن الأرض التي تطننتها قدمه لأول مرة. قبل الساعة السادسة، كان كل شيء مرئياً بالفعل: كانت الشمس تبدو عيناً منفردةً ولامعةً شاردةً في قبة ضاربة للزرقاء؛ وبقعة داكنة ممتدة أمام القارب، ولدت المدينة. لم تكن أكبر من العديد من القرى المحفورة في أعماق الجبال في بلادي، لكن حقيقة أنها واقعة على أرض مستوية كانت تعزز تكرار البيوت الخشبية وتبالغ في سطوة المباني الحجرية: الكنيسة، السجن، فيلا أو أخرى بعيدة عن النهر؛ لا جدوى من التأكيد على أنه لم تكن هناك قصور؛ كانت هذه القصور جزء من ابتذاعات حنا، الأوفر خيالاً من بين أعمامي؛ هناك في قريتنا، كان الذيل الضخم لأحد الخرفان بمثابة حافز له ليحكي عالم من الحكايات؛ كانوا الأكبر سناً ينصتون له بانتباه ويقاطعه عميد عائلة "تارازوبنا". كيف والأصم - بكلمة أو إشارة في لحظات التردد، عندما يقلت منه شيئاً في الكلام.

نزلت من القارب بواسطة لوح خشبي ضيق ومشيت بين الناس الذين كانوا ينتظرون بفارغ الصبر أخبار وأقارب وتوصيات؛ كان الجميع حفاة، فارهي الأفواه وهم في حالة إندهاش وربما حزني. لم يتمكن بعضهم من مداراة تعبيرات الجياح. بحثت بعيني عن حنا، لكن كل الناس القريبة مني مختلفةً عنه اختلافاً شديداً؛ لفت انتباهي صبي طويل القامة وقوي البنية، متكئ على جدار بيت أحمر. استفسرت منه ببرتغالية مقبولة إن كان يعرف الرجل الموجود في الصورة التي يحملها كف يدي. رد بصوت غليظ وهو يحدق في عيني وغير مكترث بالصورة: إنه أبي، يحدق في عيني. سألت عن حنا بعد تقبيل وجهه؛ فأشار بالكاد إلى الأفق الذي يشع منه وهج الصباح، ثم أخذ في السير في الشارع الوحيد في المدينة، وحينئذ أدركت أنه من الرصانة أن أصطحبه؛ وبالتدريج لاحظت أن الشارع يصطف في صفين من البيوت الخشبية، كلها مهجورة؛ وخلصت إلى أن جميع سكانها يتدكسون عند رصيف الميناء، عندما دست على أرض لا تزال مبتلة، تصورت أنه قبل الفجر (ربما في اللحظة التي كنت أصلي فيها) أمطرت رذاذاً، لأنه إلى جانب الأرض المغمورة بالمياه، كانت الملابس المنشورة وأوراق الشجر مبتلة. عبرنا الشارع (والمدينة) بعد أن مشينا ثلاثمائة متر؛ واجتزنا من خلال جسر خشبي واهي المجرى المائي الذي يحد بين القرية والغابة.

لم أتصور أبداً أن حنا سيعيش في الأدغال، كزاهد بين أشجار الأرز العتيقة في الجبال! لكن فكرت أن الوحدة ليست بالتأكيد هي نفس الوحدة في أماكن مختلفة؛ هناك كان يسود ظلاماً شبه ليلي وأصبح الجو أكثر سمكاً بينما نتقدم في طريق ملتوي وضيق. حينها بدأت في الشك أن ذلك الصبي الذي يدعي أنه ابن حنا، وشعرت بالغضب من نفسي لأنني صدقت كلماته؛ تصورت أنها مكيدة، وكأي إنسان في مواجهة تهديد، شعرت بالخوف؛ ودرست إمكانية العودة في الطريق نفسه، أو أن أقول إذن شيئاً ما، لكن في لحظة تردد، تغير المشهد بغتةً، وكشف لنا شعاعاً من النور نهاية الطريق. كانت تبدو نوع من الكوات التي تشكل إنقطاعاً عن هذا العالم المظلم. حدثت دون تفسير في صورتني حنا، أتفحص كل جانب من البطاقة. الصورتان اللتان بدتا للوهلة الأولى متطابقتين تماماً، الآن هما مختلفتان في شيء؛ أظن أن سبب ذلك الاختلاف كان تغيراً كيميائياً ما خلال التكبير. فكرت: تكبيران للصورة نفسها يشيان دائماً بصورتين مختلفتين. كنت أقلب البطاقة بعصبية، رغبةً في المقارنة بين الصورتين: كان النور يجعلهما أكثر اختلافاً، يبرز بعض الاختلافات: ميل الحاجبين، وبروز الخدين، نسيج الشعر. جسد الصبي وهو يمشي باتجاه النور شئت انتباهي. ذهبت لملتقاه، حتى بلغنا السطح المجرف: شرخ هائل من الطمي المهروس كان يبعدنا عن الغابة.

دون أن يشير إلي، عرفت تحديد موقع مقبرة حنا: كانت الوحيدة الخالية من صليب وصور القديسين. حينها فقط تذكرت التحقق من الصورة الموجودة بين صفحتي البطاقة. كانت صورة أخرى لحنا، وهو لا يزال شاباً، قبل رحيله، لكن بدت أيضاً صورة لأبنة. لم أرغب في معرفة كيف مات ومتى . بعد أن عاش بعض السنوات في ذلك المكان، كان من الممكن أن نفترض سبباً: تفشت الحمى تفشي طعنات السكين التي كانت تمزق بطون الرجال؛ وهذا يفسر لماذا كانت المدافن أوسع من المدينة. لم أهتم كذلك بهوية والد الصبي أو مصيرها؛ علمت من خلال أحد معارفي أنها كانت المرأة الأكثر بهاءً في المكان، وأن حنا قبل تعلمه اللغة البرتغالية، كان قادراً على نطق اسم أمراته وبعض الكلمات: ملكة، ولؤلؤة، وعاج، ونجمة، وقمر. كان إستخدام هذه الأسماء يحل محل اسمها ويغني عن استخدام الفعل "وقع في الغرام". فكرت أن الغيرة ربما كانت السبب في نهايته؛ لكن على كل الأحوال، أبنة عند إلتقاء امرأة سيثار لأبيه.

عشت بعض السنوات في القرية، عرفت أكثر الأنهار وعورة وسرعان ما تعلمت التجارة، بالإضافة للعمليات الأساسية، كانت تتطلب دهاءً، وعدم الخوف وعدم الإكتراث (إن لم يكن عدم الاحترام) لبعض تعاليم القرآن.

كان مجيني إلى مانوس آخر نفس لروح المغامر داخلي، قررت الاستقرار في تلك المدينة لأنني عندما رأيت من بعيد قبة المسرح، تذكرت مسجداً لم أره في حياتي قط، لكن ورد في قصص كتب الطفولة وفي وصفٍ في أحد أحاديث بلادي.

قبل اختفاء أمير بفترة طويلة عرفت أنني سأتزوج من اميلي؛ كان المشرقيون في المدينة كثيرون وكانوا كلهم تقريباً يعيشون في الحي نفسه، بالقرب من الميناء. كانت ضفاف نهر أو شاطئ البحر يقرباهم، وفي أي مكان في العالم المياه التي يرونها أو يطنونها هي أيضاً مياه البحر الأبيض المتوسط. كان العزاب يتحدثون عن اميلي بصباية وأمل؛ وكانوا الأكبر سناً يتذكرون أيام الخوالي، باستسلام وسلبية. في النهاية، عاشوا عقوداً طويلة. كانت اميلي الابنة الوحيدة، ومن كثرة السماع عنها، وقعت في غرامها.

قائمة بشخصيات الرواية

أرميندا

ازميرالدا

أمير

اميلي

اميليو

اميليو

أناستاسيا سوكو هو

ثريا أنجيلا

حكيم

جوستاف دورنر

سارة بن عامو

سترابو

سمارة ديلىا

سميرة

فاضل

فيرجينيا بولاد

لاوري

مدام فيردادي

مينطه

هندية كونسيساو

ياسمين

قائمة باسماء الأماكن في الرواية

الأمازون

منزل "سوبرادو"

"الباريسية"

مطعم "لا فيل دي باريس" الواقع في شارع "أوسو"

كنيسة (نوسا سنيورا دوس رمديوس)

المكتب البرازيلي للإعانات

المدينة العائمة

الميناء

كافيه بولار في ميناء ماناوس

ريسيفي

لبنان

طرابلس

بيروت

دار ابرين للراهبات بدير ابرين

جبل لبنان

قبرص

ايطاليا

ترييستي

فرنسا

مرسيليا

ليون

منطقة البيريني الوسطى

البرتغال

مينيو

بوفوا دي فارزيم

اسبانيا

ميدان "ديامانتي" في برشلونة

إيران

طهران

Anexo 4: Análise de fenômenos de tradução

Cap	Unidades do Texto Fonte	P.	Unidades do Texto Traduzido	Intervenções na interpretação e na recriação no processo da tradução
		TF		
1º	“Para Rita”	7	"لهيتا أو لريتا"	<p>Tradução prefixada de nome próprio /rita/ em vez de /hita/</p> <p>Ao início, enfrentamos duas traduções possíveis: A primeira <u>/hita/</u> representava resistência ao imperialismo linguístico do inglês e do francês.</p> <p>A segunda, a qual aderimos finalmente na revisão, é a tradução prefixada de /Rita/ em árabe para que o leitor possa imaginar a imagem do nome. Franco Aixellá. (2000).</p>
1	“Criança”	9	"طفلة"	<p>Especificação do gênero</p> <p>“Criança” é uma palavra feminina em português que se refere aos dois gêneros. Pode ser um bebê ou uma criança. Em árabe, há palavras diferentes para o masculino “menino” e o feminino “menina”. Definição do sentido contextual mais geral adequado da palavra “criança”.</p>

1º	“As duas figuras estavam inertes diante de mim,...”	9	"الشخصيتان كانتا ساكنتين أمامي"	Especificação sintáctica na tradução do dual “as duas figuras” para a língua árabe que se caracteriza por marcas do dual na conjugação verbal e no adjetivo do dual, marcas ausentes em português.
1	“vi o vulto de uma mulher e o de uma criança”	9	"رأيت شبحي امرأة وطفلة"	Especificação sintáctica na tradução da polissemia da palavra “vulto” (Assombração, fantasma, sombra, passo rápido de uma pessoa). Também a maneira de não repetir vulto em português foi por meio do artigo “o”, enquanto em árabe se coloca marca de dual e se coloca justapostos os dois substantivos: “dois vultos de mulher e de criança.”.
1º	“Mangueira”	9	"شجر المانجو"	Especificação semântica do sentido adequado da palavra polissêmica “mangueira” para manter o sentido de “árvore de manga” e excluir o sentido de “mangueira de água”.

1	<p>“A ave silenciou.Nos meses de negociação com o marselhês, Hindie levou o papagaio de volta à sua casa, empenhou-se arduamente para que ele recuperasse a voz e logrou ensinar-lhe algumas frases em francês.O marselhês ficou tão impressionado com a desenvoltura fonética da ave que, temendo a sua fuga, aparou-lhe as penas, construiu-lhe uma gaiola de bambu e contrariando o sexo do animal, rebatizou-a com o nome de Strabon”</p>	27 <p>"صمتت الطائر. في أشهر التفاوض مع المرسيلى، أعادت هندية البيغاء لبييتها، وبذلت الجهد الجهيد من أجل أن تستعيد صوتها وتمكنت من تعليمها بعض العبارات الفرنسية. انبهر المرسيلى للغاية من الطلاقة الصوتية للطائر، وخشية هروبها، قص ريشها، وشديد لها قفصاً من الخيزران، وخلافاً لجنس الحيوان، أعاد تعميدها باسم "سترابو"."</p>	<p>Especificação da marcação do gênero feminino nos substantivos “a casa, a voz e as penas”, no pronome “sua fuga” e no verbo “ensinar-lhe” em árabe para referir-se à feminidade da palavra ave em português, sendo a mesma masculina em árabe.</p>
---	---	---	---

1	“O vício dos levantinos mais velhos”	29	“عادة الأكبر سناً من المشاركة”	<u>Independentemente do contexto, houve especificação semântica do sentido cultural polissêmico</u> da palavra “levantino” que pode designar pessoas da Grande Síria (Al Cham) ou pode significar o este do Mediterrâneo. Também a palavra “vício” vira-se “costume” em árabe.
2	“...no punho da mão esquerda enroscava-se a alça de uma caixa que ele segurava com a firmeza e a avidez de um gavião que agarra uma presa.”	42	ويلف قبضة يده اليسرى بربطة علبة، يمسك بها بثبات وبنهم باز يقبض على فريسة	Independentemente do contexto houve especificação do sentido exato da palavra “gavião”. باز Gavião حدأة Milhafre صقر Falcão نسر Abutre عقاب Águia كندور Condor

4	“Um tio meu, Hanna”	71	"أحد أعمامي حنا"	<u>Especificação semântica</u> na língua árabe que tem que definir se é o tio paterno ou materno... Mais adiante o escritor define que Hanna é o tio do pai do narrador...Um dos meus tios (do meu pai) Hanna
4	“O mais imaginoso entre os irmãos do meu pai;...”	73	"الأوفر خيالاً من بين أعمامي"	<u>Especificação semântica</u> dos irmãos do meu pai, tios do lado do meu pai, e se diz em árabe em uma palavra só "أعمامي".

4	“Nas cidades litorâneas do sul”	71	"في المدن الساحلية جنوب لبنان"	A partir de várias leituras, percebemos o contexto narrativo e conseguimos especificação da referência do sul do Líbano.
1	“- Posso passar o resto da minha vida falando do passado- disse, com voz mais descansada.”	31	"قال بصوت أكثر استرخاءً: أستطيع أن أقضي بقية حياتي وأنا أتحدث عن الماضي."	Desambiguação: A partir de várias leituras da situação narrativa conseguimos a decifração da ambiguidade do sujeito do verbo “Disse” (eu ou ele)

2	“Quando apontava para o céu escuro e dizia “é a luz da noite””	33	منذ أن كنت أشير إلى السماء المظلمة، وأقول: "هو نور المساء".	Desambiguação: A partir de várias leituras do contexto conseguimos a decifração da ambiguidade do sujeito no discurso de Hatoum (apontava... e dizia (ele ou eu))
2	“Emilie ajoelhou-se a seus pés e a Irmã Superirora intercedeu: que partisse com o irmão, Deus a receberia em qualquer lugar do mundo se a sua vocação fosse servir ao Senhor.”	34	"ركعت اميلي عند قدميه وتدخلت "الأخت الكبرى": فلترحل مع شقيقها، الله سيلقاها في أي مكان في العالم إن كان قدرها خدمة الرب."	Desambiguação: A partir de várias leituras do contexto narrativo conseguimos a decifração da ambiguidade do modo verbal da narrativa “que partisse...”.

2	“Emilie teria ficado boquiaberta e extática ao escutar o som das doze pancadas...”	34	“ربما ظلت اميلي فاعرة الفم وساكنة، عندما انصتت لصوت الأثنتي عشرة دقة.”	A partir de várias leituras, percebemos o contexto e conseguimos a decifração do modo verbal da narrativa (teria ficado)
1º	“Ingressado numa espécie de gruta vegetal, entre o globo de luz e o caramanchão que dá acesso aos fundos da casa... continuou imóvel, com o olhar perdido na escuridão da gruta...”	9	“ودخلت في نوع من الأيانك، بين كرة المصباح الضوئي والأيكة التي تؤدي للجزء الخلفي من البيت...استمرت بلا حركة بنظرة شاردة لظلمة الأيكة”	Visualização da imagem de “gruta” na passagem: “Ingressado numa espécie de gruta vegetal, entre o globo de luz e o caramanchão que dá acesso aos fundos da casa... continuou imóvel, com o olhar perdido na escuridão da gruta...” A imagem tem muita importância para poder traduzir palavras que não constam em dicionários bilíngues.

1	“Jorros d`água da boca de pedra dos anjos...”	24	"وطفرات الماء من الفم الحجري للملائكة؛..."	Visualização das imagens narradas da passagem “Jorros d`água da boca de pedra dos anjos” para poder traduzir.
1	“sobrado” “Casarão”	19 29	"فيلا" "بيت كبير"	Visualização do sentido de “casarão”, e buscar o equivalente da palavra que dista de palavras do mesmo campo semântico repetido no texto de Hatoum como sobrado, casa, casarão e palafita. Tradicionalmente, a imigração libanesa no Brasil costumava morar em sobrados. É curioso que no Al Andalus (711-1492) no sul da Península Ibérica (Espanha e Portugal) a casa árabe costumava ser um sobrado: No segundo andar era o lar, no primeiro andar era a loja e em frente ao sobrado havia um pátio que tinha jardim e fonte de água.
1º	“...consolos recapeados de ônix...”	10	"طاولنة" كونسولا "مطعمة بالعقيق"	Tradução de “consolo”, uma referência cultural colonial francesa deslocada da metrópole libanesa para a metrópole amazonense.

1º	“Natal”	13	<p>"عيد الميلاد" أو "كريسماس"</p>	<p>Transferência semântica de uma referência cultural “culturema”:</p> <p>Temos duas traduções árabes possíveis de “natal”:</p> <p>- “عيد الميلاد”- literalmente em árabe <u>Festa do Nascimento</u>, que pode significar aniversário e pode referir-se ao Natal. Esta escolha representa resistência à segunda que é um empréstimo linguístico do inglês “كريسماس”, uma transliteração incorporada nas situações de celebração do Natal em alguns países árabes da palavra inglesa “Christmas”.</p>
1º	“O rabo dos macacos”	13	<p>"ذيل القرد"</p>	<p>Mudança estilística por divergência entre o sistema linguístico português e o árabe.</p> <p>Em português, o genitivo singular justaposto ao plural: “O rabo dos macacos”.</p> <p>Em árabe, o genitivo plural justaposto ao plural: “Os rabos dos macacos.”.</p>

1	“Serenó”	15	“رطوبة الهواء”	<u>Preservação da referência ao ambiente natural</u> de Manaus, onde o ar do sereno é úmido pelo calor e não tão frio como em outras regiões.
1	“...nunca se contrariou com nossa presença na casa...”	20	“لم يزعج قط وجودنا في البيت...”	<u>Preservação do sentido semântico</u> da forma pronominal “Contrariar-se com = embaraçar-se com ou aborrecer-se com”, a diferença do sentido da forma simples “contrariar = opor-se a”.
1	“Praça do Diamante” “Nossa Senhora dos Remédios”	12 28	ميدان “ديمانتي” (كنيسة نوسا سنيورا دوس رمدوس)	Preservação das formas transliteradas dos nomes próprios na tradução de “Praça do Diamante” e “A Igreja da Nossa Senhora dos Remédios”

3	“...falava uma algaravia...”	62	"كان يتكلم لغة غريبة"	Preservação da tendência ao uso de palavras de origem árabe. “Algaravia” que se refere em português à “estranheza”, referência metafórica a qualquer língua estranha. A língua árabe o para Dorner. “Algaravia” é uma palavra de origem árabe que vem da região “algarve” no Portugal que significa em árabe “oeste” de Analuzia no sul Portugal que foi governado pelos árabes desde 715 até 1492.
1	Na mesa, à hora das refeições, tu e Soraya eram servidos pelas mãos de Emilie, sempre em movimento: descascando frutas, separando os alimentos para cada um de vocês, mas tu já podias negar ou aceitar a comida com poucas palavras, como monossílabos, enquanto Soraya resignava-se a afastar o prato, negacear com a cabeça ou curvá-la em direção ao prato, às vezes olhando para ti, para tua boca, tal vez pensando:	16 - 17	"على المائدة، ساعة تناول الوجبات، يدا اميلي تقدم لك ولثريا الطعام، دائماً في حركة: تقشر الفاكهة وتوزع الغذاء على كل واحد منكما ، لكن أنت كان يمكنك بالفعل أن ترفض أو أن تقبل الطعام بكلمات قصيرة، بكلمات أحادية المقطع، في حين ثريا كانت ترتضي بإبعاد الطبق، والتظاهر بالرفض برأسها أو تنحني نحو الطبق، وفي بعض الأحيان تنظر لك، ولفمك، ربما تفكر: "متى غابت عني الكلمات؟" أو تفكر: "في أية لحظة اكتشفت أنني لا يمكنني أن أتحدث؟"، ربما خجلانة لأنك مع صغر سنك كنتي قادرة بالفعل على بناء جمل غير تامة، صحيح أنها كانت متقطعة ومفككة، لكنك بحركة شفتيك، كان أحد يتجاوب معك، أحد يحرك شفتيه، وكان العالم من حولك موجود."	Identificação de uma voz no monólogo narrativo (quem fala e como fala) e distingui-la das outras vozes por meio das aspas do discurso direto e também das implicâncias da situação surda-muda da personagem. Assim que o sujeito da frase “não podia falar” refere-se ao pronome “eu” e não ao “ele/ela”. Kohn, Sílvia Adela. Como escrever diálogos- A arte de desenvolver o diálogo no romance e no conto, Gutenberg, Belo Horizonte. 2011.

	<p>“Quand me faltou a palavra?”, ou pensando: “<u>Em que momento descobri que não podia falar...</u>”, tal vez vexada porque tu, com a tua pouca idade, já eras capaz de construir frases mal acabadas, fracionadas, desconexas, é verdade, mas com um movimento dos teus lábios, alguém reagia, alguém movia os lábios, o mundo ao teu redor existia.”</p>			
1	<p>“Vestido de malha....touca de renda preta...”</p>	20	<p>"ثوب من نسيج... قبعة دانتيل أسود"</p>	<p><u>Identificação de palavras dos campos semânticos</u> de vestimenta: “... vestido de malha...touca de renda...”</p>
1	<p>“...tudo poderia ir por águas abaixo...”</p>	25	<p>"قد تخسر كل شيء"</p>	<p><u>Simplificação da parêmia</u> (expressão metafórica comum) “... tudo poderia ir por águas abaixo...” para ser “... poderia perder tudo...”</p>

1	“Nosso avô estranhou que Emilie se empenhasse tanto na aquisição do relógio...”	28	"استغرب جدنا أن تسعى اميلي سعيًا دؤوباً لإقتناء الساعة..."	<u>Inversão sujeito e verbo na tradução</u> do português para o árabe para ficar em árabe como “Estranhou nosso avô que se empenhasse Emilie tanto na aquisição do relógio”.
2	“caboclos recém-chegados do interior”	35	"الكابوكلو الذين وصلوا حديثاً من أقاليم أعالي النهر"	<u>Explicação numa nota</u> do culturema (referente cultural) “caboclo” que é a mistura de indígena com europeu. <u>Explicitação pragmática do sentido</u> de “interior” aqui que refere às partes altas do Rio Amazonas.
2	““Tão cedo não morres”, exclamou Arminda com um sotaque perfeito do Minho”	42	وهتفت أرميندا بلكنة مطابقة تماماً للكنة أهل مينيوي: "العمر الطويل لك، كنا نتحدث عنك للتو".	<u>Explicitação pragmática do sentido da expressão</u> “tão cedo não morres” com uma equivalente pragmática em árabe “longa vida para você, estávamos falando de você agora mesmo.”
2	“bem ou mal”	53	"في الحلوة والمرّة"	<u>Substituição da expressão por uma equivalente árabe pragmática</u> que dá o sentido de “bem ou mal”. Em árabe vai ser “na doçura e na amargura”.

2	“Indumentária luxuriante”	54	"ملابس مبهرة"	<p>Atenuação da palavra “luxuriante” com a evitação do uso de “فاحشة” pela sua conotação negativa. P preferimos “مبهرة”, vistosa, chamativa da atenção pela sua beleza.</p>
3	“Igarapé de Educandos”	62	"مجرى إدوكندوس" المائي"	<p>Explicitação do sentido cultural da palavra “igarapé” com a adição em árabe da expressão “corrente aquática do percurso” de Educandos. O escritor usou a palavra “igarapé” que é de origem tupi e significa percurso da barca ou rio pequeno.</p> <p>Traduzi no árabe como seu sentido no tupi “percurso do água”.</p> <p>Na tradução árabe de <i>Dois Irmãos</i>, a professora Safá traduziu “igarapé” como “canal”. O problema é que “canal” é uma via artificial e isso é diferente do igarapé.</p>

3	“Até Emilie e o teu tio Emílio notaram o meu assombro. Senti no rosto um vazio, como se tivessem vendado meus olhos...”	64	"حتى أن اميلي وخالك اميليو لاحظا ارتياحي. احسست في الوجه خواءً، كما لو كانا قد عصبا عيني."	<u>Codificação de diferencias linguísticas.</u> O tradutor tem que prestar atenção à conjugação verbal árabe com o sujeito dual em árabe. Porque em português não tem marca da dualidade do sujeito “ <i>Emilie e o teu tio Emílio</i> ” na conjugação verbal dos verbos “notaram” e “tivessem vendado”.
3	“, enquanto as pessoas olhavam perpelexas para os dois corpos que faziam esquecer o afogado, a busca, o motivo de estarmos ali”	66	"بينما الناس تنظر بحيرة للجسدين اللذين أنساهم الغريق، البحث عنه، سبب تواجدا هناك."	<u>Adição de pronome pelas exigências linguísticas</u> da língua árabe, que reivindica a existência de complementos pronominais ao final de verbos transitivos. Na tradução, “faziam esquecer” fica como “fazia esquecer –lhe-se” e “a busca” fica como “a busca dele”.

Anexo 5: Narrativas que jogam com o imaginário da imigração árabe no Brasil

ABRÃO, Gilberto, Mohamed, *O Latoeiro*. São Paulo: Primavera Editorial, 2009.

ABRÃO, Gilberto. *O Muçulmano e a judia*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2011.

AMADO, Jorge. *A descoberta das Américas pelos turcos*. Rio de Janeiro: Record, 1994.

CHEUÍCHE, Alcy. *Jabal Lubnan, As Aventuras de um Mascate Libanês*. Porto Alegre: Unisul, 2004.

HATOUM, Milton. *Relato de um Certo Oriente*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

HATOUM, Milton. *Dois Irmãos*. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.

HATOUM, Milton. *Cidadeilhada*. São Paulo: Cia. das Letras, 2009.

LEVY, Tatiana Salem (Org). *Os primos*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

MIGUEL, Selim. *Nur na escuridão*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

MIRANDA, Ana Amrik. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

NASSAR, Raduan. *Lavoura Arcaica*. 3. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.