LITERATURA E (I)MIGRAÇÃO NO BRASIL
LITERATURE AND (IM)MIGRATION IN BRAZIL

Organizadores
Waïl S. Hassan
Rogério Lima

edições
makunaima

edições makunaima

Coordenador
José Luís Jobim
Revisão
Waïl S. Hassan
Rogério Lima

Diagramação e editoração
Casa Doze Projetos e Edições

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)

L776 Literatura e (I)migração no Brasil = Literature and (Im)migration in Brazil [recurso eletrônico] / Organizadores Waïl S. Hassan, Rogério Lima. – Rio de Janeiro, RJ: Makunaima, 2020.

Formato: PDF
Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader
Modo de acesso: World Wide Web
Inclui bibliografia
Edição bilíngue
ISBN 978-65-87250-06-9

1. Literatura comparada. 2. Literatura – História e crítica. I.Hassan, Waïl S. II. Lima, Rogério.

CDD 809.933

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

LITERATURA E (I)MIGRAÇÃO NO BRASIL

LITERATURE AND (IM)MIGRATION IN BRAZIL

ORGANIZADORES

WAÏL S. HASSAN

ROGÉRIO LIMA

Rio de Janeiro

2020

edições
makunaima

Conselho Consultivo

Alcir Pécora (Universidade de Campinas, Brasil)
Alckmar Luiz dos Santos (NUPILL, Universidade Federal de Santa Catarina. Brasil)
Amelia Sanz Cabrerizo (Universidade Complutense de Madrid, Espanha)
Benjamin Abdala Jr. (Universidade de São Paulo, Brasil)
Bethania Mariani (Universidade Federal Fluminense, Brasil)
Cristián Montes (Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Chile)
Eduardo Coutinho (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)
Guillermo Mariaca (Universidad Mayor de San Andrés, Bolívia)
Horst Nitschack (Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Chile)
Ítalo Moriconi (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)
João Cezar de Castro Rocha (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)
Jorge Fornet (Centro de Investigaciones Literárias – Casa de las Américas, Cuba)
Lívia Reis (Universidade Federal Fluminense, Brasil)
Luiz Gonzaga Marchezan (Universidade Estadual Paulista, Brasil)
Luisa Campuzano (Universidad de La Habana, Cuba)
Luiz Fernando Valente (Brown University, EUA)
Marcelo Villena Alvarado (Universidad Mayor de San Andrés, Bolívia)
Márcia Abreu (Universidade de Campinas, Brasil)
Maria da Glória Bordini (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)
Maria Elizabeth Chaves de Mello (Universidade Federal Fluminense, Brasil)
Marisa Lajolo (Universidade de Campinas/Universidade Presbiteriana Mackenzie, Brasil)
Marli de Oliveira Fantini Scarpelli (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)
Pablo Rocca (Universidad de la Republica, Uruguai)
Regina Zilberman (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)
Roberto Acízelo de Souza (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)
Roberto Fernández Retamar (Casa de las Américas, Cuba)
Salete de Almeida Cara (Universidade de São Paulo, Brasil)
Sandra Guardini Vasconcelos (Universidade de São Paulo, Brasil)
Silvano Peloso (Universidade de Roma La Sapienza, Itália)
Sonia Neto Salomão (Universidade de Roma La Sapienza, Itália)

Sumário

Introdução / Introduction **8**

Notas sobre a migração de teorias na América Latina **39**
Eduardo F. Coutinho

O encontro entre o outro e o mesmo na literatura de viagens **52**
Maria Elizabeth Chaves de Mello

Charles Expilly: um olhar negativo sobre o Brasil? **67**
Maria Elizabeth Chaves de Mello

A emigração alemã para o Brasil e sua presença na literatura brasileira **83**
Gerson Roberto Neumann

Navigating between *italianità* and *brasilidade*: The case of Menotti del Picchia **100**
Giulia Riccò

Humberto de Campos and Brazilian Arab Texts **122**
Waïl S. Hassan

A pátria na literatura e na música dos imigrantes sírio-libaneses e seus descendentes no Brasil **139**
Robert H. Moser e A. J. Racy

Monteiro Lobato fora do Brasil **187**
Marisa Lajolo

Paulo Rigger e o enigmático país do Carnaval **213**
Rogério Lima

Passa-três de Orígenes Lessa e a vanguarda imigrante **229**
Seth Jacobowitz

Charles Morazé e o caráter fantástico do Brasil **241**
Rogério Lima e Wilton Barroso

Estrangeiros em mutação: o imigrante de Franz Kafka a Elisa Lispector **271**
Regina Zilberman

A comida do imigrante na ficção de Moacyr Scliar **298**
Regina Zilberman

História pessoal e nacional em *Anarquistas graças a Deus* **318**
Antonio Luciano de Andrade Tosta

Das margens da história nacional: *Brazil-Maru*, de Karen Tei Yamashita, *Gaijin*, de Tizuka Yamasaki, e os estudos nipo-americanos hemisféricos **345**
Maria Cristina Ribas e Frans Weiser

Paisagens impermanentes... Espaço urbano nas narrativas brasileiras de imigração **370**
Maria Aparecida Fontes

The Nikkei Community as Prison in Higashide's *Adios to Tears* and Yamashita's *Brazil-Maru* **397**
Ignacio López-Calvo

Pluralidade cultural e representação: os imigrantes na obra de Jorge Amado **413**
Betina Cunha

Political Migrations in the Narratives of Milton Hatoum and Godofredo de Oliveira Neto 427
José Luís Jobim

Heranças 451
Sérgio Nazar David

Entre locais e temporalidades: A arte do exílio de Luis Krausz 458
Márcio Seligmann-Silva

As relações Sul-Sul na era do populismo de extrema direita: A crise dos refugiados sírios na televisão brasileira 486
Waïl S. Hassan

Sobre os autores 516

Introdução

Este livro é fruto de uma colaboração plurianual entre a Associação Americana de Literatura Comparada (ACLA) e a Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC). Painéis e mesas redondas sobre a história da disciplina em cada país, seu contexto e práticas institucionais e a geopolítica da comparação foram organizados nas conferências anuais da ACLA e da ABRALIC em 2018 (Los Angeles e Uberlândia) e 2019 (Washington, D.C. e Brasília). Paralelamente a esse diálogo institucional, os interesses de pesquisa de cerca de uma dúzia de membros de ambas as associações convergiram para a questão da migração e imigração no Brasil, que se tornou o tema de um seminário de três sessões convocado pelos organizadores, ex-presidentes de nossas respectivas associações, no congresso da ACLA de 2019 na Universidade de Georgetown. As discussões animadas nessas sessões foram fundamentais para revisar os trabalhos apresentados, com o objetivo de continuar o diálogo com mais colegas de ambas associações no congresso de 2020 em Chicago, e publicar um livro que aborda, talvez pela primeira vez, o maior número possível de aspectos desse tema na literatura brasileira. Embora a congresso de 2020 em Chicago tenha sido cancelado poucos dias antes da abertura por causa da pandemia do COVID-19, já havia sido organizado um seminário de dois dias, com mais trabalhos, que foram revisados e ampliados desde então. Para ampliar ainda mais o escopo do livro, convidamos alguns trabalhos adicionais de colegas que não haviam participado dos seminários.

Os dois maiores países da América do Norte e do Sul, os Estados Unidos e o Brasil foram moldados por ondas de imigrantes da Europa, África e Ásia. No entanto, o tópico tem sido muito mais amplamente estudado por historiadores, sociólogos, antropólogos do que por estudiosos da literatura. Apesar do fato de que a migração e

a imigração figuram na literatura brasileira e nos relatos de viagens sobre o Brasil desde o século XVI, como demonstram os artigos aqui reunidos, foi apenas nas últimas décadas quando os estudiosos voltaram sua atenção especificamente para o tópico. Muitas vezes os estudiosos concentraram-se nas contribuições de escritores que pertencem a uma única minoria étnica ou origem nacional. Esperamos que um trabalho coletivo como este estabeleça um contexto comparativo para as múltiplas facetas da literatura brasileira.

Por coerência metodológica, delimitamos o tópico aos escritos de (i)migrantes para o Brasil e sua representação no trabalho de escritores brasileiros. O trabalho de escritores afro-brasileiros é muito extenso para qualquer cobertura adequada em um livro como este, e também foi mais amplamente estudado por estudiosos. Além disso, a experiência da diáspora africana, sendo largamente o produto da escravidão, difere de maneiras fundamentais da (i)migração voluntária, por mais difíceis ou severas que sejam as condições domésticas que ocasionaram o deslocamento das pessoas para o Brasil, como na experiência dos refugiados, por exemplo. Por razões semelhantes, também limitamos o escopo da discussão ao contexto brasileiro, em vez de tentar comparações entre as literaturas minoritárias brasileiras e estadounidense, ou entre as brasileiras e as demais literaturas latino-americanas. Tal tarefa não seria possível de maneira sistemática em um livro como este, embora esperemos que esses estudos comparativos se tornem mais viáveis em um futuro não muito distante.

Portanto, longe de pretender ser abrangente, este livro tenta delinear os contornos de uma ampla área de pesquisa e sugerir algumas novas direções de investigação. Consideramos oportuno organizar os artigos cronologicamente por assunto ou texto(s) analisado(s), de modo a dar ao leitor uma noção da disseminação histórica do tema no contexto brasileiro. No entanto, no restante desta introdução, apresentamos os resumos dos artigos de acordo

com a etnia ou origem nacional dos autores e/ou personagens ficcionais, a fim de destacar também essas conexões. Escusado será dizer que outras ligações entre os artigos se sugerirão ao leitor, incluindo ênfase temática (memória, representação, legados do passado, gerações, etc.), gêneros (romance, conto, livro de viagens, dramaturgia, etc.), preconceito e estereótipos, e assim por diante.

Os artigos nesse livro podem ser agrupados em duas categorias gerais: migração e imigração. O tema da migração reune sete artigos que poderiam ser divididos em três sub-categorias: migração de ideias e teorias, e temporadas de estrangeiros no Brasil e de brasileiros no exterior. Os demais quinze artigos têm em comum o tema da imigração alemã, italiana, judia da Europa Oriental e Central, árabe da Síria e do Líbano, e japonesa.

Migração

Teorias

Eduardo F. Coutinho, "Notas sobre a migração de teorias na américa latina"

Na América Latina, em decorrência de um longo processo de colonização, vivo ainda hoje do ponto de vista econômico e cultural, tornou-se frequente o hábito de se importarem correntes teóricas e de aplicá-las indistintamente à produção literária local, sem se levarem em conta as diferenças de ordem histórico-cultural entre o contexto de origem da teoria importada e o de sua recepção. O resultado era a manutenção de um processo de colonização literária em que a produção forânea emergia como modelar e a do continente era sempre tida como secundária em relação à primeira. Este texto consiste numa reflexão sobre a questão da importação de teorias no meio acadêmico latino-americano e numa indagação sobre a possibilidade de estabelecimento de um diálogo entre as teorias importadas e uma reflexão desenvolvida sobre a produção local, que não leve nem à mera aplicação de modelos nem a uma postura xenofóbica de recusa dessa contribuição do exterior.

Franceses no Brasil

Maria Elizabeth Chaves de Mello, "O encontro entre o outro e o mesmo na literatura de viagens"

No final do século XVIII, a Europa tornara-se obcecada por viagens, pelo encontro com o outro, alargando a cada dia o seu objeto de interesse, estudo e reflexão. Entre essas novas possibilidades que se ofereciam ao Velho Mundo, a América era um dos lugares preferidos para a difusão das *luzes,* o lugar de teste e prática das doutrinas sobre o homem primitivo e a sociedade civilizada. No caso da França, ela lança-se às missões científicas com o pretexto de explorações do solo, do clima, da latitude e longitude, do estudo dos povos, da fauna e da flora. Durante os séculos XVIII e XIX, muitos viajantes escrevem sobre o Brasil: La Condamine, Ferdinand Denis, Saint-Hilaire, Francis de Castelnau, Adèle Toussaint-Samson e muitos outros falam de um paraíso natural, o lugar dos selvagens, da ambição, da crueldade, etc. Escolhemos, para estudar um pouco mais atentamente, dois desses autores, considerando que os seus textos são bons exemplos desse paradoxo – sociedade má/natureza boa: Francis de Castelnau, cientista que esteve durante quatro anos no país, a trabalho, e Adèle Toussaint-Samson, escritora que viveu no Rio de Janeiro durante doze anos.

Maria Elizabeth Chaves de Mello, "Charles Expilly: um olhar negativo sobre o Brasil?"

Pode-se afirmar que as narrativas de viagem ao Brasil constituem descobrimentos ininterruptos do país, pois não cessam de impressionar e atrair novos leitores, ao longo de séculos de reinvenção do gênero. Há um movimento intenso de circulação internacional das obras literárias e dos impressos, ideias, indivíduos e projetos. Na França, a imagem do Brasil é enaltecida nos jornais e revistas, há toda uma propaganda no sentido de atrair a população para vir *faire l'Amérique,* estimulando a imigração. No Brasil, criam-se editoras, publicam-se jornais em francês. A França é vista como paradigma

das artes, da cultura em geral, da moda. Diante dessa constatação, ocorre-nos uma pergunta: como é visto o Brasil no contexto cultural europeu (especialmente francês) do século XIX? Para refletir sobre isso, voltamos nosso olhar sobre o escritor-viajante Charles Expilly. Em grande parte dos seus livros sobre o Brasil, ele dedicou-se a descrever e interpretar o modo como vivia e se organizava a família patriarcal brasileira. Há indícios de que sua obra polêmica é uma das fontes de Gilberto Freyre, na composição de sua trilogia sobre a sociedade. Jean-Charles Marie Expilly viveu no Brasil a partir de 1852.

Rogério Lima e Wilton Barroso Filho, "Charles Morazé e o caráter fantástico do Brasil"

Este capítulo aborda como tema de estudo o período vivido pelo historiador francês Charles Morazé no Brasil (1949 – 1951) para trabalhar na Universidade de São Paulo, onde ocupou a cadeira de Política. Autor de *Les trois âges du Brésil: essai de politique*, publicado em 1954, na França, e jamais editado em língua portuguesa, Morazé escreveu esta obra para compreender o Brasil da era Vargas (1930 – 1945) que conheceu por intermédio da literatura brasileira e da Constituição brasileira da época de sua passagem pela USP. Para entender o Brasil Morazé procurou conhecer as suas leis e suas práticas políticas, imagens inesperadas, deformadas, exageradas, os projetos importados da Europa. No seu ensaio, Morazé tinha também o objetivo de explicar o Brasil à Europa, e particularmente aos franceses.

Brasileiros no exterior

Marisa Lajolo, "Monteiro Lobato fora do Brasil"

O escritor brasileiro Monteiro Lobato (1882 - 1948) ainda nos anos 20 do século passado foi traduzido na Argentina e nos Estados Unidos, países em que, anos depois, morou por algum tempo: entre 1927 e 1931 foi funcionário do governo brasileiro em Nova York e entre 1946 e 1947 morou em Buenos Aires, onde vivia de direitos autorais. Sua permanência nos Estados Unidos foi antecedida da

publicação no Brasil em 1926, depois na Argentina, do até hoje polêmico romance *O presidente negro* cujo enredo inclui uma disfórica perspectiva da vida norte americana no século XXIII. Além da obra *América*, na obra infantil lobatiana, algumas passagens fazem alusão à Argentina e aos Estados Unidos. Correspondente incansável e quase compulsivo, suas imagens e experiências do/no exterior são fartamente comentadas em cartas aos amigos. O trabalho compara a imagem da vida em países estrangeiros construída em cartas e na obra ficcional do escritor.

Rogério Lima, "Paulo Rigger e o enigmático país do Carnaval"

O lançamento do romance *O país do carnaval* coincide com um momento político importante para a história do Brasil, o fim da Primeira República (1889 – 1930). O romance tem início com uma sutil e ácida descrição do Brasil a partir do perfil elaborado pelo narrador daqueles que ele classifica como os "tropicais brasileiros", integrantes das classes dirigentes, passageiros de um navio que retorna ao país situado na América lusotropical de Gilberto Freyre ou América da crioulização, a *Neo-América* de Édouard Glissant, na qual a África prevalece. O quadro pintado pelo narrador, oito anos após a semana modernista de 1922, ressalta as simbólicas cores tropicais que compõem a identidade brasileira, o azul, o verde e o amarelo, e exagera na descrição dos passageiros. Entre os passageiros se encontra Paulo Rigger, brasileiro que retorna ao Brasil, após ter vivido anos na Europa, trazendo consigo uma ideia de nação em conflito com a realidade do Brasil dos anos 1930.

José Luis Jobim, "Migrações políticas nas narrativas de Milton Hatoum e Godofredo de Oliveira Neto"

No seu trabalho, José Luís Jobim aborda dois autores brasileiros que trataram da questão das migrações políticas: Milton Hatoum e Godofredo de Oliveira Neto. Como o leitor poderá constatar, Hatoum, principalmente em seus romances amazônicos,

enfocou a vida de imigrantes árabes na Amazônia, e recentemente aponta, em *A noite da espera*, primeiro romance de sua mais recente trilogia, para a questão da migração por razões políticas, de que já havia tratado em um conto publicado anteriormente. A migração por razões políticas é também o tema do romance *Amores exilados*, de Godofredo de Oliveira Neto.

Imigração

Alemães

Gerson Roberto Neumann, "A emigração alemã para o Brasil e sua presença na literatura brasileira"

O Brasil pode e deve ser visto como um país com presença de imigrantes das mais diferentes origens. A imigração planejada de imigrantes de língua alemã para o Brasil inicia nas primeiras décadas do século XIX, quando o país se torna independente de Portugal e por existir uma relação próxima com a Áustria, devido ao casamento do imperador Dom Pedro I com a princesa Leopoldina Carolina Josefa de *Habsburgo-Lorena*. Por outro lado, na Europa a região germânica passava por grandes transformações políticas e econômicas no mesmo período, gerando um sério contexto de pobreza, de modo que em determinadas regiões praticamente toda a população busca na emigração melhores condições de vida. A presença desse novo elemento no cenário brasileiro fez com que os alemães de pele clara, cabelo loiro e em grande parte seguidores do protestantismo fossem inseridos como personagens na literatura brasileira – um elemento estranho. Em 1847, o escritor José Antônio do Vale Caldre e Fião é o primeiro a dar vida a personagens alemãs na literatura brasileira, à família Hendrichs, no romance *Divina Pastora*. Depois disso, surgem Winter, de Erico Veríssimo, Catarina Schneider, de Josué Guimarães, Milkau e Lentz, de Graça Aranha e muitos outros mais.

Italianos

Giulia Riccò, "Navegando entre italianità *e* brasilidade*: o caso de Menotti del Picchia"*

Neste ensaio Giulia Riccò discute a maneira pela qual Paulo Menotti del Picchia, autor do famoso poema "Juca Mulato" e importante figura intelectual e política no Brasil ao longo do século XX, re-imagina o papel dos italianos no Brasil. Por meio de uma análise do "Juca Mulato" e das crônicas assinadas pelo autor no Correio Paulistano e da autobiografia *A Longa viagem,* o ensaio discute como Menotti del Picchia reivindica sua identidade italiana, bem como as experiências associadas a esta, conferindo aos italianos um espaço privilegiado na fundação da nação brasileira moderna. Para Menotti del Picchia, os italianos eram superiores aos outros grupos étnicos que também chegaram ao Brasil no fim do século XIX porque, paradoxalmente, se assimilariam mais facilmente ao contexto brasileiro. Nesse sentido, Menotti del Picchia tenta reconciliar sua dupla identidade: a italiana, mais ligada aos afetos familiares, especialmente à figura paterna; e a brasileira, que tinha dominado sua figura pública e política. O ensaio mostra como italianidade e brasilidade estão profundamente relacionadas no imaginário político e literário de Menotti del Picchia: são seus afetos pela família e as experiências marcadamente italianas associadas a esta que conferiram a ele a capacidade para se tornar um dos defensores mais diretos de um Brasil autêntico e nacionalista.

Antonio Luciano de Andrade Tosta, História pessoal e nacional em Anarquistas graças a Deus

Estima-se que cerca de 31 milhões de brasileiros têm ascendência italiana. Não é surpreendente, portanto, que tantos personagens italianos tenham aparecido nas páginas de obras literárias brasileiras. Além disso, a imigração italiana para o Brasil tem sido retratada com destaque na obra de escritores brasileiros como Alcântara Machado, José Clemente Pozenato e Mário de Andrade. A lista

de escritores brasileiros de ascendência italiana é igualmente longa. Nela estão nomes como Affonso Romano de Sant'Anna, Marina Colasanti, Cristóvão Tezza, Ivan Angelo e João Anzanello Carrascoza. Este ensaio analisa a interseção entre a história pessoal e nacional na primeira obra da escritora ítalo-brasileira Zélia Gattai: *Anarquistas graças a Deus* (1979). O ensaio discute também a representação geral da história neste texto memorialista e, partindo de conceitos de Hayden White, as formas como o romance desmistifica a autoridade do discurso histórico ao privilegiar a narração da memória ao invés do relato dos fatos oficiais. Por último, o capítulo analisa como a narrativa subverte as noções de "evento" e de "fato", tal como foi elaborada por White, chamando a atenção para as limitações e omissões do discurso histórico.

Maria Aparecida Fontes, "Paisagens impermanentes... Espaço urbano nas narrativas brasileiras de imigração"

Das inúmeras definições úteis em geopolítica para a interpretação do espaço fundada na dinâmica dos processos migratórios e de organização antrópica, estão as ideias de espaço enquanto dobras, entre as quais se escondem e se expandem as cidades, ora invisíveis, ora abjetas, e de espaço enquanto interstício, lugar de memória, dispersão e pertencimento, onde se instala um diálogo, muitas vezes, forçado, sofrido e imperfeito entre a genealogia e a perda, entre o território e a impermanência, entre as raízes e as ruínas, a ficção e a história. A partir desse quadro-síntese, Fontes propõe uma reflexão acerca da importância e do papel das narrativas brasileiras de imigração na construção dos espaços urbanos, as quais, além de reproduzirem as condições de enfrentamento do desenvolvimento cultural e econômico, das diferentes formas de exclusão, de subalternidade e assimetrias sociais, reafirmam a consciência de identidade e memória coletiva de grupos sociais específicos que vêm construindo os sentidos dos lugares. O imigrante é como um fotografo /escritor, esse sujeito que registra as realidades em pedaços de papel, adequadamente marginado.

Judeus da Europa Central e Oriental

Regina Zilberman, "Estrangeiros em mutação: o imigrante de Franz Kafka a Elisa Lispector"

Diaspórico, estrangeiro e imigrante, o judeu talvez sintetize a condição do indivíduo apátrida, desterritorializado, em ininterrupta mutação. O tema aparece na obra de dois ficcionistas do século XX, *América, ou O desaparecido*, de Franz Kafka, e *No exílio*, de Elisa Lispector, ambos da Europa remanescente do império austro-húngaro, um deles, residente em Praga, de onde raramente se afastou, a outra estabelecida no Brasil, onde produziu sua obra literária. Karl Rossman, figura central do romance de Kafka, não é identificado como judeu, mas, durante sua trajetória, vários traços o aproximam da etnia hebraica, como se verifica na nomeação de seu tio, Jakob, ou no deslocamento do protagonista na direção da cidade de Ramsés, cidade construída pelos cativos submetidos ao faraó egípcio. Lizza, na obra de Elisa Lispector, sintetiza a noção de exílio anunciada no título da obra, representando o deslocamento permanente e o desabrigo do indivíduo que perdeu sua pátria de origem.

Regina Zilberman, "A comida do imigrante na ficção de Moacyr Scliar"

A alimentação está presente desde o começo da cultura judaica, pois foi por comer o fruto da árvore do conhecimento que Adão e Eva foram expulsos do jardim do Éden. Canaã, destino de Abraão, fundador de nações, segundo a *Bíblia* hebraica, foi qualificada como a terra que mana leite e mel. E dois dos livros do Pentateuco (*Torá*) relacionam o que pode ou não ser ingerido pelos seres humanos, lista extensa, rigorosa e prescritiva. A diáspora, posterior à destruição do segundo templo de Jerusalém, no ano 70 da era cristã, dispersou os judeus entre a Europa, parte da Ásia e norte da África. Os imigrantes absorveram a culinária das regiões por onde passaram, gerando uma dieta híbrida que reflete suas andanças. Em romances, contos e crônicas de Moacyr Scliar, predominam os pratos da

cozinha asquenaze, de modo que acompanhar as referências que o escritor faz a elas é também ler a trajetória do povo judeu em parte da Europa e no Brasil.

Márcio Seligmann-Silva, "Entre locais e temporalidades: A arte do exílio de Luis Krausz"

O capítulo apresenta e analisa os seis romances do escritor paulista e professor de literatura hebraica e judaica Luis Krausz: *Desterro – Memórias em Ruínas* (2011), *Deserto* (2013), *Bazar Paraná* (2015), *Outro lugar* (2017), *O livro da imitação e do esquecimento* (2017) e *Opulência* (2020). Mostra-se como as suas obras apresentam uma continuidade sustentada por um projeto de deambulação mnemônica pelas ruínas e destroços da imigração e diáspora da judeidade da Europa central e oriental. Como historiador da literatura judaica, o autor também apresenta em seus ensaios esse mesmo projeto de colecionar cacos do naufrágio da cultura judaica pré e pós Shoah. Enquanto representante da segunda geração de imigrantes austríacos e russos judeus, ele incorpora a tarefa de inscrição de um passado fantasmático em uma era avessa à nostalgia. A poética da memória de Krausz, desprovida das pretensões sejam místicas-soteriológicas, sejam históricas (no sentido da "verdade historiográfica"), permite-nos pensar, hoje, em estratégias de resistência ao apagamento que é imposto cotidianamente à cultura. Entre o jogo e a melancolia, e sempre com fina ironia, seus escritos representam uma faceta original dos escritos de (i)migração no Brasil e na América Latina.

Árabes da Síria e do Líbano

Waïl S. Hassan, "Humberto de Campos e os textos brasileiros--'árabe'"

Autor de *As pombas de Mahomet* (1925) e *À sombra das tamareiras: contos orientais* (1934), duas coleções de contos que demonstram a lendária "*sabedoria oriental*", Humberto de Campos

faz parte de um pequeno grupo de escritores brasileiros que usavam um narrador árabe ou se escondiam atrás de um autor fictício árabe. Além do título e da epígrafe, *As pombas de Mahomet* tem muito poucas referências aos árabes ou ao islã, enquanto a autoria de *À sombra das tamareiras* é atribuída a um mascate "turco" estereotipado. As duas coleções exibem um alto grau de ambivalência, na medida em que a admiração pela literatura e a cultura árabes é misturada com preconceitos orientalista, islamofóbico, e xenofóbico em relação aos imigrantes árabes no Brasil. Essa mistura paradoxal pode ser entendida à luz das contradições da política cultural brasileira das décadas de 1920 e 1930.

Robert Moser e Ali Racy, "A Pátria na literatura e na música dos imigrantes sírio-libaneses e seus descendentes no Brasil"

Neste estudo Moser e Racy examinam a noção de pátria entre imigrantes sírio-libaneses e seus descendentes no Brasil, uma comunidade que há quase cem anos estabeleceu uma presença proeminente no país anfitrião e passou por significativa transformação social, política e econômica. Ao investigar as representações de pátria nos domínios da literatura e da música ao longo de várias gerações, os autores buscaram uma melhor compreensão de como essa comunidade tem percebido e interpretado conceitos como raízes, ou local de origem. Ao explorar a produção cultural sírio-libanesa, à luz dos discursos mais amplos sobre imigração e diáspora, a pesquisa aborda a perspectiva de pátria na experiência dos imigrantes, bem como sua própria história e vida no novo mundo.

Betina Cunha, "Pluralidade cultural e representação: os imigrantes na obra de Jorge Amado"

O objetivo deste trabalho é apresentar *A descoberta da América pelos turcos,*obra pouco conhecida de Amado, na qual ele atualiza aspectos da imigração árabe acrescentando-os aos elementos sócio-econômicos culturais do povo e da sociedade baiana. Em 1992, Jorge Amado lançou *A descoberta da América pelos turcos*,

a história da chegada do árabe Jamil Bichara à Itabuna, no início do século XX, de forma a traduzir, nesse "romancinho" – como ele insiste em denominar – suas impressões sobre os 500 anos da descoberta da América. A obra, escrita em um tom original e, ao mesmo tempo, regional revisita a formação da cultura cacaueira e do povo brasileiro, essencialmente mestiço. À cor local se juntam aspectos da mestiçagem, fatos pitorescos da região, costumes sociais do início do séc. XX, tradições familiares e culturais que gravitam em torno de um casamento de conveniência. No posfácio, José Saramago qualifica a obra como "prodígio da arte de narrar" e a compara à tradição picaresca, em que se combinam a violência, o humor, a inocência e a astúcia.

Sérgio Nazar David, "Heranças"

Nesse artigo o autor evoca aspectos da imigração libanesa no Brasil através de leitura de um manuscrito autógrafo.

Waïl S. Hassan, "As relações Sul-Sul na era do populismo de extrema direita: A crise dos refugiados sírios na televisão brasileira"

Do ponto de vista das relações Sul-Sul, a dramática mudança na política brasileira dos governos de esquerda para a extrema-direita desde 2003 ecoou na cultura popular como uma crise de identidade nacional. Numa época em que o nacionalismo e a xenofobia são alimentados pela retórica política e por uma desaceleração econômica prolongada, a telenovela Órfãos da terra (2019) descreve a situação dos refugiados sírios no Brasil, explicando a dimensão humanitária da crise e apelando para sentimentos morais e religiosos do público. A telenovela também invoca a história do Brasil como país de imigrantes e a mistura como característica definidora. Dessa maneira, a novela se envolve em uma disputa pela identidade brasileira, promovendo uma alternativa progressista à ressurgente ideologia de extrema-direita. Mas essa alternativa trai uma islamofobia profunda que paradoxalmente a aproxima de seu antagonista

ideológico. Uma rejeição islamofóbica da xenofobia, Órfãos da terra troca a solidariedade Sul-Sul da era Lula-Dilma (2003-2016) por um mito nacionalista de excepcionalismo, paralelamente à forte orientação norte-americana de Bolsonaro.

Japoneses

Seth Jacobowitz, "Passa-três de Orígenes Lessa e a vanguarda imigrante"

Este artigo analisa o conto "Shonosuké", de Orígenes Lessa, e sua representação da onda vertiginosa dos imigrantes japoneses na década 30. Apresenta um empresário chamado Clemente Vidal, que descobre um empobrecido artista de rua japonês, o homônimo Shonosuké, fazendo retratos nos bares de São Paulo. Vidal inventa uma "blague" para tornar esse outro exótico um famoso artista precisamente para expor a falsidade da cena artística que trafica em exagero em vez de substância. Ele supera suas expectativas quando o jovem é elevado aos mais altos escalões do mundo da arte semelhante ao célebre artista da Escola de Paris Foujita Tsuguharu, cuja visita de quatro meses ao Brasil em 1931-32 causou uma impressão duradoura na vanguarda do modernismo brasileiro. Em um esforço para resolver os diversos paradoxos embutidos em "Shonosuké", o artigo oferece perspectivas comparativas literárias e históricas de arte sobre o lugar do imigrante japonês no Brasil pré-guerra e no modernismo brasileiro. Primeiro, ele investiga os intercâmbios modernistas sem precedentes de Foujita com contrapartes literárias e artísticas, como Mário de Andrade, Candido Portinari e Ismael Nery. Em seguida, articula a estrutura de comparação pela qual Shonosuké poderia duplicar os triunfos do artista internacionalmente aclamado. O estabelecimento contemporâneo do coletivo de artistas imigrantes japoneses conhecido como o Seibikai no mesmo ano que "Shonosuké" foi publicado oferece, além disso, um contrapeso à figura solitária à mercê do empresário inescrupuloso.

Maria Cristina Cardoso Ribas e Frans Weiser, "Das margens da história nacional: Brazil-Maru*, de Karen Tei Yamashita,* Gaijin*, de Tizuka Yamasaki, e os estudos nipo-americanos hemisféricos"*

Apesar de hoje abrigar a maior população japonesa fora do Japão, o Brasil permaneceu à margem dos estudos nipo-americanos, que se voltaram ao eixo Leste-Oeste com o intuito de focalizar a migração histórica para os Estados Unidos. Ampliando a discussão para a perspectiva literária das Intermidialidades, este capítulo busca inserir o Brasil no debate transnacional, analisando comparativamente o primeiro filme da diretora nipo-brasileiro Tizuka Yamasaki, *Gaijin* (1980), e o segundo romance da escritora nipo-americana Karen Tei Yamashita, Brazil-Maru (1992). Com base em extensa pesquisa histórica realizada durante a década de 1970, ambos os projetos criam narrativas críticas e fundamentais da migração japonesa para o Brasil, ao mesmo tempo em que trazem alegoricamente ao debate o discurso nacionalista da ditadura militar. Apesar de utilizar diferentes mídias, Yamasaki e Yamashita empregam estratégias discursivas sobrepostas para documentar igualmente as contribuições e as contradições das comunidades japonesas e demonstrar como essa história minoritária não contada anteriormente fornece um meio de reconsiderar o etnocentrismo subjacente à própria história nacional do Brasil e sua relação com o hemisfério ocidental.

Ignacio López-Calvo, "A comunidade Nikkei como prisão em Adios to Tears *de Higashide e* Brazil-Maru *de Yamashita*"

As comunidades étnicas e suas correspondentes áreas residenciais e comerciais suburbanas ou "ethnoburbs" (enclaves étnicos) são frequentemente representadas em obras literárias como um refúgio da sociedade em geral para personagens imigrantes e seus descendentes. Este artigo, no entanto, enfoca contra-narrativas a essa suposição; mais especificamente, nas representações nikkeis de sua comunidade étnica diaspórica como uma prisão de onde os personagens desejam escapar. Este artigo concentra-se em dois tra-

balhos, *Adios to Tears*, de Higashide, e *Brazil-Maru*, de Yamashita, onde se pode ver a desidentificação de alguns personagens com a visão de mundo de seu grupo étnico progressivamente cedendo à articulação de um processo de formação de identidade nacional. Enquanto no caso de Higashide encontramos primeiro uma conexão com o projeto nacional do Peru e depois com o dos EUA, no romance de Yamashita há principalmente um reconhecimento da brasilidade dos personagens. Esses dois tipos de contra-narrativas geralmente faltam nas histórias de migração asiática para a América Latina, desconsiderando como as mulheres e outros não-conformistas se sentiram deixados de fora em um experimento social patriarcal e masculinista para criar uma "nova civilização". Ambos os romances, portanto, oferecem uma leitura alternativa da migração nikkei para o Peru e o Brasil.

Introduction

This volume is the fruit of a multi-year collaboration between the American Comparative Literature Association (ACLA) and the Brasilian Comparative Literature Association (ABRALIC). Panels and roundtables about the history of the discipline in each country, its institutional context and practices, and the geopolitics of comparison were organized at ACLA and ABRALIC annual conferences in 2018 (Los Angeles and Uberlândia) and 2019 (Washington, D.C. and Brasilia). In parallel with this institutional dialogue, the research interests of about a dozen or so members of both associations converged around the question of migration and immigration in Brazil, which became the theme of a three-day seminar convened by the editors, both former presidents of our respective associations, at the 2019 ACLA conference at Georgetown University. The animated discussions at those sessions were instrumental in revising the papers presented into full-length articles, with a view to continuing the dialogue with more colleagues from both countries at the 2020 conference in Chicago, then publishing a wide-ranging book that addresses, perhaps for the first time, as many aspects of this theme in Brazilian literature as possible. Although the 2020 conference in Chicago was canceled a few days before it was scheduled to take place because of the COVID-19 pandemic, a two-day seminar had already been organized, with more papers which have since then been revised and expanded. To further broaden the scope of the book, we invited a few additional papers from colleagues who had not taken part of the seminars.

The two largest countries in North and South America, the United States and Brazil have been shaped by waves of immigrants from Europe, Africa, and Asia. Nevertheless, the topic has been much more widely studied by historians, sociologists, anthropologists than

by literary scholars. Despite the fact that, as the articles gathered here demonstrate, migration and immigration have figured in Brazilian literature and in travel accounts about Brazil since the sixteenth century, it is only in recent decades that scholars have turned their attention specifically to the topic. Most such studies have concentrated on the contributions of writers who belong to one ethnic minority or national origin, and only rarely in a collective work like this one, which we hope establishes a comparative context for multiple facets of Brazilian literature.

For methodological coherence, we have delimited the topic to the writings of (im)migrants to Brazil and their representation in the work of Brazilian writers. The work of Afro-Brazilian writers is much too extensive for any adequate coverage in a book like this, and it has also been more widely studied by scholars. Besides, the African diaspora experience, being largely the product of slavery, differs in fundamental ways from voluntary (im)migration, however difficult or harsh the domestic conditions that occasioned people's displacement to Brazil, as in the experience of refugees, for example. For similar reasons, we have also limited the scope of the discussion to the Brazilian context, rather than attempting comparisons between Brazilian and the more extensively studied minority literatures in United States, or even going beyond Brazil-U.S. comparison to that of the Americas as a whole. Such a task would not have been feasible in any systematic way in a book like this, although we hope that such comparative studies will become more feasible in the non-too-distant future.

Therefore, far from claiming to be comprehensive, this book attempts to outline the contours of a broad area of research and to suggest some new directions of inquiry. We have thought fit to organize the articles chronologically by subject matter so as to give the reader a sense of the historical spread of the topic in the Brazilian context. However, in the rest of this introduction, we have grouped

the abstracts of the articles in clusters by the ethnicity or national origin of the authors and/or characters in order to highlight those connections as well. Needless to say, other links among the articles will suggest themselves to the reader, including thematic emphases (memory, representation, legacies of the past, generations, etc.), genres such as novel or memoir, cross-cultural (mis)perception, prejudice and stereotypes, and so forth.

The articles in this book can also be divided into two general categories: Migration and Immigration. The theme of migration brings together seven articles that could be divided into three sub--categories: the migration of ideas and theories, and the temporary residence of foreigners in Brazil and of Brazilians abroad. The other fifteen articles focus on German, Italian, Eastern and Central European Jewish, Syrian and Lebanese Arab, and Japanese immigration to Brazil.

Migration

Theories

Eduardo F. Coutinho, "Notes on the Migration of Theories in Latin America"

As a result of a long process of colonization whose economic and cultural effects are still visible today in Latin America, theories have been frequently imported and applied indiscriminately to local literary production, without taking the historical-cultural differences between the context of origin of the imported theories and that of their reception into account. The result has been the maintenance of a literary colonization process in which foreign production serves as a model while that of the continent is considered secondary. This article reflects on the issue of importing theories into Latin American academic circles and questions the possibility of establishing a dialogue between imported theories and local production that avoids both mere application and the xenophobic stance of refusing critical dialogue with the outside world.

French Travelers in Brazil

Maria Elizabeth Chaves de Mello, "The Encounter Between the Other and the Self in Travel Literature"

By the end of the 18th century, Europe had become obsessed with travel and the encounter with the other, continually expanding its interest in and study of it. America was one of Europe's favorite places for testing and practicing its doctrines about primitive man and the diffusion of civization. France embarked on scientific missions for exploring the soil, climate, latitude and longitude, peoples, fauna and flora. During the 18th and 19th centuries, many travelers wrote about Brazil: La Condamine, Ferdinand Denis, Saint-Hilaire, Francis de Castelnau, Adèle Toussaint-Samson and many others spoke of a natural paradise, a wilderness, ambition, cruelty, etc. This article focuses on two of those authors whose texts present good examples of the paradox bad society/good nature: Francis de Castelnau, a scientist who worked in the country for four years, and Adèle Toussaint-Samson, a writer who lived in Rio de Janeiro for twelve years.

Maria Elizabeth Chaves de Mello, "Charles Expilly: A Negative View of Brazil?"

It can be said that the narratives of travel to Brazil represent uninterrupted discoveries of the country that have not ceased to impress and attract new readers. In France, newspapers and magazines project a positive image of Brazil, attracting people to visit and immigrate to it. In Brazil, there are French-language publishers and newspapers, and France is seen as a paradigm of the arts, culture, and fashion. In view of this, a question arises: how was Brazil seen in the European, especially French, cultural context of the 19th century? To reflect on this, we turn our attention to the traveling writer Charles Expilly, who went to live in Brazil in 1852. In most of his books on Brazil, he described and interpreted the way that the Brazilian patriarchal family lived and organized itself. There

are indications that his controversial work was one of the sources for Gilberto Freyre's trilogy on Brazilian society.

Rogério Lima e Wilton Barroso, "Charles Morazé and the Fantastic Character of Brazil"

In this article we will deal with the period in which the French historian Charles Morazé worked at the University of São Paulo (1949-1951), where he occupied the chair of Politics. Author of *Les trois âges du Brésil: essai de politique*, published in 1954 in France but never published in Portuguese, Morazé wrote this work to understand Brazil during the Vargas era (1930-1945). To understand Brazil, Morazé sought to know its laws, political practices, and the unexpected, deformed, or exaggerated projects imported from Europe. In his book, Morazé also aimed to explain Brazil to Europe and particularly to the French.

Brazilians Abroad

Marisa Lajolo, "Monteiro Lobato Outside Brazil"

Already in the 1920s, Brazilian writer Monteiro Lobato (1882-1948) traveled to Argentina and the United States, countries where, years later, he lived for some time. Between 1927-1931 he was an employee of the Brazilian government in New York, and in 1946-1947 he lived on his royalties in Buenos Aires. His stay in the United States was preceded by the publication in Brazil (in 1926), then in Argentina, of the still controversial novel *O presidente negro*, whose plot includes a dysphoric perspective of North American life in the 21st century. In addition to *América*, Lobato's books for children include some passages that allude to Argentina and the United States. A tireless and almost compulsive correspondent, his impressions and experiences abroad are widely commented on in letters to friends. This article compares the representation of life in foreign countries in Lobato's letters and fiction.

Rogério Lima, "Paulo Rigger and the Enigmatic Country of Carnival"

The launch of the novel *O país do carnaval* coincides with an important political moment in the history of Brazil, the end of the First Republic (1889-1930). The novel begins with a subtle and bitter description of Brazil based on the narrator's profile of those he describes as the "tropical Brazilians," members of the ruling classes who are passengers on a ship that returns to the country located in Gilberto Freyre's lusotropical America, or Édouard Glissant's "Néo-America" (creol America), in which Africa prevails. The tableau painted by the narrator, eight years after the modernist art week of 1922, highlights the symbolic tropical colors of Brazilian identity, blue, green and yellow, and exaggerates the description of passengers. Among them is Paulo Rigger, a Brazilian who returns home after living in Europe for years, bringing with him an idea of Brazil that is in conflict with its reality in the 1930s.

José Luis Jobim, "Political Migrations in the Narratives of Milton Hatoum and Godofredo de Oliveira Neto"

This article focuses on two Brazilian authors who addressed the issue of political migration: Milton Hatoum and Godofredo de Oliveira Neto. Mainly in his Amazonian novels, Hatoum focused on the lives of Arab immigrants in the Amazon. But recently, in *A noite da espera*, the first novel of a trilogy, he points to the issue of migration for political reasons, something he had dealt with in a previously published short story. Migration for political reasons is also the subject of the other novel I will be dealing with here, *Amores exilados*, by Godofredo de Oliveira Neto.

Immigration

Germans

Neumann, "German Emigration to Brazil and its Presence in Brazilian literature"

Brazil can and should be seen as a country with immigrants from very different backgrounds. The planned immigration of German-speakers to Brazil began in the first decades of the 19th century, when the country became independent from Portugal, because there was a close relationship with Austria due to the marriage of Emperor Dom Pedro with Princess Leopoldina. At the same time in Europe, the Germanic region was undergoing major political and economic transformations that generated poverty, so that in certain areas practically the entire population sought emigration. The presence of this new element in the Brazilian scene made Germans with fair skin and blond hair who are largely Protestants appear as strange characters in Brazilian literature. With the publication of the novel *Divina pastora* in 1847, José Antônio do Vale Caldre e Fião became the first Brazilian writer to depict German characters, the Hendrichs family. After that, Erico Veríssimo's *Winter*, Josué Guimarães's *Catarina Schneider*, Graça Aranha's *Milkau e Lentz*, and many others followed.

Italians

Giulia Riccò, "Navigating Between italianità *and* brasilidade*: The Case of Menotti del Picchia"*

This essay investigates the way in which Paulo Menotti del Picchia, author of the famous poem "Juca Mulato" and an important intellectual and political figure in Brazil during the 20th century, re-imagines the role of Italians in Brazil. Through an analysis of "Juca Mulato," from the chronicles signed by him in *Correio Paulistano* and the autobiography *A Longa viagem*, this essay discusses how Menotti del Picchia claims his Italian identity and the experiences associated with it, giving Italians a privileged space in the foundation of the modern Brazilian nation. For Menotti del Picchia, Italians were superior to other ethnic groups that also arrived in Brazil at the end of the 19th century because, paradoxically, they could be more easily assimilated. In this sense, Menotti del Picchia tries

to reconcile his double identity: the Italian, more linked to family affections, especially to the father figure; and the Brazilian, which had dominated his public and political figure. The essay shows how Italianness and Brazilianness are deeply related in the political and literary imagery of Menotti del Picchia: it is his affections for the family and the markedly Italian experiences associated with this that gave him the ability to become one of the most direct defenders of an authentic and nationalist Brazil.

Antonio Luciano de Andrade Tosta, "Personal and National History in Anarquistas graças a Deus"

It is estimated that about 31 million Brazilians are of Italian descent. It is not surprising, therefore, that so many Italian characters have appeared on the pages of Brazilian literary works. In addition, Italian immigration to Brazil has been portrayed prominently in the work of Brazilian writers such as Alcântara Machado, José Clemente Pozenato and Mário de Andrade. The list of Brazilian writers of Italian descent is equally long. There are names like Affonso Romano de Sant'Anna, Marina Colasanti, Cristóvão Tezza, Ivan Angelo and João Anzanello Carrascoza in it. This essay will analyze the intersection between personal and national history in the first work of the Italian-Brazilian writer Zélia Gattai: *Anarquistas graças a Deus* (1979). It will discuss the general representation of history in this memoir and, departing from some of Hayden White's concepts, the ways in which the novel demystifies the authority of historical discourse by privileging the narration of memory instead of reporting official facts. Finally, the chapter will analyze how the narrative subverts the notions of «event» and «fact,» as developed by White, drawing attention to the limitations and omissions of historical discourse.

Maria Aparecida Fontes, "Impermanent landscapes ... Urban Space in Brazilian Immigration narratives"

Among the countless useful definitions in geopolitics for the

interpretation of space based on the dynamics of migratory processes and anthropic organization are the ideas of cities as folds, which may be invisible or abject; as interstitial spaces; and as sites of memory, dispersion and belonging in which dialogue, often forced, suffered and imperfect can negotiate between genealogy and loss, territory and impermanence, roots and ruins, fiction and history. In light of this, I propose a reflection on the importance and role of Brazilian immigration narratives in the construction of urban spaces, which, in addition to reproducing the conditions for facing cultural and economic development, different forms of exclusion, subalternity and social asymmetries, reaffirm the awareness of identity and collective memory of specific social groups that have been building the meanings of places. The immigrant is like a photographer/writer, that guy who registers realities on pieces of paper, properly marginalized.

Central and Eastern European Jews

Regina Zilberman, "Foreigners in Mutation: The Immigrant from Franz Kafka to Elisa Lispector"

Diasporic, foreign and immigrant, the Jew perhaps synthesizes the condition of the stateless, deterritorialized individual who is in continuous mutation. The theme appears in two twentieth-century fictions, *America, or O disappeared*, by Franz Kafka, and *In exile*, by Elisa Lispector. Both writers are from post-Austro-Hungarian Europe: one resided in Prague, from which he rarely moved away, while the other lived in Brazil, where she produced her literary work. Karl Rossman, a central figure in Kafka's novel, is not identified as a Jew, but during his career, several traits bring him closer to Hebrew ethnicity, as seen in the appointment of his uncle, Jakob, or in the displacement of the protagonist to the city of Ramses, a city built by captives of to the Egyptian pharaoh. Elisa Lispector's Lizza synthesizes the notion of exile announced in the title of the work,

which represents the permanent displacement and homelessness of the individual who has lost his native country.

Regina Zilberman, "The Immigrant's Food in the Fiction of Moacyr Scliar"

Food has been present since the beginning of Jewish culture, since it was by eating the fruit of the Tree of Tnowledge that Adam and Eve were expelled from the Garden of Eden. Canaan, destination of Abraham, founder of nations, according to the Hebrew Bible, was described as a land flowing with milk and honey. And two of the books of the Pentateuch (Torah) list what can or cannot be ingested by human beings, an extensive, rigorous and prescriptive list. The diaspora, after the destruction of the Second Temple in Jerusalem, in the year 70 of the Christian era, dispersed Jews in Europe, parts of Asia, and North Africa. Immigrants absorbed the cuisine of the regions they passed through, generating a hybrid diet that reflects their travels. In novels, short stories and chronicles by Moacyr Scliar, dishes from Ashkenazi cuisine predominate, so that to follow the references that the writer makes to them is also to read the trajectory of the Jewish people in parts of Europe and in Brazil.

Márcio Seligmann-Silva, "Between Places and Temporalities: The Art of Luis Krausz's Exile"

This article presents and analyzes six novels by the São Paulo writer and professor of Hebrew and Jewish literature Luis Krausz: *Desterro - Memórias em Ruínas* (2011), *Deserto* (2013), *Bazar Paraná* (2015), *Outro lugar* (2017), *O livro da imitação e do esquecimento* (2017), and *Opulência* (2020). It shows how his works have a continuity sustained by a project of mnemonic wandering through the ruins and wreckage of the immigration and diaspora of Central and Eastern European Jewishness. As a historian of Jewish literature, the author also presents in his essays this same project of collecting shards from the sinking of pre- and post-Shoah Jewish culture. As a representative of the second generation of

Jewish Austrian and Russian immigrants, he embodies the task of inscribing a phantasmagoric past in an era averse to nostalgia. The poetry of Krausz's memory, devoid of pretensions to be mystical-soteriological, or historical (in the sense of "historiographical truth"), allows us to think today of strategies of resistance to the erasure that is imposed daily on culture. Between gambling and melancholy, and always with fine irony, his writings represent an original facet of the writings of (im)migration in Brazil and Latin America.

Syrian and Lebanese Arabs

Waïl S. Hassan, "Humberto de Campos and Brazilian 'Arab' Texts"

Author of *As pombas de Mahomet* (1925) and *À sombra das tamareiras: contos orientais* (1934), two collections of stories that put on display the fabled "Oriental wisdom", Humberto de Campos is part of a small group of Brazilian writers who have used an Arab narrator or hid behind a fictional Arab author. Apart from the title and the epigraph, *As pombas de Mahomet* has very few references to Arabs or Islam, while the authorship of *Á sombra das tamareiras* is attributed to a stereotyped "Turkish" peddler. The two collections exhibit a high degree of ambivalence, as admiration for Arab literature and culture is mixed with Orientalist, Islamophobic, and xenophobic prejudices towards Arab immigrants in Brazil. This paradoxical mixture can be understood in the light of the contradictions of the Brazilian cultural policy of the 1920s and 1930s.

Robert Moser and Ali Racy, "The Homeland in the Literature and Music of Syrian-Lebanese Immigrants and their Descendants in Brazil"

In this study, we examine the notion of a homeland among Syrian-Lebanese immigrants and their descendants in Brazil, a community that has for almost a hundred years established a prominent presence in the host country and undergone significant

social, political and economic transformation. In investigating representations of the homeland in the fields of literature and music over several generations, we seek a better understanding of how this community has perceived and interpreted concepts such as roots, or place of origin. In exploring Syrian-Lebanese cultural production in the light of broader discourses on immigration and the diaspora, our research addresses the perspective of homeland in the experience of immigrants, as well as their own history and life in the new world.

Betina Cunha, "Cultural Plurality and Representation: Immigrants in the Work of Jorge Amado"

The objective of this article is to present *The Discovery of America by the Turks*, a little-known work by Amado, in which he adds Arab immigrants to the cultural and socio-economic make-up of the people and society of Bahia. In 1992, Jorge Amado published the story of the arrival of the Arab Jamil Bichara in Itabuna, at the beginning of the 20th century, in order to translate, in this "little novel," as he insisted on calling it, his impressions about the 500 years since the discovery of America. The work, written in an original and at the same time regional tone, revisits the formation of the cocoa culture and the Brazilian people, who are essentially mestizo. Local color combines with aspects of miscegenation, picturesque realities of the region, social customs from the beginning of the twentieth century, and family and cultural traditions that lead to a marriage of convenience. In the Afterword, José Saramago describes the work as a "prodigy of the art of narration" and compares it to the picaresque tradition, in which violence, humor, innocence and cunning combine.

Sérgio Nazar David, "Inheritance"

The article evokes aspects of Lebanese immigration in Brazil by reading a hand-written manuscript.

Waïl S. Hassan, "South-South Relations in the Era of Far-Right Populism: The Syrian Refugee Crisis on Brazilian Television."

From the perspective of South-South relations, the dramatic shift in Brazilian politics from Leftist to far-Right governments since 2003 has echoed in popular culture as a national identity crisis. At a time when nationalism and xenophobia are fueled by political rhetoric and a prolonged economic downturn, television melodrama *Orfãos da terra* (Orphans of the Earth, 2019) depicts the plight of Syrian refugees in Brazil, explaining the humanitarian dimension of the crisis and appealing to the public's moral and religious sentiments. The *telenovela* also invokes Brazil's history as an immigrant country and the idea of *mistura* (mixture) as its defining trait. In this way, the *telenovela* engages in a contest over Brazilian identity by promoting a progressive alternative to the resurgent far-Right ideology. But this alternative betrays a deep-seated Islamophobia that paradoxically brings it closer to its ideological antagonist. An Islamophobic rejection of xenophobia, *Orfãos da terra* trades the South-South solidarity of the Lula-Dilma era (2003-2016) for a nationalist myth of exceptionalism, in parallel with Bolsonaro's strong U.S. orientation.

Japanese

Seth Jacobowitz, "Orígenes Lessa's Passa-Três *and the Immigrant Vanguard"*

Orígenes Lessa's "Shonosuké" (1935) depicts an impresario named Clemente Vidal, who discovers an impoverished artist, the eponymous Shonosuké, doing portraiture in the bars of São Paulo. Vidal concocts a scheme to build up this exotic other in order to expose the falsity of the artistic scene. He succeeds beyond his expectations as the young man is elevated to the highest echelons of the art world, akin to School of Paris artist Foujita Tsuguharu, whose visit to Brazil in 1931-32 made a lasting impression on

Brazilian modernism. When Vidal's hoax is revealed, the art world is suitably chastened, and the "japonezinho" commits suicide. In an effort to resolve the paradoxes in "Shonosuké," this paper offers comparative literary and art historical perspectives on the place of the Japanese immigrant in prewar Brazil and Brazilian modernism. First, it reads back into the text's references to Foujita, delving into his exchanges with Brazilian literary and artistic counterparts. It then explores the place of this figure in Brazilian modernist painting, including the establishment of the Seibikai artistic collective in 1935. Lessa's unintentionally allegorical depiction of the young artist would prove devastatingly accurate to the challenges ahead for the Japanese in Brazil.

Maria Cristina Cardoso Ribas and Frans Weiser, "From the Margins of National History: Brazil-Maru*, by Karen Tei Yamashita,* Gaijin*, by Tizuka Yamasaki, and Japanese-American Hemispheric Studies"*

Although today it is home to the largest Japanese population outside Japan, Brazil remained on the margins of Japanese-American studies, which turned to the East-West axis in order to focus on the historic migration to the United States. Expanding the discussion to the literary perspective of intermedia, this chapter seeks to insert Brazil in the transnational debate, comparatively analyzing the first film by Japanese-Brazilian director Tizuka Yamasaki, *Gaijin* (1980), and the second novel by Japanese-American writer Karen Tei Yamashita, *Brazil-Maru* (1992). Based on extensive historical research carried out during the 1970s, both projects create critical and fundamental narratives of Japanese migration to Brazil, while allegorically bringing the nationalist discourse of the military dictatorship to the debate. Despite using different media, Yamasaki and Yamashita employ overlapping discursive strategies equally to document the contributions and contradictions of Japanese communities and demonstrate how this

previously untold minority story provides a means of reconsidering the ethnocentrism underlying Brazil's own national history and its relationship with the western hemisphere.

Ignacio López-Calvo, "The Nikkei Community as Prison in Higashide's Adios to Tears *and Yamashita's* Brazil-Maru"

Ethnic communities and their corresponding suburban residential and business areas or "ethnoburbs" (ethnic enclaves) are often represented in literary works as a refuge from mainstream society for immigrant characters and their descendants. This essay, however, focuses on counternarratives to this assumption; more specifically, on Nikkei representations of their diasporic ethnic community as a prison house whence characters long to escape. This essay concentrates on two works, Higashide's *Adios to Tears* and Yamashita's *Brazil-Maru*, where one can see the disidentification of some characters with the worldview of their ethnic group progressively yields to the articulation of a process of national identity formation. Whereas in the case of Higashide we first find a connection with the national project of Peru and then with that of the U.S., in Yamashita's novel it is mostly a recognition of the characters' Brazilianness. These types of counternarratives are often lacking in histories of Asian migration to Latin America, thus disregarding how women and other nonconformists felt left out in a patriarchal and masculinist social experiment to create a "new civilization." Both novels, therefore, offer an alternative reading of Nikkei migration to Peru and Brazil.

Notas sobre a migração de teorias na América Latina

Eduardo F. Coutinho
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Universidade Federal Fuminense

A circulação de ideias, do conhecimento, está, como sabemos, na base da interação humana, e esta circulação tem sido cada vez mais facilitada pelo desenvolvimento dos meios de comunicação, que atingiram uma dimensão e uma velocidade nunca antes cogitadas nessa era da globalização. No entanto, se esse movimento de ideias é algo extremamente saudável, uma vez que faz parte da própria natureza humana e constitui uma condição básica da atividade intelectual, é preciso que ele, ao circular de um contexto para outro, leve sempre em conta as diferenças históricas, culturais, sociais, econômicas, políticas, etc., entre os seus lugares de produção e recepção. As ideias surgem em um contexto específico e em circunstâncias determinadas de ordem singular; assim, ao serem transpostas para outro ambiente, elas se defrontarão com singularidades outras que não podem ser ignoradas, até porque é deste embate que emergirá a possibilidade de um diálogo, a forma talvez mais eficaz de difusão do conhecimento. E se tal afirmação procede no que diz respeito a ideias em geral, no campo dos estudos acadêmicos, e em especial da reflexão sobre a literatura, ela se revela fundamental.

Em estudo hoje clássico sobre o assunto, intitulado "Traveling Theory", Edward Said discute a migração da Teoria Literária de um contexto para outro e as transformações por que esta passa como decorrência inevitável desse processo. Idéias e teorias migram, afirma o autor, de "pessoa para pessoa, de situação para situação, de um período para outro" (Said 1983, 226), a circulação de idéias é uma condição básica da atividade intelectual; contudo, é preciso examinar-se as mudanças ocorridas nesse processo, o grau de trans-

formação por que elas passam, de modo a poder-se compreender não só seu sentido e função no novo contexto, mas também a relação entre este e seu lugar de origem. Uma leitura não é jamais neutra ou inocente, continua Said, ao contrário cada texto e cada leitor traz sempre marcas muito fortes de seu *locus* originário; assim uma teoria não pode ser totalmente desvinculada desse *locus*. Além disso, seu transporte para um outro contexto não é gratuito; antes tem a ver com afinidades existentes entre os dois locais ou momentos que não podem passar despercebidas. Uma teoria não pode ser nunca totalmente abrangente, do mesmo modo que as representações da vida humana não se podem esgotar por meio de simulacros, modelos ou abstrações teóricas. A teoria, em suma, como toda a produção intelectual ou cultural, é um fenômeno histórico, e como tal deve ser contextualizada.

A fim de ilustrar como uma teoria se modifica quando transportada para um outro contexto, Said examina as teses de Lukács primeiro em seu local de origem e, em seguida, a partir das leituras que delas fizeram Goldmann e mais tarde Raymond Williams. Lukács desenvolve sua teoria da reificação, e conseqüentemente da consciência de classe, na Budapeste de 1919, imbuído do espírito revolucionário de um intelectual envolvido em uma luta concreta, a construção da República Soviética Húngara. Já Goldmann apresenta sua leitura de Lukács sob a forma de tese de Doutoramento de um intelectual engajado na Paris do meio do século, e Williams lê o primeiro não só através do último, mas como um intelectual treinado pelas técnicas do New Criticism na Cambridge de 1970. O resultado é que na leitura de Goldmann a noção de consciência de classe se transforma em um imperativo acadêmico e por conseguinte na expressão de uma situação social tragicamente limitada, e na de Williams em uma espécie de "teoria de reflexo", já discernível, segundo ele próprio na visão de Goldmann. No entanto, Said não vê a apropriação feita pelos últimos da teoria de Lukács como negativa.

Se é verdade que as leituras realizadas podem, por um lado, haver reduzido a dimensão de suas formulações e institucionalizado seu fervor revolucionário, por outro, elas lhe conferem um novo alcance, como é o caso em Williams que se serviu das idéias de Lukács para construir suas próprias teorias sobre as relações entre literatura e sociedade. Para Said, a peregrinação da teoria é um fato altamente positivo, como ele deixa claro em outro ensaio sobre o mesmo assunto, ao afirmar que "o trabalho da teoria . . . nunca está terminado", e que sua "função . . . é assim viajar, mover-se sempre para além de suas fronteiras, emigrar, permanecer em certo sentido no exílio" (Said 1994, 264), e seu cunho de positividade decorre justamente do intercurso estabelecido entre seus contextos de produção e de recepção.

Esta visão da Teoria Literária como um discurso situado historicamente nem sempre, porém, esteve em vigor. As correntes imanentistas que dominaram os estudos literários em meados do século XX, somadas ao anseio totalizador que varreu o Ocidente no período posterior à Segunda Guerra Mundial, lançaram seus adeptos em uma busca desenfreada de modelos para a apreensão do fenômeno literário, que eram generalizados e extensivos a todo e qualquer contexto, independentemente das circunstâncias em que a obra ou seu equivalente era produzida. A palavra de ordem nessa época era a construção de leis ou regras, que fossem válidas em quaisquer instâncias, e servissem para explicar o produto, sem levar em conta diferenças específicas. O discurso da Teoria Literária adquirira foros de universalidade, calcado em uma falsa pretensão de erigir-se como científico, e tornou-se anistórico, totalizador. Os modelos criados com base nesse espírito revestiram-se da autoridade normalmente atribuída ao discurso científico e institucionalizaram-se, passando a ser vistos como uma espécie de dogmas a serem observados. O resultado foi o esvaziamento do sentido originário da teoria como reflexão (observe-se que em sua etimologia a palavra encerrava os

sentidos de "contemplação", "olhar") a partir da própria literatura, e sua substituição pela aplicação indiscriminada de modelos privilegiados aleatoriamente. Com isso, invertia-se a perspectiva dos estudos literários, que passava da reflexão concreta baseada em textos à aplicação quase mecânica de construções abstraídas de seu contexto histórico.

Nesse período, a migração de teorias de um meio intelectual para outro foi, como era de se supor, intensa, mas quase sempre realizada por uma via de mão única, que deu margem a uma perspectiva nitidamente etnocêntrica. Como os pólos talvez mais avançados dos estudos literários localizavam-se nas grandes metrópoles do oeste europeu e os teóricos mais atuantes achavam-se radicados lá ou provinham desses locais, suas formulações eram exportadas em grande escala para todo o mundo e aplicadas indiscriminadamente a qualquer contexto. Além disso, como suas teorias haviam partido de uma reflexão sobre um *corpus* literário oriundo dessas metrópoles, esta produção erigia-se como modelar. O resultado foi uma visão profundamente eurocêntrica e monocultural, que tomava tanto a literatura européia quanto sua reflexão teórica como grande referencial canônico e atribuía às demais produções provenientes de outras regiões a pecha de periféricas. Esta visão, que atingiu seu apogeu nos anos dourados do Estruturalismo francês, vem sofrendo intenso questionamento da década de 1970 ao presente, graças às contribuições de correntes do pensamento contemporâneo como a Desconstrução, a Nova História e os chamados Estudos Culturais e Pós-Coloniais, mas suas marcas ainda se fazem sentir em esferas como o meio acadêmico.

O transporte de uma teoria para um novo contexto com a consciência clara das diferenças histórico-culturais entre seu lugar de origem e de recepção é um dos grandes desafios por que passa qualquer crítico ou teórico da literatura ou da cultura, pois, mesmo nos casos em que esta consciência está presente, interferências na

apreensão de um dos contextos podem levar a interpretações muitas vezes duvidosas. Em ensaio intitulado "National Culture/International Theory", David Damrosch alerta para este risco, mostrando como tais enganos têm ocorrido até com os maiores críticos do Ocidente, e cita o exemplo de Barthes que, em seu *Mythologies*, critica com veemência a exposição de fotografias "A grande família dos homens", do norte-americano Edward Steichen, que ele visitara em Paris em 1955. A exposição, que consistia numa montagem ambiciosa de uma quantidade de imagens extraídas da vida cotidiana de todo o mundo, muitas delas inclusive com um tom de denúncia social, foi reduzida na crítica de Barthes praticamente a um grande painel que enfatizava a essencialidade da condição humana, dissociada de qualquer sentido da história. Para Damrosch, a crítica de Barthes não é improcedente, mas, segundo ele, o que Barthes não teria visto é que a exposição, montada originariamente em Nova York para um público de pós-guerra tinha um objetivo claro e que era nitidamente político – angariar fundos para as reconstruções do período e conseqüentemente assegurar a posição de liderança dos Estados Unidos na política de pós-guerra. É verdade que Barthes visitara a exposição em Paris e que ele a vira pela ótica de um francês ali residente, mas sua falha, segundo Damrosch, residiria em ter feito sua crítica com base em valores universais, como se a exposição tivesse um sentido inerente, que permanecesse inalterado.

Na América Latina, em decorrência de um longo processo de colonização, vivo ainda hoje do ponto de vista econômico e cultural, sempre se cultivou o hábito de importar correntes do pensamento europeu e de aplicá-las indistintamente ao contexto local sem se levarem em conta as diferenças entre o seu *locus* originário e o da recepção. Em ensaio altamente conhecido sobre a questão, intitulado significativamente de "Ideias fora do lugar" (1981), Roberto Schwarz discorre, por exemplo, sobre a grande contradição presente no meio intelectual brasileiro da segunda metade do século XIX em que se

defendiam ideias liberais importadas da Revolução Francesa em um país cuja economia era predominantemente calcada no trabalho escravo. E em outro ensaio posterior, voltado mais especificamente para a produção acadêmica, mostra como basta uma breve mirada ao ensino da literatura no país (e a afirmação pode sem sombra de dúvida ser estendida a todo o continente latino-americano) para observar-se a quantidade de correntes teóricas que se sucedem rapidamente, sem que a passagem de uma a outra corresponda ao esgotamento de um projeto. Não há, a seu ver, um projeto intelectual que norteie a assimilação destas correntes, nem muito menos uma reflexão sólida que avalie de maneira criteriosa a contribuição que elas podem trazer para a Crítica e o ensino da Literatura. O que prevalece, portanto, é o puro gosto pela novidade, a moda, e a atitude colonizada de importar a qualquer preço o produto emanado da metrópole (Schwarz 1987).

No continente latino-americano, os estudos literários sofreram uma grande transformação nas décadas de 1960 e 1970, passando do periodismo para o meio acadêmico, e das mãos dos críticos em geral para as de professores e pesquisadores universitários (A. Coutinho). Tal transformação, contudo, se por um lado deu ensejo à profissionalização desses estudos, substituindo um tipo de apreciação diletante pela investigação sistemática da literatura, por outro levou a uma mistificação da disciplina acadêmica que adquiriu foros de ciência. E como a visão que norteava esses estudos à época em que se verificou essa mudança era a do Estruturalismo, com sua pretensão de construção de modelos universais, tal corrente caiu como a sopa no mel nesse contexto. Além de fornecer o respaldo necessário para o prestígio dos estudos literários com seu cunho universalizante, pretensamente científico, ela trazia o rótulo de produto de importação, e portanto altamente abalizado. A conseqüência imediata foi a importação em massa das teorias estruturalistas e sua aplicação generalizada na Crítica e no ensino da

Literatura. As formulações teóricas dos estruturalistas europeus, ou, no caso, mais especificamente franceses, chegavam com presteza às universidades da América Latina e eram logo aplicadas, de maneira dogmática, a qualquer obra literária, sem que se levassem em conta suas especificidades e as diferenças entre o seu contexto histórico-cultural e aquele onde elas haviam brotado. As teorias migravam, mas de modo descontextualizado, ou melhor, isentas de qualquer sentido da história, e como o itinerário que elas percorriam era sempre unilateral, ratificava-se a postura etnocêntrica já presente em suas bases (E. Coutinho 1990).

O cunho universalizante das teorias estruturalistas começou a ser posto em xeque nos anos de 1980, com o influxo da Desconstrução e das demais correntes do pensamento que foram gradativamente ocupando o cenário acadêmico latino-americano, mas o hábito de se importarem teorias sem consciência das diferenças contextuais permanece ainda hoje vivo, tendo apenas deslocado seu ponto de partida. É verdade que a América Latina já tinha desde o século XIX uma forte tradição ensaística, marcada pela preocupação com a constituição de um discurso crítico-teórico próprio, que se estende desde Bello e Sarmiento aos nossos dias, passando pelos teóricos do indigenismo e pelos sociólogos brasileiros da geração de 1930, mas na prática universitária das últimas décadas continua a prevalecer um respeito mítico pelas formulações teóricas importadas e uma ênfase sobre a teoria *tout court*, que passou a isolar-se muitas vezes numa espécie de torre de marfim. No primeiro caso, chame-se atenção para a perspectiva acrítica com que continuam penetrando no meio acadêmico latino-americano as teorias provenientes de contextos primeiro-mundistas, agora mais freqüentemente da América do Norte, e no segundo caso mencione-se a quantidade de cursos ou teses universitárias voltados quase exclusivamente para uma discussão teórica distanciada de qualquer *corpus* de textos sejam eles literários ou não. Nesse caso, a teoria parece ter perdido seu sentido

originário de "contemplação, olhar, reflexão", presente no termo grego de onde provém, e de ter-se tornado uma mera abstração.

A importação de correntes teóricas diversas oriundas de pontos diferentes é prática cujos benefícios não cabe absolutamente pôr em dúvida; o que se questiona, contudo, é o teor dessas importações, feitas ainda em grande escala de modo acrítico e indiscriminado. Não é possível, infelizmente, dadas as dimensões deste ensaio, penetrarmos num exame detalhado de casos, mas não podemos tampouco nos furtar a mencionar alguns destes, se não mais, pela repercussão que tiveram e continuam tendo ainda hoje. Assim, a título de amostragem, fiquemos com o caso da importação das teorias sobre o Pós-Modernismo e das teorias do Multiculturalismo. Oriundas do contexto norte-americano e tendo tido grande penetração no meio intelectual europeu, as teorias sobre o Pós-Modernismo chegaram à América Latina na década de 1980, desencadeando no meio universitário um amplo debate sobre a sua aplicabilidade ao contexto latino-americano. É verdade que nessa discussão houve muitas vozes dissonantes, mas não foram infreqüentes as análises da produção literária e cultural latino-americana do período com base numa espécie de poética construída a partir de traços extraídos de textos norte-americanos ou europeus considerados representativos do movimento. Além disso, obras de gerações anteriores como as da narrativa dos anos de 1950 e 1960 (a narrativa do chamado "boom" do meio do século), foram muitas vezes tidas como pós-modernas por apresentarem traços do que a crítica norte-americana e européia considerava próprias desse estilo. Assim, em vez de se investigar se a produção latino-americana do período poderia ser vista como pós-moderna, seja por diferir da anterior considerada moderna no mesmo contexto ou por apresentar denominadores comuns com relação à produção considerada pós-moderna no contexto euro-norte-americano, internalizava-se simplesmente o olhar forâneo e tentava-se classificá-la com base na referida poética, ocasionando graves anacronismos.

Do mesmo modo, as teorias do Multiculturalismo, importadas há algumas décadas do meio acadêmico norte-americano, apresentam, por razões similares, graves distorções. Ao serem introduzidas no contexto latino-americano, marcado por uma espécie de "ideologia da mestiçagem", que neutralizava diferenças importantes, tais teorias tiveram um papel significativo no reconhecimento dos diversos grupos étnico-culturais que habitavam o continente e na aceitação de seus valores representados através de toda uma produção até então excluída e que passou a fazer parte dos estudos literários e culturais do continente. No entanto, como sua introdução no novo meio não foi, na maioria das vezes, acompanhada de um filtro crítico que focalizasse as diferenças entre os dois contextos, questões fundamentais foram deixadas de lado, como a do processo segregacionista que marcava o contexto norte-americano em que elas haviam surgido em oposição ao processo de miscigenação presente na constituição do universo latino-americano. Assim, a miscigenação, que encerrava uma série de aspectos complexos e até contraditórios, foi tomada apenas como mais uma teoria assimilacionista à maneira do *melting pot* norte-americano, e encarada exclusivamente pelo seu lado de neutralizador de diferenças. Do mesmo modo, o multiculturalismo, também uma faca de dois gumes, foi visto como verdadeira panacéia, deixando-se de perceber por outro lado, a política de guetização que encerrava, favorecendo, como em seu contexto de origem, a manutenção endogênica de culturas.

Essa prática de se importarem idéias, decorrente dos tempos coloniais, sempre teve, por outro lado, uma contrapartida, manifestada sob a forma de busca de uma expressão própria, e chegou, em alguns momentos, a extremos, como a supervalorização romântica de um autoctonismo no fundo altamente contraditório ou a defesa inabalável de uma ideologia da mestiçagem, que neutralizava diferenças fundamentais, mas deu origem também a um tipo de procedimento que se tornou bastante frequente ao longo do século

XX – a apropriação tanto de formas estéticas quanto de formulações teóricas forâneas que, ao serem transplantadas para o novo contexto, mesclavam-se com formas ou reflexões locais, gerando novas expressões que continham elementos de ambas as anteriores. Este tipo de procedimento, frequente entre os escritores e teóricos do Pós-Colonialismo, e a que Homi Bhabha designou de "mimicry", já vinha desenhando, antes de sua divulgação pela academia euro-norte-americana, um percurso significativo na América Latina, através de expressões como a Antropofagia , de Oswald de Andrade, o realismo maravilhoso, de Carpentier, o protoplasma incorporativo de Lezama Lima, ou a transculturação, de Fernando Ortiz e Ángel Rama, e já tinha recebido críticas e transformações por parte de novos pensadores, que propurseram fórmulas alternativas, como a noção de heterogeidade cultural, de Cornejo Polar, ou a de culturas híbridas, de García Canclini. E embora todas essas propostas apresentem alguns problemas – elas vêm sendo constantemente repensadas e dando origem a novas formulações – elas constituem um contraponto importante à ideologia da colonização, chamando atenção para a necessidade de se encarar a realidade do continente a partir do próprio solo (E. Coutinho 2013).

A idéia de abordar os problemas e situações do continente a partir de um olhar situado, assumindo o *locus* de enunciação, acha-se na base do que vem sendo designado mais recentemente de "geocultura latino-americana", ou, nas palavras de Zulma Palermo, é "a intersecção entre pensamento, cultura e solo" (Palermo 44). Não se trata, evidentemente, de desconhecer o sistema teórico eurocêntrico, desprezando suas categorias ou seus aportes valiosos, mas de arremeter contra o que Said designou de "jargões preciosistas", e as ideologias subjacentes, cujas formulações complexas obscurecem as circunstâncias sob as quais um pensamento localizado pode integrar outros contextos, alcançando novas relevâncias. Trata-se, na verdade, de construir-se uma reflexão, ou, melhor, um pensar

culturalmente arraigado em outro espaço distinto do eurocêntrico, que sempre serviu de base à *intelligentsia* latino-americana. É com a busca de construção desse outro espaço de reflexão que se vem tentando, na América Latina, um diálogo com as fórmulas importadas, mas a questão acha-se ainda um tanto restrita aos meios acadêmicos mais progressistas. O que se observa ainda com mais frequência, ao menos no âmbito do ensino, é a importação acrítica de correntes teóricas ou, o que ainda parece mais problemático, o mergulho na esfera da Teoria, dissociada de qualquer pratica efetiva.

Revestida de um teor de autoridade, decorrente talvez da identificação estabelecida no período estruturalista com o discurso da ciência, e mais tarde no pós-estruturalista com o da filosofia, a Teoria é explorada muitas vezes pelo prestígio que confere. Em países onde pouco se lê e onde raras vezes se ensina a refletir sobre essas parcas leituras, ensinam-se, em vez de a teorizar, teorias importadas sem se estabelecerem seus vínculos com o contexto de recepção, mantendo-se assim, pela falta de questionamento, uma postura de no mínimo subserviência com relação ao produto forâneo. Além disso, ao mitificar essas teorias, tornando-as símbolos de *status* de quem as professa e as absorve, aprofunda-se, em vez de atenuar-se, a distância entre os dois pólos do ensino – os lugares do professor e do aluno –, tornando-se consequentemente mais difícil qualquer transposição de barreiras. Mas para concluirmos essa reflexão com algum sabor literário, vamo-nos referir aqui a um texto de Guimarães Rosa, escritor, como se sabe, avesso a tudo o que se apresenta como fixo ou natural, cristalizado pelo hábito e instituído como verdade inquestionável.

No conto “São Marcos”, de *Sagarana*, que constitui uma de suas primeiras teorizações sobre a linguagem, o autor comenta num dado momento, através de seu narrador, que a população do Calango-Frito, arraial onde se passa a narrativa, não se edifica com os sermões do novo pároco padre Geraldo, pois, como diz o povo,

"Ara, todo o mundo entende", e "clama saudades das lengas arengas do defunto padre Jerônimo, 'que tinham muito mais latim'"(Rosa 239). Banal que seja a afirmação, e extraída de um contexto em que figura *en passant*, ela indica, contudo, uma atitude não só frequente, mas dominante, no *modus vivendi* latino-americano: a mitificação do que vem de fora, revestido de uma capa de autoridade que se expressa pela dificuldade de compreensão. O que é simples, facilmente assimilável pelo olhar corriqueiro, não tem prestígio, não se impõe, pois, como diz o narrador do conto, "Ara, todo o mundo entende"; o povo queria latim, o incompreensível, que se impunha pelo seu cunho enigmático, pela dificuldade ou impossibilidade de decifração. Além do mais, tratava-se de um idioma estrangeiro, dotado portanto de respeito e admiração, e o idioma de uma instituição que não se podia contestar. Essa atitude, que Roberto Schwarz muito bem designou de "torcicolo cultural" (Schwarz 1981, 22), e que se expressa em quase todos os aspectos da vida cotidiana na América Latina, tem fortes raízes históricas, que brotam já no célebre episódio da Carta de Cajamarca (Cornejo Polar, 1994) e se desenvolvem por meio da constituição de "cidades letradas" (Rama, 1985), formadas pelo domínio mítico da palavra escrita sobre culturas ágrafas. Com base nessa questão, que permeia todo o campo dos estudos literários no continente latino-americano, não seria o caso de nos perguntarmos se já não seria tempo de deixarmos de lado as "lengas arengas" do padre defunto e nos edificarmos "com os sermões do novo pároco"?

OBRAS CITADAS

Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad cultural de las literaturas andinas*. Lima: Ed. Horizonte, 1994.

Coutinho, Afrânio. *Introduction to Literature in Brazil*. Trans. Gregory Rabassa. New York: Columbia UP, 1969.

Coutinho, Eduardo F. "Sem centro nem periferia: é possível um novo olhar no discurso crítico latino-americano?" In *Literatura e memória cultural: 2o Congresso ABRALIC – Anais*. Vol. 1. Belo Horizonte: ABRALIC, 1990. 621-33.

---. "Multiculturalism and Miscegenation in the Construction of Latin America's Cultural Identity." In *The Paths of Multiculturalism: Travel Writing and Postcolonialism*, ed. Maria Alzira Seixo. Lisbon: Cosmos, 2000. 201-14.

---. Transferências e trocas culturais na América Latina. In *Literatura Comparada: reflexões*. São Paulo: Annablume, 2013. 69-84.

Damrosch, David. "National Culture/International Theory." In *Fronteiras imaginadas,* ed. Eduardo F. Coutinho. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001. 97-103.

Palermo, Zulma. *Desde la otra orilla. Pensamiento crítico y políticas culturales en América Latina*. Córdoba, Arg.: Alción Editora, 2005.

Rama, Angel. *A cidade das letras*. Trans. Emir Sader. São Paulo: Brasiliense, 1985.

Rosa, João Guimarães. *Sagarana*. 12th ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970 [1946].

Said, Edward. "Traveling Theory." *The World, the Text, and the Critic*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1983. 226-48.

---. "Traveling Theory Reconsidered." In *Critical Reconstructions: The Relationship of Fiction to* Life, ed. Robert M. Polhemus and Rogers B. Henkle. Palo Alto: Stanford UP, 1994. 251-65.

Schwarz, Roberto. "As idéias fora do lugar." *Ao vencedor as batatas*. 2nd. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1981. 13-28.

---. "Nacional por subtração." *Que horas são? Ensaios*. Saõ Paulo: Companhia das Letras, 1987. 29-48.

O encontro entre o outro e o mesmo na literatura de viagens

Maria Elizabeth Chaves de Mello
Universidade Federal Fluminense/CNPq

Escrever sobre narratividade é um grande desafio. Quando falamos em narrativa, supõe-se que se saiba o que é "narrar". A mão é importante na narrativa. Não seria a relação entre o narrador e sua matéria uma relação artesanal? Segundo Walter Benjamin, o narrador sabe dar conselhos que servem para muitos casos, pois dispõe da experiência (Benjamin 210). Seu dom é poder contar alguma coisa e contá-la por inteiro. Por outro lado, a memória é a mais épica de todas as faculdades.

Mas, se estivermos nos referindo ao relato de viagem, a situação se complica, pois, além da memória, surge a questão do ficcional, do imaginário e do fictício. É preciso, então, estabelecer algumas considerações. Numa narrativa, é necessária uma organização temporal, uma ordem na desordem do diverso, irregular e acidental. Essa ordem seria concomitante ao ato de escrever. No entanto, ao fazermos um texto sobre a narratividade de relatos de viajantes franceses no Brasil, isso não seria, também, nos inserirmos na narratividade? Aliás, como um texto em prosa, crítico ou literário, se relaciona com a narrativa? Estará sempre ligado a ela, de uma maneira ou de outra? Monsieur Jourdain, personagem de Molière na peça *Le bourgeois gentilhomme*, descobre, a um dado momento, que fala em prosa, sem ter disso consciência. Não estaríamos nós, ao escrevermos um texto sobre viajantes franceses no Brasil, adotando a mesma atitude do personagem, usando a narrativa sem o saber?

Numa narrativa, é necessária uma organização temporal, uma ordem na desordem do diverso, irregular e acidental. Essa ordem seria concomitante ao ato de escrever. Aliás, como um texto

em prosa, crítico ou literário, se relaciona com a narrativa? Estará sempre ligado a ela, de uma maneira ou de outra? O termo "literatura de viagem" suscita ambiguidade, dando ao relato um status de gênero, que merece ser problematizado. O escritor viajante é, antes de tudo, *um jornalista em missão,* afirma François Moureau (12). Por outro lado, é a viagem que faz o escritor. Mas não basta ser um escritor e viajar, para sentir a necessidade de passar da situação de espectador para a de narrador. O que dizer, então, sobre a narrativa de viagens? Ela surge junto com a imprensa e trata, inicialmente, da única coisa que valia a pena ser narrada, aos olhos renascentistas, pós-medievais: as peregrinações, as cruzadas, as viagens à Terra Santa. Marco Polo, mais ou menos na mesma época, impregna os seus relatos de fictício e imaginário, seduzindo os europeus para as viagens a novas terras e o encontro com novos povos. Há quem diga que ele nem sequer esteve na China, o que torna mais interessante, ainda, a sua narrativa, pois a liberta da memória, passando a inseri-la nos domínios do fictício e imaginário. A partir dos Descobrimentos, os jesuítas foram os primeiros a divulgarem os relatos de suas missões, *ad majorem Dei gloriam*. O velho mundo é sacudido nas suas certezas, surge a *Utopia* de Thomas Morus, em 1516, dando conta das mudanças que ocorriam na concepção dos europeus, diante da descoberta do outro. Durante muito tempo, o relato de viagem estará ligado à ficção utópica.

Em 1558, André Thevet publica *Les singularitez de la France Antarctique* – as primeiras impressões sobre a tentativa francesa de colonização do Brasil. Padre católico, Thevet acusa os protestantes do fracasso da empreitada. Anos mais tarde, para responder ao autor, o protestante Jean de Léry escreve l'*Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil, autrement dit Amérique*, uma das obras primas da literatura de viagem francesa no século XVI. Nela, Léry narra a sua viagem de cerca de um ano na França Antártica, na Baía de Guanabara, cujos habitantes, os tupinambás, são descritos, nos seus

costumes e modos de vida. A *Histoire d'un voyage* só é publicada vinte anos após o retorno do seu autor à França, tempo mais do que suficiente para os franceses terem sido obrigados a deixar o Brasil, e para as guerras de religião explodirem em toda parte, na Europa. A apresentação que Léry faz dos índios interessa, entre outros elementos, pela questão da narrativa, pois ele apresenta, logo no início, a necessidade de por ordem na desordem da memória. Afinal, o texto é publicado vinte anos depois do seu retorno à França:

> Em primeiro lugar, portanto (para que, começando pelo principal, eu possa continuar na ordem), os selvagens da América, habitantes da terra do Brasil, chamados de Tupinambás, com os quais vivi e frequentei familiarmente durante cerca de um ano, não sendo nem maiores, nem mais gordos, nem menores do que somos na Europa, também não têm o corpo mais monstruoso, nem prodigioso, em relação a nós: mas são mais fortes, robustos e repletos, mais bem dispostos, menos sujeitos à doença: quase não há mancos, cegos, deficientes, ou prejudicados, entre eles. Muitos chegam até a idade de cem ou oitenta anos (pois sabem muito bem guardar e contar sua idade pela lua), sendo poucos os que, na velhice, têm os cabelos brancos ou grisalhos. Esses fatos provam, não apenas o bom ar e boa temperatura de seu país, o qual, como já afirmei, aliás, não possui geleiras nem grandes frios, mas bosques, ervas e campos sempre verdejantes; mas também (como todos bebem, realmente, na fonte de Juvêncio) provam o pouco cuidado e preocupação que eles têm com as coisas deste mundo. (Lery 210-211_

Lendo esses textos, podemos afirmar que, no século XVI, os projetos de França Equinocial e França Antártica, a fascinação pelo pau-brasil e pelos costumes indígenas, fazem do Brasil o "avesso da Europa". O Brasil é e tem tudo o que a Europa não é, ou tudo o que ela não tem. Diante dos índios brasileiros levados a Rouen e exibidos na corte como selvagens e exóticos, Montaigne se inspira e escreve uma das páginas mais importantes sobre o homem natural, o ensaio

"Os canibais", em que ele questiona o epíteto de "selvagens", dado a esses índios, e afirma sua superioridade sobre o europeu, dito "civilizado". Estavam lançadas as bases das teorias sobre a bondade natural do homem, o *bon sauvage*.

Após o fracasso da colonização no Brasil, durante muito tempo, a França voltará o seu olhar sobre o hemisfério norte. É o tempo dos aventureiros na América do Norte, da colonização na América Central e na África. O Brasil é constantemente saqueado por piratas franceses e ingleses, mas só retomará um lugar no imaginário francês durante o século das luzes.

De fato, no final do século XVIII, a Europa tornara-se maníaca pelas viagens, pelo encontro com o outro, alargando a cada dia o seu objeto de interesse, estudo e reflexão. Ora, entre essas novas possibilidades que se ofereciam ao Velho Mundo, a América era um dos lugares preferidos para a difusão das *luzes,* o lugar de teste e prática das doutrinas sobre o homem primitivo e a sociedade civilizada. Assim, a França lança-se às missões científicas, que, sob pretexto de explorações do solo, do clima, da latitude e longitude, do estudo dos povos, da fauna e da flora, vão muito mais longe, no sentido de buscarem garantir a irradiação das ideias do Iluminismo. Cumpre lembrar que esses cientistas viajavam todos, ou quase todos, em missão do governo, com o compromisso de publicarem os seus relatos, de retorno à metrópole. Estes textos, escritos na volta à França, reforçavam a utopia do homem natural, representado pelo indígena. Mas o mito do *bon sauvage* é ambíguo, servindo tanto a religiosos quanto a ateus: aos primeiros, como base de crítica à moral da civilização do século XVIII, apresentando-lhe o selvagem como isento de todos os vícios e defeitos dessa sociedade; por sua vez, os cientistas livres pensadores, não religiosos, servem-se também dos índios para provarem a superioridade do homem natural, baseada no instinto e na razão. Acrescente-se a isso um outro elemento, pois alguns viajantes falam de seres repulsivos, antropófagos e ferozes e

teremos o selvagem ora bom, ora mau, dando respaldo a agnósticos e religiosos, e o Brasil torna-se, ao mesmo tempo, um paraíso natural a ser preservado e um mundo primitivo que deve ser "civilizado".

Se os primeiros viajantes a escreverem textos sobre o Brasil eram franceses, religiosos (Thevet, católico; Léry, protestante), narrando a cena da tentativa de colonização francesa do país segundo o ponto de vista de suas respectivas crenças, será também um outro francês, Charles-Marie de la Condamine, cientista e escritor, que reintroduzirá o Brasil na cena da literatura mítica, quando a região havia caído no esquecimento, após o fracasso da tentativa de Villegagnon. Em abril de 1735, La Condamine é encarregado, pela *Académie des Sciences*, de organizar uma expedição ao Peru, para medir o comprimento de um arco de meridiano perto do equador. Ele desce o Amazonas (é o primeiro cientista a fazê-lo) e chega até Caiena. Em relação à ciência, essa viagem é importante, pois permite a primeira descrição do quinino, assim como a descoberta da borracha e do curare. Na sua volta a Paris, em 1745, La Condamine leva mais de duzentos objetos de história natural. Esse viajante nos fornece, no seu relato, muitos elementos de reflexão, ao falar dos índios amazonenses:

> Creio ter reconhecido em todos uma mesma característica, cuja base seria a insensibilidade. Deixo em aberto se devemos honrá-la com o nome de apatia, ou aviltá-la, com o de estupidez. Provavelmente, ela nasce do número reduzido de suas ideias, que não vão muito além de suas necessidades. Glutões até a voracidade, quando têm com o que se satisfazer; sóbrios, quando a necessidade a isso os obriga, chegando até a ficarem sem nada, parecendo nada desejarem; pusilânimes e poltrões em excesso, se não forem tomados pela bebedeira; inimigos do trabalho, indiferentes a qualquer motivo de glória, de honra ou de reconhecimento, ocupados apenas com o objeto presente, e sempre por ele determinados; sem preocupação com o futuro; incapazes de previsão e de reflexão sobre qualquer coisa; quando

> nada os perturba, entregam-se a uma alegria pueril, manifestada por saltos e gargalhadas imoderadas, sem sentido e sem objetivo; passam a vida sem pensar e envelhecem sem sair da infância, da qual conservam todos os defeitos. (La Condamine 52-53)

Esse encontro com os índios, que ele descreve como apáticos e estúpidos, sem vontade, pusilânimes e covardes, nos remete às ideias de Montesquieu sobre o efeito do clima nos habitantes das regiões quentes. Autêntico leitor e herdeiro da teoria dos climas do *philosophe,* La Condamine interessa-se pela questão dos escravos, pela mistura das raças, pelos costumes nas cidades e povoados onde pernoita, sempre com um olhar minado pelo preconceito, pelas leituras prévias que fizera, fornecendo material rico para estudar aquele momento no Brasil, mas, também, e principalmente, para refletirmos sobre o olhar estrangeiro, herdado do pensamento iluminista francês, sobre a nação que se formava. Esta passagem nos fornece muito material de discussão, já que se trata de um olhar negativo, diferente do *bon sauvage*, a que a literatura de viagens nos acostumara, desde o texto citado de Jean de Léry. Trata-se aqui do selvagem, habitante de clima quente, com as características que Montesquieu descrevia, para esses homens: a moleza, a malandragem, a pouca aptidão para o trabalho serão o seu traço mais forte.

Com a citação acima, torna-se clara a confirmação da hipótese inicial, ou seja, da ambiguidade do olhar europeu sobre as terras americanas, ora vistas como um lugar paradisíaco, ora como o lugar da indolência e da crueldade, ora como o lugar ideal para a difusão das luzes (tema presente em todos esses autores viajantes).

No entanto, poucas páginas antes, no seu relato, La Condamine trata de um Brasil do rio e da floresta, da Amazônia, onde o viajante procura, sem encontrá-las, as mulheres guerreiras da mitologia. A narrativa interessa-se pouco pela população, debruçando-se mais sobre a mineralogia, a fauna e a flora, num relato pretensamente científico, fonte eventual de lucros coloniais. O homem entra como

parte do cenário majestoso e é o último, na ordem de elementos descobertos:

> Um novo mundo, afastado de todo comércio humano, num mar de água doce, no meio de um labirinto de lagos, rios e canais que penetram, em todos os sentidos, numa floresta imensa que só se alcança através das águas. Eu descobria novas plantas, novos animais, novos homens. (47)

Assim, ao longo dos séculos XVIII e XIX, muitos viajantes escrevem sobre o Brasil: La Condamine, Ferdinand Denis, Saint-Hilaire, Francis de Castelnau, Adèle Toussaint-Samson e muitos outros falam de um paraíso natural, o lugar dos selvagens, da ambição, da crueldade, etc. Escolhemos, para estudar um pouco mais atentamente, dois desses autores, considerando que os seus textos são bons exemplos desse paradoxo – sociedade má/natureza boa (leitores de Rousseau?): Francis de Castelnau, cientista que esteve durante quatro anos no país, a trabalho, e Adèle Toussaint-Samson, escritora que viveu no Rio de Janeiro durante doze anos. Francis de Castelnau ficou no país de 1843 a 1847. Sua narrativa de viagem contém seis volumes. O texto descreve uma parte do Brasil, bem como a sociedade brasileira da primeira metade do século XIX, seus costumes e hábitos, assim como a relação dos europeus com os índios e escravos, a condição da mulher, a cidade e o campo, a floresta, os animais, o diálogo ou a falta dele entre a Europa e o Brasil, o imperador, a aristocracia urbana e rural etc. Considerando a vastidão de estudos a que isso dá ensejo, assim como o desconhecimento do autor sobre o Brasil, a leitura da obra é preciosa para o estudo que realizamos sobre as relações França/Brasil.

Percebe-se que a narrativa de viagem apropria-se do ritmo e das técnicas da narrativa histórica, para recriar a cor local, através de um olhar testemunha, subjetivo. O relato da viagem de Francis de Castelnau sobre o Brasil e a América do Sul apresenta-nos a oportunidade de refletir sobre até que ponto um texto pretensamente científico pode nos levar a pensar no que é literatura, questão que

está na base de todas as nossas pesquisas. O entusiasmo de Castelnau pela América do Sul revela-se em muitos momentos, mas é sempre em relação à paisagem natural, ao aspecto primitivo do Brasil e da América do Sul:

> Poucos lugares se oferecem à imaginação com tanto prestígio quanto a América do Sul; enquanto a parte setentrional desse continente perde a cada dia seu caráter primitivo, para ser substituída pelas maravilhas da indústria moderna, a parte do Sul, ao contrário, conserva ainda hoje o selo da natureza virgem: nada de estradas de ferro, nem de canais, nem, muitas vezes, estrada nenhuma, mas, em toda parte, admiráveis florestas virgens, rios, cuja extensão é sem limites, montanhas cujos cumes gelados se perdem além das nuvens, nações selvagens, para as quais até o nome da Europa é desconhecido. (Castelnau 330)

Castelnau chega a estabelecer uma hierarquia entre os diferentes países, dando um lugar privilegiado ao Brasil, em relação aos outros países sul americanos, como podemos observar, quando ele entra na Bolívia:

> Assim que entramos na Bolívia, percebemos logo a diferença que existe entre essa região e o Brasil, em termos de configuração física. A raça portuguesa apoderou-se, na América, do lugar mais admirável do mundo, que a natureza parece ter prazer em culminar com todos os seus benefícios. A repartição das águas na vasta superfície desse império é absolutamente notável; magníficos rios e inumeráveis braços d´água percorrem em todas as direções suas florestas e campos, levando essa fertilidade que acompanha com tanto prestígio o nome do Brasil, cuja lembrança nos vem à imaginação cercada de seu brilhante cortejo de florestas virgens, povoadas por pássaros com ricas plumagens e resplandecendo com todo o brilho do sol dos trópicos. (Castelnau vol. 3, 205)

No entanto, ao retratar a sociedade brasileira, ele o faz com as cores mais sombrias, como podemos ver, em descrições de cenas da vida social:

> ... foi com uma viva contrariedade que recebemos o convite oficial para fazer parte de uma procissão que, no dia de Santo Antônio, devia percorrer a cidade. Nos países tropicais, é uso celebrar tais festas após o por do sol; mas, em Mato Grosso, por uma estranha exceção, elas acontecem quando esse astro lança os seus raios mais ardentes. Com efeito, ao amanhecer, fomos despertados por um barulho horrível de sinos, tambores, trombetas, fogos etc., acompanhamento indispensável de todas as festas brasileiras; logo vieram nos buscar para irmos almoçar no palácio e, de lá, à capela de Santo Antonio. Esta é pequena, mas, pelo menos, desprovida dessa quantidade de enfeites de mau gosto que, normalmente, se acumulam nas igrejas desse país... (69-70)

Como podemos constatar, o autor critica até as igrejas barrocas, reclamando da quantidade de enfeites que elas apresentam! Tudo o que se refere à cultura brasileira o desgosta ou entedia. Na verdade, haveria muito a dizer sobre Castelnau, que, além disso, abala as fronteiras entre o relato documento e a ficção, usando propositalmente o imaginário na memória, ao afirmar, desde o início da obra, que ele perdeu uma grande quantidade de suas anotações de viagem.

Mas é também muito instigante apresentar aqui uma mulher francesa, Adèle Toussaint-Samson. Cumpre observar que ela se distingue de outras mulheres viajantes que escrevem sobre o Brasil, pois, ao chegar ao Rio de Janeiro, já escrevera livros na França. No seu relato sobre o Brasil, propõe relatar a vida quotidiana do século XIX, durante os doze anos passados no país, onde ela veio "faire fortune, ou faire l'Amérique". O livro foi lançado em Paris em 1883, com o título de *Une parisienne au Brésil* e traduzido no Brasil no mesmo ano. Gostaríamos de aprofundar o estudo da diferença desse olhar feminino, no intuito de questionarmos se há, efetivamente, mudanças de visão na narrativa de uma mulher. Adèle termina o seu prefácio pedindo o julgamento do público leitor:

> Cabe ao público dizer-me sua opinião sobre ele e julgar, em última instância, se tive razão de tirar este livro do fundo da minha escrivaninha, onde o confiara, e de esperar que estes esboços sobre os costumes brasileiros, absolutamente verdadeiros, pudessem ter algum interesse para meus compatriotas. Desejo-o, e peço também aos brasileiros que os recebam bem; pois, o que quer que possam pensar sobre eles, foram escritos por uma pena imparcial, mas amiga. (Toussaint-Samson 50)

Essa passagem do livro já nos apresenta muitos elementos de reflexão, pois a autora, de volta à França há muitos anos, ignora o trabalho do imaginário associado à memória, que estaria implícito no seu relato. As expressões "absolument vraies" e "plume impartiale" trazem uma conotação positivista, muito adequada ao momento de publicação do texto. Antes de ser publicado em livro, o relato surge em forma de novela, simultaneamente no *Jornal do Comércio,* no Brasil e no *Figaro,* em Paris, onde nascera em 1826, filha caçula de Joseph-Isidore Samson, ator, professor de teatro e autor de peças de teatro de sucesso. Ela fora educada em um meio progressista e liberal, em contato com pessoas de teatro, das letras e do mundo artístico em geral. Daí a sua perplexidade diante dos temas e da futilidade das conversas nos salões do Rio de Janeiro:

> Eu, que saía do meio artístico de Paris e que fora habituada a ouvir debater todas as questões sociais, políticas, literárias e artísticas no salão do meu pai, fiquei muito surpresa, quando cheguei ao Rio, com essa falta absoluta de conversação. (168)

Embora arrogante, a observação justifica-se pela sua historia de vida e oferece-nos uma visão da sociedade brasileira daquele momento. Habituada à sofisticação do meio artístico parisiense, ela fica impressionada com a reclusão das mulheres brasileiras, que raramente saem de casa e não sabem nem mesmo manter uma conversa nas festas, por falta de prática. Antes de embarcar para o Brasil, com a idade de vinte anos, Adèle se casara, na França,

com um dançarino de teatro, Jules Toussaint. Embora fosse filho de francês e com nacionalidade francesa, ele nascera no Brasil. Depois da revolução de 1848, a vida em Paris se tornara difícil para os profissionais do meio artístico, que necessitavam de um público espectador. Após o nascimento do primeiro filho, o casal viaja para o Brasil com o intuito de *faire l'Amérique,* a convite de um tio de Jules Toussaint. Naquela época, viviam no Rio de Janeiro muitos franceses, artistas, alfaiates, cabelereiros, professores de francês e de outras disciplinas, lecionando inclusive o piano e a dança.

Quando o casal desembarcou no Brasil (entre 1849 e 1850), Adèle já havia publicado dois textos na França: *Essais: d'après une note manuscrite* e *Poésie de Mlle. Adèle Samson*, nos quais podemos constatar seu talento para a escrita. O casal encontrou no Rio uma cidade devastada e aterrorizada pela febre amarela, que fazia grandes estragos. Assim que chegaram, ambos foram contaminados pela doença. No entanto, a partir de 1851, o nome de Jules Toussaint já figura no *Almanaque Laemmeert*, como professor de dança e, dois anos após, encontra-se ali também o nome de Madame Toussaint, como professora de francês e de italiano, no mesmo endereço que o marido. Algum tempo depois, Jules torna-se professor de dança da família imperial, nomeado por D. Pedro II. Para Adèle, mulher obrigada a sair na rua sozinha para trabalhar, francesa, a vida era bem mais difícil, conforme ela nos deixa entrever:

> Como as brasileiras jamais saíam sozinhas às ruas naquela época, na cidade eram encontradas apenas francesas ou inglesas que, por esse único fato de saírem sós, viam-se expostas a muitas aventuras: "É uma *Madame,* diziam sorrindo os brasileiros, o que significava uma francesa e subentendia uma cortesã. (151)
>
> Quanto às brasileiras, encerradas por seus esposos no fundo de suas casas, no meio dos filhos e dos escravos, não saindo nunca senão acompanhadas, para ir à missa ou às procissões, não se deve acreditar que sejam por isso mais virtuosas que outras! Apenas, têm a arte de parecê-lo. (153).

Nessas passagens do texto, vale observar a reclusão a que eram condenadas as brasileiras, impedidas de saírem na rua. Uma reclusão imposta, artificial, hipócrita. Vítima de preconceitos, por ser francesa e por sair sozinha nas ruas, diferente das mulheres do país, a vida de Adèle é difícil no Rio de Janeiro. Segundo ela, a importação de prostitutas europeias era muito grande, naquele momento no Brasil, o que fazia com que toda mulher que chegasse do Velho Mundo fosse vista com desprezo e desconfiança. Principalmente se saísse sozinha para trabalhar. Sofrendo com esse preconceito, Adèle apresenta a contrapartida dessa situação, no olhar sobre as negras escravas, cuja nudez a choca e escandaliza. Temos, então, uma ambiguidade interessante, pois a vítima dos preconceitos revela-se, por sua vez, preconceituosa. O paradoxo consiste na situação de uma francesa, educada no meio artístico e intelectual parisiense, sofisticada e liberal, ser vista com desprezo, considerada uma cortesã pela sociedade brasileira, pelo fato de ser estrangeira, de trabalhar e sair na rua. No entanto, ela mesma, diante do outro, vê as negras com suas vestimentas e costumes diferentes dos europeus e demonstra o mesmo preconceito que os brasileiros, que a tratam de "Madame":

> Nada mais devasso que essas negras *Minas:* são elas que depravam e envenenam a juventude do Rio de Janeiro.[1] (82)

As negras são impudicas, ardentes e assustadoras, do mesmo modo que ela é considerada "cortesã" pelo fato de ser diferente. Apesar da educação liberal que recebera, Adèle revela-se pudica, quando se refere à nudez, à exibição do corpo, tanto das negras, quanto das mulheres brancas europeias. Mas o que é mais assus-

1 "Mina" deriva de negro-mina, de São Jorge da Mina, denominação dada aos escravos procedentes da "costa situada a leste do Castelo de São Jorge da Mina" (Verger 12), no atual República do Gana, trazidos da região das hoje Repúblicas do Togo, Benin e da Nigéria, que eram conhecidos principalmente como negros mina-jejes e mina-nagôs.

tador é a escravidão, descrita com crueza, quando ela conta sua estadia em uma fazenda do estado do Rio:

> Foi lá que as misérias da escravidão apareceram para mim em toda a sua hediondez. Negras cobertas de andrajos, outras semimuas, tendo por vestimenta apenas um lenço atado atrás do pescoço e sob os seios, que mal velava seu colo, e uma saia de chita, cujos rasgos deixavam ver seu pobre corpo descarnado; negros de olhar feroz ou embotado vieram pôr-se de joelhos nas lajes da varanda. (118)

À medida que o texto avança, percebe-se uma mudança no olhar da francesa sobre a mulher negra. De repente, a nudez não está mais relacionada à falta de pudor, mas à miséria da escravidão, o que a espanta mais no Brasil, naquele momento. Assim, o olhar outrora arrogante da escritora europeia fica cheio de solidariedade diante das vítimas de um sistema que ela recusa e critica. Desde o relato de sua chegada no Brasil, a crítica da escravidão está presente na voz da narradora. Oriunda de Paris, então o centro da "civilização", e de uma família de artistas, Adèle possuía um olhar avançado e moderno sobre a escravidão, participando de discussões sobre inúmeras questões, inconcebíveis até entre as mulheres europeias de meios menos evoluídos. Isso faz com que ela interfira no apartamento de uma vizinha, que surrava as escravas por tudo e por nada. Ela narra essas interferências com muito bom humor, e ridiculariza os resultados: a vizinha passa a amordaçar as escravas, para que os seus gritos não cheguem à vizinhança. Haveria muitos outros episódios a contar, percebe-se que o olhar feminino é mais rigoroso do que o masculino, pois Adèle denuncia a escravidão de maneira muito mais aguda e crítica do que a maioria dos viajantes do sexo masculino, desgostando-se e sofrendo, diante das cenas de violência e crueldade com os escravos. A sociedade brasileira é apresentada por ela de maneira bem negativa: selvagem, despudorada, vulgar.

No entanto, ao voltar à França, Adèle reproduz as atitudes

clichés dos viajantes, quando valoriza a natureza, que ela vai eleger como o máximo de valor positivo no Brasil:

> Quantas vezes lamentei a perda daqueles imensos horizontes que engrandecem a alma e o pensamento; meus banhos de mar ao luar na praia fosforecente; minhas corridas a cavalo na montanha; aquela baía esplêndida, para a qual davam as janelas de minha habitação e onde, à noite, barcos de pescadores passavam agitando suas tochas sobre as ondas! ... prefiro os que são chamados de pobres, onde a vida é larga, onde o ar e o sol não lhe são contados, onde não se corta uma fruta em quatro, onde se toma banho todos os dias e onde, por quase nada, pode-se comprar, não um pedacinho de terra, mas léguas de país. (180)

Ao ler esses viajantes, constatamos o que já suspeitávamos desde o início do nosso trabalho: que o Brasil é um mito paradoxal para os franceses, na modernidade, servindo como base de crítica à moral da civilização, pelo fato de oferecer o espetáculo da superioridade do homem natural. O mito de um mundo novo a ser preservado, um mundo primitivo que deve ser civilizado... E onde o imaginário tem o seu lugar... Esse imaginário surgido dessa visão ambígua dos viajantes europeus será responsável pela imagem que os brasileiros fazem de si mesmos, ainda hoje. E que estão na base de muitos temas nas obras literárias, teatrais e cinematográficas do Brasil, ainda hoje. Daí a importância de ler e estudar esses textos na história da literatura, para uma melhor compreensão da formação da nacionalidade brasileira, através do olhar do outro.

OBRAS CITADAS

Benjamin, Walter. "O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov." In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

Bougainville, Louis-Antoine. *Voyage autour du monde*. Paris: La Découverte, 2007.

Castelnau, Francis de. *Expédition dans les parties centrales de l'Amérique du Sud, de Rio de Janeiro à Lima, et de Lima au Para—exécutée par ordre du gouvernement français, pendant les années 1843 à 1847, sous la direction de Francis de Castelnau*. 6 vols. Paris: P. Bertrand, 1850.

---. "Notice sur l'expédition envoyée par le gouvernement français dans l'Amérique du Sud." *Bulletin de la Société de géographie*, 8: 43-48 (1847): 330-44. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k376498/f331.image.r=Francis%20de%20Castelnau 26 ogosto 2019.

Chartier, Roger. *Ecouter les morts avec les yeux*. Paris: Fayard, 2008.

---. *La "Nouvelle Histoire Culturelle" existe-t-elle?* Ostifildern: Jan Thorbecke Verlag, 2006.

Daher, Andrea. *O Brasil francês. As singularidades da França Equinocial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

Duchet, Michèle. *Diderot et l'Histoire des deux Indes ou l'écriture Fragmentaire*. Paris: A.G.Nizet, 1978.

La Condamine, Charles-Marie de. *Relation abrégée d'un voyage à l'intérieur de l'Amérique Méridionale. Depuis la côte de la mer du Sud, jusqu'aux côtes du Brésil et de la Guiane, en descendant la rivière des Amazones, lue à l'assemblée publique de l'Académie des sciences, le 28 avril 1745* (1745). Paris: Chez la Veuve Pissot, Quai de Conti, à la Croix d'Or, 1745.

Lery, Jean de. *Histoire d'un voyage faict en la terre du Brésil*. Paris: Librairie Générale Française, 1994.

Lestringant, Frank. *Le Brésil de Montaigne – Le Nouveau Monde des Essais*. Paris: Chandeigne, 2005.

Moureau, François. *Le théâtre des voyages*. Paris: PUPS, 2005.

Rouanet, Maria Helena. *Eternamente em berço esplêndido*. São Paulo: Siciliano, 1991.

Toussaint-Samson, Adèle. *Uma parisiense no Brasil*. Traduzido do francês por Maria Lucia Machado. Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2003.

Charles Expilly: um olhar negativo sobre o Brasil?

Maria Elizabeth Chaves de Mello
Universidade Federal Fluminense/CNPq

Pode-se afirmar que as narrativas de viagem ao Brasil constituem descobrimentos ininterruptos do país, pois não cessam de impressionar e atrair novos leitores, ao longo de séculos de reinvenção do gênero. A partir de meados do século XIX, a produção intelectual do país ocorre muito em função do comércio do mercado do livro europeu, principalmente francês. Há um movimento intenso de circulação internacional das obras literárias e dos impressos, ideias, indivíduos e projetos. Na França, a imagem do Brasil é enaltecida nos jornais e revistas, há toda uma propaganda no sentido de atrair a população para vir *faire l'Amérique,* estimulando a imigração. No Brasil, criam-se editoras, publicam-se jornais em francês. A França é vista como paradigma das artes, da cultura em geral, da moda. A elite fala francês, peças são representadas em francês, autores brasileiros escrevem obras na língua de Racine. Diante dessa constatação, ocorre-nos uma pergunta: como é visto o Brasil no contexto cultural europeu (especialmente francês) do século XIX? Para refletir sobre isso, aprofundamos nosso olhar sobre o escritor-viajante Charles Expilly. Em grande parte dos seus livros sobre o Brasil, ele dedicou-se a descrever e interpretar o modo como vivia e se organizava a família patriarcal brasileira. Há indícios de que sua obra polêmica seja uma das fontes de Gilberto Freyre, na composição de sua trilogia sobre a sociedade.

Jean-Charles Marie Expilly viveu no Brasil a partir de 1852. Segundo alguns, teria permanecido dois anos apenas, no país. Segundo outros, dez anos. Oscilação e imprecisões grandes no número

de anos, que mostram o quanto seu trabalho e sua pessoa são pouco conhecidos. De qualquer maneira, o que mais intriga é que ele é o único (ou um dos poucos) viajante que apresenta o Brasil quase que exclusivamente sob um olhar negativo, crítico, que provocou indignação no seu tempo, por parte dos leitores brasileiros. Nos seus textos, não vemos deslumbramento com a natureza, nem com a paisagem e, muito menos, nenhuma marca de Eldorado. No entanto, sua obra é importantíssima para quem estuda o século XIX, pois nela encontram-se estudos preciosos da condição feminina. A mulher, branca ou negra, escrava ou livre, pobre ou rica, é observada curiosamente, estudada nos mínimos detalhes: sua educação precária ou nula, sua reclusão, sua humilhação e submissão constantes, seu caráter de objeto sexual, ou de mercadoria de troca, são desnudados e exibidos. Em muitos aspectos, senhoras e escravas se igualam. Na verdade, ele nos apresenta todas as mulheres como escravas, em menor ou maior grau. O autor escreveu dois livros sobre o Brasil: *Le Brésil tel qu'il est* (1862) e *Les femmes et les moeurs du Brésil* (1863). Além da questão feminina, as obras desmascaram a corrupção da sociedade brasileira, a degeneração do sistema escravocrata, a falência das instituições, a degradação das famílias, a situação marginalizada dos estrangeiros que aqui vivem, enfim, são tantos problemas, que a recepção de suas obras foi muito negativa por parte da intelectualidade nacional, indignada.

Jean Charles Marie Expilly nasceu em Salon, Bûches du Rhone, na França. Filho de uma família de magistrados, ele estudou direito, dedicando-se, a partir de 1840, exclusivamente às letras. Jornalista, colaborador de revistas literárias e romancista, teve vários livros, romances-folhetins e novelas publicados na França. O jovem escritor deixa sua pátria em 1852 e embarca, com sua esposa, para o Novo Continente, disposto a *faire l´Amérique*. Vinham com o projeto de fundar uma escola normal para jovens mulheres. Madame Expilly, nascida no Brasil, teria estudado na França e na Inglaterra,

possuía um diploma universitário e experiência como diretora de um colégio feminino na Bélgica. Expilly chegou a apresentar o projeto ao Imperador que, a princípio, pareceu recebê-lo com muita simpatia. Porém, aparentemente, o diploma de Madame Explilly não teria sido encontrado pelos diplomatas enviados pelo Imperador para checar as informações, e o sonhado projeto fracassou. Expilly torna-se, então, para sobreviver no Brasil, sócio de seu primo, Nausier, em uma fábrica de fósforos, que não lhe trouxe a riqueza ambicionada. Os inúmeros inimigos que Charles Expilly atraiu, com suas violentas críticas à nação brasileira e sua sociedade, atribuíram a visão negativa do francês e seu "espírito de vingança" à frustração sofrida pelo fracasso de seu empreendimento.

Quando o casal Expilly chega ao Rio de Janeiro, a sociedade na indústria de fósforos causou grande desgosto e decepção a Madame Expilly, que "acreditava ter desposado um homem de letras e não um vendedor de fósforos" (Expilly 1862, 53). Para o marido, entretanto, a proposta de ampliação de mercado para fora do Rio de Janeiro lhe oferecia a oportunidade de realizar outro projeto de sua estadia no Brasil: ele pretendia, talvez inspirado pela leitura dos relatos de inúmeros viajantes, ampliar e aprofundar seu conhecimento da terra em que se estabelecera.

> O projeto de Nausier me agradava bastante. Além de curta visita a Pernambuco, eu não conhecia do Brasil mais do que o Rio de Janeiro e seus arredores, cenário muito restrito para um homem que se propunha publicar suas impressões. (...) Como se vê, a perspectiva do lucro, um lucro intelectual, tentava-me sobremodo, e eu já bendizia os fósforos, que permitiriam enriquecer as minhas notas de novos documentos. O comerciante dominava a situação, era verdade, mas abria caminho ao escritor. Nenhum governo me subvencionava. Nem eu era bastante rico para viajar às minha próprias custas, pelo meu único prazer. Graças ao nosso humilde ramo de negócio, eu poderia visitar curiosas localidades,

> ver, instruir-me e acumular, desse modo, servindo ao nosso estabelecimento, abundante provisão de impressões. (2000, 30.)

Com efeito, sua permanência no Brasil revelou-se bastante proveitosa e, após seu retorno à França, Expilly publicou dois relatos: o primeiro, *Le Brésil tel qu'il est* (*O Brasil tal qual ele é*), editado em 1862, não precisou esperar mais que dois anos para ver sair do forno sua terceira edição. Neste primeiro livro, o autor aborda, sobretudo, a vida na corte. No ano seguinte à primeira edição do seu primeiro relato sobre o país, ele publicou *Mulheres e costumes do Brasil* (*Les femmes et les moeurs du Brésil*), no qual mostra suas impressões sobre o interior e o sertão brasileiro. Ainda que os títulos das obras de Expilly indiquem ao leitor tratar-se de estudos científicos (positivistas) sobre o Brasil, estes dois livros, nos quais o viajante descreve e interpreta a sociedade patriarcal brasileira, são essencialmente demonstrativos de sua experiência pessoal. Charles Expilly revela especial interesse pela vida privada dos brasileiros, descrevendo-a com detalhes. Para ele, o segundo livro completa o primeiro, tecendo considerações sobre a vida, nos engenhos e fazendas que percorreu, dos grandes proprietários de escravos e suas famílias.

No prefácio de *Mulheres e costumes do Brasil*, Expilly responde às críticas que recebeu de um leitor de seu primeiro livro, *O Brasil tal qual é*, em que esse reclamava a ausência de certas informações estatísticas e dados numéricos objetivos, alegando que tais lacunas "o autorizavam a pensar que o título não se justificava". Em sua resposta, Expilly deixa clara a intenção e o caráter de seu relato.

> Realmente, não se trata de árida e insípida monografia o que intentei escrever. Esse gênero de trabalho tem seu mérito. Demanda tempo e indagação. A coordenação das matérias exige espírito judicioso e prático. Se fosse só esse o meu objetivo, nada haveria de mais simples. Como tantos outros, eu teria compilado, compilado, compilado...

> Graças ao último relatório do ministro do Império e à obra do Sr. Baril, conde de *la Hure*, eu teria declarado com segurança que a Marinha do Brasil se compõe de 31 navios a vela, e 29 a vapor, entre os quais, 21 corvetas, 8 brigues, 8 canhoneiras e 23 de menor tonelagem; que ela possui um almirante honorário e é comandada por 2 almirantes, 2 vice-almirantes, 7 chefes de esquadra, [...] e um número indeterminado de capitães-tenentes, tenentes, aspirantes, etc.
>
> [...]
>
> Como podem ver, não me faltam documentos. Se não recorri às fontes oficiais para elucidar a parte material da questão, é que o meu trabalho se espraiava em horizontes mais largos. É menos uma monografia que uma fisiologia, o que tentei produzir. E o meu livro *O Brasil tal qual ele é* justifica plenamente o seu título, pois cuida dos costumes, das instituições – da vida moral do povo brasileiro. (17)

Na verdade, o autor talvez acerte, quando define o que "tentou produzir" como uma "fisiologia". De fato, ele se destaca de muitos outros escritores-viajantes, pela tentativa de dissecar vários aspectos dos costumes e da vida moral dos brasileiros, elaborando suas teorias. Expilly informa o leitor sobre os fatos, narra suas experiências e impressões, mas vai além: examina-as, pesquisando e criando hipóteses. Suas análises dos comportamentos, instituições e fenômenos sociais se revelam verdadeiras crônicas, ou obras ensaísticas, nas quais ele estabelece com o leitor – ou leitora, a quem se dirige muitas vezes – um contrato de leitura, no qual o texto se desvia da narração, para dar lugar ao discurso argumentativo. Suas reflexões acontecem, muitas vezes, a partir de pequenos e simples objetos, e considerações despretensiosas tornam-se grandes reflexões. Desenvolvendo suas ideias, busca fundamentá-las em citações literárias ou transcrições de outros, que fornecem subsídios a sua análise.

Além desses dois primeiros livros sobre o Brasil, Expilly pu-

blica, na França, estudos sobre a situação econômica e política do Império. Os textos sobre o conflito com o Paraguai - *La vérité sur le conflit entre le Brésil, Buenos-Ayres, Montevideo et le Paraguay* (1865), *Le Brésil, Buenos-Ayres, Montevideo et le Paraguay devant la civilisation* (1866) e *Le Paraguay* (1866) - provocaram exaltadas reações e respostas indignadas do meio intelectual brasileiro. Leopold Arnaud escreve *La vérité vraie sur le conflit entre le Brésil, Buenos-Ayres, Montevideo et le Paraguay, réponse à M. Charles Expilly et à la Gazette du Midi* (1865); Joaquim Antonio Pinto Junior publica *O charlatão Carlos Expilly e a verdade sobre o conflito entre o Brasil, Buenos Aires, Montevidéo e o Paraguay* (1866); João Carlos Moré responde com *Antes de tudo a verdade* (1868) e *Reflexões sobre a brochura do sr. Ch. Expilly, "Le Brésil, Buenos-Ayres, Montévidéo et le Paraguay devant la civilization"* (1868).

Charles Expilly é filho da Revolução Francesa, leitor e adepto dos "princípios da liberdade e da civilização", o que faz dele um adversário veemente da instituição escravagista e o faz chamar o Brasil de um país de "opressão, superstição e barbárie". (Expilly, 1864, p.110). Em seu livro *La traite, l'émigration et la colonisation du Brésil*, posicionando-se contra o tráfico negreiro, ele afirma:

> Quando se imprime esta nobre divisa: Liberdade – Igualdade – Fraternidade, não se pode mais abandonar a causa dos fracos e oprimidos; menos ainda, proteger, com seu silêncio e omissão, uma obra de monstruosa iniquidade. (1864, 26 – tradução nossa)

Expilly atacou, implacavelmente, um Brasil disforme e pervertido, acusando e criticando aspectos políticos e sociais da "civilização escravocrata". Para ele, todos os males do país vinham de ser uma sociedade construída na exploração do outro. A ousadia provocou violentas reações, e foi chamado de inimigo da pátria brasileira. Em *O Brasil tal qual ele é*, o autor expõe o que ele pensa dos brasileiros, "reproduzindo" o que teria sido um aviso recebido de um alemão com

mais experiência no país, quando ele, Expilly, acabara de chegar. Copiamos, aqui, esse discurso, que demonstra tão claramente o que pensa Expilly dos brasileiros e de sua (in)capacidade de autocrítica.

> Todos alimentam uma suscetibilidade selvagem, que deforma as ações mais simples, transformando em ultraje os discursos mais inofensivos e, às vezes, as melhores intenções. Aqui é preciso ter olhos, mas não enxergar, ter orelhas, mas não escutar. A América é a arca santa, o tabernáculo, no qual nenhuma palavra, nenhuma escrita pode tocar, sem cometer, imediatamente, um sacrilégio terrível. Não temos o direito de assinalar as imperfeições de seus usos, os defeitos de seus costumes, não mais que os vícios de suas instituições, sem atrair, de imediato, sobre nossas cabeças, um dilúvio de violentas recriminações e mesmo brutais refutações.
>
> Isso é assim, senhores. O ciúme cego dos muçulmanos está ultrapassado. A América é uma casta esposa, que pertence unicamente aos americanos. Levantar um pedaço do véu que esconde sua fisionomia é um atentado à sua honra e nos torna culpados de uma abominável profanação. (2016, 44)

Não por acaso, Expilly inclui esse comentário logo nas primeiras páginas de seu primeiro livro sobre o Brasil. Como veremos adiante, após a publicação de seus relatos, o escritor sofrerá forte reação da parte dos brasileiros. O epíteto de "inimigo do Brasil" veio a lhe cair violentamente sobre a testa, para não mais o abandonar pelo resto da vida. Assim, o narrador, pela boca do visitante alemão, antecipa as críticas que viria a fazer, ao longo do livro, ao país, sua gente, costumes e instituições.

> Esse sentimento de um patriotismo idiota é levado ao extremo, no Brasil. Aquele que tem a infelicidade de não achar todas as senhoras espirituosas e elegantes, de indignar-se contra a sujeira das ruas e das casas, a ignorância dos vendedores de carne seca, os costumes irregulares do clero, a imoralidade da escravidão e o orgulho ridículo dos funcionários públicos receberá, de imediato, o epíteto afrontoso que acaba de sair da boca do senhor Mendes.

> -Este é, com certeza, um inimigo do Brasil, nem mais nem menos, e, enquanto tal, merece ser enforcado. (2016, 44)

Expilly se distingue de outros escritores-viajantes por ter, em sua obra, dado lugar, também, à situação social das mulheres pobres brasileiras, das negras e mestiças – não só as escravas, como também as alforriadas e livres – e a relação que estas tiveram com a senhora branca e o homem dominador dessa sociedade patriarcal e escravocrata. O autor se encontra em meio a um contexto complexo, que reúne ideias divergentes e contrastantes a respeito dos povos do Novo Mundo. Os pensadores das Luzes continuam exercendo sua influência sobre as ideias do século XIX. As teorias de Buffon são aplicadas pelos que desejam justificar sua hegemonia, pela crença na existência de uma hierarquia entre as raças. Expilly, simpatizante do ideal de igualdade entre todos os grupos humanos, se aproxima mais das ideias de Rousseau, o que não impede que o autor manifeste as influências de conceitos largamente difundidos pelos naturalistas. Interessante observar o comentário feito pelo viajante, a respeito da indolência dos índios brasileiros. Seu discurso expõe teorias muito em voga na Geografia do século XIX, que propagavam a lassidão e preguiça dos povos nativos das regiões abaixo da linha do Equador. A submissão às teorias do determinismo é evidente.

> Sóbrios em excesso, lerdos, preguiçosos, os indígenas não têm nenhuma ideia do conforto das cidades, ou o desdenham, o que dá no mesmo. A farinha de mandioca, caranguejos, formigas fritas, feijões, peixes, carne-seca, raramente carne verde, bastam-lhes para viver. Um teto para se abrigar – e que teto! – na maioria das vezes uma esteira ou uma rede para repouso, fumo, alguns vinténs para comprar fogos de artifício, eis do que carecem para serem felizes. Sem desejos e necessidades, vegetam em abominável indolência, num farniente crônico, empregando os seus dias a dormir e a fumar, e as suas noites a arranhar a viola. (2000, 99)

O mito da indolência e preguiça de ameríndios e africanos, elaborado pelo determinismo, foi forjado por cronistas e naturalistas europeus a partir do século XVIII. Percebe-se, então, no discurso de Expilly, os sinais dessas ideias marcadas no imaginário coletivo. O autor refletia em seu discurso aquilo que, em *Lições de crítica*, chamo de "uma tensão entre a 'imagem negativa' do homem e da natureza americana (Montesquieu, Buffon, etc.) e a 'imagem positiva' que lhes empresta Rousseau." (Mello 1997, 22)

Na verdade, as teorias sobre o que, no século XVIII, se chamaria o *bon sauvage* têm início no Renascimento, com Montaigne, em sua obra *Essais* (1580), mais particularmente, nos capítulos *Des Cannibales* e *Des Coches*. Neles, Montaigne fala dos méritos desse povo puro e inocente, que contrastam com a vileza e crueldade dos Europeus, elogia suas qualidades morais e acusa os conquistadores de perverterem esse mundo primitivo e bom. Montaigne estudara e transcrevera trechos de relatos de Jean de Léry e André Thevet sobre os nativos do Brasil. Com um criado que vivera vários anos no Brasil, conversava muito; e chegou a trocar ideias com três índios tupinambás, que conheceu em Rouen, em 1562. Os índios, sobretudo os do Brasil, foram por ele retratados como exemplos de nobreza, inocência, cortesia, hospitalidade e altruísmo.

Mais tarde, no século chamado "das Luzes", diante das desigualdades e intolerância -,foco das preocupações dos filósofos do Oitocentos -, pensadores, como Diderot e Voltaire, utilizam a imagem do *bon sauvage,* para darem lições de relativismo, apresentando uma outra possibilidade de viver e ser feliz, abrindo espaço para uma reflexão sobre o sentido da vida.

Para Rousseau, o homem natural seria dotado de virtudes inatas que refletiam esse estado de bondade, beleza e inocência de uma natureza idílica. Adão e Eva representavam esse tipo de "homem natural", que foi apartado de suas virtudes e inocência, corrompido pelo conhecimento. O homem natural, dotado de generosidade,

compaixão e empatia, em contato com a sociedade civil, caminha em direção ao vício e torna-se egoísta e infeliz. A ideia de propriedade obriga a sociedade a criar um sistema de leis que ordenam e hierarquizam as pessoas de forma injusta. Naturalmente livre e sem malícia, a humanidade é corrompida pela civilização.

> Em *Mulheres e costumes do Brasil*, Expilly insere um romance dentro do seu relato, onde ele conta a história de amor da negra mina Manuela do Bom Jesus com um francês. Escrava "de ganho", Manuela vendia frutas para os seus senhores, quando conheceu o jovem Fruchot, com seus cabelos cor de fogo, e se apaixonou. Sofrendo por esse amor, a bela cativa toma a decisão de se declarar de maneira ousada e, um belo dia, aborda-o na rua. Sem maiores rodeios, declara-se. O que poderia ter causado grande estranheza no escritor, na realidade, é percebido por ele como "uma soberba franqueza" e uma "candura tocante". Expilly condena os péssimos casos de vulgaridade na conduta dos senhores (que vivem histórias tórridas com as escravas, diante das suas esposas) e mostra o contraste entre a nobreza desse gesto de amor puro e o embrutecimento e desmoralização da sociedade, suas instituições e preconceitos.

O que é extremamente significativo, nos relatos do autor, é sua forma de contar, sempre acompanhada da própria opinião, da interpretação do que vê, da maneira como ele sente e percebe as informações que passa ao leitor, muitas vezes, de forma antinômica. Essa oscilação nas opiniões do escritor, na opinião de Maria Isaura Queiroz, espelha a contradição no interior da sociedade, o que torna o relato ainda mais interessante.

O autor relata um fato pessoal, vivido por ele e sua família com uma ama-de-leite da nação Monjola, alugada por intermédio de um negociante belga. A locação e venda de escravos era anunciada nos classificados dos jornais, ao lado de cachorros e cavalos, bolas de algodão, caixas de fósforos, apartamentos e pianos ingleses. Tais escravos, em geral, eram anunciados por agências, chamadas "casas

de comissão". Essas agências, que Expilly considerava "prejudiciais tanto ao físico quanto ao moral", praticavam 'pacificamente, sob a proteção da lei, a usura e a fraude". Eram alimentadas pela pequena propriedade: pequenos senhores que, possuindo poucos negros, reservavam um para seu serviço pessoal e alugavam os outros. Para uns, essa era sua única fonte de renda. Proprietários mais ricos – trata-se de fidalgos citadinos, não de senhores de engenho e fazendeiros, que tinham centenas de escravos – que tinham algumas dezenas de "cabeças de animal humano", reservavam para seu serviço doméstico alguns escravos, destinando os outros para alugarem a outros os seus serviços, cujo pagamento seria devidamente embolsado por seu senhores. "Moleques e negrinhas" eram treinados em diferentes ofícios, dependendo de suas aptidões. Eram cozinheiros, lavadeiras, passadeiras, amas de leite e até carpinteiros, que entregavam a seus senhores seus bons salários. Eram alugados por particulares, sem a intervenção das *casas de comissão*. O preço destes escravos, com melhor educação e preparo, era mais alto, mas, segundo o escritor, evitariam inúmeros aborrecimentos.

> Uma ama de leite é alugada por um preço maior que o de uma passadeira, cozinheira ou camareira. Com o intuito de lhe trazer honra e benefício, alocando-a em uma boa casa, o amo, durante a gravidez, lhe reserva os trabalhos mais leves. Uma vez dada a luz, a rapariga vê sua camisas rasgadas e seus velhos trapos distribuídos às suas companheiras, enquanto seu guarda-roupa é renovado e recebe um enxoval novo. Tecido grosseiro, mas adequadamente trabalhado, roupas simples, as quais sua senhora, se seus meios lhe permitem, acrescenta dois ou três metros de uma renda comum, e um vestido branco com seis camadas de saia, - para felicidade do sinhô que persegue, dia e noite, as jovens negras, - eis o primeiro benefício da maternidade. (Expilly 2016, 186)

O autor explica ainda que o luxo de uma ama-de-leite retrata a prosperidade de uma casa. Essa negra toda paramentada e orgu-

lhosa "atestará, por meio de seus enfeites e pelos cueiros bordados da criança que leva, a opulência de seus mestres". Embriagada de vaidade, ela transita humilhando suas companheiras. Nenhuma guloseima lhe é negada, os melhores pedaços lhe são destinados. A ela é permitido se entregar à ociosidade, todos os seus caprichos são satisfeitos. A menor contrariedade poderia interferir na qualidade do leite. "É preciso preservar, a qualquer custo, essa preciosa saúde, com o intuito de que o querido anjo continue se saciando em uma fonte sadia e fortificante" (188). Para Expilly, não é de se surpreender que as escravas sonhem com essa "existência dourada", ainda que tenham que se separar de seus próprios rebentos. "A voz do sangue se cala diante da preguiça e da vaidade, e para satisfazer sua gula, as jovens negras não se envergonham de se tornarem péssimas mães" (189). O autor não poupa ninguém. Seu comentário retrata a frieza e senso prático com os quais uma escrava era capaz de renunciar ao filho de seu ventre, em busca de seu próprio conforto e bem-estar.

Julia, a ama-de-leite alugada por Expilly, "tinha um rosto agradável, olhos meigos e sorriso charmoso". Suas atitudes e postura deram ao viajante a indicação de que saíra de uma boa casa. Mas o que mais impressionou o casal Expilly foi a "ligação apaixonante" que ela, de imediato, estabeleceu com "o pequeno ser a quem devia dar o seio". Durante quase dois meses, a jovem negra correspondeu a todas as expectativas, não dando motivos pra nenhuma reclamação. O casal esforçava-se para satisfazer "seu gosto por doces" e a mulher de Expilly lhe fazia mimos, oferecendo-lhe presentes, roupas e adornos. Após esse período, o humor da escrava começou a mudar e ela se tornou rebelde, agressiva e insolente, o que fez com que o casal, depois de muitas ameaças não cumpridas, a enviasse de volta a sua dona. A comovente cena da despedida mostra Julia profundamente consternada em ter que se separar do bebê, o que fez derramar lágrimas ao casal. O mesmo Expilly que havia dito que "a ternura dessas criaturas não é desinteressada", e que "elas amam o pequeno

ser a quem dão o seio somente porque devem a essa maternidade de segunda mão todas as alegrias que a fortuna pode oferecer", mostra, nesse momento, um olhar mais terno pela figura da ama seca de sua filha, e diz preferir acreditar que Julia era uma exceção. Na dedicatória que fez, em seu segundo livro, à filha Marta, o escritor relembra a Monjola, manifestando uma opinião bem mais positiva sobre a relação entre a ama-de-leite e o bebê que amamentou, associando o ato de doar seu seio ao de doar a própria vida.

> Minha querida filha,
>
> Como tua mãe, nasceste no Brasil e uma escrava deu-te a beber o seu leite.
>
> Eras bem criança quando, após dolorosas provações, deixamos o país. Assim, não deves ter guardado a mais vaga lembrança da tua mãe preta.
>
> Daí, como te poderias recordar do discurso de despedida que ela murmurou ao teu ouvido, antes de separar-se de ti?
>
> Ela pedia-te, entre lágrimas, como se pudesses compreender, que nunca te esquecesses daquela que todos os dias te embalava nos braços e te fazia adormecer ao seio. E se algum dia fosses rica, que a comprasses para que ela fosse só tua.
>
> Tua mãe e eu ficamos profundamente sensibilizados ao ouvir a dolente e comovedora súplica de Julia, a Monjola.
>
> Que teria sido feito dela depois que partimos?
>
> Quem sabe, aquela que te deu a vida, terá morrido sob o chicote do feitor?
>
> Quando puderes ler este estudo de costumes escravagistas, pensarás na tua mãe preta, e de Júlia a tua piedade se estenderá a todos os infortúnios imerecidos; porquanto não é somente na América, minha Marta, que há escravos e senhores inexoráveis.
>
> Este livro completará o ensinamento que me esforço em incutir

> na tua alma de menina, se te inspirar horror à opressão e o amor da justiça. (2000, 15)

O aparente paradoxo nos comentários do autor, revela, na verdade, a dupla face de uma mesma situação. Por certo, as escravas sofriam com a separação de seus próprios filhos. O suíço Carlos Pradez, que viveu no Brasil por duas décadas, relata, em 1872, que uma coluna no Jornal do Comércio se enchia todos os dias de anúncios de aluguel de amas-de-leite. E instrui a "quem não sabe do que se trata" de que "cada linha representa um drama íntimo, a história do naufrágio de uma afeição santa, ou indica uma cruel separação; cada anúncio significa lágrimas, luto e desespero!" Quando precisou de uma delas em casa, viu as lágrimas rolarem pelo rosto daquela que lhe fora designada, enquanto esta suplicava à parteira encarregada de aluga-las: "E meu filho? que vai ser dele? Vou abandoná-lo?" (Pradez 94-95). Esse relato nos confronta com os dois lados da situação de uma ama-de-leite, premida entre o desespero de abandonar seu filho e o anseio por uma vida que lhe fosse mais favorável, ainda que por curto tempo.

No episódio da ama-seca Júlia, Charles Expilly se mostra incoerene com seu discurso tão bem alinhado aos valores do humanismo, que vê na continuidade da instituição escravagista uma contradição "com os princípios da liberdade e da civilização" (Expilly 1865, 91). O mesmo Expilly que denuncia a "desumanização dos negros" sob o regime da escravidão, tornando o Brasil o país da "superstição e da barbárie", aluga uma escrava para amamentar sua filha, vindo a ter problemas depois.

Concluindo, com Roberto Acízelo Quelha de Sousa, podemos dizer que trata-se de um

> ... texto marcado por vigoroso espírito crítico, de modo que, em vez do tom dominante observável na maioria dos estrangeiros que escreveram sobre o Brasil no século XIX, que viram nosso País em geral por um ângulo positivo – destacando, sobretudo,

> sua natureza grandiosa, pródiga, bela e benfazeja –, em Expilly predominam observações nada elogiosas. Desse modo, verbera contra os costumes sociais, em especial contra a ignomínia da escravidão e todos os males dela derivados, e nem mesmo o clima e a natureza escapam de suas censuras, pois o calor se lhe afigura "tórrido" e a paisagem ele a vê povoada por uma fauna abjeta e ameaçadora: "cobra coral [nos] jardins", e mais "baratas, [...] besouros, [...] sucuris, [...] insetos, [...] aranhas negras, [...] escorpiões, [...] centopeias, [...] sapos chifrudos, [...] formigas viajantes e [...] terríveis cupins."
>
> Esse retrato do Brasil nada lisonjeiro, dado a público numa época em que a circunstância da independência recente impunha na agenda política da nação o cultivo da autoestima, condição básica para a afirmação da identidade nacional, tornou-se compreensivelmente objeto de generalizado repúdio. Esse o motivo bem provável para a pouca divulgação dos livros de Expilly entre nós, a ponto de só terem sido traduzidos no século XX. (Quelha de Souza 16)

No entanto, os textos de Expilly nos trazem mais subsídios para estudarmos o papel e a função que esses viajantes escritores tiveram na formação do conceito de identidade nacional, tanto no Brasil, quanto na América do Sul. Além de farto material para a reflexão sobre o conceito de nação que aqui se elaborava, com a ajuda desse imaginário estrangeiro, cumpre reafirmar que a grande maioria dos viajantes da modernidade negava a literariedade de suas narrativas, por serem cientistas, *savants,* que olhavam as literaturas e as artes com desprezo. Assim, a discussão sobre o fictício e o imaginário, a partir desses textos, bem como o papel das narrativas de viagem na formação da literatura brasileira e do conceito de Brasil visto pelos brasileiros, podem ser o ponto de partida para novos aprofundamentos nos estudos sobre o Iluminismo e o Romantismo. Com a convicção de que há sempre lugar para o imaginário...

OBRAS CITADAS

Expilly, Charles. *Le Brésil tel qu'il est*. Paris: Arnauld de Vresse Libraire-Éditeur, 1862. Disponível em [https://archive.org/details/lebrsiltelquil00expi].

---. *O Brasil tal qual ele é*. Tradução de Katia Aily Franco de Camargo. São Paulo: Paco Editorial, 2016.

---. *Les Femmes et les moeurs du Brésil*. Paris: Charlieu et Huilleries Éditeurs, 1863. Disponível em [ftp://ftp.bnf.fr/572/N5720931_PDF_1_-1DM.pdf]

---. *Mulheres e costumes do Brasil*. Tradução de Gastão Penalva. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.

---. *La traite, l'émigration et la colonisation au Brésil*. Paris: Guillaumin et Cie. Libraires, 1865. Disponível em [http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/00487300#page/5/mode/1up]

França, Jean Marcel Carvalho. *A construção do Brasil na literatura de viagem dos séculos XVI, XVII e XVIII*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

Freyre, Gilberto. *Casa Grande e Senzala*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.

Mello, Maria Elizabeth Chaves de. *Um francês nos trópicos: Francis de Castelnau: o olhar de um viajante no século XIX*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.

---. *Lições de crítica*: *conceitos europeus, crítica literária e literatura crítica no Brasil do século XIX*. Niterói: EDUFF, 1997.

---. "Construindo o conceito de identidade nacional." In *Gragoatá: Revista dos Programas de Pós-Graduação do Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense*, nº 28. Niterói: EdUFF, 2002.

--- (org.). *O Brasil do século XIX, no olhar de Charles Expilly*. Curitiba: Editora CRV, 2017.

---. "O relato de viagem – narradores, entre a memória, o fictício e o imaginário." In *Gragoatá: Publicação dos Programas de Pós-Graduação do Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense*. Niterói: EdUFF, 2010.

Pradez, Charles. *Nouvelles études sur le Brésil*. Paris: Ernest Thrin Ed., 1872.

Quelha de Souza, Roberto Acízelo. "Prefácio." In Mello 2017, 15-16.

A emigração alemã para o Brasil e sua presença na literatura brasileira

Gerson Roberto Neumann
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

"Wer noch einmal glücklich will leben,

der muss sich auf die Reise nach Brasilien begeben."

Anônimo[2]

1. Introdução

As migrações de pessoas fazem parte da história da humanidade. Segundo Ottmar Ette, no livro *Konvivenz: Literatur und Leben nach dem Paradies*, a expulsão de Adão e Eva do Paraíso é um deslocamento, uma viagem (forçada) já contada na Bíblia (9). Depois de um grande salto na história, entramos no século XVIII e olhamos para a emigração alemã para os Estados Unidos. Até o início do século XIX, uma possível emigração para o Brasil não era assunto na Alemanha. No século XIX, o jovem estado sul-americano independente em 1822 foi marcado por grandes convulsões políticas e econômicas. Conforme a vontade do governo imperial, faltavam trabalhadores e pessoas para povoar o império. O comércio de escravos foi oficialmente proibido a nível internacional (embora ainda tenha sido praticado durante muito tempo, apesar das proibições), o que leva à falta de "braços fortes" no país.

2 Tradução do alemão: "Se queres viver feliz para sempre,/que tem de fazer uma viagem ao Brasil" (autoria anônima).

No espaço político de língua alemã, densamente povoado,[3] havia falta de trabalho e a pobreza prevalecia nas zonas rurais. Na verdade, a possibilidade de emigrar deveria ter sido uma boa combinação dos interesses dos desempregados e alemães pobres e dos objetivos da política brasileira de assentamentos; no entanto, os latifundiários brasileiros, com seu interesse no negócio de escravos, opõem-se à política de imigração do Estado por muito tempo.

Com este artigo pretende-se esclarecer o tema da emigração do espaço de língua alemã para o Brasil, especialmente no século XIX. O tema da migração sempre fez parte da vida de muitas sociedades. Hoje milhares de pessoas deslocam-se do norte do continente africano e do Oriente Próximo para a Europa, muitas delas para a Alemanha. No século XIX, por outro lado, houve um grande movimento de pessoas dos espaços de língua alemã em todas as direções, especialmente para as Américas, e o Brasil tornou-se o destino de muitos alemães.[4] Isto deixou a sua marca, que ainda hoje pode ser notada sem dificuldade ao se observar a cultura brasileira. Nesta contribuição, será oferecida uma breve visão geral do contexto histórico da emigração alemã para o Brasil, seguida de uma discussão sobre os aspectos da presença alemã na literatura brasileira em obras, nas quais surgem elementos da cultura alemã.

2. O Brasil e a imigração alemã

No século XIX, muitos fatores levaram à emigração europeia para o Brasil: em 1808 a casa real portuguesa de Bragança viu-se forçada a deixar Portugal e fugir para o Brasil, sua colônia mais importante, por causa da marcha de Napoleão para Portugal. O

3 Como á época ainda não existe o estado nacional alemão, refere-se à área de língua alemã, que abrange o país de hoje. Apesar das constantes mudanças de fronteiras no século XIX, usamos aqui com o conceito de espaço de língua alemã. Como em Peter Marschalck, apresenta-se a "Alemanha" como o território do império alemão, ou seja, sem a Áustria (Marschalck 10).

4 Sobre o assunto, ver Hoerder, Burgdörfer, Köllmann e Marschalck, Bade, Keller.

Brasil viveu assim um grande ponto de viragem na sua história, pois de um momento para o outro a colônia tornou-se a sede da família real. Este foi o início da independência do país. No Rio de Janeiro, logo após o Rei Dom João se estabelecer no país, ele abriu os portos brasileiros aos navios de todas as nações amigas. Isso significa a abertura do país brasileiro ao mundo. Nessa altura, a Inglaterra era a primeira potência no mar e protegia Portugal de possíveis ataques, principalmente por parte dos franceses, que ajudavam os espanhóis. A Inglaterra é o país mais amigável de Portugal e tem livre acesso ao território português. Em 1810, Portugal assumiu o acordo para abolir o tráfico de escravos. Para substituir a mão-de-obra escrava, vê-se a imigração de europeus como a mais viável. Em 1817, o príncipe herdeiro Dom Pedro I casou-se com a Grã-Duquesa Leopoldina da Áustria (Schröder 27–29). Isso criou uma ponte cultural para a área de língua alemã e abriu caminho para a imigração de língua alemã para o Brasil.

Desde o início, diferentes formas de colonização foram formadas no contexto de imigração no Brasil. Ao investigar a história da imigração no Brasil, devem ser observados os fatores culturais, geográficos e climáticos. As peculiaridades de cada região devem ser levadas em conta. Os tipos de assentamentos que serviram de modelo em São Paulo e no Rio de Janeiro, por exemplo, diferiram dos aplicáveis nos estados do sul. Quatro tipos de colonização formaram o movimento imigratório alemão no Brasil: as colônias governamentais, as colônias em sociedade, as colônias privadas e as colônias de parceria ou colônias de meia-locação. As colônias do governo imperial eram controladas pelo governo central ou estatal, havendo garantias por parte deste; o governo dava aos imigrantes terras e ferramentas e estava oficialmente disponível para medidas de primeiros socorros. As colônias em sociedade funcionavam de forma um pouco diferente: uma empresa brasileira ou estrangeira comprava ou recebia do Brasil terras que deveriam ser divididas

entre os imigrantes e depois tinham que ser pagas ou não, dependendo das leis brasileiras no momento da elaboração do contrato. As colônias privadas funcionavam quase da mesma forma; a diferença em relação às colônias em sociedade era que um particular obtinha ou adquiria a terra do governo brasileiro. As colônias de parceria ou colônias de meia-locação foram reguladas de forma um pouco diferente: A passagem e os equipamentos do emigrante pobre, que não podia assumir o custo da travessia, eram pagos por um fazendeiro no Brasil; no entanto, o imigrante tinha que pagar todas as dívidas através do seu trabalho para o fazendeiro, que era muitas vezes um grande proprietário de terras e a dívida muitas vezes se perpetuava, fazendo com que o imigrante ficasse preso ao fazendeiro de forma semelhante a dos escravos.

Com os imigrantes foram celebrados contratos relativos à terra que os imigrantes receberiam, aos materiais de trabalho, ao gado e às sementes. No entanto, muitas dessas promessas não foram cumpridas, mas isso não interrompeu a dinâmica do movimento de emigração alemã que começou na década de 1820.

3. A imigração alemã na literatura brasileira

Na primeira metade do século XIX, a imigração alemã foi oficialmente financiada pelo governo brasileiro. A imigração alemã foi um evento histórico que afetou vários setores da sociedade brasileira em termos de língua, economia e cultura em geral. Esta é outra razão pela qual este movimento social não pôde escapar ao foco dos autores e, portanto, tornou-se um tópico importante e frutífero na literatura.

No entanto, a imigração alemã no século XIX por longo tempo não foi tema relevante na literatura; somente aos poucos ela se tornou objeto da prosa e da poesia brasileira. Embora muitos romances românticos, realistas e naturalistas tenham retomado acontecimentos importantes da história nacional na literatura, a participação dos

imigrantes alemães na sociedade brasileira não foi imediatamente reconhecida. Por exemplo, dois romances românticos, *O gaúcho* (1870), de José Alencar, e *O vaqueano* (1872), de Apolinário Porto Alegre, a título de exemplo, que se passam no Rio Grande do Sul e têm como pano de fundo histórico a Revolução Farroupilha[5], não mencionam os imigrantes alemães, embora já vivessem no estado na época e muitos deles terem sido forçados a integrar os exércitos do governo imperial e dos rebeldes.

Em oposição à ausência de referências à imigração de imigrantes alemães na literatura brasileira, cabe ressaltar que já antes das obras citadas o romancista José Antônio do Vale Caldre e Fião[6], em seu romance *Divina Pastora* (1847), dá caráter de personagem a uma família de imigrantes da Alemanha. Na narrativa, que se passa nas cidades de São Leopoldo, cidade conhecido como o berço da imigração alemã no Brasil, e Porto Alegre durante a Revolução Farroupilha, o soldado Almênio se sente atraído por Clarinda, filha do imigrante alemão Hendrichs, e assim abandona seu amor pela pastora Edélia.

Na passagem a seguir pode-se acompanhar o momento em que Almênio conhece Clarinda:

---

5 A Revolução Farroupilha ou Guerra dos Farrapos foi, como ficou conhecida, uma revolução ou guerra regional, de caráter republicano contra o governo imperial do Brasil, na então província de São Pedro do Rio Grande do Sul. A revolução resultou na declaração da independência da província como estado republicano, dando origem à República Rio-Grandense. Foi uma guerra que se estendeu de 20 de setembro de 1835 a 1 de março de 1845.
6 José Antônio do Vale Caldre e Fião nasceu em Porto Alegre, no dia 15 de outubro de 1821 e morre no dia 30 de março de 1876 na mesma cidade. Foi escritor, jornalista, político, médico e professor. É considerado o pai da literatura gaúcha. Foi professor de Francês, Italiano, Latim, Filosofia e Ciências Naturais. Foi membro da sociedade contra o tráfico de escravos africanos e para a promoção da colonização e cultura dos povos indígenas e fundador da sociedade "Parthenon Literário", 1868.

> Naquele momento, Clarinda saiu da casa onde ela havia ido durante a conversa e trouxe em suas ternas mãos uma cuia prateada de um mate maravilhoso; ela seguia as tradições hospitaleiras do país que havia acolhido sua família emigrada. Quando Almênio tirou a cuia das mãos de seu hóspede, mostrou um donaire cavalheiro, tão natural para o monarca rio-grandense dos Pampas. (Caldre e Fião 34-35)

Ivânia Aquino escreve sobre isso no livro *A representação do imigrante alemão no romance sul-rio-grandense:* A divina pastora, Frida Meyer, Um rio imita o Reno, O tempo e o vento e A ferro e fogo:

> Além de Clarinda atuar na história como definidora do rumo da relação amorosa entre as personagens principais, Edélia e Almênio, ocupando ela mesma o lugar da protagonista no coração do militar, o autor ainda atribui importância aos imigrantes alemães pela apresentação que faz da família do velho Hendrichs, das menções a Werner, açougueiro em São Leopoldo, e a Rosinha, moradora de São Leopoldo, que também vem a desejar casar-se com Almênio. (Aquino 73)

Segundo o crítico e escritor Luís Augusto Fischer, foram três fatores da difícil integração cultural na sociedade brasileira que foram responsáveis pelo fato de que os imigrantes da Alemanha só podem ser encontrados de forma limitada nas representações literárias: primeiro, a situação geográfica—a grande maioria dos imigrantes alemães vivia no Rio Grande do Sul, o estado mais meridional, que historicamente teve dificuldades políticas com o governo central; segundo, as diferenças linguísticas entre os dialetos português brasileiro e alemão falados no Brasil; e terceiro, a religião protestante da maioria dos imigrantes, em oposição ao catolicismo historicamente oficial (Fischer 6).

Este cenário de pouca presença de elementos da cultura do imigrante alemão na literatura brasileira mudou no século XX. O primeiro exemplo significativo em que a imigração alemã se tornou tema literário remonta a 1902, depois que o escritor José Pereira da

Graça Aranha[7] assumiu o cargo de juiz municipal em Porto Cachoeiro, no estado do Espírito Santo, onde houve um assentamento de imigrantes alemães cujo estilo de vida viria a ser de grande importância para o livro do autor. É interessante observar que Graça Aranha é um escritor que sai do Norte do Brasil e faz uma interessante leitura do imigrante de uma cultura diferente no Brasil, a alemã, e a traz à literatura brasileira por meio da ficção. Além disso, é importante destacar que a narrativa se passa fora do espaço que geralmente é o tido espaço da imigração alemã no Brasil, o Sul.

Conforme Alfredo Bosi, no livro *História concisa da literatura brasileira*, o primeiro romance de Graça Aranha, *Canaã*, foi o resultado direto da citada colonização, que, segundo a visão evolucionista de Aranha, foi marcada por "contrastes entre floresta e cultura, trópicos e espírito alemão" (Bosi 326).

No romance, os alemães Milkau e Lentz encontram-se numa situação de conflito porque têm opiniões diferentes sobre a adaptação dos imigrantes alemães no novo país. O imigrante Lentz acredita, a partir de uma perspectiva determinista, que os "arianos" derrotarão a floresta e os mestiços fracos e preguiçosos: "Será sempre uma cultura inferior, uma civilização mulata, escravos eternos em revoltas e derrotas" (Aranha 53). Sob a influência da teoria da evolução, Milkau, por sua vez, pensa que "os seres são diferentes; mas para que a unidade aconteça, todos devem contribuir com algum amor. O mal está no poder; por isso, é importante renunciar a qualquer forma de autoridade, ao domínio da propriedade e à violência" (62). Segundo Alfredo Bosi, Milkau acaba por procurar

7 José Pereira da Graça Aranha nasceu em 1868, em São Luís, no Maranhão e morreu em 1931. Foi escritor, diplomata e co-fundador da Academia Brasileira de Letras. Advogado treinado, trabalhou como juiz no estado do Espírito Santo e mais tarde tornou-se diplomata. Participou ativamente da organização da Semana de Arte Moderna (1922), evento que marcou o início do Modernismo no Brasil.

"a terra prometida, a luminosa Canaã, onde a vida não é uma raça de ódio, mas uma conquista do amor" (Bosi 327).

A seguir uma passagem em que Lentz e Milkau conversam sobre a presença alemã no Brasil, destacando elementos que são transferidos da cultura alemã da Alemanha para o cenário brasileiro.

> - Muito triste, muito nu, como sempre - disse Lentz calmamente ao camarada. O tom protestante é burguês, inestético; mil vezes uma igreja católica com seu esplendor, suas cerimônias, belas expressões simbólicas.
>
> Milkau concorda com um aceno de cabeça. Outras conversas continuaram calmamente em torno dela. (Aranha 121)

O segundo exemplo relevante que deve ser mencionado aqui foi publicado no ano de 1939, o ano em que eclodiu a Segunda Guerra Mundial e Adolf Hitler implementou seus planos de conquista perseguindo, expulsando e aniquilando grupos étnicos que o regime considerava inferiores ou responsáveis pelos problemas causados à nação alemã. O romance *Um rio imita o Reno*, do autor Clodomir Vianna Moog,[8] é assim publicado num contexto histórico em que muitos "teuto-brasileiros" acreditaram na superioridade étnica alemã e reverenciaram as palavras e obras do "líder". A temática trazida na narrativa mostra que os desenvolvimentos políticos têm sido notáveis nos lugares com um número significativo de imigrantes alemães, ou seja, mesmo da Alemanha houve uma propaganda nacional-socialista, que foi seguida por alguns. Isso se fez perceber mais claramente em contextos urbanos. Por outro lado, existia uma espécie de "medo do perigo alemão" do lado nacionalista brasileiro, especialmente depois que o país declarou guerra à Alemanha. O impacto da obra foi tão grande que teve uma segunda edição em

8 Clodomir Vianna Moog nasceu em 1906, em São Leopoldo, Rio Grande do Sul, e faleceu em 1988. Foi advogado, jornalista, romancista e ensaísta. Representou o governo brasileiro na Organização dos Estados Americanos (OEA) e nas Nações Unidas.

seu ano de publicação, o que levou o consulado nacional-socialista alemão a tentar comprar todas as cópias para ocultar a crítica de Vianna Moog.

Um dado interessante e que cabe mencionar nesse momento é o fato de que o escritor Bayard de Toledo Mércio escreveu uma réplica ao romance em 1940, intitulada *Longe do Reno: uma resposta a Vianna Moog*. Neste livro, Mércio apresenta a personagem principal, Mário de Vasconcelos, um sergipano recém-formado em Medicina no Rio de Janeiro. De Vasconcelos decide fixar-se na localidade chamada Cruzeiro por necessidade, por ter que trabalhar. Sua vontade de fato não era ter que trabalhar entre os descendentes de alemães, "essa gente loura, de olhos claros, que fala uma língua ininteligível, que tem aversão ao brasileiro e que é inadaptável ao meio brasileiro" (Mércio, 20).

No romance *Um rio imita o Reno* aparecem os temas da mistura étnica e do racismo. A história se passa em São Leopoldo, no Rio Grande do Sul, lugar que marca o início da imigração alemã para o Brasil. No romance, um jovem engenheiro sanitarista do Amazonas chega à fictícia cidade de Blumenthal para construir um duto de água e se apaixona por uma moça de ascendência alemã. O caso amoroso entre Lore Wolff e Geraldo Torres é condenado e proibido pela família da moça. A família segue os valores tradicionais alemães, tem muitos preconceitos em relação a não alemães e tem uma postura autoritária em relação à educação de seus filhos:

> "E um aviso final à filha, a mãe explica o motivo principal do Não: - Eu não posso suportar o pensamento de ver você casada com um homem de uma raça inferior. Era só o que faltava!" (Vianna Moog 103)

Do ponto de vista de Ivânia Aquino, o romance *Um rio imita o Reno*

> também é uma tentativa do autor Vianna Moog de lidar com o significado das relações humanas em que se encontrava. E, em

> geral, uma tentativa de descrever o significado da sociedade gaúcha em oposição à sociedade local no contexto do problema da mistura étnica. Neste contexto social alemão, a mistura era indesejável. (Aquino 129)

Mas também havia a discussão sobre questões trazidas da Alemanha para o Brasil, discussões sobre aspectos culturais, como visto sobre a obra Canaã, e também sobre a literatura e a filosofia alemã, como se pode ler na passagem seguinte:

> Todo o *Ecce Homo,* começando na cozinha alemã, foi uma calúnia contra os alemães. "Quando tento apresentar um homem que é contrário a todos os meus instintos, a imagem de um alemão vem imediatamente a mim." "Haverá guerras como nunca antes na Terra." O carro atravessou a escuridão compacta da floresta de eucalipto. Ele e Lore entre os eucaliptos na solidão da paisagem e da noite... Porque é que o Nietzsche não gostava do seu povo?" (Vianna Moog 164-165)

O terceiro exemplo deste panorama da ficcionalização dos aspectos da imigração alemã na literatura brasileira foi publicado entre 1949 e 1962, sob a forma de uma trilogia que abrangeu 200 anos de história do estado do Rio Grande do Sul. É o romance histórico *O tempo e o vento,* de Erico Veríssimo,[9] no qual se conta a história de duas famílias, os Terra e os Cambará, a partir de 1745, quando as Missões jesuíticas, as "Sete Missões" da etnia indígena Guarani no atual Rio Grande do Sul começou a enfraquecer politicamente, até 1945, o fim do regime do Estado Novo do ditador brasileiro Getúlio Vargas e o fim da Segunda Guerra Mundial.

Embora a trilogia não se concentre na imigração alemã, Erico Veríssimo acrescenta famílias de imigrantes e outras figuras de origem alemã à trama para mostrar que a base da cultura do Rio

9 Erico Veríssimo nasceu em 1905, em Cruz Alta, no Rio Grande do Sul, e faleceu em 1975. Foi escritor, designer/ilustrador, autor, editor e professor de literatura brasileira nos Estados Unidos.

Grande do Sul é heterogênea e multiétnica, com culturas portuguesa, espanhola, italiana, polonesa, africana e guaranítica. Entre os muitos episódios do romance, o autor conta a chegada das famílias alemãs em 1824 e descreve as condições de vida a que tiveram de se adaptar, como a selva habitada por animais selvagens, os ataques da população indígena e, em parte, o isolamento social trazido por sua língua e cultura. Este contexto, representado pela ficção romana, pouco difere do discurso histórico que mitificava os imigrantes e romantizava as condições na época da imigração.

O doutor Winter é uma dessas figuras diferentes que são apresentadas por Erico Veríssimo e merece ser destacado aqui por ser um alemão urbano que anda pelos pampas gaúchos. Carl Winter, médico formado pela Universidade de Heidelberg, que chega à cidade fictícia de Santa Fé em 1851. Sua imigração não foi pelas mesmas razões que a maioria dos imigrantes do século XIX, a maioria dos quais eram artesãos e agricultores pobres. Quando perguntado sobre os motivos da sua emigração, ele geralmente respondia que a sua amante Gertrude Weil preferia o filho do prefeito a ele. O seu plano era angariar dinheiro e regressar à Alemanha depois de a Srta. Weil ser esquecida. A importância do personagem Carl Winter na história e estrutura do primeiro volume do romance é tão grande que é considerado o alter ego de Erico Veríssimo.

> O Dr. Winter era um homem diferente, que usava paletós de veludo nas cores mais estranhas e nos colarinhos mais impossíveis. Ele estava agora há cerca de dois anos na cidade e deveria ter emigrado da Alemanha porque tinha estado envolvido numa revolução. Seus adversários afirmaram que ele não era estudante de medicina, mas o Dr. Winter possuía em casa um diploma que todos podiam ver: era um documento em alemão que ele guardava em uma caixa de chapa de metal. Schultz jurou pela autenticidade do diploma. (Veríssimo 300)

E Márcio Miranda Alves diz que Winter é a única figura em

> de uma extensa galeria de tipos, capaz de refletir com lucidez sobre o passado, o presente e o futuro da sociedade gaúcha e brasileira. Com o olhar clínico de um sujeito que conhece bem os pontos fortes e fracos dos homens, inclusive os seus próprios, Winter não faz apenas um julgamento dos aspectos morais e éticos que se apresentam a sua volta, como também antecipa os rumos da História. Ele é a própria voz do autor em sua tarefa de construir sob os mais diversos aspectos a essência cultural do gaúcho. (Alves 333)

O quarto exemplo neste contexto é a trilogia inacabada *A ferro e fogo*, publicada em 1972 e 1975. O autor, Josué Guimarães,[10] enfoca a imigração alemã para o Rio Grande do Sul, desde a chegada a São Leopoldo, em 1824, até o fim da Guerra do Paraguai, em 1870. Ele levanta numerosas questões sobre a imigração para discussão, como o recrutamento de imigrantes, a distribuição de terras para o cultivo de produtos agrícolas, os conflitos entre os imigrantes e as autoridades e os habitantes locais, as revoluções e guerras em que os imigrantes participaram, os problemas linguísticos, o racismo, a escravidão, a religião, etc. Os dois volumes de *A ferro e fogo* descrevem os primeiros 50 anos de imigração. O autor consegue fazer um relato abrangente das consequências sociais do evento da imigração para o estado do Rio Grande do Sul e para o Brasil como um todo.

Catarina e Daniel Abraão Schneider protagonizam *A ferro e fogo*. No meio da guerra entre a Argentina e o Brasil (1825-28), a família Schneider é enviada pelo Sr. Gründling para a região de Chuí, na fronteira com o Uruguai. Com a promessa de trabalho e algum lucro, a família se muda para a região do conflito, mas vive momentos terríveis quando é atacada por uma tropa de soldados argentinos e armas contrabandeadas pelo Sr. Gründling são descobertas no

10 Josué Guimarães nasceu em 1921, em São Jerônimo, no Rio Grande do Sul, e faleceu em 1986. Foi jornalista, político e escritor.

rancho dos imigrantes. Durante o ataque, Daniel se esconde em um poço e Catarina é maltratada e estuprada pelos soldados. Depois de um tempo, a família consegue voltar a São Leopoldo e Catarina promete vingar-se do Sr. Gründling pelos perigos a que ele os expôs.

Depois de recuperarem a sua posição em São Leopoldo, Catarina assume o negócio, enquanto Daniel Abraão vive isolado da vida social em um buraco debaixo da casa de onde só sai para trabalhar como carpinteiro na oficina. Sob a liderança de Catarina, a família prospera e ocupa um lugar de honra na cidade, participando também de assuntos políticos e de guerras e revoluções em que a sociedade gaúcha está envolvida.

A seguir um trecho da obra em que se pode ler o claro conflito entre as culturas que entram em atrito:

> Daniel Abraham sabia que não valia a pena queixar-se. O capataz não entendeu uma palavra de alemão. E se ele suspeitou através dos gestos e dos rostos que lhe repreendiam, ameaçou-os com o chicote ou com os punhos; sem realmente o fazer, porque não eram escravos, mas patrícios loiros de Dona Leopoldina, embora pagos como pretos, tanto per capita. (Guimarães 11)

Theresinha Barbieri explica, sobre o livro:

> ao abordar os fatos históricos, o autor mergulha no cotidiano da família Schneider, voltando-se para o vasto campo dos sentimentos, desejos, crenças, costumes e outras situações localizadas na fronteira entre o individual e o coletivo. (Barbieri 31)

Entre as obras que tratam da imigração alemã, *A ferro e fogo* é certamente um marco importante na literatura brasileira, especialmente porque Josué Guimarães descreve a história dos imigrantes a partir de uma nova perspectiva na época, sem orgulho nacional, sem transfiguração ou discurso de sacrifício. A própria imigração e o início da vida no Rio Grande do Sul formam o tema central da trama do romance; o autor desenvolve uma série de imagens nunca antes vistas na literatura brasileira.

Para concluir cabe mencionar uma obra da imigração da Pomerânia, também apresentada de forma literária no romance *O pescador de Arenques* (2007), de Jairo Scholl Costa.[11] O livro trata da emigração de Peter Kampke da Pomerânia para o sul do Brasil, para São Lourenço do Sul. É uma história épica que começa no Mar Báltico em 1824 e termina com a personagem principal, Pedro, no sul do Brasil. Ele conta a história da família, o trabalho dos camponeses em um sistema ainda fortemente influenciado pelo feudalismo, no leste europeu que à época era a Pomerânia. Trata-se da história da Kreitlow, das más colheitas e da peste da batata, bem como da pobreza e das perspectivas vazias para o futuro. A outra família é Kampke, que vive do mar e ganha a vida no Mar Báltico. Martin Kampke e Maria Kreitlow terão seu filho Peter e com ele o leitor vivenciará muitas aventuras - conflitos, guerra na Dinamarca e na guerra franco-alemã, agitação política, a emigração da Pomerânia para a Renânia e a emigração para São Lourenço do Sul. No sul do Brasil, Peter começará uma nova vida e se estabelecerá em uma nova cultura, sua busca incansável pela justiça e sua constante observação da sociedade muitas vezes o levam a situações opressivas em uma sociedade—a dos pampas e dos gaúchos—com a qual ele tem que lidar. Mas ele volta a ter o mar, e este o chama novamente e ele volta a fazer exatamente o que sempre soube fazer: navegar.

A seguir um trecho da obra:

> - E eles [os colonos] ainda são sócios na colônia? – perguntou Peter.
>
> - Não! Não! O contrato foi só por cinco anos. Atualmente Jocob Rheingantz gere a colônia sozinho. Lá ele construiu uma casa grande e vive com sua família, disse Schmid.
>
> - A que distância estamos da colónia e como está a correr? O

11 Jairo Scholl Costa é advogado e historiador. Vive em São Lourenço do Sul, cidade com marcante presença pomerana no estado do Rio Grande do Sul.

> Peter perguntou mais.
>
> - Estamos a cerca de 25 quilômetros de distância. Está a crescer muito. Creio que lá vivem quase seis mil colonos, especialmente da sua Pomerânia, querido Peter! Todos os meses três ou quatro escunas chegam aqui com imigrantes, o mesmo que você viajou para cá. A produção agrícola é impressionante. Os colonos da Pomerânia estão fazendo um trabalho em grandioso e aparentemente São Lourenço se tornará o maior produtor de batatas do Brasil, se não o maior de todos. (Costa 245-46)

4. Considerações finais

A imigração de língua alemã para o Brasil, especialmente para o estado do Rio Grande do Sul, e sua posterior ficcionalização nos permite ter hoje—após quase duzentos anos do início desse movimento humano—dizer que foi um evento histórico de amplas dimensões de particular importância em suas implicações econômicas, linguísticas, religiosas, literárias e culturais. Além disso, e além do óbvio desenvolvimento natural da imigração, não podemos esquecer dos traumas resultantes do processo de adaptação no Brasil. Os imigrantes não tinham desistido da sua pátria aos emigrarem porque simplesmente queriam essa viagem, muitas vezes não tinham outra forma de sobreviver. Eles tiveram que construir uma nova identidade para sobreviver ao exílio do Brasil, aos preconceitos, às forças políticas e sociais. Nesse sentido, embora a literatura brasileira só tenha tratado tardiamente da questão da imigração alemã e ignorado suas contribuições por muito tempo, ela o faz, especialmente no século XX, e não apenas elogiando ou os apresentando como vítimas, como mostram os autores e livros aqui considerados, mas dando uma forma variada disso que é o resultado de movimentos migratórios. No entanto, embora os alemães sejam protagonistas da Primeira e Segunda Guerras Mundiais, a literatura constrói uma imagem positiva dos imigrantes, na qual eles são incorporados à vida

social do Brasil. Entre as obras aqui mencionadas, apenas duas—a inacabada trilogia *A ferro e fogo*, 150 anos após o início da imigração, e a última mencionada *O Pescador de Arenques*—tentam escrever uma história da imigração entre 1824 e 1880. Os outros abordam vários aspectos que, na sua totalidade, contribuem para uma visão ampla da imigração alemã nos séculos XIX e XX por meio da ficção.

OBRAS CITADAS

Alves, Débora B. *Das Brasilienbild der deutschen Auswanderungswerbung im 19. Jahrhundert*. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag, 2000.

Alves, Márcio Miranda. *A imprensa como fonte de pesquisa e representação em* O tempo e o vento, *de Erico Verissimo: técnica de narrativa e implicações estéticas*. Tese de doutorado. São Paulo: USP, 2013.

Aquino, Ivânia Campigotto. *A representação do imigrante alemão no romance sul-rio-grandense:* A divina pastora, Frida Meyer, Um rio imita o Reno, O tempo e o vento e A ferro e fogo. Tese de doutorado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2007.

Aranha, Graça. *Canaã*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

Bade, Klaus J., org. *Auswanderer – Wanderer – Gastarbeiter. Bevölkerung, Arbeitsmarkt und Wanderung in Deutschland seit der Mitte des 19. Jahrhunderts*. Ostfildern: Scripta Mercaturae Verlag, 1984.

Barbieri, Therezinha. "Colonização a ferro e fogo." In *Josué Guimarães: o autor e sua ficção*. Maria Luíza Ritzel Remédios (Org.): Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1997. 27–37.

Bosi, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 41. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

Burgdörfer, Friedrich. "Die Wanderungen über die deutschen Reichsgrenzen im letzten Jahrhundert." In *Bevölkerungsgschichte*. Org. Wolfgang Köllmann und Peter Marschalck. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1972. 282-322.

Caldre e Fião, José Antonio do Vale. *A divina pastora*. Porto Alegre: Flávio Loureiro Chaves, 1992.

Costa, Jairo Scholl. *Pescador de Arenques*. Pelotas: Educat, 2007.

Ette, Ottmar. *Konvivenz: Literatur und Leben nach dem Paradies*. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2012.

Fischer, Luís Augusto. "Apresentação." In *Um rio imita o Reno* de Vianna Moog. Porto Alegre: IEL: Corag, 2005, p. 5-10.

Guimarães, Josué. *A ferro e fogo: tempo de solidão*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

---. *A ferro e fogo: tempo de guerra*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

Hansheinz Keller. "Die Brasilienauswanderung aus dem Hunsrück – Symptom einer geistigen Strömung." *Zeitschrift für Kulturaustausch*. Stuttgart: Institut für Auslandsbeziehungen. Heft 4, Jg. 16 (1966). 228-32.

Hoerder, Dirk. *Geschichte der deutschen Migration vom Mittelalter bis heute*. München: Beck, 2010.

Marschalck, Peter. "Deutsche Überseewanderung im 19. Jahrhundert. Ein Beitrag zur soziologischen Theorie der Bevölkerung." In Werner Conze. *Industrielle Welt. Schriftenreihe des Arbeitskreises für moderne Sozialgeschichte*. Stuttgart: Klett Verlag, Bd. 14, 1973.

Mércio, Bayard de Toledo. *Longe do Reno: uma resposta a Vianna Moog*. Porto Alegre: Instituto Técnico Profissional do RGS, 1940.

Moog, Clodomir Vianna. *Um rio imita o Reno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966

Nipperdey, Thomas. *Deutsche Geschichte 1800-1866*. Stuttgart: Europäische Bildungsgemeinschaft, 1985.

Rürup, Reinhard. *Deutschland im 19. Jahnhundert: 1815-1871*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1984. (Deutsche Geschichte; Bd. 8).

Schröder, Ferdinand. *Die deutsche Einwanderung nach Südbrasilien bis zum Jahre 1859*. Berlin: Verlag Ev. Hauptverein für Deutsche Ansiedler und Auswanderer, 1930.

Veríssimo, Erico. *O tempo e o vento. Parte I: O Continente*. 3. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

Navigating Between *italianità* and *brasilidade*: The Case of Menotti del Picchia

Giulia Riccò
University of Michigan, Ann Arbor

On December 20, 1943, Brazilian poet Cassiano Ricardo welcomed his long-time friend and collaborator Menotti del Picchia to the Academia Brasileira das Letras (Brazilian Academy of Letters), replacing the recently deceased *baiano* Xavier Marquez, a journalist, poet, and novelist celebrated for the Parnassian language of his style and the regional undertones of his novels. While the addition of somebody with Del Picchia's literary portfolio to the immortal ABL comes as no surprise, what is interesting is the way that the speeches of both Ricardo and Del Picchia address and then dismiss Menotti del Picchia's Italian heritage, positioning him squarely as a native Brazilian.

Del Picchia was the author of the poem "Juca Mulato," that celebrated anthem to Brazilianness and to Brazilian racial harmony. Del Picchia was also the son of Italian immigrants who had lived first in São Paulo and then moved to the interior city of Itapira. There, Menotti del Picchia found the inspiration for Juca Mulato, the eponymous mixed-race hero at the center of his poem. It is precisely del Picchia's celebration of Brazil as a unique conglomerate of races and ethnicities—a theme that emerges both in "Juca Mulato" and his later autobiographical work, *A longa viagem*—that allows him to also celebrate his own Italian heritage.

This essay offers analyses of both "Juca Mulato," the poem that launched his career, and his two-volume autobiography, *A Longa viagem,* to show how Del Picchia re-imagines the roles of Italians in Brazil, negotiating their existence among other groups.

In the early part of his career Del Picchia seems more interested in the broad, abstract, nearly theoretical question of how origin affects Brazilianness. Later in his career, particularly in his autobiography (which formally allows more space for intimate memories and fictionalized reconstructions of major historical events), Del Picchia attends more closely to his own identity and experiences with being both Italian and Brazilian as he re-writes the role of Italians in the foundation of modern Brazil, integrating them as a part of Brazil that is both superior and amalgamated. I contend that he does so in an attempt to reconcile two sides of his own identity, writing affectionately about the Italian side (both his own family and the larger immigrant Italian community), integrating it with his Brazilian side, the identity that had dominated his public speeches and his political career. Del Picchia's autobiographical writing reimagines his own *italianità* as central to his own nationalist pride in being Brazilian, and he sees *italianità* itself as central to Brazilianness.

L'America: Italians and Brazil

Del Picchia was part of the large group of cultural and ethnic Italians in Brazil, products of a mass migration out of Italy—what historian Mark Choate has called "the largest migration of any country in recorded world history" (1). In the period post-1871, the year that Italy unified as a nation-state, it faced a demographic crisis and economic hardship. Between 1888 and 1915, fourteen million Italians left Italy, spreading across the western hemisphere: "44 percent went to other European Countries, 30 percent to North America, and 24 percent to South America" (Nugent 95). But among these receiving countries, Brazil was "exceptional" (Nugent 135), for beginning in 1884, mass migration to Brazil was subsidized for the majority of emigrants; a mix of governmental and private initiatives paid for emigrants' travel and lodging upon arrival for a limited time. This subsidy was intended to balance the labor population

between the two countries: in Italy there was a surplus of landless rural workers, while in Brazil there was an urgent demand for cheap labor to replace the soon-to-be-abolished slavery.

In 1887, historian Jeffrey Lesser reports, Martinho Prado Junior, a member of a prominent slaveholding and landowning family and the president of the privately organized *Sociedade Promotora da Imigração* of the State of São Paulo, personally went to northern Italy to "set up a branch office in Genoa that promoted Brazil, processed subsidy requests, and screened potential workers" (Lesser 70). Slavery was formally abolished in 1888, and in the following decade, 1,277,537 migrants arrived in Brazil, 58 percent of them (750,910) Italian (Nugent 125). This began a long and fruitful exchange between two nations that, despite their different historical trajectories, have been interconnected in ways that deserve more attention.

In the early 1890s, facing a dire economic situation, Italy encouraged emigration (especially to South America) as a "safety valve for Italy" (Nugent 97). These migrants, however, never ceased to be Italian: they remained "an organic part of the nation and part of the expanded state, linked through shared cultural background" (Choate 8). It is debatable whether the Italian government's continued emotional and national hold over these migrants actually materialized in concrete assistance. Historian Angelo Trento (1992) highlights the chaos produced by the attempts of these enormous masses of laborers, most of them illiterate, to organize themselves as expatriate Italians; for example, they created short-lived associations and schools that often competed with each other (262). Early studies of Italian immigrants in Brazil reveal a profound lack of national cohesion—after all, they had left a nation that had barely come into existence. It is only after 1900, Trento continues, that we start to see a common consciousness of Italianness among these immigrants, "spurred by the knowledge of being foreign, by continuous contact

with other ethnic groups and by being considered generically Italian by the Brazilian themselves" (264). These Italians abroad were able to materialize Italy as a common idea, a shared belief, only when they existed outside it, actively contributing to the creation of "new" nations like Brazil. As historian Donna Gabaccia has put it, it is "by asking how and in what ways migrations from Italy created diasporas" that "we can see formation of class and national identities." (10)

"Juca Mulato"

Among del Picchia's numerous poems, novels, and plays, "Juca Mulato" (1917) remains his most celebrated work. Del Picchia's previous poem, "Moisés," was a fiasco, and, embarrassed by that reception, he decided not to work with a publishing house for "Juca Mulato"; instead, he self-published the poem, printing it locally in Itapira, "na terra em que ele nascera," and which (he thought) "[Juca] circunscreveria sua vida" (*A longa viagem I* 140).[12] Only five hundred copies were originally printed, and none of them were sold publicly. The poem nevertheless made its way to Brazilian literati such as Nestor Victor Nestor and Jackson de Figueiredo, both of whom reveled in the poem's "brasileirismo realista e idealista" (Brito 79). "Juca Mulato" became an overnight success.

Literary scholar Mário da Silva Brito (1978) notes the timeliness of the poem's focus on race and Brazilian national identity: "Juca Mulato é um livro afortunado. Tanto a crítica quanto o público recebem-no entusiasticamente. No clima nacional de 1917, a obra surge à hora propícia. A busca de uma constante brasileira, de um espírito nativo, reclamada por tantos [...] parece encontrar nesse poema sua concretização" (77-78). According to Silva Brito, the poem does not violently break with the Parnassian and symbolist

12 Interestingly, it was another Italian living in Itapira, Rodolfo Paladini, who owned the typography where "Juca Mulato" came to life.

canon (it is, after all, a mystical story of unreciprocated love), but its racial themes seem to darken the white Western neoclassicism that characterized the Parnassian aesthetic movement with an admixture of the culture and heritage of Brazil's many races. As Silva Brito puts it, the word mulatto (*mulato*), which is "aplicada em poema, ao herói da fábula cabocla, aberrava dentro do mundo marmóreo do parnasianismo." (79). Indeed, the poem's racial themes were groundbreaking; as literary critic John Nilst points out, "Juca Mulato" is "the first time in Brazilian literature [that] a poem portrayed a mulatto in the role of a hero" (27) and even depicts him "fall[ing] tragically in love with a white woman" (27).

Several aspects of the poem conveyed its new and peculiar literary "Brazilianness": its setting in the interior of the São Paulo State; its portrayal of Juca's deep connection to the Brazilian soil; and, most importantly, its depiction of him as a mixed-race rural worker (known as a *caboclo*). Indeed, Juca's love for the land seems to trump his romantic attraction to a white woman, the wife of the landowner for whom he works. "[C]ada qual no seu lugar," (Campos 41), each in his own place, seems to be the uniquely Brazilian message of "Juca Mulato." Although social scientist Maria José de Campos (2007) sees the impossibility of Juca's love for the white woman as betraying the poem's "conservadorismo social" (41), perhaps it is simply that his love for Brazil is greater than his love for the woman. Juca chooses not to leave his patch of earth, instead continuing his "comunhão panteísta com a terra" (Bezerra, 332) and talking with the natural and animal elements around him. This connection to the land is repeatedly stressed by Menotti del Picchia as a central component of Brazilianness—one that he attributes to Juca and, in his later autobiographical work, to the Italian immigrants in the fields of the São Paulo's interior, who are thus equally positioned as "true Brazilians."

Although Menotti del Picchia intended for Juca Mulato to "circumscribe his life" within the boundaries of Itapira, he says in the first volume of his autobiography that "'Juca Mulato' escapou do meu governo, viveu, e vive sua vida independente" (*A longa viagem I* 141). Perhaps it was to reassert his control over his character gone wild that del Picchia inserted a new preface in later editions of the work; this new preface offered a kind of biography of the poem itself, of the author, and of Juca as a character. It gave additional details about Juca Mulato, such as where he was born and when, as well as background on Menotti del Picchia's early work as a lawyer in Itapira. The preface also offers an interesting new framework for the broader message of racial harmony that the poem has come to represent. Menotti del Picchia chose to close this preface with a quote from Dante Alighieri's Paradise. In modern Italian (which is slightly different from Dante's original), he offers line 145 of Paradiso XXXIII, "che muove il sole e le altre stelle," in parentheses—the closing line of his entire text. According to Dante scholar Teodolonia Barolini, this line is referring to the "eternal present" of God's love, whose force it is (in Mandelbaum's translation of the Dante) "that moves the sun and the other stars." But Barolini highlights an important part of this line, the adjective *other* ("*altre* stelle"):

> When Dante reaches the end of his vision and is granted the sight of the universe bound together in one volume, what entrances him is not plain Oneness but all that multiplicity somehow contained and unified. His heart is set on seeing and knowing that multiplicity, an otherness that is still stubbornly present in the poem's penultimate word" (Barolini Digital).

By retroactively inserting this quote in the biography of the poem, Menotti del Picchia is giving us a guide on how to read "Juca Mulato," regaining control of the narrative (originally private, but escaped into the public domain upon its official publication). With this addition, he shapes our interpretation of the poem, negating

any reading that might valorize the blind collapse of multiplicity into singularity, unchecked miscegenation (or amalgamation) that produces one undifferentiated shared race; instead, he acknowledges that multiplicity and otherness affirm Brazil as a modern nation.

Of course, anyone can quote the *Divine Comedy*. But Menotti del Picchia uses Dante Alighieri, in Italian, to reinforce his understanding of Brazilian racial democracy, in the poem that launched the movement that celebrated Brazil's uniqueness: the poet is actively extending a bridge between Brazil and Italy. Menotti del Picchia had an extremely personal and familial relationship with Dante's works (we are told in his autobiography that his father recited the *Comedy* out loud every evening after dinner; 31), and he chose to keep the quotation in the original Italian. These two facts overdetermine his use of the quotation; we are asked to pause and reflect on the role played by Italians in Brazilian literature, and in Brazil itself—a reflection that raises questions of nationality and miscegenation.

Racial Democracy and Mass Migration: *Crônicas* and *A Longa Viagem*

The glorification of a unified otherness expressed in "Juca Mulato" is central to the idea of Brazilian racial democracy that Menotti del Picchia cultivates in his opinion columns, especially those written at the beginning of the 1920s. In the *Correio Paulistano* of May 10, 1921, writing under the pseudonym "Helios," Menotti del Picchia echoes "o repúdio pelos modernistas à afirmativa de que três grupos étnicos fundamentaram a raça brasileira," a stance which further negates "[o] parnasianismo, que, através de célebre soneto de Bilac, consagrava o índio, o negro e o português como fatores constitutivo da gente brasílica." (Brito 200) Menotti del Picchia believed that Brazil's diversity was equally a function of European immigrants. Indeed, he calls the concept that the Brazilian people are limited to the fusion between African, indigenous, and

Portuguese blood a "phrase feita" and "lenda" (Del Picchia 10 de maio 1921). According to Menotti del Picchia, the "original" three races have already been mixed enough that they can no longer be seen as separate: by the end of the first decades of the 20th century, indigenous blood "não ficou mais que uma vaga memória nos compêndios da história do Brasil e nos museos" and that "o negro ficou também ilhado dentro da raça caucasiana" (Del Picchia 10 de maio 1921). He explains that Brazil's people are not a reflection, frozen in time, of the "three races" theory; their racial makeup was still being shaped after Brazilian independence, when the arrival of "levas emigratorias" had "visceralmente" changed our "ambiencia ethnica" (Del Picchia 10 de maio 1921). In other words, del Picchia believes that the Brazilian people have been equally shaped by the "raças fortes, que os navios de todo o mundo despejam aos nossos porto," which ultimately have had the role of suppressing any lasting trace of miscegenation from Brazil (Del Picchia 10 de maio1921).

In order to become a full part of Brazil, del Picchia explains in a second article, the immigrants must forego their allegiance to their original fatherland and completely become "absorbed" by Brazil (Del Picchia 15 de setembro 1921). Assimilation allows the children of these immigrants (and here Del Picchia was probably thinking of himself) to become the gold standard of *brasilidade*: "o filho de estrangeiro nascido no Brasil passou a ser, naturalmente, o mais ardente dos brasileiros" (Del Picchia 10 de maio1921). In these opinion columns, widely read in São Paulo, Menotti del Picchia actively manipulates Brazilian foundational concept of intimacy or *cordialidade* (the basis of the myth of racial democracy) to include immigrants. But the immigrants here are not just any group added to the three-raced mythical Brazilian base, they are the ones who are making Brazil a nation worthy of international prestige and respect: it is because of these "variados e fortes" immigrants, says Menotti del Picchia, that Brazil became "uma das nações de maiores

possibilidades de todo o universo" (Del Picchia 10 de maio 1921). However, at this point in time, Del Picchia chooses not to speak better of one immigrant group over another. Indeed, with regards to the various origins of the immigrants he writes, "[o] único orgulho racial que devemos ter na realidade é o de se ter [...] nascido nesta terra. Ela é que dá aos seus filhos sua nacionalidade; discute-a após essa ventura ou criar preferências de castas dentro dela é estulto impatriotismo" (Del Picchia, 10 de maio 1921).

Despite his protestations to the contrary, though, Menotti Del Picchia's burning nativism (which will color his participation in the spin-off movement *verdeamarelo*) also extends to Italians, for he frames them as better equipped to be "absorbed" by Brazil than other ethnicities.[13] In his two-volume autobiography Menotti del Picchia elaborates the ways in which Italians have participated in a more forceful way than other immigrant groups to create the Brazil he promotes in his nationalist writings. Del Picchia delineates an historical continuum—similar to the one promoted by nationalist Italy—which legitimates the presence of Italians in Brazil (and thus lends credence to Del Picchia's belief about the privileged role of Italians in São Paulo:

> O reforço de sangue peninsular há muito correndo no país através de troncos históricos com os Adorno, os Doria, os Cavalcanti, os Acciolis e a presença do italiano desde o nascimento da América com Colombo, Vespuccio e, notadamente, com Bagnuolo e seus famosos terços nossos aliados na defesa da colônia contra a invasão holandesa, era recebido com o braço providencial para a lavoura cafeeira em colapso mercê da crise causada pela abolição da escravatura. (*A longa viagem I* 42)

13 Verdeamarelismo (green and yellow, the colors of the Brazilian flag) was an artistic and political movement started in São Paulo by Plinio Salgado, Cassiano Ricardo, and Menotti del Picchia. It was the conservative and reactionary response to Oswalde de Andrade's anthropophagy. See Ilan Rauchm's "Antropofagia against Verdemarelo," for a detailed account of the rise and fall of this movement.

Italians had been on Brazilian soil for many years, he says, gesturing toward families such as the Adorno, the Doria, the Cavalacanti, and the Accioli and to Giovanni di San Felice, Duke of Bagnolo, who on orders from the Spanish Crown, led a Neapolitan platoon that helped the Portuguese take back and defend the provinces of the Brazilian North-East from the Dutch Empire. However, this rather wholesome natural pride has a dark side. When he refers to Italians, del Picchia uses two expressions from what Rhiannon Welch (2016) calls the biopolitical language of liberal, then fascist, Italy: "peninsular blood" and "providential arm." His use of these phrases signals a belief in the larger political discourse from which this language was drawn: a nationalist one that both feared the loss of Italian bodies to the Americas and at the same time championed them as sought-after labor. Without receiver countries such as Brazil, this new Italian imaginary could not have existed—hence the reciprocity of the two nationalist projects.

Such a complementarity is also evident in Menotti del Picchia's "nome enormemente italo-colorido" (Cassiano). In the first paragraph of the autobiography, Del Picchia invokes several different national myths that he says are already embedded in his name:

> Da minha certidão de batismo resulta que sou Paulo Menotti del Picchia, porque ao nome do meu registro, Menotti—nome de um herói libertário, filho da brasileira Anita Garibaldi—quis o piedoso padre juntar o de um santo. O nome do santo apóstolo das Gentes, Paulo de Tarso, orago da gloriosa capital bandeirante, ali surgiu para exorcizar o mavórtico rebento do revolucionário Herói dos Dois Mundos. (72)

First, Del Picchia states that he shares the name "Menotti" with the son of Anita and Giuseppe Garibaldi, the hero of the two worlds and one of the most celebrated figures of the Italian Risorgimento. Second, he explains that his second name, Paulo, was added so that the priest might baptize him; this makes explicit the

Catholic tradition that colors both Italian and (to a certain extent) Brazilian national identities and points to the city of São Paulo with its legendary *bandeirantes* of São Paulo, a strong and invincible group of men who supposedly were the reason behind São Paulo's incredible prosperity.[14] Menotti del Picchia functions as a vessel for all these different systems of beliefs: the *italianità* embedded in the figure of Garibaldi, the Catholicism of the apostle Paulo, and the entitlement of the white *paulista* (residents of São Paulo) bourgeoisie. In the following sections, I examine how Menotti del Picchia negotiates these different traditions, cherishing his *italianità* while simultaneously embracing his *brasilidade*, by re-imagining in his autobiographical writings the genealogy of Italians in São Paulo.

Becoming Brazilian while being Italian: Protocolos (1896) and Canudos (1897)

In his autobiography, Menotti del Picchia chose to recall two historic events that shed light on his concurrent loyalties: the little-known diplomatic incident between Brazil and Italy known as the *Revolta dos protocolos* (1896), and the massacre of Canudos (1897), a foundational moment of Brazilian history that gave birth to Brazilian literary masterpiece *Os Sertões,* by Euclides da Cunha. In the Revolta dos Protocolos, a misunderstanding between the Brazilian government and its citizens on the one side and the Italian government and Italians living in São Paulo on the other propelled a series of attacks on the Italian population by Brazilian nationalists, to which Italians living in São Paulo responded accordingly.[15] Del

14 Antonio Celso Ferreira, in A epopeia bandeirante: letrados, instituições, invenção histórica (1870-1940) offers a compelling literary genealogy of how the myth of the bandeirante came to be. In part, he explains, this has to do with the violent modernization of São Paulo and the need to compete with other more established urban realities (i.e. Rio de Janeiro)—what this village-turned-city needed was, in fact, a mythical past.

15 Italian business owners had asked, with the help of the Italian government, to be paid indemnities for the losses caused by turmoil that had been

Picchia writes, "nas escaramuças de rua os italianos caçados pelos nacionalistas aguerridos se defendiam-se [sic] e contratacavam em conflitos sangrentos" (36). The Revolta dos Protocolos "fixou-se em [ele] como uma atmosfera de pânico e de risco que cercou por dias nossa casa tôda trancada onde se refugiou grande parte do grupo composto de italianos" (36). However, he points out that "[p]apai jamais se imiscuria numa desordem" (35), showing that although his family harbored Italians who needed protection, they sided with neither the Brazilians nor the Italians in the violent protests. Interestingly, he differentiates the "alguns ardentes meridionais" who "tinham nas artérias um pouco daquele sangue de São Genaro, o que ferve na ampôla"(36) as the Italians who took part in the fighting—stressing divisive, racial stereotypes about Southern Italians that persisted in the diaspora. Perhaps those days of struggle and terror among the Italian community made Del Picchia conscious of his own precarious position within Brazilian society, prompting him to create a Brazilian national imaginary that also included Italians—the national imaginary that he would later articulate in his opinion columns.

The second important event that Menotti del Picchia narrates as formative for him was the War of Canudos, which was eventually won by the Brazilian military after massacring some 30,000 people of the community of Canudos. His telling of this incident aligns Del Picchia with the Brazilian side of the conflict; he seems to suggest that this secondhand knowledge was a kind of vicarious participation in this foundational event of modern Brazilian history. In his house, full of Italian artists, the war of Canudos was reenacted and retold from the standpoint of the soldiers who were sharing their experiences

---

going on in the Paulista capital between 1893 and 1895. However, once the Brazilian government agreed to these reparations, Paulista citizens, spearheaded by the conservative newspaper Estado de S. Paulo, complained as to why only Italian businesses were to receive the monetary damages.

on the battlefield so that they could be captured in paintings and sculptures. "A guerra de Canudos teve repercussão bulhenta em nossa casa [...] Começaram a se amontar no 'atelier' de casa egressos de Canudos, oficiais, soldados rasos. Narravam os episódios das batalhas, davam informações topográficas, descreviam o arraial famoso e sua igreja" (37). Del Picchia does not know where the paintings and sculptures from this period ended up, but he vividly remembers the macabre atmosphere of his home turned into a reenactment of the infamous War of Canudos. These soldiers often posed for Menotti del Picchia's father Luigi, a well-known artist among the landowning elites of São Paulo.

Luigi del Picchia employed an extensive network of Italian artists including painters, architects, sculptors, and poets to complete his works, which ranged in type and dimensions. Menotti del Picchia goes as far as to say that this group of his father's associates "ajudou afidalgar o ambiente estético da burguesia cafeeira" (35). Among the best-known figures frequenting Del Picchia's home were painters Ernesto Ciglioni and Ercilia Cecchi, photographer Giovanni Saracino, poet Carlo Parlagreco, and journalist and founder of the Italian newspaper *Fanfulla* Vitaliano Rotellini. From Menotti del Picchia's writing we can sense his pride in having had this group of great intellectuals at his disposal—access that "era propício a um intuitivo autodidatismo" (30). At an early age, Menotti del Picchia says, he was already familiar with the likes of Giotto, Masaccio, and Botticelli (30) and with the verses of Dante, Ariosto, and Tasso. Del Picchia senior, "um poeta arcádico" (31), especially enjoyed Dante, "[s]eu culto literário [..] seu 'duca, maestro e signore'" (31). It is his father to whom Menotti del Picchia dedicates most of these early pages (although he reveals a genuine tenderness toward his mother, whom he describes "formidavel" (26) and "a força e o comando" (29) of the household). We come to know that del Picchia senior "sempre [foi] displicente discreto para as coisas tradicionais do mundo.

Socialista que era convidado a optar entre a ilha de Pantelária e esta então confusa America por governos reacionários, escolheu o Brasil que adotou como sua nova pátria" (27).

Menotti del Picchia returns again and again, both in this work and in other writings, to the figure of his father, Luigi del Picchia. Indeed, Del Picchia opens the 1943 ABL acceptance speech with which this article began by remembering his father, saying, "a maior dor neste instante tão decisivo para minha vida é não ter o meu pai a meu lado". He at first portrays his father's Italianness, his status as an immigrant: "[e]u poderia evocar, neste momento, sua tímida figura de imigrante." Quickly, he shifts this intimate tone into a political one and rhetorically transforms his father from a "timid immigrant" into a powerful symbol for "[a] democracia brasileira, democracia que é simbiose de raças, fraternidade humana, solidariedade das criaturas de todos os quadrantes do mundo na terra mais livre do universo" (Del Picchia, "Discurso"). Del Picchia's deep affection toward his father and the attachment toward a specific idea of Italianness represented by his father morphs effortlessly into Brazilian nationalist pride by celebrating the possibilities this new chosen homeland has offered his family.

In the *Interior*: Itapira and the Coffee Industry

Numerous Italians had left Italy to work in the Brazilian coffee fields as cheap labor, taking the place of the newly liberated Brazilian slaves. What attracted poor families from Italy was the promise of owning land; these families, many of whom settled in São Paulo, subsequently established networks of chain migration (Gabaccia 2001). This system, which ensured that the journey across the Atlantic would land you in the arms of friends and families from your same town, also produced internal migration within the State of São Paulo. The Del Picchias, who moved from the capital to the Paulista interior in 1898 due to the lack of jobs in São Paulo, chose Itapira because a cousin of Menotti del Picchia's mother, Anibal del Corso, also lived there.

Itapira "era pequena embora relativamente rica pois estava localizada em excelente zona cafeeira. Forte imigração italiana ali substituirá o negro no eito da lavoura" (52). In Del Picchia's memoir we see two different types of Italians represented: the urban "libertários românticos sonhando com um mundo construído pela arte e pela justiça" (28), and the rural Italians, who "haviam trocado o negro [nos] cafezais" (34). In São Paulo, the Italians who frequented Del Picchia's house were described as a "estranha fauna eclética de artistas que sempre compôs nossa casa" (27), while in Itapira "[e]ram italianos da primeira leva migratória"—hardworking *colonos* who were both "[s]entimentais e espectaculares" (54). It is these *colonos*, I argue, who embody in Del Picchia's imaginary the marriage of *italianità* and *brasilidade*, figuring Juca Mulato in both their mixed identities and in their love for the Brazilian land.

Although Del Picchia romanticizes the conditions of labor in Brazil, writing, "[r]aro era o fazendeiro brutal ou o administrador desumano herdeiro da bestialidade dos feitores ou dos capitães do mato da negra quadra da escravidão" (130), we know that the reality was dire for Italians in the fields. Often it was bad enough that they would end up leaving the countryside all together, breaking their indenture contracts to find fortune in the city (Trento 265). A report alerted the Italian government of the inhuman working conditions of Italians in the fields, and in response, the Prinetti decree of 1902 ended subsidized migration from Italy. Nonetheless, Menotti del Picchia depicts an idyllic and pastoral *colono* lifestyle, in which "[o] colono italiano, que sucederá o negro no eito, trazia com ele uma cultura superior, uma técnica e métodos de trabalho mais avançados," as well as "a jovialidade das suas canções nativas e a música das suas sanfonas" (130). Del Picchia's claims about Italian agricultural skills are less than convincing (would an Italian farmer who had never planted coffee before be more skilled than the enslaved man with extensive experience working mono-culture

plantations?). But as historian George Reid Andrews (1991) points out, skills were not really what mattered when it came to labor in the booming Paulista economy. What mattered was that Italians were white (at least as long as they did not cause trouble). This was the "superior culture" that they brought to the coffee fields of São Paulo. But Italian whiteness was different from the austere whiteness of the German colonies established in Rio Grande do Sul earlier in the nineteenth century. Italian whiteness was (to use Del Picchia's expression) more jovial; it was thus more attuned to the Brazilian spirit, which, says sociologist Sergio Buarque de Hollanda (1937), is organized around *cordialidade*.

According to Del Picchia's literary genealogy of the Italians in Brazil, in this "terra livre e ensolarada," the Italian "prole [...] se *acaipirava* pelo violento mimetismo que exerce a pátria nova," while at the same time "instaurava uma diferente mentalidade" (130-131) into Brazil. The assimilation process of Italians in Brazilian society then happened first and foremost through their connection with the land, as the verb *acaipirar* implies. A *caipira* is an inhabitant of the rural interior, and the descendants of Italians have, according to Del Picchia, taken on the appearance and ways of being of *caipira*. At the same time, the descendants of Italians were bringing to Brazil a "different mentality," one that Del Picchia sees as being the uniquely Italian ingredient to his cherished modern Brazil.

Indeed, the "different mentality" of the Italians and their offspring saves Brazil in 1918, when the apex of the coffee crisis arrives. According to Del Picchia, the decline of the coffee cultures in Brazil were caused by the greed of the landowners, who preferred to fritter their riches away on luxury goods and decadent behaviors. If it hadn't been for the Italians and their wise saving practices, he says, the coffee economy would have completely disappeared:

> Os fazendeiros vendiam aos colonos suas terras devastadas dentro das quais haviam êstes avaramente amealhado o seu pé-

> -de-meia. Foi nessa época que meu amigo o saudoso Geremia Lunardelli—então apenas ex-colono e depois Rei do Café—comprou velhos cascos agrícolas quase abandonados pelos fazendeiros em pânico e ruína. (21- 22)

Despite this anecdote, Italians more broadly were not buying up coffee plantations; Trento (1992) has shown that other than Lunardelli, very few Italians were able to achieve that kind of social ascension. But perhaps the story is intended to be less factual than metaphorical. A few pages later, Del Picchia affirms that "Café era—como continua a ser—o Brasil" (24); the insistence with which Del Picchia had constructed the equation Italians/*colonos*/coffee throughout his two-volume autobiography leads us to here read "café" (and by extension Brazil) as embodied by Italians. By equating coffee with Brazil (an equation that even non-experts would find hard to dispute), Del Picchia legitimizes the existence of Italians on Brazilian land, positioning them not as subordinate to native Brazilians but in an equal and complementary ontological plane. This reaffirms his claim of the privileged position of Italians in Brazilian society and reinforces his idea that no other immigrant group could exist in such a horizontal relationship with Brazil.

Sons of Italy, Sons of Brazil

Menotti del Picchia's ideas about Italians' role in Brazilian society resurface in a discussion with another notable Italian of São Paulo, Antonio Covello, about the institution of the Sociedade dos Filhos de Italianos (Society of the Sons of Italy). According to Del Picchia, "[a] ardente brasilidade do grande advogado Antonio Covello resultava de ser filho de pai italiano e de mãe brasileira" (73). At the same time, though, he suffered from "dicotomia étnica: o orgulho do brasileiro nato, filho de mãe brasileira e a ternura pelo pai, o italiano que saltara um oceano fascinado pela aventura de construir no acaso um nôvo destino" (74). Perhaps it is the tension

between this "ardent Brazilianness" and the "ethnic dichotomy" that leads to Del Picchia's insight about a new kind of mixed-race citizen in Brazil: that born of a union between an Italian man and a Brazilian woman. Indeed, del Picchia calls Covello, the product of such a marriage, "o instante mais vivo da nossa miscigenação racial" (73).

Covello's politics reflected his heritage, for he invites Del Picchia to be the president of a new society aimed at organizing Italian paulistas into a voting bloc, which would have unprecedented political power. However, Del Picchia vehemently refuses. Why? According to both Maria José de Campos in her doctoral dissertation and Lúcia Lippi Oliveira in Nós e eles: relações culturais entre brasileiros e imigrante, it is a function of Menotti del Picchia's idea, expressed in his chronicles, that no Brazilian-born child of immigrants should harbor any loyalty other than to Brazil. However, I would like to suggest a slightly different reading, one that takes into consideration the fact that Menotti del Picchia agrees with Covello about the role of Italians in Brazilian society, as well as what came *before* Menotti del Picchia refused Covello's offer: his idealization of Covello as the model migrant.

According to Del Picchia, Covello delivered his invitation this way:

> A imigração, oriunda dos mais variados países criou, nas sucessivas gerações, paulistas descendentes de várias raças. A imigração italiana foi a mais copiosa e vem sendo das mais ativas. De tôdas é ela, por afinidade racial, religiosa, e política, a mais integrada no Brasil e através dos seus filhos, a mais ligadas à terra. Pensamos então coordená-los para uma colaboração partidária mais homogênea, num agrupamento político que não representaria uma cisão no nosso grande Partido mas uma leal cooperação dotada de maior mobilidade táctica. (74)

Del Picchia recounts his own internal response, saying "[o] raciocínio de Covello era perfeito" (75). It almost seems as if Del

Picchia ventriloquizes Covello in order to express his true views about Italians in Brazil and their role compared to those of other immigrant groups. The spell is broken when Covello tells him the name of the proposed society: the Society of the Sons of Italy. Del Picchia does not see this title as reflecting "nossa posição" (76) within Brazilian nationality; it acknowledges only Italianness, ignoring the equal Brazilianness that Del Picchia so strongly identifies with. Del Picchia explains that

> [c]aracterizando os brasileiros 'filhos de italianos' como elementos a parte, dissociados do plasma nacional, seria [...] desmantelar nossa unidade étnica a qual, rica de tantos e tão vivos elementos vai, democraticamente, apresentando ao mundo a mais cristã e bela das comunidades humanas" (77). He rejects Covello's proposition, stating that "era meu dever, como brasileiro, combatê-lo (77).

Instead of blindly believing Menotti del Picchia's celebratory words about "ethnic unity," I would like to point out the very practical reasons for why he might choose to dismiss the Society of Sons of Italy. First, it might have invited other ethnicities in Brazil to group together and claim the same kind of political power, "criando [...] a casta de filhos de sírios, de espanhois, de judeus, de alemães, de japonêses" (76), and some of these groups might siphon off the power of the Italians. In other words, an association that directly acknowledged the superiority of the Italian immigrants would inspire other immigrant groups to compete and disrupt the Italians' privileged space within Brazil. Or perhaps more worrisome for Del Picchia, Afro-descendants might create such a society. While Italians might have taken the Afro-descendants' places in the coffee fields, the latter did not simply disappear, quite the contrary. Eventually, Del Picchia refused Covello's proposition less because it offended his sense of Brazilianness than because it might jeopardize the privileged, perhaps unspoken, space Italians had enjoyed, and still enjoys, in São Paulo.

Conclusion

Menotti del Picchia's *A longa viagem* gives us a way to understand how a "nation of emigrants like Italy [...] shares much with the nations of immigrants" (Gabaccia 10)—in other words, it shows us that the flows of people from Italy and Brazil connected the fortunes of the two nations. By recreating what life was like for Italian communities in urban and rural São Paulo, Menotti del Picchia contributes to the few existing literary representations of Italian immigrant life. But perhaps more importantly, he writes this memoir to document his own political life, primarily spent in service of the conservative and nationalist Partido Republicano Paulista. What emerges from this work is how his emotional connection to Italy—expatriate Italy, an Italy that had been recreated outside of the peninsular borders—has shaped how he came to understand and cherish Brazil.

Finally, *italianità* and *brasilidade* in Menotti del Picchia exist in a causal relation with one another. In his speech accepting the seat in the Academia Brasileira das Letras, after having talked about his Italian father and his journey from Italy to Brazil, Del Picchia tells the audience, "[l]embrei toda esta história, para explicar a carga de paixão pelo meu País que ficou no meu espírito e que palpita em todas as pobres páginas que escrevi em verso e em prosa" (Del Picchia "Discurso"). He seems to acknowledge that it is his familial and affective attachments to Italy, one which has accompanied him throughout his career, that has given him the capacity (and the passion) to be the most outspoken advocate of a nationalist, authentic, idea of Brazil.

WORKS CITED

Andrews, George Reid. *Blacks and Whites in São Paulo, Brazil 1888-1988*. Madison: University of Wisconsin Press, 1991.

Barolini, Teodolinda. "*Paradiso* 33: Invisible Ink." *Commento Baroliniano*, Digital Dante. New York, NY: Columbia University Libraries, 2014. https://digitaldante.columbia.edu/dante/divine-comedy/paradiso/paradiso-33/

Bezerra, Cicero Cunha and Ricardo Itaboraí Andrade de Oliveria. "Juca Mulato: Mística e Modernismo." *Revista de Literatura, História e Memória*. Vol. 13, n.22, 2017. 331-344.

Brito, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro. Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, (1978) 1997.

Buarque de Holanda, Sérgio. *Raízes do Brasil*. 1936. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

Campos, Maria José. *Versões modernistas do mito da democracia racial em movimento. Estudo sobre as trajétorias e as obras de Menotti del Picchia e Cassiano Ricardo*. 2007. Universidade de São Paulo. PhD Thesis.

Cassiano, Ricardo. "Discurso de recepção." *Academia Brasileira*, www.academia.org.br/academicos/menotti-del-picchia/discurso-de-recepcao. Accessed 11/12/2019.

Choate, Mark I. *Emigrant Nation. The Making of Italy Abroad*. Cambridge: Harvard University Press, 2008.

Del Picchia, Menotti. *A Longa Viagem. Primera Etapa*. São Paulo: Martins Editora, 1972.

---. *A longa viagem. Segunda etapa*. São Paulo: Martins Editora 1972.

---."A questão racial." *Correio Paulistano*, 10 de maio 1921.

---. "A questão racial." *Correio Paulistano*, 15 de setembro 1921.

---. "Discurso de Posse." *Academia Brasileira*, www.academia.org.br/academicos/menotti-del-picchia/discurso-de-posse. Accessed 11/12/2019.

---. "Juca Mulato." *Casa Menotti*, www.casamenotti.com.br. Accessed 02/14/2020.

Ferreiro, Antonio Celso. *A epopeia bandeirante: letrados, instituições, invenção histórica (1870-1940)*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

Gabaccia, Donna R. *Italy's Many Diasporas*. Seattle: University of Wash-

ington Press, 2000.

Lesser, Jeffrey. *Immigration, Ethnicity, and National Identity in Brazil, 1808 to the Present*. New York: Cambridge University Press, 2013.

Nist, John. *The Modernist Movement in Brazil: A Literary Study*. Austin: University of Texas Press, 1967.

Nugent, Walter. *Crossings: The Great Transatlantic Migrations* (1870-1914). Bloomington: Indiana University Press, 1995.

Oliveira, Lúcia Lippi. *Nós e eles: relações culturais entre brasileiros e imigrante*. São Paulo: FGV, 2006.

Rachum, Ilam. "Antropofagia Against Verdeamarelo." *Latin American Literary Review*. Vol. 4, n. 8, 1976. 67-81. Web. 11/11/2019. www.jstor.org/stable/20119009

Trento, Angelo. "Italianità in Brazil: A Disputed Object of Desire." *The Columbus People. Perspectives on the Italian Immigration to the Americas and Australia*. New York, NY: Center for Migration Studies, 1994. 251-271.

Humberto de Campos and Brazilian "Arab" Texts

Waïl S. Hassan
University of Illinois at Urbana-Champaign

The Arab literary presence in Brazil manifests itself in four categories of texts. First is the Arabic-language *Mahjar* (or immigrant) literature, written by immigrants who began to arrive in Brazil in the late nineteenth and early twentieth century. In particular, the poets associated with Al-'Uṣba al-Andalysiyya (Andalusian League) in the 1930s-40s played an important role in the history of modern Arabic literature and have been much studied in Arabic scholarship. Second are Arab Brazilian texts written in Portuguese by immigrant, second-, or third-generation writers of Arab ancestry; these are numerous, and they include some of the most prominent contemporary Brazilian writers (e.g. Raduan Nassar, Waly Salomão, Milton Hatoum, Alberto Mussa, among others).[16] Third are Brazilian texts in which Arab immigrants have been represented (e.g. works by João Guimarães Rosa, Jorge Amado, João Almino, and many others). Fourth are what I call "Brazilian 'Arab'" texts, in which authors with no Arab ancestry write as though they were Arabs or supposedly from the perspective of an Arab protagonist; these are Humberto de Campos, Malba Tahan, Ana Miranda, and Nélida Piñon. This article focuses on Humberto de Campos (1886-1934), who published two short story collections with explicitly Arab themes: *As pombas de Mahomet* (1925, Muhammad's Pigeons) and Á sombra das tamareiras: Contos orientais (1934, In

16 Only Brazilian writers of Arab descent whose work addresses themes of Arab immigration or culture are included in this category. There are many more Arab Brazilian authors who have not written about such topics and are not, therefore, part of the larger study to which this essay belongs.

the Shade of the Date Palms: Oriental Tales). The two collections exhibit a high degree of ambivalence, in that admiration for Arabic literature and culture is uneasily mixed with medieval European fear of and contempt for Islam, demeaning French Orientalist attitudes, and xenophobia toward Arab immigrants in Brazil.

This paradoxical admixture can be understood in light of the contradictions of Brazilian cultural politics of the 1920s-30s. On the one hand, the modernism of the 1920s defined Brazilian cultural identity as distinct from Europe by emphasizing radical hybridization, or what Oswald de Andrade expressed in the powerful metaphor of cultural anthropophagy, i.e. the digestion of all sorts of influences. This was reinforced from the 1930s onwards by Gilberto Freyre's emphasis on miscegenation and racial mixing as the unique strength of Brazilian society. Particularly important, in this connection, is the stress Freyre laid, throughout *Casa-grande e senzala* (1933), on the Arab and Moorish contribution to Portuguese culture, something that acknowledges Arab culture as a deeply embedded element of Brazilian society while at the same time differentiating what I have elsewhere called "Brazilian Orientalism" from the French, British, and U.S. Orientalisms analyzed by Edward Said (Hassan, "Carioca Orientalism"). This openness to the whole world, including but no longer limited to Europe and to whiteness, set the stage for the celebration of Amerindian, African, and "Oriental" influences, with the popularity of the notion of "*sabedoria oriental*" (Oriental wisdom) being one of its manifestation. On the other hand, xenophobia and nineteenth-century racial theory were resurgent, gaining strength during the Vargas era (1930-45), a period that witnessed the passage of laws that curtailed the immigration of non-Europeans and banned the thriving foreign-language press of immigrant communities in Brazil (Lesser 136-38). In that context, Humberto de Campos's two collections of short stories with explicitly "Oriental" content embody the two contradictory tendencies by

simultaneously depicting the so-called wisdom of the Orient as something admirable and at the same time reinforcing the notion that Oriental immigrants, or *turcos*, are undesirable.

Os pombos de Mahomet is a collection of one-hundred-and-ten short stories of 2-3 pages each that Humberto de Campos published under the pseudonyms Conselheiro X. X., one of many that he used. The book is described on the title page as "*Continuação da* A Funda de David" (1924, Continuation of David's Slingshot), published one year earlier. The title of *Os pombos de Mahomet* is explained in the book's epigraph, which comes from French demonologist Jacques Collin de Plancy's *Dictionnaire infernal* (1818). A major nineteenth-century reference on demons and superstitions, the *Dictionnaire infernal* contains many references to Islam, including the conflation of "Turk" and "Mahometan" (the derogatory name given to Muslims) that was common in Europe in his day. The dictionary also contains a lengthy entry on Islam's founder in which de Plancy claims that Muhammad used to place grains of corn in his ear to entice a white pigeon to perch on his shoulder when he preached in Mecca. In this way, according to de Plancy, Muhammad convinced his followers that his preaching was directly inspired by the angel Gabriel, who had taken the form of a pigeon. The story belongs to a long European tradition that begins in the early Middle Ages and which depicts Islam as a heresy and Muhammad as an impostor, false prophet, and sower of schism—a representation of which Dante's placement of Muhammad in the eighth circle of Hell is the best-known example. In this way, Humberto's choice of title and epigraph position his book squarely within a combined medieval Catholic and French Orientalist frame of reference, in which the religion, its founder, and its followers are steeped in negativity.

However, two surprising things follow the title page and derogatory epigraph. The next preliminary page, which in the

absence of a preface or introduction immediately precedes the first story, gives the Muslim *basmala*, the phrase "Besm Ellah Elrohman Elrahim" [sic] (In the name of God, the Most Gracious, the Most Merciful). Used to inaugurate the *suras* of the Qur'an and any event, speech, or transaction that has a religious significance, the *basmala* is a solemn utterance that sets a sober and pious tone for what follows. Its placement in the book's preliminary pages clashes in tone and intent with the Islamophobic epigraph on the previous page, raising questions about whether Humberto understood the significance and connotations of either quotation or was somehow aiming for satirical effect by juxtaposing them.

Not only that, and contrary to what the preliminary pages suggest, there are only four passing references to Islam or to Arabs in the entire collection. None of the stories with fleeting references to Muslims deal with Islam, Arab culture, or Arab immigrants: one satirizes Brazilian bureaucracy, another is populated by Jewish characters, a third is an abstract allegory, and the fourth is an animal fable. The first reference occurs in the story entitled "Abdherraman" (24-26), which seems to be a corruption of the Arab Islamic name Abd al-Rahman. Here, it is the name of an especially virile bull owned by a "coronel" in Minas Gerais. When the bull is confiscated by the city, he becomes a public employee and his productivity plummets compared to what it was when he was privately owned, hence the satirical thrust of the story. In "Piedade filial" (Filial Piety), a libidinous Jew is said to transform his residence into "um jardim de delicias, como aquelle que Mahomet prometeu, na outra vida, aos muçulmanos" (a garden of delights like that which Muhammad promised to Muslims in the afterlife) (34). The next reference occurs nearly two thirds of the way into the book, in an allegory entitled "A Reputação" (Reputation) and subtitled "Apologo arabe" (Arab apologue) (284-86). In it, Reputation explains to Fire and Water that, unlike them, it can never be recovered once lost. The final

reference is found in an animal fable entitled "O Gallo e o porco" (The Rooster and the Pig), in which the former typifies the philanderer and the second the family man. Both animals are owned by a certain Abdul-Hamid, who is not given any personal traits and who plays no part in the story, but whose Muslim name would seem (on the surface of things and absent any kind of character development) to preclude the idea of raising pigs (302-4). This incongruity aside, three of the four stories contain a discernible Orientalist motif. The rooster and the bull fit the stereotype of the oversexed, polygamous, or promiscuous Oriental male, often the master of a harem, of whom the figure of King Shahrayar, from the frame story of *A Thousand and One Nights,* is a prime example. This stereotype is reinforced by the out-of-place allusion to the Muslim Paradise in the story of the libidinous Jew. The allegory "A Reputação" and the animal fable "O Gallo e o porco" are universal in theme, and they are the only two stories with an explicit or implicit Arab derivation.[17] The collection contains five other stories satirizing Brazil's "colonia israelita" (Jewish community) (*Os pombos* 367) by playing on well-known anti-Semitic stereotypes (17-20, 33-36, 167-69, 223-26, 366-68) and one flippant tale set in China describing the spectacular stupidity of a military commander as "*estrategia chinesa*" (Chinese strategy) (383-85). The remaining one-hundred-and-two stories are populated with ethnically and religiously unmarked—hence presumably "regular"—Brazilian characters.

This surprising paucity of tales with Arab characters or themes, coupled with the contradictions in the handful of references

17 The association between animal fables and Arab culture derives from *Kalila wa Dimna*, the eighth-century anthology translated by 'Abdullah ibn al-Muqffa' into Arabic from the Persian version of the Sanskrit original, Panchatantra (circa 300 AD). *Kalila wa Dimna* was, in turn, translated into numerous languages, including Old Castilian in 1251, and has since then became well known throughout Europe through numerous other translations. See Grigore for a detailed account of the work's trajectory in world literature.

that do exist, suggest that the author has at best a rather superficial grasp of the culture, religion, or the clashing ideologies that he seems unwittingly to evoke. Why, then, use the cover and the preliminary pages to advertise as somehow Islamic a collection of satirical tales targeting mainstream Brazilian society? This is a matter of speculation, although the technique would have been known to those familiar with eighteenth-century French literature, particularly works such as Montesquieu's *Lettres persanes* (1721) or Voltaire's Islamophobic play *Le Fanatisme*, ou *Mahomet le prophète* (1736), both of which use Muslim characters and themes to satirize French society while recycling Oriental stereotypes. It is also reasonable to suggest that in 1920s Brazil, the recently fashionable notion of "sabedoria oriental" lends a certain aura to the pseudonymous author's satirical stance vis-á-vis the personal foibles, social ills, and ethnic and cultural stereotypes at which he pokes fun. In other words, Humberto presents himself as a sort of secular prophet. According to medieval European polemics, Muhammad is a dissimulator and a false prophet, a representation that begins to bifurcate in the eighteenth and nineteenth centuries, when the founder of Islam was sometimes represented as great social reformer, nation builder, and even a genius, as in Thomas Carlyle's *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History* (1941).18 Likely aware of this double representation and hiding behind the pseudonym Conselheiro X. X., Humberto styles himself as a Muhammad-like social critic who satirizes decadence, hypocrisy, greed, and so forth. The difference between the two is that while Muhammad remains a dissimulator and false prophet (deceiving his followers through the artifice of the pigeon), Conselheiro X. X. is merely a literary device sanctioned by a well-known literary convention. The religious libel is repeated, reinforced, and used for comic effect, while the aura of Oriental

18 On the history of European representations of Muhammad, see Hourani 7-32.

wisdom is invoked, but without in any way casting doubt on the authority of European knowledge, whether medieval Christian or modern Orientalist.

It is in *À sombra das tamareiras: contos orientais* (1934) that the figure of the Arab, and the Arab immigrant, actually appear. The twenty-nine brief narratives (4-6 pages each) are modeled on the tales of *A Thousand and One Nights* and *Kalila wa Dimna*, the two most famous works of Arabic prose fiction. The tone here is didactic, not satirical as in *As pombas de Mahomet*, and the book is published under Humberto's name, although he attributes its authorship to an Arab, as we shall see in a moment. Eighteen of the stories are set during the so-called golden era of the Abbasid Caliphate (from the middle of the eight to the middle to the ninth century), with the majority being in Iraq and Syria, as well as in non-Arab Islamic regions such as Persia and parts of Central Asia. Four other stories are set in the Ottoman Empire (fourteenth to the early twentieth century), three in India, three in China, and one in Japan. Despite this geographical and historical diversity, characters and cultures are undifferentiated: Arabs, Persians, Indians, and Chinese do not possess any characteristics that distinguish them from one another. Oriental stereotypes such as brutality, despotism, and harems with dozens of wives and hundreds of children are abundant, albeit counterbalanced by the presence in almost each story of a wise man who embodies the "*sabedoria oriental*." Motifs from the *Nights* abound, including several despotic, Shahrayar-like monarchs who are reformed by the wisdom of storytellers, but without the proto-feminist edge of the *Nights*: here the storytellers are all male counselors, not the wise and knowledgeable Shahrazad.19 The Abbasid Caliph Harun al-Rashid and the poet Abu Nuwas, both of whom appear in

19 In fact, the last story in the collection, "O Cesto de Li-Tsing" (Li-Tsing's Basket) is misogynistic in its elaboration of the stereotype of the evil mother--in-law (227-33).

many tales of the *Nights*, also appear in the collection. *Kalila wa Dimna* is another clear source of inspiration for some of the animal fables and moral tales, not to mention a story about the execution of Ibn al-Muqaffa‘, the book's translator from Persian into Arabic, at the hands of the Caliph al-Mansur, to which I will return below. *Kalila wa Dimna* and *A Thousand and One Nights* contain stories from diverse origins and are the product of a millennial trajectory of translation that encompasses many Asian and European languages. In addition to their entertainment value, the two works share the premise that storytelling has the power to curb despotic rule, promote wise government, and enhance the conduct of life.20 This is the basic theme of Humberto's Contos orientais, explicitly stated in one of the final stories this way:

> [P]elo simples prestígio de uma história contada por um homem sábio, reinaram a ordem e a prosperidade por meio século, em toda aquela parte da Índia.
>
> Porque as pequenas histórias são, para os que governam com inteligência, como os pequenos remédios, os quais, mais que os grandes, curam, quando oportunamente ministrados, as graves enfermidades. (Á sombra 211)
>
> By the simple influence of a story told by a wise man, order and prosperity prevailed for half a century in that part of India.
>
> This is because little stories are, for those who govern intelligently, like small remedies that, more than big ones, can cure grave diseases when administered appropriately.[21]

This seems to be the core of "*sabedoria oriental*," at least as far as Humberto is concerned in this collection.

---

20 At least this is the case in the frame story of *A Thousand and One Nights*, a work that nonetheless also contains numerous tales without a clear moral message.

21 Translations from Portuguese are mine. Following standard Portuguese spelling today, I have added a few accents in the original passage.

The stories in *À sombra das tamareiras* exhibit far wider reading about the "Orient," on the part of Humberto, than *As pombas de Mahomet,* suggesting that, in the nine-year interval between the publication of the two collections, Humberto took active interest in the subject. Evidently, however, the knowledge he acquired seems to have been neither systematic nor deep, for the stories contain several layman's mistakes and anachronisms. For example, the Muslim greeting is "*al-salam 'alykum*" (peace be upon you) not the phrase "*Allah akbar*" (46, 192) (God is Greater) or the *basmala* (103). In Islam, and contrary to Christianity, human beings are not regarded as God's children, as Humberto has a Muslim and a Jewish character declare (101-4), since the Qur'an asserts time and again that God has no progeny and that assigning relatives to God is a form of polytheism. The title of "Pasha" (*pachá* or *paxá* in Portuguese) was used in the Ottoman Empire, centuries after the time of the Harun al-Rashid, not during his reign (47).

All of the stories are set in the past and in the "Orient." However, one character, an Arab immigrant in Brazil, appears in a prefatory note entitled "As razões deste livro" (The Reasons for this Book), which is signed with Humberto's initials (H. de C.). It recounts that, eight months before, the author's servant announced that someone who "parece turco" [seems to be a Turk] (ix) wanted to see him. When the attempt to send him away failed and, as the servant reported, the man was sitting on the stairs outside waiting for Humberto to leave, the latter concludes,

> Essa informação me fez compreender que se tratava, mesmo, de um turco. E como, contra a teimosia de um turco, seja inútil a resistência de um homem nascido em qualquer autra parte do planeta, interrompi o artigo que me prendia à máquina e ordenei num suspiro de capitulação:
>
> —Diga-lhe que entre. (ix)

> This information gave me to understand that it was, indeed, a Turk. And given that, in the face of a Turk's obstinacy, the resistance of a man born in any other part of the planet would be useless, I interrupted the article that had been keeping me in front of the typewriter and, with a sigh of resignation, I gave the order: "Tell him to come in."

The stereotype of the *mascate's* (pack-peddler) extends to physical description: "Ao fim de dois minutos aparecia na moldura da porta, sem fazer o mais ligeiro ruído, uma figura comum de árabe, alto, magro, bigode negro e sem trato a destacar-se na pele escura e curtida, a barba de quatro dias e roupa da casimira surrada pelo uso ao sol e á chuva" (x) [After two minutes there appeared in the door frame, without making the slightest noise, a common figure of an Arab—tall, thin, with a black untrimmed mustache that stood out on his darkly tanned skin, a four-day beard, and cashmere clothes worn out by the sun and the rain]. Moreover, "[o] último banho que ele havia tomado, havia sido de areia, no Deserto de Hadjin, na Arábia, há dezoito anos" (xi) [the last bath he had taken was one of sand in the desert of Hadjin, in Arabia, eighteen years ago]. The man explains his purpose thus:

> Turco veio, muito tempo, na casa do freguês, vender um tapete, uma colcha, e dois cortes de casimira. Boa casimira, freguês! Ainda tem; senhor querendo, turco traz... Senhor, nesse dia, não comprou nada... Senhor disse que era escritor, que não precisava de nada que turco vende na rua... Então, senhor, para não perder o freguês, turco foi escrever um livro, que senhor vai comprar. Senhor compra, paga; depois, vende como sendo do senhor... Turco tem feito esse negócio com muito freguês... Este livro é todo da cabeça do turco, senhor. (xi)

> Turk come, long time ago, in customer house, sell rug, quilt, two piece of cashmere. Good cashmere, customer! Still have, mister want, Turk bring... That day mister buy nothing... Mister say he is a writer, no need anything Turk sell in street... So to not lose

> customer Turk write a book that mister will buy. Mister buy, pay, then sell like yours... Turk make this deal with many customer before... This book all come from Turk's head, mister.

The rough-and-tumble, repulsive appearance of the man identified as Mohammed Zolachid contrasts with his catlike, stealthy movement, excessively reverential tone, acute power of observation, and shrewd, unscrupulous dealings—a contradiction made all the more comical by his broken Portuguese.

At this point, the *mascate* has been incongruously described as both Arab ("figura comum de árabe"; "banho de areia ... na Arábia") and Turkish. Perhaps as a function of his satirical tone being more reliant on the mobilization than the debunking of stereotypes, Humberto collapses the ethnic, linguistic, and cultural differences between the two, differences that were anything but clear to most of his readers at the time but which he himself understood. The proof of this comes later in the collection, in a footnote in which Humberto differentiates between Arabs and Turks. In the story about the execution of Ibn al-Muqffa' and his entire family by the Caliph al-Mansur, Humberto writes the following (and signs the note with his initials): "Este conto de Mohammad Zolachid, reproduzindo um fato histórico, é um dos documentos mais característicos de mentalidade oriental, especialmente turca, de antes da Guerra e de logo após a revolução, quando Kemal Pachá mandava enforcar centenas de inimigos. Dessa tragédia humana o escritor árabe fez esta sátira" (224) [Reproducing a historical fact, this story by Mohammad Zolachid is one the documents most characteristic of Oriental, especially Turkish, mentality before the war and immediately after the revolution, when Kemal Pasha ordered the hanging of hundreds of enemies. This human tragedy is what the Arab writer satirizes]. Even though Turk and Arab are nominally differentiated, the existence of an "Oriental mentality" that presumably characterizes both is asserted. A story about the cruelty of an eighth-century Arab

potentate is said to "satirize" that of a twentieth-century Turkish leader. Absent any evidence in the story itself that al-Mansur stands for Kemal (Atatürk?), one wonders about the purpose of this curious footnote. Is it European-inspired hostility to the Ottoman Empire? Sympathy with many Arab immigrants in Brazil who detested the Ottomans and claimed to be their victims? The unflattering depiction of Mohammad Zolachid would seem to preclude the latter. Here, too, as before, Humberto's text sends contradictory messages—even when considering that the *turco* label was rather loosely used not only to designate a nationality but also a profession practiced by Arab, Jewish, and other immigrants, as in "*turco da prestação*" (installments Turk), a pack-peddler who sold on credit.

What attracts Humberto to Zolachid's manuscript are the title and the fact that the stories it contains resemble those of *A Thousand and One Nights*. He goes on to misidentify Shahrazad and Shahrayar as Arab characters (their names are Persian and their kingdoms are located somewhere between India and China, according to the *Nights*)—an error or misconception later perpetuated in Nélida Piñon's *Vozes no deserto* (2004, *Voices of the Desert*), who turns Shahrazad into a Bedouin Arab. Yet Humberto rightly notes that some of the stories relate to what are, for its original audience, the remote and exotic lands of India, China, and Japan (*A sombra* xii). Humberto reports that he purchased the book from Mohammad Zolachid, agreed to pay for it in twelve monthly installments, and began publishing stories from it under his own name in newspapers and magazines. When, eight months later (at the time he sits down to write the preface), he is unable to pay, he decides to publish the book in its entirety so as to pay off the remaining installments with part of the proceeds and to keep the rest for himself.

Claiming that the book was written not by himself but by someone else, Humberto uses another standard literary ploy

by which writers have for centuries sought to disavow authorial responsibility for their work. They do so in order to deny the work's fictionality and/or to lend it a certain prestige that derives from its association with an authority presumably higher than themselves. Medieval Arab writers, poets, and forgers used this strategy, as Abdelfattah Kilito explains in *The Author and His Doubles,* and a long list of European novelists have also done so. The eighteenth-century epistolary novel is based on such disavowal, and before that Miguel de Cervantes famously attributed *Don Quixote* to an Arab author, Cide Hamete Benengeli. Earlier still, strikingly similar to Humberto's case is the following statement by twelfth-century English natural philosopher and translator of Arabic scientific works Adelard of Bath (1080-1152):

> Our generation suffers from a deep-seated reluctance to accept anything on the authority of a modern thinker. Therefore, whenever I want to present a notion of my own, I attribute it to someone else by declaring: "It was so-and-so who said so, not I"; and to ensure I am believed, I say of all my opinions: "It was so-and-so who invented it, not I." In order to avoid the unpleasant consequences of having anyone think that someone as ignorant as myself has the temerity to offer his own ideas, I let it be supposed that I have come across them in my studies of Arabic works. Should what I say displease little minds, I do not wish to be the one who displeases them. I know how true scholars suffer at the hands of common men. Thus it is not my own cause that I plead, but rather that of the Arabs. (Quoted in Kilito x)

Eight centuries separate Adelard and Humberto, but the vastly different worlds they inhabited notwithstanding, the two writers share an admiration for Arabs and use the same authorial strategy. Adelard belongs to medieval Europe, at a time when it was engaged in a massive campaign of holy war against Islam, begun in his own lifetime with Pope Urban II's declaration, in 1095, of what became the first Crusade. Yet Adelard himself was one of

those who helped translate Arab scientific knowledge into Latin, knowledge that would enable Europe's Renaissance a few centuries later. His words express great appreciation for Arab culture at a time of overwhelming religious hostility. The tables had shifted by Humberto's time, Europe having achieved far greater technological and economic advantage over the Islamic world, and in fact having recently defeated the Ottoman Empire in World War I and colonized its Arab territories. Acting as the handmaiden of colonialism, Orientalism had denigrated both Islam and Arab culture to the point where all of its prestige had completely disappeared in Europe. Yet in a Brazil trying to free itself from European cultural dependency, the modernist avant-garde validates what Eurocentric ideology despised—Native American, African, and Arab knowledges and arts—as sources of Brazil's cultural uniqueness and strength. The notion of "*sabedoria oriental*" and Humberto's Arab "doubles" (in Kilito's sense) are a manifestation of that.[22]

Similar to but more elaborate than his use of a pseudonym in *Os pombos de Mahomet*, Humberto's disavowal of authorship in *À sombra das tamareiras* lends an aura of authenticity to their "Oriental" origin by attributing their composition (or at least their transmission) to Mohammed Zolachid. However, as readers find in the tales themselves so many examples of the so-called "*sabedoria oriental*," a striking contrast emerges between the representation of the *turco* as an undesirable immigrant and the wisdom found in the millennial culture of the "Orient," evident in the stories. This seeming contradiction makes sense when plotted chronologically along the familiar Orientalist narrative of a great civilizational past and a decadent present. Through the Hegelian narrative of the decline of the East and the rise of the West, Orientalism constructed

22 Although he admired the Parnassians and disliked modernism, Humberto championed cultural nationalism and "brasilidade." On his attitude to modernism, see Reis 44-49.

its object of study as a place that is both desirable (because rich in materials and cultural resources waiting to be exploited by capable, advanced countries and, in this case, by a talented writer) and at the same time ripe for European colonization because backward and incapable of regenerating itself. This classic Orientalist typology by which civilization advances to the West as it recedes from the East becomes particularly significant in the context of an immigrant country like Brazil during the 1920s-30s, still wedded to ideas of progress and nineteenth-century racial theory that rendered European immigrants more desirable than others, yet beginning to assert its cultural independence from Europe by declaring its openness to other cultural influences. From this perspective, it becomes possible, without contradiction, to welcome the "*sabedoria oriental*" but not the *turco* who transmits it.

It is a testimony to the importance of Humberto's work that his relatively brief albeit complex treatment of the subject, especially in *Á sombra das tamareiras*, manages to weld together two tendencies that bifurcate in the work of his contemporaries and successors. The derogatory stereotype of the *turco*—shrewd, unscrupulous, greedy, ambulant vendor who cheats his customers—will proliferate in the work of many Brazilian writers from that period and, in fact, linger to the present. One noteworthy example is a racist short story by Mário de Andrade (1893-1945) entitled "Os sírios" (The Syrians), about a married couple whose temperamental contrasts lead them to detest each other, even though they are equal in greed, compulsive cheating, and sheer dislikeability.[23] By contrast, Júlio César de Melo

23 Dated April 1930, "Os sírios" was included in the second edition of *Primeiro andar (contos selecionados)*, published in 1943. In his preface to this edition, Mário de Andrade explains that he decided to remove three stories that he had included in first edition of the collection, published in 1925, and to add three others, including "Os sírios," which he says he liked (de Andrade 47-48). The second edition was later reprinted in vol. 1 of *Obras completas*, entitled *Obra imatura*.

e Souza (1895-1974), who began to publish his famous "Oriental" tales under the pseudonym of Malba Tahan with *Céu de Allah* (1927, Allah's Heaven), contributed to the popularity of the notion of "*sabedoria oriental*" by extolling the mathematical genius of Muslim scholars. The split image of admirable Arabs of the past and dislikeable Arab immigrants in the present does not begin to be challenged until Jorge Amado's depiction, in many of his novels from the 1950s onwards, of those immigrants as richly contributing to the development of modern Brazil, and of their descendants as "Brasileiros dos melhores" (among the best Brazilians) (Amado 8).[24]

WORKS CITED

Amado, Jorge. "Prefácio." In Mansour Challita, *A literatura árabe, fonte de beleza e de sabedoria*. Rio de Janeiro: Pongetti, n.d. 7-10.

Andrade, Mário de. [1930]. "Os sírios." In *Primeiro andar (Contos selecionados)*. 2nd ed. *Obras completas de Mário de Andrade*. Vol.1 *Obra imatura*. São Paulo: Livratia Martins Editora, 1960. 189-94.

Campos, Humberto de. *Os pombos de Mahomet: Continuação da* A funda de David. Rio de Janeiro: Livraria Editora Leite Ribeiro, 1925.

---. Sombra das tamareiras: Contos orientais. São Paulo: Livraria José Olympio, 1934.

Freyre, Gilberto. *Casa-grande e senzala: Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. Rio de Janeiro: Maia e Schmidt, 1933.

Grigore, George. "*Kalīla wa Dimna* and Its Journey Towards World Literature." *Romano-Arabica: Arab Linguistic, Literary and Cultural Studies* XIII (2013): 139-50.

Hassan, Waïl S. "Jorge Ahmad." *Comparative Literature Studies* 49:3 (2012): 395-404.

---. "Carioca Orientalism: Morocco in the Imaginary of a Brazilian *Telenove-*

24 On Amado's representation of Arab immigrants, see Hassan, "Jorge Ahmad." For a brief overview of the representation of Arabs in Brazilian literature in general, see Mamede Mustafá Jarouche. I thank Jarouche for drawing my attention to Mário de Andrade's short story.

la." *The Global South Atlantic*. Eds. Kerry Bystrom and Joseph Slaughter. Fordham UP, 2017. 274-94.

Hourani, Albert. *Islam in European Thought*. Cambridge: Cambridge UP, 1992.

Jarouche, Mamede Mustafá. "Árabes, mouros e sírios-libaneses na literature brasiliera." In Ligia Maria Scherer, Felipe Haddock Lobo Goulart, and Pedro Augusto Franco Veloso, eds. *Brasil-Líbano: Legado e futuro*. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2017. 163-73.

Kilito, Abdelfattah. *The Author and His Doubles: Essays on Classical Arabic Culture*. Trans. Michael Cooperson. Syracuse: Syracuse UP, 2001.

Lesser, Jeffrey. *Immigration, Ethnicity, and National Identity in Brazil, 1808 to the Present*. New York: Cambridge UP, 2013.

Plancy, Jacques-Albin-Simon Collin de. *Dictionnaire infernal*. Paris: P. Mongie, 1818.

Reis, Roberto. "O carpinteiro das letras: Um perfil intelectual de Humberto de Campos." In *O miolo e o pão: Estudo crítico e antologia de Humberto de Campos*. Eds. Roberto Reis, Lúcia Helena Carvalho, and Roberto Acízelo de Souza. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 1986. 39-49.

A pátria na literatura e na música dos imigrantes sírio-libaneses e seus descendentes no Brasil

Robert H. Moser
University of Georgia

A.J. Racy
University of California Los Angeles

Nos escritos relacionados à diáspora, o tema da pátria é trazido frequentemente à atenção e é teoricamente avaliado[25]. Neste artigo, analisamos de forma atenta a ideia de pátria, do modo como esta tem sido lembrada, evocada ou reconstruída, através da literatura e música dos imigrantes sírio-libaneses e seus descendentes no Brasil.[26] Neste caso, usamos o termo "imigrantes" (em árabe, *muhājirīn,* ou aqueles que partiram para o *mahjar* — ou vivem nele — literalmente, o lugar de imigração) em referência às comunidades no Brasil que têm raízes sírias ou libanesas. Entre estes imigrantes há um número relativamente pequeno que tem vindo para o Brasil, nas últimas décadas, e cujo status pode se encaixar no perfil fami-

25 Este artigo foi publicado em inglês na revista *Diaspora: A Journal of Transnational Studies*. Reprinted with permission from University of Toronto Press (https://utpjournals.press), DOI#659212, Diaspora 19, 2/3 (2010): 280-311. © 2017. Traduzido para o português por Luiz Roberto Leite Farias. Salvo indicação em contrário, as traduções das citações em inglês são de Farias, e as do árabe são dos autores.

26 Nossa pesquisa é fruto de um interesse de longa data no Brasil e no Oriente Médio. Este artigo é baseado em pesquisas de arquivo e etnográficas realizadas em conjunto durante a Primavera de 2009, no Rio de Janeiro e em São Paulo. Inúmeros grupos e indivíduos apoiaram nosso projeto, entre eles: Professor Paulo Gabriel Hilu Rocha Pinto; Professor Samuel Araujo; Mario e Heloisa Germanos; Samuel Racy; Dr. Barbara Racy; Lilian Gattaz, Laila Gattaz e a família Gattaz; Sérgio Assad; Sami Maalouf; Christiano Markes; Tony Mozayek; Sérgio Ricardo, Elizabeth Travassos; Magda Moura Rassi; Jamile Maluf; Willson Center for Humanities & Arts, da Universidade da Georgia, EUA.

liar de imigrante, ou "aquele que deixa seu país de cidadania para viver permanentemente, ou por muito tempo, em outro país."[27] No entanto, também estudamos uma onda anterior de imigrantes que se estabeleceu no país anfitrião por várias gerações e cujo status manifestava traços diaspóricos comuns.

As definições de diáspora geralmente ressaltam o deslocamento da pátria, geralmente através de coerção, e o posterior assentamento em terras estrangeiras, ao mesmo tempo mantendo um profundo, muitas vezes mítico, apego à pátria (ver Safran 1991).[28] Contudo, nos últimos anos, essa definição tem sido amplamente discutida e reavaliada. Os estudos da diáspora têm, ao longo do tempo, adotado diferentes graus de flexibilidade em relação ao que constitui a condição diaspórica.[29] Assim, as diásporas podem nem sempre se desenvolver através de uma longa passagem de tempo, e podem ou não ser o resultado de migração forçada (Lewellen 16).[30]

27 "(...) one who leaves his country of citizenship to live permanently, or for a long time, in another country"(Lewellen 130).

28 Ver artigo de William Safran "Diaspora in Modern Societies: Myths of Homeland and Return" no qual ele propõe os seguintes parâmetros conceituais para a diáspora: 1) dispersão a partir de um "centro" original para regiões "periféricas"; 2) a retenção da "memória coletiva" sobre a pátria; 3) um senso de alienação dentro do país anfitrião; 4) uma idealização da pátria e a esperança de um eventual retorno; 5) um compromisso com a preservação e o bem-estar da pátria; e 6) o cultivo de uma relação contínua com a pátria que, por sua vez, contribui para um sentimento de solidariedade (83-84).

29 Para discussões sobre o desenvolvimento teórico do discurso sobre a diáspora ver Tölölyan 2007.

30 A migração forçada tem sido imputada, por exemplo, à comunidade exilada de iranianos em Los Angeles (Naficy 1993). Além disso, como argumenta Lewellen, diásporas "sem coesão" também existem (Lewellen 163-170). Enquanto isso, devido à influência da globalização, as comunidades diaspóricas podem se tornar mais conscientes de suas raízes, bem como desenvolver novas atitudes em relação aos seus países anfitriões (Ibid). Da mesma forma, as interações físicas e culturais entre as diásporas e suas respectivas pátrias tornam-se mais próximas, devido aos "fluxos globais" emergentes, especialmente sob a forma de "mediação eletrônica" (Appadurai

Como resume Lewellan, "a diáspora não deve ser considerada de forma absoluta, como uma coisa objetiva que existe de alguma forma permanente ou semipermanente. Mesmo a diáspora de longo prazo está quase constantemente em um estado de fluxo" (161).[31]

Finalmente, os músicos e escritores árabes-brasileiros examinados neste artigo raramente se encaixam perfeitamente em definições rígidas de categorias étnicas, transnacionais, diaspóricas, ou de imigrantes.[32] Em vez disso, eles fazem parte de um continuum que abrange frequentemente características de múltiplas categorias e identidades. A pátria, sem dúvida, tem ocupado uma posição de destaque no discurso sobre a diáspora. Enquanto que a primeira onda de imigrantes árabes ao Brasil, durante a primeira metade do século XX, manifestava frequentemente traços diaspóricos, é evidente que, nas últimas décadas, árabes-brasileiros são descritos de forma mais acurada como minorias étnicas.

Este artigo examina o conceito de pátria tanto por uma perspectiva histórica quanto pela própria experiência vivida pela comunidade. Falar de pátria pode sugerir um local de partida que seja bem definido; no entanto, em muitos casos essa "terra natal" consiste de localidades díspares, embora geograficamente relacionadas (Turino 5 e O'Brien 71). Além disso, a pátria não é uma entidade fixa ou congelada no tempo, já que fronteiras nacionais, configurações étnicas, sistemas políticos e econômicos, e estilos de vida, podem mudar significativa-

195-199). Este fenômeno, por exemplo, manifesta-se através da ubiquidade dos filmes de Bollywood, tanto nas vidas diaspóricas quanto na pátria indiana (Alessandrini 315-340). Da mesma forma, as "músicas mediadas" têm iniciado "diálogos diaspóricos" na "transnação" albanesa (Sugarman 21-38).

31 "Diaspora should not be considered an absolute, an objective thing that exists in some permanent or semipermanent form. Even long-term diaspora are almost constantly in a state of flux."

32 Ver Moser 2011 para uma discussão sobre como as comunidades transnacionais luso-americanas se unem nos EUA e Canadá, por exemplo, desafiando os estereótipos da literatura étnica.

mente. Assim, as imagens de pátria dos imigrantes podem ficar dessincronizadas com a realidade atual do local de origem. Enquanto isso, tais imagens podem variar dependendo da época em que a imigração ocorreu. O perfil coletivo dos imigrantes no país anfitrião pode mudar da mesma forma. Dada a mudança da paisagem política do Oriente Médio, desde o período do antigo Império Otomano, no final do século XIX, a denominação popular de imigrantes sírios-libaneses tomou diferentes formas no Brasil. Como escreve John Tofik Karam: "Os povos do Oriente Médio têm sido identificados por muitos rótulos no Brasil: *turco*, *sírio*, *libanês*, *sírio-libanês*, árabe e árabe-brasileiro."[33] A hifenização, comum nos Estados Unidos, não tem sido uma prática predominante no Brasil, embora tenha sido implícita em determinadas categorias étnicas brasileiras (Lesser 4). Ademais, as alianças dos imigrantes sírio-libaneses no Brasil têm se estendido para além dos delineamentos nacionais ou políticos. Geralmente, suas afiliações têm se concentrado na família, nas denominações religiosas e nas localidades de onde os imigrantes vieram (Truzzi 2005, 2).

A perspectiva diaspórica é moldada pela experiência das comunidades no novo mundo, e pelas identidades híbridas que são perpetuamente construídas, e reconstruídas, no cenário desse novo mundo (ver Bhabha 1995, Hall 2004, Turino 2004 e Taylor 2007). Com isso em mente, a comunidade de imigrantes sírio-libaneses no Brasil pode ser estudada em seus próprios termos, ou seja, em seu ambiente histórico e social específico ou, citando Karam, como "um outro arabesco" (9-10). Nas culturas imigrantes ou diaspóricas, a pátria pode ser retratada nostalgicamente, reificada (Yazedjian 38-50) e fetichizada (Naficy 127-153). Da mesma forma, narrativas sobre a experiência migratória podem adquirir uma aura particular. Na comunidade de imigrantes árabes do Brasil, isso tem sido su-

33 "Middle Easterners have been identified by many labels in Brazil: turco (Turk), sírio (Syrian), libanês (Lebanese), sírio-libanês (Syrian-Lebanese), árabe (Arab), and árabe-brasileiro (Arab-Brazilian)" (Karam 11).

marizado pelo conceito de "saga",[34] que comenta os desafios físicos, emocionais e econômicos dos imigrantes ao deixarem a pátria e lutarem para estabelecer uma vida decente no *mahjar*."[35]

À medida que buscamos as articulações de pátria na literatura e na música, cremos que as artes expressivas constituem uma arena ideal para a auto-representação. Nossa pesquisa se baseia — e contribui — no discurso recente sobre o papel das artes na construção do eu em comunidades diaspóricas. Tal papel está bem documentado, no caso da literatura, das artes visuais e da música (Turino e Lea 2004). De certa maneira, vemos os vários meios expressivos como sendo complementares e intertextualmente relacionados. Em combinação, a literatura e a música fornecem uma imagem expandida sobre a cultura diaspórica, ou talvez uma perspectiva "estereoscópica" sobre ela, tendo em mente que a literatura e a música se fundem na vida social dos imigrantes e de seus descendentes. Por fim, o estudo aprofundará nossa compreensão não apenas das perspectivas e vozes dos imigrantes e seus descendentes, mas também do contexto mundial mais amplo em que eles viveram e ajudaram a construir.

Sinopse histórica

O maior influxo de imigração árabe para o Brasil ocorreu a partir de 1904, com a grande maioria se estabelecendo na cidade de São Paulo, embora contingentes significativos tenham se instalado nos estados do Pará, Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul (Lesser 48).

---

34 A palavra "saga" aparece, por exemplo, no Mahjar de Roberto Khatlab: Saga Libanesa no Brasil (2002). Também está incluída no título de uma obra musical de dois violonistas brasileiros, de ascendência libanesa, os irmãos Sérgio e Odair Assad. Ver mais abaixo discussões sobre a composição de Sérgio Assad, "Saga dos Migrantes".

35 O nome árabe mahjar deriva do verbo hajara, ou partir para outro lugar, muitas vezes permanentemente. Carregando nuances de tristeza, como por exemplo em canções árabes sobre amor não correspondido, o nome mahjar refere-se ao lugar onde os imigrantes estão, na maioria das vezes levados para o Ocidente, na América do Norte ou do Sul.

Entre 1884 e 1939, mais de 100.000 imigrantes viajaram do Oriente Médio para o Brasil, a grande maioria vinda da Síria e do Líbano, áreas que antes da Primeira Guerra Mundial existiam sob o domínio do Império Otomano. A chegada com um passaporte otomano na mão consequentemente reforçou, no imaginário brasileiro, o estereótipo do *turco*. No entanto, a grande maioria dos sírios e libaneses que emigraram para o Brasil eram cristãos de várias denominações, incluindo ortodoxos orientais, greco-católicos, melquitas, maronitas e protestantes. A principal atividade econômica dos primeiros imigrantes sírios e libaneses no Brasil, assim como nos Estados Unidos, foi a "mascateação", o comércio ambulante.

A presença árabe no Brasil, estudada por pesquisadores como Jeffrey Lesser, John Karam, Paul Amar e Paulo Gabriel Hilu, pode ser delineada ao longo da seguinte e ampla trajetória histórica, começando com a busca dos primeiros imigrantes por um ponto de apoio econômico no Brasil, por meio do comércio ambulante, durante o final do século XIX e início do século XX. Por volta das décadas de 1920 e 1930, surgiram atividades socioeconômicas e intelectuais mais distintas e organizadas, marcadas por movimentos literários (mais notavelmente a Liga Andaluza) e movimentos políticos (buscando a independência dos Estados árabes). Essa atividade foi acompanhada por fortes tendências em direção à aculturação tanto das normas ocidentais quanto das convenções brasileiras. Na Segunda Guerra Mundial, a tendência assimilativa se intensificou como resultado do clima político restritivo, e do discurso e políticas nacionalistas da era Getúlio Vargas. Após a Segunda Guerra Mundial, a independência dos Estados árabes conduziu a um sentimento de identidade nacional mais consolidado, na pátria de origem, e à criação de novos vínculos entre esses Estados e a comunidade *mahjar* no Brasil. No entanto, esse novo vínculo foi atenuado pelo clima político hostil da ditadura militar brasileira, e a subsequente repressão das afirmações étnicas, durante o final dos anos 1960 aos anos 1970. A

reinstituição de um governo democrático no Brasil, em meados da década de 1980, o aumento de influências globais e contatos transculturais, a crescente consciência das identidades étnicas, no Brasil, nos últimos vinte anos, tudo isso levou a interações mais estreitas e maior interesse em outras culturas mundiais, além daquelas de origem luso, africana e indígena, que são parte do discurso nacional brasileiro predominante.

O legado literário

O legado literário da comunidade sírio-libanesa no Brasil remonta ao final do século XIX. Embora a maioria dos imigrantes árabes, antes de vir para o Brasil, fosse composta de agricultores, uma parcela tinha um amplo lastro intelectual. De um modo geral, esses intelectuais se beneficiaram da educação formal recebida em escolas missionárias protestantes, na Síria e no Líbano, sendo a mais importante delas a Universidade Americana de Beirute, uma instituição fundada por presbiterianos em 1866. A primeira onda de sírios e libaneses que veio ao Brasil, antes da Primeira Guerra Mundial, consistia, em parte, de exilados intelectuais perseguidos pela atmosfera de opressão cultural em suas pátrias, indivíduos cuja intenção, segundo Slimane Zeghidour, era sair "provisoriamente, para melhor organizar, popularizar a causa árabe no estrangeiro, fazê-la vitoriosa e voltar um dia para suas casas" (46).[36] Para eles, a "América surge como uma terra mítica, a partir da qual tudo pode ser possível, mesmo a libertação da pátria" (44). Oswaldo Truzzi também destaca que a maior preocupação dos primeiros jornais árabes no Brasil era a libertação política da Síria e do Líbano da ocupação turca (1992, 44). Estes jornais precursores eram escritos quase exclusivamente em árabe e adotavam um tom militante, ativista. Segundo

36 Ver também a discussão de Jamil Safady sobre o perfil literário dos imigrantes sírio-libaneses no Brasil, na primeira metade do século XX (Safady 1972a).

Truzzi, esse ativismo político inicial e conteúdo artístico sofisticado acabaram por dar lugar a uma maior ênfase nas relações sociais, à medida que os jornais se tornaram essencialmente veículos para informar sobre a vida da comunidade, com avisos sobre casamentos, festas e outras atividades sociais. Zeghidour destaca a relevância política, artística e histórica dos jornais e revistas literárias sírias e libanesas do período. Notavelmente, a distância e o território neutro oferecidos pelo exílio no Brasil criaram a "condição ideal" para os intelectuais transcenderem as divisas da "pequena aldeia, a igreja e a mesquita", e se verem em uma nova dimensão como árabes, aspecto tão essencial à causa da libertação política (Zeghidour 51).

Os primeiros jornais árabes do Brasil surgiram no final do Séc. XIX (Safady 1972a; Zeghidour 1982), por exemplo, no Rio de Janeiro, em 1896, com o título *Al Nakib* (al-Naqīb) pela iniciativa de Naum Labuki (Na'ūm Labakī), e em São Paulo, em 1898, com o jornal *Al-Asmahi* (al-Aṣma'ī).[37] Dois anos depois, o primeiro grupo literário foi formado em São Paulo, com o nome *Ruwaq al Ma'arri* (Ruwāq al-Ma'arrī) (Zeghidour 56).[38] Um número considerável de jornais sírios e libaneses, revistas literárias e outros periódicos, surgiu no Brasil durante a primeira metade do século XX, muito provavelmente superando uma centena de publicações na década de 1950 (Khatlab 60-61; Zeghidour 57-58). Não obstante a desigualdade na qualidade ou duração dessas publicações (algumas circularam em formato bilíngue – árabe/português), é evidente que essa pletora

37 No caso de palavras árabes, especialmente nomes de pessoas, a primeira grafia indica a ortografia brasileira; a segunda (entre parênteses) segue a transliteração árabe padrão.

38 O termo Ruwāq al-Ma'arrī significa aproximadamente "o salão intelectual", ou local de encontro de al-Ma'arrī (nome completo Abū al-'Alā' al-Ma'arrī), um célebre poeta árabe medieval cuja poesia era filosoficamente provocativa. O conceito de ruwāq, que também pode significar "pórtico" ou "colunata" está relacionado com o termo al-Ruwāqiyyah, o nome árabe para a antiga escola filosófica do estoicismo.

de jornais luso-árabes, durante a primeira metade do século XX, contribuiu para a reformulação da identidade árabe moderna no *mahjar* e além.

A voz mais proeminente dessa reformulação, e o grupo literário brasileiro mais prolífico do *mahjar*, era chamado *Al Usbá al Andalussiya* (al-'Uṣbah al-Andalusiyyah, ou Liga Andaluza). Fundada em São Paulo pelo poeta libanês Michel Maluf (Ma'lūf), no início da década de 1920, a Liga Andaluza era composta por mais de trinta escritores sírios e libaneses — especialmente poetas — e publicou um periódico e outras obras acadêmicas e literárias regularmente até 1953. Poetas e outros escritores admirados que fizeram parte desta sociedade literária incluem Al Kuri (Rashīd Salīm al-Khūrī), Habib Massaud (Ḥabīb Mas'ūd), Chafiq Maluf (Shafiq Ma'lūf) e Elias Ferhat (Ilyās Farḥāt), entre outros. Tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos, a década de 1920 testemunhou um florescimento da literatura *mahjar*. E é precisamente em 1920 que um grupo de escritores árabes em Nova York formou "Al Rabita Al Qalamíya" (al-Rābiṭah al Qalamiyyah, ou 'The Pen League'), liderado pelo aclamado escritor libanês, Kahlil Gibran (Jibrān Khalīl Jibrān). Posteriormente, os holofotes se concentraram mais intensamente no grupo em Nova York, devido em grande parte à popularidade internacional astronômica de *O Profeta* e outras obras de Gibran. Contudo, os periódicos diretamente associados à Pen League só foram publicados até 1925, em um total de cinco anos, enquanto que a Liga Andaluza no Brasil continuou a publicar sua revista literária mensal até 1953, durante mais de trinta anos (com uma breve interrupção durante a Segunda Guerra Mundial, quando Getúlio Vargas proibiu a publicação de jornais que não eram escritos em português). Composta por artigos que abrangiam os campos da sociologia, historiografia, arqueologia e crítica literária, bem como poesia e outras obras de literatura, a revista da Liga Andaluza alcançou um público amplo no *mahjar* da América do Norte e do Sul, e incluía um número substancial de

assinantes no Oriente Médio também.

A escolha do nome "Andaluza" foi inspirada em dois motivos, cada um relacionado à construção da identidade nacional e étnica para os imigrantes sírios e libaneses. Para este círculo intelectual, a Andaluzia representava um período de renascimento cultural árabe na Península Ibérica, durante o tempo da ocupação moura, a partir do Séc. VIII até o Séc. XV. Este período foi caracterizado por um grande ressurgimento das ciências, das artes, do pensamento filosófico e, de maneira maislimitada, da tolerância social e religiosa entre muçulmanos, judeus e cristãos, particularmente durante o período inicial entre os Séc. X e Séc XI. Mesmo que essa reivindicação de tolerância mútua não possa ser aplicada para o período subsequente, esse mito persistiu. Inspirados pelo que eles acreditavam representar uma era de ouro na produção cultural árabe, intelectuais da diáspora *mahjar* abraçaram uma perspectiva distintamente secular, política, filosófica e artística, e lutaram ao longo da década de 1920 por afirmar uma identidade e modo de expressão mais modernos. A colaboração dos árabes brasileiros nesse processo foi particularmente significativa. De acordo com Zeghidour:

> [...] a Andaluzia representou uma revolução na literatura árabe, provocando uma dessacralização da língua e uma maior liberdade de experiência. Os árabes do Brasil descobriram que a renovação necessária da língua árabe, que eles não ousavam fazer, em virtude das pesadas tradições psicológicas, já se fizera com êxito na Andaluzia. Considerando sua história com olhos novos, constataram que, também eles, no seio de um povo e de uma cultura provenientes dessa mesma Andaluzia, eram convocados a reviver a mesma experiência de inovação poética. (70)

Inerente a essa restauração árabe, de um passado idealizado em solo brasileiro, é a afirmação de uma ligação étnica entre imigrantes sírios e libaneses e o grupo etno-nacional brasileiro dominante, cujas próprias raízes, claro, remontam a Portugal. Essa ligação

remonta a algo ainda mais ancestral do que a ocupação moura da Ibéria Medieval, de acordo com aqueles que reivindicavam um elemento fenício, como uma parte antiga, todavia intrínseca da etnia portuguesa. O coração da Fenícia antiga e suas principais cidades Tyre e Sidon correspondem aproximadamente às duas cidades de Sour (Ṣūr) e Saida (Ṣaydā) na costa do atual Líbano. De fato, essa proclamada convergência de raízes fenícias e mouras, compartilhadas por sírios, libaneses e brasileiros, faz parte de um discurso de miscigenação promovido por teóricos sociais brasileiros, como Gilberto Freyre e Luís Câmara Cascudo, além de escritores sírios e libaneses no Brasil, como Salomão Jorge e Ilyas Farhat (Menor 43, 77). Uma expressão duradoura dessa fraternidade étnica foi gravada em bronze e granito, em 1928, com a inauguração de um imponente monumento erguido no Parque Dom Pedro II, em São Paulo. Intitulado "Amizade Sírio-Libanesa", e patrocinado por líderes da comunidade árabe para comemorar o centenário da independência brasileira de 1922, o monumento representa uma curiosa mistura de expressão nativista com fraternidade luso-sírio-libanesa. A obra incorpora estátuas de navegadores fenícios, filósofos andaluzes, uma figura feminina personificando a *pátria* brasileira, e uma donzela síria oferecendo um presente ao seu "irmão brasileiro", representado por um guerreiro indígena tupi (Lesser 57-58).

Embora a natureza particular deste relacionamento ainda não esteja clara, é provável que os poetas e escritores libaneses e sírios desta geração — a maioria dos quais residiam em São Paulo — tenham sido influenciados, em certa medida, pela exuberância revolucionária da Semana de Arte Moderna, de 1922, e pelo subsequente movimento modernista no Brasil. Ainda não está claro, precisamente, como esse espírito modernista brasileiro foi adotado por escritores imigrantes árabes, e outros artistas. Vale no entanto ressaltar que os participantes da Liga Andaluza e da Semana de Arte Moderna buscavam formas de rejuvenescimento ideológico e

estético por meio de uma combinação simultânea de vanguardismo futurista e o restabelecimento de um passado considerado nativo e autêntico. A obra-prima do poeta sírio-libanês Chafiq Maluf (Shafīq Ma'lūf) intitulada *Abqara* ('Abqar) serve como exemplo dessa preocupação mútua, e provavelmente foi influenciada pelo movimento modernista brasileiro. Aparentemente, Shafīq Ma'lūf desfrutava de uma estreita relação e troca constantes de ideias com várias figuras relevantes do movimento modernista paulista. Sabemos que seu épico foi traduzido para o português por Mussa Kuraiem (Mūsá Kurayyim) e que recebeu elogios de Agripino Grieco, Menotti del Picchia, Correia Júnior e Roger Bastide (Zeghidour 83).

As convergências exatas entre os libaneses e sírios participantes da "Nova Andaluzia" e do Modernismo brasileiro permanecem obscuras; não obstante, certos indicadores sugerem que a relação merece um estudo mais detalhado. Em um caso extraordinário de antropofagia linguística, uma coleção de poemas, intitulada *As Aventuras de Finianos*, escrita pelo poeta imigrante, Chukri Al Khouri (Shukrī al-Khūrī), foi publicada durante este mesmo período. Composta em múltiplos dialetos árabes, também incorporou terminologia portuguesa, africana e até mesmo indígena em seus versos, refletindo e promulgando a integração dos imigrantes árabes na sociedade brasileira. Um testemunho interessante da fraternidade luso-sírio-libanesa na literatura moderna aparece nas palavras do aclamado poeta brasileiro, Carlos Drummond de Andrade, que, em seu prefácio do romance *O Escravo da Corôa*, do escritor sírio-libanês, Tanus Jorge Bastani, elogiou a contribuição dos vendedores ambulantes sírios e libaneses para o desenvolvimento social brasileiro, afirmando:

> Sem auxílio de ninguém, eles vararam regiões totalmente desligadas da civilização litorânea, levando-lhes desde a miçanga sonhada pela mocinha da roça até máquinas e gêneros indispensáveis à vida humana (...) Foram ao mesmo tempo comércio,

> serviço postal, meio de transporte, emissário de confiança, isso que hoje se diz: agente de unidade nacional. (xiii)

E em um tom ainda mais pessoal, Drummond continua:

> (...) dedico-lhe esta crônica, assim como o quibe do restaurante da Rua da Alfândega, aonde você me levou, era de trigo integral, ela é de integral simpatia por sua exuberância líbano-brasileira. (xiii)

O que Carlos Drummond de Andrade não sabia era que o intelectual libanês e sírio no Brasil, mercador de palavras, vendia sua visão de "unidade nacional" para um mundo pan-árabe, em um mercado muito mais amplo, que englobava tanto o *mahjar* das Américas como as pátrias do Oriente Médio.

A pátria na literatura mahjar

No Brasil, o *mahjar* sírio-libanês, especialmente durante suas décadas iniciais, testemunhou a criação de um repertório literário significativo e multifacetado que era ligado à pátria de várias formas. O material era escrito em árabe, em grande parte no idioma altamente venerado da poesia clássica, embora alguns escritos sobre a pátria aparecessem em prosa árabe e, especialmente nos anos posteriores, também em português. Os escritores, muitos dos quais estavam ligados à Liga Andaluza, discutiam uma variedade de assuntos, incluindo a experiência *mahjar*, causas nacionais, e marcos referenciais árabes, tais como as cidades históricas, e líderes políticos e sociais. Também incluídas estavam as perspectivas filosóficas sobre temas como o amor, a morte, a beleza da natureza, a mitologia, o propósito da vida, e a dignidade humana.[39] No entanto, a poesia relacionada à pátria parece ter ocupado uma posição privilegiada nas mentes dos poetas e, presumivelmente, na consciência de suas audiências no *mahjar* e na pátria. Esse gênero temático tornou-se

39 Algumas antologias árabes sobre os poetas mahjar apresentaram o material de forma genérica, ou seja, em termos de assunto ou temas poéticos (ver, por exemplo, al-Daqqāq 1989; al-Barādiʾī, vol. 1, 2006; e Nūr al-Dīn, vol. 1, 2014).

particularmente atraente através do uso da própria voz do poeta e de sua experiência vivida no passado e no presente. Como mostrado abaixo, a mensagem muitas vezes tinha uma qualidade de testemunho, semelhante a uma história que é contada, e de várias formas recordada e recontada.

Poemas sobre a pátria abarcavam dois sentimentos intimamente relacionados. O primeiro pode ser melhor descrito como *ghurbah*, que em árabe conota um lugar estrangeiro ou solitário em que se sente como um estranho (*gharīb*). O termo *ghurbah* também se refere à experiência, ou ao estado em si, de ser alienado, de ser estranhado, e de não pertencimento. Esse termo também está relacionado com o conceito um tanto amplo de *mughtarab*, o lugar para o qual os imigrantes se destinaram, por exemplo, o *gharb* que, geograficamente falando, se refere ao Ocidente. O segundo sentimento é resumido pelo conceito de *hanīn*, que significa, aproximadamente, saudade, nostalgia ou o sentimento de privação de um lugar, de uma pessoa ou de um país. Neste caso, o assunto principal do *hanīn* é a pátria.

Na poesia *mahjar* essas duas noções se manifestam de várias maneiras. Para citar alguns exemplos, o poeta libanês Shukrallah al-Jurr (1902-1975), que migrou para o Brasil em 1923, onde fundou um diário chamado *al-Andalus*, antes de retornar ao Líbano em 1964, descreveu a tristeza sentida quando os imigrantes deixavam sua terra natal e as incertezas cercando suas vidas a partir dali. Em um poema intitulado '*Alá mutūm al-amwāj* (aproximadamente, 'no topo das ondas', ou 'cavalgando as ondas'), al-Jurr fala de como ele e outros como ele experimentaram a aflitiva cena de despedida em suas próprias partidas: uma mãe desamparada abraçando o filho perto do coração, pouco antes de ele partir; um irmão enxugando as lágrimas; um marido, no caminho para o barco, confortando sua esposa triste, e uma jovem apaixonada acenando para o amante aflito de partida. Como este poeta exclama, parafraseando: "será que

o *muhājir* (imigrante) alcançará o que ele aspira no novo mundo, onde ele pode morrer sem mãe para chorar sobre seu túmulo, ou uma irmã para regar o solo em seu local de enterro?" (al-Barādi'ī 221-223). Da mesma forma, o poeta libanês Shafiq Ma'luf (1905-1976), que veio ao Brasil em 1927, reflete figurativamente sobre sua própria partida, enquanto pede ao barco que o leva a partir de uma vez, para não estender a agonia dos entes queridos que se despedem acenando seus lenços (al-Daqqāq 65). Enquanto isso, outros poetas expressavam sua profunda nostalgia pelo povo e pelos lugares deixados para trás. O poeta *mahjar*, Husni Gorab (Ḥusnī Ghurāb, 1899-1950), que imigrou da Síria para o Brasil em 1920, evocou seu local de nascimento, Ḥumṣ, uma cidade na atual Síria, no verso a seguir de seu livro *Poemas da vida*; "Se eu chorar é por você; se eu me queixo é por você, enquanto eu lamento uma vida de separação (29).[40]

Tais sentimentos podem ter sido indiretamente influenciados por uma conjuntura não acolhedora, que alguns dos imigrantes tenham sentido no país anfitrião. O famoso poeta, al-Shā'ir al-Qarawī, (literalmente "o poeta aldeão", seu nome original era Rashīd Salīm al-Khūrī, 1887-1984), alude ao estereótipo negativo dos imigrantes sírio-libaneses. Em um poema ele se queixa: "Você é 'turco'! Mesmo que você tenha alcançado o topo da sociedade. Você é desprezado, não importa o quão bem sucedido você tenha se tornado. Você ainda é visto como um pobretão, mesmo que tenha construído arranha-céus" (al-Daqqāq 71). Em outro poema, al-Qarawī dirige-se à pátria árabe hiperbolicamente: "Oh, filha dos árabes, prepara meu sudário; vou voltar para morrer na minha terra natal" (Ibid.105).

Apesar disso, especialmente nos últimos anos, tais sentimentos pareciam ter sofrido uma certa transformação. Enquanto

40 A tradução do árabe para o português é dos autores. Para a versão árabe original ver *Poemas da vida*, Husni Gorab ou al-Barādi'ī, vol. 1, 2006, 283-284.

al-Qarawī, em um de seus poemas, expressa sua própria alienação (*ghurbah*) tanto no *mahjar* quanto na pátria (Ibid. 107), outros pareciam bem adaptados às suas novas vidas no *mahjar*. Em um poema intitulado, "*Arzah fī ghurbah*" (um cedro representando imigração ou separação), Yūsuf Fākhūrī (1910-1968), que deixou o Líbano para se tornar um industrial de sucesso, bem como um poeta estabelecido no Brasil, fala sobre uma muda de cedro libanesa que foi plantada no Brasil. Fākhūrī se dirige à recém-chegada semente (de cedro, que é o emblema venerado do Líbano) dizendo: "por ser plantado em um solo distante, não fique triste. Existe um país natal para nós aqui [Brasil] como há um também lá atrás [Líbano]. Você carrega do Oriente o espírito de sobrevivência e eternidade" (al-Barādi'ī 485).

Freqüentemente, a referência à pátria é expressa em uníssono com a integração do poeta ao país anfitrião, como em "Meu Poema" de Rachid Hias, de sua coleção bilíngue (português/árabe) *A primeira aurora:* "Sob a sombra do cedro secular/plantado em terras do Brasil/quero fazer do meu poema/uma obra grandiosa de caridade" (Hias 25). Jamil Safady, editor e comentarista de muitas dessas obras, identifica esse sentimento duplo como intrínseco à literatura *mahjar* brasileira: "Seus elementos mais marcantes são a nostalgia e a saudade, e uma profunda esperança pela libertação da pátria mãe. Suas descrições poéticas (...) expressam amor e respeito pelo seu novo ambiente, o local de nascimento de seus filhos" (Safady 7-8). O comentário de Safady ressalta até que ponto a literatura e, especialmente, a poesia, ressoaram profundamente no *mahjar* brasileiro.

Música na experiência sírio-libanesa

Do mesmo modo, a música tem desempenhado um papel significativo nas vidas dos imigrantes sírio-libaneses. Embora a música possa não ter sido a preocupação imediata para os primeiros imigrantes extenuados, alguns dos que tinham vocação musical trou-

xeram seus instrumentos nativos com eles, ou mandaram buscá-los mais tarde.[41] Por volta do início da década de 1920, muitos habitantes urbanos já eram capazes de ouvir música árabe em discos de 78 rpm. Isso é atestado pelas gravações existentes em coleções privadas no Brasil, e por anúncios de revistas árabes no Brasil, por exemplo, *Al-Jāliyah* (*A colônia*), fundada por Sāmī Racy em São Paulo, em 1922.[42] Assim, a loja Farah em São Paulo vendia discos de artistas celebrados, especialmente libaneses, egípcios e ocasionalmente turcos. Discos do início do século XX, por artistas como Shaykh Yūsuf al-Manyalāwī e Shaykh Salāmah Ḥijāzī, ambos do Egito, e Muḥyī al-Dīn Ba'yūn e Mitrī al-Murr, ambos do Líbano, tornaram-se disponíveis. Em seu anúncio de 1929, a loja Faraḥ também declarava que era a única distribuidora no Brasil dos discos Maloof, que eram produzidos nos Estados Unidos por Alexander Maloof (Ma'lūf), um árabe-americano radicado em Nova York, fabricante de discos e pianos de rolo, além de ser também pianista, compositor e editor musical. A mesma loja prometia enviar discos árabes com segurança para clientes nacionais, mesmo no interior brasileiro (Nashrat Faraḥ 1929). Desde o final da década de 1920, músicos famosos e grupos musicais e teatrais do mundo árabe foram convidados a se apresentar no Brasil. Durante a década de 1930, filmes egípcios, como os da

41 Exemplos incluem o falecido Wadī' Ohān Buṭrus que tocava o 'ūd (alaúde de braço curto) no Líbano antes de sua imigração para o Brasil, no início do Séc. XX, onde mais tarde ele adquiriu outro'ūd e tocou para o resto de sua vida. A propósito, ele era o tio de A. J. Racy por parte da avó paterna. Da mesma forma, o poeta al-Qarawī trouxe seu 'ūd e tocou por algum tempo no Brasil onde, como ele dizia, lhe dava conforto e consolo.

42 Sāmī Racy era o falecido tio de A. J. Racy por parte de pai. Após a morte prematura de Sāmī, em 1927, o diário passou a pertencer ao irmão de Sāmī, Benny Racy, que também o gerenciou. Por um tempo, o irmão de Sāmī, 'Azīz, foi correspondente do diário. A Colônia contou com artigos de muitos renomados escritores imigrantes, incluindo outros tios de Racy, em particular Anīs Racy, o irmão mais velho de Sāmī.

lendária cantora egípcia Umm Kulthūm (m. 1975), foram assistidos por imigrantes sírios-libaneses. Além disso, no final da década de 1940 o ídolo do canto libanês, Wadī ʻ al-Ṣāfī (1921-2013), permaneceu por vários anos no Brasil onde se apresentou para o público imigrante. Posteriormente, grupos musicais e folclóricos libaneses, notadamente o do célebre cantor libanês, Fayrūz, e os renomados compositores, irmãos Raḥbānī, fizeram apresentações de gala em teatros, especialmente em São Paulo.

Todavia, mudanças também ocorreram no gosto musical e na prática performática. A modernização e o abrasileiramento tornaram-se mais visíveis na vida musical dos imigrantes. Em uma edição de 1922 da revista em língua árabe, *Al-Jāliyah, Casa Pratt* apresentou um anúncio de página inteira para seus pianos *Nardelli*. Na verdade, muitos imigrantes, especialmente mulheres, aprenderam a tocar piano. No final da década de 1920, canções brasileiras e outras sul-americanas eram incluídas nos *ḥaflāt* (singular *ḥaflah*) imigrantes, ou eventos sociais festivos. Em 1928, *al-Jāliyah* reportou um evento de gala anual realizado pela Sociedade Filantrópica das Senhoras Sírias, em São Paulo, da seguinte forma:

> O Clube Tsainda recebeu as famílias mais honradas, figuras eminentes e personalidades literárias. A festividade foi aberta com um breve e elegante discurso da presidente da Sociedade, Miss Alice Dāwud. Depois, a senhorita Laylá Sim'ān Racy executou uma peça de piano ocidental que encantou os ouvidos dos ouvintes,[43] e logo depois, Najīb Afandī Ḥankash, o agradável comediante da comunidade, executou uma canção nacional que tocou e agradou o coração dos ouvintes. Em seguida, senhorita Victoria Ṣafadī recitou um poema magnífico que foi recebido com grande apreço, e depois disso senhorita Bibi Akonoko cantou uma adorável canção italiana, e, posteriormente, a jovem Aida Murād

43 Por acaso, Laylá Sim'ān Racy é parente de A. J. Racy. O pai dela, Sim'ān, da mesma aldeia, Ibl al-Saqī, no Sul do Líbano, partiu para o Brasil no início da década de 1900.

> veio à frente e recitou algumas linhas de poesia em espanhol (. . .) Então Hankash se superou como animador, apresentando um esquete teatral tão típico dele, escandaloso e loucamente hilário. Na mesma noite, algumas das jovens apresentaram uma dança encantadora (...) O evento continuou até uma da manhã. ("Shahr al-Jāliyah" 41)

Alguns imigrantes até expressavam aversão à música árabe predominante na época. Um imigrante árabe de mente ocidental, um professor de música, criticou os discos árabes importados, alegando que eles ofendiam os gostos e padrões artísticos da comunidade imigrante no Brasil (Shātīlā 19-21). Enquanto isso, arranjos de piano de música e composições do Oriente Médio tornaram-se acessíveis. Uma loja de São Paulo anunciava um volume publicado de peças árabes, e algumas peças anotadas turcas, todas arranjadas para piano pelo libanês-americano, Alexander Maloof. Ao mesmo tempo, revistas de imigrantes ocasionalmente publicavam notícias e fotos de estrelas de cinema de Hollywood, como Rodolfo Valentino e outros.

Durante o final do século XX, e início do século XXI, muitos brasileiros de descendência sírio-libanesa, ou, em alguns casos, de descendência racialmente mista, tornaram-se conhecidos nas arenas da música clássica e popular do Brasil. Entre eles estão cantores, instrumentistas, maestros e compositores conhecidos, como Egberto Gismonti, Sérgio Ricardo, João Bosco, Tito Madi, os irmãos Assad, e o Maestro Jamil Maluf, Diretor Artístico, de 2005 a 2009, do Theatro Municipal de São Paulo. Além disso, nas últimas décadas o Brasil tem recebido novos imigrantes árabes, incluindo músicos, que desde então se estabeleceram no país para exercer suas profissões musicais, especialmente nas grandes cidades.

Cantando sobre a pátria, mahjar e além

Durante a primeira metade do século XX, o nome Najīb Ḥankash tornou-se bem conhecido na comunidade de imigrantes sírio-libaneses. Hankash era um comediante e animador multifacetado, um cantor e compositor autodidata. Ele nasceu em 1904 em Zaḥlah, uma cidade no norte do Líbano, e um lugar de onde vieram vários poetas e escritores notáveis para o Brasil.[44] Ele imigrou para o Brasil em 1922, onde trabalhou no negócio de têxteis, e depois abriu uma loja de tecidos em São Paulo. Assim que ele se tornou mais conhecido, nos círculos sociais dos imigrantes, passou a se dedicar cada vez mais ao seu talento artístico. Ḥankash pensava em estabelecer uma estação de rádio, capaz de transmitir para outras áreas no exterior, especialmente para a pátria, um projeto que aparentemente não foi concretizado. Em vista de sua experiência comercial infeliz e, possivelmente, em resposta ao clima político social e desanimador no Brasil, Ḥankash retornou ao Líbano em 1947.[45] Em sua terra natal, especialmente depois de fazer uma curta viagem de volta ao Brasil, e depois retornar permanentemente ao Líbano, ele se tornou uma figura proeminente nos círculos sociais e artísticos do país. Ele publicou alguns livros populares em árabe, que muitas vezes expressavam suas opiniões como um crítico modernista e social, todos impregnados do seu humor característico. No Líbano, ele também animava como contador de piadas, muitas sobre imigrantes árabes no Brasil, contadas com a sua marca registrada, o sotaque coloquial de Zaḥlah. Na década de 1960, ele se

44 Algumas das informações sobre a vida e a carreira de Hankash vêm de uma entrevista que A. J. Racy conduziu com o sobrinho materno de Ḥankash, Edmondu Abou Mansour e sua esposa Henriette Scaff Abou Mansour, em São Paulo, em 2009, e de informações que Racy obteve de Sami Maalouf e seus pais, que são de Zaḥlah, cidade natal de Ḥankash.

45 De acordo com as informações coletadas com as duas fontes acima (Nota 21), a loja de tecidos de Ḥankash foi assaltada e saqueada em São Paulo, uma experiência infeliz que afetou os planos de Ḥankash.

tornou o apresentador de um programa popular de televisão libanês, que apresentava artistas consagrados e emergentes na época, incluindo um jovem trio musical com os dois irmãos AJ e Khaled Racy e Souhail Humsi. Além disso, no Líbano, Ḥankash gravou várias músicas que ele mesmo cantou com acompanhamento instrumental, algumas que ele havia composto e gravado anteriormente no Brasil. Ḥankash morreu no Líbano em 1979. Incidentalmente, o exemplo de Ḥankash ilustra que, apesar de receber inúmeros imigrantes, a diáspora também os enviou de volta à terra natal, um processo de circulação que se aplicava a muitos, incluindo escritores, pensadores sociais e políticos e, nesse caso, artistas.

No Brasil, o legado de Ḥankash foi multifacetado. Alguns de seus primeiros trabalhos artísticos eram esquetes humorísticos que eram cantados em árabe-libanês coloquial e, geralmente, comentavam a vida dos primeiros imigrantes. Um exemplo, provavelmente do final da década de 1920, combinava sátira com um toque de triste realismo. A música, gravada em um álbum, após o retorno de Ḥankash ao Líbano, narra a história de vida de um imigrante libanês que se tornou um novo rico.[46] De acordo com a letra, esse imigrante deixa seu país desesperado por uma vida melhor no *mahjar*. Trabalhando como mascate, ele consegue ganhar algum dinheiro, o suficiente para iniciar um negócio no varejo, e anos depois acumula uma riqueza substancial. Por estar envelhecendo, seus novos amigos sugerem que é hora de ele se casar. Ele aceita o conselho deles, mas o homem se torna muito crítico, e não consegue encontrar uma mulher ao seu gosto. Entretanto, antes que seja tarde demais, ele tenta melhorar

46 O álbum libanês no qual esta canção apareceu constitui uma antologia de Ḥankash contando piadas e executando músicas. Contendo 26 faixas, a gravação apareceu primeiro em cassete, e mais tarde como CD. O álbum é intitulado Najīb Ḥankash: Ḥankashiyyat Munawwa'ah" (tradução livre como "Najīb Ḥankash: Variedades típicas de Ḥankash"), VDL CD 654 (P) 1997 Voix de l'Orient Series, produzido por A. Chahine & Fils, Beirute, Líbano.

sua aparência física, tinge os cabelos grisalhos, e compra uma casa impressionante e um automóvel caro, tudo no esforço para encontrar uma noiva jovem e bonita. Ele finalmente encontra uma que parece realizar seus sonhos. Eles se casam, mas, que pena! A esposa acaba se revelando uma perdulária incurável que desperdiça a riqueza dele com aparência e outros caprichos, levando seu desesperado marido quase à falência.[47]

Nesta canção, a melodia reflete influências ocidentais inconfundíveis, especialmente por meio do uso simples de tonalidade maior, pela extensão melódica relativamente ampla, pelos saltos melódicos frequentes e — pelo menos, como se ouve na versão gravada no Líbano — pelas harmonizações esporádicas, e pelo uso destacado do piano. Alternando a canção com um refrão instrumental, os versos cantados geralmente usam a voz na primeira pessoa, como se fosse dito pelo próprio mascate. Também, a sátira ganha um senso de realismo do cantor, por meio do uso dele de expressões e referências libanesas pitorescas, que evocariam nos imigrantes recordações das conversas da aldeia, da terra natal. Esta e outras obras similares são significativas como meditações dos próprios imigrantes sobre a experiência deles no novo mundo. A história sobre o mascate, que foi por um tempo o estereótipo sírio-libanês no Brasil, deveria despertar uma nota de familiar entre os imigrantes urbanos que já haviam presenciado a mobilidade social e econômica na comunidade deles. Eles deveriam olhar com cinismo e ironia os novos ricos em seu meio, ou aqueles pretendentes a colunáveis, sempre ávidos por causar impressão.

47 Não está claro se Ḥankash compôs esta música ou alguém o fez. A. J. Racy fez uma extensa investigação no Brasil para encontrar uma música brasileira que Ḥankash possa ter tomado emprestado para esta canção, mas não encontrou nada convincente para confirmar essa possibilidade. A canção pode ter sido uma das várias canções satíricas compostas pelo mencionado acima, Alexander Maloof, e incluída em sua coleção de peças acompanhadas de piano, ou talvez tenha sido uma adaptação de Ḥankash de uma das peças de Maloof.

Outro componente do repertório inicial de Ḥankash consiste de canções que essencialmente expressam nostalgia pela pátria. Em um lançamento norte-americano, em disco de 78 rpm, Ḥankash executa uma canção com letras coloquiais libanesas que expressam o desejo de voltar e reviver os dias queridos da infância na aldeia.[48] O título da música, que é o primeiro verso da letra da canção, é o seguinte: "*Baddī irja' limm-i zhūr min ḥaffit nahr il-wādī*" (Eu quero voltar para colher as flores das margens do rio do vale). Esta canção é estrófica e tem uma melodia árabe que é composta usando uma escala tradicional *maqām* ou modo melódico árabe. A canção é acompanhada por instrumentos musicais árabes. Várias outras canções de Ḥankash são da mesma forma motivadas pelo sentimento de nostalgia pelo velho país. Um exemplo importante que Ḥankash cantou no Brasil, e que mais tarde apareceu em um álbum seu libanês, usa letras em árabe clássico do poeta RiyādMa' lūf, que, como Ḥankash, era originalmente da cidade libanesa de Zaḥlah:

Hal yā turá na›ūdu; Ilayka y Lubnān?

Voltaremos algum dia? Para tu oh Líbano?

Fataṣduqu l-wu'ūdu; Wa yasmaḥu z-zamān?

E as promessas serão cumpridas; E o tempo permitirá que isso aconteça?

As letras evocam vividamente a memória do Líbano ao relembrar a vida na aldeia, e conjurando tais imagens idílicas, como as vinhas e os pássaros coloridos cantando nos galhos das árvores. Contudo, o modo de questionamento no texto parece refletir um certo ceticismo ou desejo não realizado por uma pátria que parece

48 Este disco foi lançado nos Estados Unidos, possivelmente durante ou antes da década de 1940, no selo de disco árabe-americano "Alkawakeb". O lançamento pode ter sido disponibilizado tanto na América do Norte quanto no Brasil. A canção também era conhecida no Líbano, nos anos 1950. Para mais informações sobre as gravações pioneiras de discos comerciais árabe--americanos, consultar (Racy 2011, 41-52).

tão distante. A melodia, que está no modo menor, toma emprestado o tema de uma música pré-existente do Oriente Médio.[49]

Uma orientação adicional ao repertório de Ḥankash é sumarizada por uma colaboração entre ele e Gabriel Migliori (1909-1975), um conhecido e conceituado compositor de trilhas sonoras para o cinema, arranjador e instrumentista brasileiro. Esta parceria gerou uma das obras mais conhecidas e mais queridas de Ḥankash, uma rendição musical da poesia em árabe clássico, por Khalīl Gibrān (1883-1931). As linhas cantadas foram selecionadas a partir de um poema carregado de conotações místicas, pois fala sobre a eficácia tanto do canto quanto do som da *nāy*, a flauta de cana do Oriente Médio. Os dois versos de abertura são:

A'tinī n-nāya wa-ghannī; Fal-ghinā sirru l-khulūd

Dê-me a "ney" e cante; Pois música é o segredo da eternidade

Wa anīnu n-nāyi yabqá; Ba'da an yafná l-wujūd

E o lamento da "ney"; Perdura após todos os seres perecerem[50]

Gravado no Brasil, em um disco de 78 rpm, pelo selo Continental, o disco apresentava Ḥankash como cantor e Migliori como maestro e arranjador. Não está claro o quanto do conteúdo é contribuição de Migliori. Entretanto, como um artista treinado ocidental, Migliori pode ter adicionado a textura harmônica e a orquestração refinada, especialmente no prelúdio instrumental, que reaparece algumas vezes como um refrão, além de outros interlúdios instrumentais e curtos. O acompanhamento é tocado com instrumentos europeus, com a adição de um oud (ūd) ouvido mais claramente

49 Esta canção também está incluída no álbum de Ḥankash gravado no Líbano. A melodia foi tomada de empréstimo de uma conhecida canção de amor que apareceu em um dos volumes de Alexander Maloof, em que o próprio Maloof é creditado como compositor. No Líbano, tornou-se a melodia da canção de Fayrūz intitulada" Yā Loru Ḥubbuki".

50 Essas letras são cantadas nos álbuns indicados nas Notas 23 e 28.

durante as passagens instrumentais. A música é basicamente em tonalidade menor. Além do mais, a melodia vocal de abertura, que aparece no início de cada verso cantado, é tomada de empréstimo da parte intermediária do clássico tango, «La Cumparsita».

Este trabalho colaborativo tornou-se amplamente popular entre os imigrantes sírio-libaneses no Brasil e entre muitos de seus descendentes.[51] O trabalho deve ter impressionado a comunidade *mahjar* por uma série de razões. Ao prestar homenagem a Gibrān, um célebre colega imigrante, cujas raízes remontam ao seu local de nascimento, Bisharrī, uma idílica aldeia montanhosa no norte do Líbano, e pelo trabalho também ressoar com a própria experiência e auto-imagem dos imigrantes. Ainda, a colaboração com Migliore pode ter trazido à obra um caráter pan-brasileiro mais amplo que ressoava com o mundo cosmopolita dos imigrantes, que estavam se tornando — ou desejando se tornar — bem integrados à cultura convencional brasileira. O interesse de Migliori por este trabalho pode ter contribuído para uma maior importância simbólica como obra árabe-brasileira. Além disso, sua orquestração e tratamento harmônico, e a incorporação de um tema de tango feita por Ḥankash, podem ter atraído o recém-adquirido gosto estético da comunidade. A obra teria sido apreciada tanto por suas conotações modernistas, quanto por seu sabor estilístico "oriental". Além do hibridismo da obra como uma expressão brasileira-sírio-libanesa, a natureza filosófica das letras pode ter adicionado certas dimensões de universalidade. As implicações transcendentais da canção parecem borrar as fronteiras entre a pátria, o *mahjar*, e o mundo em geral.

51 Na época do nosso trabalho de campo, em 2008, alguns sabiam disso ou, em alguns casos, tinham mantido a gravação original do disco de 78 rpm em suas coleções familiares. A. J. Racy recebeu este e alguns outros discos de 78 rpm de música árabe, do selo Continental, como presente do antropólogo, professor Paulo Gabriel Hilu Pocha Pinto, da Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro.

Após o retorno de Ḥankash ao Líbano, a canção foi regravada pelo próprio Ḥankash,[52] e imortalizada em uma gravação da renomada cantora libanesa Fayrūz.

João Lutfi torna-se Sérgio Ricardo

Sérgio Ricardo é, em muitos aspectos, um exemplo fascinante de músico brasileiro, de descendência síria, cuja carreira incorpora tanto as oportunidades artísticas emergentes quanto as constrições políticas ameaçadoras que caracterizam a era pós-Segunda Guerra Mundial no Brasil. Ele nasceu em 1932 como João Lutfi, e seus pais eram imigrantes sírios que haviam se mudado para o interior de São Paulo dois anos antes. Aos oito anos, Ricardo já estudava piano e teoria musical, e mais tarde se tornaria uma das principais vozes da Bossa Nova e da MPB, durante as décadas de 1950 a 1970. O "sírio" João Lutfi tornou-se o compositor e artista brasileiro Sérgio Ricardo em meados dos anos 50, por pressão de um produtor de TV de São Paulo. Foi durante os anos turbulentos da década de 1960 que seu envolvimento no rádio, na televisão e, principalmente, no cinema tornou-se cada vez mais marcado por uma profunda consciência social. Participou do movimento Cinema Novo, e seus filmes *O menino da calça branca* (1961) e *Esse mundo é meu* (1964) alcançaram audiências internacionais e aprovação da crítica. Ele também compôs as trilhas sonoras dos filmes pioneiros do Cinema Novo, de Glauber Rocha, *Deus e o diabo na terra do sol* (1963) e *Terra em transe* (1967).[53]

52 A versão regravada desta canção foi incluída no álbum de Hankash no Líbano (ver Nota 23).

53 Quando entrevistado em 2009, Ricardo sugeriu que, embora quase nunca incorporasse conscientemente a música árabe em suas composições, inconscientemente a influência pode ser encontrada na forma como ele imitava padrões do canto tradicional nordestino brasileiro. Um exemplo que ele dá é a sua composição "Antônio das mortes" da trilha sonora de *Deus e o diabo na terra do sol*. Este é um exemplo de um artista reimaginando suas raízes em retrospectiva, em que o Nordeste brasileiro torna-se o depositário

Talvez a ligação mais significativa à sua herança étnica tenha ocorrido em 1964, quando ele foi convidado pelo governo sírio a fazer um filme na mesma cidade de seu pai, Saidnaya. Intitulado "O Pássaro da aldeia" (traduzido como "Taire in caire"), o filme reconta a história de um jovem e inquieto lenhador (assim como seu pai), que busca a liberdade através da emigração. Vemos aqui um exemplo intrigante de um artista sírio-brasileiro redescobrindo sua herança étnica, por meio de filmes, e uma colaboração apenas possível no contexto de uma Síria recentemente independente. Curiosamente, o governo sírio proibiu a distribuição do filme, e Ricardo voltou sem uma cópia, sem nunca tendo visto a versão final. Ele atribui isso à desaprovação das autoridades nacionalistas sírias, do desejo do protagonista em deixar para trás sua terra natal. Embora a música de Ricardo não evoque explicitamente sua herança do Oriente Médio, é significativo que ele abra suas memórias, *Quem quebrou meu violão* (1991), com uma cena de sua infância, na qual ele ouve seus pais cantando e tocando instrumentos de tradição oriental:

> Meus pais eram afinados, e à noite cantavam canções populares árabes, que meu pai dedilhava num alaúde. Juntavam-se em freqüentes reuniões alguns parentes e seus novos amigos, dentre eles alguns vizinhos japoneses, animados pela voz de minha mãe. Quase sempre eu adormecia embalado por essa alegria. Dois músicos profissionais armênios, um ao violino outro ao alaúde, enchiam de sons nostálgicos aquelas noites. (...)
>
> Aos oito anos, convencida do meu pendor, minha mãe matriculou-me no conservatório Santa Cecília, de dona Chiquinha e seu Sílvio. Dias antes, surpreendi meu pai sozinho diante de um fogueira no quintal de casa. Supersticioso, supunha que as notícias de morte de parente ou amigo que chegavam de sua aldeia na Síria coincidiam com as ocasiões em que tocava o seu instrumento e resolveu livrar-se dele no dia em que soubera do

---

de uma influência do Oriente Médio.

> falecimento de seu pai. Lá estava seu belíssimo alaúde ardendo em chamas, e foi a primeira vez que vi tristeza em meu pai. Compreendi as suas razões, mas não venci a pena de ver aquele meu amigo alaúde, de tantas dedilhadas incertas que eu desvendava, se acabando em cinzas. (15-17)

A destruição do alaúde (*'ūd*) por seu pai simboliza, em parte, o poder da música sobre a memória, a capacidade da música em reforçar e destruir os vínculos com a pátria, e até que ponto a música ressoa na identidade étnica de uma família imigrante. Nesse sentido, a queima do instrumento é também a queima do próprio passado e dos laços emocionais que o ligam, muitas vezes dolorosamente, ao seu local de origem. O *'ūd* torna-se a encarnação dessa conexão complexa, sua música sendo a trilha sonora da saudade intensa e, finalmente, o alvo simbólico de uma violenta ruptura com a terra natal.

A lembrança de Ricardo da queima do amado *'ūd* de seu pai também serve como prelúdio da paixão e sacrifício que caracterizam seu próprio relacionamento com a música e a política brasileiras. O título das memórias de Ricardo, *Quem quebrou meu violão*, faz referência ao seu gesto polêmico de desafio quando, em um festival em 1967, ao não conseguir terminar uma música de protesto, quebrou o violão e jogou-o na platéia. Anunciado como um ato heroico de desafio pela esquerda no Brasil e temerariamente irresponsável pela direita, o gesto de Ricardo constituiu um momento decisivo em sua carreira. O paralelo entre o pai queimando o alaúde, e Ricardo quebrando seu violão, sugere que as tribulações do pai, em relação à pátria síria, se traduzem em um ato de protesto político por Ricardo.

Escritores brasileiros contemporâneos de descendência árabe

A voz literária mais proeminente de descendência árabe no Brasil, nas décadas de 1970 e 1980 é, provavelmente, a de Raduan Nassar, nascido em 1935 filho de imigrantes libaneses. A música do Oriente Médio cruza-se com a literatura em um momento crucial

do romance de Nassar, *Lavoura arcaica*, a história, pelo menos na aparência, da relação incestuosa de um jovem com sua irmã e a ruptura dele com a família de imigrantes libaneses no interior de São Paulo. Algumas das referências mais diretas à etnia árabe, nessa narrativa altamente intrincada em primeira pessoa, ocorrem durante os rituais festivos da família, acompanhados de música e dança, como nesta cena:

> ... e logo meu velho tio, imigrante, mas pastor na sua infância, puxou do bolso a flauta, um caule delicado nas suas mãos pesadas, e se pôs então a soprar nela como um pássaro, suas bochechas se inflando como as bochechas de uma criança, e elas inflavam tanto, tanto, e ele sanguíneo dava a impressão de que faria jorrar pelas orelhas, feito torneiras, todo o seu vinho, e ao som da flauta a roda começou, quase emperrada, a deslocar-se com lentidão, primeiro num sentido, depois no seu contrário, ensaiando devagar a sua força num vaivém duro e ritmado ao toque surdo e forte dos pés batidos virilmente contra o chão, até que a flauta voou de repente, cortando encantada o bosque, correndo na floração do capim e varando os pastos, e a roda então vibrante acelerou o movimento circunscrevendo todo o círculo (...) Ana (que todos julgavam na capela) surgiu impaciente numa só lufada, os cabelos soltos espalhando lavas, ligeiramente apanhados num dos lados por um coalho de sangue (...) tomou de assalto a minha festa, varando com a peste no corpo o círculo que dançava, introduzindo com segurança, ali no centro, sua petulante decadência, assombrando os olhares de espanto, suspendendo em cada boca o grito, paralisando os gestos por um instante, mas dominando a todos com seu violento ímpeto de vida (...) seus passos precisos de cigana se deslocando no meio da roda, desenvolvendo com destreza gestos curvos entre as frutas e as flores dos cestos, só tocando a terra na ponta dos pés descalços, os braços erguidos acima da cabeça serpenteando lentamente ao trinado da flauta mais lento, mais ondulante, as mãos graciosas girando no alto, toda ela cheia de uma selvagem elegância...” (Nassar 28-29)

Em primeiro lugar, surge o tio imigrante idoso, cujas bochechas se inflam "como as bochechas de uma criança" enquanto toca sua "flauta" (quase certamente o instrumento folclórico do Oriente Médio *mijwiz* uma flauta dupla com duas palhetas, tocadas com a técnica da respiração circular) para acompanhar o *dabke* (*dabkah*), um gênero tradicional de dança em grupo, comumente praticado no Líbano e nos países vizinhos, especialmente em casamentos. Em segundo, surgem os movimentos serpentinos e ondulantes da dançarina solo, Ana (como descrita por André, seu irmão), que reforçam sua função narrativa como sedutora, cheia da "selvagem elegância" e a semente sensual da "peste no corpo". Publicada em 1975, a obra intensamente lírica e introspectiva de Nassar, sobre a colisão entre a autoridade patriarcal e a subversão filial, também pode ser lida como uma analogia do clima político repressivo estabelecido pela ditadura militar, durante esse período no Brasil.

O mais notável escritor brasileiro contemporâneo de descendência árabe é, sem dúvida, Milton Hatoum, cujos trabalhos lhe renderam louvor e prêmios críticos tanto no Brasil quanto em escala internacional. Diferentemente de *Lavoura arcaica*, os romances de Hatoum frequentemente evocam diretamente a experiência de imigrantes árabes, e com constantes referências culturais. Inspirados pela narração oral e, particularmente, pela experiência dos anciãos da comunidade libanesa em Manaus, os romances de Hatoum tecem um mosaico cultural de "alteridade", no qual imigrantes libaneses de múltiplas gerações (e diferentes graus de articulação árabe) têm coexistido com judeus norte-africanos e um amplo espectro de culturas indígenas, tudo dentro dos limites de uma cidade amazônica que, em muitos aspectos, permanece na periferia da sociedade brasileira. No romance de Hatoum *Dois irmãos* (2000), assim como no romance de Nassar, música e dança desempenham um papel fundamental como condutores de sedução e rebelião contra a ordem familiar, como se torna evidente na seguinte passagem:

> Foi então que a noitada começou. As luzes da sala se apagaram. Do alpendre, um piscar de luar revelava silhuetas sentadas. Sons de alaúde e de batucada encheram a sala, a casa, e, para os meus ouvidos, encheram o mundo. Então as duas moças Talib surgiram da penumbra. Seus braços ondulavam, depois os quadris e o ventre, ritmados pela música que parecia multiplicar os movimentos do corpo das dançarinas. (...) quando surgiu da escuridão um vulto claro e alto que se acercou do centro da sala com passos e requebros e rodopios simétricos, e logo vimos um delgado corpo feminino, descalço, dançando como uma deusa, jogando o rosto e os ombros para trás, curvada feito um arco, e agora a música era ritmada por palmas e estalidos de sapato no assoalho (...) Só ela atraía os olhares, e assim dançou por um bom momento, o corpo prateado enlouquecido pelo ritmo dos tambores, das palmas e do alaúde, e nós -- aturdidos com os gritos sensuais daquele corpo que nos desviou da noite -- nós invejamos o Caçula, o gêmeo disputado. (101-102)

O fato de que a identificação étnica é claramente mais explícita na obra de Hatoum, do que na de Nassar, reflete diferentes estilos narrativos, bem como talvez o surgimento de um diálogo mais aberto e exploratório sobre identidade étnica nas últimas décadas. No entanto, é interessante notar como certos temas paralelos reaparecem em *Dois irmãos,* ou seja, a dançarina oriental como sedutora; a rebelião de um filho caprichoso e passional contra uma ordem patriarcal formada por pai e irmãos; a intimidade excessiva e corrompedora da figura materna; referências frequentes a implícitas relações incestuosas, ou pelo menos sentimentos desse tipo; e o impacto profundamente traumático do distanciamento de um filho, no bem-estar emocional de uma família de imigrantes libaneses.

Raízes celebradas

Nas últimas décadas, músicos de descendência sírio-libanesa têm expressado um interesse semelhante na identidade étnica. Devido ao crescente contato global entre culturas e manifestações

musicais, alguns artistas têm sido particularmente conscientes da história multiétnica do Brasil, bem como de suas próprias origens culturais e artísticas. Entre estes estão dois artistas de descendência libanesa, conhecidos internacionalmente, a saber, os compositores e guitarristas clássicos, Sérgio e Odair Assad, ou os Irmãos Assad, que têm extensivamente ensinado, e dado oficinas, nos Estados Unidos e em outros países. Uma das obras deles é a "Saga dos migrantes", que presta homenagem a vários grupos de imigrantes que vieram ao Brasil. A peça foi composta por Sérgio e executada e gravada pelos dois irmãos.[54] Da mesma forma, a composição de Sérgio, *Tahiyya Li ossoulina* (Taḥiyyah li-uṣūlinā) (Saudação às nossas raízes), celebra as origens históricas dos imigrantes ancestrais do compositor no Brasil. Executada e gravada pelos irmãos Assad, esta peça está incluída em um CD intitulado *Jardim abandonado*.[55]

Essa última composição toma emprestado seu tema principal do interlúdio instrumental de um clássico da famosa cantora egípcia Umm Kulthūm (m. 1975). Intitulada "Rubā'iyyāt al-Khayyām", a música egípcia original tem sua letra baseada na tradução árabe de um poema do poeta medieval persa, Omar Khayyām. A tradução foi feita pelo conhecido poeta e letrista egípcio, Aḥmad Rāmī, e a música foi composta pelo célebre músico, também egípcio, Riyā d al-Simbati. No tratamento de Sérgio Assad, o tema, que faz várias aparições na composição, particularmente no início e no final, é adaptado ao idioma do violão clássico em termos de entonação, textura e técnica de execução. Por exemplo, na versão original egípcia, a melodia é composta por um *maqām*, chamado Rast, cuja escala, em comparação com a escala maior do Ocidente, tem a terceira nota

54 Esta peça, de Sérgio Assad, está incluída com outras no CD: "Sérgio & Odair Assad: Saga Dos Migrantes", (produzido por Judith Sherman, gravado em maio de 1995) Nonesuch 793 65-2.

55 Tahiyya Li Ossoulina" de Sérgio Assad (Taḥiyyah li-Uṣūlinā) está incluído no cd álbum "Sérgio & Odair Assad: Jardim abandonado", (produzido por Françoise-Emmanuelle Denis, gravado em 2007) Nonesuch 278140-2.

rebaixada em um quarto de tom, aproximadamente. O mesmo se aplica à sétima nota, quando esta é usada como nota de aproximação inferior da tônica.[56] Na versão do violão clássico, a melodia é executada basicamente na tonalidade menor ocidental. Da mesma forma, na composição de Assad, o andamento é executado de forma mais acelerada. No decorrer da performance, o tema adaptado aparece em diferentes variações rítmicas, melódicas e harmônicas. Além disso, em mais de uma vez, a melodia apresenta segundas aumentadas, ou seja, intervalos melódicos encontrados em alguns modos musicais árabes, e que, no ocidente, às vezes, são usados para dar à música um sabor "oriental". Há uma seção na peça que se destaca significativamente. Essa seção, que é mais percussiva e bastante animada, provavelmente se destina a evocar um clima de tensão que conduz a festividade ou celebração. No conjunto, a peça reflete o tratamento magistral composicional de Sérgio, bem como a impressionante destreza dos dois irmãos, em termos de agilidade técnica, articulações rítmicas, embelezamentos e efeitos timbrais. É também de interesse o fluxo dramático geral da composição.

Neste trabalho, Assad expressa enraizamento através de inspiração direta da música do mundo árabe moderno, neste caso, do Egito. A esse respeito, sua composição difere de outras do tipo *mahjar*, especificamente aquelas que são estritamente do estilo sírio-libanês, ou outras que aderem aos modelos brasileiros que, nesse sentido, buscam inspiração simbólica do Oriente Médio na rica herança musical do nordeste do Brasil. Embora a "Tahiyya" de Assad derive do mainstream musical árabe, a composição não cita literalmente a música árabe, propriamente dita. Em vez disso, a peça é um tributo musical estilizado e independente que parece vincular as "origens" a um amplamente concebido mundo árabe contemporâneo.

56 Para mais informações sobre a música árabe tradicional, consultar Racy 2003.

Cosmopolitanismo recente: dois estudos de caso

O conceito de raízes torna-se mais complexo se considerarmos os padrões recentes de diversificação dentro da cultura popular brasileira. Particularmente significativa nesse caso é a proliferação de expressões culturais do Oriente Médio no mainstream brasileiro durante as últimas décadas. Nesse período, o Brasil testemunhou: a chegada de novos imigrantes árabes; a grande popularidade da culinária libanesa; o atrativo das *telenovelas* inspiradas em temas árabes e indianos; e a oferta de aulas de língua árabe em várias instituições locais. No entanto, é de particular interesse para nossa pesquisa a notável popularidade da dança do ventre. Embora geralmente associada ao Oriente Médio, essa forma de arte tem acumulado atratividade e circulação quase globais. Atualmente, a dança do ventre é amplamente praticada nas cidades do Brasil, principalmente por brasileiras de ascendência não árabe. A dança também tem patrocínio da comunidade, e é apresentada nos principais clubes sírios e libaneses de São Paulo e Rio de Janeiro. Enquanto isso, algumas dançarinas brasileiras têm viajado e se apresentado no exterior, inclusive em países árabes e outros do Oriente Médio. Como observamos no Brasil, a dança do ventre constitui uma indústria considerável, pois envolve: empresas que vendem material de dança; fabricantes de instrumentos musicais árabes; produtores e distribuidores de música relacionada à dança; revistas especializadas em dança, boletins e redes de comunicação; e músicos e professores de dança brasileiros de diferentes formações. Como escreve Tofik Karam:

> No final do século XX, as formas culinárias, musicais e de dança do Oriente Médio foram apropriadas pelo mercado nacional brasileiro. Seja a cadeia popular de *fast food* do Habib's, com mais de 150 franquias no país, ou a dança do ventre nos estúdios requintados da cidade, ou uma novela no horário nobre, a "cultura do Oriente Médio" é produzida através de circuitos nacionais

> (...) vista por um tempo como exótica e limitada ao distrito de negócios administrado por árabes, no centro de São Paulo, a dança do ventre se tornou hoje em um fenômeno de mediação e consumo em massa.[57](122, 131)

Igualmente proeminente é a música árabe, que em seus vários estilos prospera tanto como objeto específico de audição quanto como auxiliar da dança. Como Karam ainda explica: "As formas de música e dança do Oriente Médio também se tornaram muito populares no Brasil, especialmente desde a novela *O Clone*, exibida em 2001-2002. A imagem televisionada de homens e mulheres árabes ajudou a desencadear um frenesi de consumo envolvendo aulas de dança do ventre, suprimentos e música[58]" (130). Karam faz uma observação perspicaz sobre a posição dos árabes-brasileiros no atual cenário cultural e demográfico do país. Ele observa que a apropriação, pelo mainstream brasileiro, das expressões culturais do Oriente Médio, aumentou o capital social dos descendentes árabes, e ampliou a integração deles à sociedade em geral, contrariando o pressuposto de que a apropriação cultural, por definição, cria uma assimetria de poder que simplesmente privilegia a elite apropriadora (121-122).

Estudo de caso 1: Christiano Markes, percussionista de descendência egípcia

---

57"In the late twentieth century, Middle Eastern culinary, music and dance forms have been appropriated by the Brazilian national market. Whether it is the lowbrow Habib's fast-food chain, with more than 150 franchises in the country, or belly dancing in uptown studios and a prime-time soap opera, 'Middle Eastern culture' is produced through national circuits (. . .) Once viewed as exotica limited to the Arab run business district in downtown São Paulo, belly dancing has become a mass-mediated and mass-marketed phenomenon today".

58 "Middle Eastern music and dance forms have also become very popular in Brazil, especially since the soap opera The Clone, aired in 2001-2002. Its televised image of Arab women and men helped touch off a consumption frenzy involving belly dancing classes, supplies and music."

Nesse contexto social, exploramos as percepções de "enraizamento" entre os criadores de música, enquanto analisamos seus repertórios, suas perspectivas musicais e suas interações com seus públicos. Nós nos concentramos em dois músicos altamente talentosos e, de certa forma, diferentes. O primeiro, Christiano Markes, é um jovem imigrante de terceira geração de descendência egípcia, e um habilidoso percussionista árabe bastante ativo nos círculos de música árabe do Rio de Janeiro. Ele toca a *ṭablah* egípcia (tambor de mão árabe também chamado *darbukkah*), o *târ* (tambor de aro alargado), o *riqq* (tamborim pequeno também chamado de *daff*) e a *ṭabl baladi* (tambor grande de dois lados, típico da música folclórica egípcia e do Oriente Médio). Christiano também participa de vários eventos de dança do ventre como instrutor de música, e vende CDs relacionados à dança e outros itens de interesse para dançarinos. Embora more no Rio de Janeiro, ele viaja para outros lugares para se apresentar, especialmente em eventos de dança. Conhecemos Christiano no Rio de Janeiro, onde ele tocou informalmente conosco e, posteriormente, fez a percussão árabe em um concerto de música árabe de A. J. Racy, no Instituto de Música Villa-Lobos, no Rio de Janeiro. Embora ele não fale árabe, Christiano conhece os padrões rítmicos populares árabes por seus nomes nativos, e os toca fluentemente usando a técnica de percussão árabe adequada. Ele é também confortável com o repertório popular de música árabe. Na apresentação, que recebeu uma casa cheia de estudantes de música, professores e aficionados brasileiros, ele demonstrou domínio genuíno e talento.

A devoção de Markes à música árabe se manifesta de várias maneiras. Além de seu entusiasmo por se apresentar, especialmente em eventos de dança, ele tem produzido várias gravações educacionais, incluindo um álbum que ilustra os vários padrões rítmicos árabes. Neste álbum, o artista é apresentado da seguinte forma: "Christiano Markes-Tabla solo (em árabe *tablah*; músico, produtor

cultural, distribuidor da arte dos povos árabes, participou de várias novelas, filmes, e especialmente em TV e espetáculos no Brasil e no exterior."[59] Este último álbum é possivelmente destinado a: treinar estudantes, incluindo aqueles de origem não árabe; demonstrar o talento de Christiano como percursionista oriental; e para complementar suas próprias aulas de percussão presenciais, bem como para apoiar financeiramente sua carreira profissional como músico. Além de seu envolvimento com a música e dança populares egípcia e pan-árabe, Christiano produziu e dirigiu um DVD que ensina os passos e padrões rítmicos da dança *dabke* (*dabkah*), que se tornou particularmente popular entre imigrantes sírios e libaneses nas Américas do Sul e do Norte.[60]

Estudo de caso 2: Tony Mouzayek, vocalista imigrante sírio

O segundo artista, Tony Mouzayek, um imigrante sírio de primeira geração, é um vocalista talentoso que desfruta de grande popularidade nos círculos da dança do ventre no Brasil. Em entrevista publicada na revista de dança *Revista Brazil Orient* ("Entrevista" 2009, 8-9), o artista fala sobre sua juventude e de sua vida profissional no Brasil. Nascido em Alepo, na Síria, ele começou a se apresentar em sua cidade natal no início da década de 1970. Na época, dois de seus irmãos se apresentavam com instrumentos de percussão árabes no conjunto de William Bunduqī, que cantava e tocava o *oud*. Tony juntou-se ao grupo tocando o *riqq* e cantando no pequeno coro que acompanhava o conjunto. Ele tinha apenas onze anos de idade. Então, aos quatorze anos, ele formou sua própria pequena banda. Apesar de se considerar basicamente uma pessoa

59 Este CD de Markes é "Ritmos do Oriente Vol. 1, Christiano Markes". C. Markes Records.

60 Este DVD é intitulado "Folclore Árabe: Nasser Mohammed", Aula didática da dança Dabk; Passos principais do Dabk; Dança de casal; grupo mil e uma noites, C. Markes Records.

tímida, ele afirma que a banda lhe deu a confiança para enfrentar o público por conta própria e, finalmente, para tornar-se um artista e vocalista completo. Tony foi influenciado pelos grandes artistas do mundo árabe, como o falecido e lendário cantor egípcio Umm Kulthūm, e vários cantores populares mais recentes, incluindo aqueles que vieram de sua cidade natal, Alepo. Definindo-se basicamente como um cantor do tipo "clássico", ele se orgulha de ser um artista árabe versátil que canta em uma variedade de estilos: clássico, popular, romântico, moderno, e música *dabke* (dabkah). Ele também fala de seus cerca de 34 anos de residência no Brasil, onde possui uma loja de música, a Casa Árabe, em São Paulo, mas também realiza turnês de apresentações com seu conjunto musical pelo Brasil e países vizinhos.

A impressionante popularidade de Tony, e sua associação íntima com a comunidade da dança, tornaram-se óbvias em um evento de dança de gala que os autores participaram, no Rio de Janeiro, em junho de 2009. O evento trazia como atração o cantor e seu grupo instrumental, juntamente com mais de uma dúzia de dançarinos convidados. A entrada foi paga, e no interior podiam ser comprados bebidas e alimentos, em grande parte na tradição da culinária libanesa. O salão com mesas e cadeiras era grande o suficiente para várias centenas de pessoas, tanto no piso principal quanto no balcão. Era equipado com um palco espaçoso, bem adequado para apresentações musicais em grupo e de dança. O sinuoso saguão de entrada que levava ao salão estava lotado de estandes e mesas em que pessoas vendiam uma variedade colorida de mercadorias: trajes de dança do ventre, jóias, lembrancinhas do Oriente Médio, tecidos bordados, CDs e DVDs relacionados à música e dança, *ṭablah*, narguilés, entre outros. Os garçons e os atendentes eram majoritariamente homens e vestidos de uma maneira que projetava a imagem sedutora de um "xeique oriental", vestidos em trajes "árabes", principalmente vestidos longos com coletes bordados sem mangas e

o familiar *kaffiyyah* e *'uqāl* (um lenço com uma peça de corda preta trançada, ou uma faixa ornamentada). O público começou a chegar às 20h e, às 21h30, o show começou com quase uma dúzia de dançarinos caracterizados se apresentando ao som de música gravada, um após o outro, individualmente, e às vezes em grupos. A dança e os números musicais variavam em estilo, do básico tradicional ao relativamente mais coreografado. Depois de aproximadamente uma hora, ouviram-se aplausos efusivos, quando Mouzayek e seu grupo foram convidados para subir ao palco.

Musicalmente falando, a performance foi em grande medida modelada de acordo com o formato popular moderno, encontrado nas cidades do leste mediterrâneo. A instrumentação, sendo típica dos conjuntos árabes modernos, incluía instrumentos eletrônicos, em particular o teclado e o baixo, bem como instrumentos tradicionais como a *nay* (flauta árabe de cana), *ṭablah*, *riqq*, e em alguns números com orientação mais folclórica, o *tabl baladī*. A apresentação musical, em boa parte, ocorreu com dançarinos habilidosos em trajes característicos, dançando em um dos lados do palco, ao som da música ao vivo. O público, que incluía muitos dançarinos, geralmente respondia após cada número musical individual com um clamor bastante entusiasmado. A seleção de músicas, em parte para divulgar o CD mais recente (54º) de Mouzayek, apresentou uma certa variedade estilística.[61] Incluindo alguns sucessos populares de outros artistas da velha pátria, as canções exibiram uma variedade de padrões rítmicos típicos de repertórios de dança folclórica e urbana. A música foi essencialmente no estilo popular árabe que é geralmente associado com o público jovem em, por exemplo, Beirute, Damasco e Cairo. Assim que a apresentação de várias horas termi-

61 Mostrando o próprio cantor com uma garotinha (Luana Luna, de 6 anos) com uma veste de dança do ventre, este CD é intitulado "Belly Dance Orient: The Best, Vol. 54;" Luana Luna, Tony Mouzayek, TMCD 054. Aliás, as notas falam do talento fenomenal da menina como um prodígio da dança.

nou, um grande número de fãs bastante animados, principalmente mulheres, subiu ao palco para beijar o cantor, tirar fotos com ele, e fazê-lo autografar CDs.

A conversa informal pós-concerto com os músicos forneceu informações adicionais sobre o trabalho e experiência deles no Brasil, e A. J. Racy tocou brevemente no *kawalah* (flauta de cana egípcia) com o habilidoso instrumentista do *riqq* da banda (Mauricio Mouzayek). Os artistas eram em sua maioria imigrantes de primeira geração que falavam árabe e português e que incluíam parentes do próprio cantor, mas alguns eram brasileiros não-árabes. A audiência, como o Sr. Mouzayek observou, era na maioria não-árabe, "quase noventa e nove por cento brasileira". Além disso, a música de Mouzayek parece ter alcançado um grande público brasileiro. Como indicado pela entrevista de 2009 para a *Revista* , Mouzayek, que "produz" dançarinos individuais, e os apoia ao longo de suas carreiras profissionais, teria vendido dois milhões de CDs e cem mil DVDs.

De maneira superficial, pode-se imaginar um evento deste como sendo uma típica ocasião festiva árabe ou do Oriente Médio, como uma versão de show de cabaré no estilo do Cairo, ou mesmo como uma reunião de imigrantes celebrando a pátria. É certo que a performance projeta um inconfundível ambiente "oriental", e para alguns pode evocar reminiscências de uma pátria árabe. No entanto, a partir de uma perspectiva mais analítica, a atmosfera de orientalidade geral do evento parece difusa ou genérica e, da mesma forma, sua brasilidade parece em grande parte bicultural ou, mais apropriadamente, hibridizada. Em comparação com suas contrapartes árabes ou do Oriente Médio, o evento destaca-se por sua forte ênfase na arte primariamente feminina da dança do ventre, que, em alguns casos, carrega referências das tradições brasileiras de samba e dança flamencos. Comparativamente perceptível é a propensão da música em direção à energia rítmica, dinamismo percussivo, e o uso freqüente de músicas com orientação mais alegre para dança,

que, obviamente se afasta do sentimento de *saudade* ou das canções cheias de nostalgia de alguns dos primeiros imigrantes. Ademais, a popularidade da música e da dança vai além das fronteiras étnicas, linguísticas e nacionais específicas. O grande número de gravações de CD de Mouzayek, embora estilisticamente derivadas do repertório musical popular árabe, são ouvidas e dançadas por um grande número de brasileiros, muitos dos quais obviamente não falam árabe. Na verdade, Mouzayek, que anima amplamente audiências no Brasil e nos países vizinhos da América do Sul, explica que sua persona mediatizada transcende fronteiras nacionais e geográficas: "há pessoas que não sabem que vivo no Brasil, pensando que moro na Síria" (2009, 8).

A orientação híbrida do evento e a relação simbiótica entre a cultura imigrante árabe e o mainstream popular do Brasil pedem uma interpretação mais matizada da noção de identidade. Obviamente, o evento descrito não é puramente árabe nem puramente brasileiro, mas sim uma mistura orgânica dessas e de outras culturas. Apesar de suas dimensões visíveis de "orientalidade", ou de "brasilidade", a performance em si parece tanto desafiar quanto adicionar complexidade a delineamentos tão discretos como "pátria", "raízes" e "afiliação cultural", pelo menos no caso dos artistas e participantes imigrantes. Em um evento como este, e outras associações do tipo, embora de forma alguma ignoradas ou esquecidas, as demarcações estritamente concebidas de etnia, religião e nacionalidade tendem a ceder ao sentido mais adequado, e coletivamente atraente, de "autenticidade", que momentaneamente as transcende. "Autenticidade" transmite ao evento de música e dança um abrangente, estimado, ou, para alguns, imaginado senso de genuinidade, de realidade e de acessibilidade direta ao fascinante mundo da alteridade generalizada do Oriente Médio.

Conclusão

Este estudo destacou a complexidade da pátria como uma entidade, especialmente devido às inúmeras implicações emocionais, sociais e políticas. Nossa investigação sobre a literatura e a música dos imigrantes sírio-libaneses, e seus descendentes no Brasil, demonstrou a função ampla dessas duas expressões como fontes de informação. No *mahjar*, o material escrito (incluindo letras de música) inclina-se a interpretar o local de origem de maneira implícita ou concreta - embora de maneira frequentemente poética e dramaticamente envolvente. Além disso, durante a primeira metade do século XX, o meio escrito deu uma voz primordial à contribuição dos imigrantes para o renascimento literário árabe mais amplo, o *Nahda*. Também proporcionou aos descendentes que escreviam em português um canal para apresentar seus próprios tratamentos literários sobre o tema da pátria. Em comparação, a música como fenômeno auditivo, que "compreende um grande número de parâmetros ocorrendo simultaneamente" (Turino 2004, 17), apela aos imigrantes sírio-libaneses por meio de evocação abstrata ou emocional, bem como por alusões sônicas familiares à pátria. No entanto, também observamos uma congruência epistemológica entre as duas formas de expressão. Em conjunto, a literatura e a música possibilitam a construção de um cenário mais informativo da experiência dos imigrantes no Brasil. Pelo menos indiretamente, os trabalhos de escritores e músicos lançam luz sobre fenômenos tais como os padrões de mudança na vida cultural dos imigrantes, em relação às paisagens politicamente instáveis do país anfitrião, e sobre as tendências mais amplas da modernização e brasilianização.

Vistas em seus contextos históricos e culturais, as obras literárias e musicais também ilustram a complexidade da vida imigrante ou diaspórica e, por extensão, a dinâmica da construção de identidade. As obras também desafiam o binarismo implícito da cultura dos

que chegam, em relação à dos anfitriões. Ao se admitir a existência de um canal único e unidirecional que conecta o anfitrião (doador) e o transplantado (receptor ou beneficiário), esse relacionamento é desmentido pelos vibrantes intercâmbios culturais, econômicos, políticos e artísticos dos imigrantes sírio-libaneses entre seus países de origem e o mainstream cultural brasileiro, bem como, por exemplo, com o *mahjar* mais abrangente na América do Norte e do Sul. Consideramos algumas das incursões sociais, econômicas, artísticas e culinárias da cultura (ou culturas) imigrante na vida popular brasileira. Nossa pesquisa situa a noção de pátria dos imigrantes em uma rede espessa e multifacetada de interseção local e global.

Nesta perspectiva, a pátria é revelada como algo para ser percebido e representado diferentemente. As várias percepções e representações, embora coexistindo e se sobrepondo historicamente, parecem formar uma trajetória que corresponde aproximadamente a fases distintas da história da comunidade. Ao nosso ver, destacam-se, pelo menos, *cinco orientações, respectivamente, ou seja: a reflexiva; a construtiva; a interpretativa; a difusa; e a elusiva*. A primeira, a reflexiva, é mais típica da primeira geração de imigrantes sírio-libaneses, do início do século XX, muitos dos quais deixaram sua terra natal para escapar de dificuldades econômicas e opressão política. Nesse caso, a imagem da pátria está ligada a um sentimento de alienação ou desapego, ou o que Said descreve em suas *Reflexões sobre o exílio*, como "uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada" (46). Como retratado em muitas canções e poemas de imigrantes que lembram a "vida antiga" nas aldeias rurais da Síria e do Líbano, a pátria é associada a um profundo, e muitas vezes não correspondido, sentimento de nostalgia. As imagens da pátria são mantidas ou mesmo embelezadas nas mentes individuais e coletivas dos imigrantes. Nesse caso, no entanto, o reconhecimento de Said, da resposta pró-ativa de poetas

e escritores exilados, pode ser destacado, daqueles "que conferem dignidade a uma condição criada para negar a dignidade — e a identidade as pessoas" (47). Reconhecemos, assim, a prolífica herança literária dos imigrantes e sua visão progressista nacionalista, que transcendeu os limites do contexto de exílio e até desafiou o status quo social e político da pátria.

A segunda orientação, a construtiva, que historicamente sucede e se sobrepõe consideravelmente à primeira, acarreta a construção ativa de identidade. Particularmente notados são os processos contínuos de mediação entre a herança da pátria e a das culturas de outras comunidades, especialmente no país anfitrião. Ou, em outras palavras, encontramos um interesse na concepção de uma nova cultura de imigrantes que seja mais do que a mera soma total de arabescos e brasilidades. Nesse caso, alguns desdobramentos são particularmente dignos de nota, incluindo: aumento do contato intelectual, literário e musical com a pátria árabe; êxitos econômicos e mobilidade social; auto-reflexões e, às vezes, críticas aos costumes do velho país; e aceitação adicional de expressões culturais e musicais ocidentais ou brasileiras. Diante de tais desdobramentos, o senso de pátria, por exemplo, entre os imigrantes urbanos da metade das décadas do século XX, parece se tornar menos monolítico, não obstante existindo como componente de uma multi-estratificada identidade sírio-libanesa ou árabe-brasileira.

A terceira e mais contemporânea orientação, a interpretativa, tipifica as obras de escritores imigrantes de segunda e terceira geração, de língua portuguesa (entre eles romancistas e autores de roteiros de filmes) e músicos (incluindo compositores) que tendem a abordar o tema da pátria a partir de uma posição estratégica multicontinental. No geral, a abordagem destes tende a ser interpretativa, experimental e tematicamente seletiva. Nesse caso, rituais árabes, danças folclóricas, tensões familiares e afins são frequentemente tecidos em tramas literárias dramáticas ou psicológicas. Compara-

tivamente, as melodias árabes tradicionais ou os motivos melódicos são tratados de forma interpretativa e incorporados a obras musicais que, em alguns casos, aludem às raízes históricas da própria comunidade. No geral, esses tratamentos criativos, embora não tenham o objetivo de oferecer rendições literárias ou musicais precisas da pátria, refletem uma consciência renovada e uma paixão característica pelas terras originais ou ancestrais dos escritores ou compositores.

A quarta orientação, a difusa, é observada principalmente em conexão com o atual clima cosmopolita do Brasil, particularmente em apresentações de música e dança que envolvem músicos, dançarinos e membros de diferentes origens, árabes e não árabes e brasileiras. A noção subjacente de pátria original ou de base geográfica unitária torna-se particularmente difusa. Embora, em certo nível, esses participantes possam continuar a se identificar com suas próprias culturas ou origens étnicas, a "pátria", como um atributo estritamente concebido, parece ceder a uma mentalidade mais geral e mais abrangente que descrevemos como "autenticidade". Além de oferecer um comentário aos interesses e aspirações genuínos dos artistas, esse termo, pelo menos por implicação, captura um ethos árabe abrangente, ou um Oriente genérico, com suas armadilhas tentadoras do exotismo.

A quinta orientação, a elusiva, aplica-se quando o sentido de uma pátria original se torna periférico e menos presente na mente das pessoas. Normalmente observada nas gerações mais recentes de imigrantes, a terra de origem parece perder sua presença dominante e seu papel como marcador de identidade. Ela pode ser lembrada à distância em momentos fugazes de auto-reflexão, sem apego. Vemos essa orientação manifestada em brasileiros de segunda, terceira e quarta geração, de descendência árabe, que expressam uma conexão frouxa ou vaga com a terra natal como, por exemplo, por meio de eventos em clubes sociais sírios e libaneses em São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte.

Para encerrar, nossa pesquisa demonstrou *a fluidez da pátria como um conceito*. Mostrou que, dependendo das circunstâncias sociais, históricas e políticas, a pátria pode ganhar ênfase, ou adquirir novas tonalidades de significado, ou até se tornar desvanecida, e retida essencialmente na consciência. Nossa análise concentra a atenção tanto na resiliência da pátria quanto na sua vulnerabilidade à transformação, na imaginação imigrante e diaspórica. Seja ela lembrada ou reinventada, a pátria desempenha um papel significativo na concepção da auto-imagem e na construção de identidades que são tanto novas quanto familiares.

OBRAS CITADAS

Alessandrini, Anthony C. "My Heart's Indian for All That: Bollywood Film Between Home and Diaspora." *Diaspora* 10.3 (2001): 315-40.

Andrade, Carlos Drummond de. Prefácio a *O escravo da coroa*, Tanus Jorge Bastani. Rio de Janeiro: Editora F. Briguiet & Cia, 1969. xiii.

Appadurai, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization.* Minneapolis: U. of Minnesota P, 1996.

al-Barādi'ī, Khālid Muyḥī al-Dīn. *Al-Muhājarah wa al-muhājirūn: Dirāsah fī shi'r al-muhajirīn al-'arab ilá al-qārrah al-amīrkiyyah*, Vol. 1. Damascus, Syria: Ministry of Culture Publications, 2006.

Bhabha, Homi K. "Cultural Diversity and Cultural Differences." In *The Post-Colonial Studies Reader*, ed. B. Ashcroft. New York: Routledge, 1995. 206-209.

al-Daqqāq, 'Umar. *Malāmiḥ al- shi'r al-mahjarī.* Aleppo, Syria: Aleppo University Publications, 1978.

"Entrevista 2009 Tony Mouzayek; O ícone da música árabe no Brasil." *Revista Brazil Orient* 1.1, Abril a Junho: 8-9, 2009.

Gorab, Husni (Ghurāb, Ḥusnī). *Poemas da vida,* ed. Jorge Safady. São Paulo: Editora Comercial Safady, n.d.

Hall, Stuart. "Cultural Identity and Diaspora." In *Social Theory Volume II: Power and Identity in the Global Era*, ed. R. Garner. New York: Broadview Press, 2004. 318-330.

Ḥankash, Najīb. *Najīb Ḥankash: Ḥankashiyyat munawwa'ah*, VDL CD 654 (P) Voix de l'Orient Series, produzido por A. Chahine & Fils, Beirute, Líbano, 1997.

Hatoum, Milton. *Dois irmãos.* São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

Hias, Rachid. *A primeira aurora.* São Paulo: Editora Comerical Safady. 1957.

Hilu, Paulo Gabriel. *Árabes no Rio de Janeiro: uma identidade plural*. Rio de Janeiro: Cidade Viva Editora, 2010.

Karam, John Tofik. *Another Arabesque: Syrian-Lebanese Ethnicity in Neoliberal Brazil*. Philadelphia: Temple UP, 2007.

Khatlab, Roberto. *Mahjar: Saga libanesa no Brasil: Sociologia Iconográfica*. Zalka, Lebanon: Mukhtarat, 2002.

Lesser, Jeffrey. *Negotiating National Identity: Immigrants, Minorities and the Struggle for Ethnicity in Brazil.* Duke UP, 1999.

Lewellen, Ted C. In *The Anthropolgy of Globalization: Cultural Anthropology Enters the 21st Century*, by Ted C. Lewellen. London: Bergin & Garvey, 2002.

Moser, Robert H. (com co-editor Antonio Luciano de A. Tosta). *Luso-American Literature: Writings by Portuguese-Speaking Authors in North America.* New Brunswick, N.J.: Rutgers UP, 2011.

Naficy, Hamid. "The Making of Exile Cultures: Iranian Television in Los Angeles." In *The Cultural Studies Reader*, 2nd Edition, ed. S. During. London: Routledge, 1993. 537-563.

"Nashrat Farah: Miquel Nassif Farah, 1929 Ladeira Porto Geral, 15." *Majallat al-Jāliyah (A colonia)*, 7/245 (1929).

Nassar, Raduan. *Lavoura arcaica.* São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Nūr al-Dīn, Ḥasan Ja'far. *Mawsū'at shu'arā' al-mahjar*, Vol. 1. Beirut, Lebanon: Rashād Bars Publications, 2014.

O'brien, David. "The African Diaspora in Carrie Mae Weems's Sea Island Series." In *Identity and the Arts in Diaspora Communities,* ed. J. Lea and T. Turino. Warren, Michigan: Harmonie Park P, 2004. 69-80.

Racy, A.J. *Making Music in the Arab World: The Culture and Artistry of Ṭarab.* Cambridge: Cambridge UP, 2003.

---. "Sound Recording in the Life of Early Arab-American Immigrants." *Revue des Traditions Musicales des Monde Arabe et Méditerraneen* 5.2 (2011): 41-52.

Ricardo, Sérgio. *Quem quebrou meu violão.* Rio de Janeiro: Editora Record, 1991.

Safady, Jamil. "História da literatura árabe no Brasil." In *Antologia árabe do Brasil*, ed. Jorge S. Safady, 1-14. São Paulo: Editora Comerical Safady, 1972a.

Safran, William. 1991. "Diasporas in Modern Societies: Myths of Homeland and Return." *Diaspora: A Journal of Transnational Studies* 1.1 (1991): 83-99.

Said, Edward. "Reflexões sobre o exílio." *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios.* São Paulo: Companhia das Letras, 2003, 46-60.

"Shahr al-jāliyah [The Immigrant Community this Month]." *al-Jāliyah*, No. 227, December (1928): 41-44.

Shātīlā, Nāṣir. "al-Mūsīqá al-sharqiyyah: hunā wa hunāk." *al-Jāliyah*, 7/245 (1929): 19-21.

Sugarman, Jane C. "Diasporic Dialogues: Mediated Musics and the Albanian Transnation." In *Identity and the Arts in Diaspora Communities,* ed. J. Lea and T. Turino. Warren, Michigan: Harmonie Park Press, 2004. 3-19.

Taylor, Timothy D. "Some Versions of Difference: Discourses of Hybridity in Transnational Musics." In *Beyond Exoticism: Western Music and the World*, by T.D. Taylor. Durham: Duke UP, 2007. 140-160.

Tölölyan, Khachig. "The Contemporary Discourse of Diaspora Studies." *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East* 27.3 (2007): 647-655.

Truzzi, Oswaldo. *De mascates a doutores: sírios e libaneses em São Paulo*. São Paulo: Editoria Sumaré, 1992.

—. *Sírios e libaneses: narrativas de história e cultura (Série Lazuli, Imigrantes no Brasil)*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2005.

Turino, Thomas. "Introduction: Identity and the Arts in Diaspora Communities." In *Identity and the Arts in Diaspora Communities,* ed. J. Lea and T. Turino. Warren, MI: Harmonie Park Press, 2004. 3-19.

Turino, Thomas and James Lea, eds. *Identity and the Arts in Diaspora Communities*. Warren, Michigan: Harmonie Park Press, 2004.

Yazedjian, Ani. "Reconstructing the Armenian: The Genocide as a Cultural Marker in the Reification of Armenian Identity." In *Identity and the Arts in Diaspora Communities,* ed. J. Lea and T. Turino. Warren, Michigan: Harmonie Park Press, 2004. 38-50.

Zeghidour, Slimane. *A poesia árabe moderna e o Brazil*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

Monteiro Lobato fora do Brasil[62]

Marisa Lajolo
Universidade Presbiteriana Mackenzie
Universidade de Campinas
Academia Paulista de Educação

Viajar! Perder países!
Ser outro constantemente,
Por a alma não ter raízes
De viver de ver somente!
(Fernando Pessoa 20-9-1933)

De agosto de 1927 a março de 1931 Monteiro Lobato (1882-1948) morou nos Estados Unidos com a família (esposa, quatro filhos e uma empregada[63]) e entre junho de 1946 e maio de 1947 em Buenos Aires[64]. Estas suas permanências no exterior foram antecedidas da publicação de obras suas em ambos os países[65], o que permite dizer

62 Esta é uma versão expandida do texto apresentado no Congresso Anual da *American Comparative Literature Association* (março de 2019) na Georgetown University.

63 Documentos da viagem de Lobato—levantados pela Dra. Cilza Bignotto—registram o embarque no *American Legion* de Eugênia Cuba, africana, junto com a família Monteiro Lobato.

64 Relativamente ao periodo argentino de Monteiro Lobato, consultar Albieri.

65 Lançamentos em Espanhol: 1921: *Urupês* na Argentina (ed. Pátria, trad. Benjamin de Garay); *Alma negra* (versão de *Negrinha,* em espanhol, por *La novela semanal*); *El comprador de haciendas* (antologia de contos) (trad. de Benjamin de Garay). Espanha: Nuñez/ Ed. Cervantes; 1923: *Los ojos que sangran* (antologia de contos) (trad. De B.Sanchez-Saez) Ed. Tor; 1924 *Barba Azul* (conto de *Negrinha*) traduzido por B.Sanchez-Saez, para a revista Lecturas; 1938 *D. Quijote de los niños* (trad. De Benjamin de Garay) Argentina: Editorial Claridad Lançamentos. Em Inglês, 1922: Isaac Goldberg em *Brazilian Literature* (New York: Alfred Knopf) dedica um capítulo à obra de Monteiro Lobato; 1925 lançamento, nos Estados Unidos, de *Brazilian Short Stories,* antologia de contos de Lobato, organizada e prefaciada por Isaac Goldberg contendo três contos do livro *Urupês*: *Um suplício*

que antes de o cidadão José Bento Monteiro Lobato palmilhar ruas de Nova Iorque e de Buenos Aires, textos seus já estavam disponíveis por lá. Sua relação com a cultura dos dois países expressa-se, no entanto, não apenas pela circulação de obras suas em Espanhol e em Inglês, mas também em suas iniciativas para publicação de obras argentinas e norte-americanas no Brasil[66].

Os dois períodos em que Lobato viveu no exterior parecem ter coincidido com momentos críticos de sua vida.

Em 1927, sua nomeação como "Adido Comercial do Consulado Brasileiro em Nova York" veio na esteira da falência de sua editora[67], o que o deixou em situação social e financeira bastante difícil. Já sua mudança para a Argentina coincidiu com a época em que ele fazia forte oposição ao governo de Getúlio Vargas que, alguns anos antes (1940), o havia preso em razão de críticas do escritor contra a política brasileira relativa ao petróleo.

Os textos que Monteiro Lobato escreveu *fora do Brasil* e o Brasil neles representado parecem acirrar comentários sobre a precariedade (aos olhos e na pena de Lobato) da situação brasileira contemporânea de seu período nova-iorquino e portenho, ao lado de expressarem profunda admiração pela situação econômica e social dos dois países que o receberam.

É sobre este olhar estrangeiro para o Brasil que este trabalho se debruça, discutindo passagens da correspondência ativa e da obra do escritor. Tais passagens talvez possam ser interpretadas como forma de expressar a consciência do *desenraizamento* sentido (talvez

---

moderno, O engraçado arrependido e *O comprador de fazendas* respectivamente intitulados *Modern Torture, The Penitent Wag* e *The Plantation Buyer*. O pequeno livro constitui o volume 733 da série *Little Blue Books*, editada pela Haldemann--Julius, Kansas.

66 Edgard Cavalheiro, primeiro biógrafo de Monteiro Lobato registra 82 textos traduzidos e publicados por Monteiro Lobato (Cavalheiro 761-63).

67 Relativamente ao percurso editorial e à posterior falência de Monteiro Lobato consultar Bignotto.

sobretudo) por um escritor vivendo fora de seu país o que, no limite, pode interferir nas representações de identidade construídas em tal situação. É esta situação de estrangeiro (em sentido literal e metafórico do termo) que talvez também possa ser lida nos comentários relativos ao desajuste linguístico a que Lobato frequentemente alude

Vamos, pois às cartas.

O "cá" e o "lá"

Desembarcado em Nova Iorque em sete de junho de 1927, em 11 de agosto, dois meses depois, Lobato escreve ao amigo Alarico da Silveira[68] contando que:

> Aqui continuamos no trabalho de adaptação e muito sem notícias da terra. Ainda não consegui receber um só dos jornais que mandei assinar. É mesmo um carro de boi, o nosso Brasil. Que contraste com esta terra de velocidade, onde tudo pula para ganhar tempo—a coisa que tem maior valor para o americano. (*Cartas escolhidas* 106)

A carta não poupa elogios à velocidade e à rapidez presentes na vida norte-americana, o que talvez ultrapasse questões cotidianas e possa ser lidos à luz da velha ideia *time is money*[69]. Ao dizer que "tempo—a coisa que tem maior valor para o americano"—o texto contrapõe a velocidade que permite *ganhar tempo*, à metáfora "carro de boi" com que simboliza o Brasil. E não deixa de merecer registro o fato de que esta reflexão lobatiana que generaliza identidades para a cultura norte americana e para a brasileira, parece motivada pela simples demora na chegada dos jornais assinados.

68 Alarico da Silveira (1875-1943), politico paulista ligado ao grupo de Washington Luís, foi pai de Diná Silveira de Queiroz.

69 É com esta frase que Benjamin Franklin resume, em livro de 1748, conselhos para comerciantes: *Advice to a Young Tradesman by an Old One*.

Poucos depois, dia 17 do mesmo mês de agosto, escrevendo a outro amigo—Godofredo Rangel[70]—a ideia retorna:

> Sinto-me encantado com a América. O país com que sonhava. Eficiência! Galope! Futuro! Ninguém andando de costas. (...)
>
> Rangel, eu sou um peixe que esteve fora d'água desde 1882 quando nasci, e só agora caio nela. Isto aqui é o mar do peixe Lobato. Tudo como quero, como sempre sonhei. (*A barca de Gleyre* 521-22)

Lobato retoma a ideia de *velocidade*—agora metaforizada na expressão *galope*—articulando-a a *eficiência*. Em outro nível linguístico, às exclamações que pontilham o primeiro parágrafo segue-se a identificação explícita de Lobato com o mundo norte-americano, para o que ele se vale da expressão corrente no Brasil "*peixe fora d'água*". Assumindo em primeira pessoa a identidade animal, ele se declara um *peixe*, identidade que se articula à animalização do *American way of life* sugerida na metáfora *galope* do parágrafo anterior.

Um mês depois (18.09.1927) em carta a outro amigo Lino Moreira, Lobato resume suas primeiras impressões, enfatizando seu deslumbramento:

> Que te dizer deste maravilhoso país? As impressões são tantas, que não cabem em carta, nem em livro. Só uma daquelas longas palestras (...) é que seria possível dizer deste avesso do Brasil. Para ter uma ideia, imagine tudo ao contrário daí. (*Cartas escolhidas* 106)

Numa atitude lobatiamente inédita, o texto se abre desqualificando a escrita ou desqualificando-se como *escriba* que não encontra forma de exprimir—em carta—seu deslumbramento pelo *maravilhoso país* (os Estados Unidos) que é o *avesso do Brasil*.

---

70 Godofredo Rangel (1884-1951) escritor mineiro, com quem Monteiro Lobato se correspondeu a vida toda. As cartas de Lobato para Rangel foram publicadas em *A Barca de Gleyre*.

Não deixa de ser curioso vir de Lobato a hipótese da inadequação de sua escrita (livro/carta) para exprimir sua experiência nova-iorquina. A ideia da incapacidade do *escriba* talvez constitua mero lugar-comum, expressão de modéstia, embora modéstia não seja atributo comum de Lobato. A inadequação da escrita é desmentida tanto pelas inúmeras cartas que escreve de Nova York, quanto pelo posterior lançamento do livro *América* (1932) que relata e discute, em mais de uma centena de páginas, sua experiência norte-americana.

Quase 20 anos depois de sua experiência norte-americana, quando se muda para a Argentina, não é muito diferente a forma como Lobato relata a vida em Buenos Aires, comparando-a à no Brasil. Em 07.09.1946 ele envia uma carta extremamente interessante à sobrinha e nora Gulnara[71]:

> Nós aqui estamos num sossego infinito, gozando a ausência de filas e faltas (sic) duma coisa e outra. Eu me sinto tão bem que até me vêm remorsos de não estar, por solidariedade, sofrendo com a pobre gente do Brasil. Todas as cartas que recebemos trazem um trecho que parece saído da mesma fonte. " Aqui as coisas vão de mal a pior ; agora falta mais isso e mais aquilo "—e a lamúria vai por aí além. (*Cartas escolhidas* 305)

A primeira pessoa plural, um "nós" que talvez inclua esposa de Lobato, Purezinha, reforça o caráter familiar da destinatária, sobrinha e nora do escritor. O parágrafo se abre registrando elogiosamente a calma da vida, o que confere leveza à carta. O *sossego infinito* e o *sentir-se bem* relatados são, curiosamente, creditados não ao que lhes oferece Buenos Aires, mas—ao contrário—ao que *não* encontram na capital argentina: *filas* e *falta de produtos*. Dando

71 Gulnara Monteiro Lobato de Morais Pereira era filha de Esther (irmã de Monteiro Lobato) e Heitor de Morais; casou-se com o primo Edgard Monteiro Lobato, filho do escritor. Posteriormente à morte do marido, em 1943, Gulnara casa-se com Antonio Olavo Pereira, irmão do editor José Olympio Pereira. Gulnara foi tradutora e escreveu uma biografia de Monteiro Lobato para crianças.

sequência ao mesmo tópico, a carta reforça a imagem negativa do Brasil, detratação agora atribuída a terceiros. Nas palavras de Lobato, são seus correspondentes que se queixam, e estes, por estarem no Brasil, conferem tom de testemunho e veracidade às queixas relativas à situação brasileira: "a pobre gente do Brasil".

No toque de ironia, já presente em cartas enviadas dos Estado Unidos, talvez ecoe o alegado remorso por não partilhar do *sofrimento da pobre gente do Brasil*. Será que o remorso é verdadeiro?

Uma semana depois (14.09.1946), em carta a Edgard Cavalheiro[72], seu futuro biógrafo, Lobato se repete, exemplificando as razões de sua felicidade:

> Aqui ando mais feliz que um peru assado. Livre da pátria, dos parasitas crônicos, dos fãs que querem prefácios e coisas, e das filas de ônibus na Praça da Sé, e do Bispo D. Carmelo e dos decretos-leis (sic) do Dutra e da Arte Moderna... como sou feliz. Às vezes até tenho remorso de andar assim feito um Rabicó num tempo em que tanta gente em minha terra chora por um pão. (*Cartas escolhidas* 309)

A ironia cresce e de novo a felicidade de sua vida portenha é atribuída a *ausências*, agora representadas por lugares (Praça da Sé), pessoas (D. Carmelo[73] e Dutra[74]) e valores culturais (Arte Moderna). Seu alegado remorso por estar poupado da fome que—segundo ele—vivem os brasileiro, aumenta a ironia ao identificar-se ao guloso porquinho Rabicó, personagem de sua obra infantil. Sua identificação a um porco comilão retoma a imagem do *peru assado*, apresentado como ícone da felicidade.

Ou seja: fora da pátria, Lobato se diz de bem com a vida e de mal com o Brasil. Será?

---

72 Edgard Cavalheiro (1911-1958) futuro biografo de Monteiro Lobato.

73 D. Carlos Carmelo de Vasconcelos Motta (1890-1982) foi Arcebispo de São Paulo.

74 Eurico Gaspar Dutra (1883-1974) foi presidente do Brasil entre 1946 e 1951.

Tecnologia & literatura

O deslumbramento de Monteiro Lobato pela cultura norte--americana parece manifestar-se principalmente em relação a confortos da vida cotidiana e a facilidades de acesso a bens culturais, sobretudo os possibilitados pela tecnologia.

Em 26 de junho de 1927 ele escreve ao cunhado Heitor:

> Só agora, apesar de chegado dia 07, tenho paz e ocasião de começar a escrever aos amigos (...) Já estamos americanizados, isto é, já temos automóvel e rádio. O rádio cá é um assombro, porque pode ser ouvido o dia e a noite inteira (...) Sente-se em tudo a riqueza espantosa do país. Não há pobres, o pobre daqui equivale ao remediado daí. Toda a gente possui auto. O porteiro cá da nossa casa possui uma (sic) *Cadilac* (...) Eu, por mim, não sairia mais daqui, porque o Brasil torna-se grotesco visto de longe. (*Cartas escolhidas* 104-105)

A carta transpira otimismo.

A adaptação de Lobato & família à vida norte americana (*já estamos americanizados*) traduz-se na posse do que talvez constitua dois ícones da modernidade daquela época: o carro e o rádio que oferece ininterrupta transmissão de programas. A comparação dos Estados Unidos com o Brasil assinala a diferença econômica entre os dois países e ganha matizes mais complexos na tentativa de estabelecer equivalência entre grupos sociais: segundo o recém chegado Lobato, *pobres* na América têm padrão de vida equivalente ao dos *remediados* no Brasil, sendo a posse de um automóvel o divisor de águas.

Na sequência, a desqualificação do Brasil é generalizada e radicaliza-se no adjetivo que caracteriza o país: o Brasil é *grotesco*. Visto de longe e da perspectiva do país no qual porteiros têm Cadilacs.

Carta do ano seguinte (17. 08. 1928) registra mais uma vez o encanto de Lobato pela América do Norte:

> O *rush* deste país rumo ao futuro é um fenômeno, Rangel! Quando escrevi *O choque*, pus entre as maravilhas do futuro a televisão. Pois já é realidade. O *Times* de hoje anuncia que a estação WCFW vai inaugurar comercialmente a irradiação de imagens. O sonho que localizei em séculos futuros encontro realizado aqui. (*A barca de Gleyre* 527)

Agora é a televisão que deslumbra Lobato: ele compartilha seu entusiasmo com Godofredo Rangel, não deixando no entanto de apontar que ele—Lobato—antevira a invenção dela em seu polêmico romance *O presidente negro* (ou *O choque das raças*) de 1926, cujo enredo passa-se no século XXIII e que tem traços que o aproximam da ficção científica.

Nesta carta de 1928, a expressão inglesa *rush* parece conferir uma certa sofisticação ao modo de exprimir o valor positivo da *rapidez*. A *valorização* da velocidade traduz-se agora na antecipada transformação em *realidade* (durante o período nova-iorquino de Lobato, 1928) de algo que teria sido entrevisto (no romance lobatiano de 1926) como sonho/*ficção*, isto é, como *algo a ser inventado* muito posteriormente no século XXIII.

Incluem, assim, diferentes modernidades tecnológicas os aspectos da vida nos Estados Unidos que chamam a atenção de Monteiro Lobato—então um mero funcionário subalterno no mundo da diplomacia. No entanto, a pouca importância da posição para a qual tinha sido nomeado, em nada compromete os planos que traça para sua vida nos Estados Unidos

Antes ainda de embarcar para Nova Iorque em carta de 23.03.1927, ele comenta com Godofredo Rangel alguns desses planos literários:

> (...) sigo de mudança para os Estados Unidos, para onde fui nomeado adido comercial. Verei se lanço lá a edição inglesa do *Choque das raças* e estudarei a hipótese do transplante da nossa segunda empresa editora. Se for possível, chamar-se-á Tupy

> Publishing Co. e há de crescer mais do que a Ford, fazendo-nos todos milionários (...) Foi para a América um telegrama da United Press sobre *O choque*. Telegrama para uma cadeia de jornais. Uma revista americana deu notícia e falou da provável edição inglesa. (*A barca de Gleyre* 519-20)

Mais adiante, suas primeiras cartas norte americanas confirmam esta sua expectativa de ver traduzido e editado na América do Norte seu romance *O presidente negro*. Mas os planos dão por terra. Em setembro do mesmo ano de 1927, já em New York, Lobato comunica a Godofredo Rangel a falência do projeto.

> Meu romance não encontra editor. Falhou a Tupy Company. Acham-no ofensivo à dignidade americana. (...) (*A barca de Gleyre* 527)

Não obstante o desalento que permeia esta carta de setembro a Rangel, em dezembro do mesmo ano de 1927, carta ao também escritor, Gastão Cruls[75] permite deduzir que o projeto editorial/literário lobatiano não está completamente abandonado, mas agora é exposto de forma bastante prudente e medida:

> Acho tão bom o teu livro (*Elza e Helena*, obra de 1927) que já o incluí na lista das coisas brasileiras que terão de ser apresentadas a este mercado pela Tupy Company, caso a Tupy Company passe de sonho a realidade.
>
> Passará? Quem sabe... Tudo depende da saída do meu *Choque*, e do escândalo que ele causar. Um escândalo literário equivale no mínimo a 2.000.000 dólares para o autor e com esta dose de fertilizante não há Tupy que não grele. Esse ovo de escândalo foi recusado por cinco editores conservadores e amigos de obras bem comportadas, mas acaba de encher de entusiasmo um editor judeu que quer que eu o refaça e ponha mais matéria de exasperação. (*Cartas escolhidas* 114)

O editor judeu talvez seja o já aqui mencionado Isaac Goldberg

75 Gastão Cruls (1888—1959).

que, em 1922 publicara pela Alfred A. Knopf o livro *Brazilian Litrature* e em 1925, na popularíssima coleção *Little Blue Books* uma antologia de contos de Lobato[76].

Mas a questão pede mais pesquisa. De qualquer forma, quase um século depois e já se sabendo que *O presidente negro* não foi editado nos Estados Unidos, fica a questão da diferença de tom entre as duas cartas: se Rangel era íntimo de Lobato, Gastão Cruls era mais distante, o que talvez explique o esforço de Lobato em manter a imagem de expectativas de um futuro positivo no mundo das letras norte-americanas.

Se da América do Norte Lobato volta sem ter visto seus projetos literários e editoriais realizados, é bem diferente sua experiência na Argentina.

Em sua correspondência de meados da década de quarenta de Buenos Aires, é um *outro* Lobato que encontramos. Em 13 de julho de 1946, carta a Rangel ilustra esta passagem de *um* para *outro* Lobato:

> (...) tanto há o que dizer desta terra, que me recebeu de braços abertos e onde me tratam como "celebridade". São tantos os convites... daqui a pouco, às duas horas, tenho um almoço na embaixada de Santo Domingo, cujo embaixador, Henriquez Ureña [77], é um escritor de primeira ordem, que está muito meu amigo. À noite, um convite para assistir a uma luta de box. (*A barca de Gleyre* 578-79)

Ou seja: muitos anos depois de sua falhada experiência literária e editorial norte-americana, Lobato diz ter sido recebido em Buenos Aires não mais no exercício de uma função governamental subalterna, tampouco como mero *candidato* a escritor, porém, literariamente amadurecido, como escritor consagrado. Se recém

76 Cf. tese de Doutorado de Rosemary Carter.

77 Pedro Henriquez Ureña (1884, Santo Domingo—1945, Buenos Aires), escritor costariquenho.

chegado aos Estados Unidos ele viu cair por terra seu sonho de traduzir e editar por lá seu romance *O presidente Negro*, este Lobato na Buenos Aires de 46 se considera uma celebridade literária, que convive com seus pares escritores (Henriquez Ureña) e recebe convites honrosos.

Na Argentina, o registro da mudança de *status* de Lobato no mundo das letras acompanha-se de comentários elogiosos sobre a fartura alimentar do país onde está morando. Delicia-se com produtos de luxo no Brasil como passas e azeitonas e elogia as condições de moradia:

> (...) estou com um pacote de passas argentinas na minha frente. E outro de azeitonas também argentinas. Produzem-nas excelentes cá. Isto é um imenso pomar que produz de tudo. A abundância da Argentina chega até a ser uma ofensa à penúria universal. Meus primeiros quinze dias foram de deslumbramento diante das comidas. (*A barca de Gleyre* 578-79)

> Aquela porcaria em que morei e pela qual pagava 600, foi logo que saí, alugada por Cr$ 2.700, 00, exatamente quanto pago pelo meu apartamento aqui. Mas meu apartamento aqui bate de longe aquela casa que tanto aborreceu Purezinha.

> A vida aqui vai correndo na sua toada normal, como correm as águas do Prata; e eu estudo o país. Não há país mais favorecido pela natureza (*Cartas escolhidas* 303)

Ao lado da questão imobiliária, a riqueza e a beleza do solo argentino pautam a carta enviada a Edgar Cavalheiro que, brincando, tem seu nome espanholizado no vocativo para "*Cabajero* amigo". E Lobato não deixa de lado sua situação de "escritor". E talvez seja este tópico—sua identidade *letrada*—que perpassa as imagens que—do exterior—ele constrói para o Brasil.

Pois, se os projetos editoriais/literários de Lobato não deram certo na América do Norte, são grandes suas expectativas de sucesso

na América do Sul, como se depreende de correspondência contemporânea de sua mudança para Buenos Aires.

> Vamos fundar uma grande editora na Argentina, já te contei? *Editora Continental*... O mercado de língua espanhola tem 140 milhões de cabeças e ainda peça (sic) pega (?) os E.U.A. terra onde milhões de criaturas aprendem uma língua auxiliar—justamente a espanhola. (Cartas escolhidas para Jaime Adour, 03.06.1946, 299)

É com muito entusiasmo que ele comenta (03.06.1946) com Jaime Adour (1898-1964) e com Godofredo Rangel, às vésperas de mudar-se para a Argentina, os projetos que lá pretende desenvolver, estando alguns deles já encaminhados e em desenvolvimento:

> Parto dia 6. (...) Esperam-me grandes coisas. Será que nem lá terei sossego?
>
> Até a Emília vai ser lançada em massa, como " boneca internacional". Tenho cá a fotografia da pestinha. E teremos o nosso Brasil a importar mais uma coisa de fora, as Emílias argentinas. (*A barca de Gleyre* 577)

Lidos nesta segunda década do século XXI, tais projetos, soam extremamente contemporâneos. Monteiro Lobato anuncia—não sem sua tradicional ironia—que no país vizinho, o lançamento de seus livros infantis será acompanhado do lançamento de brinquedos por eles inspirados E em carta (07.09.46), à sobrinha Gulnara, seu otimismo sobe alguns pontos:

> Vamos ter, no dia 25 a "Semana Monteiro Lobato " no Harrods, que é um Mappin em ponto grande que há aqui, com exposição de todos os meus livros, cartazes, bonecos e representação de comédias extraídas dos livros. Essa semana vai repetir-se antes do Natal. E entre as duas semanas vamos ter a Exposição do Livro Brasileiro, promovida pela embaixada, de 20 de outubro a 20 de novembro, na qual o tal Lobato abafa a banca, pois se apresenta com 80 livros—as edições do Brasil e da Itália. Quer dizer que

> o teu tio Juca entrou cá com o pé direito e vai indo muito bem. (*Cartas escolhidas* 305)

É um entusiasmado Lobato que registra o que hoje se chamaria de *multimidialização* da sua marca na Argentina: além de homenageado numa *semana Monteiro Lobato,* sua marca vende bonecos e sua obra é adaptada para teatro.

Resumindo, os planos editoriais/literários de Lobato deram certo—muito certo!—na Argentina, onde ele inclusive associa-se à fundação de uma editora (a Acteon) e seus livros têm grande sucesso: de lá ganham outros mercados da América *hispano hablante*, o que tem significativa influência na vida econômica de Lobato, como ele comenta com Edgar Cavalheiro em 14 de setembro:

> Não preciso nem pensar em dinheiro. Meu editor todo começo de mês me manda um cheque de 2 mil pesos, de modo que nem preciso mandar buscar dinheiros pátrios (*Cartas escolhidas* 308)

Deixando um Lobato de meia idade aproveitando sua experiência portenha, voltemos no tempo, reencontrando um Lobato de vinte e poucos anos.

Línguas, linguagem & identidade

Esta consciência dos rumos e perfis internacionais/globais que a cultura/literatura iria/m assumir muitos anos depois, parece já aflorar no jovem Lobato. Antes de ser o escritor que todos conhecemos, o futuro funcionário do Consulado Brasileiro em Nova Iorque e *best seller* na América hispânica, ele incluía aprender Inglês entre as preocupações e assuntos que discutia com a noiva.

Em 29.05.1907, das lonjuras de uma pacata Areias—cidadezinha do interior paulista— um inédito Lobato de 25 anos, escrevia à sua futura esposa Maria da Pureza—a *Purezinha*, como ele a chamava:

> Purezinha do meu coração (...) coisa extraordinária a nossa semelhança nessa questão do Inglês. Uma estranha simpatia nos arrasta para esta língua e uma invencível indolência nos impede de senhorearmo-la. Também eu aqui recomecei meus

> estudos, prevendo, porém, o fim prematuro que os aguarda". (*Cartas de amor* 71)

Vinte anos depois, vivendo nos Estados Unidos, comentários relativos a seu fraco domínio do Inglês são recorrentes na correspondência, sugerindo que Lobato pagou preço alto pela "*indolência*" a que alude na carta à noiva vinte anos antes.

Em 26.06.1927, recém chegado a Nova York, ele comenta com o cunhado Heitor sua intenção de dedicar-se ao estudo do Inglês e as expectativas otimistas dos resultados:

> (...) poderei vencer aqui logo que esteja armado do instrumento indispensável que é a língua. Vou cuidar disso com afinco e nesses 3 meses espero estar de programa definitivamente traçado. (*Cartas escolhidas* 105)

Passados os três meses, no entanto, parece que o programa traçado não tinha sido implementado, ou—se implementado—não tinha dado os resultados esperados. De novo, Heitor é o confidente:

> A falta de falar o inglês tem me atrasado muitíssimo, nem calculas. (*Cartas escolhidas* 111)

Seis meses depois, (10.12.1927), o assunto continua em pauta:

> Minha luta está sendo a língua. *It is terrible the English,* ou melhor um pobre cérebro como o meu, aquilotado durante quarenta anos dessa infecção linguística que chamamos língua portuguesa. Estou vendo se arranco a tiririca e planto em lugar e em futuro próximo língua universal—a americana. O mesmo *brean up* (sic?) que se deu com o latim já se deu com o inglês e *ceci tueracelà* (sic). Estou a ler Mencken, no seu maravilhoso livro *The American Language* e já não tenho dúvidas. A língua universal vai ser a que se está elaborando aqui na terra canaânica de todas as elaborações futuras. A Europa passou. Ficará museu, ponto de recreio, *resort* do americano. O sol está aqui e satélites vivos e mortos terão de lhe girar em torno. (*Cartas escolhidas* 115)

Como que preservando a imagem de si mesmo, nesta carta que registra dificuldades com o Inglês, ele salpica um pouco de inglês e outro tanto de francês. Dirigida ao escritor Gastão Cruls, o assunto ganha uma amplitude bem maior do que os problemas de comunicação vividos por Lobato em seu dia-a-dia de morador de um país cuja língua não domina satisfatoriamente. A carta estende-se sobre questões de grande atualidade: articulações entre língua e poder.

Em um tempo em que a França e sua cultura eram consideradas modelo—Lobato manifesta grande precocidade na percepção dos rumos a serem assumidos pela cultura ocidental, particularmente no que respeita à língua. Ele fundamenta historicamente—isto é, tomando como exemplo a fragmentação do latim—o predomínio do Inglês, que ele acertadamente—podemos dizer hoje, quase um século depois—previa como inevitável.

No ano seguinte (10. 04.1928), novos comentários sobre suas dificuldades linguísticas:

> Como é triste a solidão mental! Nunca o verifiquei tão claro como agora—por contraste. Isolado da gente da terra pela terrível barreira da língua, e sem espíritos afins na colônia, que é pobre e chinfrim, resolvi como remédio atirar-me aos livros. (*Cartas escolhidas* 119)

Em tom de lamento—bastante incomum em sua correspondência—Lobato se queixa de *solidão mental* estendendo à colônia brasileira, considerada *pobre e chinfrim* a perspectiva negativa com que se refere ao Brasil. Anuncia o projeto de *atirar-se aos livros,* o que deixa em aberto uma questão interessante: a que livros ele se refere? aos que está lendo? Aos que está escrevendo? Ainda não foi possível responde a esta questão.

O desalento, no entanto, não paralisa seu esforço em assenhorar-se do Inglês.

Em novembro (09) do mesmo ano de 1928 comenta com o cunhado—em carta de novo salpicada de palavras inglesas—a reto-

mada de aulas de inglês,agora descritas com mais detalhes:

> (...) Miss Gaynor, a *hundred percent American woman* que tomou a peito desbastar a minha rija estupidez linguística e habilitar-me a... escrever em inglês, imagine. Dá-me lições diárias por um método intensivo de ou vai ou racha—quatro horas a fio pela manhã e ainda por cima obrigações a fazer durante o dia composição literária, *conversation and reading in loud voice*. (*Cartas escolhidas* 139)

A partir dos fragmentos da correspondência lobatiana até aqui transcritos, reforça-se o registro de suas dificuldades com o Inglês—língua estrangeira. A questão vai sofrendo sucessivas e interessantíssimas rotações. E é em algumas destas rotações que parecem delinear-se questões maiores de *língua, linguagem & identidade*. Em artigo de 1997, Bonny Norton aponta eventuais consequências da difusão da língua inglesa como – digamos – "língua universal" (Norton). Alguns comentários de Lobato apontam para a precocidade com ele parece apreender (e viver) a posição subalterna de um " no native speaker." Na percepção e formulação de tais questões, negros—brasileiros e norte-americanos—são muitas vezes protagonistas.

Carta de Lobato de 31 de janeiro de 1929 dirigida ao filho de seu amigo Alarico, é muito sugestiva:

> Aqui há muitas coisas divertidas. Mas a mais engraçada de todas é ver negro falando inglês. Eu cada vez que vejo isso na rua paro e abro a boca. E o mais engraçado é que eles não entendem um palavra de nossa língua. Vale a pena dar um passeio até aqui só pra ver esse "felomeno" como dizia a nossa criada. (*Cartas escolhidas* 147)

Ao fazer graça comentando sua estranheza ao dar-se conta de que negros falam Inglês na América do Norte, a carta torna-se ofensiva

Brincando com o destinatário, o menino Alariquinho, a articulação entre *língua*, *etnia* e *posição social* inscreve-se no quadro

de valores que Lobato parece subscrever—o domínio da língua inglesa é representativo *do status* social do falante. Vale a pena também observar que, na escrita que pretende reproduzir a fala de sua empregada (provavelmente Eugenia, a negra brasileira que acompanhou a família aos Estados Unidos), ele imita a atribuída (?) incompetência no domínio do português, representando na escrita e com aspas, uma equivocada pronúncia de proparoxítonas em que se acotovelam sons nasais: *fenômeno* > *felômeno*.

Esta representação estropiada do Português de negros e subalternos é frequente na obra lobatiana a propósito de Tia Nastácia, a afrodescendente presente ao longo de toda a série de seus livros infantis, a saga do Picapau Amarelo.

A questão pede um desvio temporário do foco para retornar a ele de outro ângulo.

Entusiasta da tecnologia—como já se apontou—Lobato ouvia música e frequentava cinemas, como registra sua correspondência. Por uma dessas *mídias,* entrou em contato com a letra da música *Ain' tcha*, (Helen Kane[78]), cantada no filme *Pointed Hells* (Paramount, 1929). A música virou um *hit* e impressionou Lobato que—em março de 1930—escreve sobre ela ao amigo Rangel:

> Dizer que a língua destes menestréis é a inglesa, seria arrancar Dickens da cova. Veja se isso lembra qualquer daquelas coisas shakespearianas que lemos no Brasil
>
> AIN' TCHA
>
> Ain' tcha kinda glad, Ain' tcha kinda gay,
>
> When you hear me say I loves—ya
>
> Tell me, baby, ain' tcha?
>
> Don'tcha kinda miss that little bit of bliss

78 Helen Kane (1904-1966): atriz e cantora norte-americana que inspirou a Grim Natwick a criação de Betty Boop. Algumas fontes, consideram que a interpretação de Helen Kane inspirava-se na interpretação de Baby Esther, uma cantora negra.

> When a hug or kiss I gives—ya.
>
> Tell me, baby, ain' tcha?

Ele prossegue:

> Parece tupi-guarani, mas é a língua que New York fala—e pela estranheza da língua podes imaginar a estranheza do resto, irrelembrativo de qualquer coisa nossa. (*A barca de Gleyre* 536)

Embora não se possa afirmar que o inglês da canção represente o "*black English*" da época, algumas estruturas e grafias dos versos aproximam-se bastante do que se poderia considerar "inglês popular". E Lobato contrapõe a este inglês cheio de contrações e apóstrofes Dickens e Shakespeare, sugerindo a Rangel um paralelo entre este inglês das ruas de New York e Tupi Guarani[79] de nativos brasileiros. Ou seja: o *inglês popular* novaiorquino e o *Tupi Guarani* seriam ambas línguas subalternas?

Parece que sim para Lobato.

A passagem acima transcrita vem numa carta que perpassa por vários assuntos, sendo um deles a declaração de sua familiaridade com a cultura nova-iorquina, mencionando leitura diária de jornais norte-americanos, entusiasmo pelo ''jazz", por artistas e por programas de rádio.

Resumindo seu percurso, Lobato desqualifica e renega sua origens, ao considerar-se um *expatriado*. E a questão *língua/identidade* ganha novo perfil.

> (...) expatriado neste mundo tão avesso do nosso mundinho afro-latino. Passei da água ao vinho—a mais que vinho, whiskey. (*A barca de Gleyre* 535)

Parece que Monteiro Lobato estabelece articulação estreita entre a língua (nativa?) que alguém fala, raça/etnia e situação sócio econômica de tal falante. Considerando a importância que ele

---

79 Tupi Guarani é a denominação de uma das famílias das línguas indígenas da América do Sul.

atribui ao Inglês e os efeitos cômicos que (diz ele) negros falando inglês despertam (nele), bem como sua (falsa?) surpresa por afro-americanos não falarem Português, reforça-se a ideia de que a língua é um dos espaços nos quais a identidade (de um indivíduo, de uma comunidade) é construída.

Conceber a língua como constituinte da identidade e como manifestação de *status* do falante retorna num de seus livros infantis, hoje considerado *para didático*: *Geografia de Dona Benta*, obra de 1935. Nele, é ainda a propósito de negros norte-americanos e negros brasileiros que a questão se recoloca de forma bem mais complexa.

Numa viagem faz-de-conta para *estudarem Geografia*, as personagens do sítio correm mundo. Ao longo de toda a viagem, Dona Benta—como o Lobato remetente das cartas aqui comentadas—faz comentários muito elogiosos aos Estados Unidos:

> Esse país (...) é a glória do continente americano. É o segundo em território (...), o maior em riqueza, em civilização e em poder. (*Geografia de Dona Benta* 100)

Na visita a New York, questões de língua estrangeira e identidade voltam a manifestar-se, num episódio protagonizado por Tia Nastácia, que se inicia com recomendações de Dona Benta sobre como todos devem comportar-se em terra estrangeira:

> (...) sigam em tudo a moda da terra. Lembrem-se do ditado: cada terra com seu uso, cada roca com seu fuso.

E para tia Nastácia recomendou:

> —E você, que não sabe nada de inglês, responda *all right* a tudo quanto perguntarem. Assim não errará muito. (*Geografia de Dona Benta* 111)

A cozinheira negra da casa de Dona Benta que acompanhou a família na viagem *para aprender geografia* recebe de Dona Benta a recomendação: "responda *all right* a tudo quando perguntarem". Significa tal recomendação que Tia Nastácia deve aceitar/concordar

com o que quer que lhe digam? Seria exagerado vislumbrar aqui posição subalterna do estrangeiro que *não fala* ou *fala mal* a língua do país em que se encontra? subalternidade aumentada quando o estrangeiro é de outra etnia ou de classe social subalterna—nas relações com os falantes nativos?

Considerando esta questão à luz da situação de imigrantes e refugiados, tão contemporânea nossa e que se manifesta em diferentes quadrantes do planeta, a atualidade de Monteiro Lobato manifesta-se de forma plena.

A Tia Nastácia que viaja pelo mundo com Dona Benta e demais personagens do sítio do Picapau Amarelo, ainda que subalterna e estrangeira, ainda que obediente às recomendações de sua patroa e ainda que com sua pronúncia do inglês ridicularizada, alimenta esperanças de solidariedade da comunidade negra:

> A pobre negra estava já sentindo o coração aflito diante das prováveis consequências daquela aventura. Mas como sabia da existência de milhões de negros na América, sossegou. Entre eles havia de arranjar-se. (*Geografia de Dona Benta* 111)

> O cortejo seguiu sempre a mascar *chewing-gum* e com tia Nastácia a responder *all right*! a todas as perguntas que lhe eram feitas. Infelizmente saía sempre Ó raio—e os perguntantes ficavam na mesma. (*Geografia de Dona Benta* 114)

Logo depois, Tia Nastácia cria coragem e sai sozinha pelas ruas de Nova Iorque. A expectativa era entender-se com os negros. Quando regressa, relata a experiência a dona Benta:

> E esses negros que só falam inglês? É outra coisa que me parece arte do diabo. Ontem criei coragem e saí e cheguei até a esquina. Estava lá olhando aquelas casas que somem na altura quando passou por mim uma negra, tal e qual a Liduína, cozinheira do Coronel Teodorico. Eu arreganhei uma risada de gosto. Uma negra! Uma patrícia minha! E me dirigi a ela dizendo: *Como vai?* Pois há de crer, Sinhá, que a diaba não me entendeu? Olhou para mim como quem olha para bicho do mato, e disse uma palavra

> que seu Pedrinho depois me ensinou: *Ai doente anderstande* que é como quem diz que não está entendendo nada. Já se viu uma coisa assim? Fiquei desapontada porque nunca imaginei que negro falasse inglês. Desde que nasci só vi negro falar brasileiro—inglês só um ou outro branco, ou aqueles estranjas de cara vermelha que às vezes portavam lá no sítio. Mas aqui é isso—até negro—até as negras falam esse raio de língua que ninguém entende... (*Geografia de Dona Benta* 114-7)

As expectativas de Tia Nastácia de identificar-se com a comunidade negra novaioquina parecem fundamentar uma bela teoria da língua como elemento de identificação e pertença do indivíduo a um determinado grupo.

Mas...

Como se lê, tais expectativas não se realizam. Tia Nastácia conta a dona Benta sua frustrada tentativa de comunicar-se com uma negra. Sua narrativa é tecida em uma longa fala que se abre considerando o domínio do inglês (''raio de língua'') "*arte do diabo*", idioma—ainda segundo ela—de "*só um ou outro branco ou aqueles estranjas de cara vermelha que às vezes portavam lá no sítio*".

Neste episódio da obra infantil de 1935 Lobato parece ficcionalizar o episódio que, na carta de 1929 a Alariquinho, relata como sendo experiência pessoal sua. Na voz de Tia Nastácia, o episódio ganha nuances muito significativas.

Para a cozinheira do sítio, *a etnia* é fator que torna "*patrícios*" cidadãos de diferentes nacionalidades: a cozinheira do Coronel Teodorico—a Liduína—é o modelo pelo qual Tia Nastácia apresenta/descreve a negra norte americana. Esta, por sua vez, faz Nastácia sentir-se desqualificada: "*olhou para mim como quem olha para bicho do mato*".

O tópico da escravidão africana comparece mais adiante em *Geografia de Dona Benta*. Quando os viajantes passam pela África, dona Benta comenta o trafico de escravos:

> Nem queiram saber, meus filhos, o que foi o célebre "tráfico de escravos africanos..." Virou a maior tragédia da História. A crueldade dos brancos, a cupidez dos civilizados excedeu a tudo quanto se possa imaginar. Pegar negros na África para exportá-los para a América tornou-se o grande negócio dos tempos.

Narizinho horroriza-se ao ouvi-la:

> —Que horror, vovó!—exclamou a menina, realmente horrorizada. E quem fazia isso?

Dona Benta responde:

> Todos os civilizados, sobretudo os portugueses, os ingleses e os holandeses. Por muito tempo esses três povos brigaram pelo monopólio da exportação do "marfim negro". (*Geografia de Dona Benta* 214)

Em outras obras lobatianas (e não apenas infantis), por exemplo no livro de contos *Negrinha,* cenários da escravidão no Brasil se fazem dolorosamente presentes. E merecem estudo pela face brasileira que revelam.

Na correspondência lobatiana de meados dos anos 40—na verdade, um ano antes de seu falecimento—reflexões sobre estrangeiros e linguagem, entrelaçam questões de língua e de identidade. Em 19 de fevereiro de 1947, em carta enviada de Buenos Aires a Ligia Junqueira Caiubi Lobato tece uma primorosa metáfora para justificar seu desejo de retornar ao Brasil:

> Estou procurando casa em S. Paulo para voltar. Sinto-me aqui como bicho fora da goiaba. A goiaba é a língua. Pátria é língua, pura e simplesmente. Fora da língua nativa ficamos como o bicho fora da goiaba. A solidão filológica é pior que a solidão física. (*Cartas escolhidas* 322)

Em carta ao amigo Fontoura [80] de 1º. de fevereiro de 1947 Lobato já se tinha valido da metáfora do "bicho da goiaba". Por ser

---

80 Carta inédita, no acervo do CEDAE/Unicamp. Código MLb 3.1.00192 cx4.

mais complexa a relação entre *línguas, identidade* e *linguagens* estabelecida nesta carta, até hoje inédita, ela serve de fecho para este texto que espera estimular pesquisas e estudos sobre Monteiro Lobato em suas andanças pelo mundo e pelos diferentes percursos que seu pensamento percorreu.

> 2,47—Buenos Aires
>
> Caro Fontoura:
>
> Recebi o novo livro do Silva Melo. Lá li alguma coisa. Pena que muitos autores, entre os quais este, digam em 100 palavras o que poderiam dizer em 10. Talvez venha disso o excepcional sucesso de SELEÇÕES, essa engenhosa revista americana (não era preciso dizer) que tira 8 milhões de exemplares. A idéia-mater dessa revista é dizer com 10 palavras o que os autores disseram com 100. Leio SELEÇÕES desde o 1º número, e cada vez gosto mais, porque não me rouba tempo—e tempo é vida. Lembre ao Silva Mello propor a SELEÇÕES dar os seus livros em resumo. São obras muito úteis, mas todas pecam pelo tamanho. Resumidas, teriam mil vezes mais leitores e prestariam, portanto, mil vezes mais serviço. Na farmacopéia o uso antigo eram tisanas em garrafadas imensas. Lembro-me duma Salsaparrilha nuns vidrões enormes. Hoje o sistema está mudado. Passou do garrafão à ampola e aos comprimidos—com vantagens para os industriais e fregueses.
>
> Se eu fosse moço e voltasse à indústria editora iria lançar para os livros o sistema de SELEÇÕES. Imagine as vantagens tremendas da papelada gigantesca dos livros modernos reduzida a folhetos otimamente concentrados! O comprimido na literatura!
>
> Estou me adaptando à ideia de passar o inverno aí, em vez de aqui ou no Peru. No fundo, saudades. Fiz uma grande descoberta. Isso que chamamos "pátria", no fundo não passa da "língua". Pátria é a língua. Nostalgia é apenas a saudade da língua. E se temos mais saudades dos amigos do que do Pão de Açúcar e de todas as coisas materiais da pátria, é que com os amigos estamos

literalmente dentro da língua, como um bicho dentro da goiaba. É com os amigos que conversamos—e viver é conversar.

Lá pelos fins do outono volto—se achar casa. A Marta está aqui, volta depois de amanhã e vai cuidar disso—achar casa onde possa me instalar. E de volta, creio que ficarei aí até o fim da vida—conversando. Quanto não vale uma boa hora de conversa lá na varanda da fazenda de Valinhos, ou na do Chapadão? Dando balanço em minhas saudades cheguei á conclusão de que o que me falta aqui—ou onde quer que eu esteja fora do Brasil—é sempre a mesma coisa: a Língua, esse [ilegível]

Fora da terra natal, isto é, da Língua, a gente não *conversa* na língua estranha, apenas *fala*—somos mal entendidos e entendemos mal. Se o Brasil, por exemplo, ficasse exatinho como é, mas de língua mudada, para a chinesa ou alemã, por exemplo, nós nele não nos sentiríamos em nossa pátria. E vice-versa: se tudo nele mudasse completamente menos a língua, continuaríamos nele a nos "sentir em casa". O gosto de "voltar para casa" quando saímos, é isso; é que só em nossa casa estamos bem dentro da língua. Ando agora a refletir nisso: na tremenda importância da língua, sobretudo para os velhos. Os moços ainda enganam com outras coisas a falta da língua—mas para os velhos a língua é positivamente o que é o borralho para os gatos. Ando por com muita vontade de me "espojar" na língua, e o meio é ir para aí. E para ficar permanentemente. A minha grande descoberta que a pátria é a língua me fez desistir de novas estadias em terra estranha. Para o velho, o borralho.

Você é um homem feliz porque adivinhou desde cedo o que eu só descobri agora e "organizou" o borralho. Eu errei. Errei demais—e no fim da vida estou... procurando casa! E não tenho desculpa, porque perdi os pais cedo e fui morar com o meu avô, o homem, de quantos conheci, que melhor organizou *[originalmente: organizou melhor; anotação à mão invertendo a ordem]* o seu borralho. Um dia te contarei isso. E tão ajeitadamente vivia naquela gostosura, que certa vez em que a mulher insistiu em

> viagem á Europa, ele decidiu-se; arrumou tudo, comprou passagens e na hora de partir ficou. E naquele borralho morreu aos 84 anos de idade, consciente de que não havia errado. Ora, com um exemplo desses em minha vida, só um defeito mental explica haja eu errado tanto. Com 64 anos... e a procurar casa! Se eu fosse viver outra vez a minha vida, faria tudo exatamente o contrário do que fiz. E há tanta gente que me considera inteligente...
>
> Se v. souber de alguma casa, telefone à minha filha Marta, para ela ir ver.
>
> Adeus. Estamos em pleno verão, mas há sempre umas brisas que o refrescam. Melhor que o verão do Rio de Janeiro. [ass. Lobato]

Datada de Buenos Aires, na carta acima ressoa a voz de um Lobato *fora do Brasil*. E é nesse papel de viajante que, penso, Monteiro Lobato parece dar vida ao poema de Pessoa que serviu de epígrafe a este texto e que bem pode complementar-se pelo verso *Minha Pátria é minha língua* da canção *Língua* de Caetano Veloso.

OBRAS CITADAS

Albieri, T. de M. *São Paulo-Buenos Aires: A trajetória de Monteiro Lobato na Argentina*. Tese de Doutorado. Repositório.unicamp.br

Barrington, E. Cleópatra. *Coleção para Todos*. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1935.

Bignotto, C.C. *Figuras de autor, figuras de editor: As práticas editoriais de Monteiro Lobato*. São Paulo: Edunesp, 2018

Bottmann, D. Autoreselivros.worpress.com/2011/01/16.

Carter, Rosemary. *Monteiro Lobato acontece na América*. Tese de Doutorado. Ibict.br

Cavalheiro, E. *Monteiro Lobato: Vida e obra*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1955.

Franca, V.G. "Nosso Jeca e nossa Emília vão ao exterior. As traduções das obras de Monteiro Lobato." *Revista de pós Graduação em Letras*. UNESP. Campus Assis. Vol. 6 jan. 2008-nov. 2009.

Lajolo, Marisa. “Jeca Tatu em três tempos.” In: Schwartz, Roberto (Org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983. 101-5.

--- (org). *Monteiro Lobato livro a livro: Obra adulta*. São Paulo: Edunesp, 2014.

--- (org). *Monteiro Lobato livro a livro: Obra infantil*. São Paulo: Imprensa Oficial/Edunesp, 2008.

Lobato, Monteiro. *A barca de Gleyre*. São Paulo: Ed. Globo, 2010.

---. *América*. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1956. v. 9. 1ª. série: literatura geral.

---. *Cartas de amor* (org. Cordelia F. Seta) São Paulo: Editora Brasiliense, 1969.

---. *Cartas escolhidas*. Prefácio de Edgard Cavalheiro. 6.ed. São Paulo: Brasiliense, 1970. v.16.1ª, série: literatura geral.

---. *Conferências, artigos e crônicas*. São Paulo: Brasiliense, 1956. v.15. 1ª, série: literatura geral.

---. *Zé Brasil*. Rio de Janeiro: Vitória, 1947.

Norton, Bonny. “Language, Identity and the Ownership of English.” *TESOL Quarterly* 31:3 (Autumn 1997): 409-29. https://www.jstor.org/stable/3587831?seq=1#page_scan_tab_contents . 26 agosto 2019.

Perreira, Gulnara. *O menino Juca*. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 1982.

Pessoa, Fernando. *Arquivopessoa.net*

Proquest historical newspapers. *The New York Times,* October 9, 1927.

Proquest historical newspapers. *The New York Times,* July 13,1927. p. 22.

Paulo Rigger e o enigmático país do Carnaval[81]

Rogério Lima[82]
Universidade de Brasília

À memória de Eduardo Portella e Wilton Barroso Filho

Neste artigo tomo como ponto de partida da minha reflexão crítica o romance *O país do Carnaval*, de autoria do escritor baiano Jorge Amado, escrito no ano de 1930 e publicado no ano de 1931, período considerado como a "era de ouro do romance brasileiro", grande divisor de águas e de grandes transformações na vida social, política e cultural brasileira e também de surgimento de outros grandes escritores brasileiros: Gilberto Freyre, Carlos Drummond de Andrade, Vinícius de Moraes, Érico Veríssimo, Marques Rebelo, Cecília Meireles, Lúcio Cardoso, Murilo Mendes, Joaquim Cardozo, Augusto Meyer, José Geraldo Vieira etc.

O ano de 1931 se revelou importante também por ser o ano da morte do escritor maranhense Graça Aranha (1868-1931), trinta anos após a publicação do seu romance *Canaã* (1901)[83]. *Canaã* foi o

81 Este ensaio é uma versão revista e ampliada do artigo O país do Carnaval : identitárias faces do Brasil na obra de Jorge ..., originalmente publicado na Revista Amerika|Memoires, Identités, territoires. 10 | 2014 - Le Brésil de Jorge Amado: perspectives interculturelles, url: https://doi.org/10.4000/amerika.4666.

82 Universidade de Brasília. Professor Associado do Departamento de Teoria Literárias e Literaturas. rlima@unb.br

83 Historiadores literários brasileiros e diversas fontes historiográficas indicam o ano de publicação de Canaã como sendo o ano de 1902. Contudo, verificando a data de publicação na página 360 da obra, no exemplar da primeira edição, com anotações de revisão de Graça Aranha para a segunda edição, constante do acervo da Coleção Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin, consta a seguinte informação: "Paris.-Typ. H. Garnier, 6, rue de

romance que inseriu a temática do imigrante europeu na literatura brasileira, trazendo para o centro de discussão da literatura nacional questões de implicações psicológicas, políticas e sociais até então desconhecidas. Conforme destacou José Aderaldo Castello (2004), *Canaã* junto com a *História da literatura brasileira*, de Sílvio Romero, e *Os sertões*, de Euclides da Cunha, traduziram extraordinário esforço de penetração crítica na realidade brasileira do seu tempo, com base na formação do Brasil.

Na leitura da obra de Jorge Amado procurei identificar as formatações identitárias, os assentamentos na mestiçagem cultural como etapas do projeto humanístico *jorjamadiano* para o Brasil. Creio que pensar sobre as relações existentes entre territorialidade romanesca e memorialística no universo literário inventado por Jorge Amado, cria solo fértil para o estabelecimento da transversalidade de diálogo entre literatura e história, antropologia, sociologia, política e, principalmente, o humor baiano.

A identificação dessas relações discursivas interculturais e interdisciplinares, produzidas no interior da poética romanesca jorjamadiana, possibilitou o florescimento do interesse pela obra de Jorge Amado e a identificação da sua atualidade e importância para a afirmação da identidade cultural brasileira. Não nos referimos aqui ao conceito essencialista de identidade que em lugar de constituir um núcleo de liberdade tornou-se uma prisão. Pensamos aqui na identidade emancipada, livre dos modelos acabados de Brasil, na

---

Saint-Pères. 322.12.1901. A referência indica o ano de 1901 para a publicação da primeira edição. A segunda edição publicada no ano de 1904, pela mesma casa editora, contém a seguinte informação: "Paris. - Typ. H. Garnier, 6, rue de Saint-Pères. 371.9.1904. As cópias digitais dos exemplares da primeira e segunda edição da obra encontram-se disponíveis na Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin, Canaã, primeira edição: https://digital.bbm.usp.br/view/?45000017357&bbm/3927#page/366/mode/2up, e no Internet Archive, Canaã, segunda edição: (https://archive.org/details/chanaan00aranuoft/page/360/mode/2up).

qual "[...] o Brasil deixaria de ser um conteúdo acabado, coeso e coerente, como supõem os hinos oficiais e as proclamações cívicas, para se auto-reconhecer como incessante composição" (Portella 2009, 462). Isto significa tornar-se a identidade plural em curso.

Dos autores brasileiros lidos por mim no início da minha vida de leitor três romancistas nordestinos tiveram papel determinante na minha formação: José Lins do Rego, Graciliano Ramos e Jorge Amado. Sendo que Jorge Amado tornou possível a minha entrada no mundo carregado dos mistérios das sensualidades baianas e no universo de personagens com os quais eu, jovem leitor, de alguma forma, me identifiquei imediatamente.

Retornar à obra de Jorge Amado é para mim a oportunidades de revisitar a fenomenologia do romance *jorjamadiano*. Redescobrir a representação da nação brasileira feita por Amado em seus romances. Aqui eu tomo como ponto de partida o seu primeiro romance, *O país do Carnaval*, escrito em 1930, publicado em 1931, momento de grandes e importantes transformações na vida social, política e cultural brasileira. A nossa atenção estará limitada aos anos de 1930-31, período que corresponde à escritura e publicação de *O país do Carnaval*. Neste ensaio eu me dedico a analisar alguns aspectos deste romance inicial—e esta já é uma aventura demasiado longa—que foi o primeiro dos seis romances determinantes para o desenvolvimento da literatura de Jorge Amado, conforme destacou o crítico Eduardo Portella (2011) em sua análise da obra de Jorge Amado.

O enigmático país do Carnaval

O começo da narração de *O país do Carnaval* coincide com um momento político importante para a história do Brasil, o fim da Primeira República (1889-1930). O romance tem início com uma sutil e ácida descrição do Brasil a partir do retrato traçado pelo narrador daqueles que são descritos como os "tropicais brasileiros"; integrantes das classes dirigentes, passageiros de um navio que

retorna ao país situado na América lusotropical de Gilberto Freyre ou América da crioulização, a *Neo-América* de Édouard Glissant, na qual a África prevalece (Glissant 17).

O quadro pintado pelo narrador, oito anos após a semana modernista de 1922, ressalta as simbólicas cores tropicais que compõem a identidade brasileira, o azul, o verde e o amarelo, e exagera na descrição dos passageiros:

> ENTRE O AZUL DO CÉU E O VERDE DO MAR, o navio ruma o verde-amarelo pátrio.
>
> Três horas da tarde. Ar parado. Calor.
>
> No tombadilho, entre franceses, ingleses, argentinos e ianques está todo o Brasil (evoé, Carnaval!).
>
> Fazendeiros ricos de volta da Europa, onde correram igrejas e museus. Diplomatas a dar ideia de manequins de uma casa de modas masculinas... Políticos imbecis e gordos, suas magras e imbecis filhas e seus imbecis filhos doutores.
>
> [...]
>
> Adiante, um senador, um fazendeiro, um bispo, um diplomata e a senhora do senador conversam na boa paz burguesa dos que têm o reino da terra e a certeza de comprarem o do Céu. (Amado 17)

A descrição da cena no tombadilho do navio é própria a um roteiro cinematográfico, ou mesmo de uma cena de peça de teatro, situa o leitor geograficamente, ainda que de forma vaga, e apresenta uma rápida descrição e caricatura das classes dirigentes brasileiras.

A presença do elemento caricatural na narrativa é uma das principais marcas da literatura de Jorge Amado. O escritor Gilberto Freyre em conferência proferida em 1944, nos Estados Unidos, ressalta esta qualidade da arte e da literatura brasileira, herdadas pelo lado da arte do Aleijadinho (1738-1814), o mulato brasileiro escultor das igrejas coloniais de Ouro Preto do século XVIII, e que pela via da literatura vem do poeta Gregório de Matos (1636-95),

notável pelo seu talento satírico na poesia, presente na obra de José Lins do Rego e Jorge Amado. Para Freyre:

> Tanto José Lins do Rego como Jorge Amado são mestres na caricatura e não realistas fotográficos. Seus romances lembram as esculturas do Aleijadinho, a poesia satírica de Gregório de Matos e *Os Sertões* de Euclides da Cunha no seguinte: embora agudamente sensível à realidade, cada um desses dois romancistas (os mais famosos do Brasil) participa a um tempo do artista e do crítico social; cada um deles é um poeta em prosa; e, ainda que deficientes talvez nas formas mais finas de humor, cada um deles é um vigoroso mestre da caricatura e da Sátira da espécie que os homens simples podem compreender. (Freyre 2001, 294)

É aceitável a inserção de *O país do Carnaval* no rol dos livros que buscam uma interpretação do Brasil, interpretação que pode ter as suas falhas, mas que não inviabilizam a tentativa de elaboração de uma análise da formação nacional. Na análise feita pela historiadora Lilia Moritz Schwarcs sobre a obra amadiana: "Jorge Amado nunca pretendeu ser intérprete do Brasil, mas sempre o foi. Suas personagens são pessoas retiradas das ruas de Salvador; a Bahia que descreveu foi aquela de costumes misturados, dos credos cruzados e das gentes de muitas cores e mistérios" (Schwarcs e Goldstein 35).

Retornando à presença do elemento caricatural na obra jorjamadiana, pensamos ser possível identificá-la na personagem de Paulo Rigger. Rigger é interpretado pelo crítico literário José Castello como alguém que faz grande esforço para readaptar-se a um país que não consegue compreender e "para conviver com o próprio desencanto" (J. Castello, "Romance de deformação" 147-155).[84] Em outra oportunidade, Castello descreve Paulo Rigger como um jovem "perplexo diante das dificuldades do mundo e ainda indeciso quanto ao caminho a tomar. Reflete, com nitidez, a alma agitada e inquieta

84 Castello, José. "Romance de deformação", posfácio, in AMADO. Jorge. *O país do Carnaval*. Companhia das Letras, 2011.

do jovem Jorge, que, desejando entregar-se à literatura, se sentia desorientado e escrevia para dar ordem à confusão" (J. Castello, "Jorge Amado e o Brasil" 13).[85]

Castello aproxima Rigger de Jorge Amado como este viesse a ser o *alter ego* daquele ou vice-versa. Acreditamos ser questionável esta aproximação. Segundo Castello, "O Brasil que o jovem Rigger reencontra quando retorna de Paris é um país que lhe parece estranho e mesmo incompreensível. Um país que lhe inspira mais dúvidas que certezas. É uma imagem trêmula, indefinida, de um país que ainda está por construir" ("Jorge Amado e o Brasil"13). Na leitura que faço de Rigger não o descreveria como um personagem perplexo, dono de uma alma agitada, imersa num país estranho e mergulhado em incerteza; creio que o personagem pode ser descrito como uma representação, uma caricatura das classes dominantes.

Paulo Rigger é um representante dos "polidos e diplomados" em leis, filhos de proprietários de terras que substituíram as classes dirigentes brasileiras após a proclamação da República (Freyre 2003, 85-87), aproxima-se mais da personagem caricatural, do sujeito ainda esmagado pelo complexo colonial de inferioridade em relação à Europa (Freyre 2001, 297). Arremedo de homem refinado, educado na França, que desdenha das suas origens, esquecendo que foram os frutos da terra que despreza que o sustentaram em sua *saison* nos prostíbulos parisienses, é introduzido na narrativa, em meio a uma discussão, dos "tropicais", que gira sobre o seguinte tema: qual estado brasileiro definiria o Brasil? Paulo Rigger entra na discussão, prodigalizando preconceitos, quando o Senador presente no grupo resumia toda a conversa:

> – É o país de mais futuro no mundo!
>
> – Perfeitamente! – Falou um rapaz que chegara no momento. – O senhor

85 Castello, José. "Jorge Amado e o Brasil" in Schwarcz, Lilia; Goldstein, Ilana Seltzer (Orgs.) *O universo de Jorge Amado*: caderno de leituras. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 13.

> acaba de definir o Brasil. (O senador sorriu baboso.) O Brasil é o país verde por excelência. Futuroso, esperançoso... Nunca passou disso... Vocês, brasileiros, velhos que já foram e rapazes que são a esperança da pátria, sonham o futuro. "Dentro de cem anos o Brasil será o primeiro país do mundo" Garanto que aquele detestável cronista Pero Vaz de Caminha teve essa mesma frase ao achar Cabral, por acaso, o país que viera expressamente descobrir (Amado 19).

Jovem bacharel de direito de 26 anos, seguindo a mais pura tradição nacional da sua época, filho de um riquíssimo produtor de cacau do sul da Bahia, já morto, Rigger foi "educado" em Paris, onde o que menos fez foi dedicar-se aos estudos. No uso da maior parte do seu tempo percorreu dos salões aristocráticos aos mais sórdidos cabarés. Nos *Bas-fonds*, nos vícios e prazeres parisienses conheceu, segundo suas próprias palavras as coisas mais absurdas da vida (22).

Contraditório, Rigger se auto-define como um homem *anti--convencional*, porém, sonha em vir a ter uma namorada que leia romances sentimentais escritos por Henri Ardel, pseudônimo da escritora francesa Berthe Palmyre Victorine Marie Abraham (1863-1938). Mesmo sendo um *blasé* Rigger, na realidade um falso liberal e moralista de primeira hora, sucumbirá, por pelo menos duas vezes, às suas origens tropicais e baianas, que parecem atormentá-lo como uma maldição. O primeiro tropeço ocorre quando Rigger encontra nos braços de outro homem a jovem francesa Julie, que chegou ao Brasil no mesmo navio que o trouxe de volta à sua terra natal, e que por um curto período de tempo se tornará sua amante.

Julie, segundo Paulo Rigger, "não passava de uma rameira. Uma mulher que amava por dinheiro, sem amor" (Amado 22). Rigger, ao voltar à sua fazenda em meio a uma viagem mal-sucedida a Ilhéus, encontra Julie nos braços do gigantesco e musculoso negro Honório, empregado da sua fazenda de cacau. Roído pelo ciúme, Rigger surra Julie impiedosamente e a manda embora da sua vida. A segunda vez ocorrerá quando a jovem Maria de Lourdes, sua noiva,

lhe revela, antes do casamento, que não é mais virgem. Moralista, fraco, Rigger não suporta a ideia de não ser o primeiro homem na cama de Maria de Lourdes e sucumbe à "herança terrível" de dezenove séculos de convencionalismo (90).

Ainda mais uma vez, Rigger verá o seu anticonvencionalismo ser confrontado ao saber do casamento da sua ex-noiva com um professor, que, desprovido da vivência francesa e do "anticonvencionalismo cosmopolita" de Rigger, soubera compreender as motivações de Maria de Lourdes.

Afrancesado e perdido

Para um homem formado na grande metrópole do mundo Rigger apresenta estranhos desejos de "ir bem para o interior, para o Pará e para Mato Grosso, a sentir de perto a alma desse povo que, afinal, era seu povo. O seu povo... Não, seu povo não era aquele. Toda a sua formação francesa bradava-lhe que o seu povo estava na Europa" (Amado 23).

Segundo o narrador, Rigger se tornara motivo de pilhéria dos amigos parisienses por causa de seu patriotismo de ocasião, fruto do seu puro egoísmo, o seu plano de valorizar o nome do Brasil não passava de estratégia para elevar o seu próprio nome.

Os planos de Rigger, para quando retornasse ao Brasil, eram de se meter na política e fundar um jornal. Esta era uma característica da época, conforme aponta Rui Nascimento: "A década de 1930 foi, essencialmente, a década dos jornais e dos jornalistas intelectuais. Mesmo quando os jornais tinham compromissos políticos, o que de certo modo era comum, o nível cultural era mantido, graças à colaboração nas páginas diárias dos vários jornais" (Nascimento 36).

Rigger repudia a noção de pátria, não por convicções filosóficas ou políticas, mas por um deslumbramento equivocado em relação à Europa. Diferentemente do personagem Paulo Maciel do romance *Canaã*, de Graça Aranha, também pessimista em relação ao Brasil,

dono de uma idéia de Europa projetada numa perspectiva parecida com a de Rigger. Porém, numa perspectiva oposta a de Rigger, Maciel tem nos seus diálogos com o colono Milkau, imigrante alemão, uma descrição desidealizante da Europa, e este expõe para Maciel o valor do sangue africano na formação do caráter nacional (Graça Aranha 198-205). Diante da argumentação de Milkau sobre a decadência da Europa e da importância do sangue negro na formação da cultura nacional Maciel é capaz de reconhecer o valor da mestiçagem como fator de equilíbrio da formação étnica nacional.

A mestiçagem na voz do intelectual da Bahia

Paulo Rigger foi introduzido no grupo de Pedro Ticiano Tavares por José Lopes, ao que parece amigo de José Augusto da Silva Reis, o diplomata mulato, que também é apresentado a Pedro Ticiano. É na convivência com grupo que viria fundar o Jornal *Estado da Bahia* que Paulo Rigger encontrará os seus iguais. Formado por um velho jornalista, Pedro Ticiano; José Lopes, bacharel em direito e escritor/romancista; Ricardo Braz, estudante de direito, prestes a se tornar um bacharel, e também poeta; A. Gomes, dono de inteligência agudíssima e jornalista que coloca a imprensa a serviço dos políticos do interior e dos senhores da terra; o último integrante é Jerônimo Soares, o único mulato entre todos, considerado o mais apagado do grupo, descrito como ingênuo, sem pretensões , "lugar--comum humano", manipulado por Ticiano.

É em torno de *O Estado da Bahia*, jornal fundado por eles, que a narrativa se concentra e se desenvolve. Nas suas reuniões sucessivas o grupo passa a discutir alguns dos temas que perpassam a narrativa; eles falam sobre a felicidade, casamento, filosofia, literatura, materialismo e, principalmente, sobre o fracasso, além da posição dos mulatos na sociedade. O fracasso será um dos temas definidores da visão de nacionalidade do romance de 30, conforme registrou o escritor paulista Mário de Andrade em crônica publicada

na sua coluna "Vida Literária", no jornal carioca *Diário de Notícias*, no ano de 1940 (Bueno 74-75).

Curiosamente, o tema menos discutido pelo grupo é o do processo político pelo qual o país estava passando que é a eleição de Júlio Preste, a derrota de Getúlio Vargas, o golpe militar comandado por ele com apoio da população, a revolução de 1930, seguido do desencanto com a revolução e a realização de um novo movimento político a revolução constitucionalista de 1932. Esses eventos apenas pontificam na narrativa de *O país do Carnaval*.

Do rol de temas discutidos pelo grupo de Ticiano gostaria de destacar aquele que diz respeito ao homem mestiço. A primeira vez que se faz referência ao tema da mestiçagem em *O país do Carnaval* será no momento em que é feita a descrição do diplomata José Augusto da Silva Reis, primeiro-secretário de embaixada em Paris. Este personagem desempenhará o importante papel que é o de estabelecer ligações de Paulo Rigger com personagens principais e secundários, que ocupam diversas posições políticas e sociais ao longo do romance.

Em meio à discussão, que ocorre no tombadilho do navio que se aproxima do Rio de Janeiro, sobre qual estado brasileiro melhor representaria o Brasil o narrador informa a origem baiana de José Augusto e a sua condição mestiça: "[...] trazia no sangue e no cabelo a marca dos deboches de avôs portugueses com avós africanas" (Amado 18). As práticas religiosas africanas são questionadas, Rigger acusa a existência de uma falsificação africana da religião católica, o avanço da macumba sobre os territórios da Igreja na região Norte do país. Na sua opinião no Brasil a questão de religião se tornara uma questão de medo—é interessante atentar para o fato de alguém que estava há tanto tempo fora do Brasil, e ter dedicado a maior parte do seu tempo aos prazeres mundanos, estar tão inteirado destas questões.

Num encontro com José Augusto, Paulo Rigger é apresentado a um escritor católico baiano, líder do catolicismo na sua terra, e

recebe deste um pedido de colaboração para a sua revista. O escritor católico deseja a opinião de Rigger sobre a raça. O resultado desta colaboração é o "Poema da mulata desconhecida":

> Eu canto a mulata dos freges/ de São Sebastião do Rio de Janeiro.../ A mulata cor de canela,/ que tem tradições,/ que tem vaidade,/ que tem bondade,/ (essa bondade/ que faz com que ela abra/ as suas coxas morenas,/ fortes,/serenas,/ para a satisfação dos instintos insatisfeitos/ dos poetas pobres/ e dos estudantes vagabundos)./ É entre suas coxas sadias/ que repousa o futuro da Pátria./ Dela sairá uma raça/ forte,/ triste,/ burra,/ indomável,/ mas profundamente grande,/ porque é grandemente natural,/ toda de sensualidade./Por isso, cheirosa mulata/ do meu Brasil africano/ (o Brasil é um pedaço d'África,/ que emigrou para a América),/ nunca deixes de abrir as coxas/ ao instinto insatisfeito/ dos poetas pobres/ e dos estudantes vagabundos,/ nessas noites mornas do Brasil,/ quando há muitas estrelas no céu/ e muito desejo na terra. (Amado 30-31)

O poema de Rigger é estereotipado e externa uma visão preconceituosa tanto da mulher mestiça brasileira, assim como da raça da qual esta mesma mulher aparenta ser apenas uma matriz parideira. Contemporaneamente, nos cursos de Letras, as jovens leitoras d'*O país do Carnaval* tendem a repudiar a representação da mulata feita por Rigger, assim como todas as outras descrições das personagens femininas do romance. É importante ressaltar que esta visão apresentada no poema e na narrativa representa esquemas mentais e intelectuais vigentes no Brasil da época (Penjon 106).

Ao longo da narrativa a representação da figura do mulato feita pelos jovens intelectuais baianos não será de forma alguma positiva; se a mulher mestiça é vista como matriz fornecedora de prazeres e sexo fácil e descompromissado, na Bahia o homem mulato não escapará ao rótulo de pouco inteligente. Ticiano desencadeará uma campanha pró-inteligência que consiste em atacar o mulatismo. Transforma-se no terror dos estudantes que se fazem poetas

e dos camelôs que fazem artigos de fundo dos jornais baianos aos mulatos políticos. A atitude intolerante de Ticiano rende a ele uma espécie de aprisionamento profissional na Bahia, já que não poderia retornar ao Rio de Janeiro por causa de desavenças causadas por ele. Resta-lhe a pobreza e o ódio de todos os mestiços baianos que escreviam (Amado 34).

Para o grupo do *Estado da Bahia* a possibilidade de ter o controle de um jornal significava ter o domínio de um instrumento de ataque contra a canalha. A canalha era como eram apelidados os mulatos inimigos de Ricardo Braz que lhe invejavam a "pose de deputado" (Amado 52). Numa discussão sobre a figura de um crítico literário pouco honesto Ricardo Braz destila o seu ódio contra os mulatos: "—A gente não deve perdoar a imbecilidade. Não deve nem pode... Então eu hei de perdoar a burrice crassa daqueles mulatos que publicaram um revista que é uma afronta à gramática e às boas letras do país?—Interrogava Ricardo Braz." (67). A essa exteriorização de raiva e preconceito segue-se a contemporização preconceituosa de Paulo Rigger e o comportamento conivente do mulato Jerônimo Soares:

> – Eles não têm culpa. Não foram eles que se fizeram burros. Jerônimo só lamentava Pedro Ticiano não estar para ouvir a revelação dos sentimentos bons de Paulo Rigger.—Mas deviam compreender a sua mediocridade e não aparecer. Eu desculpo os burros da sua nulidade. Os que pensam ser alguma coisa, não...
>
> A opinião de José Lopes pesou no grupo:
>
> – Eu acho que a gente não deve tratar desse pessoal... É dar valor... Para que lembrar essa canalha? Melhor seria esquecer que eles existem...
>
> – E eles existem mesmo? Têm algum valor para existirem? Vivem, não existem...—apoiou o Gomes, lançando baforadas de fumaça para o ar. (67)

É estranho o comportamento de Jerônimo Soares em meio a todos esses ataques contra mulatos que almejam um lugar ao sol da intelectualidade soteropolitana; é importante lembrarmos aqui que de todos os integrantes do grupo será o único a ser descrito pela sua cor e a receber descrição pouco favorável quanto à sua inteligência e qualidades humanas. Ao passar a noite com a prostituta Conceição, que viria se tornar sua mulher, Jerônimo será descrito pelo narrador como sendo o único integrante do grupo, que se livrando da influência de Pedro Ticiano, poderia encontrar a felicidade. Essa possibilidade estava garantida pelo fato dele possuir "todos os elementos para isso. Era bom e burro [...]". (87)

Efetivamente, de todos os integrantes do grupo, Jerônimo Soares será o único que encontrará paz de espírito ao fim da narrativa. Soares passa a viver com a ex-prostituta Conceição e com ela constrói uma vida simples, sobre uma relação amorosa e sólida. Observando o par Jerônimo Soares e Conceição notamos a sutil opção jorjamadiana por personagens que se encontram à margem das relações sociais, mesmo que estes em algum momento pensem fazer parte de algo maior e mais importante socialmente.

Aos outros personagens caberá o acirramento das dúvidas que os assolam, a decadência e o fracasso, principalmente após a morte de Pedro Ticiano. Para Paulo Rigger, que derrotado decide retornar à sua ilusão europeia, resta um repentino pendor desesperado para a religião, representado no seu clamor, ao fitar a imagem do Cristo Redentor sobre a cidade do Rio de Janeiro, no momento que o seu navio deixa a Baía de Guanabara: "Senhor, eu quero ser bom! Senhor, eu quero ser sereno [...]" (146).

O país do Carnaval é uma obra, apontada por alguns críticos, como portadora de alguns defeitos: ausência de descrição psicológica das personagens, ausência de paisagem, presença de uma sucessão de diálogos. O "defeito", apontado pela crítica do seu tempo, da narrativa de *O país do Carnaval* ser só voz no tempo presente pode

ser lido como a marca característica de um texto que carrega consigo a oralidade brasileira e a oralidade baiana em especial; além de remeter o leitor à ideia de que, inicialmente, possa ter sido construído para ser representado no cinema ou teatro, ou sob a influência desses dois meios de representação. Dessa forma, seria absorvido pelo público leitor de uma maneira mais simples e direta. *O país do Carnaval* é uma espécie de laboratório de experimentações do fazer romanesco jorjamadiano.

Eduardo Portella avançou nessa interpretação ao analisar os três romances iniciais de Jorge Amado: *O país do Carnaval, Cacau e Suor*. Segundo Portella:

> O romance brasileiro vem se orientando no sentido de alcançar uma língua literária eminentemente brasileira que, mais apoiada sobre o nosso oralismo, se distancia completamente de suas matrizes lusitanas. Nem sempre a realização prática correspondeu autenticamente a esse empenho nacionalizante. Do primeiro estágio do Modernismo ficou apenas a formulação do problema. A Mário de Andrade faltou a vivência da língua na sua movimentação coletiva. Antônio de Alcântara Machado, que se inclinou menos por um idioma de fabricação pessoal que por uma língua assimilada da fala popular, teve a sua obra interrompida por morte prematura.
>
> Seriam os romancistas do Nordeste, portanto, os consumadores dessas ambições nacionalizantes que inspiraram a alvorada da nossa ficção moderna. Desde então duas atitudes começaram a se distinguir, a constituir as duas vertentes que bifurcavam o trajeto da nossa língua literária. A primeira mais voltada para a criação pessoal, projetando com especial ênfase o poder de invenção verbal de cada autor [...]. Já a segunda vertente dessa tradição lingüística literária prefere refletir todo o oralismo popular brasileiro, suas inclinações no sentido de uma recriação idiomática inabalavelmente fiel à fala brasileira, toda ela voltada para o nosso coloquial.

> [...] Mesmo *O país do Carnaval* [...], seria uma espécie de equacionamento prévio para a orientação daqueles romances de motivação política. Todas elas entretanto—e isto convém que fique bem claro—são obras de fundamental importância para a compreensão do sentido e do alcance da novelística amadiana. Ainda mais: eles significaram uma experiência que o seu autor não poderia prescindir. Se a ordenação estrutural era nítida. Se a ordenação estrutural era ainda deficitária, louvável, entretanto, foi aquela como codificação inicial de tudo o que existia na memória e no viver do povo. (Portella 2011, 41-45)

Para encerrar esta rápida mirada sobre *O país do Carnaval* eu diria que é importante "ouvir" o autor, observá-lo, escutar o que ele tem a dizer sobre a sua obra, seus processos criativos, suas opiniões sobre o mundo no qual está inserido.

OBRAS CITADAS

Amado, Jorge. *O país do Carnaval*. Posfácio de José Castelo. São Paulo: Companhia Das Letras, 2011.

Bueno, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: EDUSP; Campinas: UNICAMP, 2006.

Castello, José Aderaldo. *A literatura brasileira: Origens e unidade* (1500-1960). Vol. II. São Paulo: EDUSP, 2004.

Castello, José. "Jorge Amado e o Brasil" in Lilia Schwarcs e Ilana Seltzer Goldstein (Orgs.) *O universo de Jorge Amado*: caderno de leituras. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. 10-21.

---. "Romance de deformação", posfácio, in Jorge Amado, *O país do Carnaval*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. 147-55.

Freyre, Gilberto. *Palavras repatriadas*. Organizado por Edson Nery da Fonseca. Brasília: Editora Universidade de Brasília: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2003.

---. *Interpretação do Brasil*: *aspectos da formação social brasileira como*

processo de amalgamento de raças e culturas. Tradução: Olívio Montenegro. Organização: Omar Ribeiro Thomaz. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

Glissant, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

Graça Aranha. Canaã. 1a. Edição. Rio de Janeiro & Paris: H. Garnier Editor-Livreiro, 1901. Exemplar digitalizado pela Biblioteca Guita e José Mindlin. URL: https://digital.bbm.usp.br/view/?45000017357&bbm/3927#page/4/mode/2up

---. Canaã. 2a. Edição revista. Rio de Janeiro e Paris: H. Garnier Editor--Livreiro, 1904. Exemplar digitalizado pelo Internet Archive. URL: https://archive.org/details/chanaan00aranuoft/mode/2up

---. *Canaã*. Prefácio: Alphonsus de Guimarães Filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. (Biblioteca Manancial, 21)

Nascimento, Rui. *Jorge Amado*: uma cortina que se abre. Prefácio: Paloma Amado. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 2007. (Casa de Palavras)

Penjon, Jacqueline. "O país do Carnaval, laboratório do romance." In Rita Olivieri-Godet e Penjon, Jacqueline (Org.), *Jorge Amado: leituras e diálogos em torno de uma obra*. Salvador: FCJA, 2004. 99-110.

Portella, Eduardo. "Modernidade no vermelho" in Sachs, Ignacy; Wilheim, Jorge; Pinheiro, Paulo (Orgs.). *Brasil um século de transformações*. Companhia das Letras, 2009. 456-71.

---. *Jorge Amado a sabedoria da fábula*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2011. 41-45.

Schwarcs, Lília Moritz. "O artista da mestiçagem" in Lilia Moritz Schwarcs e Ilana Seltzer Goldstein (Orgs.), *O universo de Jorge Amado: caderno de leituras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. 34-45.

Passa-três de Orígenes Lessa e a vanguarda imigrante

Seth Jacobowitz
Yale University

Entre os quinze contos da coleção de Orígenes Lessa, *Passa--três* (1935), "Shonosuké" é coerente com a disposição caracteristicamente irônica do autor em relação à sociedade brasileira e o único trabalho de representar o mais recente participante em que é chamada sua "democracia racial"[86]: o povo japonês. Representa um empresário chamado Clemente Vidal, que descobre um empobrecido artista de rua japonês, o homônimo Shonosuké, fazendo retratos nos bares de São Paulo. Vidal inventa uma "blague" para tornar esse outro exótico um famoso artista precisamente para expor a falsidade da cena artística que trafica em exagero em vez de substância. Ele supera suas expectativas quando o jovem é elevado aos mais altos escalões do mundo da arte como a segunda vinda da célebre artista da Escola de Paris Foujita Tsuguharu, cuja visita de quatro meses ao Brasil em 1931-32 causou uma impressão duradoura na vanguarda do modernismo brasileiro. Quando a farsa de Vidal é finalmente revelada, o mundo da arte é apropriadamente castigado e o "japonezinho" comete suicídio, completando o que havia sido desde o início uma caricatura orientalista bastante banal por si. No entanto, as últimas palavras de Vidal, que completam a narrativa,

86 O termo "democracia racial" foi aplicado retroativamente à *Casa-grande e senzala* (1933), por Gilberto Freyre, na qual a miscigenação das três raças de europeus, africanos e americanos constituiu uma força positiva no desenvolvimento da cultura brasileira. De acordo com essa lógica, amplamente adotada pelos intelectuais brasileiros na era pré-guerra, a ausência dos japoneses, ou de qualquer outro povo asiático, naquele discurso significava que eles já eram geneticamente, ou melhor, eugenicamente, excluídos da composição histórica da raça, enquanto organismo nacional político.

se afastam da queda do artista para insistir perversamente: "O que é interessante é que Shonosuké era realmente um homem genial" (Lessa 237), afinal de contas.

Em um esforço para resolver os diversos paradoxos embutidos em "Shonosuké", este artigo oferece perspectivas comparativas literárias e históricas de arte sobre o lugar do imigrante japonês no Brasil pré-guerra e no modernismo brasileiro. Primeiro, ele lê de novo as quatro referências do texto a Foujita, investigando seus intercâmbios modernistas sem precedentes com contrapartes literárias e artísticas, como Mário de Andrade, Candido Portinari e Ismael Nery. Em seguida, articula a estrutura de comparação pela qual o recém-chegado japonês Shonosuké poderia duplicar os triunfos do artista internacionalmente aclamado. Ainda assim, mesmo que o conto ilumine essa "Foujita brasileira" fictícia e de curta duração, ela oculta ocorrências em outros lugares. Em contraste com o Shonosuké de Lessa, o artista imigrante japonês, como precursor da vanguarda, remonta aos primórdios da pintura modernista brasileira com os retratos de Anita Malfatti *O Japonês* (1915-16) e *A Japonesa* (1924), respectivamente, que antecipou e acompanhou a Semana de Arte Moderna (1922). O estabelecimento contemporâneo do coletivo de artistas imigrantes japoneses conhecido como o Seibikai em 1935 oferece, além disso, um contrapeso à figura solitária à mercê do empresário inescrupuloso. A esse respeito, "Shonosuké" não deve ser tomado como um trabalho menor por um escritor menor sobre uma figura menor, mas como uma enunciação crítica em um discurso em andamento no qual imigrantes japoneses, reais e imaginários, participavam cada vez mais da formação da vanguarda brasileira. Na mesma medida, a representação não-intencionalmente alegórica da ascensão e queda precipitadas do jovem artista se mostraria devastadoramente precisa para os desafios que a colônia japonesa enfrentara no Brasil.

"Shonosuké" é um modelo de concisão narrativa com seis páginas e meia de comprimento. O narrador, que estaciona seu

carro e entra em um bar para um aperitivo rápido para não ser abordado pelos esnobes de seu clube social, vê um homem entrar no bar, sua descrição se encaixando exatamente as caricaturas do dia: "Veio uma figura amarela. Duas linhas telegráficas fingindo ser olhos. Uma ligeira elevação com duas picadas formando um nariz. Uma boca grande e branca, com dentes salientes" (Lessa 231).[87] Segue-se um breve intercâmbio em que o jovem artista vende um retrato apressadamente executado de Vidal e explica sua paixão pela arte apesar de sua educação empobrecida, acrescentando que sua família imigrou para o Brasil seis anos antes (o fato que a Grande Depressão começou nesse mesmo ano não é dito). É o frisson entre a aparência e o passado de Shonosuké, por um lado, e uma certa promessa de originalidade que Vidal detecta em seu trabalho, que o leva a conceber essa blague nomeando Shonosuké seu protegido. Vidal é descrito de forma variada como um "Mecenas de São Paulo" e "o pai da futura arte brasileira", que cultivou os talentos de numerosos artistas e controla todos os últimos desenvolvimentos modernistas: "Quando falava em arte, estrangeira e mesmo nacional, quando discutia cubismo, dadaísmo, futurismo, surrealismo, coisas da Rússia, de Paris ou da favela, era sempre como entendido, como autoridade, como crente" (232-33).

O imprimatur de Vidal garante assim a entrada instantânea de Shonosuké no mundo da arte, onde ele é saudado como "o futuro Foujita, o Foujita brasileiro", e "o Foujita nacional" (234 e 236, respectivamente). Sua exposição de estreia é uma sensação de redemoinho. O jovem artista logo combina com a reputação escandalosa da mulherenga e prodigiosamente talentosa Foujita em todos os aspectos pessoais e profissionais, exceto que, em vez de gatos, Shonosuké pinta coelhos. Vidal, assim que ergue seu ídolo, o destrói

87 Estou em dívida com a dissertação de Marcia Yumi Takeuchi, *Entre gueixas e samurais*: uma invenção japonesa nas revistas ilustradas (1897-1945) (USP, 2009), para sua análise dessas representações.

de volta à terra. O dano à sua própria reputação não é insignificante, mas Vidal justifica o custo para demolir o edifício hipócrita e transformar o conjunto social um sobre o outro: "Mas aqueles que mais o apreciavam eram os espectadores, os impotentes, os fósseis, os eunucos. e outros pejorativos que foram levados junto com aqueles que eles admiravam. Agora eles se vingaram. Eles humilharam os compradores, os apologistas e os ingênios" (237). Perdido na confusão que se segue, no entanto, é o suicídio de Shonosuké. Uma leitura superficial da história sem a sentença final pode levar alguém a concluir que o japonês nunca foi mais do que um adereço em um jogo de moralidade sádico. Ainda assim, a réplica que confirma o verdadeiro talento de Shonosuké milita contra uma interpretação direta nesse sentido. Devemos nos aprofundar mais nos contextos literários e históricos da arte para desvendar sua significação latente.

Há um paralelo temático em "Shonosuké" e a primeira história em Passa-Três que explora a dissonância entre a crença induzida pelas massas e a realidade objetiva. Na "Virgem de Santa Anastácia", no mesmo dia em que o narrador visita a capela abandonada da sua vizinhança, uma velha espia a figura da Virgem Maria na janela da capela e a declara um milagre. Em poucos dias essa aparição mariana se torna uma sensação mediática e atrai milhares de visitantes, todos os quais alegam testemunhar a ocorrência sobrenatural. Apenas o narrador nada vê e insiste que é uma grande fraude. No entanto, até mesmo seu amigo jornalista, que lucrou com a cobertura da história, insiste em ter visto a aparição e se recusa a admitir que é uma fraude. "Shonosuké" inverte essa estratégia narrativa de tal forma que agora é Vidal quem primeiro apreende o dom do jovem artista japonês e convence o mundo a abraçá-lo. A história parte onde Vidal revela a farsa e Shonosuké comete suicídio, em oposição à "Virgem", onde o protagonista sozinho não experimenta nenhuma revelação divina e encontra inacreditável as crenças dos outros. Mais uma vez a sentença final transforma a narrativa em sua cabeça com o prota-

gonista insistindo: "Realmente, eu não vira. Só eu não vira" (18). Isso combina com a revelação confessional, "O que é interessante é que Shonosuké realmente era um homem de gênio." Onde o público foi duplamente enganado pelas manipulações cínicas de Vidal, o leitor é levado a simpatizar com o protagonista de "A Virgem" como um observador cético de algo parecido com a histeria coletiva.

O comentário amargo em ambas as obras sobre a ingenuidade e fé cega da natureza humana, se não mais especificamente reservado para o povo brasileiro, foi sem dúvida colorido pelas experiências políticas de Lessa, que incluíam ser preso no Rio por se aliar contra o governo federal na Revolução Constitucionalista de 1932. Se suas vozes narratológicas da razão são invariavelmente da padrão masculino, branco, de meia-idade e educado, ele ainda assim espeta a Igreja e a alta sociedade com uma noção quase kierkegaardiana de ironia como uma força disruptiva que nega ou subverte ortodoxias. A técnica literária de Lessa fornece essa ataque à sabedoria recebida ou pensamento convencional que se baseia não na discriminação independente, mas na mentalidade de rebanho.

O que significa, então, que a arte de Shonosuké é restaurada no final para o leitor, mesmo depois que o boato é levantado e ele comete suicídio? Isso requer alguma elaboração adicional sobre o contexto histórico da arte abordado anteriormente. Como a primeira artista nacional a realizar uma exposição individual de pinturas modernistas em 1917-18, Anita Malfatti foi forçada a fazer uma série de compromissos para não ofender os gostos conservadores da sociedade brasileira. Que sua omissão de nus, por exemplo, não conseguiu conter a crítica contundente de formadores de opinião, como Monteiro Lobato, já é bem conhecida e certamente não precisa de mais elaboração aqui. Apesar de sua ousada interpretação das últimas tendências europeias e americanas na pintura de vanguarda, ela fez outras concessões à convenção e à opinião popular, mesmo antes dessa reviravolta, que tanto prejudicou sua confiança,

ao mesmo tempo em que assegurava sua posição de primeiro pintor modernista do Brasil. Os títulos genéricos dos seus retratos, *O Japonês* e *A Japonesa*, por exemplo, poderiam facilmente levar os desinformados a concluir que ela seguiu um precedente de longa data de tornar os japoneses sem nome uma superfície estética, assim como os *japonistes* europeus e americanos haviam feito antes dela. Na verdade, os títulos desmentem o fato de que ela pintou retratos de Yasuo Kuniyoshi, com quem estudou com Homer Boss em Nova York no final de 1910, e Riu Okanouye, com quem ela se encontrou quase uma década depois em São Paulo. Essas pinturas que categoricamente recuperam um outro ponto de continuidade com a descoberta de Shonosuké por Vidal como retratista, fizeram exatamente o oposto da objetificação orientalista. Eles incluíam os imigrantes japoneses, que também eram colegas artistas, no espaço discursivo do modernismo. Isso foi além da questão da técnica estética para a ética da inclusividade. Como argumentei em outro lugar, "o envolvimento direto de Anita Malfatti com os artistas japoneses como pares de Anita Malfatti estava diretamente no centro de uma nova vanguarda cultural brasileira. A vanguarda imigrante como movimento global e afinidade artística, e não como afetação japonesa, foi desde o início sua contribuição integral às origens do modernismo brasileiro" (Jacobowitz 62). Embora muitas vezes negligenciada ou reduzida a um mero assunto, assim como Shonosuké está dentro da farsa artística perpetrada por Vidal, essa compreensão revisionista das duas pinturas apresenta uma perspectiva alternativa sobre o legado de Malfatti.

A presença de Foujita em Paris, de 1913 a 1931, quando ele fez sua viagem para o Brasil, também pode ser vista superficialmente como o último estágio do japonismo. O que começou na década de 1850 e se estendeu por uma série de movimentos modernistas foi o fortalecimento das formas culturais europeias por técnicas e motivos japoneses, sem a presença de artistas, poetas e até mesmo leigos

japoneses. Ele estava certamente consciente desse dilema estético e condizente com um mestre de judô, redirecionava suas energias e o lançava a seu favor. Foujita não era o único artista japonês em cena na Europa durante o período de fermentação cultural de vanguarda: por exemplo, na década de 1920, o Togo Seiji se baseava principalmente em Paris, enquanto o construtivista e fundador do movimento MAVO, Murayama Tomoyoshi, passou uns anos em Berlim. No entanto, Foujita era o mais hábil em ungir-se porta-voz e corporificação viva do japonismo reunindo uma bricolagem de características que tiravam o melhor do Oriente e do Ocidente. Isso significou alcançar um estilo artístico altamente disciplinado que prometia harmonizar as tradições da pintura a óleo ocidental e da pintura japonesa com tinta da Índia (*sumi*) com algo da sensualidade e inteligência, bem como da graça composicional, do sempre popular ukiyo-e ou fotos do mundo flutuante. Em termos de aparência física e personalidade artística, também significou criar o visual característico do cinema ocidental e dos estereótipos orientais predominantes, que ele manteve até sua morte: cabelo cortado em taça e brincos de argola combinados com óculos Harold Lloyd e bigode pincelada de Chaplinesque. Roupas igualmente extravagantes que ele próprio desenhava, manias arrogantes e uma sucessão de beldades francesas como suas esposas ou amantes completavam o conjunto. Ele foi, de fato, acompanhado na viagem ao Brasil e à América Latina após o término de seu terceiro casamento pela dançarina do Casino de Paris Madeleine Lequeux, que foi apelidada de Mady, ou seja, a "mad" (louca) de seu "Fou-jita." Dizer que o visual característico de Foujita não era apenas andrógino e sugestivo de uma sexualidade fluida, mas também eminentemente prática: antes de Warhol ou dos Beatles, Foujita era brilhante em se transformar em uma marca.

O estilo de pintura de Foujita era igualmente informado pelos gostos parisienses que se deleitavam com a mistura incontroversa de boêmios e burgueses. Depois de seu sucesso inicial por volta de

1918, ele se acomodou em um grupo restrito de súditos - nus e gatos reclinados, bem como autorretratos, o principal deles - usando uma tinta a óleo branca opalescente de sua própria autoria que veio a ser chamada de "grande fond branco". Foujita então desenhou linhas pretas perfeitas e lavagens do que ele dizia ser tinta da Índia sobre sua superfície cintilante. Este truque aparentemente impossível, desafiando as leis da química, foi explicitamente anunciado em quase todos os seus autorretratos, que mostravam o artista trabalhando com pincel na mão e um bastão molhado ou tinta de tinta estrategicamente posicionada nas proximidades.

Essa foi a reputação de Foujita ao chegar ao Brasil em 1931, como membro fundador, por assim dizer, da Escola de Paris e do acessório carismático do demônio de Montmartre. Em última análise, o envolvimento de Foujita como propagandista da agressão imperial japonesa pouco mais de uma década no auge da Segunda Guerra Mundial foi responsável por ele estar na lista negra e em grande parte apagado do registo histórico, inclusive nos Estados Unidos por insistência de Yasuo Kuniyoshi, que o denunciou publicamente depois da guerra como fascista. Foi somente a partir da virada do século 21 que grandes exposições começaram a ser encenadas e uma reavaliação do trabalho de Foujita empreendida pelos estudiosos. Embora esteja além do escopo deste artigo discutir longamente como sua viagem à América Latina precipitou grandes mudanças em sua produção artística, seria negligente não abordar as interações de alto nível que resultaram em ele se tornar um nome familiar no Brasil.

Os principais artistas, escritores e formadores de opinião brasileiros do dia receberam calorosamente Foujita em sua chegada. Como documentado por Aracy Amaral, por um período de quatro meses, ele se envolveu em animadas trocas de técnicas artísticas e caricaturas com Emilio di Cavalcanti, Ismael Nery, Cândido Portinari e outros. O escritor, poeta e crítico modernista brasileiro Mário de Andrade o elogiou profundamente, dizendo que "Fujita [sic]

representa um desses casos raríssimos, fora das artes intelectuais da palavra, de um artista de raça e essência não-européia que consegue se tornar importante dentro da concepção européia de arte" (Amaral 49). De Andrade também comentou o que ele viu como o tema central da obra de Foujita: não a incapacidade de reproduzir fielmente a essência da arte europeia, mas trair intencionalmente ele repetidamente usa o termo "traição". Ele alegou que Foujita era de fato indiferente à fusão da arte japonesa e europeia, mas sim um artista cuja obra inspira um senso de assombro com "o extremo silêncio, digamos plasticamente: o profundo vazio dos seus quadros e desenhos. As linhas nítidas, as grandes superfícies lisas, a verdadeira sintética na representação do tema, a relativa frieza ou placidez da expressão. Tudo, enfim, elementos que me levam a sentir na arte dele o estado de espanto" (50-51).

Seguindo o precedente de Foujita, Lessa manteve a vanguarda do imigrante japonês, embora peremptoriamente, como um potencial agente transformador no Brasil. Por mais ofensiva que seja a caricatura de um Shonosuké, Shonosuké, um suicida de olhos tortos e de olhos oblíquos, Lessa não trai nenhuma agenda nacionalista ou eugênica contra os japoneses. Talvez o mais extraordinariamente diferente de Foujita, então, foi a falta de habilidade do jovem artista em definir sua própria personalidade social, e se tornar um mero peão em um jogo muito maior do que ele imagina, onde sua traição virá do próprio benfeitor que o colocou esse caminho.

Tampouco é adequado falar de Foujita no Brasil como se ele fosse o único artista japonês de renome no país naquela época. No mesmo ano em que o *Passa-Três* foi publicado, um coletivo de jovens artistas brasileiros japoneses se reuniu como o Grupo Seibi, abreviação de Seishi Bijutsu Kenkyūkai, que se traduz como o Grupo de Pesquisa em Belas Artes de São Paulo. Foi fundada por Tomoo Handa, Walter Shigeto Tanaka e Kiyoji Tomooka, e mais tarde se juntou a outros promissores artistas nikkeis como Yoshiya Takaoka.

Antes da Segunda Guerra Mundial, eles colaboraram com outros grupos artísticos, incluindo o coletivo de artistas imigrantes italianos conhecido como o Grupo Santa Helena. Sua obra promissora, que se dava independentemente de qualquer triangulação explícita com o japonismo europeu ou a teatralidade orientalista, seria, no entanto, restringida pelos desenvolvimentos geopolíticos que afetavam a vida quotidiana das comunidades imigrantes japonesas (e italianas).

A chegada de Shonosuké no Brasil com sua família seis anos antes coincide com a maior onda de imigração japonesa para o Brasil. Dos 172.236 japoneses que imigraram para o Brasil entre 1908 e 1935 - um número que não inclui cônjuges ou filhos nascidos no Brasil - cerca de 132.000 vieram na década anterior, resultando no aumento vertiginoso da comunidade japonesa concentrada principalmente nas plantações de café e nas plantações agrícolas. assentamentos no interior de São Paulo. Apesar do contínuo apoio à imigração japonesa pela classe proprietária das cafeteiras e pelos defensores da modernização que viam o Japão como um modelo não-ocidental digno de emulação, a mais recente onda de sentimento antijaponês adotada oficialmente na Convenção Constitucionalista de 1934 resultaria em um imediato e diminuição precipitada da imigração japonesa. Embora seus efeitos a longo prazo ainda não tenham sido sentidos em 1935, não há dúvida de que o "Shonosuké" surgiu na medida em que a sociedade brasileira entrou em uma nova fase em sua já ambivalente relação com os recém-chegados japoneses. Como Fernando Morais observa,

> O surgimento, em poucas décadas, de uma colônia estrangeira tão numerosa desenterrou ódios nacionalistas de caráter abertamente racista. Em nome de uma "teoria do melhoramento do tipo racial", homens públicos como Miguel Couto, Félix Pacheco e Xavier de Oliveira, entre outros, haviam incendiado as tribunas da Constituinte de 1934 em cruzada contra o "perigo amarelo". O deputado federal mineiro Fidélis Reis orgulhava-se de ser

> autor do que seria considerado o "primeiro projeto de lei anti-japonês". Muitos anos antes de começo da Segunda Guerra, os "eugenistas", com o indisfarçado apoio da conservadora Igreja católica de dom Sebastião Leme, cardeal-arcebispo do Rio de Janeiro, já viam o imigrante japonês como um problema. Um perigo cuja prevenção exigia "cuidados extremos e vigilância atenta". Influenciada por essas ideias, grande parte da imprensa se referia aos núcleos de imigrantes como "quistos asiáticos". O médico Miguel Couto, deputado pelo Rio de Janeiro, apresentou uma proposta de emenda constitucional limitando cota anual de imigração de cada país em "no máximo dois por cento do total de nacionais de cada país nos cinquenta anos anteriores". (31-32)

Escusado será dizer que o Estado Novo (1937-1945) e a entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial em 1942 apenas criariam mais dificuldades para os imigrantes japoneses. Não se pode deixar de ver Shonosuké como um mártir a um regime disciplinar de facto paralelo ao do estado brasileiro, que acolheu os japoneses, apenas para os manter em suspeita e tomar medidas discriminatórias contra eles a partir da Convenção Constitucional de 1934 que reduziu a imigração para um fio. Paradoxalmente, a vanguarda de imigrantes japoneses verdadeiramente caseiros do Seibikai que emergiu no pré-guerra só seria revivida na década de 1950 e experimentaria sua decolagem decisiva na década de 1960 com o surgimento de artistas abstratos como Manabu Mabe, Ohtake Tomie, Flavio Shiró e Tikashi Fukushima.

OBRAS CITADAS

Amaral, Aracy. *Um círculo de ligações: Foujita no Brasil, Kaminagai e o Jovem Mori*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2008.

Jacobowitz, Seth. "What Color is the *Yellow Man*? Japan and the Immigrant

Avant-Garde in Anita Malfatti's Brazilian Modernist Art." *Verge: Studies in Global Asias* 3:2 (2017): 60-63.

Lessa, Orígenes. *Passa-Três*. São Paulo: Edições Cultura Brasileira, 1935.

Lesser, Jeffrey. *Negotiating National Identity*. Durham, NC: Duke UP, 1999.

Morais, Fernando. *Corações Sujos: A História da Shindo Renmei*. São Paulo: Companhia Das Letras, 2000.

Takeuchi, Marcia Yumi. *Entre gueixas e samurais: a imigração japonesa nas revistas ilustradas (1897-1945)*. University of São Paulo, Tese doutorado, 2009.

Charles Morazé e o caráter fantástico do Brasil[88]

Rogério Lima
Universidade de Brasília

Wilton Barroso
Universidade de Brasília

Par delà cet horizon fermé,
Il y a le Brésil avec toutes ses palmes,
D'énormes bananiers mêlant leurs feuilles comme
[des éléphantes leurs mouvantes trompes,
Des fusées des bambous qui se disputent le ciel,
De la douceur en profondeur, un fourré de douceur,
Et de purs ovales féminins qui ont la mémoire de la volupté.
("Derrière ce ciel éteint")[89]

Traços de um contexto cultural

Desde o século XVI o Brasil tem sido objeto de descobertas e redescobertas por parte da França. Roger Bastide registra no capítulo "incorporação do Brasil à poesia francesa contemporânea" a primeira ocorrência de incorporação do Brasil à literatura francesa: "No século XVI, as caravelas da França levaram ao Reino os antropófagos brasileiros, para divertimento da corte e dos bons burgueses da época. Porém, os antropófagos é que foram comidos. Comidos pelos

88 Artigo originalmente publicado em Descobrindo o Brasil, organizado por José Luís Jobim e Silvano Peloso, editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2011.

89 Além desse horizonte fechado/Existe o Brasil com todas as suas palmeiras,/As enormes bananeiras misturando suas folhas como/[os elefantes e suas trombas balançantes,/ As pontas dos bambus que disputam o céu,/A partir da suavidade em profundidade, preenchida com doçura/E de puros ovais femininos que têm a memória da volúpia. ("Atrás desse céu extinto"), Jules Supervielle, apud Roger Bastide (1997: 164). Tradução nossa.

escritores e filósofos. Desse modo, viu-se o Brasil, pela primeira vez, incorporado à literatura francesa" (Bastide, 1997: 151).

Uma segunda incorporação também seria registrada, nos anos 1940, por Bastide: "[...] um fenômeno análogo se produz em nossos dias. Um certo número de poetas, comedores de terra e de gente, injetam nas veias da poesia francesa o lirismo das paisagens e das paixões brasileiras" (1997: 151). Bastide levanta uma questão sobre o porque de escritores franceses terem sido levados a se interessarem pelo Brasil e nele "buscar uma fonte de novas inspirações". Como resposta a essa questão Bastide chega a seguinte conclusão:

> [...] sem dúvida, a redescoberta do Sul por uma poesia que, desde o romantismo, a não ser pelas raras exceções dos poetas tropicais como Leconte de Lisle e José-Maria Heredia, se interessava sobretudo pelas brumas, nuvens, sonhos e nostalgia das regiões nórdicas.
>
> [...]
>
> Mas, por si só, essa volta ao Sul teria sido insuficiente para provocar a incorporação do Brasil à poesia francesa, se a ela não tivesse unido um novo fenômeno literário: aquele que Georges Duhamel chamou "a posse do mundo".
>
> De um lado, foi uma reação contra o movimento que levava os poetas franceses do pós-guerra, com o dadaísmo, o surrealismo, a fugir das realidades concretas para inventar um mundo novo, para penetrar, por uma espécie de intuição metafísica ou mística, no domínio do transcendente, ou para explorar as camadas profundas e inconscientes do "eu". Foi como um novo realismo, um ato de posse da terra, de seu sabor carnal, ao mesmo tempo que uma redescoberta dos homens. Foi, em resumo, uma poesia existencial. Mas não se escapa totalmente ao clima de uma época, e, se por um lado essa literatura é uma reação, por outro, está em conformidade com a procura febril do absoluto, que lançava a maioria dos poetas nos oceanos desconhecidos do inconsciente ou das coisas em si. Nos dois casos, tratava-se de sair de um co-

nhecimento sociológico do real, de não mais ver os seres através das representações coletivas, de evitar que a ligação poética entre as imagens fosse posta no mesmo pé de igualdade que as ligações banais entre palavras da linguagem corrente. E, para isso, o melhor meio era deixar-se sacudir pelos fatos brutos (a expressão é de Marcel Raymond) colocar-se, sobrepondo-se às palavras, em contato direto e imediato com as realidades. E, para evitar que essas realidades fossem adulteradas pelos preconceitos sociais, o melhor era desterrar-se e ir procurá-las em terras longínquas, onde a visão pudesse ser ainda totalmente virgem. Nos dois casos, tratava-se, portanto, de um mesmo impulso a nos fazer sair do "eu" tal como foi formado pelas coações sociais e pela pressão do meio; mas, enquanto os primeiros procuravam "um outro mundo" (Paul Claudel), estes queriam comungar com as pedras, as árvores, os rios e a terra.

Essa posse do mundo não implica, forçosamente, uma partida pelas grandes rotas da aventura; pode-se, com Duhamel, atingir toda a beleza das coisas, toda a poesia do mundo, condensada, cristalizada num ramo de macieira em flor, na mão calosa de um operário. A marcha lírica não se efetua pois em extensão, não se faz por um domínio do espaço; ela se opera em profundidade, partindo de um objeto mínimo para descobrir a imensidade subjacente nele contida. No Brasil, Duhamel não segue um método diverso, como nos mostra o poema de Carlos Drummond de Andrade:

Os homens célebres vistam a cidade.

Obrigatoriamente exaltam a paisagem.

Alguns se arriscam no Mangue,

outros se limitam ao Pão de Açúcar,

Mas somente Georges Duhamel

passou a manhã inteira no meu quintal (...)

Houve uma hora em que ele se levantou

(em meio a erudita dissertação científica).

Ia, talvez, confiar a mensagem da Europa

aos corações cativos da jovem América...

Mas apontou apenas para a vertical

e pediu ce cocasse fruit jaune

("La Possession du Monde")

(Bastide, 1997:152-155)

A chegada de Charles Morazé à São Paulo

> Au Brésil, entre les diverses réalités sociales que nous avons grossièrement réparties en deux tipes, il y a non seulement des plans de clivage comme en Europe, mais de large hiatus que la pratique ne franchit pas aisément et que la pensée théorique est loin d'avoir mesurés. Il est difficile de penser le Brésil.[90]

Uma terceira redescoberta, poderíamos chamar assim, ocorre com a chegada ao Brasil, nos anos 1930, da missão francesa composta por um grupo de jovens professores franceses que vieram à São Paulo para lecionar na Universidade de São Paulo. Em depoimento concedido à *Revista Estudos Avançados*, o professor Fernando Novaes fala de Fernand Braudel e a "missão francesa" e comenta logo no início da sua entrevista o sentido da palavra *missão* para ele:

> *Fernando Novais* — Foi decisiva a participação da chamada missão francesa no Brasil, que veio quando da fundação da USP. A palavra missão, que era oficial, é muito significativa. A primeira missão francesa que chegou ao Brasil foi a artística, com Dom João VI. A segunda, na Primeira República, tinha como objetivo instruir os oficiais do Exército. A terceira foi a dos docentes

90 No Brasil, entre as diversas realidades sociais que nós grosseiramente dividimos em dois tipos, tem-se não somente os planos de ruptura ou separação [social] como na Europa, mas grandes hiatos que a prática não atravessa facilmente e que o pensamento teórico está longe de ter as medidas. É difícil pensar o Brasil (Morazé, 1954: 191). Tradução nossa.

> que vieram auxiliar na estruturação da USP e da Faculdade de Filosofia. A palavra missão, evidentemente, mostra que éramos vistos como uma terra de índios que deviam ser catequizados. Não há outra explicação. (Estudos Avançados, 1994)

Mesmo criticando a ideia contida no termo *missão* Novaes não deixou de reconhecer a importância da presença dos jovens intelectuais franceses no Brasil e a contribuição que deram a vida acadêmica nacional:

> *Fernando Novais* — Já que estamos tratando da influência dos franceses, particularmente na História, gostaria de fazer uma primeira observação: quando se afirma que essa influência foi muito importante, não deixa de haver um auto-elogio. Mas, na verdade, os franceses foram muito importantes na renovação dos estudos de Ciências Sociais no Brasil. A missão foi composta de pessoas de alta qualidade: Roger Bastide, Paul Arbousse-Bastide, Braudel, Lévi-Strauss, Pierre Monbeig etc. Costuma-se dizer que a seleção desses professores foi muito acertada, mas na década de 30 eles tinham vinte e poucos anos e eram recém-formados. Quando foram selecionados, não eram e nem se previa que seriam famosos. Braudel, quando veio para São Paulo, ainda não tinha publicado sua tese, apenas uma ou outra resenha. Assim, parece que o Brasil deu sorte para esses franceses. Braudel, que jamais voltou ao Brasil, escreveu em um de seus últimos trabalhos ter sido sua passagem pelo país uma das épocas mais felizes de sua vida. Alguns brasileiros citam exaustivamente uma outra afirmação feita por ele — a de que "se tornou inteligente no Brasil, em São Paulo especialmente".
>
> A questão básica (...) diz respeito à contribuição da missão francesa. Ela foi muito significativa, porque a Faculdade de Filosofia e a USP foram decisivas para a modernização das Ciências Sociais no Brasil. Agora, por que nós fomos bons para eles? Provavelmente porque gostaram do Brasil. Sempre me pergunto por que os estrangeiros, salvo raríssimas exceções, gostam do Brasil. Talvez a explicação seja a cordialidade brasileira, assinalada por

> Sérgio Buarque de Holanda. Outros franceses também fizeram os maiores elogios ao Brasil e aos brasileiros. Relembro os casos de Jacques Godechot e Albert Soboul. (Estudos Avançados, 1994)

O historiador francês Charles Morazé[91] (1913-2003) fez parte dessa missão, tendo chegado ao Brasil no ano de 1949 também para trabalhar na USP, onde viria ocupar a Cadeira de Política. Autor de *Les trois âges du Brésil*: *essai de politique*[92], obra que publicaria na França em 1954, após a sua passagem por São Paulo, Morazé procurou compreender o Brasil dos anos 30-50, com o objetivo de traduzi-lo para a Europa, particularmente para a França do pós-guerra.

As relações profissionais e de amizade que Morazé desenvolveu com diversos intelectuais brasileiros, durante a sua estada no Brasil, transformaram radicalmente a sua visão sobre a América Latina e sua compreensão sobre a ideia de subdesenvolvimento, conforme atesta a pesquisadora Nathalie Basseler Melle em sua tese, *Le Père le moins connu de la nouvelle histoire. Charles Morazé: un hérétique institutionnel*[93], defendida na Universidade Paris VII, no

91 Charles Morazé (1913-2003) foi professor de história, membro e colaborador do grupo dos Annales. É considerado um dos fundadores - ao lado de Fernand Braudel e de Lucien Febvre - da VI Seção da *École de Hautes Études* que, mais tarde, se transformou na *École de Hautes Études en Sciences Sociales*. Na *École* se dedicou à formação de um centro de estudos econômicos, conhecido pela publicação da *Revue d'Économie*. É também reconhecido como um dos fundadores da Maison de Sciences de L'Homme. Esteve no Brasil no final dos anos 40 e início dos anos 50 na condição de professor convidado pela Universidade de São Paulo. Escreveu, entre outras obras, os seguintes livros: *Trois essais sur histoire et culture* (1948). *Les trois âges du Brésil*: *essai de politique* (1954), *Les Français et la république* (1956), *Les bourgeois conquérants* (1957), *La logique de l'histoire* (1967), *Le Général de Gaulle et la République* (1972), *La science et les facteurs de l'inégalité*, (1979), *Les origines sacrées des sciences modernes* (1986).

92 *As três idades do Brasil*: ensaio de politica. Esta obra permanece inédita no Brasil 56 anos após a sua publicação na França.

93 [O pai menos conhecido da nova história. Charles Morazé : um herético institucional]. Tradução nossa.

ano de 1991: "De façon immédiate, l'expérience acquise au Brésil, par Charles Morazé aura enrichi ses réflexions sur la vie politique française. C'est justement au retour du Brésil, que Charles Morazé commença la préparation de "Les Français et la République"[94].

Charles Morazé e as novas sínteses

Além de *Les trois âges du Brésil*: *essai de politique*, Morazé é autor de uma vasta obra historiográfica; seu pensamento teórico contribuiu muito para a proposição de novas sínteses, isto é, na unificação teórica de disciplinas isoladas, por exemplo: a demografia - a partir da evolução dos conceitos matemáticos -, e economia. Morazé formulou um método novo, que introduziu o uso de mapas e diagramas nas suas pesquisas. Isso lhe permitiu estudar vários movimentos históricos ao mesmo tempo, e na seqüência correlacionava-os, tendo assim uma inovadora percepção de conjunto.

Charles Morazé possuía uma cultura enciclopédica, talvez por isso fosse tão refratário a pontualidade epistemológica que leva à precisa descrição da história do acontecimento. Preferiu propor aproximações impensadas, por vezes mesmo espantosas. O desenvolvimento do seu pensamento poderia ser chamado de estruturalista, no sentido em que o seu rigor metodológico o impelia a transformar celeremente as suas observações em um número reduzido de princípios gerais, entendidos como invariâncias fundamentais da natureza humana. Talvez inclassificável, Charles Morazé foi ao menos um historiador proativo do seu tempo.

A passagem de Charles Morazé por São Paulo

Nos anos 1960, Morazé voltaria se ocupar da tarefa de traduzir os acontecimentos políticos brasileiros para os franceses

94 De maneira imediata, a experiência adquirida no Brasil, por Charles Morazé enriqueceu suas reflexões sobre a vida política francesa. É justamente ao retornar do Brasil que Charles Morazé começa a preparação de "Os franceses e a República". Tradução nossa.

no artigo "A demissão de Janio Quadros" [*La démission de Janio Quadros*] publicado na *Revue française de science politique* (1962: 39-53). No artigo, Morazé analisa os antecedentes da eleição de Janio Quadros em 1961 e os desdobramentos da sua renuncia e as negociações para a que o vice-presidente João Goulart viesse a assumir a presidência da república.

A percepção da estonteante rapidez que o ritmo da vida social e política brasileira impôs à visão de Morazé estão registrados em importante correspondência trocada com o historiado Lucien Febvre e no seu livro *Les trois âges du Brésil*: *essai de politique*: "*C'est l'étonnante rapidité des rythmes sociaux brésiliens qui impose le point de vue historique à cette étude*"[95] (1954: 14).

A experiência brasileira contribuiria para que Morazé, em 1979, viesse a dirigir, a pedido da *Conferência das Nações Unidas sobre a Ciência e a Técnica a Serviço do Desenvolvimento*, um estudo multidisciplinar na qual reuniu importantes intelectuais, especialistas no então chamado "Terceiro Mundo", para tratar de questões sobre desenvolvimento, potencialidades tecnológicas, energia, biologia moderna, desarmamento, patrimônio cultural etc.

Uma nota curiosa: esse estudo publicado com o título de *Le point critique*, pelo *Institut D'etude du Développement Économique et Social de L'Université de Paris 1*- I.E.D.E.S, na coleção *Tiers Monde*, em 1980, foi oferecido por Morazé ao General João Batista de Oliveira Figueiredo, então presidente do Brasil, em visita à França, após Morazé recusar o convite para um jantar oferecido pelo governo brasileiro no Restaurante *Le Pré Catalan*, em Paris. Em uma carta[96], datada de 27 de janeiro de 1981, dirigida ao presidente,

95 É a estonteante rapidez dos ritmos sociais brasileiros que impõe o ponto de vista histórico a este estudo. Tradução nossa.

96 Uma cópia desse documente se encontra arquivado no Centro Charles Morazé, na Sede da Maison de Science de L'Homme Paris, sob os cuidados da equipe de pesquisa F2DS.

Morazé agradeceu o convite, informou que não poderia comparecer ao jantar; alegou ter compromissos anteriormente agendados com madame Morazé. Aproveitando a ocasião, enviou um exemplar do livro *Le point critique* (1980) ao general-presidente, desejando que o mesmo viesse a ser útil durante o seu governo.

A presença de Morazé no Brasil e na USP fez parte do que se convencionou chamar de "marca francesa" na vida acadêmica e intelectual brasileira e particularmente paulista. Desde a sua chegada em 1949, para reger a Cadeira de Política que ocupou até o ano de 1952, Morazé desempenhou o importante papel, junto com Paul Arbousse-Bastide, Claude Lévi-Strauss, Pierre Froment, Roger Bastide (conhecido como Bastidinho), Georges Gurvitch, de estabelecer as bases do desenvolvimento da pesquisa político-eleitoral no Brasil. O seu livro *Les trois âges du Brésil*: *essai de politique* é um dos resultados dessa pesquisa.

No âmbito da cátedra ocupada por Morazé desenvolveram-se as primeiras pesquisas eleitorais efetuadas no Brasil. Inicialmente, a tarefa proposta pela Cátedra era a de desenvolver um "Mapa político de São Paulo, como um ensaio prático de cartografia eleitoral" (Quirino, 1994). Essas pesquisas foram desenvolvidas, deram frutos e se desdobraram em outras. No ano de 1951, os trabalhos de pesquisa da Cadeira de Política estavam voltados para os "Estudos das eleições de janeiro de 1947; Estudos evolutivos da demografia eleitoral nos diversos estados da União a partir de 1920; Estudos da campanha eleitoral de 1950, realizados através da imprensa nos diversos estados da União" (Quirino, 1994).

É importante lembrar que o período em que se deu a criação da Universidade de São Paulo, 25 de janeiro de 1934, compreendeu um momento de grande transformação histórica e política para o Brasil, de 1930 a 1945. Esse é o momento de instauração do Estado Getulista, que impôs medidas centralizadoras como a dissolução do Congresso Nacional, em novembro de 1930, com Vargas assumindo

não só o poder executivo, como também o legislativo, os poderes estaduais e municipais. "Todos os antigos governadores, com exceção do novo governador eleito de Minas Gerais, foram demitidos e em seu lugar nomearam-se interventores federais" (Fausto, 2002: 186). No que diz respeito à educação também ouve uma grande transformação conforme anota o historiador Boris Fausto:

> Os vencedores de 1930 preocuparam-se desde cedo com o problema da educação. Seu objetivo principal era o de formar uma elite mais ampla, intelectualmente mais bem preparada. As tentativas de reforma do ensino vinham da década de 1920, caracterizando-se nesse período por iniciativas no nível dos Estados, o que correspondia ao figurino da República Federativa. A partir de 1930, as medidas tendentes a criar um sistema educativo e promover a educação tomaram outro sentido, partindo principalmente do centro para a periferia. A educação entrou em compasso de visão geral centralizadora. Um marco inicial desse propósito foi a criação do Ministério da Educação e Saúde, em novembro de 1930.

> As iniciativas do governo Vargas na área educativa, como em outros campos, tinham uma inspiração autoritária. O Estado tratou de organizar a educação de cima para baixo, sem envolver uma grande mobilização da sociedade, mas sem promover também, consistentemente, uma formação escolar totalitária, abrangendo todos os aspectos do universo cultural. (Fausto, 2002: 188)

No plano do ensino superior, o governo procurou criar condições para o surgimento de verdadeiras universidades, dedicadas ao ensino e à pesquisa. "As principais medidas foram a criação de universidades no Distrito Federal e em São Paulo, neste último caso à margem da participação federal. Assim nasceram em 1934 a Universidade de São Paulo (USP) e, em 1935, a Universidade do Distrito Federal" (Fausto, 2002: 188-189).

A criação da USP foi consequência, desde a Primeira Guerra Mundial, de um intenso debate das principais questões educacionais, com propósitos reformadores, travado pela elite paulista. Segundo Boris Fausto:

> De fato, o impulso maior para sua criação veio de setores da elite cultural paulista preocupados com a formação de professores de nível secundário e superior e com formação de uma faculdade de filosofia, ciências e letras não-utilitária, voltada essencialmente para a pesquisa e especulação teórica. Para ela foram contratados jovens professores europeus que deram impulso à pesquisa nos vários campos do conhecimento, em moldes científicos. Alguns se tornaram grandes figuras das ciências, das artes e da literatura mundiais, como Claude Lévi-Strauss, o criador da antropologia estruturalista, e o historiador Fernand Braudel (Fausto, 2009: 339).

Em entrevista a Didier Eribon Claude Lévi-Strauss apresenta uma interessante visão da criação da USP:

> A influência francesa era muito forte no Brasil, desde o comtismo. Para os brasileiros cultos, o francês era uma segunda língua. Georges Durmas [1866-1946, psicólogo, continuador de Ribot] estivera várias vezes lá e tinha ligações com a aristocracia local, sobretudo em São Paulo. Quando os brasileiros quiseram criar uma universidade naquela cidade, naturalmente dirigiram-se a ele para que constituísse uma missão francesa.
>
> [...]
>
> A universidade tinha sido criada por grandes burgueses, num momento em que a tensão entre o poder paulista e o governo federal era muito forte. Tão forte que quase desembocou numa secessão. Os paulistas consideravam-se a ala ativa de uma nação adormecida num torpor colonial. Foi para pôr a juventude paulista no nível da cultura européia que aqueles aristocratas burgueses decidiram criar a universidade. Mas, por uma espécie de paradoxo, os estudantes vinham de classes modestas, porque

> havia um grande desnível entre a elite e a massa da sociedade, que continuava pobre e de espírito provinciano. Os estudantes, frequentemente homens e mulheres já empenhados numa vida profissional, desconfiavam dos grandes burgueses que tinham fundado a universidade. E até nós nos encontrávamos entre dois campos. Ao mesmo tempo que nos consideravam pessoas de valor, os estudantes às vezes nos encaravam como servidores da classe dominante. (Eribon, 2005: 33-34)

Explicando a criação da USP ao pesquisador Pierre Daix, Morazé informou que:

> em 1935 já havia faculdades de ciências e direito no Brasil, mas não de letras e artes. O estado de São Paulo havia tentado se separar da federação, e Getúlio Vargas, em 1930, reprimira o movimento separatista de 1932. Era portanto uma lembrança próxima. Para as elites de São Paulo, orgulhosas de seu êxito econômico, a criação desta faculdade fora uma espécie de compensação pelo fracasso político, uma compensação que comprovava o seu próprio valor. (Daix, 1999: 131)

Os historiadores Adriana Lopez e Carlos Guilherme Mota registram que os anos 1930 foram marcados por uma grande efervescência cultural. O país experimentava um clima de redescobrimento. É dessa época a publicação de livros-fundadores como *Casa Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre, e *Evolução política do Brasil*, de Caio Prado Júnior, ambos de 1933. "Essas obras inauguraram as duas principais matrizes do pensamento brasileiro contemporâneo: a culturalista liberal moderna e a marxista não-dogmática" (Lopez e Mota, 2008:669).

1933 foi também o ano de publicação de *Caetés*, de Graciliano Ramos, e da primeira audição das *Bachianas brasileiras nº 1*, de Villa-Lobos. O poeta Carlos Drummond de Andrade era o chefe de gabinete do ministro de Educação, Cultura e Saúde Gustavo Capanema. Em 1930, Drummond havia publicado seu primeiro livro, *Alguma poesia*. Discreto, ele assumiria um papel importante

no Brasil moderno, assim como assinalou Roger Bastide, também discretamente, na citação do poema "La possession du monde", publicado em seu livro *Poetas do Brasil* (Bastide, 1997: 155).

O período de estruturação da USP coincide com a primeira fase de criação da Escola dos *Annales*, criada em 1929. A primeira fase durou até a Segunda Guerra Mundial, é a fase da formação; a segunda, que se prolonga até o fim da década de 70, é o período da grande influência de Fernand Braudel e de chegada de Morazé à USP. Braudel permaneceu por apenas 2 anos no Brasil, seu período de permanência foi de 1935 a 1937.

Em 1949, o presidente Eurico Dutra estava no penúltimo ano do seu governo (1945-1951) e Vargas preparava o seu retorno ao poder, o que viria acontecer com as eleições presidenciais de 1950. Foi em meio a esse processo que o jovem pesquisador Charles Morazé chegou à São Paulo, às vésperas da instauração da República populista de Getúlio Vargas. Morazé contava então 36 anos.

Não é sem motivos que a figura de Getúlio Vargas e seu governo terão tratamento privilegiado nas pesquisas e consequentemente em *Les trois âges du Brésil*: *essai de politique*. Morazé aproximou a figura de Vargas a de Napoleão III no capítulo "*De Napoleón III à Getúlio Vargas*", devido às singularidades que ele identificou nos dois governantes (Morazé, 1954: 33). O "império" de Vargas descrito por Morazé é a ditadura do Estado Novo que durou de 1937 a 1944, todo o período da guerra. Na quarta parte da sua obra "Êmancipation du peuple – Êmancipation des villes – *1949-1953*"[97], Morazé volta a tratar de Vargas analisando o seu retorno ao Palácio do Catete e revela o interesse que a comunidade política internacional da época tinha na eleição presidencial de 1950 e nas festas que marcariam, em 1951, o retorno de Vargas ao Palácio do Catete, no Rio. (Morazé, 1954: 153). Além disso, Morazé percebeu a aura mística que os eleitores de

97 "Emancipação do povo – Emancipação das cidades – 1949-1953". Tradução nossa.

rincões distantes e atrasados enxergavam em Vargas: "Si elles ont voté pour Getúlio Vargas c'est comme elles eussent voté pour le Père Cicero par un mouvement plus mystique que logique e choisissant un homme plutôt que un programme"[98] (Morazé, 1954: 191).

Durante o período em que atuou na Cadeira de Política, do Departamento de Sociologia e Antropologia da Faculdade de Filosofia, Ciência e Letras da Universidade de São Paulo, Morazé participou na formação acadêmica e desenvolveu relações intelectuais com pesquisadores brasileiros que viriam ocupar posições de grande relevância no cenário intelectual brasileiro e internacional como Aziz Matias Simão, Fernando de Azevedo, Maria Isaura Pereira de Queiroz, Celso Furtado, Caio Prado, Antonio Cândido, Paula Beiguelman, Oliveiros Ferreira, Lourival Gomes Machado, Emília Viotti da Costa, Carmem Sylvia Shon, Célia Ulhoa Tenório, Alayde Trani, Lolio Lourenço de Oliveira, Renato Jardim Moreira, Wilson Cantoni, Oliveiros Silva Ferreira, Fernando Henrique Cardoso etc. Morazé estabeleceu estreitas relações também com Anísio Teixeira, Maria Yedda Linhares, Paulo Carneiro.

Coube a Morazé, juntamente com Paul Arbousse-Bastide, Lourival Gomes Machado e Georges Gurvitch a missão de consolidar a forma e o conteúdo do ensino da disciplina de Política na Faculdade de Filosofia, Ciência e Letras da USP. Desde os anos 1950, a cadeira de Política era parte integrante do Departamento de Sociologia e Antropologia, que, por sua vez, era responsável pela organização dos cursos de Ciências Sociais.

No prefácio de sua obra publicada na França, e ainda inédita no Brasil, *Les trois âges du Brésil*: *essai de politique*, dedicado à Faculdade de Filosofia Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, aos colegas colaboradores e estudantes da mesma instituição,

98 Se eles votaram em Getúlio Vargas é como se tivessem votado no Padre Cícero por um movimento mais místico que lógico, escolhendo um homem no lugar de um programa. Tradução nossa.

Morazé revela que em 1948 se discutia em Paris sobre a validade do ensino de política pura. Uma questão estava presente no debate: *"La politique constituait-elle une science? On le voulait, mais on doutait"*[99] (Morazé, 1954 : 9).

Enquanto na Europa e nos Estados Unidos a discussão ainda era epistemológica, existiria ou não uma Ciência Política? Nos anos 1940, o sistema de ensino superior brasileiro teve a coragem de fazer essa experiência. Na Universidade de São Paulo já se considerava esse debate ultrapassado, havia sido criada uma Cadeira de Política, e ela foi, em 1949, entregue ao professor visitante Charles Morazé, que viria a ter como auxiliar de ensino a pesquisadora e professora Paula Beiguelman. É nesse período que professores e alunos começam a realizar as primeiras pesquisas eleitorais feitas na USP. Juntamente com outros colegas, Morazé fez parte de um grupo de professores que introduziu uma série de jovens intelectuais brasileiros nos assuntos do Brasil.

Morazé relata que, quando ainda estava na França, pairavam algumas dúvidas sobre a decisão de deixar Paris para se instalar em São Paulo, num país sem tradição de pesquisa científica. Os intelectuais franceses se questionavam sobre a validade de deixar a confortável segurança dos raciocínios estatísticos para mergulhar nas incertezas de um país quase sem arquivos e livros. A dúvida enquanto método é algo profundamente cartesiano em Charles Morazé. O que não impediu que, ao longo do seu livro, ele viesse a mostrar que percebeu que nós brasileiros somos anti-cartesianos, no sentido de que não usamos a dúvida como método. A vontade expressa pela criação de uma Cadeira de Política na USP evocava não a superação de uma dúvida (metodológica), mas a afirmação de um desejo (emoção). Assim, nós brasileiros não seríamos céticos. Por intermédio de suas leituras sobre o Brasil, Morazé se deu conta de que éramos cordiais.

99 "A política se constituiria numa ciência? Nos desejamos, porém nós duvidávamos" (Morazé, 1954: 9). Tradução nossa.

Morazé logo percebeu que, arranhado, o verniz europeu deixava transparecer a fragilidade das certezas da Europa. Mas havia algumas diferenças científicas às quais não se poderia fechar os olhos. A experiência francesa com recenseamentos já cobria quase dois séculos. No Brasil, essa atividade somava apenas 20 anos. O estudo estatístico, como se sabe, tem maior relevância quanto maior for o seu tempo de aplicação. Ao mesmo tempo em que a Demografia, altamente dependente da Estatística, estava na base das possibilidades de uma Ciência Política para Charles Morazé. O historiador via com preocupação o ambiente da pesquisa demográfica no Brasil, devido à precariedade das bases de dados demográficos existentes e seu anacronismo. Para Morazé os dados para análise eram dos anos 1950, mas aqui ainda não praticávamos uma descrição estatística desses dados, e o quadro de análise utilizado era ainda do século XIX, pertencente à época da escola romântica.

Para Morazé, a diferença dos povos estava marcada pela sua própria experiência como povo. Enquanto o homem europeu estudava a sua terra e ele mesmo há alguns séculos, ainda que tivesse desenvolvido um conhecimento insuficiente para se conhecer bem, esse conhecimento era suficiente para garantir a sua razão científica e moral. No Sul, o homem da grande América meridional ainda caminhava em meio à vegetação virgem. Ele ainda não havia desenvolvido uma escala de valores própria que lhe permitisse medir os seus atos. Escolhe tomar emprestado o modelo francês que não havia sido concebido para os trópicos. Para Morazé, o brasileiro duvidava da sua razão, mas confiava no seu coração. "*S'il affirme si hautement son positivisme rationnel c'est qu'il connaît l'entendue de l'effort qu'il doit encore fournir pour plaquer sur son instinct un poli de lois rationnelles que font craquer du reste de tempêtes inattendues*"[100].

100 Se ele afirma assim tão altamente o seu positivismo racional é porque sabe a extensão do esforço que ele ainda tem que realizar para lançar sobre si

Para felicidade de Morazé, foi possível encontrar em São Paulo alguns estudantes apaixonados pela política e pela política do país. Segundo sua análise, no Brasil, a política configurava-se como a esperança do pobre. Nos textos de Joaquim Nabuco, o importante intelectual brasileiro do século XIX, Morazé encontrou a afirmação de que a política, juntamente com a riqueza, eram as duas rodas motoras do país. A política seria, talvez, a única força que pudesse equilibrar, ou de preferência limitar em qualquer medida, todo o poder de um investimento capitalista cuja violência é como o exército de Átila, o Huno, destruía tudo por onde passava. Segundo Morazé, um jovem brasileiro sem recursos ou tomado de justiça, se pensasse um pouco, se desesperaria diante do caráter irracional da política do país que, longe de dominá-los, se vê subitamente diante da ditadura de um punhado de fatos. Morazé se referia às conturbações políticas da república populista estabelecidas pelo retorno do governo Vargas, nos anos 1950.

O Brasil, na visão do historiador francês, era um grande desafio que rompia com as hipóteses pré-concebidas, deixando desconcertado o pesquisador europeu diante da realidade brasileira. O pesquisador europeu ficava perdido, já que as prescrições dos manuais europeus aqui simplesmente não funcionavam:

> Faits économiques, faits historiques: ils se laissent toujours malaisément disséquer. Au Brésil, ils défient l'historien par leur caractère fantastique. Aussi jolies que soient nos hypothèses sagement construites, d'une chiquenaude un aventurier les renverse. L'histoire historisante que Lucien Febvre a enchaînée dans les *Annales* est ici tout puissante, installée dans tout les cantons du pouvoir! "Il ne faut pas douter de la raison." Ce n'est qu'avec cette phrase dérisoire et sans logique qu'on pourrait s'encourager soi-même dans la reconstruction d'hypothèses

---

uma carga de leis racionais que o fazem temer as tempestades inesperadas" (Morazé, 1954: 10). Tradução nossa.

> éphémères, fragiles matériaux de systèmes rudimentaires.[101] (Morazé, 1954: 11)

Entendendo e explicando a cordialidade brasileira

Para colaborar no estabelecimento daquilo que Antonio Candido chamou, em artigo publicado em 1959, de "As teorias do Brasil" ao se referir às obras *Les trois âges du Brésil*: *essai de politique*, de Charles Morazé (1954), e *Le Brésil*, de Pierre Monbeig (1954)" (Candido, 2006), Morazé empreendeu a leitura de obras importantes para a compreensão do Brasil tais como: *Os sertões,* de Euclides da Cunha; *Casa grande e senzala*, de Gilberto Freyre; *A cultura brasileira*, de Fernando de Azevedo*; Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Hollanda; *História econômica do Brasil*, de Caio Prado Junior; *O pensamento filosófico do Brasil no século XIX*, de João Cruz Costa; *Coronelismo enxada e voto*, de Victor Nunes Leal; *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto; *Macunaíma*, de Mário de Andrade; *O cavaleiro da esperança*, de Jorge Amado; José Veríssimo e sua visão da educação brasileira.

As leituras de Morazé levam-no a diversas conclusões ao tentar mapear as contradições brasileiras. Quando tratou do estágio em que se encontrava a educação no Brasil procurou deter-se na leitura de Lima Barreto, Jorge Amado, Mário de Andrade e nas inquietações de José Veríssimo diante da incapacidade do Brasil de conhecer a si mesmo. Morazé comenta que:

---

101 fatos econômicos, fatos históricos: dificilmente eles sempre se deixam dissecar. No Brasil, eles desafiam o historiador pelo seu caráter extraordinário. Assim, por mais belas que sejam nossas hipóteses sabiamente construídas, um aventureiro com um movimento as derruba. A história historicizante que Lucien Febvre acorrentou nos *Annales* é aqui toda poderosa, instalada em todos os cantões de poder! «Não duvide da razão.» Pois, somente com esta frase ridícula e sem lógica que poderia encorajar a si mesmo na reconstrução de hipóteses efêmeras, materiais frágeis de sistemas rudimentares. Tradução nossa.

> Au début de ce siècle, José Veríssimo, le théoricien de l'Education, avait dénoncé avec amertume cette impuissance où est le Brésil de se connaître lui-même : c'ést un amas de contradictions, et vers la même époque, le doux mulâtre Lima Barreto avait son héros, Polycarpo Quaresma, qui, pour avoir mis trop naïvement sa foi en patriotisme sentimental perd sa place de fonctionnaire d'un gouvernement patriote, et pour s'être offert comme défenseur de l'ordre est condamné à mort comme perturbateur. – Trente-deux ans plus tard, Jorge Amado décrit la vie impitoyable des maîtres de la terre, fusilleurs du droit. Sa solution ? – Le communisme... Vers 1922, Mario de Andrade, l'étonnant poète de l'art moderne, essaie de réconcilier les irréconciliables : Macunaima, l'enfant du Brésil, le fils de la forêt, violent e doux, puissant et tendre, peu sage et raisonnable, blanc et noir, homme et dieu. Les solutions poétiques ne sont que les premiers pas d'une bien longue marche vers les solutions politiques.[102] (Morazé, 1954 : 192)

Os livros lidos por Morazé são livros que, de uma forma ou de outra, ensaiam a afirmação da identidade nacional e põem em debate os rumos políticos da nação. Para Morazé, essa iniciativa poética seria apenas o primeiro passo de uma longa caminhada em direção às soluções políticas mais efetivas. Na sua opinião, não deveríamos

102 No início deste século, José Veríssimo, o teórico da Educação, queixou-se amargamente da incapacidade do Brasil de conhecer a si mesmo: é um conjunto de contradições, e na mesma época, o mulato Lima Barreto criou o seu herói Polycarpo Quaresma, que, por ter colocado sua fé muito ingenuamente num patriotismo sentimental perde seu lugar de funcionário de um governo patriota, e por se oferecer como defensor da ordem é condenado a morte como perturbador dessa mesma ordem. – Trinta e dois anos mais tarde, Jorge Amado descreve a vida dos cruéis mestres da terra, executores do direito. Sua solução? – O comunismo... Em 1922, Mario de Andrade, o admirável poeta da arte moderna, ensaia a reconciliação dos irreconciliáveis, Macunaíma, o infante do Brasil, o filho da floresta, violento e doce, poderoso e terno, insensato e razoável, branco e negro, homem e deus. As soluções poéticas não são mais que os primeiros passos de uma longa caminhada em direção às soluções políticas. Tradução nossa.

esperar por soluções para os nossos problemas vindas do exterior. Não deveríamos utilizar um instrumental científico importado para estudarmos os nossos problemas. Deveríamos construir as nossas próprias metodologias, de acordo com as nossas necessidade sem nos submeter às influências externas. Extremamente ácido Morazé arremata dizendo: "Mais le grand malheur du dialogue Europe-Brésil (ou France-Brésil) c'est que la première adore raconter du haute des chaires des vérités toutes faites et exposée avec talent et que le second adore écouter, apprendre e retenir dans son cœur des vérités toutes faites et exposées avec talent"[103]. (Morazé, 1954 : 192-193)

Um dos momentos importantes do trabalho de Morazé, no sentido de compreender a realidade desconcertante que se revelou diante dele, consistiu no seu esforço para entender a ideia de *cordialidade* brasileira. O historiador trabalhou com a noção de cordialidade e reconheceu que a prerrogativa de tratar esse tema pertencia a um brasileiro ilustre: "Il appartenait à un Brésilien d'écrire une description de *l'homme cordial*"[104] (Morazé, 1954: 11). O historiador se referia a Sérgio Buarque de Hollanda e ao seu livro *Raízes do Brasil*, no qual desenvolveu a sua visão sociológica acerca da ideia de cordialidade do homem brasileiro, que teve relações com a teoria de Ribeiro Couto sobre o "Homem cordial".

Segundo Ribeiro Couto, a cordialidade seria a contribuição brasileira à obra da civilização. A teoria foi expressa por Ribeiro Couto em carta endereçada ao seu amigo Alfonso Reyes, em 7 de março de 1931. Esse documento hoje integra o Arquivo Ribeiro Couto, sob

---

103 O grande mal do diálogo Europa-Brasil (ou França-Brasil) é que a primeira [Europa ou França] adora contar do alto das cátedras as verdades todas feitas e expostas com talento e que o segundo[Brasil] adora escutar, aprender, e reter no seu coração as verdades todas feitas e expostas com talento. Tradução nossa.

104 Pertence a um brasileiro [a ideia] de escrever uma descrição do *homem cordial*. Tradução nossa.

a guarda do Arquivo-Museu de Literatura da Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro (Bezerra, 2005: 125):

> "O verdadeiro americanismo repele a idéia de um indianismo, de um purismo étnico local, de um primitivismo, mas chama a contribuição das raças primitivas ao homem ibérico; de modo que o homem ibérico puro seria um erro (classicismo) tão grande como o primitivismo puro (incultura, desconhecimento da marcha do espírito humano em outras idades e outros continentes). É da fusão do homem ibérico com a terra nova e as raças primitivas, que deve sair o 'sentido americano' (latino), a raça nova produto de uma cultura e de uma intuição virgem – o Homem Cordial. Nossa América, a meu ver, está dando ao mundo isto: o Homem Cordial. O egoísmo europeu, batido de perseguições religiosas e de catástrofes econômicas, tocado pela intolerância e pela fome, atravessou os mares e fundou ali, no leito das mulheres primitivas e em toda a vastidão generosa daquela terra, a Família dos Homens Cordiais, esses que se distinguem do resto da humanidade por duas características essencialmente americanas: o espírito hospitaleiro e a tendência à credulidade. Numa palavra, o Homem Cordial. (Atitude oposta do europeu: a suspicácia e o egoísmo do lar fechado a quem passa). (Como é bom, nos pueblos e aldeias da nossa América, no seu México como no meu Brasil, mandar entrar o caixeiro-viajante francês que vende peças de linho, ou o engenheiro alemão que está estudando a geologia local, e convidá-lo para almoçar! A gente grita logo lá para dentro: – Ó fulana, manda matar uma galinha!)...
>
> O fato, porém, é que se não somos latinos, nós, oriundos da aventura peninsular celtibérica em terras americanas (alimentada pela redes nupciais de índias bravias e pela sensualidade dócil de negras fáceis), se não somos latinos, somos qualquer coisa de muito diferente pelo espírito e pelo senso da vida cotidiana. Somos povos que gostam de conversar, de fumar parados, de ouvir viola, de cantar modinhas, de amar com pudor, de convidar o estrangeiro a entrar para tomar café, de exclamar para o luar

> em noites claras, à janela: – Mas que luar magnífico! Essa atitude de disponibilidade sentimental é toda nossa, é ibero-americana... Observável nos nadas, nas pequeninas insignificâncias da vida de todos os dias, ela toma vulto aos olhos do crítico, pois são índices dessa Civilização Cordial que eu considero a contribuição da América Latina ao mundo."
>
> Marselha, 7-III-931
>
> Ribeiro Couto

Conforme anota Elvia Bezerra em seu artigo "Ribeiro Couto e o homem cordial", "Estava aí o embrião da teoria do homem cordial que Sérgio Buarque de Holanda desenvolveria no capítulo V, intitulado "O homem cordial", de seu hoje clássico *Raízes do Brasil* (1936), de que se transcreve o seguinte trecho" (Bezerra, 2005: 126):

> Já se disse, numa expressão feliz, que a contribuição brasileira para a civilização será de cordialidade – daremos ao mundo "o homem cordial". A lhaneza no trato, a hospitalidade, a generosidade, virtudes tão gabadas por estrangeiros que nos visitam, representam, com efeito, um traço definido do caráter brasileiro, na medida, ao menos, em que permanece ativa e fecunda a influência ancestral dos padrões de convívio humano, informados no meio rural e patriarcal. Seria engano supor que essas virtudes possam significar 'boas maneiras', civilidade. São antes de tudo expressões legítimas de um fundo emotivo extremamente rico e transbordante. [...] Nossa forma ordinária de convívio social é, no fundo, justamente o contrário da polidez. Ela pode iludir na aparência – e isso se explica pelo fato de a atitude polida consistir precisamente em uma espécie de mímica deliberada de manifestações que são espontâneas no 'homem cordial': é a forma natural e viva que se converteu em fórmula. (Holanda, 1936: 146-147)

Após estudar o conceito e absorvê-lo, Morazé procurou traduzir para o leitor francês o sentido de que *cordialidade*, no Brasil, não era uma palavra ambígua, tratava-se, na sua compreensão,

do encorajamento do cético ao audacioso. Ou seja, na ausência da dúvida metódica a pulsão nacional dirige-se em direção à audácia, ao atrevido.

> [...] On sait qu'il va échouer: mais Il lui reste une toute petite chance de réussir, et à cette petite chance s'attachent la curiosité, l'intérêt, la sympathie. Les échecs viennent, en cascade; la critique est si facile qu'elle n'est plus blessante, et tel quel que soit le nombre de vos infortunes, on ne vous moquera pas de tenter encore. Sait-on jamais? L'irrationnel est si irrationnel qu'il peut quelque jour donner raison à la raison (Morazé, 1954: 11).[105]

Charles Morazé trabalhou em torno da ideia de cordialidade e das formas de vencer os obstáculos que as peculiaridades da burocracia do país impunham e exigia de todos uma enorme dose de paciência, dom do Espírito Santo, segundo Morazé, perdido pelos norte-americanos e europeus que aqui tinham negócios a tratar, mas que não conseguiam ou não queriam compreender os processos patrimoniais de funcionamento político-administrativo do país. Nos anos 1950, o historiador percebeu que para vencer o imenso cipoal burocrático brasileiro era preciso munir-se de muita paciência para, pouco a pouco, romper as barreiras burocráticas encontradas no Brasil.

> Inutile de vouloir forcer le passage, les entrelacs deviendront des noeufs (*sic*) d'acier. Il faut patiemment prendre sa place dans les files des solliciteurs, à l'antichambre, Il faut couper une à une les lianes, avancer pas à pas, jalonner sa route, sinon c'est la mort sans phrases dans un océan végétal indifférent.

---

105 Sabemos que o audacioso irá fracassar, mas lhe resta uma pequena chance de alcançar o sucesso. A essa pequena chance se juntam a curiosidade, o interesse, a simpatia. Os fracassos chegam em cascata; a crítica é assim tão fácil que ela já não magoa, e qualquer que seja o nome de seus infortúnios, ele não se importará de ainda tentar. Jamais saberemos? O irracional é assim tão irracional que ele pode qualquer dia desses dar razão à razão. Tradução nossa.

> Donc ne se point mettre en colère, sourire quand on enrage, sourire même quand, devant un obstacle trop fort, Il faut rebrousser chemin pour repartir à nouveau. Sourire, la cordialité n'est pas simple politesse, c'est la vertu cardinale du défricheur de pays vierge, vierge comme cette héroïne de Pierre Louÿs que bat vainement son amant, Le pantin, car être battue consolide sa joie et son refus. La cordialité brésilienne a ses gestes nombreux dont l'emphase déconcerte; elle a surtout sa réalité secrète dont l'encouragement va à ceux qui n'ont point besoin de s'exciter par la violence pour persévérer dans la action.
>
> J'ai fait de mon mieux pour mériter cette cordialité brésilienne et bénéficier de ses toniques vertus (Morazé, 1954, 12).[106]

O historiador Morazé, dono de uma percepção fina, compreendeu as sutilezas do funcionamento da vasta burocracia militar, governamental e eclesiástica – "nascida da prosperidade do empreendimento colonial, seja na etapa do saque de riquezas secularmente acumuladas, seja nas variadas formas posteriores de apropriação da produção mercantil" (Ribeiro, 1986: 19) – que regiam a vida do país, herdadas da época em que éramos colônia portuguesa. Dotado

106 Era inútil querer forçar a passagem, os entrelaçamentos tornar-se-ão nós de aço. É necessário pacientemente tomar o seu lugar na fila dos solicitadores, na anti-câmara, é necessário cortar um a um os liames, avançar passo a passo, balizar sua rota, senão é a morte sem frases num oceano vegetal indiferente.

Portanto não ficar de forma alguma enraivecido, sorrir se estiver com raiva, sorrir mesmo quando diante de um obstáculo muito forte, precisa refazer o caminho para reagir de novo. Sorrir, a cordialidade não é simplesmente boa educação, esta é a virtude cardinal do desabrochar do país virgem, virgem como aquela heroína de Pierre Louÿs, que bate vilmente o seu amante, o títere, já que ser batido consolida sua felicidade e sua recusa. A cordialidade brasileira tem seus gestos numerosos cuja a ênfase desconserta; ela tem sobretudo a sua realidade secrete cujo encorajamento vai para àqueles que de forma alguma exercem a violência para preservarem as suas ações.

Dou o melhor de mim para merecer esta cordialidade brasileira e de me beneficiar de suas virtudes tônicas. Tradução nossa.

de um excelente bom humor, Morazé ensina qual atitude se devia adotar diante de uma estrutura burocrática que pode se abrir ou se fechar totalmente, dependendo do método que se utilize para lidar com ela. Morazé foi capaz de perceber os desafios culturais que tinha diante de si e rapidamente aprendeu como transitar e negociar em meios às nossas sutilezas culturais.

Inquieto e adaptável, Charles Morazé descobriu o Brasil e a sua *cordialidade*. Foi na sua volta para Paris que escreveu o clássico: *Les trois âges du Brésil*: *essai de politique*. Este é considerado por seus comentadores como um marco importante de sua obra e sobretudo prepara aquela que é considerada por muitos a sua obra mais importante, *Les Français et la république*. Muitos são os significados deste livro; para um capitalista europeu, ainda atormentado com os bombardeios da guerra recém terminada, sem dúvida evoca novas fronteiras de investimento, para nós brasileiros, um olhar externo, raro e fecundo, sobre nós. Mas com este livro, e isso é incontornável, Charles Morazé tinha como objetivo explicar aos franceses o Brasil que havia descoberto.

Uma marcação de Carlos Lacerda

Na sua percepção o nosso país possuía minimamente três tempos históricos distintos. Os manuais europeus diziam que só poderia haver um tempo histórico de cada vez, mas no Brasil, Charles Morazé havia descoberto que haviam três tempos históricos que co-habitavam, mais ou menos, o mesmo espaço. À luz dos manuais uma reflexão: lhe parecia muito difícil, quase impossível, encontrar um processo capaz de unificar esses tempo. Desta forma, como admitir a unidade política da nação. Todas essas razões paradoxais não previstas pelos manuais europeus, que Charles Morazé descobre, evocam uma sociedade ao mesmo tempo absurda e fascinante. Essa é a sociedade cordial. Não devemos esquecer que o olhar que Morazé lançou sobre a cultura brasileira foi um olhar modulado pelas teorias da Escola dos *Annales*.

Leitor do Brasil, Morazé ganhou um leitor ilustre para o seu *Les trois âges du Brésil*: *essai de politique*. Esse leitor foi Carlos Lacerda. No exemplar da obra de Morazé que pertenceu ao importante político brasileiro, e que se encontra depositado na biblioteca da Universidade de Brasília, encontramos diversas anotações e marcações onde Lacerda estabeleceu um diálogo intenso com o texto da obra.

Não precisou de muito tempo para Charles Morazé constatar que o Brasil era um país sem livros e sem registros. Comparando o seu país natal - que fazia censo demográfico há pelo menos duzentos anos - com o Brasil, que tinha apenas começado, percebeu que os raros dados estatísticos não eram minimamente confiáveis. O mapas ainda precisavam ser feitos. Mas isso encontraria eco em leitores importantes. Carlos Lacerda foi um deles. Ele marcou a lápis no seu exemplar de *Les trois âges du Brésil*: *essai de politique* aquilo que lhe parecia ser o problema fundamental:

> Or les problèmes de la politique brésilienne naissent précisément de la multiplicité des types de temps. Une ville qui a vécu cinq ans peut-elle s'administrer, s'ordonner comme une ville qui a vécu quatre siècles? Une même Constitution peut-elle répondre aux besoins de rythmes de croissance si divers? Les hommes forgés au feu d'activité dont les vitesses sont si différentes peuvent-ils créer une société harmonieuse, et, s'ils s'opposent, ne voit-on pas que décrire les caractères des batailles politiques et des rivalitéséconomiques, c'est décrire la manière dont coexistent des temps historiques divers?[107] (Morazé, 1954: 17)

107 Ora os problemas da política brasileira nascem precisamente da multiplicidade dos tipos de tempos. Uma cidade que viveu cinco anos pode ser administrada, ordenada como uma cidade que viveu quatro séculos? Uma mesma Constituição pode responder as necessidades de ritmos de crescimento tão diversos? Os homens feitos ao fogo das atividades cujas velocidades são tão diferentes podem criar uma sociedade harmoniosa, e, si eles se oporem, não se vê que descrever as características das batalhas políticas e das rivalidades econômicas, é descrever a maneira pela qual coexistem tempos históricos diversos? Tradução nossa.

Os tempos históricos foram pensados para descrever a passagem do tempo no continente europeu. A antiguidade grega aconteceu há muito tempo e com certeza foi antes do nascimento de Cristo. A Revolução francesa aconteceu no século XVII muito depois da caça as bruxas na idade média. Essa ordenação bem como a sua nomenclatura são figuras centrais e obrigatórias em todos os manuais de História.

Paradoxalmente a inteligência brasileira adquiriu sempre essa cultura, ou seja, a cultura dos manuais europeus. As prescrições desde o *Discurso sobre o método*, de Descartes, no século XVII, falam da ocupação e ordenação harmônica das cidades, perfeitamente coerentes com os séculos de história das cidades européias, mas incompreensíveis em nossas terras. Não conseguimos praticar o ceticismo cartesiano mas sabemos ter a audácia.

A audácia de criar antes dos outros uma cadeira de Ciência Política. A audácia de harmonizar os tempos históricos através da cordialidade. O tempo da paciência junto com a falta de tempo para a dúvida. Emerge dos escritos de Charles Morazé pistas e razões para a busca do sujeito brasileiro e sua cultura. Ficando assim o seu externo porém agudo *olhar externo*.

A passagem de Charles Morazé pelo Brasil carece de um estudo mais profundo assim como a presença de todos os membros da "missão francesa" que veio ao Brasil para lecionar na USP. Ao contrário de alguns dos colegas que o antecederam, Morazé, apesar dos seus 36 anos, carregava consigo uma vasta experiência intelectual e política advinda da sua participação na Resistência Francesa, da sua posição como conselheiro e amigo de Charles De Gaulle, e da árdua tarefa política de implantar a VI Seção da Escola Prática de Altos Estudos que iria mudar os rumos dos estudos de história na França do pós-guerra. Essa experiência livrou Morazé de constrangimentos pelos quais passou Lévi-Strauss ao chegar à USP: "Um colega francês, um pouco mais velho que eu e que me antecedera em um ano na

universidade [Paul Arbousse-Bastide, parente de Georges Dumas], quis me colocar numa posição subordinada" (Lévi-Strauss, 1996: 9). "Não fiquei satisfeito, e como resistisse, esforçou-se para que me despedissem em nome da tradição comtista, em que era especialista, e que meu ensino traia" (Eribon, 2005: 36).

Ao vir para o Brasil Morazé já havia participado da criação da UNESCO a convite de Leon Blum. Em 1946, havia ocupado o cargo de secretário do Comitê Internacional das Ciências Históricas, criado por iniciativa de Henri Pirene (Daix, 1999: 294). Morazé, o *herético da nova história*, era dotado de uma grande senso de oportunidade e das transformações, por esse motivo foi capaz de perceber as oportunidades intelectuais e históricas que o Brasil lhe oferecia. Nas palavras de Braudel, Morazé era o tipo de homem que trabalhava para o bem comum e pôs a sua imaginação a serviço da coletividade nos diversos domínios nos quais transitava. "Foi o hábil artesão, sabendo negociar, preservando o essencial" (Daix, 1999: 294).

OBRAS CITADAS

Abreu, Alzira Alves. "As ciências sociais como objeto de estudo", Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 3, n.5, 1990, p.137-142.

Andrade, Carlos Drummond de. *Poesia completa*: volume único. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2002.

Bastide, Roger. *Poetas do Brasil*. São Paulo: EDUSP; Duas Cidades, 1997. (Críticas Poéticas, 5)

Bezerra, Elvia. "Ribeiro Couto e o homem cordial." *Revista brasileira*, Rio de Janeiro (RJ), v. 11, n. 44, p.123-130, jul./set. 2005.

Candido, Antonio. "A sociologia no Brasil". *Tempo Social: Revista de sociologia da USP*, v. 18, n. 1, 2006, p. 271-301. http://www.scielo.br/pdf/ts/v18n1/30018.pdf. Última consulta 10/05/2010.

Daix. Pierre. *Braudel: uma biografia*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

Eribon, Didier. *De perto e de longe/Claude Lévi-Strauss*. São Paulo: Cosac Nayf, 2005.

Estudos avançados. "Fernando Novais: Braudel e a 'missão francesa.'" Estud. av. vol.8 no.22 São Paulo Sept./Dec. 1994. http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141994000300014 , última consulta 10/05/2010.

Ferreira, Oliveiros S. "Lourival Gomes Machado", Estudos Avançados, 8 (22), 1994. http://www.scielo.br/pdf/ea/v8n22/35.pdf.

Fausto, Boris. *História concisa do Brasil*. São Paulo: EDUSP/Imprensa Oficial de São Paulo, 2002.

---. *História do Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2009 (Didática I).

Furtado, Celso. "Développement - sous-développement. Le cadre conceptuel dans une perspective historique." Culture, Science et Développement - Mélanges en l´honneur de Charles Morazé (1979). R. Aron, C. Furtado, F. Braudel, M. Ferro, E. Hobsbawm, Le Roy Ladurie et alii. Paris: Privat.

http://www.centrocelsofurtado.org.br/interno.php?cat=3&lg=pt&it=33&TpPag=1&mat=20

Lévi-strauss, Claude. *Saudades de São Paulo*. Tradução Paulo Neves. Organização Ricardo Mendes. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

Linhares, Maria Yedda Leite. "Um pouco de Charles Morazé." *Boletim de História da Faculdade Nacional de Filosofia*, Rio de Janeiro, 1959.

Lopes, Adriana & Carlos Guilherme Mota. *História do Brasil: uma interpretação*. São Paulo: Editora SENAC, 2008.

Peixoto, Fernanda Áreas. "Os Brasis de Roger Bastide" in botelho, André & Lilian Schwarcz (Orgs.). *Um enigma chamado Brasil*: 29 intérpretes e um país. São Paulo: Cia. Das Letras, 2009.

Quirino, Célia. "Departamento de Ciência Política". Estudos Avançados, 8 (22), 1994.http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103--40141994000300043&lng=en&nrm=iso, última consulta 10/05/2010.

Ribeiro, Darcy. *América latina: a pátria grande*. Rio de Janeiro: Guanabara Dois, 1986.

Silva, Helenice Rodrigues da. "Os exílios dos intelectuais brasileiros e chilenos, na França, durante as ditaduras militares: uma história cruzada", Nuevos Mundo, Mundos Nuevos, número 7 – 2007. http://nuevomundo.revues.org/document5791.html. Última consulta em 10/05/2010.

Morazé, Charles. *Les trois âges du Brésil*: *essai de politique*, Paris, Librairie

Armand Colin, 1954.

---. “La démission de Janio Quadros.” *Revue française de science politique*, 12e année, n°1, 1962.

---. “Un historien engagé: mémoires.” Preface de Marc Ferro. Éditions Fayard, 2007.

--- et al. *Le point critique*. Paris: Presses Universitaire de France. I.E.D.E.S., 1980. (Collection Tiers Monde)

Estrangeiros em mutação: o imigrante de Franz Kafka a Elisa Lispector

Regina Zilberman
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

"Lídia, ignoramos. Somos estrangeiros
Onde que quer que estejamos.
Lídia, ignoramos. Somos estrangeiros
Onde quer que moremos. Tudo é alheio
Nem fala língua nossa."
Ricardo Reis/Fernando Pessoa

1. Viajantes, estrangeiros e imigrantes

Viajantes, estrangeiros e imigrantes compartilham a experiência do deslocamento de um espaço geográfico a outro, bem como o contato com culturas distantes daquela em que foram formados. Viajantes aparecem como personagens de relatos míticos e épicos desde a Antiguidade, a exemplo de Gilgamesh e Odisseu, protagonistas das obras que nomeiam. Por isso, epopeias e narrativas de viagem coincidiram por muitos séculos, reaparecendo em clássicos como a *Eneida*, de Virgílio, ou *A divina comédia*, de Dante Alighieri. Quando as viagens confundiram-se com as grandes navegações marítimas, passaram a escorar o enredo de poemas renascentistas, a exemplo de *Os Lusíadas*, de Luís de Camões. A fertilidade do tema acabou dando vazão a um gênero independente – a literatura de viagem, que conta, entre suas principais balizas temporais, com a contribuição de *O livro das maravilhas*, do século XIII, redigido por Rusticiano de Pisa, a partir das histórias propagadas por Marco Polo.

Estrangeiros são igualmente figuras reincidentes na história da literatura: Odisseu, o viajante, apresenta-se como forasteiro não apenas quando, náufrago, alcança o país dos feácios, mas também quando chega à Ítaca, sua terra natal. Nos dois casos, adota identidade falsa, mas que denuncia sua dose de verdade: passados tantos anos desde a partida, e considerado desaparecido, Odisseu provavelmente tinha mudado, o que motiva o esforço em fazer-se reconhecido – mas só depois de provar seu valor enquanto herói, seja pelo relato de suas façanhas, como ocorre na corte de Alcino, seja pela vitória sobre os pretendentes, seja, enfim, pela recordação, junto a Penélope, da conquista da mulher amada.

Personagens estrangeiras em obras clássicas oscilam entre a simulação e a autenticação da identidade. Aristóteles (1966) destaca, na *Poética*, a importância da anagnórise como uma das etapas do desenvolvimento do enredo trágico, decorrendo do sucesso no tratamento deste quesito a excelência da obra, como verifica no *Edipo rei* de Sófocles. Precedido pelas cenas similares encontráveis em *As coéforas*, de Ésquilo, e na *Electra*, de Eurípedes, cuja verossimilhança é discutível, Sófocles se supera: o reconhecimento, em Édipo rei, é o que sela a fatalidade que o condena, pois, ao descobrir-se filho de Laio e marido de Jocasta, sua mãe, ao protagonista não resta senão aceitar que os oráculos estavam corretos e que não fizera mais do que correr na direção do destino previamente traçado.

Édipo mostra-se, nas oportunidades em que acredita não ser tebano, o protótipo do estrangeiro: sente-se inferiorizado diante dos nativos, menoridade traduzida por seu pé deformado, e luta por integrar-se ao grupo, almejando o conforto da pertença a uma cidade, a uma classe social e a uma família. Não experimentasse o incômodo da diferença, talvez sua sorte fosse outra, pois não desafiaria, no confronto com o cunhado, Creonte, a norma política, nem, na disputa com o adivinho Tirésias, as regras emanadas dos deuses. O destempero de Édipo é sinal de sua inadequação, porque é

o forâneo, cuja origem, que afirma ser elevada, passa pelo escrutínio da aristocracia tebana, que o interpreta como um arrivista.

Viajantes vão e vêm; por não se fixarem, são mais aceitos que estrangeiros, os "suspeitos de sempre". Esses, quando se estabelecem e almejam criar raízes, convertem-se em imigrantes; e, se a posição de estrangeiro pode ser transitória, já que, retornando a suas terras de procedência, reassumem a condição de nativos, a de imigrante é permanente, já que a hipótese da volta não figura em seu projeto. Não apenas esse aspecto assinala a natureza do imigrante: ele traz consigo as marcas de origem – a língua materna, que não desaprende e que determina o idioleto em que se exprime, os costumes, os padrões de alimentação, a relação com a pátria de onde se afastou – que não o abandonam. Por sua vez, ao contrário de seus pares, a ambição do imigrante é instalar-se, ficar, radicar-se.

2. Ondas de imigração

O imigrante é uma personagem histórica, porque depende de um acontecimento que, na maioria dos casos, transcende sua vontade particular. Ainda que se constitua como indivíduo, tal como o viajante ou o estrangeiro, ele vincula-se a processos de transferência de grupos de um local para outro, menos ou mais próximo. Políticas de imigração são empreendimentos coletivos, acionados por Estados nacionais, entidades privadas, grupos políticos. Mesmo quando o imigrante decide por si só transportar-se a outro local, sua iniciativa é pautada por um quadro mais amplo, ao qual, de modo consciente ou não, se integra.

A formação das sociedades humanas adveio das distintas ondas migratórias, que motivaram a mobilidade dos primeiros grupos de indivíduos na direção de regiões onde poderiam encontrar alimento e abrigo. Esses núcleos nômades acabaram por se instalar em certo espaço geográfico em dado momento de sua trajetória, e comunidades sedentárias deram lugar a cidades, povos, nações

(Harari 2018). Bandos nômades não desapareceram, mas foram os sedentários que determinaram a distinção entre o nativo e o estrangeiro, bem como nomearam o ser que se situava entre os dois polos – o imigrante.

A América, dentre os continentes ocupados após a era das grandes navegações, constituiu um desses espaços em que a imigração esteve presente desde que os primeiros europeus desembarcaram no Novo Mundo. Empresa exploratória desde seus começos, motivou o deslocamento dos habitantes do Velho Mundo à procura de riqueza e de comunidades religiosas em busca de tolerância e liberdade de culto. Nos dois casos, os colonos depararam-se com as populações locais, que, desde o início da conquista, trataram de desprestigiar: foram considerados selvagens, dados seus hábitos, primitivos, em decorrência de sua visão de mundo, inferiores, por causa da cor de sua pele, incapacitados, por não se adequarem ao tipo de emprego destinado a eles (Quijano 2000). Portanto, poderiam ser aniquilados; e substituídos por aqueles aos quais, importados à força para o continente americano e submetidos pelo poder da violência, encarregar-se-ia o trabalho a executar: os negros originários da África, convertidos em escravizados e sujeitos de outra modalidade de onda migratória, fruto da imposição, do controle e da ruptura com o horizonte social, cultural, linguístico e religioso a que estavam até então associados.

A história da América confunde-se com a trajetória da imigração. Essa, contudo, apresentou facetas distintas ao longo do tempo, e não apenas por ocasião da ocupação inicial nos séculos XVI e XVII. No oitocentos, dificuldades decorrentes do empobrecimento no campo e da formação dos estados nacionais determinaram o êxodo, para as Américas, de irlandeses, portugueses, italianos e alemães, sobretudo, além de japoneses, turcos, libaneses e armênios. Os resultados danosos da Primeira Guerra, na Europa, outra vez moveram italianos e alemães a cruzar o oceano Atlântico na direção do Novo

Mundo. Nas primeiras décadas do século XXI, as lutas fratricidas no Oriente Médio e na África motivam contingentes populacionais a buscar abrigo em outros territórios, aparecendo a América no horizonte do acolhimento possível.

A transferência de judeus para o solo americano participa desse contexto maior. Porém, apresenta particularidades advindas da história específica do povo hebreu, que experimentou a diáspora desde os tempos do Nabucodonosor, quando o povo de Israel passou pelo cativeiro na Babilônia. A dispersão, contudo, deu-se à época da dominação romana, insuficiente, contudo, para favorecer a dissolução da identidade judaica entre as populações com que os exilados passaram a interagir. A persistência da religião, e do livro que a representava, garantiu a coesão cultural e o autorreconhecimento enquanto nação autônoma, independentemente do lugar – no norte da África, na Península Ibérica, na Europa ocidental e oriental – onde se instalasse.

A situação de exilado e o culto a uma tradição comum mantiveram a unidade, de que adveio a permanente condição de estrangeiro experimentada pelo povo judeu. Por sua vez, as perseguições, que se manifestaram de modos diversos em distintos períodos da história do Ocidente, colocava-o na condição de grupo em contínua migração. Enquanto tal, a América constou de seu horizonte migratório – no século XVI, quando cristãos novos participaram da colonização do Brasil; nas primeiras décadas do novecentos, antes da primeira guerra, patrocinados os imigrantes por banqueiros como o Barão Hirsch e Edmond de Rothschild; após aquele conflito armado, quando a formação da União Soviética e a ocupação da Ucrânia forçaram a partida dos grupos ali radicados; nos anos 1930, com a ascensão do Terceiro Reich, na década seguinte, com o abrigo dado aos refugiados que sobreviveram aos campos de concentração.

Diaspórico, estrangeiro e imigrante, o judeu talvez sintetize a condição do indivíduo apátrida, desterritorializado, em ininterrupta

mutação. Por isso, o tema aparece na obra de dois ficcionistas do século XX, ambos da Europa remanescente do império austro-húngaro, um deles, Franz Kafka, residente em Praga, de onde raramente se afastou, a outra, Elisa Lispector, cuja família fixou-se no Brasil, onde produziu sua obra literária.

3. Karl Rossman, o estrangeiro

O desaparecido, ou *Amerika*, é uma das narrativas que Franz Kafka, falecido em 1924, deixou inacabada. Sua redação começou em 1912, com o capítulo denominado "O foguista", publicado independentemente como conto, e estendeu-se até 1917, quando o autor a abandonou, provavelmente em nome de projetos que o atraíam mais, como o de *O processo*, iniciado em 1914 e também inconcluso. Porém, o ano de 1912 é também o da escrita de *A metamorfose*, uma das poucas obras publicadas em vida e sem a interferência de Max Brod, herdeiro do legado literário do escritor tcheco.

Percebem-se, em *O desaparecido* (*América*), alguns traços de *A metamorfose*, como, por exemplo, o da mutação do protagonista, neste caso a de Karl Rossmann, que se apresenta como "negro", como declara na parte final da narrativa. Se Gregor Samsa acorda, um dia, transformado em um "inseto monstruoso" (Kafka *A metamorfose* 7), Rossmann, marginalizado ao longo dos episódios do relato, acaba por se identificar aos afroamericanos, vítimas do preconceito e considerados sub-humanos, *Untermenschen*, como designa Arthur Holischer, no livro sobre a América que, como se verá, ampara a criação do romance de Kafka (Holitscher 361). Ou seja, também Karl estaria regredindo na escala de sua humanidade.

Samsa e Rossmann compartilham também o fato de serem viajantes, o primeiro trabalhando como vendedor do escritório onde está empregado, o segundo atravessando o oceano na direção dos Estados Unidos, o que o faz um imigrante, logo, um estrangeiro, como, aliás, é a condição de várias personagens de *O desaparecido*

(*Amérika*). Como se observou, estrangeiros, não necessariamente imigrantes, são figuras frequentes na literatura ocidental, remontando ao fundacional Ulisses, na epopeia de Homero. Ulisses faz o caminho contrário ao de Rossman, pois almeja voltar para casa, mas, quando chega à terra dos feácios, não esclarece sua identidade, descoberta tão somente após ele expor seu passado diante da audiência da corte do rei Alcino. Identidade, por sua vez, que antes perdera, quando se apresentara a Polifemo como Ninguém, com o objetivo de escapar à vingança do ciclope.

Reconhecido entre os feácios como um dos heróis de Troia, Ulisses torna-se alguém e recebe o equipamento náutico necessário para regressar à terra natal, a Ítaca de seus antepassados e da esposa, Penélope, e do filho, Telêmaco. Contudo, outra vez opta pelo anonimato, disfarçado de mendigo, quando comparece no palácio real. A reconquista do nome toma algum tempo, cabendo-lhe passar por várias provas, desde a vitória sobre os pretendentes à provável viúva, Penélope, até a persuasão dessa, desconfiada de que aquele sujeito que se apresentava como Ulisses poderia ser outra pessoa que tomara o lugar do rei.

Ulisses não é um imigrante, mas, como estrangeiro, vivencia várias das situações experimentadas pelo sujeito obrigado a deixar seu lugar de nascença, começando pela perda da identidade e prosseguindo pela desconfiança dos nativos, aos quais precisa se assimilar para ser aceito. Como Ulisses não é um imigrante, ele não precisa passar pelo processo de integração, mas indica que esse existe e requer a tomada de uma atitude, nem sempre dependente da iniciativa individual.

É Karl Rossmann quem converte o modelo do estrangeiro, corporificado em Ulisses, na alegoria do imigrante, antecipado pelo processo de mutação que transforma Samsa em uma figura repulsiva do reino animal.

4. Karl Rossmann, o desaparecido

O parágrafo de abertura de *O desaparecido* (*América*) narra, em terceira pessoa, a chegada de Rossmann ao porto de Nova York:

> Quando Karl Rossmann, um jovem de dezessete anos que fora mandado para a América por seus pobres pais, porque uma empregada o seduzira e tivera um filho seu, entrou no porto de Novayork a bordo do navio que já diminuía a marcha, avistou a estátua da deusa da liberdade, que há muito vinha observando, como que banhada por uma luz de sol que subitamente tivesse se tornado mais intensa. O braço com a espada erguia-se como se tivesse recém se elevado, e em torno à sua figura sopravam os ares livres.[108]
>
> "Tão alta", disse consigo e, como nem pensasse em sair dali, ia sendo lentamente empurrado até a borda do navio pela multidão cada vez mais numerosa de carregadores que desfilavam diante dele. (Kafka *O desaparecido: América* 13)

Tal como em *A metamorfose*, a narrativa começa tão logo se apresenta o evento fundador da futura trajetória do protagonista. Na novela de 1912, uma curta frase dá conta da radical transformação da personagem: "numa manhã, ao despertar de sonhos inquietantes, Gregor Samsa deu por si na cama transformado num gigantesco inseto" (*A metamorfose* 7). Em *O desaparecido* (*América*), o período é só mais contorcido, com a oração principal sendo antecedida por três subordinadas, mas, de maneira similar, ele resume os antecedentes

108 No original, o parágrafo inicial tem a seguinte redação: "*Als der siebzehnjährige Karl Roßmann, der von seinen armen Eltern nach Amerika geschickt worden war, weil ihn ein Dienstmädchen verführt und ein Kind von ihm bekommen hatte, in dem schon langsam gewordenen Schiff in den Hafen von Newyork einfuhr, erblickte er die schon längst beobachtete Statue der Freiheitsgöttin wie in einem plötzlich stärker gewordenen Sonnenlicht. Ihr Arm mit dem Schwert ragte wie neuerdings empor und um ihre Gestalt wehten die freien Lüfte.*"

da vida de Karl e mostra que, daí para frente, nada será como antes: foi seduzido pela empregada, tornou-se pai e encontra-se em Nova York, de onde não mais retornará.

Para Karl, como fora para Gregor, não há segunda chance: a ruptura é completa, e o sujeito que a vivencia muda de patamar, até mesmo de aparência física.

A diferença maior entre as duas aberturas diz respeito ao estilo, e talvez por essa razão Kafka nunca tenha considerado o livro acabado. Mas, ao leitor, não é o estilo que surpreende, mas a imagem da cidade que se exibe aos olhos do protagonista. Chama-a Novayork, ou *Newyork*, no original em alemão; e enxerga "a estátua da deusa da liberdade", em cujo braço distingue uma "espada".

Contudo, era provavelmente o que o escritor Franz Kafka identificou no livro de Arthur Holitscher, *Amerika,* também de 1912, onde ele encontrou a seguinte fotografia logo na página inicial do primeiro capítulo, cujo título é:

BREMEN — NEWYORK

Fonte: Arthur Holitscher (11)

É preciso concordar com Kafka ou, ao menos, com Rossmann: o braço direito, erguido, parece segurar uma espada. E, para um jovem que fora jogado para fora de sua casa, pelos pais, por ter sido

seduzido por uma doméstica, nada mais representativo do universo com o qual ele se depara doravante que a recepção por uma deusa portando uma arma logo na entrada do porto.

O início da jornada norte-americana de Karl Rossmann equivale a um nascimento. De certo modo, ele parece ser duplamente filho: dos genitores que o expulsam da Europa; e da empregada que o seduz, razão de uma diáspora – ou perda do paraíso – a que chega sem culpa, mas carregado de punições. Ao longo dessa jornada, cuja duração não é cronometrada, Karl passa por diferentes locais e vivencia situações contraditórias e até anômalas.

A primeira delas acontece no barco onde viajou de Hamburgo a Nova York: em busca do guarda-chuva que esquecera, depara-se com um foguista, que, questionado por Karl, dá vazão à sua revolta contra o rival, o romeno Schubal, que, para sua indignação, ocupa posição superior à sua, embora não seja alemão, nacionalidade também do vapor onde trabalha. Em razão de sua insubordinação, o foguista é interpelado pelas autoridades do barco, sendo defendido por Karl, ação que incrementa a autoestima do protagonista:

> Se seus pais pudessem vê-lo agora: lutando pelo bem, em terra estrangeira, diante de personalidades de respeito, e ainda que não vitorioso, inteiramente disposto a empreender a conquista final! (29-30)

A ação, logo a seguir, toma outro rumo, pois uma das autoridades presentes na cena é o senhor Jakob, coincidentemente tio de Karl e pessoa de grande influência pública, "conselheiro de Estado", capaz de alavancar a carreira no sobrinho na nova terra. Jakob narra aos demais o passado de Rossmann, repetindo o que fora antecipado no parágrafo de abertura (sedução do rapaz pela empregada e expulsão) e destacando a ventura que teve por encontrar o parente salvador:

> [...] eles [os pais], para evitar o pagamento de uma pensão alimentícia e o escândalo, despacharam para a América o seu filho, meu querido sobrinho, equipado, como se vê, de modo

> irreponsavelmente precário, e, se não fosse pelos símbolos e milagres que ainda permanecem vivos na América, o rapaz estaria abandonado à própria sorte e teria decerto sucumbido nalgura ruela do porto de Novayork. (34)

O capítulo inicial de *O desaparecido* (*América*), publicado em versão independente em 1913, estabelece as coordenadas básicas do romance e, por extensão, da condição de Karl como imigrante que aporta nos Estados Unidos. Sua partida não é voluntária e corresponde a um nascimento, um novo indivíduo para o Novo Mundo, que, da sua parte, abriga com generosidade os que o procuram e confere-lhes segurança para encarar um futuro auspicioso. A adoção, pelo tio, desse sobrinho recém desembarcado completa o quadro favorável, diferenciando-o dos demais "humilde[s] imigrante[s]" (43), que podem não ter onde morar ou que talvez não recebam permissão de entrar no país:

> o que o tio considerava inclusive muito provável, dado o seu conhecimento das leis da imigração – teriam-no enviado para casa, sem se preocuparem com fato de que ele não tinha mais uma pátria. (43)

Assim, Karl era um "felizardo": "só os felizardos pareciam desfrutar verdadeiramente de sua felicidade entre as faces despreocupadas de seu entorno" (43). E Jakob não apenas acolhe o sobrinho, mas busca oferecer-lhe uma educação capaz de distingui-lo, a começar pela aprendizagem da língua local: "naturalmente aprender inglês era a primeira e mais importante tarefa de Karl" (47). Esse é introduzido também à equitação, às boas maneiras e às roupas finas, frequentando os ricos e influentes amigos, também parceiros de negócios, de seu tio.

A boa fortuna do protagonista não dura, porém. Julgando que atuara de modo equivocado por ocasião da visita ao sr. Pollunder, para onde o enviara, Jakob expulsa-o de seu convívio. Karl mais uma vez cai em desgraça e é deixado à deriva, não podendo nem mesmo

retornar à cidade ou à residência do tio. A partir desse ponto, o rapaz experimenta o segundo exílio, vagando pelas estradas da região em busca da cidade de Ramses (sic), onde poderia encontrar emprego. Acaba por ser contratado como ascensorista no Hotel Ocidental, deparando-se com outras pessoas oriundas de sua terra natal (a Boêmia, onde se localiza Praga, cidade em que nasceu e residiu Franz Kafka), a maioria delas, porém, em melhor situação que a sua, menoridade de que ele tem consciência:

> parecia-lhe que todos os outros levavam na vida alguma vantagem sobre ele, uma vantagem que ele teria de compensar trabalhando com mais afinco e com alguma disposição à renúncia (129).

A disposição para o trabalho, o comportamento educado e generoso, a subalternidade – nada disso basta para satisfazer os superiores, e ele é demitido, sendo outra vez jogado para a estrada. Na penúltima estação de sua via sacra, ele de novo se acha em Nova York, explorado agora por Robinson e Delamarche, os ex-parceiros, também eles andarilhos e, ao contrário dele, trapaceiros. Por último, esbarra com a oportunidade que almejava: integrar-se à trupe do Theatro de Oklahama (sic), que recrutava pessoal por meio de um cartaz bastante vistoso:

> Hoje no hipódromo de Clayton, das seis da manhã à meia-noite, contratam-se pessoas para o Theatro de Oklahama! O grande Theatro de Oklahama vos chama! E chama só hoje, só uma vez! Quem perder a oportunidade agora, a perderá para sempre! Quem pensa no futuro nos pertence! Todos são bem-vindos! Quem quiser ser artista, apresente-se! Somos um teatro que pode aproveitar a todos, cada qual em seu lugar! Quem decidir juntar-se a nós recebe aqui e agora as nossas felicitações! Mas, apressem-se, para serem atendidos até a meia-noite! Às dozes tudo será fechado e não reabrirá mais! Maldito seja aquele que não acredita em nós! Avante, para Clayton! (247)

Como escreve o narrador, o cartaz parece bastante "inverossímil", além de apresentar "um grande erro", pois "não havia nem uma palavra sobre o pagamento". Mesmo assim, contém, para Karl, um "grande atrativo": garante que "todos são bem-vindos". Comenta o narrador: "Todos, portanto também Karl. Tudo o que ele tinha feito até então fora esquecido, ninguém pretendia lhe reprovar nada." Assim, poderia "finalmente encontrar o início de uma carreira decente" (248).

A inverossimilhança do cartaz caracteriza sua singularidade, a que se acrescenta a circunstância de oferecer uma oportunidade única a quem procurar o Theatro: está aberto sem discriminações, mas só no dia aprazado no texto. Localiza-se no hipódromo de Clayton, lugar que ficaria a três horas de caminhada de Nova York e para onde se dirige Karl.

O nome do local pode ser produto da fantasia de Kafka, já que a Clayton do Estado de Nova York situa-se quase na fronteira com o Canadá. Mas a denominação do teatro, inclusive com o erro de ortografia duplicado pelo escritor tcheco, foi provavelmente extraída do livro de Arthur Holitscher, quando a menção à região aparece como legenda da seguinte fotografia:

Idyll aus Oklahama (Holitcher 367)

A fotografia pertence a um capítulo denominado "Der Neger" (O negro) e descreve as divisões raciais que Holitscher encontra em sua viagem ao Sul dos Estados Unidos. Ela retrata os *strange fruits* do poema de Abel Meeropol, interpretados, em forma de canção, por Billie Holiday, e seguramente deve ter impressionado o novelista tcheco. Talvez por essa razão ele tenha preferido utilizar o substantivo Oklahama, grafado com erro na legenda da fotografia, mas corretamente, por Holitscher, ao longo de seu livro. Assim, Kafka conduz seu protagonista para o Sul norte-americano, após ele ter sido aprovado pelos recrutadores do Theatro e ter-se identificado como Negro, quando, de modo semelhante a Ulisses, nos episódios da *Odisseia*, é chamado a nomear-se:

> [...] Houve mais uma demora quando perguntaram pelo seu nome. Ele não respondeu de imediato, tinha um certo temor de dizer seu verdadeiro nome para ser registrado. Depois de conseguir nem que fosse o posto mais ínfimo e cumprir suas tarefas a contento, aí então poderiam ficar sabendo do seu nome, mas não naquele momento; ele o havia omitido por um tempo longo demais para acabar por revelá-lo ali agora. Disse, portanto, já que no momento não lhe ocorria nenhum outro nome, apenas o nome pela qual vinha sendo chamado nos seus últimos locais de trabalho:
>
> - Negro. (257-259)

Karl é admitido ao grupo contratado pelo Theatro de Oklahama, e esta é a última etapa de seu itinerário, pois a ela se segue a viagem – narrada em apenas uma página, na edição brasileira – na direção do Oeste, onde o protagonista parece perder-se.

Interpretações dadas às cenas finais de *O desaparecido* (*America*) podem ser resumidas em dois grupos principais: a obra, ao contrário das demais produzidas por Kafka, encerraria por um final feliz, com o protagonista encontrando um lugar no mundo; em sentido contrário, entende-se que a viagem derradeira de Karl

justificaria o título do romance, com a personagem desvanescendo no horizonte e, sob este aspecto, morrendo, destino compartilhado com Gregor Samsa, de *A metamorfose*, Josef K., de *O processo*, e K., de *O castelo*.

Cabe, porém, lembrar que, rumando para o Oeste à bordo do trem que reúne a trupe do Theatro de Oklahama, Karl dirige-se para a região denunciada por Holitscher como mais intensamente racista da América do Norte. E que, se Karl nomeia-se "negro", ele, vivo ou morto, será reprimido como os afroamericanos naquele país. A transfiguração de Karl em "negro", o *Untermensch*, como salienta Holitscher (361), ao examinar a questão nos EUA, é o último passo de sua queda no infortúnio, rebaixado que foi desde o início por uma culpa que, reconhecidamente, não tinha.

O capítulo que Holitscher dedica aos negros destaca-se pela denúncia do comportamento racista em regiões localizadas ao Sul e a Oeste da América do Norte. O jornalista conversa com militantes do movimento negro que atuam especialmente em Chicago, e um deles comenta a semelhança existente entre negros e judeus: "Estamos no mesmo barco!", diz ele. Após narrar episódios que comprovariam a rejeição dos norte-americanos aos judeus imigrantes, conclui Holitscher que, efetivamente, em muitos aspectos, judeus e negros são percebidos da mesma maneira, a saber, na vida pública, na administração e no exército, advertindo que, se os negros padecem mais que os judeus, "o princípio permanece o mesmo" (365).[109]

Kafka não deve ter ficado indiferente a essa observação, já que o protagonista do romance admite sua identidade negra na etapa derradeira de sua trajetória. Admiti-la é também revelar sua face "judaica", que pode não ser tão evidente em seu nome original – Karl

109 No original, lê-se: "*Tatsächlich haben Juden und Neger in manchen Punkten der Einschätzung gleicherweise zu leiden, im öffentlichen Leben, in der Verwaltung, im Heer. (Die Neger stärker als die Juden, selbstredend, aber das Prinzip bleibt dasselbe.)*".

Rossmann – mas no de seu tio, Jakob, sobrenome que ele altera para se dar bem na sociedade norte-americana.

Por sua vez, o "judaísmo" de Karl Rossmann está igualmente simbolizado por seu deslocamento na direção da cidade de Ramsés, para onde ele se dirige após ter sido descartado pelo tio. A alusão a Ramsés faz sentido, pois Jakob remete ao patriarca bíblico, pai de José, que vem a ser sequestrado pelos irmãos e conduzido ao Egito, onde, já adulto, ocupa posição de relevo junto ao faraó. Seus descendentes, contudo, são escravizados e, conforme o *Êxodo*, obrigados a edificar as "cidades-celeiros, Pitom e Ramessés." (*Biblia* 63)

Romance de um imigrante solitário, Rossmann é também a síntese das mutações por que passaram os grupos de pessoas que se transferem para o Novo Mundo, todos subalternos e humilhados, por conta de sua pretensa sub-humanidade.

5. Lizza em trânsito

Elisa Lispector (1911-1989) publicou seu primeiro romance, *Além da fronteira*, em 1945, dois anos depois de a irmã mais moça, Clarice Lispector, ter estreado na literatura com *Perto do coração selvagem*, obra que alcançou alguma ressonância entre a crítica literária do período. *No exílio*, segundo livro de Elisa, apareceu em 1948, a que se seguiram *Ronda solitária*, de 1954, *O muro de pedras*, de 1962, *O dia mais longo de Thereza*, de 1965, *A última porta*, de 1975, e *Corpo a corpo*, de 1983. É autora também dos contos de *Sangue no sol*, de 1970, *Inventário*, de 1977, e *O tigre de Bengala*, de 1985. Nos anos 1940, colaborou no Suplemento Feminino de *O Jornal*, e, na década de 1960, no *Diário de Notícias*, ambos do Rio de Janeiro, divulgando narrativas curtas. Deixou inédito *Retratos antigos*, editados postumamente em 2011, sob a responsabilidade de Nádia Gotlib.

Não se trata de uma produção rala, esporádica ou insignificante, nem tampouco desvalorizada, já que obteve os prêmios José Lins do Rego, da Livraria José Olympio Editora, em 1962, e Coelho

Neto, da Academia Brasileira de Letras, em 1964. Contudo, seus livros nunca navegaram no *mainstream* da literatura nacional, sendo que a maioria permanece esgotada há muitos anos, o que sinaliza a tímida recepção e a modesta repercussão a suas criações.[110]

Segundo as obras dedicadas à vida da irmã mais famosa, Clarice, a ficção de Elisa Lispector conteria notórios elementos autobiográficos, sendo *No exílio* uma das principais referências relativas à infância daquela escritora, com ênfase sobre a transferência da Europa para o Brasil. Às vezes excedendo a necessária mediação entre o imaginado e o histórico, biógrafos tendem a tomar como certeza fatos apenas sugeridos naquele romance para fundamentar teses de difícil comprovação.[111]

Inteira ou parcialmente autobiográfico, *No exílio* narra o que poderia ter sido a existência dos Lispector na Ucrânia no período pós-revolucionário, a travessia por terra e por mar na direção da América, a assimilação à vida brasileira após o desembarque na nova pátria. Se considerado autobiográfico, o livro passa à categoria de testemunho; mas é a ficcionalização dos episódios que confere grandeza à narrativa e interesse a quem deseje compreender o difícil processo de deslocamento de um território a outro, o desconforto com o primeiro e a necessidade de adaptação ao segundo.

No exílio parece preencher lacunas deixadas por *O desaparecido*, pois, se o percurso de Rossmann não tem um antes (os primeiros anos na terra natal), nem um depois (os acontecimentos posteriores à adesão ao Theatro de Oklahamma), a história de Lizza ocupa todo o arco de tempo, das primeiras às últimas décadas da metade inicial do século XX.

Levando em conta o enredo, o romance poderia ser dividido

110 A edição mais recente de *No exílio* data de 2005. *A última porta* foi reeditado em 1975, *O muro das pedras*, em 1976, *Inventário*, em 1977, *O dia mais longo de Thereza*, em 1978, *O tigre de Bengala*, em 1985, *Além da fronteira*, em 1988.

111 V., por exemplo, Moser (2009).

em três tempos: o primeiro a ser apresentado corresponde à última etapa da história de Lizza, quando a personagem, já madura, retorna de um período em que esteve internada em alguma clínica em razão de sua melancolia, motivada pelo "desenrolar dos acontecimentos de Lake Sucess,[112] relativos ao problema da Palestina" (Lispector 1971, 8).[113] Agora, ao retornar, ouve o jornaleiro anunciar a "notícia de última hora": foi "proclamado o Estado Judeu".

Fonte: Diário da Noite (1948)

A notícia, na condição de manchete e literal, mas não inteiramente, transcrita, provém do *Diário da Noite*, de 14 de maio de 1948. Contudo, os originais do livro teriam sido entregues à editora antes dessa data, conforme reporta o *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro, em 28 de março de 1948:

112 Em 1947, a Assembleia Geral da ONU nomeou um comitê especial para tratar da questão palestina, que decidiu pelo término do Mandato Britânico na região. Sugeriu igualmente um plano de divisão do território em dois estados independentes.

113 Na primeira edição, de 1948, o trecho tem a seguinte redação: "o desenrolar dos acontecimentos em Lake Sucess em relação ao problema da Palestina." (Lispector, 1948, 6).

PRÓXIMOS LANÇAMENTOS

● "Diretrizes Partidárias", é o título do livro de J. A. Pinto do Carmo, a aparecer dentro de alguns dias. Nesse trabalho o autor estuda minuciosamente os fenômenos que determinaram a criação de tantos partidos políticos nacionais, registrando-lhes a história e comentando seus estatutos. ● Elisa Lispector entregou ao editor os originais do seu novo romance intitulado "No Exílio". ● Deverá aparecer em abril o livro de reportagens de Silvio Fonseca, "Frente a frente com os Xavantes". ● Uma novela de rádio que aparecerá em livro: "Mãe", de Chiaroni.

O lançamento do romance dá-se no final do primeiro semestre de 1948, segundo a nota divulgada no jornal *A Noite*, de 21 de junho de 1948,

LIVROS NOVOS

"No Exílio" — Romance. — Elisa Lispector — Pongetti Editora

Os filhos de Israel têm fornecido temas grandiosos para os romancistas de todos os tempos. Decorrência do drama que tem sido, há séculos, a vida dessa gente sofredora e perseguida. Elisa Lispector, que nos oferecera, há tempos, "Além da Fronteira", acaba de publicar "No Exílio", que não sabemos como classificar — se romance, se autobiografia.

É que, como se sabe Elisa Lispector veio com sua família para o Brasil, justamente quando na Russia, sua terra natal, estourou a grande revolução que

...e aprofundar em Sociologia, matéria de sua preferência. Dessa formação cultural aprimorada no convívio dos grandes livros, de uma tendência indiscutível para as letras, surgiu a romancista de "Além da Fr n-'ra". Foi uma estréia que revelou a escritora admiravel ...ja inclinação para o trág ...exigia uma equivalente caracidade de análise introspectiva de personagens, sem a qual o fracasso seria irremediável.

Em "No Exílio", que acaba de ser lançado, Elisa Lispector parece ter escrito o livro que ...ivia adormecido na sua alma ...oderia mesmo ser uma autobiografia, caso a autora assim o desejasse definir.

O drama de Pinchas e Lizza, pungente na sua estrutura humana, é um grito de angustia

informação reiterada no suplemento *Letras e Artes* (1948), de 4 de julho, e na revista *Fon Fon* (Brito 1948, 10), em 17 de julho. Entre a entrega dos originais e a versão final, lançada em junho, provavelmente a autora alterou as páginas iniciais.

É a notícia reproduzida na primeira página do romance que, logo a seguir, suscita o segundo tempo da obra. Após ouvir a

manchete proclamada pelo jornaleiro, comprar o periódico e ler o noticiário, o que lhe traz relativa serenidade, ouve um comentário que desperta sua atenção:

> - ... "Estado Judeu!" – ouviu alguém comentar irado, por baixo da janela do vagão. "Esses judeus..." (1971, 8)

O narrador, ainda que em terceira pessoa, traduz os pensamentos da personagem, agora "sem ressentimento", pois "tantas foram as vezes em que escutara comentários semelhantes, que já não tinham o poder de perturbá-la". Compensa-a a esperança de que "a humanidade estava-se redimindo" e "começava, enfim, a resgatar sua dívida para com os judeus" (1971, 8).

Após a reflexão tranquilizadora, alude-se aos "distantes episódios" de "fugas, desditas, perseguições", sendo que Lizza "começou a recordar o êxodo de que participou, numa interminável noite semeada de espectros e de terror" (1971, 8).[114] O segundo tempo é, pois, ocupado pela memória da travessia da fronteira que levaria sua família, ao lado de outros emigrantes, para fora da Ucrânia, onde vinham sendo acossados por *pogroms*, os "massacres de judeus" (1971, 31), liderados alternadamente por militantes do exército vermelho e dos russos brancos.[115]

114 Na edição de 1948, a alteração não é apenas de ordem estilística, pois Lizza "começou a *reviver* [substituído, na nova edição, por *recordar]* a sua primeira fuga, o grande êxodo de que participara, numa interminável noite semeada de espectros e de terror..." (1948, 6. Grifos nossos).

115 Escreve Berta Waldman a respeito: "Os ecos da Revolução de 1917 soavam em dupla direção: de um lado, os 'vermelhos' tentavam vencer as dificuldades da fome; de outro, os 'brancos' procuravam sufocar a revolução e promoviam pogroms, isto é, violentas perseguições aos judeus, com estupros, saques, assassinatos, pelos territórios que iam ocupando. Tendo sido obrigados a abandonar Moscou, dominada pelos comunistas, os 'brancos' alojam-se na Ucrânia, tornando-a inóspita aos judeus. Assim, com a Revolução bolchevique, a situação continua difícil para os judeus perseguidos por um antissemitismo ancestral, submetidos a massacres e humilhações de toda ordem" (Waldman, 2014).

À época em que a narrativa começa, a Ucrânia fazia parte do império czarista, de que se emancipa em 1918, mas não de modo pacífico, permanecendo em luta contra a União Soviética, à qual é anexada em 1921.[116] Em razão de dissidências internas, parte da região é ocupada pela Polônia, incluindo a Galícia, região habitada por grande número de judeus.

Contudo, a narrativa leva os acontecimentos um pouco mais para trás na cronologia, pois, após dar conta das fragilidades dos emigrantes que buscam novo lar longe daquela região em conflito, e de conhecida tradição antissemita, os eventos são conduzidos para o período do matrimônio entre Pinkhas[117] e Marin, os pais de Lizza. É Pinkhas quem recorda essa época de certo modo idealizada, pois, apesar das incertezas, a vida seguia os trilhos esperados pelo jovem casal, o marido trabalhando, a esposa administrando o lar, as filhas – Lizza, Ethel e Nina – nascendo e crescendo.

O retrospecto – dirigido a partir desse ponto tão somente pelo narrador onisciente – estende-se aos acontecimentos posteriores a 1917, sucedendo-se os *pogroms*. Quando o exército "branco" se aproxima, a coletividade judaica acredita que os novos tempos poderiam garantir alguma prosperidade, mas, logo a seguir, as ondas de massacres se sucedem, deixando as personagens na miséria. A situação de insegurança e a ausência de horizonte melhor determinam a opção por abandonar a terra natal: "vamos para o estrangeiro", pois "ainda temos a vida inteira à nossa frente" (47), decide Pinkhas.

A partida não é, contudo, simples: além dos preparativos dolorosos, que incluem muitas renúncias, há a ameaça de insucesso na travessia da fronteira, episódio que abre o segundo tempo da narrativa e desenvolve-se com detalhes capítulos adiante, já que os retirantes são ameaçados e enganados pelos contrabandistas contratados para

116 Viktor Chklovski (2018) narra esse período com realismo notável no romance autobiográfico *Viagem sentimental*.
117 Grafado Pinchas, na primeira edição.

conduzi-los para fora do país. Novas dificuldades advêm, com a falta de notícias dos parentes que poderiam ajudá-los a estabelecer-se nos Estados Unidos. Enfim, "as cartas de chamada do Brasil vieram" (87), e a família pode transferir-se para a América do Sul.

No Novo Mundo, as situações experimentadas não são particularmente auspiciosas: Marin nunca se recupera dos traumas causados pelos *pogroms*, pela travessia a pé por zonas inóspitas até chegar ao porto de onde partiria para o Brasil, pelas dificuldades de adaptação. Lizza assume o papel da mãe e, ao lado do pai, acompanha o desenrolar dos eventos trágicos da guerra europeia, movida pelo Terceiro Reich, que terá entre os judeus uma de suas mais numerosas vítimas.

O terceiro tempo da narrativa corresponde ao período imediatamente posterior ao final da guerra, quando Lizza acompanha, de uma parte, a sorte dos judeus saídos dos campos de concentração, a seu ver, esquecidos de todos, de outra, os projetos sionistas na Palestina, que visam alcançar a implantação de um estado judeu. O relato torna-se quase jornalístico, historiando, na parte final da obra, as disputas políticas na Europa e no Oriente Médio, eventos que a deprimem e levam-na à internação hospitalar.

A narrativa dá sequência à exposição dos confrontos políticos que evoluem em conflitos bélicos, com a demora em solucionar-se o "problema judaico" (190). Simultaneamente, Lizza obtém alta e empreende "a viagem de retorno" (190). Ao final, anseia por superar a doença, enquanto aguarda que as promessas contidas na criação da Organização das Nações Unidas (ONU), sintetizadas na "Carta do Atlântico"[118] e representadas nas "promissoras Quatro

118 A Carta do Atlântico ou *Atlantic Charter*, o "primeiro documento relevante que precedeu a Organização das Nações Unidas, resultou do encontro do Presidente dos EUA, Franklin D. Roosevelt, com o Primeiro Ministro britânico, Winston Churchill, em agosto de 1941, no contexto das difíceis relações que permeavam a Segunda Guerra Mundial." (Biblioteca Virtual

Liberdades" (191),[119] se confirmem em uma nova época, cheia de esperança.

O terceiro tempo parece contradizer o que é narrado nas primeiras páginas, quando Lizza lê, no jornal, a proclamação do Estado Judeu, pois o que parece possibilidade no encerramento da narrativa é antecipadamente exposto como concretizado no seu começo. Mas é provável, como se observou antes, que o trecho inicial tenha sido acrescentado após a entrega dos originais, antes, porém, do lançamento do livro, ao final de junho de 1948.

O livro impresso em 1971 informa, na folha de rosto, que se trata de uma edição "revista pela autora" (Rosto). As alterações mais evidentes dizem respeito ao estilo, não afetando profundamente o teor do conjunto, pois a abertura pode ser ajustada a seu final, ainda que, em leitura retrospectiva, pareça forçada. Por sua vez, o que afiança a unidade do texto não é a consumação do projeto de fundação de um estado judeu, mas a circunstância de Lizza encontrar-se, seja no princípio ou no desfecho da intriga, em viagem. Aparentemente, tratar-se-ia, no modo como é exposto nas duas páginas com que a narrativa enceta, de um caminho de retorno. No entanto, essa alternativa é deixada em aberto, uma vez que o trem, em movimento, onde se encontra a protagonista, "tornava a mergulhar na imensidão", trecho que, na edição de 1971, alcança maior realce graças à paragrafação adotada:

---

de Direitos Humanos).

119 As Quatro Liberdades ou *Four Freedoms* consistem em uma série de quatro pinturas, produzidas pelo norte-americano Norman Rockwell em 1943, composta pelas obras *Freedom of Speech* (Liberdade de Expressão), *Freedom of Worship* (Liberdade Religiosa), *Freedom from Want* (Liberdade de Viver sem Penúria) e *Freedom from Fear* (Liberdade de Viver sem Medo).

No exílio – edição de 1948	*No exílio* – edição de 1971
- ...Não morreram em vão... começaram a cantar as rodas nos trilhos, enquanto o trem se punha em movimento e tornava a mergulhar na imensidão. Lizza fechou os olhos e recostou a cabeça no espaldar da poltrona. Distantes episódios reergueram-se miraculosamente vivos em sua memória. – Fugas, desditas, perseguições. (1948, 6)	"...não morreram em vão...", começaram a cantar as rodas nos trilhos, enquanto o trem se punha em movimento e tornava a mergulhar na imensidão. Lizza fechou os olhos e recostou a cabeça no espaldar da poltrona. Distantes episódios ressurgiam-lhe na memória, espantosamente vívidos: - fugas, desditas, perseguições. (1971, 8)

Assim, o início do romance, que é também a última etapa da história de Lizza, intensifica o gesto que coloca permanentemente a personagem em trânsito, desenhando uma existência sem rumo definido, o que reitera e acentua o exílio – a desterritorialização – anunciado desde o título.

Com efeito, a protagonista nunca se mostra confortável na terra que habita. Como ocorre na narrativa de Kafka, ela não possui um espaço, ainda que disponha quantitativamente de mais história. Se, de Rossmann sabemos pouco, de Lizza sabemos muito – origem, relações familiares, experiência europeia e brasileira, frustrações domésticas e sentimentais. Contudo, a moça é também figura permanentemente em deslocamento, e não por acaso sua trajetória começa onde termina a de Karl – uma viagem de trem que a leva a uma modesta estação, mas não a conduz a algum domicílio, porque talvez ela não disponha de lugar próprio.

Sob esse aspecto, ela é igualmente uma mutante – não da forma física, como Samsa e Rossmann, mas de territórios, sem ser acolhida em nenhum deles. Por isso, nenhum dos dois romances conta um final bem sucedido, embora, aparentemente, seus respectivos protagonistas tenham solucionado seus problemas. Contudo, Karl é o "desaparecido", e Lizza, a "exilada", como apontam os títulos das obras onde figuram.

O imigrante, representado na ficção de Kafka e Lispector, sintetiza, assim, o desterrado e o andarilho. Destinando-se a regiões, nas Américas do Norte e do Sul, que forjaram identidades à custa da mobilidade de pessoas oriundas de distintos continentes, ele, talvez à revelia, revela a fragilidade das construções nacionais e desestabiliza as imagens de progresso econômico, igualdade social, segurança, realização pessoal, futuro coletivo, associadas ao acolhimento das pessoas procedentes de províncias distantes.

São eles, inevitavelmente, os *estrangeiros*, situação que, como poucos, os judeus corporificam, seja de modo explícito, como na ficção de Elisa Lispector, seja de modo alegórico, como insinua o romance de Franz Kafka. Tornam-se igualmente os *desaparecidos* ou os *estranhos*. São, pois, os ausentes, aqueles que fundam a história da América, mas, ao mesmo tempo, são negados na sua condição de inadaptados, fracassados, infelizes. Avesso das histórias de sucesso em que as nações almejam se reconhecer e compreender, os imigrantes apontam para outra narrativa e, na sua mutação constante, revelam que a viagem – ou o trânsito entre continentes – não é mais a hipótese do retorno exitoso, mas a inexistência da pátria e a falta de lugar.

É na trajetória de personagens como Karl e Lizzie que viajantes, estrangeiros e imigrantes se encontram, para narrar o que a sociedade, que deveria acolhê-los e nem sempre o faz, ignora, rejeita ou nega, processo traumático fundado no esquecimento. São ficcionistas como Franz Kafka e Elisa Lispector que, negando a negação, conferem visibilidade à ferida oculta e oferecem à sociedade a oportunidade de buscar a terapia capaz de curá-la.

OBRAS CITADAS

A Noite. Livros novos. 21 de junho de 1948. Ano XXXVII, n. 12904.

Aristóteles. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966.

Bíblia. Trad. João Ferreira de Almeida. s. l: s. ed., s. d.

Biblioteca Virtual de Direitos Humanos. Universidade de São Paulo – USP. http://www.direitoshumanos.usp.br/index.php/Documentos-Internacionais-da-Sociedade-das-Na%C3%A7%C3%B5es-1919-a-1945/carta-do--atlantico-1941.html. 9 fev 2019.

Brito, Lazinha Luis Carlos de Caldas. Nossos amigos, os livros. *Fon Fon*. 17 de julho de 1948. N. 2154. p. 10.

Chklovski, Viktor. *Viagem sentimental*. São Paulo: Editora 34, 2018.

Correio da Manhã. Próximos lançamentos, 28 de março de 1948. Ano XLVII, n. 16.878. 2. Seção.

Diário da Noite. Proclamado o Estado Judeu na Palestina, 14 de maio de 1948. Ano XX, n. 4598.

Harari, Yuval Noah. *Sapiens*. Uma breve história da humanidade. Trad. Janaína Marcoantonio. Porto Alegre: L&PM, 2018.

Holitscher, Arthur. *Amerika*. Heute und Morgen. Reiseerlebnisse. Berlim: S. Fischer, 1912.

Kafka, Franz. *A metamorfose*. Trad. Modesco Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

---. *O desaparecido ou Amerika*. Tradução, notas e pósfácio de Susana Kampff Lages. São Paulo: Ed. 34, 2003.

Letras e Artes. Suplemento de *A Manhã*. Livros em revista. 4 de julho de 1948. Ano 3, n. 90.

Lispector, Elisa. *No exílio* (Romance). Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti Editora, 1948.

---. *No exílio*. Romance. 2. ed. Brasília: Editora de Brasília – EBRASA, 1971.

Moser, Benjamin. *Clarice,* São Paulo: Cosac Naify, 2009.

Quijano, Aníbal. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. In: LANDER, Edgardo (Org.). La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2000.

Waldman, Berta. "Clarice e Elisa Lispector: caminhos divergentes." *Web-*

Mosaica. Revista do Instituto Cultural Judaico Marc Chagall (v. 6, n. 1, jan-jun 2014). https://www.scribd.com/document/256697940/Clarice-e--Elisa-Lispector-Caminhos-Divergentes. 25 agosto 2017.

A comida do imigrante na ficção de Moacyr Scliar

Regina Zilberman
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

> "Nascido e criado no Bom Fim, o bairro dos imigrantes judeus de Porto Alegre, desde muito cedo tive uma intensa vivência comunitária: ouvia falar iídiche, comia pratos da culinária judaica e, sobretudo, tive uma mãe judia daquelas de livro, superprotetora e alimentadora."
>
> Moacyr Scliar (2007)

Em dezembro de 1976, a revista *Shalom* dedicou uma de suas páginas a três cronistas que relembram, com nostalgia, pratos judaicos de sua infância. Jacob Klintowitz (1941) recorda os pasteizinhos de uva (conhecidos como *pirishkis*) preparados por sua avó; Marcos Margulies (1923-1982) tem saudade do *tchulent* do *shabat*. Moacyr Scliar (1937-2011) evoca os *varenikes* cozinhados por sua mãe:

> Penso em comida ídiche. Penso em *varenikes*, os saborosos bolinhos de queijo ou batata. Penso em *varenikes* e, como por milagre, recuo no tempo: sou um menino magro de calças curtas e sandálias, correndo pela Rua Fernandes Vieira. Minha mãe, da janela, me chama para comer *varenikes*...
>
> Eu era magro; eu era perversamente magro. Como toda mãe judia, minha mãe tentava, desesperadamente me alimentar. Comida, ela bem o sabia, era a única defesa possível contra a doença, contra a pobreza, contra os *góim* – contra a infelicidade em geral. E contra a comida eu resistia como um demônio. Só os *varenikes* me venciam. Minha mãe preparava toneladas de *varenikes*.
>
> Hoje já não sou magro. Ao contrário: vigio minha dieta. Minha mãe se me visse, ficaria satisfeita – embora ela não possa mais fazer o meu prato predileto.

> Não, já não como *varenikes*. Mas bebo o meu pranto: é o mesmo gosto. (Scliar 1976, 33)

A crônica parece resumir o modo como a alimentação judaica aparece na ficção do escritor:

> a) ele se refere à "comida ídiche", e não à comida judaica;
>
> b) esta comida está representada pelos *varenikes*, bolinhos de queijo ou batata, elaborados pela mãe do narrador;
>
> c) alimentos são parte de uma batalha contra a doença, a pobreza, os *góim* e a "infelicidade em geral".
>
> d) compete à mãe comandar essa luta, combatendo tanto os males que afligem os filhos, quanto a resistência deles, que não se alimentam, a não ser quando elas se sacrificam, labutando na cozinha;
>
> e) essas lembranças persistem na memória do narrador, que perdeu o acesso a seu prato favorito, restando apenas o pranto.

A alimentação está presente desde o começo da cultura judaica, pois foi por comer o fruto da árvore do conhecimento que Adão e Eva foram expulsos do jardim do Éden: "Mas do fruto da árvore que está no meio do jardim, disse Deus: Dele não comereis, nem tocareis nele, para que não morrais." (*Gênesis*, 3, 3, 9). Esaú abdica da primogenitura ao aceitar um prato de lentilhas, oferecido por Jacó, seu irmão mais novo, depois batizado Israel e alicerce das futuras gerações de hebreus. Deus promete a Moisés não apenas a libertação dos egípcios que escravizam seu povo, mas a posse de Canaã, a terra que mana leite e mel.

Tomando como referência o *Gênesis*, primeiro livro da *Torá* ou Pentateuco, há boas e más notícias no que se refere ao que se pode e não se pode comer. Lentilhas não chegaram a ser banidas do cardápio, já que o prejudicado foi Esaú;[120] mas o fato de Jacó mancar

120 Em "Diário de um comedor de lentilhas", Moacyr Scliar narra a revolta de Esaú por ter perdido os direitos de primogênito e seus planos, nunca

após a luta com o homem determina que os judeus só possam se servir da parte dianteira dos animais, mesmo quando considerados *kasher*[121] ou adequados:

> Por isso, os filhos de Israel não comem, até hoje, o nervo do quadril, na articulação da coxa, porque o homem tocou a articulação da coxa de Jacó no nervo do quadril. (*Gênesis* 32, 32, 41).

Em matéria de interdições, porém, o Levítico, o terceiro livro da *Torá*, é ainda mais rigoroso, com recomendações tão severas e detalhadas, que o redator – suponho eu – viu-se obrigado a repeti-las de modo mais sumário no Deuteronômio. Assim, são validados como alimentação os seguintes animais: entre os quadrúpedes, os que têm "unhas fendidas, e o casco divide em dois, e rumina" (*Levítico*, 11, 2, 120), como, entre outros, "o boi, a ovelha, a cabra, o veado, a gazela" (*Deuteronômio*, 14, 4-5, 208); entre os aquáticos, "tudo o que tem barbatanas e escamas" (*Deuteronômio*, 14, 9, 209); as aves, desde que limpas; os insetos, desde que limpos, como gafanhotos ou grilos. Mas estão proibidos, entre os quadrúpedes, os que ruminam, mas não têm unhas fendidas, como camelos e coelhos, ou os que têm unhas fendidas, mas não ruminam, como o porco. Também estão vetados peixes que não têm "barbatanas nem escamas" (*Levítico*, 11, 10, 120), aves como o abutre, o gavião, o falcão, o milhafre, o corvo, o avestruz, a coruja, a gaivota, o pelicano, a cegonha, a garça ou o morcego, entre outros. Todos esses animais são considerados imundos e abominações. O Levítico refere-se ainda aos répteis "que se arrastam sobre a terra" e são proscritos: "a doninha, e o rato, e a tartaruga segundo a sua espécie, E o ouriço cacheiro, e o lagarto, e a lagartixa, e a lesma e a toupeira" (*Levítico*, 11, 29, 121).

---

realizados, de compensar o erro cometido (Scliar, 1989, 69-75).

121 *Kasher*, ou *kosher*, no ídiche, é o termo empregado para classificar que alimentos são adequados ou permitidos segundo as leis alimentares do judaísmo. O *kashrut* constitui o conjunto de deveres alimentares estabelecidos pela lei judaica.

Essas leis constituem a base da culinária judaica tradicional, remetendo à Bíblia Hebraica, portanto, ao mundo antigo e aos fundadores da religião mosaica. Contudo, a crônica de Scliar abre com a invocação da "comida ídiche" e remete na frase seguinte aos *varenikes*, "bolinhos de queijo ou batata". Se o queijo, derivado do leite, provavelmente apareceu no Paleolítico e foi cultivado, entre outros povos, por egípcios e romanos, a batata tornou-se conhecida na Europa a partir do século XVI, depois do desembarque dos conquistadores na América.

Os patriarcas dos tempos bíblicos certamente desconheciam a batata; além disso, não se preocuparam com os frutos da terra ao estabelecerem as leis alimentícias do povo. Como não foram mencionados no rol de proibidos e autorizados, é pouco provável que saibamos o que pensariam a respeito.

A batata, assim como o açúcar de cana ou a mandioca, entrou na vida culinária na Europa a partir dos séculos XV e XVI. Alguns se expandiram mais, porque o clima era apropriado a seu cultivo, facilitando sua circulação. A batata foi um tubérculo que rapidamente se ajustou às preferências de judeus e não judeus, reaparecendo na curta crônica de Moacyr Scliar. É que não apenas os hábitos mudaram, mas também os grupos hebreus. Sua história avançou para além das leis originais, ainda que sem contrariá-las necessariamente, oferecendo à tradição a possibilidade de renovar-se.

O mito de origem do povo judeu remonta ao anúncio do Senhor a Abraão de que ele seria "pai de numerosas nações" (*Gênesis* 17, 5, 20): "Abrão já não será o teu nome, e, sim, Abraão; [...]. Far-te-ei fecundo extraordinariamente, de ti farei nações, e reis procederão de ti." (*Gênesis* 17, 6, 20-21). Esse acontecimento passa-se após a migração do patriarca, que saiu de "Ur dos caldeus" (*Gênesis* 11, 31, 17) na direção da terra de Canaã.

Os vínculos com a terra de Canaã se reiteram gerações mais tarde, quando Moisés conduz os hebreus escravizados pelos egípcios

para a prometida terra "que mana leite e mel" (*Êxodo*, 3, 8, 64). Uma segunda dispersão do povo acontece bem depois, quando é destruído o templo de Jerusalém e os judeus são conduzidos à Babilônia. O cativeiro estende-se por aproximadamente setenta anos, quando o povo é libertado pelos persas comandados por Ciro; retornando ao reino de Judá, os habitantes dão início à reconstrução do segundo templo.

A diáspora mais prolongada começa com a destruição do novo templo, em 70 e. C., pelos romanos. Dispersos, os judeus dirigem-se a diferentes regiões da Ásia, Europa e África, dando margem ao aparecimento de comunidades distintas, cada uma com seus padrões culturais próprios e dialeto – na Europa Central e Oriental, sobretudo a partir dos século VII e plenamente instalados depois do século X, os judeus *ashkenazim* (asquenazes); na região mediterrânea, os judeus *sefaradim* (sefarditas), que conviveram com os povos árabes à época em que ocuparam a Península Ibérica e que, depois, com a Reconquista, foram expulsos da Espanha e de Portugal, movendo-se na direção da Itália, da Holanda e do Império Otomano, principalmente. Em comum, o culto monoteísta, a leitura do livro sagrado, as datas festivas; distintas, a interpretação da lei judaica (*Halachá*) e a língua da comunicação escrita e oral – o ídiche, variante do alemão, entre os *ashkenazim*, o ladino, variante do castelhano, entre os *sefaradim*. Também a culinária os dividiu, de um lado, por razões econômicas e geográficas, de outro, em decorrência das apropriações dos costumes e hábitos alimentares dos grupos não judaicos.

O *varenike* saudosamente recordado pelo narrador da crônica resume a história da alimentação judaica no exílio. Primeiramente, porque faz parte do cardápio ídiche, como aparece na primeira linha; portanto, trata-se de um prato da culinária *ashkenazim*, trazendo as marcas da diáspora. Depois, porque é um prato presente também na culinária ucraniana e russa; logo, sinaliza o mapa da dispersão, indicando os locais por onde passaram os grupos judeus em busca de trabalho, segurança e tolerância religiosa. Por último, ele é um

produto híbrido: reúne ingredientes arcaicos (o queijo) e modernos (a batata), e indica um processo de assimilação entre judeus e não-judeus (os gentios), como se se tratasse de um intercâmbio e de um diálogo cultural, ainda que não linguístico.

A guerra no Bom Fim, romance inaugural de Moacyr Scliar publicado em 1972, contém duas cenas em que as apropriações e o hibridismo se apresentam. Na primeira delas, o tradicional chimarrão dos gaúchos ocupa lugar central:

> A água fervia na chaleira de ferro esmaltado. Samuel e seus vizinhos tomavam chimarrão. Isaac tomava o chimarrão chupando balas de mel; Samuel ria, dizendo que para um gaúcho de verdade o mate devia ser amargo. Obe, o "Torto", acreditava no chimarrão como diurético, Samuel usava-o como laxante. Passavam a cuia de mão em mão e sugavam o infuso quente pela mesma bomba – sem medo, porque o Dr. Finkelstein afirmava que o calor mata os micróbios. (Scliar, 1972, 8).

Como indica o título, o romance passa-se em um bairro de Porto Alegre, que, à época em que transcorre a ação, congregava os imigrantes judeus que haviam partido da Europa para o Brasil em busca de oportunidades de trabalho. Ao se instalar na cidade, buscam profissões no âmbito do comércio, mantendo sólido sentido de fraternidade, simbolizado pelo compartilhamento da cuia e da bomba, como manda a tradição sul-riograndense. Ao mesmo tempo, a adoção de um hábito local sugere o processo de sua integração, que vem acompanhado das inevitáveis adaptações, como fazem Isaac, que chupa balas de mel (e o mel é presença frequente na cultura judaica, designando as já lembradas virtudes de Canaã e sendo consumido por ocasião da celebração de *Rosh Hashaná*) para amenizar o amargor da bebida, ou Samuel, que acredita nas virtudes laxativas da infusão.

O episódio exemplifica o processo de apropriação de uma prática regional por parte do grupo de imigrantes europeus, que

é ajustada a seu modo de ser, determinando a hibridização de um costume e sua transformação. A cena retrata-se a ação do estrangeiro diante do local, sinalizando sua reterritorialização. Mas o inverso igualmente acontece, em evento de *A guerra no Bom Fim* protagonizado por Macumba, personagem pertencente ao grupo moradores da área porto-alegrense onde se passa o enredo, conhecida também por Colônia Africana.

O rapaz aparece "nos fundos da casa de Joel depois das grandes chuvas que precederam a festa de *Pessach*", como informa o narrador. É flagrado por Shendl, mãe do herói do romance, que se assusta com o visitante, "enorme" e "com um serrote na mão", o que o torna, a seu ver, "tão ameaçador quanto o Faraó o era para os judeus no Egito" (24).

O narrador expõe os eventos à luz do vocabulário do *Êxodo*, o segundo livro da *Torá*: no corpo de Macumba pulavam "gafanhotos e rãs", "úlceras [...] se abriam em seu corpo, sangue [...] corria de uma ferida em sua cabeça", como se ele fosse um dos egípcios atingidos pelas pragas divinas. Shendl tenta expulsá-lo primeiramente com gritos, depois empunhando "a grande faca *Kasher* que seria usada para preparar os alimentos de Páscoa": "empunhava-a como um gládio, disposta a profaná-la, a matar o negro com ela, para defender sua casa, seu marido, seus filhos". Mas o rapaz avança, e a descrição de seu movimento aproxima-o agora dos judeus em fuga do Egito: "Lentamente o negro atravessou o quintal, caminhando na direção dela. As águas avermelhadas se abriam à sua passagem." Shendl, por sua vez, reage, recorrendo, como procederam Arão e Moisés diante do Faraó, "às poderosas pragas judaicas", só que em registro cômico: "Que te vires em cebola, cabeça enterrada na lama e corpo ao vento; que te vires em cigarro, molhado de cuspe numa ponta e queimando na outra; que te tornes um candeeiro, pendurado de dia e ardendo à noite..." (24).

Macumba, porém, só busca serviço e pergunta se não há "lenha para serrar", tarefa de que se desencumbe por algum tempo:

"ele serrou muita lenha por um pouco de pão" (25). A partir daí, dá-se intenso intercâmbio entre Macumba e Joel, sobretudo, a quem ajuda em sua luta imaginária contra os nazistas: "A batalha de Guadalcanal foi ganha graças a um despacho feito por Macumba na esquina da Vasco da Gama com a Fernandes Vieira, numa sexta-feira à noite", ao qual o garoto comparece depois de fugir "da festa de *Shabat* para ajudá-lo" (25).

Também as trocas alimentares estão presentes na relação entre Macumba e a família de Joel, como relata o narrador, encerrando o episódio:

> Nesse tempo Nathan não comia; já padecia da doença que viria a matá-lo. Estava cada vez mais magro e tossia muito. Um dia viu Macumba almoçando e quis experimentar da marmita. Gostou do feijão com arroz, e mais ainda do pirão de farinha de mandioca, que comeu vorazmente. A partir de então Macumba dava a Nathan sua marmita e recebia de Shendl um prato com boa comida iídiche. Não era sem sacrifício que mastigava as *matzot* que tinham sobrado do *Pessach*; mas gostava de *borscht*, a sopa de beterrabas – parece sangue, dizia – *kneidlech*, *guefilte fish*. Os *latkes*, levava para os filhos. (25).

Como seu pai, Nathan adota a receita básica da alimentação popular, constituída, neste episódio, por feijão, arroz e pirão de farinha de mandioca. Por sua vez, Macumba, embora não aprecie o matzá, estima pelo menos três outros pratos da culinária *ashkenazim*: *borscht* (sopa de beterrabas), *kneidlech* (bolinhos de farinha) e *guefilte fish* (peixe recheado), além de levar os *latkes* (panquecas de batata) para os filhos.

Eis um conjunto de pratos que, como os *varenikes*, se confunde com a história dos judeus na Europa Oriental, já que igualmente corresponde a apropriações de receitas utilizadas também por ucranianos (o *borscht*, por exemplo) ou russos (*kneidlech*), receitas em que se mesclam produtos caracteristicamente judaicos, como a

matzá, necessária à confecção dos *kneidlech*, contribuições da culinária da Europa Oriental e recriações resultantes da introdução, no Velho Continente, de plantas originárias da América.

Esse componente judaico ingressa na vida do operário afrodescendente Macumba, assim como o pirão de farinha de mandioca na vida do jovem Nathan, confirmando o processo de assimilação que tem na cozinha um de seus principais esteios culturais.

Em sua crônica, Scliar não menciona as ocasiões em que sua mãe confeccionava os varenikes apreciados pelo garoto magro e inapetente. Na página onde aparece aquele texto, Marcos Margulies relembra o *tchulent* que comia nos almoços sabáticos. É da cerimônia do *shabat* que o garoto Joel foge, para acompanhar outro ritual religioso, o despacho, oferenda com que se almeja um favor de seres divinos nas religiões de matriz africana a que Macumba recorre, com o fito de vencer os inimigos na batalha de Guadalcanal.[122]

Na substituição de uma liturgia por outra, Scliar aponta mais uma vez para o processo de hibridização cultural, aplicado agora às relações entre o ser humano e o sagrado. Este, por sua vez, comparece com intensidade em datas evocadas por meio de cardápios específicos.

No trecho protagonizado por Macumba, aludem-se a duas comemorações do calendário judaico: o *Pessach* e o *Shabat*, ambas com conteúdo religioso. A origem da celebração do *Pessach* remete ao período da escravidão no Egito e relaciona-se à última praga lançada pelo Senhor ao Faraó e seu povo, punindo-o com a morte dos primogênitos. Para poupar as famílias hebraicas, Moisés ordena que seus compatriotas sacrifiquem um cordeiro e molhem o portal de suas casas com o sangue daquele animal, o que indicaria ao anjo da morte que ali se situava um lar hebreu, devendo, pois,

---

122 A referência à batalha de Guadalcanal maximiza o teor onírico deste episódio, em *A guerra no Bom Fim*, pois aquele evento não contou com a participação de nazistas, opondo a marinha dos Estados Unidos ao império japonês, no Pacífico.

poupar as crianças. Esta refeição, precedendo a partida do cativeiro, é acompanhada pelo pão ázimo (a matzá, não fermentada) e por ervas, moldando a cerimônia que será repetida ao longo dos séculos.

Que a cerimônia perdurou no tempo, sugere-o a presença de Jesus de Nazaré em Jerusalém, para o culto depois conhecido genericamente como Páscoa. Originalmente, ela supunha a repetição do sacrifício do cordeiro pascal, ritual que não se mantém após a destruição do segundo templo e da nova diáspora. Conservou-se, por outro lado, a prescrição relativa aos alimentos permitidos e os proibidos, sendo que os primeiros deveriam recordar a noite em que o Senhor protegeu os judeus, facultando a partida na direção de Canaã.

Enquanto ritual, o *Pessach* passou a incluir a recitação da Hagadá[123] pelas pessoas presentes à refeição, em que se rememoram os episódios que levaram ao êxodo e os percalços experimentados ao longo da travessia. *Seder* é a palavra que designa a cerimônia, formada pela narração e pela refeição familiar, e é para este evento que Shendl se prepara, quando aparece o rapaz com o serrote aparentemente ameaçador.

É notável como Shendl interpreta a cena desde a perspectiva do evento religioso planejado. Empunha a faca *kasher* com a qual apronta a alimentação, transformada em uma arma de defesa, e enuncia as pragas, tal qual o Senhor para Moisés, no *Êxodo*, só que agora em registro prosaico e paródico, ainda que fiel ao texto bíblico, quando aponta para os "gafanhotos e rãs que se abriam" no corpo de Macumba. Contudo, não é em *A guerra no Bom Fim* que Moacyr Scliar detalha os movimentos do *seder* para o qual se apresta Shendl, mas em uma crônica publicada originalmente em *Shalom* e reproduzida no *site* dedicado ao escritor. A crônica é emblemática do modo como ele transita pela cultura e a culinária judaica.

---

123 A Hagadá contém a história da libertação dos judeus, conforme a narrativa contida no *Êxodo*, a que se acrescentaram comentários de estudiosos. Sua leitura faz parte do ritual do primeiro *seder* do *Pessach*.

O texto é apresentado em primeira pessoa do plural, pois o sujeito da enunciação, provavelmente um pai de família, expressa-se em nome de um povo e de uma comunidade. Por isso, aquele sujeito, que é individual, mas também coletivo, dirige-se a um tu, reforçando o vínculo entre o emissor e o(s) destinatário(s).

A situação de enunciação é o *seder* de *Pessach*, que, enquanto ritual, abre com a leitura da Hagadá pelos membros da geração mais jovem de convivas. Porém, em lugar da leitura automatizada, porque anualmente repetida, de um texto tradicional, o sujeito da enunciação mescla o conhecimento transmitido pela obra com comentários que atualizam seu significado.

O conteúdo da Hagadá e a performance sugerida pela narração da retirada do Egito, com a subsequente itinerância pelo Sinai, aparecem em vários pontos da crônica:

- ao se referir ao local da cerimônia: a mesa do jantar, "com sua toalha imaculada", e os alimentos oferecidos: "matzót" e "ervas amargas" (Web);

- ao explicar que a matzá "é o pão da pobreza que comeram os nossos antepassados na terra do Egito";

- ao intertextualizar trechos do livro, como as perguntas dirigidas pelas crianças ao adulto que conduz o ritual: "Tu me perguntas, meu filho, porque é diferente esta noite de todas as noites. Porque todas as noites comemos chamets e matzá, e esta noite somente matzá. Porque todas as noites comemos verduras diversas, e esta noite somente maror. / Porque molhamos os alimentos duas vezes. Porque comemos reclinados."

- ao repetir o *daienu*, em que se reiteram as palavras que expressam o que bastaria ao povo judeu: "Se nos tirasse do Egito e não os justificasse, bastar-nos-ia. / Se não abrisse o mar, se não nos desse o maná, se não nos desse o sábado, se não nos desse a *Torá* – bastar-nos-ia. / O primeiro agradecimento ao Senhor é pela liberdade: se nos tirasse do Egito, bastar-nos-ia."

- ao anunciar o final da cerimônia, encerrada com a procura, pelas crianças, do *afikomen*, pedaço de matzá escondido no começo da refeição e que, quando encontrado, propicia uma recompensa ao vencedor da busca:

> Vejo, meu filho, que encontraste o afikomen que escondi. Muito bem, tens direito a uma recompensa.
>
> Nós estamos aqui. E podemos saborear em paz nosso manjar, nosso afikomen. Nós o merecemos, como tudo mereceste. Tu, porque o encontraste; nós, porque nos encontramos. Chag Sameach, meu filho.

Contudo, o escritor parece interessado em não apenas expor, de modo emotivo, as etapas de uma refeição, embora ela, por si mesmo, traduza a libertação de um povo, mas também importar os eventos narrados para a atualidade, para destacar sua proximidade e relevância. Assim, após afirmar que "dar testemunho é a missão maior do judaísmo", pois essa ação faculta "distinguir entre a luz e as trevas, entre o justo e o injusto", o narrador explicita sua intenção: cabe "relembrar os tempos que passaram para que deles se extraia o presente a sua lição."

Com este intuito, ele converte para a atualidade os símbolos e os acontecimentos vivenciados no *Seder*:

- a matzá, o "pão ázimo", encarregado de sustentar o povo no deserto, mostra como é preciso ser "justo e solidário", "amparar o fraco e ajudar o desvalido";

- a luta pela liberdade não deve ser esquecida, pois a escravidão, que subjugava os hebreus, cujo dorso sofria sob "o látego do Faraó", permanece:

> Ainda existem Faraós. Ainda existem escravos.
>
> Os Faraós modernos já não constroem pirâmides, mas sim estruturas de poder e impérios financeiros. Os Faraós modernos já não usam apenas a látego; submetem corações e mentes mediante técnicas sofisticadas.

> Seus escravos se contam aos milhões, neste mundo em que vivemos. São os negros privados de seus direitos, na África do Sul; os poetas que, em Cuba, não podem publicar seus versos; os imigrantes a quem, na Europa, está reservado o trabalho pesado e a hostilidade dos grupos fascistas; as refuseniks soviéticos que clamam por sua identidade; as mulheres e os jovens fanatizados pelo regime do Aiatolá, os prisioneiros políticos do Chile, as famélicos do Sahel e do nordeste brasileiro, as populações indígenas lentamente exterminadas em tantos lugares; os operários explorados e as camponeses sem terra.

Também as pragas continuam ameaçando a humanidade, não as que o Senhor lançou sobre o Faraó e seus súditos, mas os novos mecanismos decorrentes da tecnologia:

> As águas já não se transformam em sangue, mas nos rios poluídos e nos mares envenenados os peixes boiam, mortos.
>
> As pragas que devoravam as colheitas foram repelidas, mas ficam nos frutos da terra os resíduos dos venenos usados indiscriminadamente.

Por último, a rememoração acionada pela Hagadá une o passado ao presente, porque, antes e depois, os judeus continuaram a ser vítimas das forças no poder, do qual almejam se independizar. Por isso, no ritmo do *spiritual* inspirado pela história de Moisés, notabilizado no *Go down Moses* na voz de Paul Robeson, o narrador sumaria a trajetória do povo judeu quando privado de liberdade e autonomia:

> E então, acompanhado de Arão, que por ele falava, Moisés foi ter com o Faraó e disse: Deixa meu povo sair.
>
> Deixa meu povo sair. Era a primeira vez que ecoava esta frase no reduto do poder, mas não seria a última.
>
> Nas masmorras dos romanos: deixa meu povo sair. Nos guetos medievais: deixa meu povo sair.

> Nos cárceres da Inquisição: deixa meu povo sair.
>
> Nas aldeias ameaçadas pelos pogroms: deixa meu povo sair.
>
> Na Alemanha nazista: deixa meu povo sair.
>
> Na Rússia, na Síria, na Etiópia: deixa meu povo sair.

Em "Um Seder para os nossos dias", Scliar expõe como entende a relação de uma comunidade com a tradição em que foi formada, que só tem sentido se atualizável e incidir em liberação:

> Como diz o Seder: "Em toda geração deve o homem considerar como se tivesse saído do Egito". Neste, como está sintetizada toda a gama de possibilidades que a tradição, mais que o frio relato dos acontecimentos, proporciona aos seres humanos.
>
> A possibilidade de evocarmos, por uma noite que seja, o terror da escravidão.
>
> A possibilidade de vivermos, por uma noite que seja, a glória da libertação.

O *Pessach* é provavelmente a celebração mais antiga e permanente dos judeus, lembrada no *Êxodo*, que, na voz do Senhor, enuncia, como fará, na sequência, no Levítico e no Deuteronômio, as regras de alimentação e comportamento. É também no *Êxodo* que aparecem as instruções relativas ao dia dedicado ao Senhor:

> Lembra-te do dia de sábado, para o santificar.
>
> Seis dias trabalharás, e farás toda a tua obra.
>
> Mas o sétimo dia é o sábado do Senhor teu Deus; não farás nenhum trabalho, nem tu, nem teu filho, nem tua filha, nem o teu servo, nem a tua serva, nem o teu animal, nem o forasteiro das tuas portas para dentro.
>
> Porque em seis dias fez o Senhor os céus e a terra, o mar e tudo o que neles há, e ao sétimo dia descansou: por isso o Senhor abençoou o dia de sábado, e o santificou. (*Êxodo*, 20, 8-11, 83-84).

As prescrições concernentes ao *Shabat*, como as de Pessach, remontam, pois, aos primeiros tempos do povo hebreu, datando – histórica ou simbolicamente – do período em que o povo deixava o Egito e procurava retornar a Canaã, travessia que tomará, segundo a Bíblia Hebraica, mais de uma geração. Em *A guerra no Bom Fim*, o dia santo aparece para ser transgredido por Joel, que prefere acompanhar Macumba, responsável pelo despacho que, fantasticamente, garante a vitória sobre os nazistas na batalha de Guadalcanal.

É na abertura da novela *Na noite do ventre, o diamante*, de 2005, que o *shabat* aparece enquanto cerimônia congregadora da família na sua qualidade de ritual com normas a serem obedecidas.

A liturgia, repetida a cada sexta-feira, supõe primeiramente a preparação da mesa, em que são colocadas "a toalha branca e a melhor louça" (SCLIAR, 2005, p. 9), além do candelabro com as velas acesas. Contudo, como em outras representações do universo judaico, o aspecto dessacralizador é o que predomina, pois, como destaca o narrador, é por ocasião da festividade que Esther, a senhora da casa, expõe a preciosa joia de que é proprietária.

Ao exibir o anel de diamante, Esther passa por uma transfiguração: seu dedo anular, parte das "mãos feias, maltratadas", mãos, como ela diz, "que só servem para limpar, para lavar, para esfregar, para cozinhar", transforma-se em outra entidade, milagrosa, porque carregada do brilho. É uma faísca que resplandece por um momento, mas suficiente para alterar o cotidiano sofrido dos judeus que habitam uma "humilde casinha de madeira, semelhante a tantas outras daquela aldeia judaica do sul da Rússia" (Scliar, 2005, 9).

A abertura de *Na noite do ventre, o diamante*, portanto, reitera o caráter santificado da ocasião festiva, mas concretiza-a em uma joia habilitada a iluminar a vida das pessoas, extraí-las de uma rotina esmagadora e oferecer-se a oportunidade de cintilar. Tal como o Senhor, Esther trabalha intensamente durante a semana, mas, em uma noite especial, ela se metamorfoseia, elevando-se à

condição de divindade. É deste modo que o escritor extrai o *shabat* de sua condição de obrigação religiosa, e alça-o a um outro patamar em que importa pouco o que se coma ou se recite, pois, a seu ver, o que vale é aquilo em que as pessoas possam se transmutar, pelo menos em uma noite por semana.

O *Pessach* e o *Shabat* são provavelmente os eventos mais característicos do judaísmo, desdobrando-se, ambos, no âmbito privado, ainda que suponham a presença na sinagoga. Mas a característica marcante daquelas celebrações é a refeição em família, com seus cardápios próprios e recitações específicas. Acontecimentos particulares e desvinculados do calendário anual são duas outras solenidades, acompanhadas também de um festim gastronômico: o *Brit Milá*, ou circuncisão, e o *Bar Mitzvá*. O primeiro está encarregado de renovar a aliança com Deus, "aliança perpétua", diz o Senhor, porque marcada "na vossa carne" (*Gênesis*, 17, 13, 21). O segundo corresponde a um ritual de iniciação, introduzindo o jovem na vida adulta.

A circuncisão supõe um expert, o *mohel*, a quem compete a extração do prepúcio do bebê, quando este completa oito dias. Aos treze anos, o menino, também instrumentalizado por um especialista, é recebido na sinagoga, cabendo-lhe ler trechos da Torá, o que simboliza sua integração à cultura judaica.

Em *O centauro no jardim*, de 1980, Guedali, o protagonista da narrativa, passa pelas duas cerimônias, ambas, porém, constrangedoras, porque sua forma, em que se mesclam o humano e o animal, dificulta a concretização do rito. Por essa razão, o *mohel* chamado por Leão Tartakovski, pai do recém-nascido, tem dificuldade em executá-lo, mas não deixa de fazê-lo:

> Sente que será uma experiência transcendente – a grande circuncisão de sua vida, aquela cuja lembrança o acompanhará até o túmulo. Cavalo ou não, pouco importa. Há um prepúcio, e ele fará o que a Lei prescreve para os prepúcios judeus. Empunha a

> lâmina, respira fundo...
>
> É perito o *mohel*. Em poucos minutos a coisa está feita [...]. (Scliar, 1980, 33).

Neste momento, porém, não há festa, nem comidas. O *mohel* limita-se a um copo de conhaque para enfrentar o desafio. As dificuldades se repetem, quando Guedali precisa passar pelo ato do *bar-mitzah*. De novo, a solução é adaptar a tradição: Guedali não irá à sinagoga ler o trecho da Torá que lhe caberia, mas o recitará em casa, "sem erros, a voz firme, as franjas do *talit* me caindo sobre o lombo e as ancas, a pata dianteira escarvando o chão" (61). Mas terá direito à refeição conforme a tradição: "a mesa coberta com uma toalha branca; garrafas de vinho, cálices de cristal e travessas fumegantes — os pratos judaicos tradicionais" (p. 60); quando conclui a leitura, a mãe serve "bolinhos de peixe e vinho" (61).

Contudo, nem tudo corre conforme o esperado: após o brinde, Guedali derruba "com a cauda a garrafa de vinho de cima da mesa, manchando a toalha". E, ainda que a mãe procure confortá-lo, o rapaz está consciente de que, para ele, tudo fugia à regra: "Não é nada, apressou-se minha mãe a dizer, mas era sim, era uma coisa, era muita coisa, era a *minha* cauda, e as *minhas* patas, e os cascos; era um animal que estava ali. Em prantos, atirei-me ao chão: ai, mãe, ai, pai, eu queria tanto ser gente, eu queria tanto ser normal" (61; grifos do A.).

O centauro no jardim parece sintetizar o modo como Scliar interpreta a tradição judaica, mediada por rituais alimentares e solenidades festivas. Guedali, tal como Joel, não reproduz passivamente os costumes, nem os ilustra. Pelo contrário, ele transgride as práticas e, assim, alarga seus limites, facultando que a elas se insira o novo mundo em que se encontram – alegorizada pelo hibridismo do centauro, figura mítica que, no Sul, representou por muito tempo o gaúcho heroicizado. Por outro lado, as alterações não sinalizam

harmonização ou pacificação; pelo contrário, apontam para a permanente diáspora das figuras ficcionais, sua inadequação existencial e infelicidade.

Na curta crônica reproduzida em *Shalom* no final de 1976, não é apenas de comida ídiche que o narrador fala; nem ele se refere exclusivamente aos filhos dos imigrantes, que relembram nostalgicamente a infância dominada pela presença materna. Essa personagem igualmente se destaca, ao manifestar sua preocupação com a alimentação dos rebentos, incumbência assumida com dedicação e pertinácia.

Garantir a nutrição parece ser tarefa feminina desde a amamentação; no imaginário judaico, essa propensão biológica determinou o aparecimento de um estereótipo – o da mãe judia, protetora para além dos limites suportáveis. O narrador de "Perversamente magro" lembra que, "como toda mãe judia, minha mãe tentava, desesperadamente me alimentar", comportamento que, a seu ver, se justificava: "Comida, ela bem o sabia, era a única defesa possível contra a doença, contra a pobreza, contra os *góim* – contra a infelicidade em geral." Shendl, mãe de Joel, não fica atrás, negociando com Macumba a troca entre sua "boa comida iídische" e a marmita dele, com feijão e arroz, com o fito de garantir a saúde de Nathan, o filho doente.[124]

A atitude explica-se no contexto da diáspora europeia, quando os judeus dispunham de poucos recursos econômicos e estavam sempre prontos a partir para outro lugar, em virtude das perseguições de que eram vítimas. Transplantados para a América, nem sempre entenderam a nova pátria como "terra que mana leite e mel". Além disso, precisavam evitar os alimentos proscritos, alguns deles parte da cozinha típica local, como a carne de porco. *O exército de um*

124 Na edição de julho de 1977, a revista *Shalom* publica o conto "É duro ser gorda – e ter uma mãe judia", que narra os efeitos da alimentação excessiva estimulada pela "mãe judia", o que incide em irrecuperável obesidade.

homem só, de 1974 protagonizado por Mayer Guinzburg, retrata as duas situações, relatando a épica luta de sua mãe contra magreza do filho. A busca de alimentos para o filho, "*muito* magro", é levada a cabo com "*diligência, argúcia, arrojo, destemor; perícia e espírito de improvisação; carinho*" (grifos do A.), determinando as mais diferentes ações: "perseguia tenras galinhas, suas e dos vizinhos; levava-as em pessoa ao *schochet*, assistia ao sacrifício ritual, cuidando assim que a carne (especialmente a do peito, que era a que Mayer abominava menos) recebesse as bênçãos divinas"; ou "viajava quilômetros para conseguir de certa mulher, uma bruxa do Beco do Salso, leite de cabra – único preventivo contra a tuberculose que ameaçava os meninos magros" (Scliar, 1973, 19).

Seus esforços, porém, não são recompensados: "o arroz saboroso Mayer recusava; Kneidlech quentinhos, recusava; os biscoitos doces, a boa sopa, recusava. Chegava a se esconder no sótão para não comer" (20). O fracasso leva-a a arguir do filho o que ele desejaria comer, disposta a qualquer sacrifício: "diz, meu filho diz o que tu queres comer! O que quiseres, a mamãe traz! Nem que seja preciso viajar até São Paulo, mamãe traz!" (20). Mayer manifesta então a vontade de comer "costeletas de porco" (20), contrariando a regra judaica e o comportamento de seu pai, "um crente fervoroso" (21). A mãe aceita o pedido e providencia o prato proibido, e o filho de novo recusa. Diante do gesto de revolta que ocasiona uma crise doméstica, a mãe de Mayer obriga-o a comer: "Arrancava os cabelos da cabeça, lanhava o rosto com as unhas. Apressadamente Mayer engoliu as costeletas, eu o ajudando como podia" (22).

O armistício coincide com a derrota por ambas as partes: nem Mayer mantém sua resistência, nem a mãe sustenta as regras religiosas relativas à alimentação. Aceitar o alimento proibido significaria renunciar à identidade judaica; ater-se à norma levítica representaria recusar a nova pátria americana. Assim, as personagens permanecem neste espaço intermediário, entre-lugar que fala, de

um lado, das apropriações e hibridismos, de outro, da inadequação e da resistência cultural.

Na comida do imigrante, estão presentes dois mundos e dois tempos – o do judeu e o do gentio, não em oposição, mas em convergência, o do passado e o do presente, não em concordância, mas em conflito. Sem poder escolher entre um ou outro, sem condições também de conciliá-los, eis o contexto da comida do imigrante na ficção de Scliar.

OBRAS CITADAS

Deuteronômio. *Bíblia*. Versão portuguesa de João Ferreira de Almeida. s. l.: s. ed. s. d.

Êxodo. *Bíblia*. Versão portuguesa de João Ferreira de Almeida. s. l.: s. ed. s. d.

Gênesis. *Bíblia*. Versão portuguesa de João Ferreira de Almeida. s. l.: s. ed. s. d.

Levítico. *Bíblia*. Versão portuguesa de João Ferreira de Almeida. s. l.: s. ed. s. d.

Scliar, Moacyr. *A guerra no Bom Fim*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1972.

---. *O exército de um homem só*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1973.

---. Eu me lembro muito bem... Revista *Shalom*, dez. 1976.

---. *O centauro no jardim*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

---. Diário de um comedor de lentilhas. *A orelha de Van Gogh*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

---. *Na noite do ventre, o diamante*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

---. Elaborando a condição judaica. *Folha de São Paulo*, 06 de maio de 2007. https://www1.folha.uol.com.br/fsp/especial/fj0605200714.htm. 7 abr 2020.

---. Um Seder para os nossos dias. http://www.moacyrscliar.com/textos/um-seder-para-os-nossos-dias/. Acesso em: 23 fev 2020.

História pessoal e nacional em *Anarquistas graças a Deus*

Antonio Luciano de Andrade Tosta
University of Kansas

A imigração italiana foi uma das mais importantes para o Brasil. Apesar do grande fluxo imigratório que caracterizou o fim do século XIX e as três primeiras décadas do século XX, pode-se afirmar que os italianos estão no Brasil desde o seu "achamento".[125] Sabe-se, por exemplo, que o próprio Américo Vespúcio navegou por costas brasileiras no começo do século XVI. Na mesma época, foragidos políticos como os irmãos Adorno de Gênova, os Cavalcanti e Accioli de Florença e os Doria e os Burlamacchi escolheram o Brasil para sua residência (Trento 15). Estes sobrenomes ainda hoje são relativamente comuns entre os brasileiros. Lá encontravam-se também, ainda que em fração ínfima, jesuítas, cosmógrafos, marinheiros e mercadores italianos.[126] A imigração aumenta com a união das coroas portuguesas e espanholas em 1580. Um total de seiscentos soldados de Nápoles, sob o comando do Conde de Bagnoli Giovan Vincenzo Sanfelice, participaram da expedição contra os invasores holandeses em 1624 na Bahia e em 1630 em Pernambuco. Muitos ficaram no Brasil após a expedição (Trento 15).

Os números de italianos residentes no Brasil do século XVI ao XVII é insignificante e limitado aos intelectuais ou pessoas abastadas. Já nas primeiras décadas do século XIX, como resultado de

125 Prefiro o termo "achamento", utilizado pelo próprio escrivão Pero Vaz de Caminha na sua carta ao rei dom Manuel de Portugal, do que "descobrimento", visto que a área que hoje se denomina "Brasil" já existia quando foi "achada" pela frota de Pedro Álvares Cabral em 1500. Ver Vincenzo.

126 A exportação do açúcar do Brasil para a Europa foi dominada por Genoveses e Venezianos no mesmo período (Trento 15).

motivações políticas, pode-se encontrar comerciantes, profissionais liberais e trabalhadores em geral em cidades como o Rio de Janeiro. Dois acordos significativos resultaram no aumento da presença italiana no Brasil. Em 1820, a corte do Reino das Duas Sicílias e a corte brasileira concordam com o envio de centenas de criminosos. Em 1837, é o Estado Pontifício que envia exilados políticos para diminuir a excessiva população dos cárceres do Vaticano (Trento 16). De fato, outros exilados políticos italianos saíram de Marselha e Le Havre entre 1820 e 1846 para a América do Sul. Um ano importante é 1836, quando chegam refugiados italianos seguidores das ideias políticas do filósofo e político Giuseppe Mazzini, oriundos da Itália e de outros países da América do Sul. Acredita-se que eles fundaram a primeira colônia italiana no Brasil quando criaram a Sociedade Italia Unita no Rio de Janeiro. Alguns deles participaram ativamente da Guerra dos Farrapos em 1835, chegando a ocupar cargos de destaque na república provisória gaúcha (Trento 17).

É mister lembrar que o Imperador Dom Pedro II casou-se em 1843 com Teresa Cristina, filha de Francesco I e Rei das Duas Sicílias e irmã de Ferdinando II, que sucedeu o pai no trono. No ano seguinte, Donna Januaria, irmã do Imperador Dom Pedro II, casou-se com Luigi di Bourbon, irmão de Teresa Cristina. Os casamentos do Imperador e de sua irmã fortaleceram as relações oficiais entre os dois governos, que tinham começado em 1829 (Capelli 4). Ademais, a vinda de Teresa Cristina para o Brasil motivou a emigração de artistas, artesãos, construtores e outros profissionais italianos (Capelli 5). Trinta e oito por cento dos mais de 3.600.000 emigrantes que entraram no Brasil de 1880 a 1924 eram italianos. Depois dos Estados Unidos e Argentina, o Brasil era o destino principal dos italianos entre os anos 1880 e a Primeira Guerra Mundial, que aconteceu nas duas primeiras décadas de 1900. Eles tiveram papel fundamental depois da abolição da escravatura em 1888, substituindo parte considerável da mão-de-obra escrava

(Trento 25). Citando Zuleika Maria Forcione Alvim, Weber Soares et al explicam que "A emigração internacional constituiu, no caso italiano, uma função de equilíbrio, pois aliviava a pressão sobre as cidades e a indústria nascente e, ao mesmo tempo, beneficiava a 'pátria-mãe' com o dinheiro enviado do exterior pelos emigrados" (172).

No estado de São Paulo, a imigração se justificava pelo crescimento da lavoura cafeeira. A subsequente derrocada da mesma motivou os italianos a se deslocarem para a capital (Soares et al 175-176). Entre estes italianos que emigraram para o Brasil no final do século XIX, estão Ernesto Gattai e Angelina Da Col, pais de Zélia Gattai, que nasceu na cidade de São Paulo em 1916. Seu primeiro livro, *Anarquistas graças a Deus, Memórias*, foi publicado apenas em 1979, atingindo grande sucesso. Como o subtítulo do livro sugere, nele Gattai conta a saga de sua família da Itália para o Brasil. Ela é uma entre muitos admiráveis escritores Ítalo-brasileiros. A lista inclui nomes como José Clemente Pozenato, Affonso Romano de Sant'Anna, Marina Colasanti, Cristóvão Tezza, Ivan Angelo, e João Anzanello Carrascoza. No seu primeiro livro, Gattai relata as suas experiências e de sua família, e simultaneamente pinta um quadro instigante do Brasil da sua infância.

Anarquistas graças a Deus também relata as dinâmicas sociais das comunidades italianas em São Paulo. A família Gattai morava entre a Alameda Santos e a Rua da Consolação, onde residiam os italianos de menos posses, vizinhos da Avenida Paulista, lugar de residência dos conterrâneos de uma condição financeira melhor (*Anarquistas* 42). A narrativa explora o processo de modernização pelo qual a maior metrópole brasileira passava. A imigração italiana para a capital paulista foi bastante significativa. Entre 1890 e 1909, por exemplo, calcula-se a chegada de cerca de 604.877 italianos na cidade (Macambira 58). Como aponta José de Souza Martins, "São Paulo era uma cidade de sotaques. Descendentes de italianos de diferentes regiões e aldeias falavam, até 1930, nos bairros ope-

rários, os dialetos de origem" (8). Eles rapidamente se inseriram na sua geografia urbana, não só pela importância do seu trabalho braçal, mas também devido ao seu talento como artesãos, mestres-de-obras e arquitetos, inovando no uso de materiais e se fazendo presentes "em todas as etapas da construção civil" (Macambira 58, 61). Os italianos chegaram a construir muitos bairros para famílias de operários e da classe média (Macambira 58) e participaram da construção de obras paulistanas marcantes, como a Catedral da Sé e o Museu do Ipiranga (Macambira 69).

A presença dos italianos em São Paulo modificou sua geografia humana, que naquele momento passava a incorporar um grupo que tão bem se encaixava nas demandas que a modernidade eminente na capital paulista exigia. Não é surpreendente, portanto, que as descrições urbanas em *Anarquistas* ofereçam também elementos que nos ajudam a compreender o contexto histórico da época e a forma como os italianos participaram deste. A Alameda Santos é um bom exemplo. Em "Minha Alameda Santos", Gattai compara a rua onde morava e a Avenida Paulista, que naquela época já era sinônimo de poder econômico. Zélia conta, por exemplo, que "os enterros, salvo raras exceções, jamais passavam pela Avenida Paulista" (93), eram destinados a Alameda Santos. Há aqui um claro comentário sobre a divisão socioeconômica entre os dois espaços. Apesar da provável legitimidade da memória relatada, não se pode deixar de perceber o enterro como um símbolo para a decadência da Alameda Santos. Isto é sugerido em outro momento também: "Nossa rua era, pois, uma das mais movimentadas e estrumadas do bairro, com seu permanente desfile de animais. Em dias de enterro importante, o adubo aumentava" (94). Mesmo admitindo uma possível interpretação positiva, se associarmos adubo à crescimento e fertilidade, a presença dos animais, produtores do adubo em questão, favorece a associação do adubo com esterco e excremento neste caso, privilegiando uma conotação negativa para a rua. Além da observação socioeconômica

que possibilita, a menção aos enterros oferece também uma anotação histórica, pois é uma tradição que não mais existe naquele formato. Similarmente, os meios de transporte ajudam a posicionar o texto em um momento passado. Talvez encontradas ainda em periferias da metrópole e em cidades do interior, não é fácil imaginar "nem as carrocinhas da entrega do pão, nem os burros da entrega do leite, com seus enormes latões pendurados em cangalhas, um de cada lado" (94), na moderna São Paulo de hoje.

Há outros elementos da narração da cidade que permitem inserir o romance memorialista de Gattai num determinado momento histórico. Um deles é a referência aos bondes, que foram extintos nos anos 50 (Camargo). O leitor é apresentado ao popular Bonde Caradura, "bonde misto, de segunda classe, mais barato, transportando passageiros e carga, inclusive animais, utilizado sobretudo por trabalhadores" (134). Descobrimos que o uso do bonde era determinado pela classe social do passageiro, ou pela experiência que almejava ter. A mãe da protagonista, por exemplo, só viajava de segunda classe porque se divertia mais: "Nos vagões de segunda classe, era permitido o transporte de volumes grandes e de animais. Viviam sempre apinhados de gente, de bichos e de mercadorias. Todo mundo se atropelava, ao entrar no trem, na ânsia de conseguir sentar" (111). Gattai nos propicia um retrato de uma época ao descrever os bondes, prestando grande atenção ao fator socioeconômico: "Por duzentos réis, podia-se ir de casa até à Rua Quinze de Novembro, onde havia conexão para o Brás" (193). Aprendemos com o romance como era o fluxo urbano antes dos automóveis e ônibus tomarem contas das ruas, temos acesso às rotas que eram utilizadas e às impressões de alguns personagens sobre o sistema público de transporte daquele momento.[127]

É de bonde que Zélia e sua família chegam a lugares que mar-

127 Ver Tosta para mais análises de representações do bonde na literatura brasileira.

caram a cena paulistana e já não existem mais. Um bom exemplo é a Mappin Store (193, 194), cujo nome dá-se a sua origem inglesa. Esta pioneira loja de departamentos no país esteve em funcionamento em São Paulo por 86 anos. Fechou em 1999. Gattai menciona a "Casa Alemã", famosa loja de confecções da família Heydenreich que depois passou a ser chamada "Galeria Paulista de Modas". A Galeria deixou de servir os paulistanos em 1959. Outra favorita da mãe de Zélia era a "Casa Lebre" (194), que parou de funcionar no final dos anos 20. O importante "Hospital de Isolamento" também figura nas páginas de *Anarquistas* (142, 176). Acredita-se que foi o primeiro hospital público de São Paulo e significativo no combate a difteria, febre tifoide e febre amarela, enfermidades que marcaram época. Seu nome mudou para Hospital Emílio Ribas em 1932.

Anarquistas traz comentário sobre ruas que eram habitadas pela comunidade italiana, como a Rua Caetano Pinto e o Bexiga: "Mal afamada pelas brigas e bafafás diários, tornara-se tabu, habitada sobretudo por italianos do Sul da Itália [. . .] . Polícia não circulava na Caetano Pinto, os habitantes faziam suas próprias leis" (155); "O Bexiga, amplo e populoso, era igualmente pitoresco" (157). O romance também aponta para modificações na geografia urbana durante o tempo em que o enredo se desenvolve. Tais apreciações explicitam o trabalho memorialístico, pois confrontam o passado com o presente, em alguns casos analisando o efeito das mudanças para a cidade e os personagens. "O calçamento da Consolação ia apenas até a Alameda Jaú" (143); "Haviam se conhecido [. . .] na Vila Cerqueira César hoje Pinheiros" (165); "'Águas Férreas', lugar deserto e perigoso transformado mais tarde, muitos anos mais tarde, no elegante bairro do Pacaembu" (209); "A 'Várzea' era um pantanal deserto hoje Jardim América reduto de marginais perigosos" (210). A narradora intersecta momentos na vida da sua família e na história do Brasil com instantes e fases que retratam e marcaram a evolução da cidade. Destarte, a autora acaba por fornecer detalhes

sobre estabelecimentos públicos e da história do desenvolvimento urbano de São Paulo por um viés privado, a partir das memórias das experiências da protagonista e dos seus familiares que relata.

Odette Penha Coelho já ressaltou a dificuldade de se distinguir os aspectos memorialistas dos ficcionais do romance. Segundo ela, "as fronteiras entre a literatura memorialística e a ficção não são transparentes, nem de natureza disjuntiva, já que a memória incorpora a si, por meio do discurso, componentes da ficção e, como ficção, é percebida" (19). Para Coelho, a memória "apresenta as imagens da vida como provindas diretamente da realidade e [a ficção], da imaginação" (21). Entretanto, ela afirma que em *Anarquistas graças a Deus*, "memória funde-se com a ficção" (21). Mesmo se debruçando sobre uma possível tensão entre memória e ficção, Coelho deixa de fora um outro elemento significativo para a compreensão da narrativa de *Anarquistas*: a "História", um conceito que tradicionalmente acompanha as noções de "memória" e "ficção". Assim explica Lucia Maria Lippi Oliveira:

> História e memória são palavras com duplo significado. História refere-se à experiência coletiva dos homens e à elaboração sobre ela. Memória significa evocação e também registro e armazenamento do que foi lembrado. História depende do tempo cronológico; memória, do tempo múltiplo. O substrato da memória é a evocação do passado, procurando-se preservar e reter o tempo salvando-o do esquecimento. (13).

A noção de "História" sugere um nível de veracidade bem maior do que a de "memória", opondo-se de forma superior a de "ficção", que é mais vinculada à imaginação e ao ato criativo.

Entre os muitos fatos históricos mencionados em *Anarquistas* estão a Proclamação da República (256), a Escravidão (267), a Coluna Prestes (330), o afamado processo dos imigrantes italianos Nicola Sacco e Bartolomeo Vanzetti, que foram eletrocutados em 23 de agosto de 1921, acusados de roubar e matar um guarda e um

tesoureiro no estado de Massachussetts nos Estados Unidos (275, 288) e a Revolução dos Tenentes (311-325). Muitos dos personagens históricos no romance são imigrantes italianos, como o famoso ladrão Gino Meneghetti (130), o fazendeiro Geremia Lunardelli (159), o industrial Guilherme Giorgi (160; 227), o militante Alexandre Cerchiai (287), o socialista Angelo Bandoni (287) e o célebre anarquista Oreste Ristori (287),[128] ou descendentes de italiano, como o médico, professor e Reitor da USP Luciano Gualberto (159).[129] Encontramos no texto muitas referências a italianos de destaque no cenário mundial, como o poeta Dante Alighieri (213), Nicola Sacco e Bartolomeo Vanzetti, que foram eletrocutados em 23 de agosto de 1921, acusados de roubar e matar um guarda e um tesoureiro no estado de Massachussetts nos Estados Unidos (275, 288), os senadores Pietro Sandro Nenni and Umberto Terracini (147), o próprio Primeiro Ministro Benito Amilcare Andrea Mussolini (158, 289, 329), o pensador/político Marxista Antonio Gramsci (330), o político Giácomo Matteótti (330), o general Giuseppe Garibadi, que ficou 14 anos exilado no Brasil (330), os tenores italianos Tito Schipa e Enrico Caruso (386, 387), o líder antifascista Conde Francesco Frola, que chegou ao Brasil em 1926 sob protesto do governo italiano (286) [130] e o poeta anarquista, compositor, advogado e intelectual italiano Pietro Gori, que em *Anarquistas* aparece como Pietro Guóri (216).[131]

As celebridades brasileiras que figuram na narrativa de Zélia Gattai incluem o exímio aviador brasileiro Edu(ardo) Pacheco Chaves (160-161), o escritor Monteiro Lobato (166), Zezé Leone, que, de fato não foi a "primeira miss" (271), como afirma o texto de

128 Considerado um "perigoso anarquista", Ristori chegou a ser expulso do Brasil (Dulles 8). Ver também Romani.

129 Há referências também a outros imigrantes, como às três vizinhas turcas da família Gattai (98) e ao português Conde António Pereira Inácio (159).

130 Ver Bertonha: 2001, 331, Brum 150 e Bertonha: 1999, 69- 86 sobre a chegada e atividades do Conde Frola no Brasil.

131 Ver Sircana e "Pietro Gori".

Gattai, mas a vencedora do Concurso Nacional de Beleza em 1923, que precedeu o Miss Brasil, o militante Luiz Carlos Prestes (330), o militar e político Antônio de Siqueira Campos (330), a cantora de opera Bidu Sayão (386), a feminista Bertha Lutz (387), a pianista Guiomar Novaes (387), o escritor Guilherme de Almeida (387) e o policial Luiz Apolônio (382).[132] Não podemos esquecer os anarquistas Edgard Leuenroth (286), que, de fato, era de origem alemã (Dulles 15; "Leuenroth, Edgard, 1881-1968"),[133] e José Oiticica (286). Estas figuras históricas encontram-se na narrativa ao lado de pessoas ordinárias, membros e conhecidos da Família Gattai. Para Kassiana Braga, este dado é relevante para compreendermos *Anarquistas* como um texto memorialístico:

> Caracterizamos a sua obra como memorialística a partir da constatação de que sua escrita não se restringe ao individual, vai além, contempla o coletivo, a narração das histórias de pessoas comuns e ilustres conhecidos. A sua escrita ao mesmo tempo em que tem caráter autobiográfico, quando centrada em si, é também biográfica, num sentido mais social, quando divulga acontecimentos cotidianos, eventos políticos e as particularidades de certos "personagens" dos quais conta as suas histórias (180).

Esta amálgama que Braga observa no texto de Gattai foi recomendada por Jorge Amado, com quem a autora foi casada até o falecimento do escritor em 2001. É notório que foi Jorge que a incentivou a escrever suas memórias. No prefácio que redigiu para *Anarquistas*, o escritor baiano explica que a sugestão veio após ler um malsucedido conto de sua esposa:

---

132 Gattai também menciona personalidades mundiais de outras nacionalidades, como os novelistas franceses Émile Zola e Victor Hugo (217, 382),

133 A maioria das referências que consultei concordam com a origem alemã do pai de Leuenroth. Toledo e Biondi, contudo, afirmam que o pai dele tinha nascido em Trentino-Alto Adige, na Itália, que na época era uma província do Império Austro-Húngaro (365).

> Descreva a vida em sua casa, a família, os amigos, os parentes, a rua, o bairro, a vinda dos avós e pais para o Brasil— os do lado paterno, anarquistas florentinos, para a famosa Colônia Cecília; os do lado materno, católicos vênetos, para substituir os escravos nas plantações de café—as reuniões proletárias, os primeiros automóveis chegados a São Paulo, o Brás, a Rua Caetano Pinto, o Bexiga, o Conde Fróla, Sacco e Vanzetti, tudo que viveste e de que guardas memória. Farás um livro único, um depoimento singular. (*Anarquistas* 8)

As orientações de Jorge já revelam as fronteiras maleáveis da memória enquanto discurso: ao contar sobre a família, Gattai deveria escrever sobre a cidade e ao narrar a cidade, inevitavelmente retrataria a História. O texto de Gattai seria "único" porque visitaria o contexto histórico; o depoimento de Zélia seria "singular" porque contaria uma história de uma família e, ao fazer isso, retratar a experiência coletiva de uma nação, marcada naquele momento histórico pela imigração europeia.

A própria referência à Colônia Cecília, para onde foram os avós paternos anarquistas de Gattai, é uma clara demarcação do contexto histórico no qual se situa o romance. Como esclarece Isabelle Felici, "A colônia Cecília, experiência que buscou pôr em prática os princípios anarquistas e que nasceu em 1890 no estado do Paraná, é o aspecto mais conhecido do anarquismo italiano no Brasil e sua primeira manifestação" (9).[134] Ao sair da "casa" para buscar a "rua", o romance faz uma guinada do "privado" para o "público", desconstruindo os aparentes limites entre ambos, tornando visíveis os elos que unem os dois conceitos e sublinhando a noção de que nenhum evento pessoal acontece fora de um dado contexto histórico. A "memória", situada, a princípio, no domínio privado, funde-se à "História", que nasce e depende do instante público para sua existência. Uma consequência dessa fusão é o entrelaçamento—ou, mais

134 Ver Rossi.

apropriadamente, a revelação do vínculo perene—entre a história pessoal e a história nacional.

A Colônia Cecília é mencionada no romance como sendo a mola motriz para a emigração da família Gattai. O leitor aprende que Francisco Arnaldo Gattai, o avô da autora, teve acesso ao livreto "I Comune in Riva al Mare" do Dr. Giovanni Rossi, cujo pseudônimo era "Cárdias". A colônia em tal folheto no romance é descrito como uma "Colônia Socialista Experimental" (*Anarquistas* 251). No final do livreto, vinha um convite do autor àqueles que se encantassem com as ideias ali mencionadas. Francisco Gattai compartilha as ideias do livreto e o convite com sua esposa Argía e assim nasce a proposta para emigração da família (*Anarquistas* 251). A narradora nos conta como seu pai explicou quem era o Dr. Giovanni Rossi e insere a narrativa pessoal no contexto histórico da época, mencionando, por exemplo, o encontro entre Rossi e o prestigioso compositor brasileiro Carlos Gomes em Milão, quando este escrevia a partitura da ópera "Lo Schiavo", que deveria ser tocada para o Imperador do Brasil na sua chegada naquela cidade italiana (*Anarquistas* 253).

Sabe-se que Carlos Gomes era protegido de Dom Pedro II e por causa disso conseguiu estudar na Europa, estreando com a ópera "O Guarani", baseada no homônimo romance de José de Alencar, em 19 de março de 1870 (Arruda 136).[135] A história narrada, portanto, cria ou melhor, revela pontes históricas entre os dois países conectados para sempre pela experiência migratória. Devemos pensar não apenas na residência de Gomes na Itália, mas lembrar que o maestro italiano Gioacchino Gianini, radicado no Rio de Janeiro e regente do Conservatório daquela cidade, onde Gomes estudou, contribuiu para a formação do ilustre compositor brasileiro (Nogueira 58). Além disso, lemos no romance que é através de Carlos Gomes que Cárdias ouve falar do Brasil e decide lá começar o seu experimento socialista.

135 Ver também < http://www.milaonasmaos.it/5-curiosidades-sobre-o--teatro-alla-scala/>.

O episódio também serve para mostrar a fragilidade entre as demarcações entre ficção e a história no livro. A correta observação de Coelho sobre a fusão entre memória e ficção em *Anarquistas graças a Deus* (21) é similarmente verdadeira para a representação da ficção e da história. Sabe-se, por exemplo, que o Imperador Dom Pedro II fez três excursões para fora do Brasil, visitando quatro continentes: em 1871, 1876 e 1887.[136] Sabe-se que ele estava em Milão em maio de 1888,[137] mas a sua primeira viagem ao exterior foi com 46 anos e, por conseguinte, depois da estreia de *O Guarani* na Itália ("As Viagens do Imperador Brasileiro pelo Mundo").[138] Portanto, há, neste caso, uma clara ficcionalização da história, a partir de dados apenas parcialmente corretos.

Não é apenas a relação entre Carlos Gomes e Dom Pedro II que é desconstruída e ficcionalizada. Semelhante representação é dada à relação entre Dom Pedro II e o personagem histórico Giovanni Rossi. Os dois trocam correspondências no romance memorialístico de Gattai e, "depois de várias démarches, Cárdias recebeu de D. Pedro II a posse de 300 alqueires de terras, incultas e desertas, num local entre Palmeira e Santa Barbara, no Paraná, e, ainda, a promessa de ajuda e apoio para o empreendimento" (255). Neste caso, Zélia Gattai se apropriou de um mito popular: "Dizem, por exemplo, que o imperador dom Pedro II doou algumas terras aos primeiros italianos anarquistas que aqui chegaram para implantar essas ideias no estado" (Milan). Entretanto, de acordo com registros históricos nunca houve comunicação entre Rossi e o imperador. Segundo Pollianna Milan,

> Rossi, tido como o fundador, pretendia instalar uma colônia experimental anarquista no Uruguai, por isso a intenção inicial era chegar ao Rio Grande do Sul. O mal-estar da longa viagem [. . .] fez com que eles desembarcassem em Paranaguá. Resol-

136 Ver página 256 para outra menção a Dom Pedro II.
137 Ver também Mota Gomes 1261.
138 Ver também Rocha.

> veram ficar, entraram em contato com a Inspetoria de Terras e Colonização e compraram alguns alqueires perto do município de Palmeira, por meio de um parcelamento. (Milan)

Apesar de Gattai mencionar o plano inicial de se instalarem no Uruguai, a história que ela conta é bem diferente. Gomes fala do Brasil para Cárdias, que se fascina: "Pôs de lado imediatamente o projeto, ainda embrionário, de tentar o Uruguai. O Brasil o chamava" (254). É evidente que a autora tinha conhecimento de dados da história. Contudo, a ordem ou veracidade dos acontecimentos para ela, como boa ficcionista que era, não eram relevantes. Neste caso, como em outros em *Anarquistas graças a Deus*¸ a brincadeira com a história serve como crítica à mesma, como uma ferramenta para aniquilar o seu status enquanto ciência e extinguir seu posicionamento perante a verdade. Ficção e história populam o romance memorialista de Gattai como discursos paralelos, sinalizando que ambos têm valor igual. Com a ficcionalização da história oficial, a literatura também chama atenção para suas limitações e omissões, criando e comentando, por exemplo, sobre momentos pessoais e íntimos de personagens históricos, situações, ou segundo Hayden White, possíveis "eventos" que a história, que se dedica a criar "fatos", normalmente despreza. Deste modo, a ficção aponta para a multiplicidade de formas em que o passado pode(ria) ser/ter sido contado, abrindo o leque de representações possíveis e imagináveis para "o que aconteceu".

Para White "eventos, pessoas, estruturas e processos do passado podem ser objetos de estudo de qualquer e todas as disciplinas das áreas de ciências humanas e sociais e até de muitas das ciências físicas. [...] Elas se tornam históricas apenas ao passo que são representadas como sujeitos de algum tipo de escrita especificamente histórica" (2). Ele ressalta que nem todos os "eventos" se tornam "fatos", visto que "eventos acontecem, enquanto fatos são constituídos por descrição linguística" (18), sendo selecionados e gerados pelo/a historiador/a, jornalista, ou por outro agente.

Como mostrei anteriormente, o romance de Gattai está povoado de personagens históricos, porém imaginados sem a pompa e circunstância da representação tradicional da história oficial. A escolha por tal variedade de representação está presente em outras obras de Gattai, como recorda Luisa Pinheiro:

> As anedotas de Zélia têm como personagens, além do já citado Neruda, Simone de Beauvoir, Jean-Paul Sartre, Dorival Caymmi, Pablo Picasso, todos retratados nas situações mais corriqueiras. Numa visita ao Brasil para conhecer a Ilha do Bananal, Simone de Beauvoir está morrendo de sede, pede uma "cervejinha" e se encanta com a expressão "estupidamente gelada" para falar da bebida. O personagem mais recorrente é, claro, o próprio Jorge Amado ("Zélia Gattai").

A observação de Pinheiro é bastante perspicaz. Em *Anarquistas graças a Deus*, o enfoque nas situações mais simples, evitando a exaltação do "fato histórico" em si, se harmoniza mais com a narrativa familiar a que se propõe o texto memorialístico de Gattai.

Tal enfoque, todavia, não afasta a acuidade histórica da sua narrativa. Seria errado dizer que Gattai abandona totalmente os "fatos" nas suas obras. Pinheiro sublinha, por exemplo, que "Outro tema interessante abordado em seus livros é o do exílio no fim da Era Vargas, quando o Partido Comunista foi posto na ilegalidade e Jorge Amado, então deputado federal, teve que sair do país" ("Zélia Gattai"). Uma estratégia que mantém a conexão com o fato histórico acesa em *Anarquistas graças a Deus* é a própria inclusão de personagens históricos, pessoas que tiveram uma participação na sociedade reconhecida pela história oficial, na sua narrativa. Em *Anarquistas graças a Deus*, entretanto, "fatos" e "eventos" caminham juntos, como acontece na vida real. Muitas vezes, deveras, o fato aparece para destacar o evento. Por conseguinte, com a sua maneira de abordar a história, a escrita de Gattai em *Anarquistas graças a Deus* rejeita a distinção entre "fato" e "evento", da forma como é definida por Hayden White.

Ainda que a ênfase maior da narrativa de *Anarquistas graças a Deus* seja em possíveis "eventos", situações não exploradas pela história, Gattai não deixa os "fatos" de lado totalmente. Quando o faz, ainda assim os insere dentro do contexto da família, demonstrando como existe uma conexão intrínseca entre a história e a nossa vida particular. Somos afetados por estes eventos que vêm a ganhar o destaque de fatos. Eles fazem parte do nosso dia-a-dia. No entanto, como as menções a Dom Pedro II e Carlos Gomes citadas acima revelam, a autora e sua narrativa não aceitam a hierarquia que tradicionalmente permeia a relação entre estas duas noções, negando ao "fato" a posição de proeminência à medida que sua narrativa salienta o "evento".

Vou analisar alguns casos para exemplificar o convívio entre fato e evento no romance de Gattai. O primeiro é quando, ao recusar um pedido das crianças para irem ao Parque Antártica, o pai de Zélia compara-se a dois renomados imigrantes italianos radicados em São Paulo: "Não, não sou nem Matarazzo nem Crespi!" (87). A reclamação do Sr. Ernesto revela a disparida econômica já presente entre os seus patrícios. Francesco Matarazzo, foi um grande empresário que começou explorando gordura de porco em Sorocaba (Parron 45). Segundo Nelson Blecher, o Conde Matarazzo "foi o maior empreendedor do país em todos os tempos e ainda um dos nomes de destaque do capitalismo mundial" (Blecher). O Conde Rodolfo Crespi, único rival de Matarazzo na disputa por poder na comunidade italiana na cidade, foi um dos maiores industriais do Brasil no início do século passado (Bertonha: 2001, 168; Xavier). É necessário registrar, todavia, que eles são mencionados no romance para que Ernesto Gattai faça um comentário sobre a sua situação financeira, que é o que importa na narrativa; dizendo de outra forma, eles deixam de ser o centro do texto, como certamente eram em jornais da época, para abrir espaço para a história dos Gattai, ainda desconhecida do público na época da publicação de *Anarquistas*.

Matarazzo e Crespi foram personalidades influentes na história de São Paulo e do Brasil. A comparação feita pelo Sr. Ernesto, além de situar o romance em um determinado momento histórico, traz à tona o seu contexto socio- econômico.

Outro exemplo que é digno de discussão é a forma como a Revolução dos Tenentes aparece no romance. A primeira referência a este "fato" histórico é quando Zélia conta que ao chegar na escola as aulas estavam canceladas porque "estourara uma revolução na cidade" (311). Ela volta para casa para "contar a novidade" e lá todos já sabiam "do acontecimento" (311). Note, contudo, que o nome da Revolução não é mencionado nesta secção e "Ninguém conhecia detalhes da tal revolução" (311). Estas são estratégias narrativas para diminuir o foco no "fato" em si. O leitor aprende o nome de um dos líderes da Revolução no início: o já aposentado General Isidoro Dias Lopes, que anteriormente tinha deixado o Exército para unir-se a Revolução Federalista no Rio Grande do Sul ("Isidoro Dias Lopes"). Todavia, a narrativa logo se ocupa de relatar o modo como a Família Gattai recebeu a notícia da revolução e se organizou para enfrentá-la: "Mamãe demonstrava sua aflição andando de um lado para outro, como barata tonta"; "saiu acompanhada dos três filhos mais velhos, para ajudá-la a trazer os mantimentos que ela se dispunha a armazenar, com o objetivo de se garantir para qualquer eventualidade" (311). A experiência da família marca o resto do capítulo e do seguinte do mesmo modo: "Papai era mais quem se preocupava"; "E se Remo fosse convocado?"; "Em nosso bairro não havia movimento militar"; "Ao ouvir falar em bombas e mortos no Brás, mamãe entrou em crise: 'o que será da minha irmã" (312); "A casa entrou em ritmo de revolução" (316). Personagens históricos da Revolução dos Tenentes como o General Isidoro e o Governador de Minas Gerais e depois Presidente do Brasil Artur Bernardes aparecem no romance apenas de forma fortuita e trivial, como em uma letra de uma modinha cantada pelas crianças: "Fala a metra-

lha/ responde o canhão/ o Isidoro Lopes/ vai ganhar a revolução!"; "Isidoro não tem medo/ Nem tampouco tem preguiça/ Vai fazer do Artur Bernardes/ Um pedaço de linguiça!" (319). Até no momento em que o fim da revolução é anunciado o texto assinala a consequência para a Família Gattai: "a Revolução terminou. Isidoro derrotado, papai arruinado" (325). Estes exemplos deixam claro que, portanto, a ficção de *Anarquistas graças a Deus* subverte o discurso histórico, não negando-o, mas ajudando o leitor a constatar que existem, inevitavelmente, lacunas fundamentais na representação histórica.

Uma secção que é tal-qualmente relevante é a lembrança da protagonista do primeiro enterro que assistiu. A personagem Zélia se utiliza de dois "fatos" para situar o "evento" historicamente. Primeiro menciona a travessia aérea do Oceano Atlântico pelos portugueses Gago Coutinho e Saracuda Cabral, que saíram do Rio Tejo em direção ao Rio de Janeiro no dia 30 de março de 1922, levando setenta e nove dias para completar o trajeto planejado ("Aconteceu em 1922")[139]: "Foi em 1922, quando da chegada de Gago Coutinho e Sacadura Cabral, de seu longo e espetacular reide aéreo, Portugal Brasil" (101). O segundo é o Centenário da Independência do Brasil e sua celebração na capital paulista (101). Estes dois dados históricos dão credibilidade à memória da autora, ao passo que servem como pano de fundo para que a história da família seja contada. Ou seja, o realce cai na experiência pessoal e não no fato em si.

Os "heróis da independência", "D. Pedro I, José Bonifácio de Andrade e Silva, Cônego Januário da Cunha Barbosa, José Clemente Pereira, Joaquim Gonçalves Ledo e outros", são citados nesta passagem por terem seus retratos montados em molduras para a parada. A montagem, sem embargo, acontece na casa dos Gattai (101) e o texto prioriza os acontecimentos na residência da família: "Nossa casa ficou repleta de parentes e amigos que vieram de longe para

139 Ver também Studart.

apreciar os festejos" (102). A parada de Coutinho e Cabral merece ainda mais atenção pois pode ser interpretada simbolicamente, como um comentário meta-ficcional, usado como técnica narrativa para examinar sua própria estrutura. Nesta secção, a narradora Zélia conta a história do casal de portugueses Dona Deolinda e Seu Antonio. Eles tinham dois filhos e a menor fica doente no dia da parada. Ao invés de ficar em casa para cuidar da filha, eles vão assistir a passagem dos seus compatriotas: "na falta de alguém que cuidasse dela, resolveram levá-la, embrulhada num xale; a menina também homenagearia os patrícios, teria o que contar quando crescesse" (102). Encontra-se na decisão da família uma supervalorização do fato histórico e falta de cuidado com a situação doméstica. O resultado foi a morte inesperada da caçula: "a menina dos quitandeiros tinha morrido" (102). Com este desfecho, o texto alerta seu leitor para os perigos de se colocar os fatos históricos no centro e não se dar a devida atenção ao que acontece nas margens, onde a vida efetivamente está.

Na edição de *Anarquistas graças a Deus* com a qual estou trabalhando tem outro componente que dá pleno destaque ao momento histórico no qual o livro está inserido: as fotografias. Este elemento paratextual imediatamente lança o leitor para a época onde a história se desenvolve. As roupas da família, os cortes de cabelo, os carros, as cópias dos documentos, as descrições das casas e das ruas, são orientações históricas que colocam as imagens, pretensamente estáticas no papel, em movimento, transpondo o leitor para a virada para o século XX e confirmando a intenção do romance —ou pelo menos a possibilidade desta—em retratar não apenas as experiências particulares de uma personagem e sua família, mas igualmente caracterizar uma determinada era, seus costumes e contrastes. Esta proposta se faz mais compreensível ainda pelo fato de ser com as fotografias que o texto se inicia, sinalizando para o leitor

desde o início a necessidade de se compreender este relato imerso no contexto histórico a que se remete. Como a prosa de Gattai, as fotografias rastreiam um passado privativo e recôndito para desvelar um tempo pregresso coletivo.

Este romance memorialista utiliza outros marcos relevantes para situar o seu enredo no passado. Datas povoam todo o texto, nos ajudando a traçar a trajetória desta família de imigrantes nesta nova nação. Sem embargo, Gattai nem sempre provê datas marcadamente "históricas". Nestes casos, o leitor precisa fazer o seu dever de casa, buscando por si só relacionar as referências de cunho pessoal com a contextualização do período indicado. Eis um exemplo: aprendemos logo no início do texto que o Sr. Ernesto, pai de Zélia, alugara o casarão onde ela nasceu e passou boa parte da sua adolescência em 1910 (41). Para ele, um dado importante da casa era "o enorme barracão ao lado, uma velha cocheira ligada à casa" onde ele estabeleceria sua oficina mecânica (42). Dois pontos requerem análise, por uma perspectiva histórica. Primeiro, a menção à cocheira, que naquela ocasião já caiu em desuso. O texto não explica de forma explícita, mas o comentário é um espelho da chegada dos automóveis na cidade em 1893 (Tosta 39).[140] Os automóveis são, de fato, tema bastante explorado na narrativa: "Naqueles tempos, a vida em São Paulo era tranquila. Poderia ser ainda mais, não fosse a invasão cada vez maior dos automóveis" (64). Nesta secção, devidamente intitulada "Os Automóveis Invadem a Cidade", a descrição da vida urbana permite a inserção do texto memorialista no contexto histórico com grande fulgor, tanto por relatar o que existia, com o comentário sobre a velocidade máxima, por exemplo, como da mesma forma expor o que até então não era realidade: "Não havia surgido ainda a febre dos edifícios altos [...]. Não existia rádio, e televisão" (64).

140 Ver Tosta para uma discussão do automóvel como símbolo de modernidade em São Paulo.

Uma cena que devemos investigar é a abertura da oficina mecânica do Sr. Ernesto. Segundo Marco Antonio Brandão, "Em meio à grande massa de imigrantes, destituídos de recursos econômicos, houve aqueles que trouxeram consigo algum *saber-fazer*, um conhecimento imprescindível para a sociedade onde se estabeleceram" (320). Este "*saber-fazer*" o coloca à frente de muitos, fato evidente no episódio da compra do seu primeiro carro, o "Motobloc" (44). Diferente do antigo proprietário, que se sentia estressado e nervoso por ter batido o carro que não conseguia dirigir direito, Sr. Ernesto, "o habilidoso comprador", "num abrir e fechar de olhos, botou o carro tinindo, novo" (44). Fica, portanto, o Sr. Ernesto caracterizado como um desses imigrantes que contribuíram de forma essencial para a sociedade que lhes acolhiam, ajudando São Paulo a embarcar na modernidade.

Ainda que saibamos que o texto é memorialista e, portanto, supostamente baseado em eventos que aconteceram e pessoas que existiram, a alusão a personagens como a portuguesa Dona Josefina (59) é também significativa no que serve para ilustrar o estreitamento da relação entre "memória" e "História" em *Anarquistas*. A personagem reflete a expressiva presença portuguesa no Brasil naquele período. Depois dos italianos, os portugueses constituíam o segundo grupo maior de imigrantes, seguidos dos espanhóis e alemães (Trento 18). A secção sobre o cinema mudo (65-70) e o parágrafo sobre o bonde (88) são outros exemplos que datam o texto de Gattai.

Não podemos esquecer, obviamente, a constante referência ao anarquismo por todo o texto, que é outro indicador histórico relevante. De forma sucinta, podemos caracterizar o anarquismo como um movimento político baseado numa teoria social que repudiava o poder do Estado, desafiando hierarquias e confrontando costumes. Encontramos evidência de anarquistas italianos no Brasil desde 1890, tendo sido o grupo essencial para o movimento operário no Brasil (Trento 222-224). Stiffoni ressalta que "a presença de muitos

anarquistas entre os imigrantes italianos não era casual, mas fruto de uma escolha precisa das autoridades italianas que pretendam livrar-se dos mais combativos militantes entre os partidos revolucionários" (48-49). O sentimento e a mentalidade anarquista ocupam e caracterizam o livro.

Quando a narradora não chama seus familiares diretamente de "anarquistas" ("Aquela era uma casa de 'livres-pensadores', de anarquistas" 60), declaração que faz já no título do livro, sugere isso pelas atitudes dos mesmos: "Mas seu Ernesto não nascera para servir a patrões" (48); "Ernesto Gattai, simplesmente não pagou a multa" (62). Além da caracterização do pai de Zélia e de toda sua família como anarquista, o livro está repleto de personagens, históricos e comuns, que distinguem-se pelo pensamento anarquista. Nas mesmas páginas em que aparece o lendário Oreste Ristori (287) encontramos um desconhecido "velhinho italiano", que era o "mais entusiasta em suas reivindicações" (282). Eis um de seus questionamentos: "Por que temos que pagar a água se a natureza nos oferece o líquido de graça? [...]. A água, companheiros, deve ser um bem de todos, a água não tem dono!" (282). Para a menina Zélia, "De todos os oradores [era] o único que [ela] ouvia com prazer" (282). Mais uma vez a ficção de Gattai privilegia o anonimato, confirmando seu compromisso em evidenciar o periférico em repúdio ao centro.

Posto que é através da história pessoal que temos acesso à história nacional, seria errado classificar *Anarquistas* como um romance histórico. Este gênero surge oficialmente no século XIX, mas Georg Lukács alerta sobre a existência de romances históricos nos séculos XVII e XVIII. Entretanto, ele prefere chamá-los de "realistas" por serem "históricos" apenas por caracterizar suas personagens com base nas idiossincrasias do período (19). Sir Walter Scott é um dos autores que Lukács associa ao surgimento do romance histórico no século XIX. Diferente de seus antecessores, os romances realistas-sociais do século anterior, Scott trata a História diferentemente,

chegando a influenciar os historiadores franceses da época (31). Ele busca gerar uma sensação de completude, recusando o romantismo que marca o período anterior, visando oferecer um espelho incontestável dos antagonismos históricos (34), de modo que o leitor "reviva os motivos sociais e humanos que levaram os homens a pensar, sentir e agir exatamente como foi na realidade histórica" (Lukács 42).[141] O realismo, a verossimilhança e a autenticidade, portanto, eram objetivos dos romances históricos no século XIX.

Apesar do seu caráter memorialista, a prosa de Gattai não tem estes propósitos citados acima. O aspecto ficcional da narrativa é inequívoco. Muitas das memórias contadas, de fato, não são suas, mas sim reconstruções de outras memórias coletivas, familiares, regionais ou nacionais. Este é o caso, por exemplo, quando a narradora descreve a chegada da personagem Maria Negra na casa da família: "Maria Negra chegou em nossa casa um mês antes de meu nascimento, seria a minha pajem" (59). É óbvio que essa memória, anterior ao seu nascimento, lhe foi passada por outra(s) pessoa(s). Da mesma forma que seria impossível para ela lembrar do seu encontro com Maria logo após seu nascimento: "O primeiro galanteio dirigido a mim ao nascer foi de Maria Negra. [...] Ao apresentarem a criança à Maria Negra ela não conseguiu conter-se: 'Credo! Parece uma broa saída do forno!', exclamou, rindo feliz, tomando-me cuidadosamente em seus braços" (61). Em situações como estas, o texto subverte sua natureza memorialista, revelando explicitamente sua feição ficcional. É, portanto, o próprio relato pessoal, de onde deve germinar a memória, que se/a corrompe, desfigurando-se ao ceder espaço ao elemento ficcional.

A publicação de *Anarquistas graças a Deus* foi um marco essencial para a representação dos imigrantes na literatura e socie-

141 Toda tradução do inglês para o português neste ensaio é minha, a não ser que o tradutor seja indicado.

dade brasileira. Vários discursos nacionalistas que surgem no país desde 1889 têm caráter xenófobo, especialmente depois da Primeira Guerra Mundial (Seyferth 96). Durante o Estado Novo houve uma campanha de nacionalização que tomou medidas como atacar o uso de línguas estrangeiras nas escolas (Seyferth 97). Exigia-se "abrasileiramento" e "assimilação" (Seyferth 97). No Regime Militar de 1964 até 1985, estrangeiros e descendentes de imigrantes no Brasil foram vítimas de perseguições dos militares (Barreto). Ana Luisa Zago de Moraes e José Carlos Moreira da Silva Filho explicam que "certos imigrantes eram indesejados, notadamente os de esquerda provenientes de Estados socialistas" (105). Imigrantes do Extremo Oriente foram monitorados, muitos expulsos (Moraes & Silva Filho 113-120). Quando chegaram para substituir os africanos escravizados no Brasil, os italianos também sofreram muito preconceito, encontrando condições de trabalho precárias e resistência de aceitação pelos grupos já presentes no país ("Hoje 'anfitriões' de refugiados, italianos sofriam preconceito no Brasil'").

Ao destacar a singularidade da experiência italiana dentro da história nacional, Gattai paradoxalmente gera uma contra narrativa de pertencimento na nação através da diferença. Contando a história da comunidade italiana em São Paulo, ela paradoxalmente ressalta a participação deste grupo na história brasileira, dando legitimidade para a inclusão destes imigrantes italianos no discurso e espaço nacional. Sua narrativa realça a importância da história pessoal, asseverando o vínculo desta com a história oficial. Quando *Anarquistas graças a Deus* privilegia o "evento" (memória) e recusa a autoridade do "fato" (História), o romance coloca um e outro no mesmo nível. A sugestão de que a história pessoal acompanha o fluxo da coletiva urde-as, deixando concomitantemente evidente o caráter seletivo da História, suas omissões, o que a narrativa de Gattai despreza.

OBRAS CITADAS

"Aconteceu em 1922 - a travessia aérea do Atlântico: a partida de Gago Coutinho e Sacadura Cabral". *Diário de Notícias*. 30 Março 2019. Acesso 23 setembro 2019. <https://www.dn. pt/edicao-do-dia/30-mar-2019/a--travessia-aerea-do-atlantico-a-partida-de-gago-coutinho-e-sacadura--cabral-10741786.html>.

Alencar, José de. *O Guarani*. 1857. São Paulo: Ateliê, 2014.

Alvim, Zuleika Maria Forcione. "O Brasil italiano (1880-1920)". *Fazer a América*. Boris Fausto, org. São Paulo: EDUSP, 2000. 39-52.

Arruda, Silvio Ferraz de. *Frases célebres notáveis*. (1973) 2ª. ed. São Paulo: Livraria Nobel S.A. 1998.

Barreto, Gustavo. "O terrorismo do estado brasileiro contra os estrangeiros durante a ditadura civil-militar (1964-1985)". Acesso 27 Dezembro 2019. < https://midiacidada.org/o-terrorismo-do-estado-brasileiro-contra-os--estrangeiros-durante-a-ditadura-civil-militar-1964-1985/>.

Bertonha, João Fábio. *O fascismo e os imigrantes italianos no Brasil*. Coleção História 40. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

---. *Sob a sombra de Mussolini: os italianos de São Paulo e a luta contra o fascismo, 1919-1945*. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1999.

Blecher, Nelson. "O maior do Brasil, um dos maiores do mundo". *exame*. (*Revista Exame*). 18 Fevereiro 2011. Acesso 15 Janeiro 2020.

Braga, Kassiana. "Zélia Gattai e as publicações *Anarquistas graças a Deus* (1979) e *Città di Roma* (2000): uma construção de si". *Faces da História*. 3.2 (2016): 176-193.

Brandão, Marco Antonio. "A mobilidade social do imigrante italiano pobre no Brasil (1890-1930): uma contribuição à historiografia da imigração em São Paulo." *História e cultura*, 4.1, mar. 2015, pp. 319-337.

Brum, Rosemary Fritsch. *Uma cidade que se conta: imigrantes italianos e narrativas no espaço social da cidade de Porto Alegre nos anos 20-30*. São Luis/MA: EDUFMA, 2009.

Camargo, Marcos. "Como os bondes de São Paulo desapareceram." *São Paulo São*. 31 Outubro 2019. Acesso 22 novembro 2019. < https://sao-paulosao.com.br/conteudos/outros/645-como-os-bondes-de-s%C3%A3o--paulo-desapareceram.html#>.

Capelli, Vittorio. "Pequenas pátrias, a pátria, outras pátrias: as complexas

identidades dos italianos no Brasil e na América Latina". *Naveg@mérica: Revista electrónica editada por la Asociación Española de Americanistas*. 13. 2014. 1-14. <http://revistas.um.es/ navegamerica>

Coelho, Odette Penha. "O estatuto ficcional no discurso de Zélia Gattai (a propósito de *Anarquistas, graças a Deus*). *Revista de Letras*, Vol. 28, 1988, pp. 19-25.

Dulles, John W. F. *Anarchists and Communists in Brazil, 1900-1935*. Austin: U of Texas P, 1973.

Felici, Isabelle. "A verdadeira história da colônia Cecília de Giovanni Rossi." *Cad. AEL,* n. 8/9, 1998, pp. 9-66.

Gattai, Zélia. *Anarquistas graças a Deus*. 1979. 38ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

Gomes, Carlos. *O guarani*. 19 de março, 1870. Teatro Scala, Milão.

Heath, Nick. "Leuenroth, Edgard, 1881-1968". *libcom.org*. 9 Dezembro 2009. Acesso 11 Abril 2020. <https://libcom.org/history/leuenroth--edgard-1881-%E2%80%931968>.

"Hoje 'anfitriões' de refugiados, italianos sofriam preconceito no Brasil". *ANSA Brasil: Agência Italiana de Notícias*. 21 Fevereiro 2020. Acesso 03 Maio 2020.<http://ansabrasil.com.br/ brasil/ noticias/brasil/entrevistas/2016/03/09/Hoje-hospedes-na-UE-italianos-sofriam-preconceito--Brasil_8965267.html>.

"Isidoro Dias Lopes". *FGV CPDOC*. A era Vargas: dos anos 20 a 1945. Acesso 27 outubro 2019. <https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/biografias/isidoro_dias_lopes>.

Lukács, Georg. *The Historical Novel* (1962). Tradução de Hannah e Stanley Mitchell. Lincoln & London: U of Nebraska P, 1983.

Macambira, Yvoty de Macedo Pereira. "Os Italianos e a Arquitetura Paulistana." *R. Italianística, ano III, no. 3, 1995,* pp. 57-72.

Martins, José de Souza Martins. "São Paulo: metrópole da modernidade vacilante." *Ponto Urbe: Revista do núcleo de antropologia urbana da USP*, 18, 2016, pp. 1-14.

Milan, Pollianna. "Dos mitos à verdade sobre a Colônia Cecília." Vida e cidadania. 18 Março 2011. Acesso 11 Novembro 2019. < https://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/dos-mitos-a-verdade-sobre-a-colonia--cecilia-ekg9lok3sgkj3r557nrzj5tfy/>.

"Milão nas mãos". <http://www.milaonasmaos.it/5-curiosidades-sobre-o--teatro-alla-scala/>. Acesso em 03/01/2020.

Moraes, Ana Luisa Zago de & José Carlos Moreira da Silva Filho. "A cidadania como dispositivo de segurança: por uma justiça de transição em matéria de migrações". *Direito & Praxis*. 7.4 (2016): 96-134.

Mota Gomes, Marleide da. "The Decline of Dom Pedro II's Empire and Health: Neurophatogenic Implications." *Arq Neuropsiquiatr* (2007): 65 (4-B), 1260-1265.

Nogueira, Marcos Pupo. *Muito além do melodramma: os prelúdios e sinfonias das óperas de Carlos Gomes*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

Oliveira, Lucia Maria Lippi. *Nós e eles: relações culturais entre brasileiros e imigrantes*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

Parron, Milton. *São Paulo, a trajetória de uma cidade: história, imagens e sons*. São Paulo: *Nobel*, 2004.

"Pietro Gori". *Anarcopedia.org*. 29 Abril 2020. Acesso 18 maio 2020. < https://www. anarcopedia. org/ index.php/Pietro_Gori>.

Pinheiro, Luisa, "Zélia Gattai: um resgate das memórias da escritora paulistana". *Walkirias*. "Literatura". 22 agosto 2017. Acesso 15 dezembro 2019. < http://valkirias.com.br/zelia-gattai/>.

Rocha, Paula. "Pedro II, o imperador viajante". "Comportamento". *ISTOÉ Independente*. 22 Outubro 2010. Acesso 13 novembro 2019.

Romani, Carlo. *Oreste Ristori: uma aventura anarquista*. São Paulo: Annablume, 2002.

Rossi, Giovanni. *Colônia Cecília e outras utopias*. Trad. Marzia Terenzi Vicentini & Miguel Sanches Neto. Coleção Brasil Diferente. Curitiba: Imprensa Oficial, 2000.

Seyferth, Giralda. "A assimilação dos imigrantes como questão nacional". *MANA* 3.1 (1997): 95-131.

Sircana, Giuseppe. "GORI, Pietro". *Dizionario biografico degli italiani*. 58 (2002) Istituto dell'Enciclopedia Italiana. Acesso 03 Fevereiro 2020. <http://www.treccani.it/ enciclopedia/pietro-gori_%28Dizionario--Biografico%29/>.

Soares, Weber, Denise Helena França Marques, Sérgio Donizete Faria & Dimitri Fazito de Almeida Rezende. "Italianos no Brasil: síntese histórica e predileções territoriais". *Fronteiras*. 13. 23. (2011): 171-199.

Stiffoni, Giovanni. "Evolução dos imigrantes anarquistas de origem italiana em São Paulo e sua contribuição para a luta social". *Navegar* 3. 4. (Jan.--Jun. 2017): 39-54.

Studart, Alberto. “Gago Coutinho e Sacadura Cabral, heróis portugueses que fizeram a primeira travessia aérea do Atlântico Sul”. *Asas & Flaps*. Aeromodelismo Aviação Helimodelismo. 18 dezembro 2011. Acesso 13 novembro 2019.

Toledo, Edilene & Luigi Biondi. “Constructing Syndicalism and Anarchy Globally: The Transnation al Making of the Syndicalist Movement in São Paulo, Brazil, 1895-1935”.

Anarchism and Syndicalism in the Colonial and Postcolonial World, 1870-1940”. The Praxis of National Liberation, Internationalism and Social Revolution. Ed. Steven Hirsch & Lucien Van Der Walt. Leiden: Brill, 2010. 363-394.

Tosta, Antonio Luciano de Andrade. “Exchanging Glances: The Streetcar, Modernity, and the Metropolis in Brazilian Literature.” *Chasqui*, 32.2, Nov. 2003, pp. 35-52.

Trento, Angelo. *Do outro lado do Atlântico: um século de imigração italiana no Brasil*. Trans. Mariarosária Fabris (capítulos 2-5) & Luiz Eduardo de Lima Brandão (capítulos 1, 6-7). São Paulo: Nobel: Istituto Italiano di Cultura di San Paolo: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1988.

“As viagens do imperador brasileiro pelo mundo”. *Revista Museu*. 14 outubro 2018. Acesso 15 novembro 2019. <https://www.revistamuseu.com.br/site/br/noticias/nacionais/5470-14-10-2018-as-viagens-do-imperador--brasileiro-pelo-mundo.html>.

Vincenzo, Arsillo. “A descoberta da representação: figuras do discurso retórico na ‘Carta do achamento’ de Pero Vaz de Caminha.” *Abril: Revista de estudos de literatura portuguesa e africana*, NEPA UFF, vol. 8, no. 16, 2016, pp. 29-44.

White, Hayden. *Figural Realism: Studies in the Mimesis Effect*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1999.

Xavier, Maurício. “Saiba quem foi o Conde Rodolfo Crespi.” *Veja São Paulo*. 22 dezembro 2016. Acesso 17 fevereiro 2020. <https://vejasp.abril.com.br/cidades/quem-foi-rodolfo- crespi/>.

Das margens da história nacional: *Brazil-Maru*, de Karen Tei Yamashita, *Gaijin*, de Tizuka Yamasaki, e os estudos nipo-americanos hemisféricos

Maria Cristina Ribas
Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Frans Weiser
University of Georgia , Athens

Introdução

Ao erguermos a vista, não vemos fronteiras.

(provérbio japonês)

Em 2019, ao publicar nova edição do romance de John Okada, *No-No Boy* (1957), a Penguin Press causou polêmica e desconcertou parte considerável da comunidade asiático-americana. O importante romance nipo-americano delineia um retrato politicamente pungente de um jovem imigrante que, em furiosa rejeição à internação estadunidense de japoneses-americanos durante a Segunda Guerra Mundial, torna-se uma ativa voz de resistência. Ao se recusar a lutar contra o Japão, o protagonista enfrenta a prisão e é banido, tanto pelos imigrantes quanto pelas culturas dominantes estadunidenses. Em comentário sobre a recuperação na década de 1970 do romance esgotado, a nipo-americana Karen Tei Yamashita defendeu que a mais nova reedição do trabalho de Okada ocorreu em momento crucial: em 2018, a Suprema Corte dos Estados Unidos finalmente anulou a decisão que justificara a internação japonesa durante a Segunda Guerra Mundial, mas, paradoxalmente, manteve decisão sustentada pelo presidente Donald Trump, a chamada "proibição de viagens muçulmanas." Por fim, Yamashita valorizou o trabalho

de Okada, que, a seu ver, não deve ser lido apenas sob a lente das divisões e tensões que fraturam a comunidade nipo-americana, mas sim como alimento das discussões sobre os desafios históricos de outros grupos "*on the margins, among Chinese Americans, African Americans, and whites*." (Yamashita 2019). De fato, como ela mesma observou em outro momento, o livro de Okada atua como aglutinador das histórias da imigração asiático-americana pelo hemisfério, porque o narrador recebe correspondência de famílias morando no Brasil (Murashige 325).

Assim, o romance recuperado de Okada servia durante os anos 1970s e 1980s como base de uma tradição de escrita literária realizada por imigrantes japoneses na América do Norte. Mas enquanto aquele desenvolvimento transnacional reconhecia a necessidade continuada de enfrentar os desafios de assimilação e tratamento na Segunda Guerra Mundial, ilustrado por exemplos canônicos como *Obasan* (1981) e *Itsuka* (1992), da canadense Joy Kogawa, a orientação do movimento foi primariamente Leste-Oeste e não se transformou numa visão norte-sul hemisférica, não obstante uma documentada diáspora japonesa no México, no Peru e também no Brasil. Como a Lei de Exclusão Asiática de 1924 ajudou a desviar a imigração japonesa dos Estados Unidos para a América Latina, o Brasil se tornou destino primário entre 1920 e 1940, mas apesar de contar com a maior população japonesa fora do Japão, o país não viu o desenvolvimento de uma tradição literária e cultural comparável à da América do Norte.

De fato, o texto mais conhecido em português até hoje é, na verdade, um filme: *Gaijin*: *Os caminhos da liberdade* (1980). Marcando a estreia de Tizuka Yamasaki, foi a primeira vez que uma diretora latino-americana ganharia o prêmio do Festival Internacional do Novo Cinema Latino-americano da Havana (Marsh 97). Ao mesmo tempo, o filme recebeu muita atenção no Brasil por motivos diferentes, visto que coincidiu com dois momentos que concederam

visibilidade à comunidade nipo-brasileira: o início das celebrações nacionais dos setenta anos da chegada dos primeiros imigrantes japoneses ao Brasil e a inauguração de um museu histórico dedicado à migração nipo-brasileira.[142] O retrato do filme sobre a exploração a que os japoneses foram submetidos continua sendo pedra de toque quarenta anos após seu lançamento, e a sequência *Gaijin: Ama-me como sou* (2005) expande o foco histórico original para saga familiar ambientada no contexto da Segunda Guerra Mundial e das questões econômicas da década de 90 — fatores, aliás, que precipitaram o retorno ao Japão de muitos japoneses-brasileiros rotulados *decasséguis*[143], a mesma viagem ao revés dos seus antecedentes.

É importante notar que, embora alguns exemplos de filmes documentais tenham aparecido durante os anos 1970[144], *Gaijin* foi o primeiro longa-metragem no Brasil a tratar da questão da imigração japonesa, chamando atenção a um grupo que tinha sido excluído da identidade nacional supostamente representada pela "democracia racial,"[145] conceito cunhado por Gilberto Freyre nos anos 30 e apropriado pelo regime militar (1964-1985). Apesar de algumas exceções, a literatura brasileira-japonesa não ganhou força[146], em parte

142 Ver a "Introdução" de Nishida para obter mais informações sobre a história e a importância da família de Yamasaki.

143 Decassegui (出稼ぎ), formado pela união de 出る (deru, sair) e 稼ぐ (kasegu, ganhar dinheiro), é utilizado no Japão para designar todos trabalhadores estrangeiros residentes no Japão, tenham ou não ascendência japonesa.

144 Alexandre Kishimoto e Rose Hikiji proveem uma história útil do cinema Nipo-brasileiro em "Nikkeis no Brasil, dekasseguis no Japão."

145 "Democracia racial, democracia étnica ou ainda democracia social" fazem parte da terminologia usada pelo sociólogo brasileiro para descrever as relações raciais num Brasil idílico, de modo a sinalizar a crença de que o país teria escapado da herança racista a partir da convivência harmônica entre brancos e negros, diferentemente da experiência vivida em outros países, notadamente os Estados Unidos (*Casa grande & senzala*, livro de 1933).

146 Ver, por exemplo, *Sonhos bloqueados* (1987) de Laura Honda-Hasegawa's, *Nihonjin* (2011) de Oscar Nakasato's, e *Amor entre guerra* (2016) de Marianne Nishihata.

porque o discurso da democracia racial significava que o Brasil não havia experimentado algo tão etnicamente transformador quanto o movimento pelos direitos civis nos Estados Unidos. Além disso, a ficção popular com personagens e cenários japoneses brasileiros foi predominantemente representada por escritores que não se identificavam etnicamente como asiáticos (Vejmelka).

Curiosamente, se o filme de Yamasaki serve para trazer a história dos japoneses no Brasil a uma audiência nacional e internacional pela primeira vez, um dos textos literários mais importantes em termos de documentação das dificuldades da comunidade é escrito por uma estrangeira de outra América. Aqui chegamos ao diálogo anunciado em nosso título. De fato, *Brazil-Maru* (1992), o segundo livro de Karen Tei Yamashita, autora americana mencionada no início do capítulo, trata dos mesmos momentos históricos e temas que o primeiro filme de Tisuka Yamasaki. Portanto, é instrutivo analisar como as duas mulheres – escritora e diretora -, com seus diferentes contextos históricos e nacionalidades, chegaram a um ponto de interseção.

Adotando uma abordagem intermidiática (Clüver 2007), o presente estudo busca pensar a interseção hemisférica das estratégias complementares adotadas por Yamashita e Yamasaki em suas distintas mídias. Além de intervirem pungentemente, de perspectivas privilegiadas em plena ditadura militar brasileira, numa história majoritariamente sub-representada, cultivam um compromisso transnacional que excede, em muito, a política nacional brasileira. Yamasaki, a propósito, observou que o título do filme brasileiro, *Gaijin*, que designa estrangeiros no Japão, foi escolhido justamente para suscitar dupla interpretação; com ironia, japoneses que chegavam ao Brasil começaram a usar o termo para se referir a brasileiros. Por sua vez, Yamashita descreveu seu interesse particular pela literatura e fluxos culturais do norte-sul como consequência de seu treinamento

em antropologia: seu contato com "*The Stranger*", de Georg Simmel[147] a fez pensar em si como desconhecida não apenas no Japão, como também nos Estados Unidos – a dura percepção de ser um estranho no seio familiar (Shan 128). Este *insight* influenciou a abordagem subsequente e formou seu desejo de responder às contradições que determinam o estatuto social e político dos grupos marginalizados, não só na Califórnia, mas em todo o hemisfério. No processo, os dois textos históricos abordam as questões do etnocentrismo e da alienação, indagando o que significaria, em termos inclusivos, re-imaginar a brasilidade desde a posição do estranho e do estrangeiro. Em outras palavras, seus trabalhos transgridem as fronteiras do gênero do cinema e da literatura, portanto, dizendo respeito às dolorosas fronteiras da terra e da identidade que atingem a todos nós.

Contexto comparativo, histórico e teórico— uma visão intermidial da diáspora japonesa

> "Esperança?" one of the women piped up. "They say only intellectuals come from Esperança." She looked at me with interest. "Are you an intellectual?" "Intellectuals, Junko," Sawada smiled with gracious urbanity, "are people with ideas. Kantaro is not only a man with ideas but a great idealist." (Yamashita, 1992, p. 121) [148]

Yamasaki comentou em entrevista que a história do seu filme é tanto pessoal quanto coletiva. A inspiração do roteiro foi sua avó, cujas lembranças da chegada ao Brasil aos catorze anos a diretora escutou em criança. Embora a protagonista tenha o mesmo nome da avó da diretora, Yamasaki insiste que o enredo feminista é ficcional (Roberts-Camps 129). Para fazer o filme e ficcionalizar o passado da

147 Soziologie: *Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*. Leipzig: Duncker & Humblot, 1908.

148 "Esperança?" Uma das mulheres exclamou de sobressalto. "Dizem que apenas intelectuais vêm de Esperança." Ela me olhou com interesse. "Você é um intelectual? " "Intelectuais, Junko," Sawada sorriu com graciosa urbanidade, "são pessoas com ideias. Kantaro não é somente um homem com ideias, mas um grande idealista." (Yamashita, 1992, p. 121). (trad. nossa)

maneira mais autêntica possível, Yamasaki desenvolveu uma pesquisa histórica e convenceu mais de quinhentos nipo-brasileiros do interior de São Paulo, onde filmou, a participarem como figurantes. Mesmo assim, ela enfrentou muitas dificuldades de várias ordens. Começou a procurar financiamento em 1976, mas teve que esperar quase quatro anos antes de conseguir o suficiente para realizar o projeto (Marsh 97 e 99); a decisão de mostrar as relações amorosas entre os japoneses e os migrantes da Europa, usada para sugerir laços metafóricos e coletivos da identidade brasileira, foi criticada por setores nipo-brasileiros por ser inautêntica, e em vez de celebrar a nova visibilidade de uma história oculta, a reação da comunidade nipo-brasileira foi bastante crítica (Nishida, 2018, 4). Isso poderia ter ocorrido porque Yamasaki trabalha contra o isolamento que as colônias de migrantes asiáticos experimentaram. Apesar de ganhar prêmios em festivais internacionais, o filme nunca estreou comercialmente no Brasil, e não foi associado com a produção "brasileira" (Lesser 2008, 70). De certa maneira, a diretora revela a política inter-étnica do projeto na sequência de abertura com uma mensagem direcionada para todos os imigrantes do país, como veremos adiante.

O livro de Yamashita apareceu doze anos depois do filme de Yamasaki, mas a história do projeto cobre quase o mesmo período de tempo e a mesma temática. Como antropóloga em ascensão, Yamashita recebeu bolsa de estudos para realizar pesquisas etnográficas entrevistando mulheres de colônias japonesas no enclave de Aliança entre 1975 e 1977. Yamashita, que ficou no Brasil até 1984, conheceu e se casou com japonês-brasileiro, e, eventualmente, abandonou o plano inicial de registrar a história oral da comunidade em favor da ficcionalização das entrevistas. Chegou a reescrever o livro cinco vezes durante os anos 80 quando descobriu que o mercado norte-americano não tinha interesse em publicar sobre brasileiros, muito menos nipo-brasileiros. Ela abandonou o projeto para es-

crever aquele que se tornaria seu primeiro romance e cujo sucesso permitiria que voltasse a explorar a etnografia: *Through the Arc of the Rainforest* (1990), também sobre o Brasil, mas, nesse caso, uma tentativa de sobrepor o gênero da telenovela para a página do livro.

Por fim, para criar um romance histórico verossímil, colheu depoimentos de membros e líderes migrantes que se deslocaram cronologicamente no período de redemocratização do Brasil. Embora amplamente dominadas por narradores homens — detentores do poder sobre as decisões familiares e as comunais —, uma das cinco narrativas é comunicada por uma mulher-ventríloquo cuja agência emergente se assemelha à da protagonista de *Gaijin*. Essa discrepância não é um acidente, senão consequência da experiência de Yamashita a cada vez que tentava entrevistar uma mulher sobre as origens da colônia, porque os maridos das entrevistadas terminariam dominando a conversa. A escritora descobriu, então, que teria que inserir a experiência das mulheres inventando-a, utilizando depoimentos íntimos para revelar processos nacionais que vão além da experiência do imigrante. Além disso, similarmente a Yamasaki, que dedica seu projeto a todos os migrantes logo no início do filme, Yamashita oferece uma perspectiva muito parecida no prefácio do seu livro, trecho citado por vários estudiosos: " [This] *is a work of fiction, and the characters are also works of fiction. Certainly it cannot be construed to be representative of that enormous and diverse community of which it is but a part. And yet, perhaps, here is a story that belongs to all of us who travel distances to find something that is, after all, home*"[149] (Yamashita 2017, 299).

Tanto Yamashita quanto Yamasaki reconhecem que o conceito

149 "[Este] é um trabalho de ficção. Certamente não pode ser interpretado como representativo dessa enorme e diversificada comunidade da qual é apenas uma parte. E, no entanto, talvez, aqui esteja uma história que pertença a todos nós que viajamos distâncias para encontrar uma terra que é, afinal, o lar " (trad. nossa)

de pátria está sempre em fluxo, eternamente repensado por novas gerações que se adaptam a circunstâncias sociais e políticas distintas, mas as artistas abordam a representação da diáspora japonesa de maneiras contrárias. O conceito de diáspora, conforme Avtar Brah (1996), possibilita uma crítica aos discursos estereotipados de origens fixas e colabora para o desejo de estar em "casa" (180). O conceito de lar carrega em si a tentativa, muitas vezes desesperada, de o sujeito diaspórico fixar-se em algum lugar, mesmo sabendo que jamais poderá esquecer sua terra natal. Apesar de o conceito de lar, assim como o de dispersão, provocarem uma tensão entre a memória e o esquecimento, entre o exílio e a fixação, entre a origem e a dispersão, os sujeitos diaspóricos têm o alimento do oásis imaginário no deserto em que se encontram. Encontram respaldo no forte sentimento de esperança e na crença de um recomeço para uma vida melhor. Conforme mencionamos, *Brazil-Maru* evidencia a tentativa de um pequeno grupo de imigrantes japoneses de se estabelecer em terras ultramarinas. Desde as primeiras páginas, o leitor já é informado sobre os verdadeiros propósitos de não retorno à terra natal. Embora os propósitos desse pequeno grupo de católicos sejam divergentes em alguns aspectos, em relação ao trabalho temporário e o breve retorno ao Japão, objetivos da grande maioria dos chamados *decasseguis*, a similaridade reside nas expectativas de enriquecimento rápido na terra prometida. O Brasil, sem dúvidas, representava o paraíso, a terra onde as utopias poderiam florescer ou desaparecer para sempre.

Conforme contextualizado no romance de Yamashita, reiteramos que a formação das colônias japonesas no Brasil é historicamente vinculada à produção agrícola. Cem anos após a chegada da família real ao Brasil, ou seja, desde 1908, quando chegaram os primeiros imigrantes japoneses, sabemos que vieram com contratos de trabalho em fazendas cafeeiras. No imaginário do imigrante, o

grande sonho era enriquecer num curto espaço de tempo com o propósito de retornar o mais breve possível à terra natal. Chegavam movidos pela *esperança*, sentimento que, como vimos, é justamente o nome da comunidade japonesa imaginada na ficção de Karen Tei Yamashita. A dureza da realidade nas fazendas, porém, foram desfazendo este sonho de forma inimaginada por aqueles cuja formação cultural se pautava na honestidade, disciplina, organização, força de trabalho e firme propósito educacional dos filhos – este um dos mais fortes projetos da cultura nipônica. O regime de trabalho, ao qual não estavam acostumados, encontrado no Brasil da época, era análogo à semi-escravidão, mantido sob constante e ameaçadora vigilância de capatazes sempre prestes a castigar desvios, em sua maioria, forjados. Todo este aterrorizante conjunto de fatores, aliados à débil comunicação pelo desconhecimento do português brasileiro, à inanição pelo desconhecimento dos recursos básicos e à carência dos meios para adquiri-los, trouxe, como primeira decorrência, as fugas em massa dos colonos. A decepcionante experiência lacrou a certeza de que "a fazenda de café não era lugar adequado para rápido enriquecimento" (Handa 205). Estranhamente, alguns anos depois, nas décadas de 1910 a 1930, o próprio governo japonês começou a subsidiar a migração, com o apoio brasileiro. O Brasil pós-abolição incentivava nova mão de obra para o plantio de café. Para esclarecer os motivos dos japoneses em migrar em *Brazil-Maru*, Yamashita utiliza as lembranças das famílias ao desembarcar do navio, que relatam o crescente desemprego, especialmente causado por desastres naturais como o terremoto de Kobe em 1923 (Yamashita 1992, 6).

Diante da resistência declarada dos colonos e, em função de interesses econômicos, ambos os governos, no esforço de conter tal reação à emigração no Brasil, apostaram no exacerbado nacionalismo japonês em sua tendência e reforçaram a narrativa de que este ato simbolizava um sacrifício ou, literalmente, um suicídio voluntário para ajudar o seu país de origem no desenvolvimento econômico. É

possível compreender, portanto, que o alinhamento dos interesses entre Brasil e Japão tenha dado início a um movimento diaspórico em massa do oriente para o ocidente, com o decorrente estabelecimento de comunidades fixas no país.

Neste contexto delicado, a comunidade japonesa imaginada—Esperança—na ficção de Karen Tei Yamashita, representa, simbolicamente, a tentativa de um grupo de imigrantes cristãos em transportar e recriar, no Brasil, um Japão conscientemente deixado para trás. Entre a memória e o esquecimento, o romance abre um espaço que reconfigura o passado no presente.

O filme *Gaijin—Caminhos da liberdade* (1980) quer mostrar um aspecto fundador e, por isso, volta ao início do movimento diaspórico no Brasil em 1908. Ao contrário dos cristãos em *Brazil-Maru* que compram suas passagens, as personagens aqui são trabalhadores de contrato, mas a política da família também revela contradições sociais. Se, no caso de Yamashita, "esperança" tem duplo significado—eventualmente revelando o contrário de espaço utópico e ao mesmo tempo aludindo a decepção e difusão—em *Gaijin* é a palavra "liberdade" que é imbuída de vários sentidos, incluindo, também, o seu avesso. Contudo, ao invés de se frustrar e iniciar um ciclo de retorno para a terra natal, a protagonista do filme consegue se livrar de várias formas de hegemonia e exploração brasileira. Ela sai do âmbito da desistência para o da resiliência, da fuga para a presença.

Interessa-nos, conforme já mencionado, compreender como os movimentos diaspóricos compõem a formação identitária brasileira, reivindicando um lugar na memória nacional. Interessante observar que este filme faz parte de uma produção ficcional que, por ser escrita e filmada em português, vai além das fronteiras culturais específicas da colônia japonesa e se projeta para o interior do espaço convencional de circulação da produção lítero-cultural brasileira. Nesta perspectiva de mais ampla circulação e conforme Jeffrey Lesser (1999), dizemos que tanto o romance *Brazil-Maru*, quanto

o filme *Gaijin* trazem à discussão relatos e descrições de um povo à margem da historiografia por não serem europeus.

Esta conexão Literatura e Cinema, no campo das Intermidialidades, nos interessa especialmente pelas conexões entre as mídias literária e fílmica – como, no caso, os elos que a nossa leitura constitui entre o romance de Yamashita e o filme da Yamasaki. Vale ressaltar que o filme une-se a ele como uma focalização temática em temporalidade inversa ao tradicionalmente entendido como adaptação. Aqui estamos libertos do binômio obra de partida e obra de chegada, para pensarmos em ambas as produções em jogo como um processo de iluminação mútua que traz à cena da discussão a questão identitária aquém e além da temporalidade cronológica, embora considere seus contextos de produção. E mais: presentifica uma produção pouco tematizada sobre a presença da cultura nipônica no Brasil.

Como suplemento à presente análise, trazemos, aqui, uma brevíssima incursão teórico-crítica. Os estudos intermidiais em circulação no âmbito das Humanidades, no Brasil, ampliam o conceito e tomam as Intermidialidades (Diniz) na perspectiva de Irina Rajewsky e Claus Clüver: "*Once 'medium' instead of 'art' has become accepted as the basic category for the interdisciplinary discourse, the interrelationship of the various media is conceived of as "intermediality*" (Clüver 30).[150] Ressalte-se que Rajewsky, pesquisadora alemã e professora de literaturas românicas no Instituto Friedrich Schlegel da Universidade Livre de Berlim, dedica-se à formulação de uma perspectiva literária das Intermidialidades, o que representa excelente contribuição aos estudos de literatura e outras mídias. Cada vez mais vem sendo disseminado o enfoque intermidiático no campo das Letras, em várias Universidades brasileiras, mesmo porque, sendo um estudo teórico-crítico bastante inclusivo, de base

150 Depois que [o termo] 'mídia', em vez de 'arte', é aceito como a categoria básica do discurso interdisciplinar, o interrelacionamento das várias mídias é concebido como "Intermidialidade".

não hierarquizante, acolhe as diversas artes e mídias em circulação e representa uma abertura para a fruição estético-política da arte contemporânea, bem como para a revalorização dos seus contextos de produção e respectivas bases ideológicas.

A história nacional (re)vista pelas margens em *Brazil-Maru* e *Gaijin*

> *A new civilization. This perhaps sounds strange today, but in those early years, that is the way we used to talk about colonizing Brazil, especially about the particular Japanese colony located on the far northwestern corner of the State of São Paulo, founded by the Christian evangelist, Momose-sensei, and where my parents chose lot number thirty-three: Esperança.* (Yamashita, 1992, 7)[151]

Existe um consenso geral sobre o trabalho de Yamashita em termos de natureza transnacional e experimental, pois a autora reinventa radicalmente a si mesma e às convenções da literatura asiática-americana a cada novo livro que escreve. De fato, e conforme já mencionamos, os quatro primeiros romances de Yamashita situam a diáspora no contexto da América Latina. Embora as preocupações com imigração, inclusão social e política intercultural tenham permanecido constantes ao longo de seus trinta anos de carreira, ela experimentou uma variedade de técnicas e formatos, utilizando o chamado realismo mágico latino-americano em seus primeiros trabalhos, incorporando colagens e itens encontrados em suas obras; um pseudo-livro de memórias sobre sua experiência pesquisando nipo-brasileiros no Japão, compilando peças surreais de teatro e adaptando a técnica de "*camera eye*" [152] do escritor estadunidense

151 "Uma nova civilização. Talvez isso pareça estranho hoje, mas, naqueles primeiros anos, é assim que costumávamos falar sobre a colonização do Brasil, especialmente sobre a colônia japonesa, em particular aquela localizada no noroeste do Estado de São Paulo, fundada pelo evangelista cristão Momose-sensei, e onde meus pais escolheram o lote número trinta e três: Esperança." (Trad.nossa)

152 (*Camera Eye*) representa invocações de humor, sensibilidade e ponto de vista

John Dos Passos na sua trilogia *U.S.A.* (1930-1936)[153].

Talvez como consequência de suas origens etnográficas, *Brazil-Maru* seja, curiosamente, o romance mais convencional de Yamashita. Seu olhar se move na direção oposta à de muitos de seus outros trabalhos, pois as políticas isoladas da comunidade japonesa em Esperança de *Brazil-Maru* servem metaforicamente para representar a segregação do Brasil na América Latina, bem como um ponto de vista a partir do qual se pode rever a história nacional. Cada um dos cinco relatos do romance é narrado no estilo e voz singulares do personagem que narra a comunidade social cristã; e cada narrativa é precedida de uma peça chave retirada da obra de Jean-Jacques Rousseau. Esse dispositivo literário torna-se irônico, embora não porque represente uma invenção ou imponha uma lógica europeia no projeto utópico imigrante denominado "*New World Ranch*". Durante sua coleta de história oral, Yamashita compreendeu que muitos membros da comunidade japonesa em Aliança tinham sido educados segundo o Contrato Social de Rousseau. A formulação discursiva da autora, porém, ironiza esta conformidade, já que a realidade representada em cada uma das 5 seções da narrativa interpreta mal ou contradiz a pedagogia idealista e altamente patriarcal de Rousseau.

Por conseguinte, a primeira seção começa com um epílogo do livro *Emilio, ou Da Educação* (1762) que descreve o menino nomeado em termos de uma *tabula rasa* pronto para ser moldado, uma metáfora apta para o estado do imigrante japonês ao chegar. Não existe dúvida que o menino Ichiro, o narrador da primeira parte, seja uma emulação do "Emilio," dado que vários membros da comunidade o chamam assim sem que ele possa entender. Ichiro recorda a chegada de várias famílias em 1925, a bordo do navio Brasil-Maru, bem como os anos seguintes, quando a comunidade

---

mobilizados pelo "*stream-of-consciousness*"—fluxo da consciência—como constitutivo do discurso literário.

153 *The 42nd Parallel* (1930), *1919* (1932) e *The Big Money* (1936).

tentava forjar seu próprio caminho independente. Ao contrário de a maioria dos imigrantes que chegaram expressamente ao trabalho como trabalhadores rurais, muitos dos passageiros eram cristãos com planos de fundar uma sociedade utópica com um tipo de projeto colonial ou imperial que não tinha relação com o Japão em expansão militarizada na Ásia durante o mesmo período. Aproveitando-se de uma estratégia que Yamasaki havia utilizado em *Gaijin*, o primeiro depoimento é narrado através de *flashbacks*, implicitamente recuperando a sensação de uma narrativa oral, informal e de visão parcial. E em relação às singularidades, Ichiro observa semelhanças entre as famílias desembarcando do navio:

> *My family was different from the other Japanese on the ship. We had paid for our passage and were destined to settle land we had bought, while the contract laborers were committed to several years of labor to pay for their passage. But we were all alike in our expectations of Brazil: the promised wealth of the coffee harvest, the vastness of the land, the adventure of a new life.* (Yamashita 1992, 7)[154]

E todos achavam que iam voltar para o Japão. Não é mera coincidência que o nome da colônia dos japoneses é Esperança, mas a intenção original de preservar a identidade sem assimilações estrangeiras, mantendo ao máximo possível as tradições é projeto que muda em cada seção. Seja em função do contexto histórico-social, seja em função de iniciativas individuais e/ou coletivas, esse desvio do projeto inicial faz com que o nome "esperança" ganhe contornos

154 "Minha família era diferente dos outros japoneses no navio. Pagamos nossa passagem e estávamos destinados a estabelecer-nos na terra que compramos, enquanto os trabalhadores contratados estavam comprometidos com vários anos de trabalho para pagar pela passagem. Mas éramos todos iguais em nossas expectativas em relação ao Brasil: a prometida riqueza da colheita do café, a vastidão da terra, a aventura de uma nova vida." (Trad.nossa)

cada vez mais irônicos.

A segunda seção é a única narrada por uma mulher e, portanto, é bastante apropriado que o epílogo venha de *Julia ou a Nova Heloísa*, o romance epistolar de Jean-Jacques Rousseau (1761). A passagem em questão conta em detalhes o propósito do casamento: anular o ciúme do amor e estabelecer a igualdade na sociedade civil, narração esta cuja ironia se torna mais perceptível à medida que as várias vinhetas relatadas sob a perspectiva feminina revelam o fardo doméstico sobre as mulheres e sua exclusão da tomada de decisão dentro da comunidade patriarcal. Como esposa do líder da comunidade, Haru olha para o conflito durante as décadas de 1930 e 1940, mas com atitudes opostas ao apoio das forças armadas japonesas, o que provoca, ainda mais, fissuras na comunidade já sacudida por forte violência interna. Haru sabe que seu esposo tem amantes na cidade de São Paulo, para onde viaja frequentemente com o intuito de aprender novas tecnologias para as fazendas na colônia. Esta situação matrimonial, contudo, tem implicações mais abrangentes, já que se desenvolve num cenário de conspiração nacional. Por um lado, as tentativas do Brasil de vigiar a população japonesa e limitar a propriedade, por outro as políticas de internação dos EUA, são forças que paradoxalmente criam espaço para os nacionalistas radicais afirmarem sua lealdade ao Eixo. Como as notícias do fim da guerra são descartadas como uma farsa, a atmosfera de opressão vinda externamente da polícia é logo substituída pelo policiamento ideológico dentro da comunidade. É quando os apologistas promovem falsamente as teorias da conspiração sobre facções pró-EUA e assassinam o pai de Haru, um dos fundadores da comunidade por seus crimes, alegando suas supostas simpatias por Washington. A narrativa termina antes de ser possível escutar de Haru qual foi o impacto na comunidade, mas o simbolismo fica claro: os laços com a terra natal foram rompidos. Embora o filme de Yamasaki não trate do

nacionalismo japonês durante a guerra, ela, sim, o mencionaria na sequência *Gaijin* II, onde cria um panorama paralelo às micro-histórias de *Brazil-Maru*.

A terceira seção cobre os anos do pós-guerra é narrada pelo líder autocrático da comunidade, Kantaro. Interessantemente, a epígrafe é retirada da autobiografia de Rousseau, *As Confissões* (1782). Demonstrando a crescente influência urbana de São Paulo na comunidade agrícola, o faccionismo anterior se torna insustentável sob o peso de dívidas crescentes após o fracasso do esquema de investimento em tecnologia, e a comunidade se divide em duas. O lado de Kantaro abraça o isolacionismo e a política ultrapassada da pátria em nome da arte, enquanto o outro grupo, liderado por seu próprio filho, deseja modernizar e assimilar a cultura brasileira. É no mínimo curioso que essa divisão economicamente motivada culmine em 1954, no mesmo ano em que Getúlio Vargas comete suicídio em meio a crescentes divisões nacionais e no momento em que seu projeto populista na economia parece restar abandonado. Quando, no último capítulo da sua confissão, o líder sai de Esperança com um grupo de cem pessoas sem destino e sem pertences, é como se estivesse vivendo a alienação da migração outra vez. Mas a divisão entre grupos está claramente relacionada com a polarização do país que começou a se manifestar entre a nova geração e o antigo regime.

Com cada nova mini história, Yamashita vai deixando mais claro que a colônia é um microcosmos da política nacional contemporânea. A quarta narrativa trata da época da ditadura, e a epígrafe, dessa vez, é retirada de *O contrato social* (1762) de Rousseau, é a mais óbvia de todas: "*Man is born free, and yet we see him everywhere in chains*." [155] O narrador, Genji, é um artista iniciante que sofre de depressão. Ao início dos anos 1960, ele é enviado para estudar em São Paulo, cidade brasileira onde testemunha as tendências cada

155 "O homem nasce livre, e ainda assim o vemos acorrentado em toda parte." (Trad.nossa)

vez mais autoritárias dos líderes da comunidade em paralelo com a resistência dos estudantes à nova ditadura militar, alguns dos quais são nipo-brasileiros que não se identificam mais com o passado da família. A seção termina com um trágico acidente de avião, no qual os antigos e novos líderes da comuna morrem enquanto transportam contrabando através da fronteira boliviana; o único sobrevivente é justamente o artista que documenta o acidente desenhando imagens das vítimas encontradas meses depois, pois todos os vestígios de suas próprias histórias são apagados na imensidão da Amazônia.

A seção final—a quinta narração—solidifica o desenvolvimento paralelo de Esperança e da nação, uma vez que narra o status da comunidade na perspectiva do período pós-redemocratização do Brasil, quando os exilados de Esperança também tiveram permissão de retornar na ausência dos líderes da comunidade. Narrado por um dos membros da resistência clandestina exilado do Brasil, mas que retornara com a Lei de Anistia, o curto epílogo da narração ironicamente revela a dissolução do projeto utópico japonês. Guilherme, o primeiro narrador com nome português, é símbolo da assimilação: casa-se com uma brasileira, filha de fazendeiro que ajudara a financiar os projetos desastrosos do *New World Ranch* durante a guerra. Esse fracasso ocorre paralelo à década perdida dos anos 1980 através da América Latina e ao início da época neoliberal. Em outro gesto irônico, através de reportagens nos jornais, entende-se na última página que o narrador artista da seção anterior fora avistado na floresta tropical e confundido com o único sobrevivente de uma tribo indígena que falava um idioma desconhecido, sendo baleado e morto.

Ambos os exemplos demonstram como a noção original de pureza com a qual a comunidade japonesa chegou foi amplamente desconstruída. E dado que a comunidade japonesa continua servindo de alegoria até o final para os conflitos no Brasil inteiro, é difícil não refletir sobre essa crítica à identidade única em termos de história

étnica compartilhada. Mesmo assim, a narrativa não oferece uma celebração de excepcionalidade. As gerações mais jovens da comuna experimental se integraram totalmente à sociedade brasileira e se formaram na faculdade. No entanto, devido às precárias circunstâncias econômicas do país—e à referência indireta ao desastroso Plano Collor em 1990, que congelou salários e ativos na tentativa de deter a inflação—não há mais empregos disponíveis, e muitos desses nipo-brasileiros instruídos migram para o Japão com o propósito de trabalhar em fábricas e outras formas de trabalho servil.

O ciclo de deslocamento é renovado e Yamashita analisa a diáspora dos brasileiros no Japão em seu quarto trabalho, *The Circle K Cycles*. Em grande parte, o tema foi analisado por estudiosos norte-americanos da literatura asiática-americana, uma vez que, no Brasil, a maneira pela qual a história nacional brasileira determina a experiência do experimento japonês foi muito pouco explorada. Assim, embora a narrativa pareça, à primeira vista, objetiva, direta, constituída por relatos factuais com discurso majoritariamente denotativo, a presença de figuras, como o eufemismo, silêncios, incongruências e reticências sutis compõem uma leitura singular, a partir de um mosaico discursivo que reconfigura a história do Brasil do século XX. Ao mesmo tempo, traz à cena a história de uma comunidade fora da cultura hegemônica. E, no entanto, assim como o romance de Okada aponta para o restante do hemisfério através de sua referência ao Brasil, Yamashita tem o cuidado de apresentar constantemente o espectro dos Estados Unidos como pano de fundo para a dinâmica local.

Como já sinalizamos, vale lembrar que a produção de *Gaijin* data do início do período de abertura política no Brasil (1980), época em que o movimento operário encontra-se em ascensão, com força de mobilização para greves e reivindicações da classe. Considerando o contexto de produção, a narrativa condiz com a necessidade da liberdade diante da opressão, o que agrega mais uma acepção ao

subtítulo "caminhos da liberdade".

A protagonista Titoe não tem vontade de sair da sua cidade natal, mas aceita viajar para ajudar seu irmão que está migrando com sua esposa. Mas por conta das regras rígidas, só aos familiares é permitido viajar, então Titoe é obrigada a se casar com um amigo de seu irmão. Depois de receber acolhimento oficial do governo em São Paulo, o trem dos imigrantes continua para o interior, espaço em que a realidade é bem menos acolhedora, e lá eles aprendem que não podem participar em atos políticos como trabalhadores, fator determinante em sua marginalização do projeto da nova nação (Baquero-Pecino 155). Ao longo de quase todo o filme, a liberdade parece a realização menos provável para Titoe. Mas, em última instância, o enredo é sobre a consciência emergente dos japoneses em termos de serem uma classe trabalhadora, e é através desse mecanismo que Yamasaki sugere uma experiência comum a outros grupos de imigrantes no país.

À maneira do prefácio de Yamashita, reiteramos que em *Gaijin—caminhos da liberdade*, Tisuka Yamasaki abre o filme com uma dedicatória escrita dentro de uma sequência que prepara o espectador para assistir a "[...] uma homenagem a todos que um dia precisarem deixar sua terra." São palavras seguidas de um amanhecer em São Paulo de hoje, com imagens frenéticas de trânsito e trabalho, ao som da sirene de uma fábrica: uma cacofonia ensurdecedora em que se mesclam batucada, sons de rádio, conversas, buzinas e arranques de motores. A sequência termina na *Liberdade*, bairro paulistano de forte presença japonesa e seus descendentes. À semelhança do romance de Yamashita, com título e comunidade nomeadas "Esperança", no filme da Tizuka, Liberdade é uma aspiração presente dos imigrantes e ao mesmo tempo o lugar que também consta no título. Lemos, nesta bela cena de abertura que sincroniza palavra e imagem na superposição de temporalidades, uma referência à história geral do Brasil e ao *slogan* que circulou

durante a ditadura militar: "Brasil, ame-o ou deixe-o."

Na relação intermidiática com o romance *Brazil-M*aru, constatamos que, desde a abertura do filme *Gaijin*, é possível antever o desencanto diante das condições de imigração radicalmente diferentes das prometidas. Logo após a chegada à Fazenda Santa Rosa, tais suspeitas se confirmam nos comentários da protagonista Titoe, mulher que, conforme já mencionado, migra para o Brasil em busca de uma vida melhor. Diferentemente da narrativa de *Brazil-Maru*, constituída por cinco vozes de diferentes estilos e pontos de vista que se alternam dentro de uma certa linearidade, a narração de *Gaijin* é da personagem Titoe, em *off,* e se constitui de *flashbacks* nostálgicos de cenas idílicas no Japão, em forte contraste com a dura realidade presente que desmistifica por completo o sonho da prosperidade. A doce memória de Titoe sobre seu país de origem é um tecido escorregadio que ela não consegue mais segurar. São lembranças esparsas que ilustram à audiência que a formação nipo-brasileiro não foi um processo linear, mas uma história cheia de vieses, dobras e fendas que representavam a agonia diária na formação da identidade japonesa no Brasil – e nesta dinâmica da experiência, o estranhamento, o desencanto, a frustração e a indignação estão presentes tanto no filme quanto no romance.

Curiosamente, a natureza e a paisagem representam opressão para os trabalhadores nos dois textos. Contudo, enquanto os cristãos de *Brazil-Maru* tentam prolongar a inevitável integração com a sociedade dominante, no caso de *Gaijin* a mudança para a cidade de São Paulo não divide a comunidade, senão representa o multiculturalismo como uma força generativa. É lá onde Titoe consegue se libertar dos costumes patriarcais dos seus companheiros ao mesmo tempo que se afasta do sistema hierárquico da fazenda que a explora. Ironicamente, a solução à alienação étnica e linguística, que tem reduzido os japoneses ao status de máquina, parece ser um novo coletivismo. Ao final do filme, Titoe reencontra Tonho,

um organizador do setor trabalhista brasileiro que foi banido da plantação de café. Símbolo do protesto popular e representante da política atual do Brasil nos últimos anos da ditadura, Tonho é uma das poucas pessoas que respeitava Titoe e seus companheiros desde o início. É implícito que eles têm sentimentos um pelo outro, então é através da união inter-étnica que a alteridade da primeira geração se transforma em integração. Assim como as histórias individuais da colônia Esperança assumem uma caraterística metafórica, aqui também a trajetória da Titoe sugere uma Iracema moderna para o século vinte. Segundo a historiadora Maria Lígia Coelho Prado, o filme é sobre muito mais do que a liberdade de uma protagonista minoria ou um povo marginalizado ao longo do século XX. O enfoque nos direitos dos trabalhadores é uma mostra não muito sútil de solidariedade com a vontade de redemocratizar o Brasil:

> A última palavra ensinada e bastante enfatizada é Brasil. A identidade nacional se traduz na ideia de um país no qual todas as raças e nacionalidades podem viver em harmonia, misturando-se umas às outras. As cenas finais que mostram as pessoas caminhando no centro de São Paulo, entre elas muitos rostos japoneses e negros, apontam para essa diversidade. Todos junto caminhando no presente, olhando para o futuro, carregando as memórias do passado. (Prado 106)

Por isso, a historiadora acha que o filme foi muito importante ao estrear em 1980, embora pareça antiquado para as audiências no século XXI; isso antes de aparecer a sequência *Gaijin II*, quando a visibilidade dos nipo-brasileiros e a perspectiva optimista do país tinham mudado consideravelmente.

Considerações finais: do diálogo Yamashita & Yamasaki

A volta "hemisférica" nos estudos americanos nos anos 1990 tem focado primariamente nas relações entre a produção cultural e a história anglófona e as de "América" hispana ou português. Apesar

de problematizar as múltiplas formas de exclusão política e social, em grande parte, estudos sobre literatura e cinema nipo-americana permanecem dentro de um marco nacional ou norte-americano. Ironicamente, a crítica da política histórica nos EUA só aumentou a centralidade do estado no marco teórico. Yamashita oferece a mais ampla possibilidade de formar uma ponte entre as duas tradições de produção nipo-americana através de introduzir em eixo Norte-Sul que complemente a rede Leste-Oeste que domina o campo dos estudos japonesas nas duas regiões (Chuh 620). De fato, a comparação entre Yamashita e Yamasaki revela como as duas oferecem outra abordagem complementar ao explorar a questão da assimilação num contexto latino-americano. Enquanto os estudos norte-americanos têm focado na alienação dos imigrantes japoneses do estado-nação, os dois textos considerados aqui mostram que, apesar de ser representada por estranhos e estrangeiros, a história nipo-brasileira ao longo do século XX não somente corre paralelamente à história do Brasil durante a ditadura militar, mas também oferece um caminho da liberdade e solidariedade que atravessa etnia, classe social, e fronteiras, tanto de gênero quanto nacional.

Em termos espaciotemporais mais específicos das narrativas em diálogo, temos que, diversamente à Liberdade de *Gaijin*, na Esperança de Yamashita havia ainda algum espaço para que a comunidade japonesa não se reduzisse à mera colônia de exploração. Nesta perspectiva, se *Brazil-Maru* representa a união do povo japonês para (des)construir novos lares fora do Japão, *Gaijin* reforça a solidão individual e a frustração dos primeiros imigrantes que chegaram no Brasil. A tessitura de ambas as narrativas, salvaguardadas as diferenças, nos faz pensar a respeito da formação e estabelecimento das colônias japonesas no Brasil e em como o crescimento deste corpo social, inicialmente 'fechado' em suas tradições singulares, foi incorporado à sociedade paulistana. Em termos gerais, ambos – Liberdade e Esperança – configuram temporalidades e são também espaços e sentimentos constituidores

do sonho daqueles que deixam sua terra, ou seja, nomes que aludem simultaneamente a territórios físicos e a questões identitárias: constituem dimensões de ordem geográfica, cultural e humana.

Em suas narrativas literária e fílmica, portanto, Yamashita e Yamasaki documentam, articulam e apresentam o processo constitutivo das colônias e o quanto representam de valiosa contribuição para a formação da memória da diáspora japonesa no Brasil. Ambas as obras, filme e romance, se instalam na vacuidade dos estudos sobre a complexa constituição identitária brasileira, estudos que ainda se recusam a enxergar, de maneira não hierárquica ou excludente, a força dos seus elementos étnicos constituintes. Falamos de etnias que historicamente foram reduzidas, escravizadas, expostas à violência dos apagamentos e à virulência dos colonizadores e similares sob a rubrica de apaziguamento e conciliação. Falamos, na verdade, de mais uma forte presença na história da formação da identidade brasileira – nosso rico, e nem sempre reconhecido, mosaico de culturas.

OBRAS CITADAS

Baquero-Pecino, Álvaro. "Otherness and Nationhood in Tizuka Yamasaki's *Gaijin I* and *Gaijin II*." In Cacilda Rego e Marcus Brasileiro. *Migration in Lusophone Cinema*. New York: Palgrave, 2014. 151-165.

Brah, Avtar. "Diaspora, Border and Transnational Identities." *Cartographies of Diaspora: Contesting Identities*. London; New York: Routledge, 1996. p. 178-248.

Chuh, Kandice. "Of Hemispheres and Other Spheres: Navigating Karen Tei Yamashita's Literary World." *American Literary History* 18:3 (2006): 618-37.

Clüver, Claus. "Intermediality and Interarts Studies." *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality*. Eds. Jens Arvidson et al. Intermedia Studies Press, 2007: 19-37.

Diniz, Thaïs Flores N. *Intermidialidades e estudos interartes. Desafios da*

arte contemporânea. Vol.1. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

Ferreira, Jairo. "*Gaijin*, a revelação de uma jovem cineasta." *Folha de S. Paulo* 13-02-1980.

Freyre, *Gilberto*. *Casa-grande & senzala*. 34.ª edição. Rio de Janeiro: Record, 1998.

"*Gaijin, Caminhos da liberdade*." In *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra67275/gaijin-caminhos-da-liberdade>. Acesso em: 06 de dez. 2019.

Handa, Tomoo. *O imigrante japonês*: História de sua vida no Brasil. São Paulo: T.A. Queiroz, 1987.

Kishimoto, Alexandre e Rose Satiko Gitirana Hikiji. "Nikkeis no Brasil, dekasseguis no Japão: identidade e memória em filmes sobre migrações." *Revista USP* 79 (2008): 144-64.

Lesser, Jeffrey**.** *Uma diáspora descontente: os nipo-brasileiros e os significados da militância étnica* (1960-1980)**.** São Paulo: Paz e Terra, 2008.

---. *Negotiating National Identity*: *Immigrants, Minorities, and the Struggle for Ethnicity in Brazil*. Durham: Duke UP, 1999.

Levander, Caroline F. e Robert S. Levine. *Hemispheric American Studies*. New Brunswick: Rutgers University, 2007.

Marsh, Leslie L. *Brazilian Women's Filmmaking: From Dictatorship to Democracy*. U of Illinois P, 2012.

Murashige, Michael S. "Karen Tei Yamashita: Interview." In King-Kok Cheung Cheung, *Words Matter: Conversations with Asian American Writers*. Ed. King-Kok Cheung. U of Hawaii P, 2000. 320-42.

Nishida, Mieko. *Diaspora and Identity: Japanese Brazilians in Brazil and Japan*. U of Hawaii P, 2018.

Otenio, Marta Matsue Yamamoto e Cleide Antonia Rapucci. *Miscelânea* 13 (jan.-jun. 2013): 161-80.

Prado, Maria Ligia Coelho. "*Gaijin, os caminhos da liberdade*: tempo e história." In Mariza de Carvalho Soares e Jorge Ferreira (org.). *A história vai ao cinema: vinte filmes brasileiros comentados por historiadores***.** Rio de Janeiro: Record, 2001.

Roberts-Camps, Traci. *Latin American Women Filmmakers: Social and Cultural Perspectives*. Albuquerque: U of New Mexico P, 2017.

Shan, Te-hsing. "Interview with Karen Tei Yamashita." *Amerasia* 32:3

(2006): 123-42.

Vejmelka, Marcel. "O Japão na literatura brasileira atual." *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea* 43(janeiro/junho 2014) <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182014000100012>. Acesso em: 12 de dez. 2019.

Yamasaki, Tizuka. *Gaijin, Caminhos da liberdade*. Rio de Janeiro: Embrafilme/CPC, 1980. 1DVD. 1h52min.

Yamashita, Karen Tei. *Brazil-Maru*. Minneapolis: Coffee House P, 1992.

---. "John Okada's No-No Boy Is a Test of American Character." *The Atlantic*, May 21, 2019. <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2019/05/karen-tei-yamashita-john-okadas-no-no-boy/588466/>. Acesso em: 24 de jan. 2020.

Paisagens impermanentes... Espaço urbano nas narrativas brasileiras de imigração

Maria Aparecida Fontes
Università Degli Studi di Padova

> A cidade da minha infância não existe mais. Tentei explorar nos meus romances essa destruição abrupta e brutal da memória urbana.
>
> (Milton Hatoum)

1. Introdução: cidade textual, interstícios e dobras

Os estudos acerca dos fluxos migratórios e da identidade cultural na literatura têm promovido uma boa análise acerca das representações dos espaços das cidades através da memória de imigrantes que participaram da construção desses lugares, os quais reproduzem de algum modo as condições de enfrentamento das diferentes formas de exclusão, de subalternidades e assimetrias sociais, de desenvolvimento econômico, cultural e urbano. Refletindo sobre o valor etimológico da palavra espaço (do lat. *Spatium*, talvez derivado de *patēre*: "pátio", "ser aberto"), verifica-se que o vocábulo indica não apenas extensão, superfície, mas também intervalo, distância percorrida e vazio. Na origem do pensamento antigo, desde os primeiros tratados das escolas iônica e pitagórica, o espaço na linguagem filosófica foi definido como lugar vazio e ilimitado a partir do qual surgem os corpos. Para Parmênides e Zenon, entretanto, tratava-se de um lugar confinado no domínio do ser, representado por uma esfera. Enquanto a primeira acepção encontra a sua formulação clássica na filosofia atomista, que pensa o espaço como infinito não-ser, a segunda retoma as definições de

Platão—lugar de interseção entre mundo das ideias e o do ente finito—e de Aristóteles, que o define como entidade finita que contém os corpos e lhes influencia os movimentos. Concepções que atravessaram a Idade Média para serem repensadas por inúmeros filósofos, físicos, matemáticos, entre eles, R. Descartes, I. Newton e G. Leibniz que, resumidamente, afirmaram a sua relatividade e o considerou análogo ao tempo. Depois por I. Kant que, relacionando-o ao tempo, definiu-o como intuição pura e forma *a priori* da experiência possível. O conceito foi completamente reformulado quando assumiu acepções derivadas, sobretudo da teoria da relatividade, segundo a qual é a presença da matéria que modifica a geometria do espaço que se curva até mesmo em consequência de um pequeno grão de areia. Uma definição útil em geopolítica para a interpretação do espaço fundada na dinâmica dos processos de organização antrópica motivados por fatores sociais e comportamentais.

Das inúmeras definições, chama-se atenção à ideia de espaço enquanto dobra entre as quais se escondem e se expandem as cidades ora invisíveis, ora abjetas; e a concepção de espaço enquanto intervalo, interstício entre ficção e história, entre memória e lugar de pertencimento onde se instala um diálogo muitas vezes forçado e sofrido entre a genealogia e a perda, entre o território e a dispersão, entre as raízes e as ruínas. Lembrando o famoso sintagma "a cidade invisível" que, além de dar título ao romance de Ítalo Calvino, faz referência à cidade textual cujo conteúdo e contexto urbano (ou rural), por mais que correspondam ao mundo externo, passam sempre pelo filtro "deformante" da subjetividade da voz narrante e da estrutura diegética. Contudo, é possível interrogar acerca dos espaços (campo/cidade) nas narrativas de imigração no Brasil partindo do pressuposto de que não existe uma linha evidente que separe os espaços imaginados e imateriais dos espaços reais de construção da cultura urbana e identitária. O escopo dos relatos, em geral, não é fazer com que o leitor reconheça o espaço representado, mas comunicar-lhe

sua transformação, deformação em relação ao sujeito que o habita, revelando aspectos ocultos e/ou privados de uma cidade que se mostra invisível e, muitas vezes, abjeta e degradada, enquanto não diretamente experimentada em base a uma perspectiva externa objetiva. A identificação do referente urbano real, neste caso, revela-se supérfluo para fins de conteúdo e da construção da narrativa que se abre a interrogações que transcendem a simples análise das relações topográficas. Neste contexto, a literatura desenvolve um papel importante, porque estabelece uma outra narrativa, na qual reafirma a consciência de identidade e a memória coletiva apresentadas por grupos sociais que construíram o sentido desses lugares e contribuíram para o seu desenvolvimento.

Os relatos de imigrantes e/ou de seus descendentes começam quase sempre com uma abordagem acerca da percepção dos lugares produzida a partir da narração daquele espaço específico. As relações estabelecidas entre representação literária da cidade e a cidade real ganham relevância porque, neste caso, não existe uma linha bem definida que divide os espaços imaginados, presentes nas obras literárias, daqueles considerados reais e tangíveis. De fato, esse era um elemento que estabelecia as diferenças entre a ficção e as narrativas de historiadores e cronistas que, baseados em documentos históricos e nas topologias das ruas, dos bairros e dos fatos importantes, reconstruíam a história urbana, mas evitavam considerar a "vivência" desse espaço, o plano individual e subjetivo dos atores envolvidos. Todavia, como bem notou Nicolau Sevcenko (1999), a literatura está autorizada a falar ao historiador sobre a história que não ocorreu, sobre as possibilidades que não vingaram. Ela é um "testemunho triste", porém sublime, dos homens que foram vencidos pelos fatos, dos desejos inexequíveis, dos projetos impraticáveis, produtos de situações concretas de carência e privação, que encontraram na literatura "o seu âmbito social de correspondências" (Sevcenko 21). Portanto, é possível pensar numa "história dos desejos não consu-

mados, dos possíveis não realizados, das ideias não consumidas" (21). O sentido do lugar—as cidades com toda a sua carga simbólica, sociocultural, econômica e política—ganha visibilidade em forma de cotidiano e de arte porque é nesse espaço onde os tempos se sobrepõem, as diferenças se encontram e as afinidades se aproximam. Integradas a cenários imaginários, físicos e sociais, as experiências desses narradores, quase sempre autodiegéticos (mas nem todos), são capturadas a partir dessas dobras do espaço, dobras dramáticas, construtivas: dobras históricas.

2. Cartão-postal—"A cidade e a floresta são dois cenários, duas mentiras separadas pelo rio"

A literatura produzida pelos povos europeus e por seus descendentes, que migraram no final do século XIX e ao longo do século XX, ainda está sendo levantada no Brasil. Há vários registros do processo migratório, no entanto, até a década de 1960, muitos foram realizados por escritores brasileiros ou filhos de imigrantes privilegiados que vieram para o Brasil em condições bem diversas da maioria de seus conterrâneos.[156] Entretanto, a partir dos anos 1970, a literatura brasileira passa a reunir uma quantidade expressiva de sobrenomes não ibéricos, com predominância dos italianos[157] e alemães[158], mas não somente. Deixaram, também, seus "testemuhos"

156 Ver levantamento de escritores ítalo-brasileiros coordenado por Brunello Natale De Cusatis, em *Dall´Altra Sponda*. O volume reúne poemas de Armindo Trevisan, uma novela de José Clemente Pozenato e contos de Sérgio Faraco.

157 Entre os italianos e/ou descendentes destacam-se: Elvira Vigna, Adriana Lunardi, Marcia Tiburi, Ivone Benedetti, Cecilia Giannetti, Renata Pallottini, Eliane Brum, Cléia Schiavo, Affonso Romano de Sant'Anna, Ivan Angelo, Cristóvão Tezza, Luiz Ruffato, Fernando Fiorese, Wander Piroli, Edney Silvestre, Domingos Pellegrini, Sergio Fantini, Mafra Carbonieri, João Anzanello Carrascoza, Cadão Volpato, Fernando Bonassi, Lourenço Muttarelli, Ronaldo Cagiano, Ronaldo Bressane e Luiz Henrique Pellanda.

158 Entre os alemães e/ou descendentes destacam-se: Lia Luft, Paula Taitelbaum, Manoela Sawitzki, Aldyr Garcia Schlee, Harry Laus, Charles

outros imigrantes que aportaram em terras tupiniquins: judeus, japoneses e, em particular, os sírios e libaneses[159] que vieram para o Brasil por razões religiosas, fugindo da perseguição do Império Otomano, ao contrário dos alemães e italianos, na maioria analfabetos, expulsos pelo medo e pela fome.

O auge da imigração árabe para o Brasil deu-se entre os anos 1920 e 1930 e, diferentemente dos europeus e asiáticos, esses imigrantes não se fixaram somente em um lugar, espalharam-se por todo Brasil, especialmente no Norte. Os romances *Relato de um certo Oriente* (1989), *Dois irmãos* (2000), *Cinzas do Norte* (2005), de Milton Hatoum, tratam da história do deslocamento dos imigrantes libaneses para a região amazônica, no Norte do Brasil, e permitem observar os retratos da formação étnica e cultural da capital Manaus, que não exibe apenas sua natureza exuberante e exótica, mas, antes, expõe a dura face do espólio do ciclo da borracha e do polo de importações. A natureza que, desde a "Canção do exílio", de Gonçalves Dias, ocupou lugar central nas narrativas sobre a região, cede, agora, espaço às ruínas de uma (quase) metrópole regional. Os fluxos migratórios para a região, os projetos de infraestrutura e os ciclos de modernização, sempre em processo, compõem o quadro de transformações e a base emocional das personagens migrantes. Para elas, era como se morassem em pátrias provisórias, falassem línguas provisórias, fizessem amizades provisórias. De família libanesa, Hatoum cresceu em Manaus, na década de 1950, ouvindo histórias do seu avô e de vizinhos árabes: relatos de viagens dos imigrantes e

Kiefer, Luiz Augusto Fischer, Carlos Henrique Schroeder, Marcelo Bakes, Henrique Schneider e Flávio Aguiar.

159 Destacam-se entre os descendentes: Milton Hatoum, Raduan Nassar, Salim Miguel, Carlos Nejar (Membro da Academia de Letras), Emil Farhat, Mário Chamie, Nagib Jorge Neto, Jamil Almansour Haddad, Jamil Snege, Manoel Carlos Karam, Foed Castro Chamma, Waldyr Nader e Alberto Mussa.

anedotas. Formou-se em arquitetura, mas abandonou a profissão em prol das palavras com as quais ele iria delimitar o delicado território do *Alter* e as paisagens amazonenses.

Relato de um certo Oriente é um texto que oscila entre a concretude da fala e a generalidade da escrita e propicia a aventura do desvelamento do Outro e da cidade. De fato, a narrativa é feita de encaixes de reconstrução de diferentes realidades e épocas vividas por quem as recorda ou as conta. O processo migratório é posto em evidencia pelo personagem tio Hanna, o primeiro ente da família paterna a chegar ao Brasil, seduzido pelas promessas de aventura e pelas maravilhas da terra. Através das cartas persuasivas e da propaganda positiva sobre o Brasil—verdadeiros cartões-postais—é ele quem convence o sobrinho a emigrar do Líbano, narrando o interstício de um mundo fantástico quase saído dos contos das *Mil e Uma Noites*. Um sonho alimentado pelo clima de euforia derivado do ciclo da borracha e pela crença de que a modernidade chegaria, finalmente, à Amazônia, aos confins de uma terra exótica e indomável, o que contribuiu para aumentar o fluxo migratório.

Inspirada em cidades e hábitos europeus, a cultura e arquitetura da região tornaram-se símbolos desse progresso, surgiram, edifícios e construções como o Teatro Amazonas, os cafés à moda francesa, a Igreja de Nossa Senhora dos Remédios, o Porto flutuante, entre tantos outros monumentos que se misturavam àquela paisagem exuberante e selvagem, primeira e única, mas impermanente, que se descortinara aos olhos do marido de Emilie em sua chegada a Manaus:

> A viagem terminou num lugar que seria exagero chamar de cidade. Por convenção ou comodidade, seus habitantes teimavam em situá-lo no Brasil; [...] tudo ainda era silencioso naquele mundo invisível; em poucos minutos a claridade surgiu como uma súbita revelação, mesclada aos diversos matizes de vermelho, tal um tapete estendido no horizonte, de onde brotavam miríades de asas faiscantes: lâminas de pérolas e rubis; durante esse breve intervalo de ténue 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. (Hatoum 1999, 94-96)

O olhar inaugural do esposo de Emilie reconhece, na paisagem do Novo Mundo—naquele espaço mítico e maravilhoso descrito por Hanna—um interstício singular, um desconhecido e (in)certo "Oriente" materializado na hipotética objetiva de uma câmera fotográfica que enquadrava, em certo intervalo e em (in)certas margens, uma realidade que deixaria de existir no momento em que fosse fixada. O imigrante é como um fotógrafo/escritor, esse sujeito que registra as realidades em pedaços de papel, adequadamente marginado.

Os libaneses sabiam, no entanto, que não podiam almejar propriedades agrícolas ou fábricas, tudo isso era mais que um sonho, dessa forma restaria ao futuro patriarca da família optar pelo comércio ou pelo artesanato e, unindo criatividade e necessidade, especializou-se em vender artigos finos, abrindo a loja "A parisiense", que, por muito anos, foi fonte de sustento para a família. O romance materializa a realidade concreta e inteligível de uma cidade "provisória" em contraste com as lembranças das raízes libanesas, a terra natal dos imigrantes. Emilie, em seu esforço para se adaptar ao novo lugar e aos conflitos da imigração, passa a ler a Bíblia no idioma português, mas, por sua amizade com o curandeiro da cidade, é ridicularizada, pois, segundo a voz do povo, só uma nômade imigrante poderia se fiar nas charlatanices de um curandeiro. De fato, a função da representação espacial (e religiosa) no romance é a de criar uma identificação desconfortável e perturbadora entre a figura feminina estrangeira e o espaço urbano que a acolhe, de

modo a compartilhar com o leitor o amorfismo daquele fim de mundo abandonado por Deus, no qual a personagem se insere e, também, se anula, materializado violentamente por um espaço desmembrado e fraturado que, com o tempo, revela uma cidade em ruínas e apodrecida, exalando perfumes fétidos que flutuavam no ar, e na qual os antigos protagonistas já não mais se reconhecem.

Os filhos, que representavam o cruzamento das culturas, as transformações sofridas desde a emigração do país de origem, corroboravam para avivar-lhe as diferenças culturais, inclusive religiosas, e aumentar-lhe as feridas. Eles não eram mais libaneses, árabes ou mulçumanos, tampouco brasileiros, não migraram de lugar algum, mas eram considerados imigrantes pela sociedade local. A eles coube a herança de experimentar a sensação de desarraigamento do país, um exílio herdado e compartilhado por todos da família. O problema não se constituía no não-pertencimento a algum lugar, mas no fato de nunca terem pertencido efetivamente àquela cidade, i.e., era a negação completa de uma identidade única. É através dessa dupla cidadania que se conforma o olhar barroco da diferença que atravessa as fronteiras entre os dois países, e, ao olharem para a cidade, paisagem impermantente, reveladora do progresso passado e das ruínas do presente, descobrem viver a duplicidade da identidade num labirinto espaço-temporal, para a qual o jogo da intertextualidade continuava sendo a forma de sobreviver à sensação de um "estar-fora-do-lugar".

Em *Dois irmãos*, é através da memória e das impressões de Nael, filho de Domingas com um dos gêmeos, que são reveladas as histórias dessa família de origem sírio-libanesa e as representações das mudanças políticas e socioeconômicas ocorridas na cidade de Manaus, desde os tempos da *belle époque* brasileira e do ciclo da borracha, até a sua decadência, devido, sobretudo, à falta de investimento, planejamento urbano e infraestrutura, gerando crescimento desordenado, construções irregulares, enchentes e miséria, "Manaus

cresceu assim: no tumulto de quem chega primeiro" (Hatoum 2006, 32), diz o narrador. Estava cheia de estrangeiros, indianos, coreanos, chineses, tudo estava mudando, alguns cafés fechavam, a praça das Acácias transformava-se em bazar, o centro era um formigueiro de gente do interior. Se o ciclo da borracha levou riqueza e modernização ao Norte do Brasil, também permitiu a exploração e a desigualdade. Nesse período, surgiram populosos bairros de pessoas pobres e humildes que, com o fim da guerra, migraram para Manaus, onde ergueram palafitas à beira dos igarapés, nos barrancos e nos clarões da cidade, à beira do rio Negro. Construídas pelos ingleses, a tão popular "cidade flutuante" foi demolida pelos militares nos anos 1960, obrigando a população a transferir-se para a periferia, longe do porto.

A demolição da "cidade anfíbio", que abrigava também bares, restaurantes e a vida boêmia de Manaus, foi comparada às reformas empreendidas no Rio de Janeiro pelo Prefeito Pereira Passos, quando destruiu os cortiços do centro da cidade, forçando a população a ocupar os morros da cidade. Tal tendência de urbanização valorizou o litoral carioca, desde o início do século XX, e isso determinou um novo estilo de habitar, incentivando o assentamento de imigrantes e da população mais pobres nas bordas da cidade, fazendo delas áreas de produção de alimentos. O centro da cidade, próximo ao porto e ao Morro do Castelo, degradou-se progressivamente, deslocando o antigo centro para a moderna Avenida Central, construída em 1905. A Reforma urbanística, realizada pelo Pereira Passos, consolidou as exigências de uma metrópole moderna, incentivando os seus setores produtivos e a criação de funções político-administrativas que uma elite da cidade capital impunha. Além das linhas férreas e carris, a inauguração, em 1906, das Avenidas Beira Mar e Mem de Sá facilitou a expansão urbana, tanto em direção à Zona Sul da cidade quanto em direção à Tijuca, onde novos bairros se consolidaram. É a partir desse momento que os imigrantes italianos se inseriram na "cidade maravilhosa", mas isso será visto mais adiante.

A euforia que vinha de um Brasil distante chegava a Manaus como um "sopro amornado". O futuro promissor representado por São Paulo, modelo de modernidade brasileira, "dissolvia-se no mormaço amazônico", desaparecia na selvagem floresta e era engolido pelas enchentes. De fato, é o personagem Yaqub a estabelecer as relações entre o crescimento de São Paulo e a decadência de Manaus, a cidade que o personagem considerava indigna, "abjeta", que o rejeitou, humilhou, desconsiderou seus conhecimentos e "dotes" intelectuais. Abjeto é tudo aquilo que é rejeitado e percebido como impuro, proibido, escandaloso e imoral, é o que está no limite do possível, do tolerável, esperando por estruturas simbólicas disciplinares. Abjeta para Yaqub era também a relação (uma unidade indistinta) que sua mãe mantinha com seu irmão gêmeo que lhe rasgara o rosto com um "caco de vidro escuro", deixando-lhe, na face, a cicatriz do édipo, o testemunho da ferida e do trauma, das fixações perversas, resíduos deixados pelo processo edipiano que para seu irmão não havia terminado, signo indelével daquele espaço primitivo. Etimologicamente, a palavra *abjectus* deriva de *abjicere*, que significa "deitar fora", "rejeitar". Já a palavra *abjicere* se origina da junção de dois termos: *ab* + *iacio* (*jacere*). *Ab* é uma preposição que indica afastamento e significa "a partir de", portanto, *abjacere* significa literalmente "atirar a partir de" ou "lançar fora", para longe, sentido este que está na base das relações familiares em *Dois irmãos* e dos processos de organização antrópicos de Manaus. Kristeva (1988) sublinha que a abjeção comporta uma operação espacial e geográfica, delimitando os confins entre o lícito e o ilícito, relegando o que é abjeto a uma esfera periférica, à margem da ordem vigente. De fato, esse quadro teórico revela-se particularmente útil para a leitura relativa à imigração dessas famílias para o Norte do Brasil, bem como acerca das relações entre os gêmeos, e entre a cidade de Manaus e sua periferia degradada.

Rejeitado ainda criança pelos pais, o gêmeo Yaqub, que vivera parte da infância no Líbano, ao tornar à cidade de Manaus, traz à

superficie as velhas contendas familiares e os conflitos e disputas com o irmão agudizam-se. Decide, assim, estudar engenharia em São Paulo, de onde escrevia à mãe em poucas linhas sobre o ritmo da vida paulistana, o frio que não lhe incomodava, o ruído da metrópole, a seriedade das pessoas em desenvolver seu trabalho, realçando os contrastes não só entre ele e o irmão Omar, descrito como malandro, preguiçoso, boêmio e violento, que se deixava levar pelos desejos infantis e pela ociosidade do clima quente amazonense, mas também as diferenças entre a cidade cosmopolita e a vida provinciana da, quase, imoral Manaus, uma cidade que, nas palavras do narrador, "não vemos, ou não queremos ver. Um mundo escondido, oculta-do, cheio de seres que improvisavam tudo para sobreviver, alguns vegetando, feito a cachorrada esquálida que rondava os pilares das palafitas" (Hatoum 2006, 60).

Separados da própria terra de origem, alguns imigrantes encontram-se, muitas vezes, em estado de aviltamento, difícil de externá-lo através da palavra, mas manisfestando-o a partir de comportamentos diferenciados. Kristeva observa como a experiência de abjeção pode ser comparada à fase intermediária entre o materno e o paterno, entre a unidade indistinta —pré-consciente e pré-verbal da origem—e a multiplicidade do discurso consciente e verbal do desenvolvimento humano, e aqui se nota, claramente, as diferenças entre os gêmeos cuja abjeção resta tanto perceptível quanto indizível e inconfessável, liberando uma intricada rede de reações e estados emotivos heterogêneos que põem em risco o indivíduo, a família e a sociedade. Com efeito, a expansão e a decadência da cidade coincidem com a saga da família, a rivalidade dos gêmeos e o comportamento ignóbil e doentio de Omar. Halim e a esposa melhoraram de vida nos anos do pós-guerra, tornaram-se proprietários de um casarão, onde viviam com toda a família, e de um importante comércio em Manaus, uma espécie de armazém que vendia todo tipo de coisas e quinquilharias—vasos, tapeçarias, cordas, fumos, etc. A

demolição da cidade flutuante e dos botecos, onde bebia, conversava e jogava com amigos, também coincide com a decadência e falimento de seu próprio armazém e de vários estabelecimentos comerciais locais e, inclusive, com sua morte. A personificação da cidade, a sua transformação e degradação, e a instabilidade psicológicas das personagens encontram seu paralelo e metáfora na venda do casarão e na decadência e dissolução da família, i.e., nas "Cinzas do Norte".

3. Um ciclo aparentemente eterno e imutável

A história da primeira onda da imigração de judeus para o Brasil, no século XIX, foi contada pelo Samuel Benchimol, no livro *Eretz Amazônia*. Segundo o escritor, os Sefarditas chegaram ao Brasil em 1810, estabelecendo-se sobretudo na Amazônia e em Belém, onde fundaram, em 1824, a mais antiga sinagoga do país. Todavia, com o declínio do ciclo da borracha, os mais ricos transferiram-se para o Rio de Janeiro. Em seguida, outra onda de imigração judaica, que coincide com primeira fase da grande imigração italiana para o Brasil, aconteceu no Sul do país, entre 1870 e 1920, embora, nesse momento, as sombras da Inquisição que ainda ameaçavam os seus descendentes e os cristãos novos fossem uma realidade. É bom lembrar que Clarice Lispector, um dos maiores nomes da literatura brasileira, veio nessa leva de imigrantes, chegando ao Brasil nos primeiros meses de 1922. Durante o período dominado por Getúlio Vargas (1930-1945), os Judeus[160] se mantiveram afastados das costas brasileiras, devido às leis anti-imigração, mas o afluxo foi estabilizando-se ao longo dos primeiros anos no século XX. Após quinze anos de congelamento imigratório, as sucessivas ondas de

160 Destacam-se como escritores, sobretudo a partir dos anos 1970, Samuel Rawet (engenheiro que integrou a equipe de Oscar Niemeyer na construção de Brasília), Marcos Iolovitch Alexandre Staut, Arnaldo Bloch, Adão Voloch, Bernardo Ajzenberg, Julián Fuks, Michel Laub, Leandro Sarmatz, Frida Alexandr, Cintia Moscovich, Jeannette Roszas, Tatiana Salem Levy e Carol Bensimon.

expatriados procedentes sobretudo da Rússia, do leste e do centro da Europa vão compor as diversas comunidades judias no Brasil; são os chamados judeus asquenazitas, com uma representação literária expressiva que se inaugura, em 1940, em particular no Rio Grande do Sul (Igel 326).

As obras, em grande parte, revelam-se de interesse documental ou de valor literário e refletem os primeiros anos da imigração judaica organizada neste Estado, nas fazendas parcialmente subsidiadas pelo judeu Barão Maurício Von Hirsch (1831-1896), bávaro de nascimento, que fez história como financista de visão, afamado por ter financiado a construção da linha férrea Expresso Oriente, na Europa, entre outros feitos de grande vulto, e colaborado com o movimento migratório dos judeus para o Brasil, pagando parcialmente a viagem transatlântica dos imigrantes e a compra de lotes de terra do Governo brasileiro no Sul do país (Igel 327-28). Os imigrantes eram pessoas provenientes de pequenas cidades, onde exerciam profissões como "aguadeiros, sapateiros, ferreiros, alfaiates, farmacêuticos, barbeiros e mercadores, os judeus e suas famílias lançaram-se nos desconhecidos rincões gaúchos, orientados por técnicos em agronomia empregados pela ICA (Norman)" (328).

Testemunha dessa época, Adão Voloch destaca-se pela inserção na tradição literária local, com a trilogia familiar *O colono judeu-açu*: *romance da Colônia Quatro Irmãos* (1985), *Um gaúcho a pé* (1987) e *Os horizontes do sol* (1987). O autor ficcionalizou não apenas suas experiências da infância e adolescência nas colônias agrícolas, patrocinadas pelo filantropo alemão Barão Maurice de Hirsch, como também as desigualdades sociais e os diversos acontecimentos significativos da história do Brasil nas décadas de 1920, 1930 e 1940, registrados no decorrer de suas vivências urbanas como operário, vendedor de livros e de produtos e máquinas agrícolas, escritor de panfletos, editor de jornais e organizador de greves, o que lhe facilitou as descrições dos quadros típicos da rotina na colônia,

expondo o estilo de vida dos camponeses judeus e as tensões com a população indígena local, a diversidade de ocupação dos centros urbanos, a ponto de envolver-se com as reivindicações sociais dos operários nas cidades fabris, revelando a situação política brasileira em âmbito nacional. Nas palavras do historiador Jaime Pinsky, um dos objetivos dos relatos é, de fato, "resgatar o cotidiano e as contradições da vida dos 'colonos' judeus na área Quatro Irmãos, Erebango, Barão Hirsch e Baronesa Clara, no norte do Rio Grande do Sul, nas primeiras décadas do século vinte" (Pinsky 9), mas também expor as razões do fracasso da colonização judaica neste Estado, derivadas da insistência do Barão em valorizar e estimular a lavoura em pequena escala em detrimento dos processos industriais que, segundo o ponto de vista de Hirsch, era uma forma de minar o estereótipo antissemita do judeu comerciante e usurário. Voloch descreve a colônia enquanto feudo, enfatizando seu primitivismo, mas, sobretudo, instaurando uma discussão acerca da dicotomia campo e cidade, uma vez que os imigrantes judeus não se adaptavam à vida nas colônias agrícolas. O autor considera ainda o exclusivismo do judaísmo e a permanência do antissemitismo no questionamento das identidades brasileira e judia: "Serão eles também judeus? O que é um judeu?" (Voloch 31), interrogando, além disso, acerca da preocupação dos imigrantes mais velhos com a preservação dos valores, preceitos e costumes judaicos que se hibridizavam: "o que preocupava a velha geração é a negligência religiosa, os costumes se deterioram, as moças engravidam depois casa[vam], os rapazes não frequentam, aos sábados, a Sinagoga e nem fazem em casa as orações" (42). Voloch usa a história da própria família para descrever as circunstâncias que levaram os judeus a abandonarem a Rússia czarista, a vida difícil nas colônias no Sul do Brasil e a inevitável migração para as cidades vizinhas.

A temática judaica também impregnou boa parte da obra do escritor Moacyr Scliar, sem, contudo, dominá-la completamente, revelando questões importantes relacionadas à religião, à identidade

e à dicotomia entre a vida rural e a urbana. Argumentos retomados pelo escritor gaúcho de modo quase surrealista e através de um humor discreto e melancólico. Seus contos e romances rompem com a formalidade do discurso e apresentam "um objeto de reflexão em enquadramento irônico", neste caso "uma ambiguidade entre o sagrado e o profano" (Ginzburg 76), que se evidencia em *A mulher que escreveu a Bíblia* (1999), *O centauro no jardim* (1980), e os contos agrupados em *A Bíblia revisitada*, que evidenciam a divisão étnica, as tradições e os costumes judaicos sob o olhar irônico e parodístico. O que fascina o leitor de Scliar é seu "espírito migrante", expressão do poeta canadense Pierre Ouellet da qual Zilá Bernd (2012) se apropria para descrever Scliar enquanto escritor que rememora, em sua ficção, a saga da travessia e a adaptação dos imigrantes a um novo contexto cultural e geográfico, especialmente através de personagens como os judeus Noel e Nutts, em *A majestade do Xingu*, "fazendo de seu labor literário um entrelugar, um espaço de negociação de identidades" (Bernd 24), de "nomadismo intelectual", que sabe transitar por interstícios, i.e., por diversos contextos da literatura universal e deslocar-se por diferentes espaços: Rússia, Alto Xingu e São Paulo.

Em o conto "As pragas", publicado pela primeira vez no livro *A orelha de Van Gogh* (1995), e republicado, em 2008, pela editora Companhia das Letras, na coletânea intitulada *Contos reunidos*,[161] o autor, com suas heresias e paródias, retoma algumas passagens das Sagradas Escrituras e algumas personagens da Torá, desconstruindo-as e, ao mesmo tempo, enaltecendo-as. Trata-se de um diálogo

161 A coletânea reúne uma seleção de narrativas curtas publicadas por Moacyr Scliar nos livros *O carnaval dos animais*, *A balada do falso Messias*, *O anão no televisor*, *O olho enigmático*, *A orelha de Van Gogh*, assim como outros contos publicados anteriormente. Os contos são agrupados em doze temáticas: "Os jogos do poder e da fortuna", "O rei e seus súditos", "O bestiário", "A maldade da infância", "As profissões", "A Bíblia revisitada", "A ficção da história", "Estranhas criaturas", "Os heróis", "Cenas insólitas, cenas penosas", "Meios de comunicação" e, finalmente, "Os enfermos".

com o episódio das pragas do Egito, narrado por um dos quatro filhos de um casal de agricultores pobres que sobrevivem do plantio de milho. No relato, o autor subverte a narrativa das pragas—o mito bíblico—ao apresentá-la a partir do olhar de um personagem secundário, um agricultor anônimo, cujo pai subjugado por um Deus impiedoso e cruel vê seu primogênito "sem um suspiro tomb[ar] pesadamente" em seus braços. Castigo ou salvação?

A narrativa de Scliar revela, por meio destas várias vozes subalternas e dos inúmeros estratos narrativos entrecruzados, um tom herético e subversivo do mundo judaico. Na entrevista concedida a Giovanni Ricciardi, em 1990, o autor confessa: "Descrevo as pragas do Egito, observadas por uma família de camponeses, que poderia ser uma família de hoje. O que me fascinou foi a possibilidade de aquelas pessoas sofrerem os castigos divinos sem saberem nada, que olhassem aquilo como uma coisa inexplicável" (214). O tormento provocado pelas pragas que invadiram a casa, o campo e a cidade revela também a fragilidade das relações familiares, fazendo emergir os sentimentos de ódio, desconfiança, raiva entre irmãos, pais e filhos, os quais, vivendo no limite do castigo infligido, não são mais capazes de se comunicar: "palavras não pronunciadas pairam nos lares como espectros, sobretudo nas noites opressivas em que não se consegue dormir e em que todos, olhos abertos, fitam um mesmo ponto do forro da casa" (Scliar 230), o mesmo ponto através do qual se deve recomeçar no dia seguinte. Talvez, por essa via, se justifique a frase inicial do conto, "Nossa vida era regulada por um ciclo aparentemente eterno e imutável" (227), que se repete de algum modo nos romances de Voloch, uma espécie de errância atávica. Isto reconduz também a um tempo circular e monótono do campo, regulado pelo ciclo das estações, da colheita e da natureza. Note-se que é, novamente, o espaço a ser privilegiado no conto de Scliar, não só o espaço urbano, mas o rural e imaginário. E isso não é sem razão, visto que, nascido em Porto Alegre, Scliar conta que

seus pais deixaram a Rússia na onda emigratória para o Brasil, no início do século XX, e foram para as colonizações agrícolas controladas por organizações e associações filantrópicas, chamada Jewish Colonization Association, que tinha sido fundada com recurso do Barão Rothschild e por outros filantrópicos judeus que compraram terras na região de Erechim, de Passo fundo, distribuindo-as para quem viesse da Rússia. Mas para muitos russos, não familiarizado com a agricultura, o Brasil era "uma mistura de maravilhas [e] de estranhamento" (Ricciardi 207), o que inviabilizava a vida nas colônias. Os Scliar não se adaptaram e, como muitos conterrêneos, abandonaram tudo e se mudaram para o bairro Bonfim, em Porto Alegre, onde viviam os imigrantes russos. A família era considerada politicamente de esquerda e Moacyr, um jovem judeu estudante de medicina, pertencia à Hashomer Hatzair, que tinha o socialismo no ideário. É nesse espaço que Scliar desenvolveu o gosto de contar as histórias dos imigrantes judeus, "gente que veio para esse país com um olhar diferente" (209). Com efeito, o autor traz para o domínio do ficcional o problema da subjetividade do historiador, borrando as fronteiras entre história e ficção ao constatar que o romance é uma forma legítima de acesso ao passado e ao reconstruir o cotidiano e a história de personalidades anônimas a partir da ficção. É nessa esteira que, usando a memória familiar como fonte de pesquisas e escritura, Cléia Schiavo vai tratar da imigração italiana no Rio de Janeiro.

4. Interstício entre ficção e história: desenhando novas paisagens

A organização do trabalho e manutenção (ou não) da identidade cultural dos imigrantes italianos nas colônias agrícolas e durante a expansão das cidades brasileiras também foram temas explorados por escritores descendentes italianos,[162] tanto no Sul quanto em outras partes do país, onde a imigração italiana foi mais

162 Ver Mottin e Casolino.

intensa, mas igualmente por grandes escritores brasileiros como Alcântara Machado e pelo próprio Mario de Andrade, que dão vida a uma variedade de personagens italianos. Em se tratando da literatura nacional, há várias recorrências às figuras italianas e/ou ítalo-brasileiras que podem ser identificadas, principalmente a partir da segunda metade do século XIX, em *O Guarani* (1857), *Senhora* (1875), *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1911), *Fazenda* (1940). Todas elas são, todavia, personagens marginais, que não reconfiguram o espaço literário de modo dialógico em relação à literatura nacional a partir do olhar do imigrante, exceto o caso particular do livro de contos *Brás, Bexiga e Barra Funda* (1927), de Alcântara Machado, que redimensiona, de modo bem-humorado e irônico, a presença do estrangeiro na literatura brasileira, simulando uma espécie de memória coletiva. O livro, escrito a partir de notícias extraídas de jornais, descreve o cotidiano dos imigrantes italianos e reconstrói os valores culturais que apontam para a construção de uma identidade que tem como elemento as relações entre o grupo social e o espaço em que se instalaram—nos bairros periféricos de São Paulo. Embora não fosse imigrante ou descendente, Alcântara Machado conseguiu perceber que o prefixo *Inter* (de interculturalidade), em latim significava estar no meio, "entre", na parte interna ou no intervalo; indicando uma posição mediana entre dois pontos, construindo, assim, uma ponte entre as duas culturas, e esse esforço tem sido realizado a partir da segunda metade do século XX pelos descendentes italianos.

O ítalo-brasileiro José Clemente Pozenato publicou, em 1985, o romance *O Quatrilho*, cuja trama principal, vivida em Caxias do Sul (RS), trata do desvario amoroso de dois casais imigrantes italianos: Ângelo Gardone e Teresa, Massimo Boschini e Pierina. O autor enfatiza também a organização do trabalho comunitário do imigrante na colônia de modo a conservar a identidade cultural, as raízes vênetas, os costumes e a língua, em meio às disputas sociais

no processo de expansão do Rio Grande do Sul. Misturando o dialeto vêneto ao português, Pozenato ressalta a dificuldade de comunicação e de aprender a nova língua, o analfabetismo, a submissão da mulher, a repressão ideológica e religiosa. De fato, nesse período, era fundamental, tanto para os imigrantes quanto para o Estado italiano, a conservação dos laços da coletividade italiana com a Pátria-mãe e a preservação do sentimento de italianidade entre as novas gerações. De um lado, isso garantia à Itália dos anos 1920 e 1930 um espaço para envio dos excedentes demográficos e uma aliança segura em caso de guerra; e, de outro, uma complementação econômica importante para a sobrevivência dos italianos. Se para o Estado italiano a migração era uma estratégia comercial e política, para o governo brasileiro, a primeira fase da colonização italiana fazia parte de um projeto geopolítico que pretendia preencher os vazios demográficos e consolidar fronteiras, em especial, no Sul do país, além da substituição da mão de obra escrava pelo trabalho livre dos brancos europeus, apostando também na miscigenação como forma de "branqueamento" da população brasileira. E sobre esses seres híbridos, que transitavam entre espaços e estratos sociais excluídos, em nome do bem e da ordem, é que se projetou o futuro possível.

A vinda dos italianos para o Brasil serviu ainda a dois interesses: promover o abastecimento do mercado interno gerado pelo complexo cafeeiro e formar núcleos coloniais imigrantes bem-sucedidos no Sul, criando um ponto de atração à imigração estrangeira para o país de modo a expandir a economia e povoar o território. Lefebvre observa que a narração tem a capacidade de produzir espaço, reconstruindo o nexo entre escritura e cartografia—um modo de percorrer e traçar as linhas sinuosas de um território, enfim, desenhar novas paisagens ainda que impermantentes ou em papel. De fato, em *O Quatrilho*, é curioso que, após a briga com o Padre, representante da instituição mantenedora da coletividade, Ângelo Gardone e Pierina, sua nova mulher, deixam de fazer parte

da coletividade rural e são obrigados a buscar outros meios para sobrevivência da família, é nesse momento que Ângelo se integra ao mundo brasileiro. Ao deixar a colônia, ele entra em contato com os brasileiros na cidade para fazer negócios, diluindo os confins até então impostos pela colônia. A ação de Gardone representa a superação de uma lógica que se move segundo o mecanismo de oposição binária campo-cidade, percebendo, assim, que existia o "entre", o intervalo, ou o lugar de passagem.

Se a narrativa de Pozenato enfatiza a primeira fase da imigração italiana no Brasil, o romance autobiográfico *Deus abençoe essa bagunça: imigrantes italianos no Rio de Janeiro* (2010), de Cléia Schiavo Weyrauch, vai explorar o segundo momento da chegada dos italianos no país, em particular no Rio de Janeiro, revelando a inserção dos *oriundi* na vida cultural e econômica da cidade nos primeiros sessenta anos do século XX, demostrando a relação entre "espaço vivido" e o "espaço representado", i.e., a relação de reciprocidade entre o escritor e o espaço em que vive. A autora reconstrói a vida dos imigrantes no bairro operário da Gávea, onde viveu com sua família, e na área central e rural da cidade, da qual emergem as várias vozes que narram as experiências individuais e coletivas, e percorre os caminhos que fizeram os seus antepassados quando deixaram a Itália em busca de oportunidades no Novo Mundo, extraindo da memória familiar, sobretudo a partir da biografia de seu pai, o material histórico para recompor os cenários da cidade, "lugar de poder", canal de modernização e de ascensão.

As imigrações italianas, conforme Weyrauch, ocuparam quatro áreas distintas da cidade carioca; a primeira e a segunda concentraram-se nas zonas urbano-fabris, Gávea e Bangu, onde foram implementadas importantes fábricas de tecidos, distantes do centro político-administrativo da nova metrópole. A terceira, estimulada pela política de um mercado capitalista de feiras livres, consolidou-se com a criação do espaço rural da cidade, em Campo

Grande, por exemplo, onde muitos italianos se instalaram e se dedicaram ao extrativismo, em particular à exploração de carvão vegetal controlada pelas famílias Vittari e Saissi, e às atividades agrícolas, que foram abandonadas progressivamente em prol de atividades comerciais mais lucrativas—açougues, lojas de ferragens, armazéns, ou ligadas ao divertimento, como os cinemas, teatros etc. A quarta área de imigração italiana compreendeu desde o perímetro do centro histórico da cidade do Rio de Janeiro, incluindo algumas ruas do centro: Rua da Misericórdia, Gomes Freire de Andrade, Senado e os Morros do Castelo e Santo Antônio,[163] até o bairro de Santa Teresa, escolhido pela proximidade ao polo político administrativo da cidade e por ser uma zona de assentamento barato. Nesses bairros e ruas, desenvolveu-se uma longa tradição de comerciantes, artistas, jornaleiros, livreiros, tabaqueiros, gráficos, alfaiates, vendedores ambulantes de frutas e peixe, a maioria de origem calabresa, além de intelectuais ligados ao mundo do espetáculo e das artes, contribuindo para tornar a cidade de São Sebastião uma metrópole cosmopolita. Essas áreas de imigração passam a funcionar, a curto prazo, enquanto campo de possibilidades de inserção do imigrante, tanto na região central da cidade, de assentamento barato e com facilidades de ingresso no mundo dos serviços, quanto nas áreas industriais e/ou agrícolas.

A narrativa autobiográfica de Weyrauch, uma espécie de metaficção historiográfica, aborda o contexto migratório e a ocupação dos espaços, promovendo, neste caso, uma geocrítica urbana que evidencia a união das diferentes culturas e a diversidade dos espaços investidos pela memória e pela cultura do Outro, a partir de um *continuum* entre exterior e interior, entre as subjetividades e a construção do real. Emilio Franzina observa que as autobiografias, os diários, as correspondências epistolares de operários, artesãos e agricultores etc., hoje fazem parte de um patrimônio de fontes reconhecidas como elemento

163 Ambos os morros foram demolidos no correr do século XX.

útil ao estudo do passado emigratório italiano, inclusive como provas do papel importante que esse tipo de comunicação, relacionado ao mundo privado, exerceu concretamente na manutenção da ponte que unia, nesse período, a Europa à América, incluindo a escolha de expatriar-se e/ou de permanecer em terras estrangeiras (Franzina 2014, 194). Mas não é só isso, trata-se de um produto material das transformações do ambiente social e intelectual que reflete as novas paisagens do espaço e as condições a partir das quais elas foram geradas. De fato, em uma entrevista aos Comitês Italianos Rio de Janeiro e Espírito Santo, em 18 de junho de 2016, Cléia Schiavo Weyrauch comenta que o título do livro nasceu na ocasião em que ela viajou à Itália para completar as suas pesquisas e, ao entrar em uma loja de modo feminina e quinquilherias, foi interpelada pela proprietária que, reconhecendo-lhe o sotaque brasileiro, passou a narrar os detalhes da emigração de sua família para o Brasil. Enquanto ouvia a história, Cléia notou uma intencional "desorganização" da loja e surpreendeu-se ao ver uma pequena placa suspensa acima da porta, certamente adquirida pela italiana no Brasil, onde se lia: "Deus abençoe esta bagunça". Metáfora inusitada que a autora-narradora lança mão para explicar a hibridação resultante do processo imigratório. Em outras palavras, a sua família "era um acidente geográfico", o avô, Luiz Natálio Schiavo, era um italiano de Padova que se casou com uma mulata, descendente de angolanos, uma parceria que resultou na criação de um núcleo administrativo regional na periferia da cidade do Rio de Janeiro, de um centro de umbanda e de um time de futebol, e cujos filhos se transformaram em músicos, pesquisadores e até mesmo em "alguns pilantras". Cléia não narra apenas a história dos Schiavo, mas de outras famílias que participaram da construção da cidade carioca, além daquelas que passaram a fazer parte do romance com seus testemunhos e relatos, em capítulos intervalares que ela chamou de "aleatórios", um espaço que contempla tudo aquilo que não estava previsto, porque as memórias nascem também das conversas

e observações de caráter afetivo, quando, de um lado, encontra-se alguém que gosta de contar história e, de outro, um ouvinte que é afetado emocionalmente pelo conteúdo da narração.

Do ponto de vista econômico, os italianos tiveram um papel de destaque em determinadas áreas do Rio de Janeiro, onde construíram, segundo Weyrauch, padarias, carvoarias, fábricas de macarrão e torrefação de café. A história do assentamento italiano de Nova Iguaçu, chamada inicialmente de *A Piccola Calábria*, conforme a autora, é o melhor exemplo de integração e ascensão socioeconômica desses imigrantes que passaram de colonos carvoeiros a proprietários. Já no apogeu da citricultura, que concentrava os exportadores de laranja, encontravam-se os italianos Francisco Baroni e Alberto Coccozza, ambos envolvidos com as modernas *Parking House* instaladas também na cidade de Nova Iguaçu (Weyrauch 53). Os italianos estimularam uma política de cooperativismo, fundando, na década de 1920, a Cooperativa "União dos Lavradores", antecipando o Sindicato criado nos anos 1930.

A Gávea,[164] no Rio de Janeiro, ocupa um lugar especial na memória da autora. Considerado um território estável para o mundo do trabalho, o bairro ficou conhecido como espaço de luta política e de reivindicações, pois era a sede do mais importante complexo fabril da cidade, acolhendo as duas maiores fábricas da região "Corcovado" e "Carioca".[165] O nome da "Cia. de Fiação e Tecelagem Carioca" serviu de inspiração para nomear o Carioca *Sport Club*, fundado, em 1910, frequentado por ítalo-brasileiros da Gávea Operária. O comércio na Região era também dominado pelos italianos, a exemplo da quitanda de propriedade da família Tambasco, e do armazém dos Canalini,

164 Quando foi instituída, em 1873, a Gávea compreendia o espaço que vai do arpoador à Barra da Tijuca, i.e., a Freguesia de Nossa Senhora da Conceição da Gávea, incluindo Ipanema, Leblon, Gávea, Lagoa, Jardim Botânico, Vidigal e São Conrado.

165 As fábricas foram demolidas e nos terrenos foram construídas a Sociedade Hípica Brasileira e parte da Emissora de Televisão "TV Globo".

operários da tecelagem, que também controlavam o importante "Bar dos Canalini", na esquina da atual Rua Pacheco Leão, denominada, na época, de "Baixa Itália", onde a vida cultural do bairro ganhou fama devido a organizações de festas e blocos carnavalescos que reuniam a população local. Os imigrantes italianos, portanto, integravam-se à cidade carioca, não somente através do comércio, mas a partir do mundo da cultura e da política, criando instituições voltadas para o divertimento de massa: orquestras, bandas, livrarias, bancas de jornais, e da participação nos movimentos anarquistas e/ou sindicalistas, o que justificava a alcunha de "Gávea vermelha". Esses imigrantes—trabalhadores que se deslocam cotidianamente ou se transferem de um país para outro— diluem e contaminam os espaços e os confins nacionais, participando do processo de reconfiguração do espaço geocultural global, que não é mais regulado por um centro, mas por interstícios.

5. Considerações finais

A produção dos escritores imigrantes (e/ou descendentes) tornou-se um importante objeto de estudos porque, além de ser um exemplo, vem registrando a evolução e a reconfiguração geocultural que se observa hoje na passagem de uma concepção nacionalista para uma transnacionalização da cultura. O texto *Orientalismo*, de Edward Said (2007), denuncia a matriz eurocêntrica da topografia cultural e representa uma das tentativas de reequilibrar as disparidades entre o centro e a periferia do saber. Tal discurso promove, consequentemente, uma reavaliação e requalificação da topografia literária que deve ser redesenhada, considerando que o espaço cultural, no qual ela se desenvolve, é um espaço relacional que contempla os interstícios e as margens, i.e., a produção de sujeitos estrangeiros, exilados, refugiados, enfim, os marginalizados e desenraizados. Desde os anos 1980, fala-se de uma *Ausländerliteratur* o *migrantenliteratur* que acentua a "essência" intercultural desse

tipo de literatura, sublinhando-lhe uma topografia de vozes, em que o espaço topológico da voz descontrói a topografia geopolítica.

Além disso, Bertrand Westphal, no ensaio *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, observa que, enquanto o ser ficcional é uma tentativa de separar o real da ficção, o espaço físico e sua percepção e produção de sentido estão estreitamente ligados às atividades da imaginação e à representação estética intrínsecas ao ser humano, de modo que a tentativa de separar o real da ficção, enquanto espaço físico, é "pura ficção". A própria geografia pode ser considerada uma forma de representação do espaço, e, como tal, destinada a mudanças relacionadas à capacidade humana de observar e codificar o mundo, por isso ela não pode ser vista apenas como um sistema de referências objetivas do mundo externo. O artifício constitutivo das representações cartográficas está particularmente atrelado também à sutileza, à astúcia das representações identitárias e nacionais. Desse modo, o processo migratório e a representação estética do espaço são movimentos correspondentes que espelham a leitura da realidade histórica da ocupação e construção dos espaços urbanos (mas também rurais) brasileiros. Seguindo as narrativas e os percursos literários (trans)nacionais, observa-se em que modo os imigrantes se apropriam dos "interstícios espaciais" e, ao mesmo tempo, afirmam a própria presença, construindo estratégias de relação entre a própria cultura e território, entre os lugares e a memória, paisagem redesenhada com as tintas "impermantes" da ficção, evitando, assim, cair nas malhas de uma cidade atópica.

OBRAS CITADAS

Benchimol, Samuel. *Eretz Amazônia: os Judeus na Amazônia*. Manaus: Editora Valer, 1998.

Bernd, Zilá. "Moacyr Scliar, um gaúcho transcultural." In Zilá Bernd, Maria Eunice Moreira e Ana Maria Lisboa de Mello (Orgs.). *Tributo a Moacyr Scliar*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2012. 23-26.

"'Deus abençoe esta bagunça', de Cléia Schiavo Weyrauch." *Comites It. Rio de Janeiro e Espírito Santo*. Rio de Janeiro, Sambacine video, 18 Jun. 2016. Web. 15 fev. 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=oOJWU6wr_uE>

De Cusatis, Brunello Natale (Org.). *Dall´Altra Sponda: Tre Scrittori Italo--Brasiliani/Da Outra Margem: Três Escritores Ítalo-Brasileiros*. Porto Alegre: Câmara de Comércio Italiana/ Veneza: Segreteria Regionale Cultura e Istruzione, 2004.

Franzina, Emilio. *La terra ritrovata. Storiografia e memoria della prima immigrazione italiana in Brasile*. Genova: Stefano Termanini Editore, 2014.

---. *Merica! Merica! Emigrazione e colonizzazione nelle lettere dei contadini veneti e friulani in America Latina, 1876-1902*. Verona, Cierre: Nuove Edizione, 2002.

Ginzburg, Jaime. "Uma literatura contra a morte: notas sobre narradores em Moacyr Scliar." In Zilá Bernd, Maria Eunice Moreira e Ana Maria Lisboa de Mello (Orgs.). *Tributo a Moacyr Scliar*. Porto Alegre: Edipucrs, 2012. 69-78.

Hatoum, Milton. *Relato de um Certo Oriente*. Lisboa: Cotovia, 1999.

---. *Cinzas do Norte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

---. *Dois irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

Igel, Regina. "Escritores judeus brasileiros." *Revista Iberoamericana* Vol. 66:191 (abril-jun. 2000): 325-38.

Kristeva, Julia. Poderes de la perversión. Buenos Aires: Catálogos/Século XXI, 1988.

Machado, Alcântara. *Novelas Paulistanas*: "Brás, Bexiga e Barra Funda" (1927), "Laranja da China" (1928), "Mana Maria", "Contos Avulsos" e "Inéditos". São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1988.

Mottin, Antonio e Enzo Casolino. *Italianos no Brasil: contribuições na literatura e nas ciências, séculos XIX e XX*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999.

Pinsky, Jaime. "Adão. O judeu-açu." In Adão Voloch. *O colono judeu-açu: o romance da Colônia Quatro Irmãos-Rio Grande do Sul*. São Paulo: Editora Novos Rumos, 1985. 9-10.

Pozenato, José Clemente. *O Quatrilho*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1985.

Ricciardi, Giovanni. *Biografia e criação literária*. Escritores da Academia Brasileira de letras: Entrevistas. Niterói: Nitpress/Academia Brasileira de

Letras, 2008.

Said, Edward W. *Orientalismo. O Oriente como invenção do Ocidente*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Scliar, Moacyr. *Contos reunidos*. 3.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Sevcenko, Nicolau. *Literatura como missão*: *tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

Westphal, B. La *Géocritique, Réel, fiction, espace*. Paris: Éditions de Minuit, 2007.

Weyrauch, Cléia Schiavo. "Os italianos, a cidade e a expansão urbana no Rio de Janeiro." In Maria Aparecida R. Fontes, Cléia Schiavo Weyrauch, e Aniello Angelo Avella (Orgs). *Travessias Brasil Itália: políticas, urbanas, literárias e cinematográficas*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007. 49-60.

---. *Deus abençoe essa bagunça: imigrantes italianos na cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Comunità, 2010.

Voloch, Adão. *O colono judeu-açu: o romance da Colônia Quatro Irmãos--Rio Grande do Sul*. São Paulo: Editora Novos Rumos, 1985.

The Nikkei Community as Prison in Higashide's *Adios to Tears* and Yamashita's *Brazil-Maru*

Ignacio López-Calvo
University of California, Merced

Ethnic communities and their corresponding suburban residential and business areas or "ethnoburbs" (ethnic enclaves) are often represented in literary works as a refuge from mainstream society for immigrant characters and their descendants.[166] It is in their ethnic enclave where they are free from racist or xenophobic harassment, and free to communicate in their native language and enjoy their cultural practices. This essay, however, focuses on counternarratives to this assumption; more specifically, on Nikkei representations of their diasporic ethnic community as a prison house whence characters long to escape. Although this is, of course, not an exclusively Nikkei phenomenon (a similar feeling of claustrophobia can be perceived in works by the Chinese Peruvian Siu Kam Wen that take place in Lima's Chinatown, for example), it is important to point out the contrast with the traditional literary representation of the Japanese community as a tight knit social group that harbors its members from Nipponophobia and where solidarity reigns.

In the Chinese diaspora studies field, Rey Chow and Lei Zhou propose loosening the positivity of the sign "Chinese" and even moving outside "Chinese" territory in both geographical and cultural terms:

> Living after catastrophe for Chinese intellectuals is living with the awareness that their 'Chinese' identity is an illusion. It is an illusion not because they cannot return to China. Rather, it is because 'Chinese-ness,' to which they intuitively cling, is always

166 The term "ethnoburb" was first coined in 1997 by geographer Wei Li, of the University of Connecticut.

> an other, which at specific moments also becomes the source of oppression and catastrophe which they will try to survive. This survival means they must continue to question the very constitution and centrality of their cultural identity" (98).

Chow and Zhou argue that the diaspora experience can provide the critical spirit to unlearn the submission to ethnicities like Chineseness as the ultimate signified. Likewise, the liberation from Nikkei traditional hierarchies and social structures is a matter of concern for Higashide in his testimony, as well as for different characters, particularly Issei (first-generation immigrant) women and Nisei (second-generation) in general in *Brazil-Maru*. As will be seen, in a way this desire for liberation from the traditional Japanese worldview represents a step forward in a slow process of sociocultural integration to the host country.

Along these lines, Lisa Lowe, in her *Immigrant Acts*, also noticed the possibility of conceiving of tradition, hierarchy, and familial heritage within Asian diasporas as a particularly painful type of restraint: "Some Asian American discussions cast the disruption of tradition as loss, representing the loss in terms of regret or shame . . . Alternatively, the traditional practices of family continuity and hierarchy may be figured as oppressively confining" (62). Indeed, the aforementioned Siu Kam Wen laments, in the novel *La vida no es una tómbola* (*This Sort of Life,* 2007), the short-story collection *El tramo final* (The Final Stretch, 1985), and other (semi)autobiographical writings, the constraints of family self-exploitation among Chinese shopkeepers: social space is invaded by work, which is prioritized over family life even on New Year's Eve; and the work space invades the space of home, which ends up doubling as a warehouse. Both the shop and the Chinatown as an ethnic ghetto impose particular spatial and cultural disciplines upon reluctant second-generation Chinese Peruvians. As Ie Ang posits in *On Not Speaking Chinese*, the diaspora itself can become a site of oppression and confinement:

"In the case of diaspora, there is a transgression of the boundaries of the nation-state on behalf of a globally dispersed 'people,' for example, 'the Chinese,' but paradoxically this transgression can only be achieved through the drawing of a boundary around the diaspora, 'the Chinese people' themselves" (16). This same type of ethnic enclave border, in his case created by the Nikkei diaspora, is the one Higashide was avidly trying to cross during his first years in Peru, as explained in the first chapters of *Adios to Tears*.

Still within Chinese diaspora studies, Lok Siu argues that since the diaspora often involves belonging to several communities, dual loyalties can at times be as empowering as disempowering: "While being diasporic complicates the terms and practices of belonging, it also holds the promise of belonging to multiple communities. Similarly, while it facilitates the ability to identify with and draw on the cultural resources of several communities at once, it also means subjection to the multiple, overlapping, and sometimes opposing demands of these entities" (6). Lok Siu adds that just as diasporas are often the result of exclusionary practices by nation-states, so can they be exclusionary themselves. This is corroborated in literary representations of the Nikkei diaspora, such as the novel by the Japanese Brazilian Ryoki Inoue's *Saga. A História de quatro gerações de uma família japonesa no Brasil* (Saga. The History of Four Generations of a Japanese Family in Brazil, 2006), which depicts opposition to mix-marriages within the Nikkei community, where endogamy is often presented as evidence of ethnic loyalty. Tellingly, Jeffrey Lesser argues that intermarriage among young Nikkei militants in the Brazil of the 1960s "was presented as a form of 'ethnic identity freedom' that could not be found in Nikkei endogamous relationships" (Lesser, *A Discontented* 77); it was also a rebellious way for militants to symbolically reject their ethnic community. In fact, Lesser devotes an entire book, *A Discontented Diaspora*, to examine how younger generations of Nikkei, feeling oppressed by their ethnic community as well as by the

majority society, struggled to disidentify with their parents' ethnic enclave and to assert their claim of Brazilianness:

> In Brazil the majority presumed that minority groups wanted to live entirely in "ethnic spaces." For Japanese-Brazilians militancy meant escaping the ethnic boxes of majority society and of their immigrant parents' generation in an emphatic way. Whether joining banned political movements, training as guerrilla fighters, or acting in erotic films, the subjects of this book militantly asserted their Brazilianness and in doing so, much to their surprise, reinforced their minority status. (Lesser, *A Discontented* xxii)

Even though, as Lesser points out, these Japanese-Brazilian militants' and actors' attempt backfired, their desire to escape the constraints of their ethnic community is something that several Japanese-Latin American literary texts confirm. In this context, this essay compares such a sentiment in two works: a memoir/testimonial by an Issei who migrated to Peru (written years later, while living in Hawaii), and a novel about Japanese migration to Brazil written by a Japanese American author.

Ethnic Community and the "Working Guest" Tradition as Traps in *Adios to Tears*

Although the testimonial *Adios to Tears: The Memoirs of a Japanese-Peruvian Internee in U.S. Concentration Camps* (originally published in Japanese in 1981 under the title *Namida no Adiósu: Nikkei Peru imin, Beikoku kyosei shuyo no ki*), by the Issei Seiichi Higashide deals mostly with the deportation of Japanese nationals from Peru and their subsequent imprisonment in internment camps in the United States, there is a noteworthy preamble to this event: the description of Higashide's tacit confinement within his Nikkei enclave in Peru.[167] This captivity the testimonialist describes is more

167 For a more extensive analysis of *Adios to Tears*, see my *The Affinity of the Eye: Writing Nikkei in Peru* (2013).

than psychological, as it prevented him from saving enough money to emancipate from the family that "adopted" him, from learning Spanish, and from interacting with local Peruvians: "contrary to my dreams and visions of a larger, more exciting world of opportunities, I found myself in the year 1930, embedded in the small, closed world of Japanese immigrants in South America. Their world was even more narrow than the society I had left!" (7). For some time, life in the heart of an overseas migrant community crushes his dreams and replacing them with disappointment.

In these circumstances, it was difficult for Higashide and other Japanese immigrants to meet local women. Since there were few Japanese women in Peru at the time, wealthy immigrants would send for picture brides from Japan or travel there themselves to find them; other Nikkei men had no alternative but to remain single. Making matters even more challenging, mixed marriages were frowned upon by Issei, who would not allow their children to marry people from what they considered "a third-rate country" (143). Paradoxically, Higashide later admits his reluctance upon marrying a Nisei woman because his preference would have been a first-generation Japanese immigrant.

Overall, even though Higashide describes the process of transculturation by which many in the Japanese diaspora began to adopt Peruvian cultural traits, he still finds its ethnocentric separatism and voluntary isolation from mainstream Peruvian society quite disturbing and disappointing. In fact, he openly distances himself from these Japanese traditional values: "I did not feel that Japanese were superior, nor that Peruvians should be looked down upon as inferior . . . If any of them [his children] chose to marry a Peruvian, I would not have opposed it simply on the notion of race or nationality" (76). Once again, this type of delinking from his ethnic group is concomitantly an inroad into his Peruvianization process.

Higashide emphasizes, in particular, his ambivalent feelings toward a particular Nikkei custom that developed in Peru: the live-in "working guest." Neither employees nor guests, recent immigrants received free housing and food in exchange for helping out, without pay, in the house or family business. Even though host families treated working guests as if they were relatives, they would have to move from house to house to avoid overstaying their welcome. Higashide initially admires local Nikkei's solidarity and hospitality toward newcomers, as well as their capacity to preserve Japanese identity, but soon he realizes that the peculiar arrangement is preventing him from a successful transition and adaptation to Peruvian culture. In reality, it turns out to be a dead-end trap for new immigrants: "while they were sustained in that way there also was no future for them. No matter how long they continued under such an arrangement, there was no possibility for them to accumulate a 'nest egg' for the future in order to attain their independence" (53). After doing unpaid labor for the Araki Company for two years, the testimonialist comes to the conclusion that the "working guest" system was a veiled type of exploitation.

Another source of bitterness for Higashide is the hostile competition among Japanese business owners. It is so fierce that at one point he realizes that they have only elected him President of the Ica Japanese Association to slow down his economic success: "I came to see that I had upset merchants with similar shops who had been in business from earlier years. One of those in the same type of business as ours, upset by the opening of our shop, stepped forward to lead the campaign to elect me. It was a typically Japanese move, formally expressed as goodwill, but was actually a 'stab in the back'" (96). The fact that the testimonialist considers it "a typically Japanese move" constitutes an example of self-criticism of his own community. Later in the chapter, Higashide complains again about his peers' characteristically Japanese behavior, hinting at their

hypocrisy: "Matayoshi appealed to my ethical sense with typically Japanese expressions couched in ambiguity so that they could not be pinned down either as a strict procedural appeal or as a plea for sympathy" (98). And not only were there fights among business owners, but also generational clashes between Issei and Nisei, as well as class divisions between contract labor immigrants and so-called "free immigrants," who were sent to Peru by corporations or government agencies. Once at the internment camp in the United States, Higashide also has to face his countrymen's scorn after declaring that he would rather remain in that country than be repatriated to Peru or deported to Japan.

Adding to the criticism of his own community, Higashide provides an introspective examination of how Nikkei behavior in Peru may have added fuel to the already damaging effects of American anti-Japanese wartime propaganda. In the testimonialist's view, his community's voluntary isolation—the creation of a "nation within a nation" (Higashide 77) in his own words—together with the belief in their own ethnic superiority, did not help their cause: "the anti-Japanese movement that later arose in Peru was related to that exclusiveness and sense of discrimination held by the Japanese immigrants" (Higashide 76-77). Likewise, their refusal to naturalize Peruvian "represented a monstrous irritant to Peruvian pride" (68). Finally, he adds that their decision to congregate mostly in Lima, together with economic rivalry as a result of the impressively quick economic success of the Japanese in Peru further fueled anti-Japanese sentiment in the capital city.

From a Japanese Peruvian testimonial or memoir, we move in the next section to the Japanese American Yamashita's second historical novel *Brazil-Maru* (1992), where the ethnic community takes again the connotations of a prison.

Karen T. Yamashita's *Brazil-Maru*

Brazil-Maru, which like Yamashita's first novel, *Through the Arc of the Rain Forest* (1990), is set in Brazil, is based on a historical Nikkei Christian commune founded in the 1920s in the northwestern backlands of the state of São Paulo. The protagonist is likewise based on a real-life Issei leader of that community whom Yamashita met in Brazil in 1975. He told the author his history over seven days, emphasizing the fact that they had migrated to Brazil "to create a new civilization."

Unlike many other Nikkei novels from the Americas, where one typically finds stories of victimization by mainstream society, *Brazil-Maru* deals with a group of expatriates who are prosperous, well educated, and westernized (Christian, socialist, and admirers of Antonín Dvořák's music and of Jean-Jacques Rousseau's thought, hence the epigraphs). Choosing to be isolated from majority Brazilians, they live and work in the hacienda they own. The Nikkei leaders' utopian design is to create a new society where Christian, Socialist, and Japanese values can flourish. Some of their relatives, however, do not share their dreams, even if they feel compelled to follow them. As a result, two different types of Nikkei immigrant subjectivities arise and ultimate clash: those of the leaders who pursue idealistic farming ventures and a utopian Christian-socialist chimera, versus those of their relatives who feel confined in a homogeneous, mono-ethnic commune and would rather lead a normal life in the city, fully integrated into mainstream society.

The protagonist and leader of the community of Esperança (meaning "hope") is the charismatic and unconventional Kantaro Uno, loosely based on the real-life upper-class immigrant Isamu Yuba, whom Yamashita interviewed in the 1970s. The novel's cooperative was also based on the Yuba Farm, founded in the 1920s and led by Yuba. The novel covers the birth of the community of

Esperança in 1925, its progressive development, its split into two communities, and its eventual demise in the mid 1970s, mostly due to the authoritarian Kantaro Uno's misdeeds once he gets in touch with the city, which end up bankrupting the community. Whereas in other works, such as the Japanese Brazilian Jorge J. Okubaro's text *O Súbito (Banzai, Massateru!)* (2008), Fernando Morais's essay *Corações Sujos: A Historia da Shindo Renmei* (2000), and Vicente Amorim's film *Corações Sujos* (2011), the feeling of entrapment within the Nikkei community is the outcome of the confrontation between the majority Kachigumi *("Patriots" or "Victorists," convinced of Japan's victory in World War II)* and the Makegumi (*the "enlightened faction" that acknowledged Japan's defeat),* which took place in Brazil soon after World War II, that is hardly the case in Brazil-Maru, even though the original founder and leader of Esperança was indeed murdered by a group of Kachigumi.

Kantaro Uno, who does not seem to be very attached to his native Japan, remains neutral during the internal conflict. He also appears to be indifferent to the geopolitical strategies of the governments of Brazil, Japan, and the United States. In fact, the founding families who migrated to Brazil were pacifists who felt alienated by the Meiji government's increasingly militaristic politics. Although Kantaro's charisma elevates him to the commune's leadership, his penchant for wasting money in visionary chicken-farming dreams and extravagant personal amusement in the city, together with his infidelity and sexual harassment of young girls, ultimate unmask him as a flawed antihero. Not only does he bankrupt Esperança but he is also the main source of suffering for his wife Haru Okumura, his nephew Gengi, and others in the ranch. Although Kantaro admits, in Part III of the novel, that he had a secret life with a mistress (a geisha named Natsuko) in São Paulo, he still seems unremorseful about having caused the split and bankruptcy of the community.

One of the characters who feel confined within the cooperative is Haru Ochumura, Kantaro's wife and daughter of one of the original founders. She is one of the five narrators in the novel and the first one to hint at the protagonist's hypocrisy. Although at first Haru is rebellious and refuses to marry Kantaro, she ends up giving in. Throughout her life, she struggles to subscribe to her husband's grandiose narrative that they are all part of something truly special:

> Kantaro said that we came up to this land, we were blessed with the freedom to create our own lives . . . When I think about it, my life has passed me by as it has any other immigrant, living day to day–cooking, washing, feeding, sewing, planting, weeding. I have tried to think like Kantaro that I have been a part of something special, but every day, people want to eat at the same hour. Children need their diapers changed. Old people must take their medicine. The dirt comes in with muddy feet. (104)

In effect, she resents feeling like her husband's shadow and support system for his failing dreams. Even though Haru is the leader of Esperança's women, she never manages to feel like an accomplished person.

After Kantaro's excesses—which include wasting the community's limited resources in his lover's whims and luxuries—ruin Esperança, some become so frustrated that they decide to leave and start a new life elsewhere. One of these frustrated Nikkei, Sawada, reprimands the protagonist thus: "Your name is mud! You have wreaked a terrible havoc on all of us. Is this the thanks we deserve for supporting you? Your manner of dealing with this situation is chaotic! You are nothing! You must face the fact that you have very few choices in this matter. Very soon 300 men, women and children will have nowhere to go! All because of you, Kantaro Uno!" (156). Yet Kantaro, whose increasing immorality brings him close to a sociopathic personality, continues to be unfazed by the pain he is causing others.

Another character who feels constrained in Esperança is Genji Befu, the fourth narrator in the novel. Kantaro's young nephew, born to his sister Ritsu and his associate Befu, Genji leaves the ranch and moves to São Paulo. He embodies the generational gap between the founders of the community and their Nisei children, who challenge the wisdom of remaining isolated from mainstream society. Genji, along with other characters, reveals the failure of this peculiar sociocultural experiment, which is, however, a fascinating chapter of the slow process of Nikkei integration to Brazilian mainstream society. As a result of the community's isolation, when Genji first moves to the Japanese neighborhood of Liberdade in São Paulo, he cannot communicate in Portuguese. And the fact that, suffering developmental problems, he became a dysfunctional member of Esperança, exacerbates the challenges. Genji himself narrates the process of social integration he undergoes after leaving Esperança:

> Guilherme's friends . . . keep talking about big changes. About Brazil. About the future. About action. About the people. Always about the people. What people? I asked Guilherme about this. He said that I am Brazilian, that I have to start living in Brazil. Esperança was not the world. The Liberdade was not the world. I was the people. (221)

As Yukiko Terazawa points out, Gengi's burning of his paintings and attempted suicide after returning to the commune symbolize the negative consequences of the imposed isolation in Esperança, as well as his desire to cut the umbilical cord from Kantaro:

> Although these are destructive acts, they mark a significant change in Genji's consciousness not only because they represent his first real attempt to act on his own, but also because they symbolically suggest his desire to detach himself from Kantaro's world through the destruction of paintings that embody a collective memory. (142)

Terazawa adds that after Genji survives the plane crash in Mato Grosso in which Kantaro dies, he finally feels liberated from the cooperative's confinement and "assumes responsibility for seeing things through his own eyes and conveying what he sees to others" (143). Genji will proceed to narrate his experience by scattering drawings in the commune and in the forest. Although the activist Ghilherme—the son of Kantaro's journalist friend, Kasai, who lives in São Paulo and was never a member of Esperança—only describes an "Indian" who speaks an unknown language and spreads around his drawings of the plane crash and other events, it is apparent that he is referring to a now perhaps deranged Genji. To emphasize the feeling of imprisonment, Yamashita describes Gengi's first memories of being left inside a small basket as a baby while his mother was working in the fields. By contrast, the last paragraph of Part IV, which he narrates, underscores his newfound freedom: "Outside, all around I could see the sunlight dancing. Dancing with little feet. I remembered being in a dark basket peeping through the basket, seeing the light flicker, a prism of light flickering through the straw. But this time, I was not a prisoner" (241). Only Kantaro's sudden death has opened the door to the outside world for Genji.

Other characters have similar reactions. Hatomura, for example, is a writer who feels compelled to leave Esperança because he does not find inspiration in a place where nothing relevant ever happens. Likewise, the fifth and last narrator, Guilherme, rejects the commune as a constricted, backwards world in the epilogue: "I lived in the city and I was raised a Brazilian. My friends were mixed, many of them non-Japanese. To me, the Japanese community, referred to as the *colônia*, was a confined world. It amazed me that there could be so many thousands of us all over Brazil involved in so many kinds of works, and yet we could seem so provincial, so small" (245). Deeply involved in the struggles against the dictatorship, for him Kantaro's goals and dreams sound provincial and insignificant:

"What was Kantaro Uno's place compared to this struggle? A small insular statement within a confined world" (245). In consonance with Guilherme's thoughts, once the commune disintegrates, its members, isolated for more than a quarter of a century, are utterly unprepared to start a new life in the "real world."

Another source of frustration for Esperança's residents is the limited education provided for the youth: Kantaro's decision to teach them only Japanese and to deny them access to higher education renders the Nisei generation incapable of communicating with other Brazilians or properly functioning in the outside world. In his mind, the cooperative is self-sufficient but as the first narrator, Ichiro Terada (a.k.a. Emile, Emiru), explains, not everyone could adjust to living in a self-enclosed extension of Japan "in the middle of nowhere" (69): "The closest Brazilian town was Santa Cruz d'Azedinha, but we only occasionally found need to go there for medical treatment or supplies, which we usually found in Esperança at our local co-op store. It was possible to never leave Esperança, to never speak Portuguese, to ignore the rest of the world. This sort of life was much too confining for my friend Saburo" (69). Eventually, the exasperated Ichiro will become the new commune's leader after the original one splits into two.

In similar vein, the twenty-one-year-old Saburo, silenced by his older brother Kantaro every time he dared to contradict him or question his leadership, also feels the need to leave the cooperative and get to know the rest of Brazil. After Saburo has to return to Esperança because of World War II, sour about his failure to defy Kantaro and flee the commune, he starves himself to death. Adding to this portrayal of the generalized despondency in the ranch, Ritsu, Kantaro's sister whom Befu had married out of a homosocial impulse, also commits suicide. Since Ritsu hangs herself in the mango grove, where Saburo is also buried, the place comes to represent Kantaro's oppresion. As Terazawa explains, Yamashita "chooses a particular

site within the commune—the mango groves—to represent collective silence, and then gives Genji the role of breaking that silence" (147). Recognizing the symbolic power of the mango groves, Genji paints them over and over again to remind others of the injustice.

Overall, *Adios to Tears* and *Brazil Maru* portray the limitations of these enclosed imagined diasporic communities by re-creating the anguish and feeling of confinement suffered by many of their Nikkei residents. Whereas Higashide blames the customs and traditions of his Japanese diasporic enclave in Peru for his symbolic imprisonment, in *Brazil Maru* it is mostly the misdeeds of one man that turn the ranch into an ethnic prison. In Ruth Hsu's words,

> What was to be an egalitarian society becomes Kantaro's fiefdom. He decides its goals, allocates its labor and resources, controls its finances, and speaks for the community. He stops being Esperança's leader and instead becomes its dictator and oppressor. He speaks of Esperança's people as "my" people. He molests the young girls; indeed, he even sees his affair with Natsuko, the geisha, as merely an extension of his project at Esperanca. (189)

Yet Hsu adds that other characters in the commune, including his wife Haru and other relatives, are to be held accountable for its demise as well, as they lacked the courage to confront him and prevent him from ruining their lives.

In both works, the disidentification of some characters with the worldview of their ethnic group progressively yields to the articulation of a process of national identity formation. Whereas in the case of Higashide we first find a connection with the national project of Peru and then with that of the U.S., in Yamashita's novel it is mostly a recognition of the characters' Brazilianness, although it is mentioned that some of the commune's members have become dekasegi in Japan, which perhaps announces a new adaptation to identities in the ancestral homeland. In any case, these types of

counternarratives are often lacking in histories of Asian migration to Latin America, thus disregarding how women and other nonconformists felt left out in a patriarchal and masculinist social experiment to create a "new civilization." Both books, therefore, offer an alterative reading of Nikkei migration to Peru and Brazil.

WORKS CITED

Ang, Ien. *On Not Speaking Chinese: Living between Asia and the West*. London and New York: Routledge, 2001.

Chow, Rey and Lei Zhou. *Writing Diaspora: Tactics of Intervention in Contemporary Cultural Studies*. Bloomington: Indiana UP, 1993.

Corações Sujos. Dir. Vicente Amorim. Perf. Tsuyoshi Ihara, Takako Tokiwa, Eiji Okuda, Eduardo Moscovis, Kimiko Yo, Shun Sugata. São Paulo: Producção Mixer, Paris Filme, 2011. Film.

Higashide, Seiichi. *Adiós to Tears: The Memoirs of a Japanese-Peruvian Internee in U.S. Concentration Camps. Foreword, C. Harvey Gardiner; preface, Elsa H. Kudo; epilogue, Julie Small*. Seattle: U of Washington P, 2000.

---. *Namida no Adiósu: Nikkei Peru imin, Beikoku kyosei shuyo no ki*. Sairyusha, 1981.

Hsu, Ruth. Review of *Brazil-Maru* by Karen Tei Yamashita. *Mānoa* 5:2 (1993): 188-90.

Inoue, Ryoki. *Saga. A História de Quatro Gerações de uma Família Japonesa no Brasil*. São Paulo: Globo, 2006.

Lesser, Jeffrey. *A Discontented Diaspora: Japanese Brazilians and the Meanings of Ethnic Militancy, 1960-1980*. Durham: Duke UP, 2007.

López-Calvo, Ignacio. *The Affinity of the Eye: Writing Nikkei in Peru*. Tuscon: U of Arizona P, 2013.

Lowe, Lisa. *Immigrant Acts: On Asian American Cultural Politics*. Durham: Duke UP, 1996.

Morais, Fernando. *Corações Sujos: A Historia da Shindo Renmei*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

Okubaro, Jorge J. *O Súbito (Banzai, Massateru!)*. São Paulo: Terceiro

Nome, 2008.

Siu, Kam Wen. *La vida no es una tómbola*. Morrisville, North Carolina: Abajo el Puente, 2007.

---. *This Sort of Life*. Trans. Siu Kam-Wen. Introduction by Ignacio López-Calvo. Morrisville, North Carolina: Lulu, 2008.

---. *El tramo final*. Lima: Casatomada, 2009.

Siu, Lok C.D. *Memories of a Future Home: Diasporic Citizenship of Chinese in Panama*. Stanford: Stanford UP, 2005.

Terazawa, Yukiko. "'Shifting the Pattern of History': Narration and Counter-Memory in Karen Tei Yamashita's *Brazil-Maru*." *Feminist Studies in English Literature* 13:2 (2005): 129-53.

Yamashita, Karen T. *Brazil-maru*. Minneapolis: Coffee House P, 1992.

---. *Through the Arc of the Rain Forest*. Minneapolis: Coffee House P, 1990.

Pluralidade cultural e representação: os imigrantes na obra de Jorge Amado

Betina Cunha
Universidade Federal de Uberlândia

Percebe-se, na crítica brasileira ou internacional e mesmo em leitores mais cuidadosos, a alusão a uma ideia recorrente, quase afinada ao senso comum, identificando a obra de Jorge Amado a aspectos de uma identidade nacional popular, mestiça, pela qual o escritor e sua obra transformam-se em símbolos de uma nação otimista, representada pela miscigenação, sensualidade, alegria, religiosidade, coragem, do povo brasileiro e, especialmente, do baiano.

A Bahia – palco de seus romances e escritos – passa a ser percebida como uma representação de nação, em que a mistura das raças, traço da originalidade da cultura brasileira, transforma-se em privilegiado sinônimo afetivo de uma paisagem literária e cultural, desenhando, pela escrita ficcional, não só um espaço geográfico, mas também social e econômico, no qual verifica-se ainda o esboço de outros desenhos e recortes temáticos, de cores variadas, significativas de um perfil caleidoscópico e múltiplo nas suas conformações.

Dentre tais temas e desenhos, aquele da presença dos imigrantes em terras baianas ou brasileiras comparece, de forma antecipatória, nas narrativas de J. Amado, deixando antever uma preocupação atual envolvendo imigrações e seus impactos, problematizando sua importância no campo sociológico ao consider sobretudo o acréscimo global dos fluxos migratórios, caracterizando um quadro social complexo, cujo entendimento desafia as ciências sociais e a sociologia.

Nesse sentido, entre a compreensão do passado e os desafios do presente, a obra de Jorge Amado – desde o emblemático Nacib, em *Gabriela*, passando pelas personagens de outras narrativas, tais como Fadul Abdala e Fuad Karam, em *Tocaia grande* – estimula o enfrentamento do tema nas obras literárias, sobremaneira porque a literatura, nos seus múltiplos papéis e funções, reproduz ficcionalmente a sociedade e suas contradições, seus inúmeros espaços e identidades.

A obra amadiana *A descoberta da América pelos turcos* alcunhada humilde ou bem-humorada ou equivocadamente pelo escritor de *romancinho*, reúne, exemplarmente, desde suas primeiras páginas, alguns dos aspectos relacionados à representação de uma Bahia calorosa e receptiva aos imigrantes que, juntamente com outras relações afetivas, sociais, culturais, ilustra a intrincada rede de temas e ingredientes ali reunidos.

A obra, em um primeiro momento, parece destoar do conjunto da produção romanesca de Amado, seja pela sua dimensão[168]– 171 páginas recheadas de ilustrações de Pedro Costa, segundo originais do *Rubayat*, além de outra ilustração do célebre Carybé, dando início ao prefácio do próprio Jorge Amado – seja pela leveza com que trata o conteúdo.[169]

168 No prefácio, ao comentar a gênese da obra, Jorge Amado relembra o convite de uma grande firma estatal italiana que pretendia oferecer aos passageiros de diversas companhias aéreas, por ocasião do Quinto centenário da descoberta da América, um livro com três histórias de escritores do continente americano, dentre eles Carlos Fuentes, Norman Mailer e ele próprio. O escritor justifica, nesse momento, a extensão do seu texto: "Perguntaram-me se tinha na gaveta uma história do tamanho previsto (disseram-me qual o número de toques: dessas coisas de computador nada entendo, traduzi em páginas à máquina, umas setenta, por aí)" (Amado, *A Descoberta* 14).

169 Waïl S. Hassan, em um primoroso artigo, aponta, acuradamente, uma série de "jokes" na sua leitura, igualmente pertinente, dessa obra de J. Amado (Hassan 397-98).

Por outro lado, é interessante apontar que Amado oferece ao leitor uma dedicatória, por si só alusiva à eterna presença de Zélia Gattai em sua vida, mas, ainda, a outras personalidades que, igualmente, passam a projetar uma feliz e metafórica indicação: "Para Zélia, nas alegrias e tristezas deste outono. Para António Alçada Baptista e Nuno Lima de Carvalho, que descobriram o Brasil e conquistaram os gentios com as armas do devotamento e da amizade" (Amado, *A descoberta* 9).

Uma dedicatória aparentemente banal encerra uma ambiguidade flagrante na medida em que se observa, inicialmente, o compartilhamento desta honraria a dois indivíduos, dois portugueses, ambos, provavelmente, participantes das relações de afeto, respeito e amizade de Jorge Amado e Zélia Gattai, sobretudo por serem colocados ao mesmo nível de importância e mérito equivalente àquele da esposa.

António Alçada Baptista (1927), por exemplo, foi escritor, editor, colaborador do presidente Jorge Sampaio, tornando-se notável por várias ações de promoção da leitura, apoio à edição e difusão do autor português, assim como empenhou-se em estreitar as relações culturais com o Brasil e com os países africanos de língua portuguesa, em especial Moçambique e Cabo Verde.[170]

Nuno Lima de Carvalho (1934) também é português, e, desde 1975, diretor da *Galeria de Arte do Casino Estoril*, tendo colecionado, ao longo do período, diferentes títulos e comendas; no Brasil, especialmente, pode-se realçar a *Comenda da Ordem de Mérito Vaz de Caminha* e o título de *Cidadão Soteropolitano* (Salvador da Bahia) (*Arte 351*). O que, em princípio, permite supor uma convivência e intimidade com Salvador, os baianos e, naturalmente, com Jorge Amado. Vale ainda realçar que Nuno L. de Carvalho, como colunista da *Revista arte351*, publicou em 30/4/2016, um longo texto

170 http://www.antonioalcadabaptista.org/biografia.html; página consultada em 12/2/2019.

Memorial Jorge Amado/Zélia Gattai: Casa do Rio Vermelho, em que louva a atitude da família e do governo ao preservar a moradia do casal. Assim ele se manifesta:

> Neste caso, a escolha do memorial não podia ser melhor, e mais justa. Recaiu sobre a moradia, de Jorge e Zélia, a *Casa do Rio Vermelho*, nome por que é conhecida, na Rua Alagoinhas, 33 e que foi adquirida por Jorge Amado em 1946, segundo diz, com o dinheiro arrecadado com a venda dos direitos de autor do livro *Gabriela, Cravo e Canela* e da sua adaptação ao cinema. (Carvalho)

Tal dedicatória a esses dois indivíduos reconstrói e reatualiza, por um lado, a célebre descoberta do Brasil pelos portugueses, dando-lhes a supremacia de um ato perpetrado por seus ancestrais, ao mesmo tempo em que reconhece ou devolve ao povo brasileiro, *os gentios*, – "aquele que não professa o cristianismo, a religião cristã; pagão, idólatra. Pessoa incivilizada; selvagem, do latim genitivo 'nativo'" (*Dicionário online de português*)– as mesmas impressões apontadas por Pero V. de Caminha e seu grupo de descobridores.

Nesse sentido, a ambiguidade da *descoberta* traduz-se em um afetivo reconhecimento de um tempo presente privilegiado por relações interpessoais que se diferenciaram pelo cultivo e generosidade, ao mesmo tempo em que sugere uma reflexão sobre o passado; um passado localizado no tempo histórico, que deixa entrever não uma *conquista*, mas um subjugar pelas armas convencionais que exibem o poder e a força.

Esse tema será tratado em detalhes oportunamente, mas importa agora fortalecer a ideia já prenunciada pelo título da obra que, juntamente com a dedicatória, reatualiza uma nova imigração em terras baianas, configurando-a não como um ato de sujeição ou escravização mas de integração, deslocada temporalmente das ações dos portugueses.

Jorge Amado, ainda no prefácio, esclarece:

> As edições em italiano, português, inglês e espanhol das três histórias reunidas num volume deveriam ter sido lançadas em abril de 1992, mas não o fora. Não participaram das comemorações do Quinto Centenário, comemorações que, por sinal, degeneraram como previsto em polêmica dura e radical: descoberta ou conquista? epopeia ou genocídio? (Amado, *A descoberta* 16)

Ao repetir e interrogar a polêmica histórica, social e geográfica do descobrimento do Brasil, Amado retoma as duas faces desse movimento no qual pode-se inferir o ato pelo olhar do povo português, que veria sua chegada em terras brasileiras como uma *descoberta*, como uma *epopeia*, resultante de uma longa, tenebrosa travessia, a concretizar os desafios de uma aventura lusitana enquanto que, pelo olhar dos índios, nativos habitantes do país recém-desvelado, tal ato representa uma *conquista*, um *assujeitamento*, um *genocídio* e um destino eterno de subserviência escravizante, desrespeitosa, a humilhar – exterminando – os verdadeiros senhores de uma terra primitiva, virgem e pródiga.

Tal questão permanece no capítulo 1, cujo primeiro parágrafo já anuncia uma longa contestação, situada desde os primórdios da dita descoberta, enfatizando, para tanto, algumas marcas:

> A acreditar-se nos historiadores ibéricos, sejam espanhóis sejam portugueses, a descoberta das Américas pelos turcos, que não são turcos coisíssima nenhuma, são árabes de boa cepa, deu-se com grande atraso, em época relativamente recente, no século passado, não antes. (2)

E, ainda com um alvo certeiro, o escritor assevera:

> Deve-se levar em conta que, por interessados, os tratadistas peninsulares são suspeitos, para eles existem apenas, a louvar e a engrandecer, os feitos e as figuras de espanhóis e portugueses, Cristóvão Colombo, Américo Vespúcio, Vasco da Gama, Fernão de Magalhães e outros porretas: castellanos e lusos do melhor

> calibre, da mais alta linhagem cristã, do mais puro sangue, os destemidos, os indomáveis heróis. [...] Muita trapalhada, a Descoberta. (4)

Depois de revisar, pontualmente, parte dos equívocos trazidos pela generalização da nacionalidade turca, que reúne, na sua designação, uma série de outras nacionalidades, Amado esclarece outros recortes históricos que continuam, irônica e bem humoradamente, a definir os limites e as interações por ele apreciadas, justificando assim o deslocamento temporal do descobrimento/conquista para o início do século XX, *não antes*, garantindo, em consequência, o papel preponderante dos turcos nessa empreitada de desvelamento da nova identidade geográfica e cultural a ser adotada por alguns imigrantes que aqui chegam nesse período.

Nesse sentido, pode-se entender o objetivo do escritor:

> Aqui estou para contar o sucedido com Jamil Bichara, Raduan Murad e outros árabes em plena descoberta do Brasil aí pelos começos do século. Os primeiros a chegar do Oriente Médio traziam papéis do Império Otomano, motivo por que até os dias atuais são rotulados de turcos, a boa nação turca, uma das muitas que compõem a nação brasileira. (6)

O leitor é informado do interesse que move tal narrativa, ao mesmo tempo em que se permite reconhecer a universal generosidade do narrador para com os imigrantes aqui instalados, desmitificando a necessidade do povo brasileiro de ter clareza sobre a proveniência dos estrangeiros aqui desembarcados. Retirando uma necessidade ou especificação mais caracterizadora, Amado reconhece também a miscigenação, o amálgama que faz de ambos – turcos e brasileiros – um só povo.

Compreende-se então o mote desses relatos, que tem personagens, data e lugares definidos:

> O navio no qual embarcaram o moço Jamil Bichara e o douto Raduan Murad aportou na Bahia de Todos os Santos em outubro

> de 1903, quatrocentos e onze anos após a epopeia das caravelas de Colombo. Nem por isso o desembarque deixava de ser descoberta e conquista, pois as terras do sul do estado da Bahia, onde se estabeleceram a pelejar, eram naquele então cobertas de mata virgem, apenas se iniciava o plantio de roças, a construção de casas. Coronéis e jagunços em armas se matavam na disputa da terra, a melhor do mundo para a agricultura do cacau. Vindos de distintas plagas, sertanejos, sergipanos, judeus, turcos – dizia-se turcos, eram árabes, sírios e libaneses –, todos eles brasileiros. (8)

Ao mesmo tempo em que se passa a conhecer as personagens imigradas, pode-se em consequência entender o segundo, dos três títulos desse *romancinho*: *De como o árabe Jamil Bichara, desbravador de florestas, de visita à cidade de Itabuna para dar abasto ao corpo, ali lhe ofereceram fortuna e casamento*. Ou, ainda, vislumbrar a continuidade desse fato, implícita no terceiro título: *Os esponsais de Adma*.

Aqui, mais do que um título, talvez um resumo temático, conduz o leitor ao deslocamento do foco inicial – descobrimento e/ou conquista – que se dilui ao longo da história para enveredar na parcialidade de uma narrativa desenvolvendo inúmeras caracterizações e peripécias, a igualar os dois imigrantes em uma amizade iniciada no traslado para Salvador e em uma convivência recheada de identidades ainda que suas individualidades e origens apontem para diversas oposições.

> Em tudo diferentes um do outro, nada conseguia turvar a amizade dos dois turcos, o sírio e o libanês – eram de nacionalidades fraternas e inimigas. Jamil nascera sírio quando Raduan já era libanês de nascença e de convicção. Não coincidiam tampouco na religião, maometano, jurando por Alah e Maomé, o moço Jamil, nascido em família cristã do rito maronita, o cético Raduan, que o trato da vida e o vício dos livros converteram em materialista (mais ou menos grosseiro). (14)

Nesse sentido – e considerando o objetivo maior desse

trabalho, que repousa nas formas de representação do imigrante turco em terras brasileiras – é interessante assinalar que a imagem do *melting pot,* do multiculturalismo*,* resultante da integração dos imigrantes no país de destino, referenda uma assimilação necessária dos costumes e hábitos do outro.[171]

Entretanto, na visão de Amado, esse processo de integração na cultura e na sociedade não se apresenta de uma difícil introjeção, deixando implícito um silencioso e acordado pacto de ajuste com os elementos da sociedade de acolhimento, na qual os imigrantes turcos – aqui simbolizados por Jamil e Raduan – participam como agentes ativos de seu processo de assimilação cultural, experimentando, em contrapartida, uma desterritorialização de suas origens e uma reterritorialização no presente, que inclui assumida identidade amalgamada nos trópicos baianos, cuja marca, aliás, indelével, constitui-se pela língua.[172]

> Alguns afirmaram que o colóquio, tendo começado em árabe, terminara em português; outros garantiram exatamente o contrário: iniciado em português, prosseguira em árabe – língua aliás que Adib, nascido brasileiro grapiúna, falava conscienciosamente mal. (72)

Sob esse aspecto, pode-se inferir que a ancestral diáspora árabe metaforiza-se em uma diáspora individualizada em cada uma das personagens, mesmo tendo contado[173]– como no caso de Jamil Bichara – com a rede social de relações dentro da comunidade árabe aqui já estabelecida:

> Dele [o tio-avô Tahar Bichara] Jamil recebeu carta de recomendação dirigida ao patrício Anuar; chefe da tribo dos Maron, estabelecida com fazendas de cacau no Estado da Bahia. Carta

171 Cf. Semprini.

172 Cf. Velez de Castro, 35.

173 A esse respeito, é obrigatória a leitura de Stuart Hall para entendimento do termo "diáspora", ainda que ele não se atenha especificamente à diáspora árabe. Cf. Hall, 25-51.

> para ricaço, preces para Alá, que não haveria de faltar ao filho perdido na vastidão da América. (20)

E o narrador ainda completa:

> Se a carta foi preciosa, determinante para a escolha da região grapiúna por Jamil, ali tinha em quem se apoiar para começar a vida, decerto os rogos do venerável Tahar possibilitaram ao novo brasileiro não se sentir perdido, abandonado na pátria de adoção, que necessitava conquistar palmo a palmo, dia a dia. Cumpre a Alah assistir seus filhos nas horas decisivas, defendê-los contra as tentações de Shitan, satanás insidioso, indicar-lhes o bom caminho, impedir que venham a cometer erro maior capaz de fazê-los penar na terra dos horrores do inferno.[174] (20)

Por um lado, ao valorizar a carta de apresentação escrita pelo seu tio-avô, Jamil sinta-se mais protegido na sua identidade ainda de origem e, ao mesmo tempo, provavelmente, minimiza, interna ou psicologicamente, os riscos de um processo de imigração doloroso que, também, se pode inferir, não corresponderiam ao seu labor em terra pátria.

Por outro lado, deve-se observar que a alusão ao *novo brasileiro não se sentir perdido, abandonado, na pátria de adoção* passa a desenhar o não lugar desse imigrante, que, ao mesmo tempo, não é mais um refugiado ou fugitivo, mas sim um *outro*, que constrói seu espaço de pertencimento a partir das referências trazidas e daquelas que, seguramente, busca ou haverá de incorporar.

Nesse sentido, pode igualmente compreender a preocupação deste narrador em salvaguardar os perfis dos personagens imigrantes de forma que a eles corresponda um modelo exemplar de personalidade, adaptado ao novo espaço-mundo, configurando um perfil de trabalhadores dedicados, aptos ao trabalho, ainda que braçal e desconhecido, caracterizando um comportamento adequado às

---

174 Para fins de fidelidade ao texto é necessário observar que em alguns momentos encontra-se a grafia Alá e em outros Alah.

condições sociais e profissionais brasileiras por eles adotadas.

Tais características, nessa obra amadiana, compõem e revigoram os estereótipos dos imigrantes, de modo que o leitor passa a conhecer o novo brasileiro Jamil assim figurado:

> Durante quatro anos, montado em burros e em mulas, a pé nos atalhos perigosos, Jamil varou a selva e a desbravou comprando cacau a baixo preço: aprendeu a trocar língua, exerceu a contabilidade e a medicina, fez relações e amizades, compadrio, batizou meninos na fé católica – que Alah entendesse e o perdoasse. (23)

A descrição apresentada idealiza um imigrante composto por traços sempre benevolentes e positivos, o que, em última análise, pode ser referendado pelo olhar de W. Hassan que assim descreve, analisando, as imagens estereotipadas de Jorge Amado e os imigrantes turcos:

> Amado´s use of stereotype in his depiction of Arab immigrants is rather complicated in view of his valorization of them, his repeated efforts to correct their misidentification as turcos, and his insistence on more than one occasion that they are (or have become) "brasileiros dos melhores" (A descoberta 15). In other words, in contrast to the majority of other representations of Arabs, Amado´s stereotypes are very positives. (Hassan, 399-400)

Ainda interessante é constatar que o mesmo procedimento de valorização positiva dos estereótipos pode ser confirmado em relação ao outro imigrante-personagem, Raduan Murad que, a despeito de ser um jogador, vivendo de expedientes não ortodoxos e contrários aos padrões usuais de honestidade, é constantemente elogiado pelo narrador, que vê nele um poeta e um trabalhador.

> Quanto a dizer, como alguns diziam, despeitados, ser ele ferrenho adversário do trabalho, ter-lhe santo horror, o que sucede com frequência aos letrados, trata-se de injustiça e má vontade, evidentes. Se de fato durante a primeira juventude o Professor – assim muitos o tratavam com deferência – recusara-se com obstinação a misteres pouco condizentes com sua capacidade in-

> telectual, não havia trabalhador mais assíduo e pontual em mesa de pôquer ou de qualquer outro jogo de azar. De azar? Para Raduan Murad jogo de azar não existia. (Amado, *A Descoberta* 12)

W. Hassan reconhece, igualmente, essa *deformação* dos contornos dos imigrantes turcos – ou generosidade amadiana – ao analisar em profundidade os estereótipos apresentados na obra *A descoberta da América pelos turcos*. Assim, o crítico manifesta-se: "As for the second stereotype, it is preserved in some of its most recognizable outlines – love of money, shrewdness – but is empted of negative content; instead, positive traits such as hard work, skill, and astuteness are highlighted" (Hassan 400), deixando a conclusão de uma visão sempre benevolente e carinhosa por parte do narrador.

Sob esse aspecto, e caminhando para uma inconclusão das observações aqui elencadas, pode-se pensar que Jorge Amado, travestido em um narrador sagaz e bem-humorado, concentrou em suas personagens principais dois perfis aparentemente antagônicos[175] – tal como a origem de suas pátrias – mas que ganham uma convivência perfeitamente respeitosa, na medida em que suas oposições traduzem tipos sociais de todas as sociedades e civilizações, como a revelar, benéfica e amorosamente, a viabilidade ou a presença de um bem e um mal, a conviverem de forma harmoniosa, com suas identidades, individualidades e diferenças.

Nesse sentido, pode-se vislumbrar essa obra de Jorge Amado como a ficção de um tratado social plurissignificativo e simbólico de

175 O termo inconclusão refere-se aqui à necessidade de recortar as inúmeras temáticas relativas à imigração turca que permeiam essa obra e que, no momento, não foram objeto de análise, sob pena de se construir argumentos e reflexões mais superficiais. Tais temas como o da família árabe – que acaba ainda por casar seus filhos entre imigrantes da mesma origem – da sensualidade brasileira, do coronelismo e da prostituição, por exemplo, podem contribuir enormemente para outras leituras e investigações que acrescentem entendimento e consistência ao processo migratório turco na Bahia e sua atuação no interior do estado baiano.

uma política de entendimento, de respeito, de recusa das exclusões e diferenças que insistem em permanecer no destino das civilizações e da condição humana.

O baiano escritor transpõe, exemplarmente, os limites de uma narrativa localizada entre claros referenciais: turcos e brasileiros; imigrantes e não imigrantes; trabalho e ócio; astúcia e confiança; coronéis e empregados, dentre outras polaridades, para fazer valer um propósito muito mais amplo e universal, ancorado na pluralidade de representações e traços culturais que, de forma bastante definitiva, não exibem uma dualidade do bem e do mal, mas sim a hegemonia da diferença que permite valorizar, nos povos e relações, a diversidade em uma unidade universal e humanizadora de comportamentos.

Nesse sentido, este trabalho, louvando a genialidade e a atualidade de Jorge Amado, escrevendo sobre as coisas do homem e de seu universo real, fictício e idealizado, desenha também um espaço de interação no qual as trocas, as identidades fazem entender de representações mentais, de suas diferenças, de formas de conhecimento individuais e sociais. Assim, espera-se mostrar que o discurso literário de Jorge Amado, sobretudo em *A Descoberta da América pelos Turcos,* acaba por carregar um comportamento dialético entre um *eu* e um *outro*, entre um *estar-ser*, entre um *passado-presente* que se torna parte de uma necessidade premente – não mais de um desejo ou de uma promessa ou de uma expectativa – de viver harmoniosamente.

OBRAS CITADAS

Amado, Jorge. *A Descoberta da América pelos turcos*. 2.ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1994. Impresso.

---. *Gabriela, cravo e canela*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1968. Impresso.

---. *Tocaia grande*: a Face obscura. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1985. Impresso.

---. Discurso de Posse na Academia Brasileira de Letras. *In*: Amado, Jorge. *Povo e Terra*: 40 Anos de Literatura. Rio de Janeiro: Martins Editora. 1972. Impresso.

Appadurai, Arjun. Disjunção e diferença na economia cultural global. *In*: Featherstone, Mike (org.). *Cultura global: nacionalismo, globalização e modernidade*. 3.ª ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

Arte 351. http://arte351.com/category/colunistas-2/coluna-nuno-lima-de--carvalho/. Página consultada em 12/2/2019.

Bhabha, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1998.

---. A Questão do outro: diferença, discriminação e o discurso do colonialismo. *In*: Hollanda, H.B. (org.) *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco. 1992.

Carvalho, Nuno L. de. "Memorial Jorge Amado/Zélia Gattai: Casa do Rio Vermelho." *Revista arte 351*, 30/4/2016.

Dicionário online de português. https://www.dicio.com.br/gentios/; página consultada em 12/2/2019.

Duarte, Eduardo Assis. *Jorge Amado*: *Romance em tempo de utopia*. Rio de Janeiro: Record. 1996.

Featherstone, Mike (org.). *Cultura global:* nacionalismo, globalização e modernidade. 3.ª ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

Figueiredo. Eurídice. *Conceitos de literatura e cultura*. 2.ª ed. Niterói. E. DUFF/EFJF, 2010.

Hall, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Organização Liv Sovik. Tradução Adelaide La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasilia: Representação da Unesco no Brasil, 2003.

Hassan, Waïl S. "Jorge Ahmad." *Comparative Literature Studies*. 49:3 (2012): 395-404.

Hollanda, H.B. (org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco. 1992.

Raillard, Alice. *Conversando com Jorge Amado*. Rio de Janeiro: Record, 1990.

Santiago, Silviano. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.1982.

---. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva. 1978.

Semprini, Andrea. *Multiculturalismo*. Tradução de Laureano Pelegrin. Bauru-SP: Edusc, 1999.

Tati, Miércio "Estilo e revolução no romance de Jorge Amado." *In* : Amado, Jorge. *Povo e terra:* 40 Anos de literatura. Rio de Janeiro: Martins Editora. 1972.

Velez De Castro, Fátima. *Os migrantes e os territórios*: *na busca pela segurança ontológica*. Actas do I Encontro Internacional sobre Migrações. Faro: AGIR, 2009. 35 p. CD-ROM.

Vianna Neto, Arnaldo Rosa. Multiculturalismo e pluriculturalismo. *In* Figueiredo, Eurídice. *Conceitos de literatura e cultura*. 2.ª ed. Niterói: EDUFF/EFJF, 2010.

Political migrations in the narratives of Milton Hatoum and Godofredo de Oliveira Neto

José Luís Jobim
Universidade Federal Fluminense
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

In literary studies, principally since the 19th century, nationalist criteria have been adopted to make judgements about literature. It is thus nothing new to consider geographical spaces, especially those that have been configured as national territories, as the basis for producing a type of knowledge that associates human populations (and their artistic productions) with geographically delineated areas. However, today there is also an increasing concern with human circulation around the different spaces on our planet, especially those resulting from migrations, which have always been a topic of fascination for literature.

A good example of an author concerned with this topic is Ottmar Ette, who in his book *TransArea – A Literary History of Globalization*, uses the term *transarea* to refer to movements between different areas (the Caribbean, the Maghreb, South East Asia), emphasising human circulation rather than the territory in which it occurs, in contrast to the concept of *area*, used in so-called area studies, which strikes me as a very interesting contribution, particularly because it aims to put interrelationships into perspective on a more planetary scale, without necessarily considering Europe as the central point where the perspective stems from. Consequently, previous terminologies and frames of reference, in which colonialism and its consequences were linked and often codified in binary pairs – such as *development/underdevelopment*, for example –, can be avoided, and other connections (south-south, for example) are facilitated.[176]

176 Recently, Wail Hassan (2018) has also written on this theme, analysing

Obviously, if we prioritise movements of populations instead of the territory where they occur, the results will not be the same. It cannot be denied that the meanings given to a territory are in some way derived from the contributions of the different populations that have passed through it and left their marks. Thus, if the different spaces of the world are in some way developed and moulded by the movements related to them, migrations have produced, continue to produce, and will carry on producing meanings for all the territories where migratory movements occur. This represents a marked contrast with "nationalist" positions premised on the existence of a "motherland", positions that created a series of arguments about belonging (or not) to a geographically delineated nationality, generating imaginaries about the "foreigner", s/he who came from other places, the (im)migrant.[177]

If spaces emerge when they are used by different human populations, in accordance with their cultures, in geographically delineated movements, any research of a geo-cultural area is undoubtedly problematic if it does not consider the movements and human migrations that take place within a given territory and across it. For this reason, Ottmar Ette's position (32), namely that leaving out the question of movement in area studies is leaving out life itself, is important.

In this article, the aim is to focus on two Brazilian authors who have dealt with the theme of political migrations in their work: Milton Hatoum and Godofredo de Oliveira Neto. As we will see, Hatoum, principally in his Amazon novels, focuses on the lives of Arab immigrants in the Amazon region, and in *A noite da espera*, the first novel in his most recent trilogy, deals with the question

---

the example of how Arab literature is incorporated into North American universities.

177 I will not elaborate on this issue here, but I have written about it in more details in the following publications:

of migration for political reasons, a subject he had centred on in a previously published short story. Migration for political reasons is also the theme of another novel that will be examined here, *Amores exilados* [Exiled Loves], by Godofredo de Oliveira Neto.

In the works studied in this article, there are characters who have been involved in two different types of migration: *permanent* or *temporary*. *Permanent* migration is when the movement of the character to a new territory is longer lasting, and relates to a place seen as a final destination. *Temporary* migration is when the individual moves to a destination that is not seen as final – in the case of the narratives to be analysed here, the focus will be the temporary migration of left-wing political militants to France, during the most repressive, so-called 'leaden years', of the Brazilian military dictatorship.

Godofredo de Oliveira Neto

Amores exilados was originally published in 1997, with the title *Pedaço de santo*, and then re-published in 2011 with its current title. The new title seems more in-keeping with the contents of the novel, since it deals with the romantic relationships in a community of left-wing Brazilian exiles in Paris.

In this novel by Godofredo de Oliveira Neto, the backdrop to the plot is the migration of left-wing Brazilian activists to France, or, more specifically, to Paris, in the late 1960s and early 1970s. This migration did not represent a rupture with the country of origin, since it involved immigrants who generally considered themselves as exiles for a set period of time (namely, as long as the dictatorship lasted), and not as permanent expatriates.

In other words, Brazilian left-wing militants did not set off for France thinking that they would remain there for ever, unlike other waves of immigrants who leave their countries of origin thinking that they will never return, but for different reasons. Even those

militants who ended up remaining in France, for the rest of their lives, generally did not think that they would stay there definitively when they moved there. It is true that they all wanted to flee from the threat of the Brazilian military dictatorship, at a time when the latter was targeting the opposition with large-scale repression, including clandestine imprisonments, torture and murder.

In this context, Paris represented, among other things, a place where they could survive and re-group for action. Consequently, although they were physically in France, the exiles were often mentally focused on Brazil. Individually, of course, attitudes varied depending on the individual:

> Loneliness felt by some, strange joy by others, and anguish by the majority. This was the exiles' world. Psychological insecurity either led to embrace the host country with exaggerated enthusiasm or loathing it. "In France, thanks to art and the battles waged by its people over time, there is a humanism that makes this country the cradle of tolerance." "I don't think so, if that were the case, the people would not be so cold or bad-tempered. Brazilians are a much more tolerant and warmer people. In Brazil even whores enjoy sex." (Oliveira Neto 51)

In Paris, periodic group meetings, to discuss and evaluate the context, were part of this migratory movement that remained connected to the motherland. In these meetings, the exiles attempted to understand the historical juncture, enabling them to propose the most appropriate course of action. It was, therefore, a community that had been obliged to leave its country of origin, but wanted to go back to it. This differentiated it from other kinds of immigrant communities who had definitively severed ties with their society of origin, to integrate irreversibly into French society.

Since the left-wing militants imagined that they could return to Brazil in the future, after the fall or the relaxing of the authoritarian regime, it was common for them to meet to discuss the most pressing

political issues of the moment, among themselves and with French collaborators and those of other nationalities, many believing that discussion itself was already a mode of action, or of reflection on how to take action. *Amores exilados*, in this sense, provides the nostalgic or the curious with a map of public places where the exiled Left met in Paris (*Maison de l´Amérique Latine*, *Maison du Brésil* on the University Campus, *Mutualité*, the library of the Institute of Portuguese and Brazilian Studies at the Sorbonne) and of those who supported those meetings (French humanitarian groups, the Church, French left-wing parties). It also provides an interesting picture of left-wing transnational relations, and of the major discussions and evaluations that took place in the second half of the 1960s and the first half of the 1970s. As was naturally the case, these discussions and evaluations focused on a scenario that was also transnational:

> "The Barrientos coup in Bolivia and that of Castelo Branco in Brazil – and it's no coincidence that they took place in the same year –, US intervention in Santo Domingo the following year and the Ongania's 1966 coup in Argentina, stemmed from the policy of peaceful co-existence between Stalinist bureaucracy and US imperialism announced in '63", Jorge authoritatively taught us, in his Paraná accent. "The CP/SP[178] union in Chile is a betrayal of the peasant and workers' movement; mass revolution was prevented", chipped in Mário, from Rio. In the view of some of them, the CGT[179], in Argentina, was also in cahoots with the bourgeoisie and imperialism. They discussed European politics. "There are already four hundred thousand unemployed in France", someone added. The establishment of a Ministry of the Environment in '71 by the French government was proof, for all those present, that the ecologists were being entirely co-opted by the Right. (Oliveira Neto 28)

However, *Amores exilados* has no epic pretensions, nor does

178 Communist Party/ Socialist Party
179 General Labour Union

it feature grandiose panoramic scenes of left-wing militancy. On the contrary, the author's strategy is a different one: to foreground a triangle of leading characters –Fábio, Lázaro and Muriel–, showing their participation in the activities of the *Aliança Socialista Libertadora* [Socialist Alliance for Freedom], an organisation that had taken up arms against the dictatorship, and the effect on their subjectivities of the overall context of the time and the events triggered by the organisation's activities, without resorting to Manichean or reductionist representations.

The narrative begins with Fábio, a Brazilian exile and university student in Paris, thinking about his French girlfriend, Muriel... but not only about her: "Fábio Antônio Nunes dos Santos was thinking about Muriel, a bubble bath, a people's revolt, the guerrilla movement, exile, Brazilian identity and utopias as he went up the last steps before reaching the pavement and the cobbles of the *Place d'Italie*" (Oliveira Neto 9).

He is also a "superstitious dreamer" (Oliveira Neto 10), who does not seem to be very sure of his next steps in life, so much so that he plays a mental game when going up the stairs: he would go up the steps two at a time, and if there were no steps left at the end, he would give up the armed struggle in Brazil and try to live his own life; if, on the other hand, there was a step left, he would continue his political militancy. The mixture of things on the character's mind and his willingness to allow fate to determine his future already suggest a certain lack of consistent commitment to the decisions to be taken.

Born in Florianópolis, Fábio is the descendent of poor European immigrants, Portuguese from the Azores – his father, a carpenter; his uncles, fishermen –, and his political militancy began after he started studying Social Sciences. After suspending his university studies to join an armed group, the Socialist Alliance for Freedom, which sent him to operate in Rio de Janeiro, Fábio followed in the footsteps of many other members of his generation:

"(...) bank expropriations in the name of social revolution, arrest, escape, exile in Paris" (Oliveira Neto 33).

Bank expropriation was the name that the armed resistance groups that opposed the military dictatorship gave to bank robberies aimed at obtaining funds to finance their activities, and it was during an *expropriation* that Fábio shot a man, leading him to feel guilty for having destroyed the life of an innocent victim. This sense of guilt will stay with him for the rest of his life. As well as feeling guilty, Fábio suspects that his friend and comrade in the Socialist Alliance for Freedom, Lázaro, is betraying him with the French woman Muriel, who Fábio is in love with.

Muriel, nicknamed *Melusina*, is positioned between Fábio and Lázaro, her current and ex-boyfriend, respectively, and she is a crucial character in the plot. Her nickname, coined by Lázaro, an allusion to a nude female figure, a combination of a mermaid and a serpent, harks back in the western imaginary to the themes of seduction and sin.[180] Her interest in two Brazilians, whom she has dated consecutively, is explained by the fact that she has a degree in Portuguese from the University of Paris 3, where she was an excellent student. Muriel had a mysterious past, which she does not talk about, involving doubts about who her father might be (a Greek fugitive?), a murderous mother and her own wayward adolescence, which increases Fábio's suspicions about his companion. These suspicions are aggravated by the fact that Lázaro – the Brazilian ex-boyfriend, also a friend of Fábio's and a militant exiled in Paris – has a daily presence in the couple's life: "Lázaro who, in all female opinions, made women of any age tremble with desire, the perfect example of the Iberian and African mix (Oliveira Neto 22)." Fábio even imagines that the

180 "Yes, Muriel was seductive, her legs sinned, her lips sinned, her way of walking sinned, her eyes, her saliva, her voice, for fuck's sake!" (Oliveira Neto 22)

name whispered by Muriel when they are making love is not his, but Lázaro's.[181]

The insecure Fábio is precariously balanced between Muriel, Lázaro and left-wing militancy against the dictatorship in Brazil, able to imagine both a life with Muriel in the future and a betrayal by her with Lázaro in the present; both a "normal" everyday life in France and being involved in the armed struggle in his home country.

Fábio, due to his insecurity, attributes his decisions not to his own reflections on the context he finds himself in and the people who surround him, but to fate, as he does, at the beginning of the narrative, when going up the stairs. As well as his lack of deep convictions about the reasons for his political militancy, he shows symptoms of a kind of paranoia that undoubtedly has something to do with the fear of being caught in the cogs of a repressive dictatorial machine, but which contaminates his personal relationships, causing him to distrust people. He is the main character in the plot, although the author adopts the technique of introducing different voices and points of view, to tell the story from different angles.

As for Lázaro, he is the prototype of the sexy black man who every woman is interested in. Although he has taken part in the armed struggle, as a left-wing militant, he is also a divided character. Like Fábio, he also thinks about giving up militancy and having a "normal" life, but ends up getting involved in yet another expropriation, even when he no longer believes in an armed solution to bring down the dictatorship. Although he shares with Fábio the dilemmas about what to do with his life, torn between militancy and the desire for "normality", Lázaro has another problem to deal with: racial prejudice. In Brazil, Lázaro was already the favourite target of police brutality, but in France he has discovered that there is also a

181 "She started whispering things that Fábio tried to guess. It was a long name, with one syllable more than his. It could only be Lázaro's!" (Oliveira Neto 25)

certain amount of police activity directed at the local population that shares his skin colour. This means that, in either of the two countries, he is much more of a target than Fábio. And in Paris, whereas Fábio has the official status of political refugee, even receiving financial support from the French government, Lázaro is an illegal immigrant, with no papers, which makes his situation all the more vulnerable. He therefore lets off steam to his comrades:

> – I'm gonna be arrested, for fuck's sake, I'm gonna be arrested! And nobody here will be bothered about that, I know that for sure. Here you are only white or mixed-race with a white soul. I'm black! I'm black! On the metro the police here only ever ask me for my documents, they never ask you! You're a load of bastards, rich kids. (Oliveira Neto 96)

Fábio, Lázaro and Muriel attend religiously the meetings of the Socialist Alliance for Freedom group, where there is always heated political discussion, but also space for other things. The atmosphere of openness towards diversity at the meetings changes with the arrival of new exiles from Chile, for various different reasons.

As we know, Chile was one of the preferred destinations for the Brazilian Left, not only due to its geographical proximity, but mainly due to the electoral victory of Salvador Allende, who governed the country between 1970 and 1973, when he was murdered during a military coup that installed one of the bloodiest military dictatorships in the history of the Americas. For Brazilians living in Chile, it was the moment to flee the country to survive, and the Parisian group of the Aliança Socialista Libertadora incorporated around twenty new militants, all from Chile, including Sarinha and Alex. This duo plays a decisive role in the plot, as they begin to participate in the meetings and call for more "seriousness" from the exiled militants. This "seriousness" includes a kind of sexual "moralization", aimed primarily at the presumed love triangle involving Fábio, Muriel and Lázaro. The rationale was that a lack

of "seriousness" would be responsible for distracting the militants from the ASL's objectives:

> A little more seriousness for people who were starting to only drink Ricard, eat *brie*, fill their faces with wine, dance *rock* like people dance a square dance and to use French words. All of that was ok. But they were also slacking in terms of ideological commitment and getting carried away with sex, distractions and irrelevancies. "That bloke, Lázaro, for example, is your typical alienated idiot, I don't know what he did in Brazil, Fábio must be similar. If anyone told you that two individuals like them were militants in a far-Left group you'd never believe it; only if they were characters in a novel." (Oliveira Neto 116)

Under Sarinha and Alex's leadership, the group is transformed:

> The two of them established orders for various aspects. Arrival time at meetings, moderation of alcohol consumption during meetings, discipline and objectivity in 'speeches'. No philosophical or psychological jargon. And no cannabis. (Oliveira Neto 119)"

It seems that Sarinha and Alex believe they are reminding everyone that the composition of the group and its practices involve each of the members adhering to the fundamental aim that justifies the group's existence: the armed struggle against the military dictatorship in Brazil. From this fundamental aim, all the others are allegedly derived. Consequently, their defence of establishing norms for sexual behaviour is presented as a practical way of controlling conduct that could be harmful to the armed struggle.

Of course, in the case of an organisation like the Socialist Alliance for Freedom, normative consistency is an essential condition for armed action, since it is difficult, for example, to imagine a successful collective act of *expropriation* in which each agent acts in accordance with their own instincts, without following a prior plan in which each of them know their individual roles in the collective, overall action. However, as far as sexuality is concerned, enforcing a

policy of "moralization" on the group could be seen as an extension of normativity, in force in a context where it is necessary, to another sphere, where it is contingent. Muriel, in this sense, personifies the contingency: she is not Brazilian, she does not belong to the Socialist Alliance for Freedom (although her current boyfriend and her ex do), and she is not subjected to the kinds of control that the others are. In some ways, she represents the uncontrollable, the counterpoint to the group's coercion, the opening up to the unknown, unrestricted desire, associated with the feminine. Her mystery is constitutive in nature, and not accidental. We are not going to solve Muriel's enigma, because Muriel is the enigma.

On the one hand, it is understood that in a collective armed action the partial actions of each participant are subordinated to the overall action (the reason for each participant's submission to the logic of, and the need for, this totality). On the other hand, the following question poses itself: – What does sexual behaviour subordinate itself to? Judging by the conflicts that arise in the group, the attempt to produce a justification for regulation, even if just of the most visible aspects, of behaviour linked to the sexuality of its members seems like more of a problem than a solution, since (unlike the *expropriation*) there is no collective action that justifies this regulation, but only allegations about harm caused to the group's image, supposedly caused by practices that "deviate" from the imagined rule – and it is worthwhile remembering here that the group believes in the existence of the love triangle denied by two of its participants (Lázaro and Muriel).

In any case, the proposals to voluntarily suspend certain kinds of behaviour relating to sexuality, or to limit expressions of desire (in other words, restricted access only to what is deemed acceptable to the normative structure of the Aliança Socialista Libertadora), although doomed to failure, have consequences for the existence of the group. If the group decision about what armed action

should be carried out aims to render irrelevant the subjectivities of those who are going to actually do it (because the reference to the common objective is above differences), this does not prevent these subjectivities from always being active, even when their specificities are not considered.

In the group, therefore, when preferences, judgements and ways of making things happen are stabilised, it becomes possible for each member to internalise them as parameters for collective action, and to propose the exclusion of those who do not follow those parameters.

After Sarinha and Alex join the group, Fábio and Lázaro are always criticised, even if indirectly, and subtly invited to leave ("There are people who joined the movement by accident, maybe didn't even want to. It happens. If they want to leave, that's normal, they can leave" (Oliveira Neto 122). Lázaro, bothered by this suggested purge, brings up the armed action that he took part in with his friend in the past (but the effectiveness of which he no longer believes in). He is always the one who replies, directly, to the hints dropped about him and Fábio:

> None of you bastards had to kill someone when you were expropriating a bank, fighting for the Socialist Alliance for Freedom. Only me and Fábio. And now what I'm hearing is a sneaky kind of purge (...). (Oliveira Neto 122)

The accusers do not admit to accusing them and apologise, claiming it has been a misunderstanding, but the group clearly understands that the suggestion to leave the Socialist Alliance for Freedom refers to the two friends. The interesting aspect of this situation is that neither of them believes any more that the only solution to bring down the dictatorship is armed struggle, as the Socialist Alliance for Freedom preaches, but it seems that both, in some way, internalise as part of their respective identities their sense of belonging to the group, since in meetings they constantly come

up with arguments to remain members of it.

Fábio and Lázaro seem to have incorporated the group's enduring elements, by which they recognise themselves and others, their belonging to the left-wing ideological camp, although no longer necessarily sharing the ideas that used to unite members of the Socialist Alliance for Freedom. But in Fábio and Lázaro's world, there is also a certain introjection of the values of the armed Left, which includes the demonization of individualistic "deviations" – a "deviation" being something that questions or goes against the supposed norm, to be followed by all the members as an obligation.

Sexual "moralization", in turn, takes the form of veiled or overt condemnations of anything seen as unorthodox. In the case of Fábio, Lázaro and Muriel, the assumption is that Fábio's suspicions are founded, and that there is an ongoing, consensual love triangle, which could allegedly damage the "image" of the Socialist Alliance for Freedom, allowing the dictatorship to announce that "the Left is made up of a load of irresponsible, disorderly womanisers, alcoholics and corrupt individuals" (Oliveira Neto 117).

The conflict stemming from this sexual "moralization" peaks when Muriel, in a meeting, is confronted by Sarita, who considers her clothes and sexy behaviour unacceptable, and kicks her out of the meeting, calling her a "slut", perhaps because, as the narrator says: "Left-wing militants at party meetings are almost officially obliged to be kind of asexual. At least on the surface" (Oliveira Neto 127). This episode provokes an argument among those present, and Lázaro, as ever, is the one who verbalises most resoundingly his point of view, blaming the accuser, Sarinha, before also leaving, with the words: "– She [Muriel] hasn't done bloody anything. Sarinha's got a complex because she's ugly and cannot get a man" (Oliveira Neto 127).

Who are Muriel's clothes and behaviour threatening? Sarinha? The group's very raison d'être, taking the militants' attention away from the group's main focus, the armed struggle? Fábio does not

defend her, nor does he go with her when she leaves the meeting with Lázaro, but his paranoia about a potential betrayal grows and grows, until it manifests itself as violence against Muriel, who then leaves him.

At this point, Fábio's downfall intensifies. Muriel leaving him coincides with the demand for an expropriation to be carried out in Brazil, for which, in the Parisian group of the Socialist Alliance for Freedom, only two members have previous "experience": Fábio and Lázaro.

It is therefore interesting to observe the evolution of the decision-making process regarding this armed action, which begins with Lázaro's response to the fact that they are the agents designated to carry out the bank raid, and is followed by Fábio's:

> That's not the way! Just go and that's it? I don't know if I'm prepared to go, if I want to go, and if I really agree with these methods. Robbing a bank in Brazil, why? Why there?
>
> Fábio added.
>
> I wonder if this is the best strategy for our struggle. A gang cut off from society, taking up arms and thinking they can change the world. I agree with Lázaro. The organisation has to respect people's life choices, personal relationships that are being formed, psychological preparation for actions. (Oliveira Neto 141)

During this discussion, Sarinha also uses normative arguments – orders coming from the Brazilian are to be carried out without discussion: "The Paris Socialist Alliance for Freedom is highly undisciplined. Sometimes it's a real mess" (Oliveira Neto 141-142). The narrator summarises the plight of Fábio and Lázaro, reacting in the presence of the group against the order they have both been given to carry out the bank robbery in Brazil, describing them as birds who are singing for an audience interested in a different kind of music to theirs (Oliveira Neto 143). In the end, the two of them end up accepting the mission.

The process of winning over Fábio and Lázaro is facilitated by the fact that the ASL group has formed part of the enduring make-up of both of them: they, even if unconsciously, identify as members of the organisation, and justify to themselves and the others their submission to the will of the majority with a series of arguments: "The opportunity to see Brazil again was seductive, maybe even go back and live there clandestinely. It was not a question of resolve, we had doubts, just doubts, but if everyone agreed!" (Oliveira Neto 143)

At this point it is important to pause to reflect on one particular aspect of this situation: the fact that the group is counting on Lázaro and Fábio to carry out the expropriation signifies that it believes that they are both committed to fulfilling their promises, regardless of any personal changes of opinion or enthusiasm that might affect that commitment. It also signifies that the group presumes that they all acknowledge each other and are committed to a particular ethical pact, according to which Fábio and Lázaro would voluntarily be subjected to a group resolution and would comply with it, even if they did not believe in it. In fact, they do not believe in it, but they come up with justifications for their participation in the expropriation.

Their return to Brazil and the preparations for the action are punctuated by doubts and memories of the past. In Lázaro's case, questions persist about the suitability of this armed action at this particular moment in both the country's history and his own personal life; but in Fábio's case, as well as those questions, there are intense doubts about the nature of the relationship between Lázaro and Muriel. Although both, at different moments, have denied having a sexual relationship after Fábio took Lázaro's place as Muriel's boyfriend, Fábio's paranoia leads him to disregard the denials, or to consider them as a sign that he has actually been betrayed.

Even with all these questions, the two militants join forces with other comrades from the ASL and the team recruited in the *Adeus* slum, and carry out the bank raid. Fábio, emotionally out

of control, almost ruins everything, but the action is carried out successfully.

It seems as if everything is going to plan, the money is exchanged for dollars, and the two of them go to the city centre to buy tickets to return to Paris. But then there is a twist in the tale. Because of a raid on a bureau de change, precisely at the time they are there, Lázaro is arrested. The policeman says it was Fábio who gestured that he was responsible, something Fábio denies.

Considering Fábio's state of mind, the reader can conclude that everything is possible, because there is the precedent of the previous armed action, when his lack of emotional control almost caused the expropriation to fail, and also his aggressive resentment towards Lázaro, believing he has betrayed him with Muriel, despite the repeated denials of the alleged traitors. The result could have been an unconscious gesture, subsequently denied by Fábio. Lázaro, when visited by Fábio in prison, did not notice the gesture, and attributed his arrest to another factor: "I'm in prison because I'm black, get it, Fábio? It's because I'm black. If I was white I'd be out there, like you (...)" (Oliveira Neto 230).

Fábio's mental decline continues, after Lázaro's arrest, leading him to call Muriel from a broken public phone and tell his imagined interlocutor about the first bank raid, suggesting to Muriel that the two of them move to Florianópolis. At the same time, he calls her *bernúncia*, an imaginary animal from the folklore of Santa Catarina state, deformed and terrifying. His internal conflict continues until the end of the novel, when he takes hold of a revolver and is torn between the possibility of shooting himself or shooting into the sea, in Praça XV square. The final sentence of the novel does not clarify for the reader the choice Fábio makes: "The hunch-backed waiter in the restaurant heard a muffled bang" (Oliveira Neto 238).

The final note, a kind of fictional postface, informs us that Lázaro was released in 1977, got married and lives in Brazil; Muriel

also got married, to a French man, and teaches Portuguese in a university in the south of France; Fábio was never found...

I will finish with a few brief observations about the techniques used by the author. In the novel, there is a sophisticated fictional framework, in which the narrator's omniscience is disguised. There is both direct speech by the characters and free indirect speech – in which, as we know, the narrator's speech and the character's complement each other in apparent continuity.

The technique for linking different time frames, inserting in Fábio's present his earlier life story, always well balanced so as to keep the focus on the main plot, is also striking, and constitutes a fundamental element in the development of the story.

In sum, this is one of the greatest political-existential novels of Brazilian literature, since Godofredo de Oliveira Neto manages to consummately portray, at one and the same time, a love triangle, a racial issue, armed militancy, the sexual morality of the Left, and exile... and does so whilst steering clear of the epic, avoiding pretensions of grandeur, and underlining the doubts and lack of preparation of the Brazilian militant characters – Fábio and Lázaro – for the activities that they agree to undertake, more driven by circumstances than by deep convictions.

Milton Hatoum

Milton Hatoum is one of the best-known contemporary Portuguese language authors internationally, and the widespread circulation of his work is due to at least two factors: the quality of his writing and the choice of themes for his narratives. Regarding the circulation of his work, we know that few critics take into account the fact that circulation beyond place of origin depends not only on the supposed "intrinsic" value of the work, but also on many other factors, including the degree of relevance of its theme for the new places where it will be read. This relevance is measured by the predominant

values in the location where the work is re-appropriated, values in relation to which it may be considered important or not. The fact that Hatoum is a very widely translated author therefore means that his work deals with themes considered relevant in other countries. Let us consider one example. With regard to the English language alone, which internationally covers a large number of readers, and also serves as the privileged basis for translations into other languages, the following works by Hatoum have been translated: *The Brothers* (*Dois irmãos*), *Orphans of Eldorado* (Órfãos do Eldorado), *Ashes of the Amazon* (*Cinzas do norte*), and *Tale of a Certain Orient* (*Relato de um certo Oriente*). All these books, in one way or another, deal with the Amazon region, where the author comes from, and which is also the focus of keen interest among very popular international ecology and environmental movements. This explains why the translator of *Cinzas do norte* made a point of removing any possible ambiguity when translating the title, replacing 'north' with 'the Amazon'. Something similar had already occurred in connection with another writer from that region,

Márcio Souza, whose work *Galvez, Imperador do Acre* (literally, Galvez, the Emperor of Acre – a state in the Brazilian Amazon) was translated as *The Emperor of the Amazon*. The last book in Hatoum's series of novels about the Amazon was *Orphans of Eldorado* (2008). Perhaps to emphasise the link to the Amazon region, in the postface the author himself states that the narrative could be related to a tale from the interior of the state of Amazonas that his grandfather had told him, evoking the myth of the Enchanted City. In other words, the authorial voice seems to confirm the book's Amazonian authenticity, although the 'local colour' of his novels is very far from being the principal focus of interest for his narrators. Furthermore, Hatoum benefits from the international multiculturalist vogue by exploring the world of Middle Eastern immigrants who are trying to adapt to the "foreign" context, a

literary current that is also explored with consummate skill by another Brazilian writer, Raduan Nassar, also the descendant of Lebanese immigrants and (like Hatoum) a winner of the Jabuti and Camões literary prizes. Both writers have had their work adapted for the screen, but Hatoum has the more active media presence, even regularly collaborating with major Brazilian newspapers, unlike Nassar, who has opted for a more reclusive life. Hatoum, we should point out, does not restrict himself to these two thematic strands, but is a novelist who also explores, amongst other topics, the classic theme of family relationships and their consequences for shaping and transforming human beings, a theme with universal appeal, irrespective of the nationality of the author. He deliberately also avoids creating detailed inventories of the region's landscapes, flora and fauna, avoiding the 'local colour' characteristic of literature about Amazonia, at least since *Simá: romance histórico alto Amazonas* (Simá: Historical Novel of the Upper Amazon) by Lourenço da Silva Araújo Amazonas (1803-1864) — a novel full of descriptions of the eponymous region, originally published in the city of Recife in 1857.

When interviewed in 2000, Hatoum said that since the time of the European travellers who wrote about the region, literature on the theme of Amazonia had always been very descriptive, continually privileging visual aspects, and he asked: why can't the Amazon region have narratives that don't focus on description but on human drama (Gonçalves Filho)? Like all rhetorical questions this one had already been answered by the direction he chose for his novels, at least until *Orphans of Eldorado*: to leave the region more as a backdrop for the action of the characters, foregrounding the human drama, not the landscape where it is set. Obviously in the plots of his Amazonian novels things are not always that simple. In *Tale of a Certain Orient* (1989), for example, the mixture of cultures and languages is also presented as a phenomenon that wipes out frontiers, something that can be paralleled by the immensity of the Amazon forest, where the

frontiers are a human invention, contradicting the continuity of the vegetation. The very notion of family, with its problems and conflicts (Omar and Yaqub in *The Brothers* are a re-working of the theme of Esau and Jacob), in Hatoum's Amazon cycle, does not correspond to the traditional nuclear family, but incorporates relationships with adopted 'relatives' and dependants, as well as friends and neighbours. The narrator of *The Brothers* is the product of the rape of a maid, and she is raised under the protection of the rapist's father.

His latest work, *A noite da espera* (The Night of Waiting, 2017) both confirms some earlier tendencies and introduces innovations. The most obvious innovation is that the Amazon region is absent. This last novel is presented as the first of a trilogy entitled "The Gloomiest Place", and Hatoum has stated in recent interviews that he began the writing it in 2007 (Bastos), although the writing process was marked by several moments of doubt and modifications, including changes to the form of the novel: "I thought about using a diary format, but it would be too difficult, because it would cover a long period of time. So then I thought about notes, letters, something akin to confessions or an epistolary novel. The choice of form was as follows: a fragmented structure, piecing the puzzle together" (Brasil).

In fact the novel is structured in a non-linear way. The story of Martim, the protagonist, is told in the first person, via small segments of text, preceded by titles that situate them geographically and temporally in two different places and times: Brasília, at the end of the 1960s, and Paris, at the end of the 1970s ("Asa Norte, Brasília, 1969", "Rue d'Aligre, Paris, March 1978", etc.). The expatriate, in the French capital, remembers his student days in the Brazilian capital, during the darkest period of the military dictatorship.

The narrator Martim gives a material explanation for the text's apparent heterogeneity: the latter, he says, is derived from the material it is based on (notepads, photographs, pocketbooks, loose sheets of paper, serviettes with phrases scribbled on them, letters

and friends' diaries). The narrator explains his fictional writing process succinctly: "I began by typing the manuscripts, intermittent notes, written in fits and starts: drunken words in staggered time" (Hatoum 17).

Hatoum himself has spoken in interview about the content of the book, stating that *A Noite da espera* is not a political novel, although politics does enter the lives of the characters, sometimes violently. In the author's view, there are parallels between this novel, set in Brasília, where he lived from 1967 to 1970, and the present moment (2017) in Brazil, in other words the post 1964 military coup era and the aftermath of the recent parliamentary coup. Following the 1964 military coup, as we know, there was fear and frustration about the lack of solutions in sight to bring the dictatorial regime to an end.

Martim, as a narrator-character, demonstrates the effect of that time on the reflexive subjectivity of a young student living in Brazil's capital, during the so-called 'leaden years' of fiercest oppression, but the broad range of types that feature in this first volume in the trilogy provides a multi-perspective vision of the socio-cultural climate of that period. Perhaps we can say that some aspects of the military dictatorship were still present in 2017: for example, the sense that there was something in the air in addition to airplanes — something we could not put our finger on, but we believed it existed, like a latent threat.

In Martim's case, on the one hand, the latent issues relate to the absence of his mother, the problematic presence of his father, his doubts about teenage emotional and sexual relationships, the lack of answers to the questions he asks himself and other characters; on the other hand, all Martim's individual experiences are marked by the backdrop of the violence of the full-blown military dictatorship, in other words, experiences that are materially linked to the regime of repression and silencing, that generates a permanent atmosphere of

veiled threat that became a constituent part of the lives of Brazilians — something that is believed to be there, even when there is no concrete evidence of its existence, and that cannot be ignored. It is thus symptomatic that Martim's grandmother writes to him, when he is living in Paris, asking: "Did you run away from something, a threat?" (Hatoum 38)

In fact, Martim was far from being a political activist, and his notes in Paris accept his flaw of cowardice for not more actively opposing the dictatorship. He had been imprisoned before (his rowing boat was moored without permission in a restricted area of the capitals ...), and his father, a supporter of the military regime, had warned: "If you're arrested again, only God will get you out" (Hatoum 51).

His mother, who Martim wanted to live with (but who sent him to live with his father in Brasília), is a present figure, even when she is physically absent. It is no coincidence that Martim is reading Flaubert's *Sentimental Education* as he waits in Brasília for a visit from his mother, who, like the character Madame Arnoux in the French novel, does not show up. Instead of blaming his mother for her absences, or for having abandoned him in favour of remarrying, Martim chooses to suspect that his father, a supporter of the dictatorship, was responsible for driving his mother away: "What is that man hiding from me?" (Hatoum 131).

This question never, in fact, gets an objective answer, nor do many others that Martim poses, concerning his emotional relationships with his girlfriend, his friends or their relatives. Will these questions be answered in the next novels in the trilogy? Or will the lack of answers continue to fuel the doubts? In an interview with the newspaper *El País*, Hatoum has said that the next volumes will be set in São Paulo and Paris. We will have to wait for them to be published to be able to better assess the role that the first volume plays in the structure of the trilogy.

In any case, in *A Noite da Espera* Hatoum manages to

convincingly create an overall climate of suspicion, in integral part of that historical period, contaminating both social and personal relationships in Brazil. As for Paris, announced as the setting of one of the forthcoming volumes in the trilogy, Hatoum had already written briefly about the life of exiles in the French capital, during the dictatorship, in "Bárbara no Inverno" ("Barbara in the Winter"), a short story published in the collection *A Cidade ilhada* (*The Isolated City*, 2009), where he introduced a exiled couple, Bárbara and Lázaro, and their relationship with the expatriate Latin American community and French sympathisers.

The eponymous character, besieged by suspicions that her husband is cheating on her with other women from the community, ruins her relationship with Lázaro and ends up committing suicide on her return to Brazil, after it is confirmed that her husband did in fact have a relationship with another woman from the Brazilian community in Paris.

It is interesting to note that this story shared some similarities with Godofredo de Oliveira Neto's novel, *Amores exilados* (*Exiled Loves*, 2011), translated into French and a critical and commercial success (the French translation is already in its second edition), which presents a vision of the practices of that community, which had settled in Paris but remained permanently connected to events in Brazil, in a kind of dichotomy between a French physical existence and a spiritual Brazilian one, as in the case of Bárbara and Lázaro. Lázaro, as we have seen, is also the name of one of the characters in Oliveira Neto's novel, originally published in 1997 with the title *Pedaço de santo* (*Piece of a Saint*), and later republished with the new title, *Exiled Loves*.

Since it is the first volume in a planned trilogy, it would not be fitting to talk about *The Night of Waiting* as an autonomous novel, since if it were free-standing there would be no need for the other volumes. This novel therefore leaves us awaiting the rest of

the trilogy, with the expectation that at least one of the additional volumes will deal with the Brazilian diasporic community that formed in Paris during the darkest years of the dictatorship. As the title of this first part of the trilogy suggests, we are all waiting.

WORKS CITED

Amazonas, Lourenço da Silva Araújo. *Simá; romance histórico do alto Amazonas*. 2. Ed. Manaus: Editora Valer/ Governo do Amazonas, 2003.

Bastos, Jorge Henrique. "Milton Hatoum lança livro cujo pano de fundo é a repressão militar" *Folha de São Paulo*, 21 Oct. 2017. https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/10/1928748-escritor-amazonense-lanca-obra--cujo-pano-de-fundo-e-a-repressao-militar.shtml Accessed 4 May 2019.

Brasil, Ubiratan. "Milton Hatoum volta ao romance e à ditadura militar em A Noite da Espera." *O Estado de São Paulo*, 20 Oct. 2017.

Ette, Ottmar. *TransArea – A Literary History of Globalization*. Boston: De Gruyter, 2016.

Gonçalves Filho, Antonio. "O Evangelho de Hatoum" *Valor*, 28 Jul. 2000. www.miltonhatoum.com.br/sobre-autor/o-evangelho-de-hatoum-por--antonio-gonalves-filho-valor-28-de--julho-de-2000. Accessed 4 May 2019.

Hassan, Wail. "A geopolítica e os paradigmas da literatura comparada americana." *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, vol. 20, no. 35, 2018. http://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/491

Hatoum, Milton. *A noite da espera*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

Oliveira Neto, Godofredo de. *Amores exilados*. Rio de Janeiro: Record, 2011

Heranças

Sérgio Nazar David
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

A imigração libanesa no Brasil se ergue sobre sucessivos traumas e violências. Desde muito cedo estive atento aos fragmentos, aos silêncios, às versões polidas, heroicas, amenas ou simplesmente falsas que o tempo desfez ou refez.

A família de meu avô paterno veio de pequenas aldeias drusas e cristãs nas montanhas do Chouf. As de minhas avós paterna e materna são originárias de Zahle, vale do Beqaa, majoritariamente cristão.[182] Imigraram com irmãos, tios, pais. As mulheres tinham alguma proteção masculina. Exatamente por isso, suponho, enfrentavam um futuro incerto e por vezes assustador. Submissas à vontade dos homens, poucas vezes podiam estudar além da quarta série. Logo passavam a se ocupar da educação dos irmãos mais novos e dos afazeres da casa. A muitas não lhes foi permitido o casamento fora da colônia libanesa; outras sonharam com um diploma universitário, mas em vão. As mais afortunadas tiraram o curso normal e se fizeram professoras primárias.

O meu avô materno pouco falava, quase nenhuma memória deixou. Sabemos que vivia com dificuldades em São Paulo quando foi acolhido em casa de seus tios no arraial de Providência, distrito de Leopoldina, Minas Gerais. Casou-se mais tarde e morreu com 60 anos. Nunca voltaram ao Líbano os meus antepassados pelo lado de minha mãe, que conta ter ouvido a sua tia-avó Marta cantar com voz de tristeza músicas em árabe, enquanto cuidava da horta.

Escrevi alguns poemas em que se podem ler traços da vida do imigrante patrício no Brasil: a enorme capacidade de adaptação

182 Ver Leonardos.

e de assimilação da outra cultura, ao mesmo tempo que também preserva as marcas fundamentais da família com os seus segredos; uma sensualidade aliada quase sempre ao pudor; o pragmatismo cruel dos que enfrentam obstáculos quase intransponíveis. A este respeito lembro-me de uma conversa com tia Tebte, prima de meu pai e tia de minha mãe, que, já com quase 100 anos, me contou da existência de duas irmãs de meu avô, gemêas entre si. Uma foi oferecida para adoção, a outra morreu brincando com o fogo no quintal no Líbano. A pobreza extrema motivou o grande movimento migratório dos libaneses em direção ao Brasil.

Essa primeira geração era majoritariamente analfabeta na língua árabe. Aprendiam português com dificuldade. O meu avô paterno, Elias, frequentou escola em Beirute. Os seus amigos, quando recebiam cartas em árabe, já no Brasil, vinham pedir-lhe que as lesse. A história da imigração libanesa demorou para começar a ser contada. São os filhos – exceção feita talvez ao escritor Salim Miguel – ou os netos que vão testemunhar e recriar esta saga de mascates no Brasil iniciada por volta do último quartel do século XIX.[183]

O meu avô paterno, Elias David, deixou uma pequena memória de sua infância no Líbano. Publiquei-a em 2007 na revista *Tiraz* (David). Ainda hoje, quando tenho em mãos o manuscrito, penso nas diversas circunstâncias que o trouxeram até mim. A minha avó tinha muitos retratos de terceiros, debaixo das camas, em caixas de sapatos. Os dos filhos e netos, guardava-os num lugar especial do armário. Os antigos tinham o hábito de trocar tais lembranças em aniversários e outras datas festivas. Vinham com dedicatória em letra muito desenhada no verso, em traçado diagonal e com as bordas talhadas por tesouras de picotar. Eu gostava de ver aquelas figuras, a maioria já desaparecida, todos jovens nos anos 30 e 40 do século passado. Quando minha avó morreu, em 1983, suas filhas se desfizeram e dividiram as coisas da casa. Foi um dia inteiro decidin-

183 Ver Hobsbawn, 295-315.

do quem ia ficar com o quê. Eu pedi as tais caixas, umas oito, dez, de retratos não familiares. Guardei-as no armário do meu quarto, no compartimento mais superior, na casa de meus pais. De vez em quando, voltava por diversão ou nostalgia àqueles rostos antigos que vi pela primeira vez com a minha avó. Ela me contava histórias verdadeiras com base no que tinha visto ou ouvido apontando para os tais rostos endomingados e sisudos. Ria-se pouco naqueles retratos antigos.

Por volta de 2005 encontrei casualmente numa dessas caixas o manuscrito com a letra de meu avô, contando a sua infância no Líbano com detalhes sobre muita coisa já do meu conhecimento. Juntei as memórias de criança – predominantemente orais – e o que passei a estudar na maturidade com o que texto escrito fez emergir. A referência a minha bisavó, Maria Assaf Hisse, que morreu na gripe espanhola, logo depois do fim de I Grande Guerra Mundial, é um pequeno pedaço de uma história até então perdida. Quase nada no papel, quase nada nas memórias, nenhum retrato. Por que ela não veio também para o Brasil com o marido, o primeiro a imigrar, em 1897? Quando pensaram em trazê-la, diziam-me, estourou a guerra, em 1914; e depois veio a gripe, que a levou. Insisti algumas vezes: por que não veio com o filho mais velho em 1911, nem com o caçula (meu avô) em 1913? A resposta só a obtive muitos anos depois com tia Tebte, na última conversa que tivemos em Nova Lima (Minas Gerais): "o meu bisavô, xeque de Kafaramay", disse-me ela, "não permitia que as mulheres viessem". Mesmo as casadas ficaram. Como tia Tebte só imigrou em 1924, inclino-me por concluir que este meu antepassado longínquo deve ter morrido depois da filha Maria (1918) e antes da partida da bisneta Tebte (1924). Se é verdade o que me contaram, que morreu com quase 100 anos, deve ter nascido em 1830, pouco mais ou menos.

Imagino como terá sido o seu rosto; talvez fosse de estatura mediana. Alto mesmo foi o meu bisavô Melem (seu genro), como

pude notar na única fotografia que restou, tirada pouco antes da morte do filho Abdo, em 1927. Suportou a morte de outro filho, Youssef, no Líbano, numa briga de rapazes, com soco inglês, mas este novo baque no Brasil foi demais. Trancou-se no quarto e morreu dias depois "de paixão". Faz uns 15 anos comparei as datas – cerca de 20 dias – numa lápide retirada numa reforma do túmulo e guardada num quintal, em casa de amigos de nossa família, em Estrela Dalva, cidade mineira onde todos foram sepultados.

Relutei muito em escrever as memórias dos meus antepassados. Comecei a fazê-lo em versos. Depois veio a pequena crônica da revista *Tiraz*. Por que foi sempre difícil abordar o assunto? As razões têm a ver com o que eles foram e fizeram. Escrever não deve ser um clamor sem sentido. Deve o escritor buscar esclarecer um pouco mais sobre os fatos e os afetos que os envolvem e enformam. Mas como esclarecer sem trair de algum modo uma luta, sem ser infiel, indiscreto, sem ressuscitar fantasmas já sepultados? Só pude levar à frente o desejo de escrever quando percebi que a luta ainda não tinha terminado. Ainda havia acertos por fazer.

Em 2014, publiquei, em *Tercetos queimados*, o poema "Profundamente":

PROFUNDAMENTE

Estive no navio de meu avô que seguiu
pelo Mediterrâneo. Cerzi de ponta
a ponta o mar. Fomos viver em São Paulo
de Muriaé de onde nos expulsaram

por mercadejar bem e melhor. Este braço
do mundo tem atalhos rotos ao que
mais se quis e amou. Meus quatorze tios
e meu pai nasceram em Estrela Dalva.

Trouxe-os o sopro da coragem às ruas
de terra, ao coreto de pedra e amianto,
à estação sem máquinas, ao moinho
de arroz e o cemitério quase sem lápides

(estão todos dormindo). Na aguardente
entretenho o corpo e espero carpir um naco
do destino. Estive no Chouf – na gripe
espanhola de 1918. No arrecadar cadáveres,

os que ainda não tinham morrido também
foram levados: parca sorte mesmo dos que
ficam na sua terra. Recordemo-los hoje
quando já não sonham nem escrevem. (David 2014, 65)

A vida não termina enquanto há quem se lembre do que vivemos e do quanto lutamos. Formar um leitor também não é tarefa de dias. Por isso – porque acredito que a escrita tem ligações profundas com a leitura – só muito depois pude, agora como escritor, reinterpretar as memórias de meus antepassados. A escrita rudimentar de meu avô se fez, por circunstâncias várias, ao lado do apagamento das memórias de seus patrícios. Porém, hoje, exatamente porque muito pouco restou, vai chegando a hora de fazer renascer. O meu "estão todos dormindo" se aproxima muito do de Manuel Bandeira. É um recordar, não só para viver ou reviver, mas para reescrever:

Hoje não ouço mais as vozes daquele tempo
Minha avó
Meu avô
Totônio Rodrigues

Tomásia
Rosa
Onde estão todos eles?

– Estão todos dormindo
Estão todos deitados
Dormindo
Profundamente. (Bandeira 26-27)

Gosto de saber onde estive, há mais de um século, ao lado dos que me precederam. É um modo de reafirmar que, embora às vezes não pareça, a vida tem surpresas. Longe de mim a presunção de supor a minha vida melhor que a deles. Posso, no entanto, se não concebo a história familiar como um progresso movido por acordos celestes, me perguntar: a que ponto voltamos depois de tantos atalhos e fugas? O que fariam hoje alguns desses meus intrépidos patrícios que trouxeram até mim tantas heranças imateriais? O que ficou conosco do Líbano que deixamos?

As migrações na maior parte dos casos são motivadas por problemas sérios nos países de origem. É um corte muito abrupto, ainda mais se tivermos em conta aqueles tempos, com tantas dificuldades de comunicação. Viemos e fomos ultrapassando obstáculos. Aqui no Brasil muitos descendentes de libaneses se fizeram juristas, gramáticos, médicos, professores, engenheiros, comerciantes, atestando uma enorme capacidade intelectual, de integração e de diálogo com outra cultura. O meu avô Elias diria: *Maktub*. Isto é: estava escrito.

Gosto de pensar a força da escrita não como um destino sobrenatural e intransponível, mas como algo que transborda, irrompe, ultrapassa as bordas do rio. Estava escrito, mas só agora nos demos conta.

OBRAS CITADAS

Bandeira, Manuel. *Testamento de Pasárgada*. Seleção, organização e estudos críticos de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira,1980.

David, Sérgio Nazar. "Maktub" In: *Tiraz*: *revista de estudos árabes e das culturas do Oriente Médio*, ano IV, nº 4 (2007): 163-167.

---. *Tercetos queimados*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.

Hobsbawn, Eric. "Homens a caminho". In *A era do capital*. 1848-1875. 15º ed. Trad. de Luciano Costa Neto. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.

Leonardos, Ana C. Longe. *Memórias de um Líbano distante*. Rio de Janeiro, Record, 2007.

Entre locais e temporalidades: A arte do exílio de Luis Krausz

Márcio Seligmann-Silva
Universidade de Campinas

Luis Sérgio Krausz não é um exilado ou um emigrado, mas suas seis obras de escrita "autoficcional", inauguradas em 2011 com a publicação de *Desterro: memórias em ruínas*, podem ser consideradas como fazendo parte do que há de mais interessante na escrita da (i)migração e do exílio na América Latina. Nascido em 1961 em São Paulo, descendente de imigrantes judeus austríacos e russos, seus livros têm a característica ímpar, que recorda a lição da *Recherche* de Proust, de se comunicarem um com outro, sendo que em Krausz não existe uma narrativa contínua, mas sim um entrecruzar de histórias as mais diversas e de diferentes pontos do planeta. Poderíamos pensar na diferença entre a burguesia francesa retratada por Proust durante a implantação do capitalismo fordista e a nossa era ultraliberal de globalização radicalizada e multipolar e de triunfo do capital transnacional especulativo. Apesar da porosidade entre as obras de Krausz e da tentação de tratar os seis livros como um único, não podemos perder de vista as suas diferenças.

Uma origem negativa

Em 2011 eu tive a honra de ser convidado para escrever o posfácio de *Desterro: memórias em ruínas*. Quase tudo o que ali escrevi vale para os demais cinco livros, ou seja, *Deserto* (2013), *Bazar Paraná* (2015), *Outro lugar* (2017), *O livro da imitação e do esquecimento* (2017) e *Opulência* (2020). Dos seis volumes, apenas o penúltimo não foi escrito em primeira pessoa. Ainda assim, os temas das demais obras brotam novamente em *O livro da imitação e*

do esquecimento entre as várias histórias envolvendo um professor alemão emigrado que leciona história antiga na FFLCH da USP. Em 2011, apenas com base no primeiro livro publicado, que consiste em um enorme exercício autoperformatico de recordação e inscrição da "vida", em um incansável ir e vir nos caminhos da memória e de suas bases geográficas (Halbwachs 1925), passando por Israel, pela Europa e pelos Estados Unidos, onde o "eu" se costura com base no ato de recordar, eu havia escrito: "no caso de Krausz, podemos pensar em um tipo excepcional de deambulador que une o prazer do caminhar a uma necessidade originária. Seu movimento provém de uma espécie de pulsão incontrolável, derivada de um impulso ímpar, de uma espécie de *Big Bang* que espalhou pelo mundo andarilhos que reconheceram no andar o seu próprio lar." (Krausz 2011: 145) Ou seja, eu detectava na origem da escrita de Krausz uma determinante que podemos considerar parte de sua geração, que é integrante essencial do ser diaspórico, exilado e migrado que marca a sua escrita que continua errante, como se fosse o resultado quase físico de uma explosão que está na origem de um longo processo de banimento. O *nomadismo*, o elemento centrífugo da escritura de Krausz, teria como origem negativa a Shoah, que ele encadeia na história das catástrofes que pontuaram a existência judaica. O fato das obras posteriores de Krausz terem mantido o mesmo *ethos* que caracterizava a primeira de certa forma corrobora para o que eu havia então escrito.

Uma das marcas centrais desses livros é a ausência de bordas, de fronteiras. O início e o fim são quase que arbitrários, muitas vezes se confundem com início ou fim de uma viagem, mas essas viagens narradas estão na verdade uma dentro da outra, como num jogo russo de bonecas matrioskas. Rigorosamente falando, não existe limite entre as obras, sobretudo na "trilogia" *Desterro*, *Deserto* e *Outro lugar*. *O livro da imitação e do esquecimento* está escrito em terceira pessoa e *Bazar Paraná* e *Opulência*, apesar de conterem inúmeros

espaços geográficos que eu denomino de "nômades", são maios localizados, o primeiro em Rolândia, o segundo em Campos do Jordão. Podemos falar de uma *œuvre* sui generis, pois, diferentemente das grandes obras de clássicos da modernidade, como Zola ou Thomas Mann, trata-se de uma *œuvre* marcada pelo "desobramento». Os livros se recusam a ter, por exemplo, começo, meio e fim, na mesma medida que suas geografias e narrativas são erráticas, nômades. Com exceção do *Livro da imitação e do esquecimento* (2017a), uma obra de certa maneira "continua" na outra, sendo que não existiria uma ordem correta para lê-las. Mas mesmo essa obra de 2017 permanece no campo temático das outras, a diferença é o desaparecimento do "eu" narrador que tende a se confundir com o autor.

A Bildung e seu fracasso

As obras de Krausz, apesar de constituídas de narrativas sobre viagens constantes, muitas com caráter de estudo, como viagens a Berlim (2017), a Jerusalém (2013) e a Nova York (2017), que poderiam localizar esses percursos literários dentro do modelo da *Bildungsreise*, a viagem de formação, não podem ser enquadradas na tradição do *Bildungsroman*, mas antes representam o que restou do gênero romance de formação depois do fim da possibilidade de se escrever *Bildungsromane*. O próprio autor tematiza insistentemente o mundo da *Bildung* (cultura) de seus antepassados: afinal, o percurso da judeidade alemã passou justamente do gueto que habitava até o século XVIII para ocupar locais de prestígio nas cidades, nas suas Universidades, entre músicos e escritores e na própria burguesia europeia, graças à escada da *Bildung*. A história judaica de seus ancestrais é a da ascensão via assimilação que foi mediatizada pela *Bildung*, a *Haskala*, ou seja, o Iluminismo judaico, sendo também este um tema central por exemplo em *Outro lugar*. A questão é que a assimilação teve como seu "coroamento" na Europa justamente a Shoah. Daí decorre o *double bind* ou a atitude ambígua do narrador

desses romances com relação a essa *Bildung*. A formação, que prometia a redenção via assimilação, trouxe o horror e a morte. A *ironia*, que caracteriza o romance desde Cervantes, ganha uma nova e trágica conotação a partir desse percurso, desse desastre. O narrador desses romances cresceu escutando de seus parentes que vieram *drüben*, do outro lado, de "outro lugar", acerca das maravilhas da Europa e de seus museus, que, por sua vez, assumiram a qualidade de uma espécie de ideal inatingível quase sagrado. Mas aquilo que era meio da formação e de ascensão, foi transformado e revelado como sendo os escombros de um falso idílio. Em *Bazar Paraná*, que narra a visita a amigos de família de origem judaica germânica que vivem em Rolândia, no interior do Paraná, o narrador destaca na casa em pleno campo interiorano ordenada "als ob", "como se" fosse um pedaço de Alemanha – tudo é imitação: "Numa prateleira da estante rústica estavam as obras completas de Schiller, encadernadas em couro preto, e também tantos outros livros alemães, novos e velhos, que tinham feito as vezes de *Heimat* naquela distância intransponível da qual era cada vez mais evidente que não haveria volta." (2017a: 15) Esses livros-testemunho, rastros da *Bildung* que tiveram que sobreviver à Shoah, estão fadados a desaparecer tanto quanto aquelas pessoas que conseguiram fugir e ficaram condenados a uma vida obliqua, sem-chão: "A vida do Dr. Max Hermann Maier e de D. Mathilde Maier era [...] como uma metáfora do destino de um grupo fadado ao desaparecimento, senão na própria carne, então por meio de seus descendentes, que ou bem não vinham ao mundo, ou estavam destinados a diluir suas qualidades em meio a nações estranhas a ponto de que nada restasse do legado dos seus ancestrais senão os nomes estranhos, aparências que destoavam de seus entornos e uma tendência a nunca se adaptarem perfeitamente às circunstâncias [...]." (2017a: 55) A consequência desse paulatino apagar da "origem" leva a uma sucessão de novas gerações de desterrados nômades:

> Era assim que, em muitos casos, às migrações dos pais sucediam-se as dos filhos e netos, que se sentiam europeus em Israel, judeus na Europa, brasileiros nos Estados Unidos e passavam a vida em meio a dúvidas sobre qual seria, afinal, o lugar que lhes cabia no mundo, dúvidas que eram passadas a seus descendentes e por eles compartilhadas, discutidas, mas nunca resolvidas, de maneira que as migrações continuavam e continuavam, em busca do lugar verdadeiro – que talvez fosse sempre em outro lugar, ou estivesse em lugar nenhum do passado, ou talvez estivesse destinado a não ser encontrado nunca. (2017a: 155-56)

Essa "condição irremediável de estrangeiro" (2017a: 57) que dispara o nomadismo e projeta fantasmaticamente a existência de um "lugar verdadeiro" vai ser objeto de uma ironia avassaladora na abertura de *Opulência*, como veremos, quando o narrador descreve um país que seria a concretização de Schlaraffenland ou o país de Cocanha.

É interessante notar como essas metonímias ambulantes do desterro e da *Bildung*, as mencionadas estantes com obras dos clássicos da língua alemã, que ocupavam as prateleiras das casas de muitos dos emigrados da Europa em meados do século passado e, hoje, encontram-se dispersas em sebos, bibliotecas públicas ou simplesmente foram incineradas, também constituem uma metáfora central na obra mas particularmente em uma recente exposição da artista carioca Leila Danziger (ela mesma descendente de um pai judeu alemão), professora de artes na Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Na sua exposição *ao sul do futuro* (2018, Museu Lasar Segall, São Paulo), ela realizou uma espécie de tentativa de cercamento em torno do sem-palavra e sem-limites que representa na obra dela a Shoah e a história da imigração de seu pai. Também ela narra a partir dos escombros das catástrofes do século XX: ela realiza uma curadoria de restos, de inscrições. Leila Danziger constrói, monta suas curadorias mnemônicas a partir do fundo poço do

olvido, inscrevendo e traduzindo de muitas maneiras o seu nome de família toponímico e a história de seu deslocamento. Toda família com uma história recente de imigração/exílio leva consigo esse estado de estupefação derivado do corte, da ruptura, da destruição do "lar". Não por acaso um dos suportes prediletos de Leila Danziger são as impressões: ela carimba, risca, duplica, copia, desmonta livros (muitos advindos da biblioteca de emigrante do pai), recorta documentos — monta, fazendo de sua obra uma continuação de seu corpo/ de suas memórias, por mais criadas que elas sejam, como também ocorre com Krausz. Se nossa psique é um acúmulo de impressões que se sobrepõem, ocultam, afundam no esquecimento para novamente surgirem vigorosas, assim também esses trabalhos são impressões que ajudam a colher e cercar as marcas do tempo. A arte de Leila Danziger tem a capacidade de detonar em nós ondas de memória que fazem interromper o fluxo do tempo. Leila, ao recolher restos de história, fragmentos de documentos, cópias de imagens, recortes rasurados, folhas apagadas, para remontá-las em suas curadorias da memória e do esquecimento, instaura uma nova ordem do tempo e do espaço. (Seligmann-Silva 2019) Ela *anarquiva* documentos e imagens para podermos manuseá-las – assim como Krausz *anarquiva* memórias imagens da memória em suas obras para fazer brotá-las em suas ficções mnemônicas. Com essas obras, sentimos que podemos nos apropriar do passado para construirmos casas mais aconchegantes e menos inóspitas. A semelhança entre essas duas poéticas não é casual: Krausz e Danziger são da mesma geração e vivem sob o mesmo *imperativo de fazer memória sobre aquilo que não se deixa apanhar em uma era de fluxos e anti-memória*. Livros que habitaram bibliotecas de emigrados, após terem cruzado o Atlântico em navios de emigrantes, cartões postais, fotografias do exílio e toda uma série de inscrições e impressões são organizadas de tal modo pela artista em "ao sul do futuro" (como em seu trabalho justamente denominado de "Bildung", 2014-18) que se transformam

em fonte de apreciação estética. Ao denominar de "Bildung" a sua grande obra-estante (com obras completas encadernadas de seu pai, de autoria de Goethe, Schiller, Novalis etc.) ela se refere não só à "formação" dos judeus que se apropriaram de modo profundo dessa cultura ("Bildung") de língua alemã, mas também ao fato de que esses livros se transformam em "imagens" (*Bilder*) e símbolos dessa conquista cultural. O livro-objeto de exposição conserva do livro-objeto de leitura o seu valor emocional, imagético – e social. Já na obra de Krausz não apenas essas bibliotecas e livros clássicos são mencionados e lembrados, mas também uma profusão de cartões-postais e fotografias, bases materiais privilegiadas da memória moderna, são mobilizados em seus jogos de rememoração criativos. Toda uma longa abertura do *Outro lugar*, entre o aeroporto de são Paulo e a chegada aos Estados Unidos, é pontuada pela descrição e leitura de fotografias de fotógrafos de origem judaica europeia emigrados ao Brasil. Como os replicantes de *Blade Runner*, de Ridley Scott, também nossos "replicantes" pós catástrofe lastreiam suas memórias em fotografias-identidade.

"Anarquivando" memórias e museus

Na mesma mediada em que a origem é a idealizada, tanto mais a "distância intransponível" aumenta. Mas em Krausz, diferentemente do que ocorre na poética de Leila Danziger, tudo é abalado pela força de sua mencionada *ironia*. As referências ao Brasil sempre enfatizam essa distância, esse estar fora do mundo. Para compensar essa distância, a *pátria* que o exilado leva consigo é em boa parte a sua língua e sua cultura que estão, antes de mais nada, concentradas nas obras dos grandes autores do panteão de língua alemã. Em *Deserto* o narrador conta uma visita ao "primo Eugen e [à] prima Wally", que vivem em Londres, constituindo, portanto, parte da família diaspórica pós *Big Bang*, como ocorre com outros parentes e amigos, espalhados pela Europa ou que estão em Israel

ou Nova York. O narrador conta sobre seu encanto diante da visita ao Victoria and Albert Museum. Essas visitas a grandes museus, parte de toda *Bildung* que se preze, é, no entanto, pontuada por comentários irônicos e ao mesmo tempo melancólicos:

> [V]oltei mais cedo do meu passeio ao Victoria and Albert Museum, um pouco antes das cinco horas, meio inebriado pelas coleções ecléticas, que incluíam até velhas carruagens e automóveis ingleses produzidos nas primeiras décadas do século XX, ao lado de porcelanas chinesas e tapetes da velha Pérsia, e que me atraíam para mais e mais das galerias contíguas que se sucediam em direção ao infinito, uma riqueza de coleções de todos os tipos, que em casa eu emulava com minhas modestas coleções de caixas de fósforos, e que eram os sinais de uma tentativa de antemão condenada ao fracasso, mas ainda assim irresistível, de recompor o passado, de reparar os desastres da história, de juntar seus escombros e arrumar os destroços. Esse era, no meu entender, o papel dos museus que, na ingenuidade das convicções iluministas herdadas de meus pais e avós, eu imaginava testemunhar nas entranhas compulsivamente ordenadas do Victoria and Albert Museum, essa torre de Babel horizontal que desafiava, como um colosso, as forças dos mais entusiasmados visitantes e os levava à exasperação e à exaustão muito antes que pudessem alcançar os objetivos a que se tinham proposto, saindo de lá acabrunhados, com dores nas pernas e na coluna, tão frustrados e arruinados quanto os descendentes de Noé que imaginavam alcançar as portas dos céus com sua torre, e ruminando os cacos de mundos díspares que tinham conseguido avistar, e dos quais se esqueceriam, com a certeza de uma fatalidade, pouco tempo depois do término de suas visitas. (2013: 103-4)

O *princípio da coleção* de objetos como uma espécie de arquivamento do mundo, em grande parte, do mundo colonizado pela Inglaterra, lança o narrador em um devaneio sobre a coleção, recordando-o ironicamente de sua "modesta" coleção de caixas de fósforo, lembrando que em outras obras o narrador comenta a co-

leção de relógios de seu pai (2011), ou sua própria coleção de selos, ou a coleção de selos do anfitrião de Rolândia (2015), sem contar a opulenta coleção de obras de arte europeias da Mme Némirowska de *Opulência*, que em seu apartamento no Jardim Paulista acumula obras de Botticelli, Camille Pissarro, Goya, entre tantos outros, para a sua alegria, mas também para o seu desespero, já que paira sobre algumas dessas obras a suspeita de serem falsificações. A ironia cortante pica em pedaços a arrogância da grande senhora dos Jardins, que construía seu "lugar verdadeiro" com essa coleção tanto quanto no seu apartamento em Paris, no XVI Arrondissement, uma Paris também imaginária, posto que "a Paris que ela habita não é a Paris à qual se pode chegar." (2020: 129) Também a abertura de *Outro lugar* é toda marcada pela coleção de cartões postais do amigo René Liviano. Esse colecionismo compulsivo tanto do Victoria and Albert Museum como do narrador e de seus amigos, conhecidos e familiares, todos parte da diáspora judaica, leva o narrador a refletir sobre as bases dessa compulsão. Ela visaria "recompor o passado", ou seja, tentar "reparar os desastres da história", seria um gesto tardio e vão "de juntar seus escombros e arrumar os destroços". Como um anjo da história sem esperanças de redenção, consciente dos limites de sua capacidade de recolecionar esses destroços, mas que segue o seu impulso, mesmo sem a ingenuidade iluminista e humanista dos pais. Ao invés da crença na eternidade, a consciência da efemeridade. Mesmo o dispositivo museal, que teve seu triunfo no século XIX, coincidindo com a ascensão dos judeus à burguesia na Europa central, parece reproduzir o mote shakespeariano-marxista "tudo que é sólido desmancha no ar".

Essa atitude crítica diante do museu, não deixa de lembrar a de outro escritor. Refiro-me a Paul Valéry: "Não gosto muito de museus. Existem muitos admiráveis, não existe nenhum delicioso. As ideias de classificação, de conservação e de utilidade pública, que são justas e claras, têm pouco a ver com as delícias." (Valéry 1960:

1290) Assim abriu, Valéry, seu pequeno e bombástico texto "Le problème des musées" ("O problema dos museus"), de 1923. O gabinete de pinturas do museu, aparenta, para ele "uma estranha desordem organizada". As esculturas disputam o espaço entre si e cada uma deseja e desaparição da outra. A dialética entre instrução e encantamento não se desdobra e ele comenta: "A tristeza, a chateação, a admiração, o bom tempo que fazia lá fora, as críticas de minha consciência, a terrível sensação do grande número de grandes artistas caminham comigo." (Valéry 1960: 1291) Como para o narrador de Krausz no museu londrino, também para o escritor francês: tudo é "fadiga", tudo é "barbárie". Tudo é incoerente: um retrato ao lado de uma marinha, de uma cozinha e de um triunfo. Ele compara a visita ao museu a alguém que escuta "dez orquestras ao mesmo tempo" (Valéry 1960: 1291). As grandes civilizações da China, Egito e Grécia, não por acaso não tinham esse disparate que são os museus. "Mais notre héritage est écrasant" ("mas nossa herança é esmagadora"; Valéry 1960: 1292), exclama o poeta, como que ecoando a crítica de Nietzsche ao excesso de história de sua consideração intempestiva, sobre *Da utilidade e dos inconvenientes da História para a vida*, de 1874. No museu, ele se sente massacrado pela visão daquele acúmulo de obras-primas, que significam o amontoado de uma miríade de anos de trabalho, de pesquisa, de genialidade. Impossível receber tudo isso de uma vez. Sucumbe-se à "superficialidade". Se Valéry faz sua crítica ao museu do ponto de vista de uma saudade aristocrática de pequenas coleções particulares, que permitiriam a contemplação concentrada e aurática, o narrador de Krausz, por sua vez, faz uma crítica semelhante à instituição museológica, mas a partir de seu ponto de vista pós-catástrofe, a partir de sua visada de destruição dessa *promesse de bonheur* que estava contida nessas heterotopias museais. Ao invés da memória "total", prometida pelo Louvre, pelo Britisch Museum, pelo Metropolitan, pelo Pergamon, os narradores de Krausz só percebem nesses espaços de opulência da recordação

disjecta membra poetae, ou ruínas de um mundo impossível. Tão distante quanto São Paulo é a utopia mnemônica e cultural encerrada nessas fortalezas equivocadas.

Documentos de cultura – documentos da barbárie

Não deixa de ser digno de nota que esse mal-estar e a ironia do narrador de Krausz diante do museu imperial-colonial são contemporâneos de uma recente onda de crítica a essas instituições, sobretudo à apropriação de obras relacionadas à violência colonial. O século XXI presencia uma profunda revisão nos nossos hábitos museais: a "caixa branca" de exposição modernista estava associada a esse tipo de museu colonial e ambas eram cumplices da história de violência da modernidade: a caixa branca impondo uma estetização que reduzia as obras de arte à torre de marfim elitista, cortando sua relação com a história, os museus coloniais sendo locais de exposição e ostentação do grande poder das metrópoles. Em uma passagem de *Opulência* o narrador de Krausz estabelece uma relação que, portanto, não tem nada de fortuita, entre a violência colonial na África e a coleção de arte da Mme. Némirowska. Ela possuiria o *Bal masqué à l'Opéra* de Eduard Manet, no qual se vê o "antigo teatro de ópera da Rue Le Peletier, no XI Arrondissement", que incendiou em 1873, um ano antes da composição da obra de Manet. Mas o quadro remeteria, para o narrador de Krausz, à Opéra Garnier de Paris, "com seus fabulosos mármores Sarrancolin". (2020: 236) E em um dos encadeamentos de ideias vertiginosos, típicos da pena de Krausz, em uma verdadeira associação livre freudiana, ele engata: "O mármore Sarrancolin, como se sabe, era uma das paixões do Rei Leopoldo II da Bélgica." Ato contínuo o narrador recorda a extraordinária violência com a qual o rei Leopoldo II governou o Estado Independente do Congo, marcado pela escravidão de negros que eram castigados com o ato de decepar suas mãos e pés, o que os tornava "inúteis" e os condenava automaticamente à morte. Como

comprovação da aplicação da pena, esses membros eram juntados em balaios e apresentados aos Comissários. A conclusão sinistra dessa incursão, rara na obra de Krausz dentro de suas deambulações pelo mundo[184], na história da África aponta para o fato inequívoco, destacado por Walter Benjamin, de que "todo documento de cultura é um documento de barbárie": "Há quem diga que, no Estado Independente do Congo de Leopoldo II, foram assassinados 1 milhão de escravos. E há quem diga que no Estado Independente do Congo de Leopoldo II foram assassinados 10 milhões de escravos. Ninguém sabe quantos escravos foram assassinados ali porque ninguém se preocupou em registrar esse número. Mas há quem se lembre do nome de Leopoldo II por causa de sua paixão pelos veios exuberantes do mármore Sarrancolin." (29020: 237)

Essa "ironia da história", o fato de o esquecimento da barbárie muitas vezes prevalecer sobre o verniz da *Bildung* é apenas mais uma das modalidades da intensa ironia krausziana. Talvez o momento mais arrebatador dessa ironia seja a abertura de seu *Opulência*. Aí ele, em um tom que lembra o de um narrador de contos maravilhosos, ou mesmo o discurso de um proprietário de um grande circo anunciando no picadeiro as suas fantásticas atrações, conclama a todos a virem para um lugar maravilhoso, esse lugar inteiramente

184 Em *Desterro*, cuja geografia de base é a da cidade de São Paulo, próximo ao Largo da Batata, ao passar diante de uma loja de artigos para religiões afro-brasileiras o narrador descreve a sucessão de aparições: "E logo depois da curva surgiam os salões de beleza e as barbearias, permanentemente iluminados com luzes fluorescentes, que ofereciam cortes de cabelo a cinco reais, tinturas e permanentes vinte, e as lojas de artigos de umbanda, onde os espíritos da África viviam em exílio, e as bancas com chás e ervas para todas as maleitas, enquanto um Porsche amarelo, conversível, passava ao nosso lado, dirigindo-se a um grande escritório da avenida Faria Lima." (2011: 69) Os espíritos africanos no exílio e na diáspora no Atlântico sul, assim como os judeus que foram lançados pela diáspora produzida pela Shoah, cruzam-se em uma rua de Pinheiros em meio ao pandemônio da urbe na qual ronca o barulho ensurdecedor do capital.

outro, onde tantos que escaparam da foice da morte na Europa em meados do século passado encontraram um porto e um refúgio. O livro se abre assim:

> Ouçam, vou lhes contar a respeito de um lindo país, para o qual muita gente haveria de emigrar, se soubesse onde se encontra e se tivesse uma boa oportunidade de embarcar para lá. Mas o caminho até esse lugar é longo, tanto para os jovens quanto para os velhos, que sentem calor demais no verão e frio demais no inverno. Esta linda região chama-se Schlaraffenland ou Cocanha. Lá os telhados das casas são feitos de bolachas amanteigadas. As portas e as janelas são feitas de biscoito de Natal e as vigas são feitas de lombo de porco assado. Coisas que entre nós custam um ducado ali custam um tostão. Todas as casas são rodeadas por cercas feitas de linguiça e de salsichas da Bavária, assadas ou cozidas, dependendo de como a pessoa prefere comê-las. De todas as fontes jorram o vinho branco e outros vinhos doces, e também o champanhe: escorrem para dentro da boca de quem se coloca junto aos canos. [...] Os pãezinhos caem das árvores e amolecem sozinhos, é ótimo para quem gosta de pão mergulhado no leite. Uma maravilha para mulheres e crianças, para moços e donzelas! Ei Gretel! Ei Steffel! Vocês não querem emigrar comigo? Vamos lá! Ao córrego dos pãezinhos! E não se esqueçam de levar uma grande colher! (2020: 7-8)

A descrição continua dando detalhes desse local dos sonhos, em uma propaganda que pode ser paródia tanto dos sonhos vendidos aos alemães emigrantes no século XIX, como aos judeus, no século seguinte. Alguns acreditaram nesse idílio, como Flusser (1998) e Stefan Zweig (2013) – mas para logo caírem na realidade. No caso de *Opulência* o microcosmo da emigração é Campos do Jordão, um local que é descrito como um misto de cidade alpina e Aspem dos trópicos, onde as propriedades se chamam "Zermatt, Matterhorn e Chamonix" (2020: 72), marcado por um processo violento de modernização que impede qualquer comparação com o idílio (em si

ambíguo) de Schlaraffenland. O Sr. Heinz Hillebrecht, administrador do Grande Hotel e amigo do pai do narrador, guarda sob o vidro de sua escrivaninha uma série de fotografias antigas muito amareladas que retratam estações de inverno dos Alpes e esplêndidos hotéis suíços: ele vivia em Campos do Jordão, mas a sua alma estava ainda na Europa.[185] Mas é claro que o narrador da introdução não poderia deixar de, com chave de ouro, concluir o primeiro capítulo em forma de chamado para esse país de Cocagna, com a virada irônica, muito crítica e atual, que ironiza o presidente e seus asseclas:

> Quem gosta de trabalhar, de fazer o bem e de deixar de lado o mal, ali é considerado inimigo e é expulso do Schlaraffenland. Mas quem for burro, incapaz de fazer qualquer coisa direito, e tiver a cabeça cheia de ideias tolas, ali será visto como um nobre. Quem só souber dormir, comer, beber, dançar e jogar recebe o

185 É nesse mesmo escritório que o narrador encontra um misterioso mapa na parede com a geografia justamente de Schlaraffenland! Trata-se de uma longa e decerto a mais hilária passagem da obra de Krausz, na qual ele se dá ao trabalho de citar os nomes das localidades, com palavras e termos alemão muito divertidos, para em seguida traduzi-los de modo virtuoso. A tradução surge aqui como ato de linguagem e gesto que indica o "trabalho do exílio", ou seja, a labuta tradutória subjacente a todo aquele que vive no exílio. Que esse trabalho se dê aqui na chave da tradução irônica é também uma duplicação da própria literatura de Krausz, que pode ser vista como uma tradução irônica da situação do exilado. Cito algumas passagens da descrição desse mapa: "Letras miúdas designavam as cidades, as regiões, os rios, os lagos, os vales, as florestas: Unterbett, Stuhl, Bank e Borgen, Debaixo da Cama, Cadeira, Banco, Empréstimo. Depois, Verfressen, Versoffen, Bierpausen, Verhuren, Schlemmersfeld, Esganado, Bêbado, Pausas para Cerveja, Putaria, Campo das Delícias. As localidades continuavam, do outro lado da fronteira, no território do Schlaraffenland propriamente dito: Zapfendorf, Zechendorf, Rauschig, Saufhausen, Tabakbrüder, Nimmernüchtern, Schenken, Aldeia do Chope, Aldeia da Bebida, Embriagadópolis, Beberrronópolis, Irmãos-de-Tabacópolis, Nunca-Sobriópolis, Encher-o-Copo-pólis – todas elas em torno de uma região denominada Die Bier, A Cervejolândia." (2020: 212) A enumeração das localidades, muitas delas que de fato existem com esses nomes estranhos, continua por mais uma divertida página.

> título de Conde. Mas quem for considerado por todos como o mais preguiçoso e o mais imprestável será nomeado Rei sobre todo o país e receberá um grande salário.
>
> Agora vocês sabem como são os costumes e as características do Schlaraffenland. Por isso, quem quiser se levantar e viajar para lá, e não conhecer o caminho, deverá informar-se com um cego ou com um mudo, pois esses, certamente, não lhe indicarão o caminho errado. (2020: 10)

Costurar o "eu"

Mais impressionante nesses livros, portanto, para além da simultânea e tensa dispersão e concentração que gera uma intensificação espaço-temporal e esgarça a temporalidade cronológica e a geografia, criando *geografias nômades*, sem âncora, transformando o mundo em um gigante Victoria and Albert Museum (ou em um Museu de Israel, em Jerusalém), mais impressionante do que isso é a construção de um "eu" e de uma "vida" a partir desses cacos de "realidade" e "memórias". Esse "eu" tem como "ancora" apenas esses restos de "memória". É essencial colocar essa "memória" entre aspas, pois nunca podemos perder de vista que estamos diante de obras *literárias*: trata-se de uma grande *performance mnemônica* e de modo algum de textos que podem ser reduzidos a diários, ou mesmo a "diários atrasados", por mais que o gênero diário deixe, de modo evidente, muitas marcas na escrita de Krausz, um escritor costumas desse gênero também. A pulsão escritural deriva de um vazio a ser preenchido que nunca se satisfaz com a sua deglutição e tradução do mundo em palavras. Existe uma necessidade de *apropriação* da vida, de uma *Aneignung*, ou seja, de se criar esse *próprio*, esse "*Eigen*", a partir da recolecção (*criativa*) das ruínas do passado. Vale destacar o movimento de quiasmo aqui: um *Big bang* desencadeou a dispersão, a diáspora, construiu seres-geografia, que portam cacos da Europa em si e deambulam procurando seu

"lugar verdadeiro" que nunca voltará a existir. Por outro lado, o gesto literário vai no sentido oposto: ele recoleciona, faz uma curadoria desses cacos visando "curar" feridas nunca fechadas. Nesse passado entram de modo privilegiado resquícios da história judaica, da Antiguidade até o exílio pós Shoah, de onde essa narrativa nasce. Essa *apropriação* tem um sentido duplo, portanto, de se apropriar da(s) vida(s) e de objetos que são (re)colecionados junto com seus contextos espaço-temporais da(s) história(s) de exílio(s). Como uma vez escrevi (2010) com relação ao filósofo praguense e paulista Vilém Flusser, e o mesmo vale para Krausz, não se trata na obra desses autores de uma inscrição e de uma filosofia da imigração, mas sim, antes, de uma inscrição e de uma *filosofia do exílio*. Mesmo o texto de Krausz não sendo diretamente filosófico como o de Flusser, tanto a filosofia desse último tende ao ensaio e à literatura, como a escrita de Krausz está repleta de momentos autoreflexivos, que, podemos dizer, constituem fragmentos de sua filosofia do exílio. Ele formula em seus livros uma visão de história como catástrofe, mas também como sobrevivência e como a arte de deambular entre ruínas. Mas justamente o fato de sua escrita ter essa forte presença de um eu narrador, faz com que elementos do diário e do gênero memória adentrem constantemente sua escrita, fazendo o leitor pensar se tratar de um conjunto de histórias vividas "de fato" por Luis Krausz (que aparece com esse nome identificado ao narrador, salvo engano, apenas na obra de 2011).

Nesse sentido, a abertura do *Bazar Paraná* leva uma "Nota preliminar" digna de atenção, certamente derivada já das experiências anteriores do autor com a publicação e recepção de outros livros seus:

> Embora os personagens deste livro tenham nome idêntico ao de pessoas que realmente viveram, em São Paulo, no Paraná e em outras localidades, algumas das quais tive o privilégio de conhecer pessoalmente, e que tenho, em minha memória, em

> grande estima, as histórias aqui representadas são inteiramente fictícias, assim como a maior parte das características atribuídas pelo narrador a essas pessoas. [...] Seria mais fácil usar pseudônimos, porém isso poderia conduzir à falsa suposição de que se trata de um *roman à clef*, o que redundaria em erro.
>
> Este é um livro de ficção e de autoficção e, como tal, deve ser tomado e compreendido por todos os leitores. Assim como o eu ficcional representado na narrativa não coincide com o eu real do escritor, também os personagens nomeados não coincidem, em absoluto, com os verdadeiros portadores desses nomes, em seu tempo. São nomes de pessoas que viveram realmente transpostos para o contexto de uma obra da imaginação, que assim se torna uma autoficção tanto quanto uma heteroficção. (2015: 5-6)

Tratar-se-ia, portanto, de um jogo de reaproveitamento literário de nomes de pessoas que "realmente viveram". É interessante o tom assertivo, quase imperativo dessa nota: todos os leitores *devem* ler esse livro (e talvez os demais) como *ficção, autoficção – heteroficção*. Ou, talvez: hetero-auto-ficção. Afinal, em *O livro da imitação e do esquecimento* o eu narrativo desaparece – para entrar no lugar um alter-ego que coincidentemente é professor de história antiga na mesma faculdade do autor, trabalha com autores judeus, vem de uma família judaica, viaja a Berlim e a Israel (lugares diletos do eu narrador dos demais livros de Krausz)... Essa nota, na verdade, existe como parte desse jogo entre ao αυτός e o ἕτερος que constitui essa obra. Um "eu"– que não necessariamente se confunde com o autor – constrói-se tanto na performance do eu narrador em primeira pessoa autodiegético, que faz da sua escrita um exercício de *mise em scène* mnemônica, como na narração heterodiegética de *O livro da imitação e do esquecimento*. O "eu" se cria no desvio, nessa simulação de autoescrita que se quer autoficção. Afinal, toda autoescrita é, de certa maneira, também autoficção – e vice-versa. No mesmo ano em que Krausz publicava a sua primeira obra

literária, Bernardo Kucinski, também professor na USP e filho de emigrante judeu polonês, publicava da mesma forma o seu primeiro romance, o *K.,* que narra a história do sequestro e assassinato de sua irmã, Anna Kucinski, por parte de agentes da ditadura civil-militar brasileira de 1964-1985. O romance de Kucinski é narrado a partir do seu pai, que procura pelo paradeiro da filha. Também Kucinski, mesmo abdicando de um eu narrador que poderia ser confundido com ele, escreveu em uma mensagem de abertura aos seus leitores: "Caro leitor: Tudo neste livro é invenção, mas quase tudo aconteceu." (2011: 13) Kucinski utiliza a força da narrativa literária para construir seu testemunho da história terrível de sua irmã, que também foi a história de tantos outros desaparecidos na ditadura brasileira e nas ditaduras da América do Sul durante a Guerra Fria.

O original do percurso da obra de Krausz publicada até aqui é que, se em *Desterro* aparecia seu nome e ele se assumia como autor--narrador (por mais que esse gesto também faça parte da literatura), em *Deserto*, *Bazar Paraná*, *Outro lugar* e *Opulência* o nome Krausz só aparece na autoria e não é mais colado ao eu narrador, mesmo que no livro de 2020 o nome da família Krausz surja com insistência. Por fim, em *O livro da imitação e do esquecimento* encontramos um narrador heterodiegético. Essa aparente gradação (que foge à cronologia da publicação das obras), esse tensionar do arco do "eu narrador" que vai atirar a seta da escrita, esse distanciar-se de si não significa, segundo minha leitura, um abandono do projeto de escrita que tem no seu centro, como protagonista, os *atos de memória e de esquecimento*. Afinal, o livro que leva essa nota sobre a autoria, o *Bazar Paraná*, narra uma história que já fora enunciada em parte em *Desterro*. Nesse primeiro livro lemos: "'Como se' era a fórmula mágica, nunca pronunciada, que governava as salas de visitas de parentes e de amigos que, em São Paulo e em Tel Aviv, em West Hampstead e em Queens, em Santo Amaro, em Rolândia e no Rio de Janeiro, tinham reconstruído suas ruínas depois que o

grande vento que soprava do Paraíso os tinha vomitado em praias desconhecidas". (2011: 103) E, por sua vez, *O livro da imitação e do esquecimento*, o único que se aproxima do modelo do *Bildungsroman*, mesmo que de modo muito original e bastante distante dos modelos do gênero, está preso ao mesmo universo de fragmentos e temas das demais narrativas.

A diferença, importante é claro, é que não só temos um narrador em terceira pessoa, como temos a figura do Professor Manfred Braunfels e de seu alter-ego, o Professor israelense Manfred Herbst. A tentação de associar o eu-autoral como tendo os Manfreds como seu duplo alter-ego é difícil de se resistir. Já a homonímia produz um abalo da identidade do Professor Braunfels. Ele, como reza o título do livro, vive de sua imitação de seu modelo Israelense, vai a Israel visitar a casa onde morou e o local de trabalho do Professor Herbst e sonha em produzir uma obra tão importante e singular quanto a daquele erudito: que ficaria para a história e não seria devorada pelo rio do esquecimento assim que publicada (assim como o narrador krausziano lamenta que o acervo disperso visitado do Victoria and Albert Museum está fadado a se apagar – de nossas mentes). Um termo chave nas obras de Krausz é o conceito de *obsolescência*, a certeza de que as coisas e pessoas se tornam obsoletas, descartáveis, dignas de serem esquecidas. (2017: 240, 254, 266) A referência constante à Shoah não deixa de justificar esse ponto de vista. Afinal, séculos de *Bildung* tiveram como resultado a produção de fumaça nas chaminés dos crematórios nazistas.

O Professor Braunfels lamenta a decadência da academia, marcada pela profusão de trabalhos superficiais e sem interesse, guiados pela máxima *publish or perish*, opostos portanto, à profundidade, à seriedade e à singularidade da obra do Professor Herbst. O Professor Braunfels (e todas as vezes que seu nome é apresentado no livro o qualificativo de sua posição acadêmica o acompanha: ele é um homem-profissão) recorda que Manfred Herbst recebera seu

primeiro nome em homenagem a um piloto herói da Primeira Guerra Mundial, o famoso Manfred Albrecht Freiherr von Richthofen, o Barão Vermelho, um documento, portanto, da assimilação judaica à nação alemã. O que fascina o Professor Braunfels é a cadeia de memória que estabelece uma continuidade, uma sobrevida, uma lembrança, que vence a morte:

> Manfred Herbst estando morto, seu livro permanecia aberto na escrivaninha do Prof. Braunfels.
>
> A memória do piloto Manfred Albrecht Freiherr von Richthofen estava no nome de Manfred Herbst e a memória de Manfred Herbst estava no seu livro sobre os costumes funerários no Império Bizantino.
>
> Quando os feitos de um homem são maiores do que o próprio homem, eles sobrevivem à sua morte. (2017: 31)

Não podemos esquecer que o Professor Luis Krausz, que trabalha na área de hebraico do departamento de Letras Orientais da FFLCH-USP, tem como uma de suas formações os estudos helenísticos. Aqui, portanto, nessa passagem, não seria exagerado buscar um eco, na cadeia de pensamento do Professor Braunfels, ele que é apresentado também como um latinista e helenista, um eco, então, de nostalgia da instituição grega antiga da κλέος (Kleos), a glória buscada seja por ações heroicas, seja por outros grandes feitos. A versão Humanista dessa tradição encontra nos livros um sucedâneo desses feitos bélicos. A angústia do Professor Braunfels, é derivada dessa necessidade de sobrevivência, de criar uma memória, um nome... Ele o tempo todo enfatiza o fato de viver fora do lugar, já que nunca resolve a sua imigração em termos existenciais ou simbólicos e, por exemplo, acompanha as notícias do Brasil apenas pela Deutsche Welle. (2017a: 280) Para o emigrado, tudo está fora do lugar, pois ele está entre os lugares: "O Prof. Braunfels caminha pela Cidade Universitária. Ao mesmo tempo, ele sente que está

em São Paulo e sente que não está em São Paulo. Estar entre dois lugares significa não estar em lugar nenhum. O Prof. Braunfels tem uma predileção atávica por esses lugares que não são lugares. Por exemplo: os aeroportos." (2017a: 292) Ele se dizia em um rincão perdido no sul do planeta, onde conseguiu o seu emprego para garantir a sua sobrevivência. Já que arrumar um lugar nas Universidades europeias e norte-americanas não foi possível, esse ser deslocado e sem chão, *Bodenlos* (na expressão do mencionado filósofo Flusser, 2007), busca um lastro, um salva-vidas para a sua memória em uma grande obra, igual (ou semelhante) à do Professor Herbst, que lhe garantiria um lugar no Panteão dos grandes e eternamente lembrados pensadores. Essa obra e a memória que ela criaria poderia reverter a segunda Babel, a terceira derrubada do templo, a catástrofe, a Shoah, em ídiche: a *Churban*. Mas esse modelo, que parece verossímil para o Professor Braunfels, é por demais gentio no nosso contexto, ou por demais esquecido, ele se esquece justamente que aquela catástrofe nos lançou na era não tanto da memória, mas sobretudo do esquecimento. A memória e a recordação, atos atávicos na obra de Krausz, são as consequências de um gigantesco esquecimento, de um apagamento, como poucas vezes aconteceram na história da humanidade.

O imperativo da recordação na era do esquecimento

Por outro lado, o próprio modelo histórico de *O livro da imitação e do esquecimento* e sua ironia, já no título, acerca desse professor imitador que foge do esquecimento, apontam para outros processos mnemônicos. Na cultura acadêmica judaica moderna podemos encontrar um modelo de recordação, de imperativo da memória, aproximado do cerne do judaísmo, que parece ter muito mais a ver com o procedimento de Luis Krausz. No livro já clássico de Yosef Hayim Yerushalmi, *Zakhor. Jewish History and Jewish Memory*, lemos que:

> Memory is always problematic, usually deceptive, sometimes treacherous. [...] Yet the Hebrew Bible seems to have no hesitations in commanding memory. Its injunctions to remember are unconditional, and even when not commanded, remembrance is always pivotal. Altogether the verb *zakhar* appears in its various declensions in the Bible no less than hundred and sixty-nine times, usually with either Israel or God as the subject, for memory is incumbent upon both. The verb is complemented by its obverse – forgetting. As Israel is enjoined to remember, so it is adjured not to forget. Both imperatives have resounded with enduring effect among Jews since biblical times. Indeed, in trying to understand the survival of a people that has spent most of its life in global dispersion, I would submit that the history of its memory, largely neglected and yet to be written, may prove of some consequence. (1996: 5)

Para Yerushalmi a tradição autenticamente judaica é a da memória e não a da historiografia, um tipo de relacionamento com o passado adquirido pelos judeus apenas com a assimilação. Sem dúvidas, o Prof. Herbst é um representante dessa assimilação. O Professor Braunfels sequer se considera judeu, já que a sua descendência seria pela linha paterna. Já os livros de Luis Krausz são eminentemente tecidos de memória, a saber, de atos de recordação e de esquecimento. A cadeia que liga os "fatos" é a tênue linha das associações livres comandadas por semelhanças e afinidades eletivas, construindo uma temporalidade esburacada, mas ao mesmo tempo intensa. As emoções são o esteio da memória. Como Avishai Margalit destacou em seu livro *The Ethics of Memory* as memórias são sempre de algum modo coletivas, como já o dizia Maurice Halbwachs (1950), mas não são necessariamente calcadas em fatos, dependem mais da crença do que na ideia de uma verdade, tal como a concebemos associada ao conhecimento histórico (2002: 59; por mais inocente que seja essa ideia de uma verdade positiva). Por

outro lado, essas memórias coletivas ("shared memory as a cement for the community"; 2002: 67) normalmente nascem de uma certa *nostalgia* que tende a idealizar o passado. (2002: 62) É interessante como nos livros de Krausz oscila-se entre uma idealização e uma desconstrução irônica do passado de seus *eus* narradores. Esses momentos passados são quase sempre ou associados à vivências familiares ou a momentos de formação em viagens, *Bildungsreisen*, mas também a espaços de exílio às avessas, quando ele "voltava" às suas idealizadas (e geralmente desmistificadas) metrópoles, Israel, Berlim ou Nova York. Por outro lado, é importante recordar que esse ensaio de Margalit, assim como os de outros intelectuais judeus que discutem a memória e a história desde os anos 1970, como Pierre Vidal-Naquet (1988), Shoshana Felman (Laub e Felman 1991), Saul Friedländer (1992), Annette Wieviorka (1998) e o próprio Yerushalmi, nasceram no contexto dos debates contra o negacionismo da Shoah. Esse debate não deixa de ter validade hoje, mas foi como que engolido por outra questão, a da BDS (Boicote, Desinvestimento e Sanções), a campanha internacional contra o governo israelense e suas políticas com relação aos palestinos. (Mencionada no livro sobre o Professor Braunfels, que não declara sua ida a Israel no seu pedido de afastamento da USP, com medo de sofrer represálias da parte de seus colegas adeptos da BDS; 2017: 177.) Assim, Margalit ainda podia escrever em 2002, realçando a perspectiva das lutas pela memória e verdade histórica de então: "The source of the obligation to remember, I maintain, comes from the effort of radical evil forces to undermine morality itself by, among other means, rewriting the past and controlling collective memory." (2002: 83). Yosef Yerushalmi redigiu após o seu mencionado livro *Zakhor: Jewish History and Jewish Memory* (que teve a sua primeira edição em 1982) um ensaio em 1987 para precisar sua posição nesse debate. Nesse ensaio, ele realizou uma espécie de *post-scriptum* a esse seu livro, no intuito de lembrar que se ele criticara neste último a hipertrofia

da historiografia e fizera um elogio da memória coletiva, por outro lado o dever do historiador nunca foi tão reclamado quanto hoje. Cito essa importante passagem desse grande teórico da memória, sendo que eu noto desde já que foi dessa passagem que Pierre Vidal-Naquet retirou o nome do seu livro contra o revisionismo de 1988:

> A historiografia — ou seja, a história como narração, disciplina ou gênero possuindo as suas regras, suas instituições e os seus procedimentos — não pode (...) substituir-se à memória coletiva nem criar uma tradição alternativa que possa ser partilhada. Mas a dignidade essencial da vocação histórica permanece, e o seu imperativo moral parece-me ter hoje em dia mais urgência do que nunca. No mundo que é o nosso não se trata mais de uma questão de decadência da memória coletiva e de declínio da consciência do passado, mas sim da violação brutal daquilo que a memória ainda pode conservar, da mentira deliberada pela deformação das fontes e dos arquivos, da invenção de passados recompostos e míticos a serviço de poderes tenebrosos. Contra esses militantes do esquecimento, traficantes de documentos, os assassinos da memória, contra os revisores das enciclopédias e os conspiradores do silêncio, contra aqueles que, para retomar a imagem magnifica de Kundera, podem apagar um homem de uma fotografia para que não fique nada senão seu chapéu, o historiador, apenas o historiador, animado pela paixão austera dos fatos, das provas, dos testemunhos, que são o alimento da sua profissão, pode velar e montar guarda. (1988: 19)

Do ponto de vista da sociologia dos intelectuais judeus, poderíamos apontar como ao longo do século XX foi-se cada vez mais destacando a centralidade do modelo da memória que despontou em detrimento do modelo positivista da historiografia do século XIX: S. Freud, Aby Warburg, Walter Benjamin, Maurice Halbwachs, o Yerushalmi de 1982, Margalit, Shoshana Felman, estariam nessa linhagem pró-memória, ainda que alguns historiadores tenham permanecido entre a história e a memória, como Annette Wieviorka,

Saul Friedländer e o Yerushalmi de 1988, no contexto da crítica do negacionismo. Já um Pierre Vidal-Naquet, nesse mesmo contexto, preferiu abdicar da memória a favor de uma historiografia positiva (1987), posição que me parece bastante complicada. Me parece que Krausz com sua obra literária se coloca nesse veio dos jogos de memória – contrabalançados por suas obras filológicas (2008; 2012; 2013a; 2017b) que o afirmaram como um grande especialista na cultura e história da literatura judaica da Europa Central. Esse fato coloca-o não tanto em um *entrelugar*, mas como alguém atuando com dois *eus* na esfera pública, um escritor e outro pesquisador: com todas as interferências evidentes entre essas duas personas.

A sua literatura da memória, no entanto, possui uma originalidade que ainda merece ser mais estudada. Como mencionei acima, Krausz, paradoxalmente, vai exercitar a sua "arte da memória" em tempos de desmemoria. Isso dá uma singularidade à sua obra. Ela representa uma sobrevida da literatura da memória, mas sem nenhum lastro salvívico. A referida *Aneignung,* a apropriação da vida, de seus cacos e de suas narrativas dispersas, não visa nenhuma ideia tradicional de sobrevida. Aqui ele se encontra com a obra da artista visual (e poeta) Leila Danziger, como vimos acima. Vimos a ironia dessa questão com relação ao Professor Braunfels e seu sonho de eternidade. Também o modelo dos museus não funciona mais. É como se só nos tivesse sobrado a própria literatura, as imagens e as palavras, como grande jogo. Margalit ainda pensava em uma ética da memória pré nossa sociedade hiper neoliberal e calcada pelos negacionismos e por políticas do esquecimento. As coisas mudaram nas duas últimas duas décadas, daí ser importante buscar outros pensadores e artistas da mesma geração de Krausz e que são determinados por dívidas e dúvidas de geração semelhantes. Recentemente a também Professora da USP, da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Giselle Beiguelman (outra descendente de imigrantes judeus poloneses), publicou um livro, *Memória da amnésia: políticas do*

esquecimento (2019), que trata também, desta feita na chave do ensaio de textos e imagens, dessa nossa situação de vida pós-história e pós-memória. Ela nota como essa situação é particularmente alarmante no Brasil. A quinta e última parte de seu livro-arquivo está dedicada ao incêndio, ao desaparecimento da cultura: novamente, a *Bildung*. Ela leva o título "Beleza compulsiva tropical". O tema que desencadeia a reflexão da autora é o incêndio do Museu Nacional no Rio de Janeiro ocorrido em 2 de setembro de 2018. Ela fala de uma imagem-alarme dessa catástrofe, o que nos remete à ideia freudiana de uma angústia preparatória. Essa angústia-sinal, para o pai da psicanálise, deveria nos proteger dos desastres. Nos momentos de catástrofes intensas, no entanto, esse escudo psíquico é vazado, produzindo em nós uma inscrição traumática. A cena do trauma é paradoxalmente cega e marcada por imagens que são reiteradas, mas não passam para o campo do significado. Enfrentar essas imagens é um dos desideratos das artes e da literatura hoje interessadas em enfrentar a lógica perversa do esquecimento produzido pelo excesso de imagens que não significam mais e bloqueiam nosso pensamento crítico. É o que Giselle faz com as imagens desse crime. Creio que podemos dizer que a literatura da memória de Krausz também nos ajuda a criarmos imagens-narrativas para essa era que tende a apagar tudo despejando nossas histórias e vidas no Lete, o rio do esquecimento, que encontrou seu correlato na web; ou que tende ainda a tornar tudo obsoleto, aparelhos e pessoas, descartáveis, junto com suas histórias. A poética da memória de Krausz, desprovida das pretensões sejam místicas-soteriológicas, sejam históricas (no sentido da "verdade historiográfica"), permite-nos pensar, hoje, em estratégias de resistência ao apagamento que é imposto cotidianamente à cultura. E sem memória, sem estofo mnemônico, seremos sim, reduzidos a meros replicantes em suspensão.

OBRAS CITADAS

Beiguelman, Giselle. *Memória da amnésia: políticas do esquecimento*. São Paulo: SESC, 2019.

Flusser, Vilém. *Fenomenologia do brasileiro. Em busca de um novo homem*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1998.

---. *Bodenlos. Uma autobiografia filosófica*, São Paulo: Annablume, 2007.

Friedlander, Saul (ed.). *Probing the Limits of Representation: Nazism and the "Final Solution."* Cambridge: Harvard UP, 1992.

Halbwachs, Maurice. *La mémoire collective*. Paris: Presses Universitaires de France, 1950.

---. *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris: Alcan, 1925.

Krausz, Luis. *Rituais crepusculares: Joseph Roth e a nostalgia austro--judaica*. São Paulo: Editora da USP, 2008.

---. *Passagens: Literatura judaico-alemã entre gueto e metrópole*. São Paulo: Editora da USP, 2012.

---. *Desterro. Memórias em ruínas*. São Paulo: Tordesilhas, 2011.

---. *Deserto*. São Paulo: Benvirá, 2013.

---. *Ruínas recompostas: judaísmo centro-europeu em Aharon Appelfeld, Joseph Roth e Georg Herman*. São Paulo: Humanitas, 2013a.

---. *Bazar Paraná*. São Paulo: Saraiva, 2015.

---. *Outro lugar*. Recife: CEPE, 2017.

---. *O livro da imitação e do esquecimento*. São Paulo: Benvirá, 2017a.

---. *Santuários heterodoxos: subjetividade e heresia na literatura judaica da Europa Central*. São Paulo: Editora da USP, 2017b.

---. *Opulência*. Recife: CEPE, 2020.

Kucinski, Bernardo. *K.*. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

Laub, Dori e Felman, Shoshana. *Testimony: Literature, Psychoanalysis, History*. London: Routledge, 1991.

Margalit, Avishai. *The Ethics of Memory*. Cambridge: Harvard UP, 2002.

Seligmann-Silva, M. "Para uma filosofia do exílio: A. Rosenfeld e V. Flusser sobre as vantagens de não se ter uma pátria." In *Revista Eletrônica do NIEJ/UFRJ* 1:3 (2010): 20-41. http://www.niej.org.br/revista/art3.html

---. "Do museu-arquivo às inscrições de si." In *Acervo: Revista do Arquivo*

Nacional 32:3 (set/dez. 2019): 21-36.

Valéry, Paul. "Le Problème des musées." *Œuvres* vol. II. Paris: Gallimard, 1960. 1290-93.

Vidal-Naquet, Pierre. *Les assassins de la mémoire. "Un Eichmann de papier» et autres essais sur le révisionnisme*. Paris: La Découverte, 1987.

Wieviorka, Annette. *L'ére du témoin*. Paris: Plon, 1998.

Yerushalmi, Y. H. "Réflexions sur l'oubli." In Y. H. Yerushalmi et al., *Usages de l'oubli*. Paris: Éditions du Seuil, 1988, 7-21.

--- . *Zakhor: Jewish History and Jewish Memory*. Seattle: U of Washington P, 1996.

Zweig, Stefan. *Brasil, um país do futuro*. Trad. K. Michaelles. Porto Alegre: L&PM, 2013.

As relações Sul-Sul na era do populismo de extrema direita: a crise dos refugiados sírios na televisão brasileira[186]

Waïl S. Hassan
University of Illinois at Urbana-Champaign

As relações Sul-Sul não são inerentemente resistentes à hegemonia do Norte, do capitalismo ou do imperialismo. Em termos geopolíticos, a solidariedade é um projeto de esquerda enraizado nos movimentos anticoloniais e Não-Alinhados dos anos 1950-60 e não se encaixa, portanto, nos interesses neoliberais nem das elites do "Sul" nem das do "Norte". Sob governos de extrema direita neoliberal, como o do Brasil atual, ou regimes autoritários que dependem do apoio norte-americano ou europeu occidental para sua sustentação, como a maioria dos governos árabes, este projeto vacila. Quando o ex-presidente do Brasil Luis Inácio Lula da Silva, o primeiro chefe de estado brasileiro afiliado ao Partido dos Trabalhadores (PT), tentou reavivar aquele projeto no início dos anos 2000, a reação dos estados árabes foi pouco entusiástica, com a maioria dos chefes de estado faltando à primeira cúpula de países árabes e latino-americanos em 2005, embora as declarações oficiais enfatizassem a cooperação econômica, cultural e política, seguindo-se várias cimeiras e a implementação de várias iniciativas (Karam, Farah).

Tudo isso gradualmente acabou na década seguinte. Exceto na Tunísia, as revoltas de primavera árabe fracassaram na implantação da democracia, com o triunfo das forças contra-revolucionárias em alguns países e o mergulho na guerra civil em outros, gerando um encadeamento de eventos que inclui a crise dos refugiados sírios, a ascensão do Estado Islâmico do Iraque e do Levante (EIIL) no contexto do caos político, e a emergência do populismo e do sentimento

186 Texto traduzido do inglês por José Luís Jobim.

anti-imigrante na Europa e nos EUA, que ainda estão envolvidos militarmente na região, desde a invasão do Iraque em 2003. Tudo isso reverberou no Brasil, no qual uma prolongada crise econômica, volumosas manifestações de rua em 2013 e depois (que alguns chamaram de Primavera Brasileira), o declínio da popularidade do PT, grandes escândalos de corrupção que culpabilizavam o PT, e o *impeachment* e destituição da presidente Dilma Roussef em 2016 levaram ao surgimento do populismo de extrema direita que culminou na eleição de Jair Bolsonaro (apelidado de "Trump brasileiro") para presidente em 2018. Foi uma mudança dramática, da política esquerdista para a ideologia populista de extrema direita e evangélica que é hostil a causas progressistas tanto domesticamente quanto internacionalmente. Por um lado, há ameaças a direitos de indígenas, mulheres e minorias; erosão de políticas de proteção ambiental; redução de verbas para as artes e a educação superior; e hostilidade a imigrantes e refugiados, que são vistos como ameaça cultural, econômica e de segurança. Por outro lado, há um realinhamento da política externa do Brasil com a dos EUA, incluindo a promessa de mudar a embaixada do Brasil em Israel para Jerusalém e endossar o chamado "Acordo do século". Tudo isso torna claro que, ao menos no clima geopolítico atual de orientação reforçada para o Norte, esperanças de uma solidariedade Sul-Sul do tipo previsto por Lula na primeira década do século XXI não são mais viáveis.

Essas mudanças dramáticas ecoam no domínio da cultura popular sob a forma de uma crise identitária nacional, especialmente quando vistas a partir de uma perspectiva formada nas relações árabe-brasileiras. O contraste entre duas telenovelas é particularmente exemplar. Logo depois do onze de setembro, a telenovela *O Clone* chamou a atenção do país com sua representação do Islã e dos imigrantes muçulmanos no Brasil. Menos de duas décadas depois, em 2019, uma nova telenovela brasileira, enfocando os árabes, começou a passar na televisão. *Orfãos da terra* retratava a situação difícil da maioria dos

refugiados sírios, mas também africanos, haitianos e venezuelanos no Brasil. Enquanto um objetivo explícito de *O Clone* era combater estereótipos sobre os muçulmanos (Hassan 280), o de *Orfãos da terra* era explicar a dimensão humanitária da crise de refugiados para os telespectadores e apelar aos seus sentimentos morais e religiosos. Em um tempo no qual o nacionalismo e a xenofobia são instigados por uma desaceleração econômica prolongada e pela retórica política, este apelo é reforçado pela ideia de que aceitar refugiados revitaliza, em vez de tensionar, a economia brasileira, porque eles trazem habilidades muito necessárias e empreendedorismo criativo. Além dos motivos econômicos e humanitários, *Orfãos da terra* também evoca a história do Brasil como um país de imigrantes e a ideia de *mistura* como o traço definidor da cultura brasileira, com vários personagens repetida e explicitamente afirmando que acolher refugiados é parte do que faz o Brasil único e excepcional. Desse modo, *Orfãos da terra* se engaja em uma disputa sobre a identidade brasileira, ao promover uma alternativa progressista de esquerda à renascida ideologia de extrema direita dominante que atualmente domina a política brasileira. No entanto, em seu excepcionalismo, esta alternativa apresenta um exclusivismo que paradoxalmente a aproxima de seu antagonista ideológico, e o que é excluído aqui é precisamente o que *O Clone* tentava reabilitar: os muçulmanos e o Islã. Especificamente, enquanto *O Clone* se dirigia à islamofobia, *Orfãos da terra* condena a xenophobia enquanto endossa a islamofobia. Em outras palavras, trata-se de uma rejeição islamofóbica da xenofobia. Para desvendar este paradoxo, nas sessões subsequentes vou abordar primeiro o tema abrangente dos refugiados, segundo a corrente subjacente de islamophobia, e terceiro a questão da *brasilidade* em relação com o discurso da *mistura,* que é dramatizada na visão geracional da novela sobre imigração e os temas da memória e da amnésia.

Refugiados internos e externos

A produção de *Orfãos da terra* começou em 7 de janeiro de 2019, e a novela passou na rede Globo entre 2 de abril e 27 de setembro do mesmo ano. Escritos por Thelma Guedes e Duca Rachid,[187] os 154 capítulos iam ao ar seis dias por semana, de segunda a sábado, às seis da tarde, antes do *Jornal Nacional*. A novela teve um sucesso médio, alcançando 22 pontos no IBOPE e 26 pontos em sua semana final na área da Grande São Paulo (Schiavon).[188] Originalmente planejada pelos executivos da Globo para o horário das nove, a novela foi reprogramada para as onze da noite, antes de ser designada para o horário das seis, reservado para novelas com enredos mais simples, com uma dose maior de humor, e conteúdo mais de família do que aquelas que iam ao ar mais tarde da noite, escritas por autores mais ilustres. De acordo com o crítico de TV Claudino Mayer, estas mudanças causaram tensão aos autores e enfraqueceram o enredo principal (citado em Schiavon). Contudo, houve comentaristas que elogiaram o enredo secundário humorístico da novela e a representação do problema do refugiado (Schiavon, Xavier).

O cenário da ação é a cidade de São Paulo. Quando eles chegam lá, os refugiados vão para o Instituto Boas Vindas, um centro de refugiados dirigido por um padre chamado Zoran (interpretado por Ângelo Coimbra). O Instituto oferece atividades culturais, educacionais e de assistência social, além de abrigo para refugiados que não

187 Como o nome indica, Duca Rachid é de ascendência árabe (cristã libanesa). O elenco inclui um ator sírio refugiado, Kaysar Darour, e muitos outros atores árabe-brasileiros de segunda e terceira geração, reconhecíveis muitas vezes por seus nomes e/ou sobrenomes.

188 Como comparação, *O Clone*, que foi ao ar às 21:00 em 2001-2002, estreou em 47 pontos (Soares) e alcançou o recorde de 68 pontos na última semana, uma participação de 77% da audiência ("Último capítulo"). Cada ponto de classificação representa cerca de 73.000 famílias na região da grande São Paulo. O IBOPE (Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística) é uma importante organização de pesquisa.

têm outro lugar para viver. Um homem abnegado, dedicado como um mártir, Zoran é o centro moral da novela. Ele luta para manter o Intituto aberto a despeito das verbas escassas, e tenta resolver os intermináveis problemas legais, burocráticos e pessoais com que se deparam os refugiados. Seu lado humano aparece no conflito entre sua vocação religiosa e sua paixão não correspondida por uma refugiada casada — uma paixão que ele consegue controlar, contribuindo para sua estatura moral no âmbito da ética católica abrangente da novela. A comunidade refugiada dentro e ao redor do centro inclui, entre outros, um músico haitiano desabrigado pelo furacão de 2010; venezuelanos fugindo da séria crise econômica através da fronteira brasileira do norte; uma mulher do Congo, que perdeu seu marido e filho na Guerra civil lá, e que tem um salão de beleza; seu filho Martin (Max Lima), o qual ela pensava que havia morrido, mas que (convenientemente) aparece no Instituto, seriamente traumatizado e desorientado depois de ser escravizado e torturado pela guerrilha; e um cirurgião sírio chamado Faruq (Eduardo Mossri) que também perdeu a família na guerra civil e que luta para ter seu diploma reconhecido no Brasil. Martin gradualmente recupera sua saúde mental e se transforma em um fotógrafo talentoso e designer de moda, enquanto o esforço monumental e a resiliência de Faruq fazem com que consiga um emprego no setor de saúde pública do país, com severa falta de pessoal. Os exemplos de Faruq e Martin, em particular, ilustram a ideia de que, longe de tirar empregos de brasileiros, os refugiados enriquecem o país com suas habilidades muito necessitadas e seu talento criativo.

Os refugiados ficcionais contam várias histórias angustiantes sobre suas provações, mas a novela também incorpora testemunhos documentais de muitos refugiados reais, apresentados como parte das atividades de conscientização do centro de refugiados de Zoran. Além disso, no final de setembro de 2019, com incêndios destruindo enormes faixas da floresta amazônica, em função da falta de verbas

para prevenção contra incêndios, da reação negligente governamental, de incendiários encorajados pela hostilidade governamental a proteções ambientais, e da falta de punições — eventos que ganharam manchetes no Brasil e no mundo — um verdadeiro ativista indígena, escritor, ambientalista e político chamado Kaká Werá Jecupé foi convidado para uma participação em que falava sobre tribos indígenas. Ele explicou como, a despeito de suas diferentes etnicidades e linguagens, elas se uniam em sua luta pelo reconhecimento do direito às suas terras, que são propriedade pública e, portanto, vulneráveis a invasões e a exploração comercial. Sua fala comovente conecta a situação dos refugiados no Brasil à dos povos indígenas, que se tornaram refugiados nas terras de seus ancestrais por causa da devastação de seu ambiente natural. Ele termina com uma exortação ao respeito por todas as culturas:

> Amigos, nós somos os únicos povos que somos considerados estrangeiros em nosso próprio lugar, em nosso próprio país. Não temos direito a viver em nossa própria casa. Na verdade, nós temos que mendigar o direito à nossa casa ancestral. E os povos que habitam nela só têm direito ao usufruto, essa terra continua sendo do estado. Por que então nós lutamos para demarcar a terra? Porque, quando temos uma terra reconhecida, nós podemos cuidar dessa terra. Famíla para nós não é só os parentes consanguinos, não é só os pais, os avós, os filhos. Também é o rio que passa, uma montanha. O povo em pé, que são as árvores, é parte da nossa família. As plantas são parte da nossa família. Os animais são parte da nossa família. Então quando nós queremos nossa terra de volta, na verdade nós queremos nossa família de volta, assim como muitos de vocês. O excesso de ganância que acontece à terra vai recaír sobre todas as culturas, sobre todos os povos. Não existe reelmente desenvolvimento sem considerar a diversidade de pessoas, de culturas, e nações. Quando você olha uma floresta, você não olha só um tipo de planta, só um tipo de árvore, só um tipo de animal. Você vê uma diversidade de plantas,

> de animais, e essa diversidade é que produz riqueza. Respeitem a terra. Respeitem a todos. Essa terra chamada Brasil sempre foi, e sempre será, a terra dos mil povos.[189] (capítulo 150, 23 de setembro de 2019)

Ao incorporar mensagens ativistas como esta, a novela expande o conceito de *refugiados* aos povos indígenas e liga a crise internacional de refugiados ao desmatamento da Amazônia, um assunto de extrema urgência na época da produção e divulgação — um exemplo da telenovela como "gênero aberto" que reage a eventos atuais enquanto eles acontecem simultaneamente à sua entrada no ar. Desse modo, a novela afirma que tem uma função pedagógica e política, gerando conscientização e atuando a favor de políticas progressistas em relação às quais o atual governo brasileiro é hostil. Em um gênero que é conhecido por seus enredos exagerados e frequentemente inverossímeis, ter refugiados reais e um ativista bem conhecido contando suas histórias torna críveis as histórias de refugiados ficcionais.

A novela não somente realiza estes atos pedagógicos e políticos mas também os encena. Sobreviventes reais de guerras civis, refugiados e ativistas políticos são apresentados em cenas nas quais falam a uma audiência de membros da comunidade e de outros refugiados no Instituto Boas Vindas. Além disso, Laila (Júlia Dalaiva), a heroína da trama principal, funda um canal on-line cujo foco principal é expor a condição das mulheres refugiadas, algumas das quais são estrangeiras, enquanto outras são brasileiras deslocadas internamente de outras regiões do país, como o nordeste, pela pobreza, pelo abuso ou por ambos. A equipe de filmagem de Laila, composta de refugiados e brasileiros, é apresentada gravando testemunhos de refugiados e o discurso de Kaká Werá Jecupé para ser colocado on-line. A *mise-en-abyme* resultante faz com que as audiências televisivas assistam não apenas àqueles elementos dos documentários, mas também à

189 *A terra dos mil povos* é o título de um dos livros de Kaká Werá Jecupé.

audiência de atores assistindo a eles. O efeito é a encenação de atos políticos e pedagógicos, para tematizar tanto a mensagem quanto a necessidade de divulgá-la. A audiência televisiva assistindo a novela não somente recebe a mensagem mas também o modo de participar em sua divulgação [Figura 1].

Isto culmina na cena final do último episódio, na qual Laila fala diretamente a duas câmeras ao mesmo tempo: a que está gravando seu programa ficcional *on-line* e a que filma o último capítulo da novela. A técnica didática de mão pesada registra a gravidade e urgência percebidas na crise da identidade nacional e cultural brasileira. Ela diz:

> O Brasil é um país formado por imigrantes e descendentes de imigrantes de todas as partes do mundo. [...] Aqui eles tiveram a chance de reconstruir suas vidas, criar seus filhos, seus netos, seus bisnetos. [...] Que o Brasil continue sendo esse país acolhedor, com pessoas que praticam a empatia, a solidaridade, o respeito de diferenças e o amor. Que esse país que é um grande caldeirão de raças inspire o mundo e que não existam mais fronteiras fechadas, crianças sem pais, barcos sem portos para atracar, bombas que matam, incêndios que destroem memórias e culturas em nome da ganância e da intolerância. Que não existam mais gases lacrimogêneos e sprays de pimenta que ardem, nos cegam, e nos impedem de enxergar o outro. [...] Que angolanos,

> curdos, ciganos, bolivianos, tibetanos, palestinos, congoleses, indígenas, filipinos, sírios, cristãos, judeus, muçulmanos de Mianmar e de todo mundo deixem de ser orfãos e que possam ser filhos dessa terra. (capítulo 154, 27 de setembro de 2019)

A segunda elipse nesta passagem refere-se a uma lista da maioria de personagens brasileiros e dos países de onde seus antepassados emigraram ou fugiram. A condição de refugiado aqui se torna a condição de *brasilidade*, abrangendo as tribos indígenas do Brasil, todos os imigrantes através da história brasileira, e os brasileiros deslocados internamente. Esta ideia de brasilidade também se expande sobre o critério racial (a teoria das "três raças" — indígena, branca, africana) englobando nacionalidades, etnicidades e religiões. Este é um Brasil aberto ao mundo todo. Consequentemente, somos levados a compreeender que a xenofobia provocada pelo populismo nos dias de hoje é profundamente não brasileira.

Anatomia da islamofobia

Embora a novela termine com aquele ponto alto da inclusividade universal, um contraponto de islamophobia a atravessa do começo ao fim e serve de motor ideológico à trama principal. O primeiro capítulo abre com uma celebração de aniversário na cidade síria ficcional de Fardús. O nome significa "Paraíso" em árabe, uma dica não muito sutil — mesmo que apenas para os que conhecem esta língua — de que a vida feliz dos quatro membros da família síria de classe média cristã (o engenheiro Elias Faiek [Marco Ricca], a dona do restaurante Missade [Ana Cecília Costa], a filha em idade universitária Laila, e a criança Khaled [Rodrigo Vidal]) está prestes a mudar para sempre, um tipo de queda bíblica. O capítulo dramatiza a ideia de que os refugiados não deixam seus lares voluntariamente, mas são forçados a procurar abrigo seguro em outro lugar, em função de situações extremas; isto é enfatizado repetidamente através de toda a novela, em reação a expressões de ressentimento contra

estrangeiros. A festa de aniversário de Khaled termina abruptamente quando combatentes da Guerra civil invadem a casa da família. Em segundos, um ataque aéreo a destrói, matando muitos convidados e mandando os sobreviventes para o exílio. A câmera segue um grupo volumoso de pessoas, incluindo a família Faiek, em sua angustiante jornada a pé para um campo de refugiados através da fronteira do Líbano, no qual chegam muitos dias depois.

No campo, Laila é observada por um homem forte libanês chamado Sheikh Aziz Abdalla (Herson Capri) que se oferece para desposá-la como sua quarta mulher, em troca do pagamento do tratamento do irmão dela, gravemente doente. A palavra árabe "sheikh" (também soletrada "Shaykh" em inglês e "*xeque*" em português) tem dois significados: 1) chefe tribal ou notável (independente de religião, como no Líbano), e 2) um clérigo muçulmano. No caso de Aziz, é honorífico, conforme o primeiro significado, mas este esclarecimento nunca é oferecido, permitindo que a palavra seja confundida com seu outro significado: erudito ou clérigo muçulmano. Acontece que Aziz é muçulmano, sendo sua poligamia o único traço identificador, e ele é também um criminoso cruel e aparentemente todo poderoso, que controla uma gangue de capangas e apoiadores. Aziz é um arquivilão sem qualidades redentoras, e sua presença na tela — desde suas expressões faciais sinistras até sua fala lacônica e ameaçadora — pulsa com a emanação do mal. O que um personagem mais tarde descreve como um "demônio" é então deliberadamente confundido com um líder religioso muçulmano. Como vimos no capítulo sobre Humberto de Campos, cuja fascinação com demonologia medieval se revela na epígrafe de *Pombos de Mahomet*, a associação entre o Profeta Maomé e demônios era central para polêmicas católicas, nas quais o Islã era representado como uma seita do mal e um inimigo perigoso. A evocação na novela daquela longa tradição de islamofobia torna-se mais forte quando nos recordamos de que nela um dos atributos do Profeta Maomé é a cupidez. A poligamia de Aziz,

seu desejo pela jovem heroína cristã Laila, e mais tarde o estupro de sua prima Camila (Anajú Dorigon) tornam-se legíveis não como traços de um indivíduo particular ignóbil, mas como características de líderes religiosos muçulmanos desde Maomé.

Quando seu jovem irmão Khaled morre de sua doença, Laila foge com seus pais para o Brasil, para evitar casar-se com Aziz. Ultrajado, ele envia um de seus capangas, Jamil (Renato Góes), para trazê-la de volta, mas os dois se apaixonam a bordo do navio que os leva ao Brasil e decidem se casar. (Neste ponto, Jamil se transforma em um personagem simpático, não mais um brutamontes.) Aziz envia outro de seus capangas para sequestrar o casal e contrabandeá-lo de volta ao Líbano. Quando este plano falha, Aziz vai ao Brasil com alguns de seus homens, mas somente depois de matar sua primeira mulher e mãe de sua filha Dalila (Alice Wegmann) por traí-lo com outro de seus capangas, Hussein (Bruno Cabrerizo), primo de Jamil e outro gangster redimido. Durante sua perseguição a Jamil e Laila, Aziz é morto com um tiro, e a identidade de sua assassina (Camila) não é revelada até o fim da história. Dalila fica devastada pela morte do pai, a quem de algum modo perdoou por matar sua mãe. Dalila tem a palavra árabe "al-tha'r" (vingança) tatuada no dorso da sua mão e decide destruir Laila, a quem ela responsabiliza por precipitar a morte de Aziz. Dalila também está apaixonada por Jamil, de modo que, em uma variação do triângulo amoroso padrão em telenovelas, o plano dela é acabar com o casamento de Laila e Jamil para que ela possa se casar com ele. O esquema de vingança de Dalila tem como alvo não apenas Laila, mas também seus pais e o resto da família, através da ruína financeira, da armação criminosa, do sequestro, do terror psicológico e assassinato. Seu plano elaborado e rebuscado prolonga a novela por vários meses até que ela seja morta a tiros pela polícia no episódio final. Os críticos apontaram que esse enredo de vingança estendido, repleto de improbabilidades e ingenuidades, mesmo pelos padrões do melodrama televisivo, é a parte mais fraca da novela (Schiavon, Xavier). Mas como canaliza grande parte da islamofobia da

novela, esse defeito estrutural no enredo de vingança permite ampliar a irracionalidade e a vilania que ela atribui à religião.

Três características relacionadas definem a representação do Islã na novela: é uma religião inerentemente violenta que promove o terrorismo; é uma tradição esquizofrênica presa no passado, mesmo quando assume os adornos da modernidade; e é uma religião que imigrantes e refugiados devem abandonar porque é incompatível com o Brasil. Para desenvolver essas idéias, enquanto ainda produz um argumento contra a xenofobia, a novela faz uma distinção clara, desde a primeira cena, entre cristãos sírios e seus antagonistas muçulmanos. Na cena de abertura do primeiro episódio, cristãos árabes como a família Faiek estão servindo vinho e sua afiliação religiosa é enfatizada em vários outros pontos. Com exceção de algumas frases árabes comuns que eles usam (pronunciadas erroneamente e frequentemente no contexto errado), pouco se diferencia os Faieks dos brasileiros, pelo menos em aparência e comportamento. Por outro lado, muitos muçulmanos são visualmente marcados. O próprio Aziz alterna entre usar um terno ou uma roupa tradicional árabe (manto comprido *dishdasha*, *kufiya* mal feito e *agal*), sinal de que ele habita dois mundos, um moderno e outro tradicional. Ele costuma vestir roupas árabes ao cometer atos hediondos, como explorar refugiados no campo, assassinar sua esposa ou tentar atrapalhar o casamento de Laila e Jamil [Figura 2].

Suas três esposas, Soraia (Letícia Sabatella), Fairuz (Yasmin Garcez) e Aida (Darília Oliveira), e sua filha Dalila estão todas com véu. Elas cobrem seus rostos na presença de homens e seus cabelos no resto do tempo. Os capangas de Aziz, Jamil, Hussein e Fauze (Kaysar Dadour) também são muçulmanos e estão todos barbudos, o comprimento da barba frequentemente indicando seu grau de vilania: Jamil e Hussein, que se tornam personagens simpáticos, têm barbas curtas como as usadas pela maioria dos homens brasileiros da novela, enquanto Fauze começa com o que outro bandido de barba longa descreve como uma "barba feia", corta a barba para se misturar quando vai ao Brasil e permanece completamente barbeado durante o curso de sua transformação gradual em um personagem simpático.

Alguns desses marcadores de roupa e barba são mais sutis que outros, mas não é surpresa que o véu da face seja explorado com o máximo efeito dramático. Incongruentemente, Hussein se apaixona pela primeira esposa de Aziz, Soraia (mãe de Dalila) e planeja fugir com ela antes de ver seu rosto. Mais crucial para a trama, Aziz decide casar sua filha Dalila com Jamil em recompensa por sua lealdade, sem que Jamil jamais tenha visto o rosto de Dalila. No entanto, quando Jamil mais tarde se casa com Laila, Dalila acredita que ele a traiu, e, quando ela aparece no Brasil sob a falsa identidade de Basma Bakri para realizar seu plano de destruir sua família, ele não a reconhece. Como Basma, ela descobre o rosto e o cabelo, mas, quando sua verdadeira identidade é descoberta, Dalila usa um turbante, que a diferencia como uma anomalia: uma mulher de força de vontade (portanto masculina) entre mulheres muçulmanas com véu e vitimadas, que usam um manto na cabeça [figura 3].

Mas quando ela quer aparecer em público sem ser reconhecida, ela usa um véu no rosto. Cibele (Guillermina Libanio) e Benja (Filipe Bragança) suspeitam que Basma e Dalila são a mesma pessoa e começam a pesquisá-la *on-line*, mas a única foto que encontram de Dalila é um retrato de família que contraria a própria idéia de um retrato [figura 4].

A noção absurda de que alguém aceitaria posar para uma foto como essa dramatiza a idéia, mais tarde declarada explicitamente, de que o Islã é uma tradição violenta e repressiva, presa no passado, mesmo se valendo das coisas modernas. Aziz, de terno moderno, cercado por mulheres com véu e posando para um retrato de família,

corporifica essa tradição intrinsecamente contraditória, inadequada e mal-adaptada ao presente.

Dalila também é frequentemente associada a outros motivos islâmicos. Por exemplo, uma grande fotografia emoldurada de uma mesquita está pendurada na parede da sala da mansão que ela compra em São Paulo [figura 5].

Antes de morrer, ela deixa um pingente e um colar de ouro do Alcorão no berço de sua filha (capítulo 153, 26 de setembro de 2019). E em duas cenas nas quais uma arma é apontada para ela (capítulos 63, 15 de julho e 153, 26 de setembro), o *adhan*, ou chamado muçulmano para orações, é ouvido em segundo plano.

Tais efeitos visuais e sonoros são reforçados por outros detalhes do enredo. Em uma de suas inúmeras tentativas de aterrorizar Jamil e Laila, ela roubou o ursinho de pelúcia do filho deles e depois o devolveu com uma nota ameaçadora presa com uma adaga no seu estômago. O motivo da adaga aparece antes na novela no enredo secundário cômico, quando um vigarista chamado Omar (Miguel Nader) finge ser um criminoso sírio sanguinário que veio ao Brasil para defender a honra de sua irmã; ele brande uma espada e uma adaga e sai ameaçando cortar as gargantas daqueles que oferecerem resistência a ele. A alusão óbvia a decapitações terríveis do Estado Islâmico do Iraque e do Levante (EIIL) se transforma em um traço cultural, conectando Omar e Dalila, apesar do fato de que a figura da

vilã que tenta repetidamente matar os filhos de sua rival é bastante comum nas novelas brasileiras, aparecendo, por exemplo, na personagem Teresa Cristina (interpretada por Christiane Torloni) em *Fina estampa* (2011-2012). Curiosamente, Omar explora o estereótipo do muçulmano árabe cortador de pescoços, para extorquir US $ 100.000 de um imigrante árabe idoso, uma armação exposta na trama. Parece, portanto, que a novela está solapando um estereótipo de imigrantes, ao mostrar como um oportunista pode manipulá-lo. Isso estaria de acordo com a mensagem anti-xenofóbica da novela se o estereótipo não fosse reimplantado mais tarde em conexão com o enfoque repetido de Dalila na criança Raduan. Aqui, a novela parece funcionar com propósitos opostos, usando o mesmo motivo (a adaga) primeiro para desfazer e depois reforçar o mesmo estereótipo. Deve-se notar também que o árabe cortador de pescoços é um novo estereótipo no contexto brasileiro e que alguns protestos contra a lei de imigração de 2017 enfocaram a ameaça do terror islâmico, associado às ações do EIIL (Garcia).[190]

O que enfatiza tudo isso é o julgamento emitido por Bóris (Osmar Prado), um imigrante judeu e sionista convicto que vê árabes e muçulmanos como o inimigo, não apenas no comportamento patológico de Dalila, mas no Islã como um todo: "Dalila não ser má [sic], Dalila ser louca [sic]. Esse é pai demônio pra outros [sic], anjo de candura pra ela. Um pé no tradição violenta [sic], um outro no vida moderna [sic], criança não cresce de cabeça direito [sic], pensando direito" (capítulo 135, 5 de setembro de 2019). Quando sua neta protesta dizendo que ele está defendendo a louca Dalila, ele responde, socando o ar com o punho, "não questão de defende

190 Vários brasileiros convertidos muçulmanos ao islamismo foram condenados por acusações de terrorismo por conspirar para colocar bombas caseiras nas Olimpíadas de 2016 no Rio de Janeiro, e outro grupo de onze foi acusado de tentar estabelecer uma célula do Estado Islâmico do Iraque e do Levante (EIIL) no Brasil em 2018. Não houve ataques terroristas de islâmicos radicais no Brasil.

[sic]. Se você não entende inimiga, você não sabe se defende [sic]". Em relação a isto, um árabe-brasileiro de terceira geração exclama, "sábias palavras, seu Bóris, sábias palavras". A ideia de que o Islã é uma tradição violenta e inadequada para o mundo moderno não só não é contestada, mas é confirmada por um brasileiro de ascendência árabe muçulmana. Dessa maneira, o Islã é separado do mundo moderno e da brasilidade, para ser reinscrito como um inimigo perigoso. Dalila não permanece mais como uma variação simples da vilã que engendra crimes sensacionalmente diabólicos contra sua rival, um dos pilares do gênero brasileiro de telenovelas; ela se torna sintoma de uma tradição doentia que não pertence a parte alguma do Brasil ou do mundo moderno.

Para dar a essa representação tendenciosa um verniz de equilíbrio, alguns muçulmanos praticantes são apresentados como boas pessoas. Fairuz, uma das viúvas de Aziz, vem ao Brasil para cuidar de Dalila durante a gravidez, depois tenta dissuadi-la de sua fixação por vingança. É Fairuz quem suspeita que Dalila tenha envenenado a comida de Laila em um momento e a avisa, salvando sua vida. No hospital onde Laila foi levada, Fairuz consola a família de Laila, dizendo que o Profeta Muhammad nos ensina a pedir ajuda a Deus e desejar o melhor (capítulo 135, 5 de setembro). Aqui temos uma boa mulher muçulmana frustrando uma má, mas essa fraca tentativa de equilíbrio deixa incontestado o julgamento proferido contra toda uma tradição. Fairuz é quem se torna a exceção, não Dalila.

Não é surpresa, portanto, que exceto por alguns adeptos decentes dele, o Islã seja representado como uma religião que as pessoas normais e sãs abandonam. Jamil se oferece para converter-se ao cristianismo, a fim de que a família cristã de Laila o aceite (capítulo 17, 20 de abril), e outros muçulmanos decentes se casam com cristãs ou judias brasileiras. A conversão ao Islã é uma questão de escárnio e desprezo, como quando Laila repreende o pai por ter um caso, "você vai abandonar minha mãe, ou vai se converter ao

islamismo e ter um harém? [...] Você é um covarde, um homem sem palavra!" (capítulo 61, 11 de junho).

Por outro lado, a conversão ao judaísmo é admissível, sinalizando que o judaísmo é toleravelmente compatível com o Brasil, embora até certo ponto. Na trama secundária cômica discutida em mais detalhes na próxima seção, a judia Ester (Nicette Bruno) não permitirá que seu filho se case com Latifa (Luana Martau), a menos que ela se converta ao judaísmo. O processo de aprovação de Latifa pelos rabinos se desenrola ao longo de vários capítulos e a cerimônia de conversão é retratada em detalhes antropológicos como moderadamente exótica ("cerimônia linda", como um personagem admite [capítulo 132, 2 de setembro]). É importante ressaltar que a conversão melhora a situação de Latifa que virou Rebeca: ela deixa de ser uma vigarista sem dinheiro de ascendência árabe-alemã que é criada sem religião e passa a ser uma dona de casa bem vestida que cozinha comida judaica e usa as perucas de sua sogra. Mas o judaísmo também é visto como uma religião que os descendentes deveriam abandonar. Por não se livrar da influência de sua mãe em todas as coisas, incluindo a religiosidade, Abner (Marcelo Médici) se transforma em um filhinho da mamãe irremediavelmente incompetente que continua sendo demitido de todos os empregos que consegue. Eva (Betty Gofman) e Sara (Veronica Debom), filha e neta de Bóris, que usa um Yarmulke, rejeitam seus valores, enquanto Davi (Vitor Thiré), neto que ele cria para lutar no exército israelense, acaba morto como resultado. O que o redime, na lógica da trama, é a conversão post-mortem ao Espiritismo, uma religião popular no Brasil que é vista como tolerante e compatível com a brasilidade, como explico na próxima seção. Por razões óbvias, ter um personagem judeu convertido ao catolicismo teria sido muito problemático.

De fato, nenhum dos personagens judeus ou muçulmanos na novela se converte ao catolicismo, porque aceitam implicitamente sua ética quando se ajustam às normas brasileiras, e são capazes de

fazê-lo enquanto permanecem seculares ou não praticantes. Marcas de religiosidade são positivas quando católicas, exóticas e um tanto cômicas quando judias, e negativas quando islâmicas. Como tal, o catolicismo (não o evangelismo pentecostal, a denominação de rápido crescimento que nem sequer é mencionada e à qual o atual presidente brasileiro e vários membros de seu gabinete pertencem) reina supremo na visão de mundo projetada pela novela. O catolicismo é identificado com tolerância, amor, acolhimento de refugiados e, portanto, com mistura, o núcleo da brasilidade. O catolicismo é representado pelo santo Padre Zoran (que não tenta fazer proselitismo) e pela admirável e forte sofredora Rânia (Eliane Giardini), pilar de sua grande família que recebe os Faieks quando chegam a São Paulo e é frequentemente vista rezando para a sua santa. Não é de surpreender que Rânia garante à sua prima Missade que Jamil pode se casar com Laila sem se converter ao cristianismo, porque o Brasil permite o casamento civil, ao contrário da Síria (capítulo 22, 26 de abril).

Essa falta de insistência dos católicos na conversão é uma marca de tolerância, em contraste com os judeus Ester e Bóris e o muçulmano Mamede (Flávio Migliaccio), cada um dos quais insiste que os não pertencentes às suas respectivas religiões se convertem antes de casar com seus filhos ou netos. Significativamente, Eva ecoa Rânia quando Mamede e Bóris protestam contra a decisão de Ali (Mouhamed Harfouch) e Sara de ter um casamento civil: "Gente, eles já decidiram. Depois a gente serve uns quitutes árabes e judaicos, e pronto!" Bóris retruca: "Essa mistura vai dar indigestão" (capítulo 64, 14 de junho). Filha de um judeu ortodoxo praticante, Eva não é de forma alguma marcada como judia ou estrangeira; ela é simples e puramente brasileira. Ela fala da comida como uma metáfora da mistura (uma metáfora usada repetidamente em O Clone), mas o medo de indigestão do pai imigrante ortodoxo judeu indica sua rejeição à mistura. Isso resume a visão geracional da novela de brasilidade.

Gerações e memória

Se a trama principal envolve muçulmanos vilões que vêm ao Brasil para perseguir cristãos, a trama cômica secundária envolve uma família de imigrantes muçulmanos e duas de judeus que vivem no Brasil há décadas. Os idosos das três famílias são eles próprios refugiados que criaram seus filhos e netos no Brasil. O chefe da família muçulmana é Mamede Al Aud, dono de um restaurante árabe administrado por seus dois netos brasileiros Ali e Muna (Lola Fanucchi). O patriarca de uma das famílias judias é Bóris Fischer, um viúvo que vive com sua filha Eva e dois netos, Sara e Davi. A outra família judia é composta pela viúva Ester Blum e seu filho Abner. Ester e Bóris são sobreviventes do holocausto na Europa Oriental que perderam seus pais nos campos de concentração nazistas. Mamede também é refugiada de um país não identificado, com uma sugestão sutil de que pode ser a Palestina. Grande parte da comédia contida nesta trama secundária baseia-se em estereótipos de árabes e judeus: casamentos árabes arranjados, mesquinhez judaica e mães judias manipuladoras e superprotetoras. Ester chantageia emocionalmente seu filho corpulento, mas comicamente infantil, Abner, e sua possessividade é retratada como a causa da falta de jeito dele, de sua incompetência e hilariante incapacidade de manter um emprego. Ao contrário de outros imigrantes de longa data, como a libanesa Rânia e seu marido Miguel (Paulo Betti), que são cristãos e perfeitamente fluentes em português, os imigrantes judeus e muçulmanos da trama cômica falam com sotaque exagerado, usam verbos não conjugados, e invariavelmente trocam o gênero gramatical. Além disso, há a constante discussão de Mamede e Bóris, que se detestam apesar de suas semelhanças (e da atração mútua de seus cães), algo que, juntamente com o ódio e desprezo de Ester pelos árabes, é atribuído simplisticamente a diferenças culturais.

O que une relutantemente os três velhos imigrantes é o interesse comum em impedir o casamento de Ali e Sara. Nem Mamede

nem Bóris podem aceitar que seu neto se case com o inimigo (na visão deles), enquanto Ester quer que Abner se case com Sara, que o despreza e o atormenta, para que ele possa tomar posse da floricultura da família dela. Previsivelmente, o plano falha e Ali e Sara se casam. Abner e Latifa / Rebeca também se casam, como vimos. Enquanto isso, Davi retorna de Israel e conhece Cibele; eles também se apaixonam, formando o terceiro romance árabe-judeu de netos nascidos no Brasil.

Esses três casais árabes-judeus destacam uma distinção crucial entre imigrantes e seus descendentes brasileiros. Na visão social projetada pela novela, muitos imigrantes (principalmente os não-cristãos) não conseguem superar seus preconceitos do mundo antigo, assim como não conseguem perder o sotaque, mesmo décadas após a chegada ao Brasil. Eles são gratos por terem encontrado um refúgio dos horrores que os afastaram de suas pátrias, mas carregam consigo o germe desses males. As hostilidades mútuas dos personagens idosos árabes e judeus incorporam isso e proporcionam grande parte da comédia. Tais preconceitos não são vistos predominantemente como uma ameaça à tolerância brasileira porque, em uma geração, quase todos se dissolvem no "caldeirão" (capítulo 154, 27 de setembro) da mistura brasileira. Apesar do que é descrito como o esforço quixotesco dos imigrantes (particularmente judeus e muçulmanos) para que seus descendentes se casem dentro da mesma religião, filhos e netos brasileiros optam por ter relacionamentos misturados de vários tipos. Os imigrantes cristãos aceitam a mistura com muito mais facilidade, sendo as três filhas e dois netos de Rânia e Miguel exemplos: o marido de Aline (Simone Gutierrez) é um nordestino deslocado internamente; o de Zuleika (Emanuelle Araújo) é um delegado de ascendência espanhola-portuguesa; Camila se casa com uma mulher (o que choca Miguel); e Benja namora uma mulher com o dobro da idade (o que enfurece sua mãe, demonstrando que o sexismo atormenta até brasileiros misturados). Somente Muna,

neta de Mamede, se casa na mesma etnia, com o refugiado sírio Faruq, que acredita que sua dança do ventre é indecente, mas é convencido a abandonar esse modo machista de pensar. Em todos os casos, o que é apresentado como valores brasileiros de tolerância, acomodação e mistura triunfa sobre os preconceitos e hostilidades (étnicas, religiosas, de gênero, sexuais) que os imigrantes e refugiados não-cristãos trazem consigo.

A única exceção (temporária) a essa regra é Davi. Bóris o cria a acreditar que defender o povo judeu, servindo no exército israelense, é a maior honra — para desgosto de Eva, filha de Bóris e mãe solteira de Davi. O conflito de gerações entre pai imigrante e filha brasileira é revelado nesta discussão raivosa em que Eva diz a Bóris que ela nunca o perdoará

> "[...] por causa das porcarias que o senhor enfiou na cabeça do meu filho."
>
> [Bóris] "Ele está lutando pela seu [sic] terra, pelo seu povo."
>
> [Eva] "Que terra, papai? O Davi é brasileiro! A culpa é sua por ficar enfiando besteiras na cabeça de meu filho." (capítulo 27, 2 de maio)

Não é de surpreender que Davi fique chocado ao saber que sua irmã Sara quer se casar com alguém de ascendência árabe. Depois de ameaçar deserdá-la, Davi retorna ao Brasil para impedir o casamento. Eva tenta argumentar com ele:

> "A gente vive no *Brasil* [...] sai pelas ruas, vai vendo as pessoas, quem sabe você *se lembra* como que a gente vive nesse país. Tem essa coisa linda que é a mistura de povos, de culturas. [...] Vai andar por aí, vai espairecer sua cabecinha. Quem sabe assim você se lembra como que é viver em paz." (capítulo 61, 11 de junho — ênfase original)

Como se seguisse seu conselho, Davi sai, esbarra em Cibele, e os dois se apaixonam à primeira vista sem conhecer os antecedentes

um do outro. Pacifista e feminista, Cibele fica chocada não por saber que ele é judeu, mas por saber que sua ideia de identidade inclui servir no exército israelense e que ele quer impedir que sua irmã se case com um árabe. Cibele diz: "Sabia que tem um monte de judeus que defende o diálogo e a paz nos conflitos que envolvem Israel?" (capítulo 64, 14 de junho). Ela acrescenta que ele não é o dono de sua irmã, que ele está vivendo no século errado e que eles não terão nada a ver um com o outro se ele continuar pensando dessa maneira. Isso desencadeia a transformação de Davi: ele renuncia ao seu ódio pelos árabes, aceita o casamento de Sara com Ali e volta a Israel para se demitir do exército. Pouco antes de seu retorno definitivo ao Brasil, no entanto, ele é morto por fogo amigo durante um treinamento. Ele não desaparece, no entanto. Possivelmente em alusão ao filme americano *Ghost* (1990), mas em sintonia com as crenças do Espiritismo, o espírito de Davi volta para confortar a devastada Cibele, a mãe e o avô dele, e até para ameaçar o novo amante de Cibele, se ele a magoar. Esse desenvolvimento pós-morte pode ser visto como uma conversão de fato do judaísmo a uma religião popular brasileira, uma espécie de redenção em vista da atitude acima mencionada da novela em relação à compatibilidade de várias religiões com o Brasil.

Claramente, a representação dos personagens árabes e judeus omite toda a base geopolítica do conflito árabe-israelense, descartando-o como efeito de hostilidade étnica que assola países distantes e que não tem lugar no Brasil tolerante, misturado e pacífico. A hostilidade pode chegar lá com imigrantes ou refugiados, como Bóris e Mamede, cujas histórias pessoais são inseparáveis do complexo entrelaçamento do holocausto nazista e da Nakba de 1948 (ou "desastre", como a desapropriação dos palestinos pelo nascente Estado de Israel é chamada em árabe). A novela está menos interessada em desvendar as complexidades do passado ou da política internacional do que em enfatizar a importância de esquecê-las como condição da mistura brasileira. Ao fazê-lo, é claro, a novela

efetivamente afirma a narrativa sionista dominante e quase apaga a palestina. A palavra Palestina nunca é mencionada em relação a Mamede, embora ele mantenha, entre seus bens mais valiosos, a chave de uma casa que deixou por causa de uma guerra não identificada e à qual nunca poderia retornar — um motivo recorrente nas narrativas de palestinos espoliados em 1948, cujas casas foram confiscadas pelo Estado de Israel e dadas a imigrantes judeus. Talvez seja por essa razão que Mamede peça a Sara, sua neta judia, que leve seus bisnetos para visitar a casa, presumivelmente (e isso também fica implícito) porque, diferentemente dele ou do marido dela, Ali, ela teria permissão para visitar Israel (capítulo 148, 20 de setembro). Os espectadores não familiarizados com a história palestina, a grande maioria, ficam assim no escuro em relação a que guerra ou a que país Mamede pode estar se referindo, o que permite que a Nakba seja confundida com outras guerras civis que resultaram na vinda de refugiados para o Brasil. Em vez de convidar o público a entender as duas histórias entrelaçadas do holocausto e da Nakba em contraponto (nos termos de Edward Said), a novela reduz o conflito às banalidades de preconceito étnico e diferença cultural.

Essa redução não é acidental. É inerente à visão geracional sobre a qual essa marca de excepcionalismo brasileiro se baseia, mas também é aquietadora por se recusar a abordar as causas profundas dos conflitos internacionais que inevitavelmente se espalham no contexto brasileiro, complicando a visão utópica da brasilidade que a novela projeta. A partir desta perspectiva, não se pode nem se deve permitir que o passado seja um peso para a segunda e a terceira gerações. Sua transmissão ocasional a um membro da terceira geração (Davi) é apresentada como uma aberração perigosa, até fatal, pois faz Davi «esquecer» sua brasilidade (sua mãe insiste em que ele «*se lembre* de como vivemos neste país [...] *se lembre* de como é viver em paz") e essa transmissão, finalmente, causa sua

morte. Significativamente, portanto, ele é morto pelo chamado "fogo amigo", não pelos palestinos.

A dinâmica de lembrar e esquecer é acentuada em dois desenvolvimentos relacionados na mesma subtrama. Sara sofre um acidente que causa amnésia temporária. Ela esquece seu amor por Ali, descendente de árabes, e aceita os avanços do judeu Abner, a quem costumava desprezar e ridicularizar, mas Ali a ajuda a lembrar quem ela é (capítulo 53 de 1º de junho). Aqui, como no caso de Davi, "esquecer" significa ser vítima dos preconceitos e ódios étnicos dos antepassados, enquanto "lembrar" significa ser curado pelo antídoto do amor. Como Eva diz, "O amor supera todas as diferenças" (capítulo 67, 18 de junho).

A segunda instância envolve demência. Não deveria surpreender que a reconciliação entre Bóris e Mamede (porque deve haver reconciliação entre personagens simpáticos em qualquer novela) ocorra graças à doença de Alzheimer. A demência apaga as hostilidades indeléveis e, com elas, a própria identidade. Dada a aquiescência à narrativa sionista mencionada acima, é Mamede que gradualmente perde sua memória e conhecimento de si mesmo. Ele volta à infância e confunde Bóris com o pai. Este aceita o papel e trata Mamede como uma criança — por exemplo, repreendendo-o por jogar o prato e advertindo-o a respeitar a comida (capítulo 138, 9 de setembro). Bóris, cuja esposa falecida sofria da doença, tenta confortar Mamede e seus netos e sugere a ele, em um momento de lucidez, que grave vídeos de si mesmo contando suas memórias para seus bisnetos. É em um desses momentos de lucidez que Mamede abre sua caixa de lembranças e pega a chave da casa que ele diz que teve que abandonar durante uma guerra não identificada e para a qual não pôde voltar. O silenciamento da novela em relação à política internacional de poder é evidente na supressão da história da Palestina e no encobrimento do sionismo: o velho sionista se transforma em uma figura paterna sábia e magnânima para um palestino

pateticamente infantilizado. Se a "amnésia" de Sara e Davi — uma literal e outra metafórica — era temporária e curável, a demência de Mamede é terminal, apagando permanentemente a memória da Palestina. Essa é a receita da novela para superar os preconceitos que impedem o processo de brasilidade.

Na lógica da trama, o coroamento do sucesso desse processo é a ascendência árabe-judaica misturada dos gêmeos de Ali e Sara, brasileiros de quarta geração que herdarão as memórias irrevogavelmente misturadas e reconciliadas de ambas as famílias. Uma cena no capítulo final mostra esse utopismo: Bóris e Mamede continuam brigando sobre a religião e a versão da história que desejam ensinar aos bisnetos, mas Ali e Sara respondem a eles de uma maneira divertida:

> Ali: "Vocês dois podem contar o que quiserem para eles. Mas nós, nós vamos contar a historia de dois velhinhos ranzinzas que vivem implicando um com outro por causa das *desavenças* do passado."
>
> Sara: "Vamos contar também como os netos desses dois velhinhos ranzinzas se apaixonaram, casaram e tiveram dois filhos lindos."
>
> Ali: "O amor entre eles e o fruto desse amor fez que esse dois velhinhos acabassem se aproximando e virassem grandes amigos." (capítulo 154, 27 de setembro — itálicos meus)

Ao ouvir isso, Bóris e Mamede se abraçam, e é a última cena em que eles aparecem. A *brasilidade* apaga os conflitos do passado e higieniza sua memória, deixando apenas um nome. Significativamente, o conflito entrincheirado no Oriente Médio, o legado do imperialismo e a colonização de ocupação que colocaram os palestinos em uma posição bastante semelhante à dos brasileiros indígenas ("estrangeiros em nossa própria terra", como Kaká Werá Jecupé coloca), são reduzidos ao que Ali descreve como meras "desavenças", isto é, "brigas" ou "desentendimentos" entre dois velhos rabugentos. Se a terceira geração (Ali, Sara e Davi) ainda deve enfrentar os lega-

dos de seus avós imigrantes, a brasilidade completa será alcançada no futuro, com a quarta geração, nos gêmeos esperados pelo casal árabe-judeu, com o nome Bóris e Mamede, nos quais os traumas obstinados do passado serão completamente neutralizados.

O tema da memória e da amnésia também se estende aos refugiados na trama principal. A novela sugere que aqueles que não podem esquecer os velhos costumes não conseguirão se adaptar ao Brasil e voltarão aos seus países: Elias e Missade retornam à Síria no final. Quem fica supera suas memórias traumáticas e reconstrói sua vida, aceitando a *mistura*: Faruq pode praticar a medicina novamente e se casa com Muna; a congolesa Marie se casa com um brasileiro; e seu filho adolescente Martin, que estava tão desorientado por ter sido sequestrado, escravizado e torturado por guerrilhas, surge como um empresário feliz e promissor. Enquanto isso, as crianças refugiadas crescerão como brasileiras: Raduan (Breno Delatorre), nascido no Brasil, filho do muçulmano Jamil e da cristã Laila, já é misturado; e Salma (Letícia Carnaval) é adotada, juntamente com sua mãe muçulmana de véu Mágida (Gabriela Munhoz), por Aline e seu marido Caetano (Glicério do Rosário) em arranjo doméstico altamente não convencional, estruturalmente equivalente a esposas-irmãs em um casamento polígamo (com Mágida se perguntando se será capaz de se adaptar ao Brasil — ou seja, de esquecer sua religião). Em todos esses casos, uma vida melhor no Brasil exige "esquecer" o passado e adotar os costumes do país anfitrião: a ética da *mistura* sob os auspícios do catolicismo tolerante.

Daí resulta que um país que está se afastando de sua herança de mistura em direção à xenofobia está sucumbindo à amnésia, esquecendo sua identidade. Toda a novela, então, funciona como um lembrete dos valores espirituais e culturais do Brasil. Isto é o que Zoran prega em um discurso proferido na abertura de uma exposição de fotos sobre refugiados: "Vamos continuar sendo esse país que sempre fomos, que acolhe as pessoas em situação de refúgio, vamos

continuar sendo esse país onde as diferenças culturais podem conviver em paz e harmonia" (capítulo 33, 9 de maio). Esta mensagem é repetida na última frase do discurso final de Laila, citado acima, que tenta ocultar a islamofobia e o apagamento histórico implícitos na lista miscelânea inclusiva de "órfãos", e que vale a pena repetir aqui: "Que angolanos, curdos, ciganos, bolivianos, tibetanos, palestinos, congoleses, indianos, filipinos, sírios, cristãos, judeus, muçulmanos de Mianmar e de todos os outros não sejam mais órfãos, mas filhos desta terra".

Muçulmanos, não o Islã

Como argumentei em outro lugar (Hassan), as relações culturais Sul-Sul são mediadas ou trianguladas por discursos do Norte, como o Orientalismo e outras formas de produção e disseminação do conhecimento hegemônico, como a mídia, tendo como resultado um tipo de "Orientalismo brasileiro". Esse discurso derivado geralmente reflete exotismo, preconceito religioso, estereótipos étnicos e afiliações e auto-imagens conflitantes. Um discurso como o Orientalismo brasileiro não é estático, mas responde a eventos e pressões internacionais e nacionais em vários pontos de sua história. Se o aumento da xenofobia e da intolerância nos últimos anos coloca a identidade cultural brasileira como uma baseada na mistura racial e cultural sob extrema pressão, *Órfãos da terra* responde afirmando o tipo de excepcionalismo brasileiro evidente no discurso final de Laila. Mas a afirmação soa vazia porque o excepcionalismo é, por definição, excludente. A mensagem mista da novela consiste, portanto, em uma rejeição islamofóbica da xenofobia: acolher muçulmanos, mas não o Islã, ou muçulmanos sem o Islã. Considerada em conjunto com a denúncia explícita da novela sobre as políticas governamentais atuais, parece que o Brasil está encurralado entre duas ameaças: uma interna, a ideologia de extrema-direita, e outra externa, o Islã. No entanto, sucumbindo à islamofobia, a novela paradoxalmente adere

à própria ideologia que pretende rejeitar. O mesmo excepcionalismo também leva ao apagamento pela novela da história palestina e ao endosso da narrativa sionista dominante, ecoando assim a posição pró-Israel de Bolsonaro, ela mesma um eco das políticas coloniais da Europa Ocidental e dos EUA no Oriente Médio desde a Declaração de Balfour (1917). Ao endossar tacitamente essa lógica, a novela abandona qualquer vestígio de solidariedade Sul-Sul, ao mesmo tempo em que afirma a inclusividade abrangente do Brasil.

OBRAS CITADAS

Farah, Paulo Daniel Elias. "The Summit of South American-Arab States: Historical Contexts of South-South Solidarity and Exchange." In *The Middle East and Brazil: Perspectives on the New Global South*. Ed. Paul Amar. Indiana UP, 2014. 39-56.

Garcia, Rafael Tsavkko. "Is Brazil no Longer Safe for Refugees and Immigrants?" *Aljazeera,* August 16, 2017. https://www.aljazeera.com/indepth/opinion/2017/08/brazil-longer-safe-refugees-immigrants-170809113330259.html Accessed January 30, 2020.

Guedes, Thelma and Duca Rachid. *Orfãos da terra*. Dir. André Câmara. Rede Globo, 2019.

Hassan, Waïl S. "Carioca Orientalism: Morocco in the Imaginary of a Brazilian *Telenovela*." *The Global South Atlantic*. Eds. Kerry Bystrom and Joseph Slaughter. Fordham University Press, 2018. 274-94.

Jecupé, Kaká Werá. *A terra dos mil povos: História indígena do Brasil contada por um índio*. São Paulo: Editora Fundação Petrópolis, 1998.

Karam, John Tofik. "Beside Bandung: Historicizing Brazil in the 'South American-Arab Countries' (ASPA) Summit." In *Latin America and the Middle-East: Crossed Perspectives*. Edited by Hoda Nehmé, Roberty Khatlab, and Mirna Abboud Mzawaq. Kaslik, Lebanon: PUSEK, 2015. 121-38

Schiavon, Fabiana. "Promessa de sucesso, *Orfãos da terra* chega ao fim nesta sexta após perder fôlego no meio." *Folha de S. Paulo*, September 27, 2019. https://f5.folha.uol.com.br/televisao/2019/09/promessa-de-sucesso-

-orfaos-da-terra-chega-ao-fim-nesta-sexta-apos-perder-folego-no-meio.shtml Accessed October 26, 2019.

Soares, Alessandro. "*O Clone* estréia com 47 pontos de audiência." *Diário do Grande ABC*. October 2, 2001. https://www.dgabc.com.br/Noticia/300168/-o-clone-estreia-com-47-pontos-de-audiencia Accessed December 18, 2019.

"Último capítulo de *O Clone* bate recorde de audiência." *Diário do Grande ABC*. June 15, 2002. https://www.dgabc.com.br/Noticia/272082/último-capitulo-de-o-clone-bate-recorde-de-audiencia Accessed December 18, 2019.

Xavier, Nilson. "Órfãos da Terra: Apesar da trama central cansativa, qualidades do folhetim seguraram a audiência." *HuffPost Brasil,* Septmber 27, 2019. https://www.huffpostbrasil.com/entry/orfaos-da-terra_br_5d8e6c04e4b0019647a88ca7 Accessed October 26, 2019.

Sobre os autores

Wilton Barroso Filho (1954-2019). Bacharel e Licenciado em Física pela Faculdade de Humanidades Pedro II (Rio de Janeiro, 1978). Mestre em Filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ- 1984) e Doutor em Epistemologia pela Universidade Denis Diderot (Paris VII- 1992). Pós- doutorado em Epistemologia pela Maison des Sciences de l'homme de Paris (2000). Pós-doutorado em Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ- 2004). Professor Associado da Universidade de Brasília (UnB) atuando no Departamento de Filosofia e no Departamento de Teoria Literária e Literaturas. Orientador de Mestrado e Doutorado no Programa de Pós-graduação em Literatura (POSLIT- UnB) e no Programa de Pós-graduação em Metafísica (PPGu- UnB). Membro da International Comparative Literature Association (AILC) e da Associação Brasileira de Estudos Comparados (ABRALIC). Desenvolveu pesquisas comparatistas entre Metafísica e Literatura. Líderou o Grupo de Pesquisa em Epistemologia do Romance (http://epistemologiadoromance.blogspot.com.br).

Eduardo F. Coutinho é Professor Titular de Literatura Comparada da UFRJ e pesquisador 1 A do CNPq. É Doutor em Literatura Comparada pela UC-Berkeley, EUA. Tem sido Professor Visitante em universidades no Brasil e no exterior – Havana (Cuba), Córdoba (Argentina), Bochum (Alemanha) e Illinois (EUA), onde foi Distinguished Visiting Scholar em 2011-12. É membro fundador e ex-presidente da ABRALIC e ex-vice-presidente da AILC/ICLA. Tem publicações em periódicos especializados no Brasil e no exterior. Entre seus livros, citem-se: *The "synthesis" novel in Latin America: a study on Guimarães Rosa; Literatura Comparada na América Latina: ensaios*; *Literatura Comparada: reflexões*, *Rompendo barreiras: ensaios*. *É ainda organizador de Brazilian Literature as World Literature*.

Betina Cunha é Professora titular na UFU; possui graduação em Letras pela Universidade Federal de Uberlândia, cursos de Especialização no Canadá e Antilhas, Maîtrise ès Lettres na Universidade de Nice (França), Mestrado e Doutorado em Letras, pela Universidade de São Paulo, e pós-doutoramento em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Possui diversas publicações nos seguintes temas: narrativa, discurso literário, estudos culturais, literatura comparada, francesa e brasileira. É líder do Grupo de pesquisa registrado no CNPq, «Narrativa moderna em questão»; membro do grupo de pesquisa «Textualidades contemporâneas: processos de hibridação». Vice-Presidente eleita para gestão 2018-2019 da Associação Brasileira de Literatura Comparada - ABRALIC, Conselheira da Diretoria da ANPOLL - Associação Nacional de Pós Graduação e pesquisa em Letras e Linguística e Membro da Rede PICNAB - Programa internacional de investigação Científica Nantes, Aveiro e Brasília.

Sérgio Nazar David é Professor Titular de Literatura Portuguesa da UERJ. Autor dos livros de poemas *Onze Moedas de Chumbo* (2001), *A Primeira Pedra* (2006), *Tercetos Queimados* (2014) e *O Olho e a Mão* (2018, com Ana Marques Gastão) pela 7Letras; e de ensaios *Freud e a Religião* (Jorge Zahar, 2003), *O Século de Silvestre da Silva* (vol. 1, Prefácio, 2007; vol. 2, 7Letras, 2007). Organizou as edições críticas de *Cartas de Amor à Viscondessa da Luz* (Quasi Edições, 2007), de *Correspondência Familiar* (Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2012), de *Correspondência para Rodrigo da Fonseca Magalhães* (INCM, 2016) e de *Filipa de Vilhena & A Sobrinha do Marquês* (INCM, 2020), de Almeida Garrett.

Maria Aparecida Fontes é Professora/Pesquisadora de Literatura Portuguesa e Brasileira do Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari, da Università Degli Studi di Padova. Tem Pós-doutorado

em Studi Linguistici Culturali Comparati, pela Università Ca'Foscari di Venezia, e é doutora em Letras pela UFRJ, em co-tutela com a Università di Roma "La Sapienza". Foi professora na Università di Verona, na Università di Bologna e na Universidad Católica de Chile, na qual foi também professora visitante, com bolsa Conicity do Governo chileno, ministrando cursos no Mestrado e Doutorado. É membro da Associazione italiana di studi portoghesi e brasiliani e diretora da Coleção LusoAfroBrasiliana, Editora Aracne, Roma. Dentre suas publicações recentes, destacam-se os livros *A beleza é voz de Estado. Futurismo: Mito, arte, política e poética na construção da identidade nacional* (2015) e *Lei. Studio sulle scrittrici brasiliane contemporanee* (2018).

Waïl S. Hassan é Professor Titular de Literatura Comparada na University of Illinois at Urbana-Champaign (EUA) e ex-Presidente da American Comparative Literature Association. Especialista na literatura árabe, é autor de *Tayeb Salih: Ideology and the Craft of Fiction* (2003) e *Immigrant Narratives: Orientalism and Cultural Translation in Arab American and Arab British Literature* (2011). Traduziu (do árabe para o inglês) o livro *Thou Shalt Not Speak My Language* do crítico marroquino Abdelfattah Kilito (2008), e (do português para o árabe) o romance *O enigma de Qaf* do brasileiro Alberto Mussa (2015). Organizou varios livros e números especiais, inclusive *The Oxford Handbook of the Arab Novelistic Traditions* (2017) e *Arab Latin America* (*Review 99: Literature and Arts of the Americas* 52:2, dezembro 2019). Está escrevendo um livro sobre os árabes na literatura e cultura popular do Brasil.

Seth Jacobowitz é professor assistente do Departamento de Línguas e Literaturas da Ásia Oriental da Yale University e doutor pela Cornell University. Ele é o autor do livro *Writing Technology in Meiji Japan* (Harvard Asia Center 2015) e o tradutor para inglês

de *Corações Sujos* por Fernando Morais que vai ser publicado pela editora acadêmica Palgrave MacMillan na Série Estudos Latino--americanos em 2021.

José Luís Jobim é professor titular da Universidade Federal Fluminense e foi professor titular (aposentado) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Pesquisador do CNPq e Cientista do Nosso Estado (FAPERJ), foi presidente da Associação Brasileira de Literatura Comparada. Entre seus livros mais recentes, encontram-se: *Portugal segundo o Brasil* (2. ed., 2019); *Dialogues France-Brésil: circulations, représentations, imaginaires* (2018); *Literary and Cultural Circulation* (2017); *Mímesis e invisibilización social: la interdividualidad colectiva latino-americana* (2017); *Literatura e cultura: do nacional ao transnacional*(2013). Mais informações em http://lattes.cnpq.br/2864489503546804

Marisa Lajolo, pesquisadora sênior do CNPq, possui os títulos de mestrado (1975) e doutorado (1980) pela Universidade de São Paulo, e é atualmente professora da Universidade Presbiteriana Mackenzie, tendo sido docente da Universidade Estadual de Campinas. Com Regina Zilberman, publicou várias obras sobre leitura no Brasil. Autora de obra extensa e diversificada, coordenou o projeto FAPESP destinado a inventário e estudo da documentação lobatiana e, em 2009, com J. L. Ceccantini, organizou o volume Monteiro Lobato, livro a livro: obra infantil (Ed. Unesp Imprensa Oficial), eleito o melhor livro de não ficção. Em 2012, seu livro Gonçalves Dias: o poeta do exílio foi premiado pela Academia Brasileira de Letras.

Rogério Lima é professor associado da Universidade de Brasília. Graduado na Universidade Federal Fluminense (1989), obteve pela Universidade Federal do Rio de Janeiro os títulos de mestrado (1995) e de doutorado (2001), e fez estudos de pós-doutorado na

Fondation Maison des Sciences de l'Homme - Paris (2008) e na Universidade Rennes 2, França, (2013). É autor de diversos artigos e livros publicados no Brasil e no exterior, foi presidente da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras (ANPOL), presidiu a Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC), gestão 2018-2019.

Ignacio López-Calvo is UC Merced Presidential Endowed Chair in the Humanities and Professor of Latin American literature. He is the author of more than ninety articles and book chapters, as well as eight monographs and twelve edited books on Latin American and U.S. Latino literature and culture. He is the co-founder and co-executive director of the academic journal *Transmodernity: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World* as well as the co-executive director of Palgrave Macmillan book series "Historical and Cultural Interconnections between Latin America and Asia" and the Anthem Press book series "Anthem Studies in Latin American Literature and Culture Series."

Maria Elizabeth Chaves de Mello realizou pós-doutorado na Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris, em 2008. Defendeu mestrado e doutorado em Letras na PUC-Rio, em 1993. Foi professora de língua e literatura francesa na PUC- Rio e de literatura brasileira na Université du Québec à Montréal. Lecionou língua e literatura francesa e comparada na Universidade Federal Fluminense (1992 a 2017). Atualmente, é professora de literatura comparada nos cursos de mestrado e doutorado da UFF. Orienta mestrado, doutorado e supervisiona pós-doutorado. É pesquisadora 1D do CNPq. Em 2001, foi condecorada pelo governo francês com "Chevalier des Palmes Académiques".

Robert H. Moser, Ph.D., is Associate Professor of Portuguese at the University of Georgia's Department of Romance Languages. A specialist in Luso-Brazilian literature, culture, and language studies, he is also director of the federally funded Portuguese Flagship Program. Moser has published two books, *The Carnivalesque Defunto: Death and the Dead in Modern Brazilian Literature* (Ohio University Press, 2008) and *Luso-American Literature: Writings by Portuguese-Speaking Authors in North America* (Rutgers University Press, 2011), and numerous articles and reviews in scholarly journals and edited volumes.

Gerson Roberto Neumann é Doutor em Ciência da Literatura pela FU-Berlin (2004), Mestre em Literatura Comparada pela UFRJ (2000) e Graduação em Letras Português/Alemão pela UNISINOS (1994). É professor da UFRGS, dedicando-se aos estudos de literatura e de tradução. É ex-bolsista do DAAD e da Alexander-von--Humboldt Stiftung. Publicou obras e artigos na área da Literatura Comparada e da Literatura Alemã e traduções de Uwe Timm, Yoko Tawada e Friedrich Gerstäcker. É pesquisador-fundador do Centro de Estudos Europeus e Alemães – CDEA e Membro do Instituto Histórico de São Leopoldo e editor da Revista Contingentia, da UFRGS. É presidente da Abralic (Gestão 2020-2021)

A. J. Racy, Ph.D., is Distinguished Professor of Ethnomusicology at the University of California, Los Angeles, and a performer and composer. Born in Lebanon, Racy is internationally recognized for his extraordinary musicianship and his numerous publications, including his award-winning book, *Making Music in the Arab World* (Cambridge University Press, 2003). He is a master of many traditional instruments, particularly the nāy, a reed flute, and the buzuq, a long-necked fretted lute. Racy gives concerts and lectures extensively throughout the world and has received numerous honors and tributes.

Maria Cristina Cardoso Ribas é Doutora em Teoria Literária pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ (1997), Procientista (UERJ/Faperj) desde 2011 e Professora Associada em Letras na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, em Literatura Brasileira, Literatura Comparada e Intermidialidades, área em que concluiu o Pós-Doutoramento pela UFF em 2018. Em 2020, assumiu a Coordenação adjunta do Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Formação de Professores da UERJ. Orientadora de Mestrado, Doutorado e Iniciação Científica, possui capítulos de livros e artigos publicados em periódicos nacionais e internacionais.
Lattes: http://lattes.cnpq.br/5649309114787011 Orcid: https://orcid.org/0000-0002-2289-4004

Giulia Riccò é professora de italiano na Faculdade de Línguas e Letras Românicas na University of Michigan. Se formou em literatura e cultura italiana e brasileira na Università di Bologna, onde obteve o título de mestrado em 2012. Sua pesquisa de doutorado, defendida em 2019 no Departamento de Línguas e Letras Românicas da Duke University, traça a evolução do conceito de italianità/italianidade entre as elites de São Paulo desde o fim do século XIX até ao começo Estado Novo. Publicou artigos nas revistas *Mester*, *Forum Italicum*, *Cultural Dynamics* e organizou o volume 138 da revista *Radical History Review* dedicado ao fascismo e antifascismo desde 1945.

Márcio Seligmann-Silva é doutor pela Universidade Livre de Berlim, pós-doutor por Yale, professor titular de Teoria Literária na UNICAMP e pesquisador do CNPq. É autor de, entre outros livros, *Ler o Livro do Mundo* (Iluminuras, 1999) e de *O Local da Diferença* (Editora 34, 2005); organizou os volumes: *História, Memória, Literatura: o Testemunho na Era das Catástrofes* (UNI-

CAMP, 2003) e *Palavra e Imagem, Memória e Escritura* (Argos, 2006) e coorganizou *Catástrofe e Representação* (Escuta, 2000), *Comparative Literature:Sharing Knowledges for Preserving Cultural Diversity* (Eolss Publishers, Oxford, UK, 2008) e *Escritas da violência* (7Letras, 2012).

Antonio Luciano de Andrade Tosta é Professor de Literatura e Cultura Brasileira da University of Kansas, onde também dirige a pós-graduação do Center for Global and International Studies. Prof. Tosta tem Ph.D. em Literatura Comparada e Mestrado em Estudos Portugueses e Brasileiros pela Brown University, Mestrado em Literatura Comparada pela SUNY Buffalo e Licenciatura em Letras pela Universidade Federal da Bahia. É autor de *Confluence Narratives: Ethnicity, History and Nation Making in the Americas* (2016) e de artigos e capítulos de livros sobre literatura brasileira. Co-editou também *Luso-American Literature: Writings by Portuguese-Speaking Authors in North America* (2011) e *Brazil* (2015).

Frans Weiser é professor associado de Literatura Comparada e Estudos Latino-americanos na Universidade da Geórgia. Sua pesquisa engloba os estudos inter-americanos e intermidiais. Seu livro, *False Documents: Inter-American Literature, Cultural History, and the Lost Decade (1975-1992)* (The Ohio State University Press, 2020), traça a ascensão da história cultural simultaneamente no Brasil, América Hispânica, e Estados Unidos durante a chamada década perdida, através de análises comparativas de escritores que recorrem a "documentos falsos" para criticar o nacionalismo, tais como Silviano Santiago, Ana Maria Machado, Tomás Eloy Martínez, Laura Antillano e Jay Cantor.

Regina Zilberman, doutora pela Universidade de Heidelberg, com estágios de pós-doutorado na Inglaterra (University

College), e na Brown University (EUA), é professora associada do Instituto de Letras, na UFRGS. É pesquisadora 1A do CNPq. Foi professora titular da PUCRS. Publicou, entre outras obras, *Estética da Recepção e História da Literatura*, *A formação da leitura no Brasil*, *Como e por que ler a literatura infantil brasileira*, *A leitura e o ensino da literatura*, *Brás Cubas autor Machado de Assis leitor* e *Literatura Infantil Brasileira*: uma nova outra história.