



LA REMONTÉE DES CENDRES : O POETA ÁRABE COMO CALÍGRAFO DO MUNDO.

Prof^a Dr^a Cláudia Falluh Balduino Ferreira¹

<http://lattes.cnpq.br/8587078187455906>

RESUMO – O presente trabalho é uma análise do modo de formação de uma poética especificamente árabe provinda dos estratos da obra do escritor marroquino de expressão francesa Tahar Ben Jelloun *La remontée des Cendres*, seguida de *Non Identifiés*, poemas escritos sobre os mártires da guerra do Golfo. A análise desses dois poemas se realizará através da fenomenologia que, servirá como o vetor explicativo do modo pelo qual o poeta se apropria da arte caligráfica, os absorve e os transforma criando uma poética particular, exclusiva, clara e distintamente árabe.

149

PALAVRAS-CHAVE - Fenomenologia, arte caligráfica árabe, poesia sobre mártires da guerra.

ABSTRACT - This study analyses the way a specifically Arab poetics emerges in the work the French-speaking Moroccan poet Tahar Ben Jelloun, with special reference to *La remontée des Cendres* and *Non Identifiés*, poems about the martyrs of the Gulf War. Phenomenology is used in the analysis of these two poems as a vector for explaining the way the poet handles the material features, like the calligraphic art, absorbing and transforming them to create a peculiar, exclusive, distinctly and unmistakably Arab poetics.

KEYWORDS - Phenomenology, Arabic calligraphic art, poems about the martyrs of the war.

A Elegia como desejo inextinguível.

Se de chofre e à queima-roupa, me desfechassem a mais preocupante, a mais inquietante de todas as questões: 'Que é o homem?', creio que responderia com desassombro e sem hesitação: O homem é o animal que se recusa a aceitar o que gratuitamente lhe deram e gratuitamente lhe dão. (Cf. SOUSA, 1988, p.7)

¹ Cláudia Falluh Balduino Ferreira é Doutora em Teoria Literária e professora de língua francesa na Universidade de Brasília.



Consideremos a obra literária como a amostra da imersão do homem no mundo. E consideremos o homem como integrante e participante de uma totalidade. Como tal, dela é dependente, portanto incompleto, e tanto se regozija pelo seu pertencer, o que lhe confere uma identidade, quanto sofre pela sua dependência. Fato este gera uma eterna ânsia de completude, cujo moto é o desejo.

Kurt Goldstein, que muito influenciou Merleau-Ponty faz a seguinte observação no final de seu livro *The Organism: A criatura particular*, mostra em relação à totalidade do ser, a mesma espécie de ser do que a que um fenômeno isolado do organismo manifesta em relação à totalidade do organismo: ela manifesta imperfeição, rigidez e tem o seu ser só na totalidade. (Cf. GOLDSTEIN, 1988)²

Apesar de seus estudos terem sido basicamente inseridos na área de pesquisas da neurofisiologia dedicadas a acompanhar as mudanças que ocorriam em pessoas vítimas de seqüelas produzidas por diversos tipos de lesões cerebrais causadas por ferimentos de guerra, entre outros, a teoria holística da biologia de Goldstein poderia ser empregada em sua totalidade para desvendar e explicitar os processos de inclusão do homem no mundo.

150

Goldstein deixa claro em seu livro que acreditava que estes estudos, mesmo que voltados para o entendimento dos comportamentos adaptativos de pacientes lesionados, poderiam ser de grande valia para a compreensão dos processos de funcionamento adaptativos dos indivíduos de um modo geral, não só daqueles ditos “enfermos”.

Voltemos à reflexão segundo a qual o organismo tem sua completude apenas na totalidade. Isso significa dizer que, da mesma forma que tal parte, ou tal comportamento do organismo constitui uma modalidade do organismo total, de modo que o seu ser ou a sua realidade reside no organismo como totalidade, o próprio organismo envolve na relação com a totalidade do Ser, em relação à qual ele aparece tanto como incompleto, como derivado.

Merleau-Ponty herdeiro desta noção dirá em *Fenomenologia da Percepção*: O corpo próprio está no mundo assim como o coração no organismo; ele mantém o espetáculo visível continuamente em vida, anima-o e alimenta-o interiormente, forma com ele um sistema. (PONTY, 1999, p. 273)

² No prefácio deste trabalho fica clara a intenção do autor de propor um novo método para o estudo dos seres vivos, principalmente o homem. Este método, chamado holístico, propunha-se a entender o organismo como um todo e não como a soma de partes isoladas. Pelo método holístico nenhum tipo de experiência deve ser excluído ao se estudar os seres vivos - toda e qualquer forma de experiência é válida para o entendimento global do funcionamento deste ser. A visão de ser humano contida na teoria holística de Kurt Goldstein prega que o sentido de “ser” só é possível através da experiência conjunta de existência com os outros e no mundo.



Assim, a realização do ser vivo individual só existe através da integração plena na totalidade do Ser. Qualquer ser vivo anseia por uma superação da sua própria individualidade, anseia por uma por uma identificação com a totalidade, o que equivale dizer que a condição de sua existência, a individualidade é também a razão da sua imperfeição. Este raciocínio se refina com a afirmação de Renaud Barbaras, segundo o qual:

O ser vivo é caracterizado por uma insatisfação que, por definição, não pode ser superada já que ele visa uma totalidade impossível, já que a aparição do objeto da sua ânsia equivale à sua desaparecimento enquanto sujeito. Assim pode-se realçar o fato de o ser vivo nunca encontrar satisfação, a despeito da realização das suas necessidades; há uma inquietude, uma tensão própria ao ser vivo, que resulta numa mobilidade contínua e independente do preenchimento das necessidades, necessidades que aparecem assim como condições e não como finalidade da vida. (BARBARAS, 2000, P.143)

Daí se conclui que o ser vivo é aquele que tenderia não para o sobreviver, mas para a realização inevitavelmente adiada, da sua própria essência. Isso equivale a reconhecer que a vida é caracterizada pelo desejo, e que o desejo é o seu próprio modo de existir. A definição de desejo que Barbaras cria o distingue da necessidade. Para ele desejar não é querer, nem passar necessidade: a característica do desejo é que o objeto que ele visa aviva-o no momento em que o preenche, de tal modo que a fonte de satisfação é ao mesmo tempo um motivo de insatisfação, conforme explica no seguinte trecho: Ao contrário da necessidade, que cessa quando satisfeita, quanto mais o meu desejo acha objetos de satisfação ou se realiza, mais eu desejo. Assim o objeto do desejo existe sob a forma da sua própria ausência: estar presente ao desejo significa acirrá-lo e, portanto, equivale a estar ausente. (*ibidem*, p.144)

A consumação - no sentido de que consumir é realizar o desejo - gera o espaço vazio, ou a ausência, por si geradora de mais uma nova ânsia de consumação, portanto, de realização, logo, de geração de espaço vazio e de ausência, *ad infinitum*.

Assim são, no plano artístico que rege nossa reflexão, as bandas caligráficas árabes que repetem o mesmo verso, ou as seqüências florais ou geométricas dos arabescos significando que o desejo seria uma *pulsão* original que não se extingue, nem se completa, mas recebe para transformar, e transforma para receber novamente.

Portanto, o sujeito da percepção é um ser vivo cuja essência é o desejo, o qual é a manifestação da presença e a negação desta presença enquanto ausência.

Sem querer aprofundar indefinidamente em aparatos exegéticos, essas circunvoluções pelo mundo da fenomenologia vem ao nosso auxílio na tentativa explicar que o tom elegíaco



quase permanente que rege a obra de Tahar Ben Jelloun, poeta de nosso estudo, deriva de seu modo de perceber o mundo, mundo este onde estão grafadas as diversas formas caligráficas.

A formulação fenomenológica sobre o desejo, enquanto reveladora da imersão do homem no mundo e suas ânsias originais, traz uma compreensão importante dos processos e principalmente da motivação da composição elegíaca que é, entre outras, a da poesia sobre os mártires da guerra. Portanto, ela revelará de qual maneira o contexto literário é criado a partir da imersão no mundo deste ser nascido com a dupla sina de a ele pertencer e dele se apartar, em um moto perpétuo vital. A literatura é, portanto, uma das telas onde se projeta a imersão humana e sua apreensão do mundo.

E se a literatura guarda esta posse, este modo de recepção do mundo, é, entre outros, porque a literatura contém o desejo da linguagem. De forma que a religião e a arte caligráfica árabes mostram ser também um meio através do qual a imersão do poeta se realiza e o faz apropriar-se internamente de sua realidade, de sua essência, reestruturando na obra *os mundos* dos quais deriva e está incluído e tomado, inclusive no sentido religioso.

A história das religiões é exemplar quando lembra a ambivalência de certas divindades antigas que possuíam tanto a forma graciosa e amável quanto a aparência terrível. É o caso dos deuses indianos Vrtra e Varuna, dos quais os textos védicos trazem preces freqüentes do gênero “Quando me livrarei de Varuna?”, por exemplo, e mais adiante preces do tipo “Quando estarei com Varuna?”, são exemplos de que esta mesma ambivalência divina é herdada pelo humano que busca e rejeita a totalidade. (ELIADE, 1962, p.130)

No islamismo, religião de Tahar Ben Jelloun, na qual o Verbo significa Deus, a união com o Ser chega a ser representada, entre muitos outros motivos, por sinais alfabéticos como a conjunção copulativa “e”, ou em árabe: “ و “, grafada de forma monumental na mesquita de Bursa, na Turquia, simbolizando a União. A letra Alif, a primeira do alfabeto árabe e que significa a letra A do alfabeto latino, simboliza o próprio Criador.

O Alif é, aliás, um símbolo grandemente evocado em muitos tratados sufi (CORBIN, 1983), com conotações múltiplas de grande complexidade. Ou seja, os símbolos, entre eles as formas caligráficas, revelam algo de mais profundo e mais fundamental, não sendo meros “decalques” da realidade, mas significando ascensão, União ao Ser e pela via mística.

Os princípios fenomenológicos nos amparam mostrando que tanto o contexto religioso de onde provém Ben Jelloun (o livro corânico caligrafado e permeado de iluminuras), o contexto social (a urbe islâmica e seu traçado), o contexto artístico (a arte caligráfica árabe antiga e moderna), o contexto histórico (as guerras e ocupações belicosas) e finalmente literário, são os



vários ambientes de deambulação deste ser carente e insatisfeito que é o Homem. E o poeta marroquino Tahar Ben Jelloun nele se inclui formidavelmente.

Os ambientes citados são propiciados pelo desejo, pois a arte é o desejo da imagem, a religião o desejo de Deus, a história o desejo da verdade através da origem dos fatos. Portanto a fenomenologia pode também explicar esta busca incessante da qual a poesia, a religião, a arte a história são elementos ao alcance do homem para fazê-lo alçar-se rumo à integração com a totalidade, na busca da complementação de parte do seu ser. Parte sofredora? Nem sempre. Entender o desejo não apenas como a dor diante do que não se possui, mas como um elemento positivo de alcance de algo ainda mais positivo porque gerador da própria vida é compreendê-lo corretamente. Assim, a própria respiração é uma ânsia rumo à vida, para mostrar que a simplicidade é também irmã do desejo. A carência do bem gera o próprio bem e nem sempre o mal, como se poderia supor devido ao fato de o desejo tender sempre a estar ligado a algo que não se tem. O desejo é a busca do outro elemento, de algo, porém visando a satisfação.

Esta busca razoável da satisfação, todavia pode se dar em literatura através da via elegíaca, ou cômica, ou trágica. Se todos os gêneros são expressões da mesma busca, o que os distingue é a variante e a intenção com que se galga ao sentido, o que equivale dizer que o desejo é o valor com o qual se apreende o objeto desejado.

Em outras palavras, os esboços do que o homem quer se dão através da manifestação do que cria. Dentre os frutos desta criação está a poesia árabe sobre os mártires da guerra.

A manifestação perceptiva ou o poeta árabe como calígrafo do mundo.

Eu vos instalei no centro do mundo, para que de lá examinásseis mais comodamente em torno de vós o que nele existe. (MIRANDOLA, 1993).

Se a arte e a religião esteios vigorosos e construtivos dos quais serve o poeta marroquino Tahar Ben Jelloun em toda sua obra, é porque ambas estão profundamente gravadas na sua visão do mundo que não lhe pertence, mas onde ele está.

E se o mundo não lhe pertence, não o deixa, todavia, menos incluso, pois a ele o poeta se dirige vigorosamente em busca da visão e, aberto ao mundo, com ele comunica-se sem possuir o que é inesgotável.

Um dos grandes fatores que fundam a existência da poesia de Tahar Ben Jelloun, sobretudo a poesia sobre as vítimas das guerras, é a dramática realidade do *pathos*, do sofrimento



transcendental, do sacrifício e da exclusão, aliados a uma plasticidade incontestada, que recoloca em questão o iconoclasmo islâmico e sua radical profundidade histórica.

A malha singular e estrategicamente intrincada da poesia sobre as vítimas das guerras baseia-se, em certos aspectos, nos mesmos moldes com os quais se recortaram os traçados da caligrafia religiosa. Esta, por sua vez, é visão freqüente, continuada e guarnecida, e está enleada no imaginário daquele poeta, o qual se abre infatigavelmente ao mundo, para dele recolher o gráfico-grafado sentido das coisas.

Do mesmo modo as formas caligráficas árabes expandem-se sempre na composição interna da poesia benjelouniana – revelando-se no tecido poético que se faz ora impenetrável, ora límpido, poesia ora furiosa e pagã, ora atroz iconoclasta, ora elegíaco louvor, ora prece compassiva.

Suas formas estruturais e temáticas revelam que seu inventor não se esqueceu e se serve constantemente de todos os modos caligráficos presentes em seu mundo desde as expansões da conquista islâmica até à modernidade.

Os quatro estilos caligráficos que o norte africano, – o Magreb - conheceu: o *Qayrawani*, o *Andalusi*, o *Fasci* e o *Soudani*, respectivamente escritas nascidas em *Kairuan*, *Andaluzia*, *Fez* e *Sudão*, têm todas elas sua história própria

Estes estilos foram gerados seguindo a necessidade, natureza e, principalmente, a nosso ver, conforme as demandas do traçado psicológico próprio de cada grupo étnico da região. Através deles nota-se o homem apreendendo o mundo e o traduzindo em sua forma de expressão mais apurada e requintada: a expressão artística e religiosa. Isso se deriva do fato de que esses modos caligráficos foram usados tanto para a redação do Alcorão – portanto um uso hierático -, como para a ornamentação e a comunicação real, - um uso demótico.

Dentro do uso hierático sobrepõem-se a aplicação de determinados modos caligráficos como o cúfico marroquino em documentos de natureza estritamente solene. Apropriadas por Tahar Ben Jelloun, um poeta moderno, mas profundamente influenciado pelas formas plásticas dominantes do universo islâmico de suas origens, elas provam o estabelecimento do contraponto entre o homem e a possibilidade de expressão daquilo que pode ser um dos elementos que marcam a sua essência: a arte caligráfica.

Estas formas estão presentes na poesia de Ben Jelloun manifestada como *consciência do mundo*.



Seja o *fasci*:



Figura 1
Abertura da sura Maryam, em *fasci*

155

O *Andalousi*:



Figura 2
Estilo andaluz. Fragmento de página de Alcorão copiado em seda



Ou o *soudani*:



Figura 3
Saudação islâmica, ou Bismillah.

Todas estas formas estão presentes e intimamente acomodadas no imaginário do poeta que captou desta arte não apenas o juízo estético que se lhe emana, mas também o conhecimento que nela repousa.

Assim sendo, como a arte caligráfica possui um tom próprio que cada estilo engrandece e condensa, ao reconhecê-las e trazê-las para dentro da poesia o poeta revela um tipo de consciência de projeto deste mundo.

Na obra poética de Tahar Ben Jelloun, especialmente os poemas de *La remontée des cendres*,³ a dualidade do homem se reflete na correspondência entre sua poesia e a fina relação com a arte caligráfica, uma legando à outra os mesmos modos de composição, apesar do tempo que as separa no espaço, apesar da modernidade, transcendendo a ambos no imemorial desejo de desvendar o homem e o mundo. Especialmente certo homem e certo mundo árabe-islâmico.

³ Ascensão das cinzas. T.d.A.



A arte caligráfica, arte poética e arte da guerra.

Lembra-te que numa guerra teus menores erros têm sempre nefastas conseqüências. Geralmente, os grandes são irreparáveis e funestos. É difícil sustentar um reino que terás levado à beira da ruína. Depois de destruí-lo, é impossível reerguê-lo. Tampouco se ressuscitam os mortos. (SUN TZU, 2000)

Infelizmente a sabedoria das palavras acima não era conhecida daqueles que comandaram a invasão do Iraque na guerra do Golfo em 1991, e tampouco impediram o novo ataque em 20 de março de 2003 e a atual presença americana até hoje, mantendo um território de chamas e ruínas. E por que deveriam conhecê-las? Afinal, as palavras, e principalmente a poesia, quando surgem podem muito pouco, ou quase nada diante do caos programado. Contudo ela se ergue, e o faz por necessidade, conforme as palavras do poeta Tahar Ben Jelloun no prefácio de *La remontée des cendres*:

Alors la poésie se soulève. Par nécessité. Elle se fait parole urgente dans le désordre où la dignité de l'être est piétinée. Mais les mots restent pâles quand la blessure est profonde, quand le chaos programmé est brutal e irréversible. Contre cela les mots. Et qu'y peuvent-ils? Entre le silence meurtri et le balbutiement désespéré, la poésie s'entête à dire. Le poète crie ou murmure : il sait que se taire pourrait ressembler à un délit, un crime. (BEN JELLOUN, 1991, p. 6)

[Então a poesia se ergue. Por necessidade ela se transforma em palavra urgente na desordem onde a dignidade do ser é pisoteada. Mas as palavras são anêmicas quando a ferida é profunda, quando o caos programado é brutal e irreversível. Contra isso, restam as palavras. Mas o que podem fazer? Entre o silêncio ferido e o balbuciar desesperado, a poesia se obstina a falar. O poeta grita ou murmura; ele sabe que calar equivaleria a um delito, um crime.]⁴

Escrito em setembro de 1991, *La remontée des cendres* surgiu como uma edição bilingüe francês-árabe, sua versão árabe feita pelo poeta iraquiano Kadhim Jihad refugiado político na França desde 1976. As ilustrações que o compõem são do artista também iraquiano Dhiaa Azzawi, que já ilustrara obras de Tahar Ben Jelloun nos anos 1970 e vive em Londres desde 1976. Unidos à poesia tanto os textos quanto as ilustrações formam um conjunto especialmente erigido em honra das vítimas do conflito.

⁴ Tradução de Cláudia Falluh Balduino Ferreira.



Terminada a guerra, desocupados os territórios, enterrados os mortos, vítimas aos milhares deixadas para trás, qual o espaço para o poema? Onde situá-lo neste emaranhado sinistro e vergonhoso de estratégias políticas e do embate do maior contra o menor em que o descompasso tecnológico entre agressor e o agredido lembram antigas guerras e repetem erros ancestrais?

Talvez a poesia estivesse desde sempre refugiada na dor milenar que paira sobre o oriente médio, perímetro de infernais violações que não cessaram desde a invasão, saque e destruição de Bagdá em 1258 pelos mongóis, à ocupação palestina, passando pelo atual estado de um país envolto no incontrolável emaranhado fundamentalista.



Figura 4

Desenho de Azzawi, *La remontée des cendres*, 1991

Seja como for, a destruição que a televisão mostrou ao mundo, imagens de corpos sem pátria nem rostos, os destroços morais e materiais que os bombardeios provocaram, refletem o real que não precisa da poesia para ser atroz, contudo gerou *La remontée des cendres*.



Desde os primórdios de sua produção Tahar Ben Jelloun sempre apontou o descaso, a traição social e política, cantou a terra dos humildes, dos desprovidos, dos expulsos do território e da história, sem justificativas e com muitas perdas. Isso fez de sua obra uma denúncia das carências da história. Através dela ele condena as injustiças de seu país, o Marrocos, e do mundo árabe de uma forma específica, espontânea, quando grita também pela causa palestina e pela destruição iraquiana.

O poema encontra seu lugar no mundo da guerra que não lhe pertence, mas onde ele está, porque é a forma do mundo e o mundo presente que lhe confere forma. Homem e mundo intimamente coordenados se modificam contrariando e paradoxalmente enriquecendo o projeto que os uniu. O mundo não é o mesmo diante de novos eventos, pois o que renovado é, transformado está, portanto percebe de maneira diferente. Então o mundo é transformado na medida em que são novas as percepções deste novo homem que o integra e por ele é integrado.

Em *La remontée des cendres* o homem nascido da tragédia é por ela remodelado e renasce para um novo mundo. Uma vez dentro do poema, os atos, a fatalidade, a explosão, o estilhaço, a ocupação ilegítima, e os corpos - estes infelizes -, encontram uma nova forma de existência dentro da esfera da elaboração poética manifestada através da percepção aguda do poeta. E então já não são mais estilhaços, ocupações ou tragédias: são cinzas que ascendem e transcendem.

159

Marca incontestável do aniquilamento as cinzas guardam em sua falsa consistência o perpétuo não-ser da matéria em sua última redução. Pó do próprio pó, as cinzas são evocadas pelo poeta que com elas pontua o poema:

Ce corps qui fut un rire
Brûle à présent.
Cendres emportées par le vent jusqu'au fleuve
Et l'eau les reçoit comme les restes de larmes
Heureuses.
Cendres d'une mémoire ou perle une petite vie
Bien simple, une vie sans histoire, avec un jardin,
Une fontaine et quelques livres.
Cendres d'un corps échappé à la fosse commune
Offertes à la tempête des sables. (Cf. BEN JELLOUN, 1991, p. 15)

[Este corpo que foi um riso / agora queima. / Cinzas levadas pelo vento até o rio/ e a água as recebe como restos de lágrimas/ de felicidade. / Cinzas de uma memória da qual brota um viver / bem simples, uma vida sem história, com um jardim, / uma fonte e alguns livros/ Cinzas de um corpo que escapou da fossa comum/ ofertada à tempestade de areias.]



Centrado no caráter de devastação proposto pelos simbolismos da ruína física e moral, o poema *La remontée des cendres* tem o fogo como regente das imagens. Porém, subjacente a esta força ígnea, pulsa o microcosmo sobre o qual o fogo agiu e que Tahar Ben Jelloun tão bem recupera: o território das lembranças, das mentalidades, da memória, do riso, do rosto, do olhar, da lágrima feliz, do jardim, da fonte, dos arvoredos, do brilho do olhar, dos primeiros amores, do passeio, da pele macia, da chuva, dos livros, do lar, dos pássaros, do pensamento, do nome e da alma. É nesta camada fragilíssima, mas de sentido e propósitos máximos que o discurso sobre a guerra é sustentado por contraste possibilitando o protesto, o clamor e a lástima:

Quand le vent se lèvera, ces cendres iront se poser
Sur les yeux des vivants.
Ceux-ci n'en sauront rien
Ils marcheront triomphants avec un peu de mort
Sur le visage. (BEN JELLOUN, 1991, p. 15)

[Quando o vento soprar, estas cinzas irão pousar/ sobre os olhos dos viventes/ que de nada saberão, /e caminharão triunfantes com um pouco de morte/ sobre o rosto.]

Apropriando deste contexto que a guerra deixa para trás, Tahar Ben Jelloun ajusta a linguagem regente da atmosfera de devastação. Neste campo onde as brasas dormitam nasce a segunda camada de *s-ignificação*: ali crepitam as chamas, o raio, o fogo suave e preciso, ardem o sol e as queimaduras, reinam a calcinação, a sequidão, e finalmente, novamente triunfam as cinzas. São elementos de natureza ígnea.

Seu protesto se une ao de outros poetas excelentes como o palestino Mahmoud Darwish (Birwa⁵, Galiléia, 1942), ou os iraquianos Saadi Yusuf (Bassora, 1934), Taleb Abdelaziz (Bassora, 1956), Salman Dahud (Bagdá, 1962), Salah Hassan (Babilônia, 1960), este último recebeu o Prêmio de poesia iraquiana em 1992, e o Premio Dunya de poesia holandesa.

Ele é o autor do poema *Bagdad*.⁶

Bagdad

Eres una patria o un campo de tiro?
Eres un paisaje que hay de destruir
O una escalera de victimas

⁵ A pequena aldeia de Birwa, onde nasceu M. Darwish, e da qual ele e sua família tiveram que sair às pressas em 1948 com a saída das tropas inglesas da Palestina e a implantação do Estado de Israel, não existe mais. Como centenas de outras foram destruídas para a construção de novas cidades judaicas.

⁶ Traduzido do árabe por Muhsin Al Ramli.



Que no se sacia de su muerte?
Bagdad
Eres una cesta que se hunde
Y no se llena sino de vida?
Acaso es esta tu fiesta
O tu muerte?
Estos caramelos de fuego
Son para tus niños muertos
O para la última fiesta de tu degollación?
Entonces, muérete.
Volvamos adonde hemos venido,
A los desiertos y al infinito
Esperando un nuevo profeta.

Personificar uma cidade e com ela encetar um diálogo sobre as suas infelicidades, fatalidades, seu passado e seu presente e dar-lhe um estatuto feminino extraíndo os derivados desta condição tal como filhos, vestes, humores, é uma tática naturalmente sensível nesse poema sobre Bagdá.

Em Tahar Ben Jelloun, no poema a seguir sobre Fez, sua cidade natal, esse retorno não se concretiza sem antes de rejeitar e criticar até o fim as origens, não aceitando e resistindo a verdade desta cidade que significa a totalidade, mas sim, idealizando-a. Neste poema há grande simetria especular, ainda que sofrida como os últimos versos demonstram:

A présent que je dénude l'absente
Loin de ses visages fardés par tant d'oubli

A présent que le tombeau est prêt
Que les pleureuses sont venues du Sénégal et de Guinée

Fez se retourne dans sa couche
Comme si elle n'était pas souffrante
Eloignant d'elle le spectre de la fin
Elle dit Venise, Petra et Babylone
Sans nostalgie
Sans haine
Elle ressemble ses membres
Classe ses quartiers
Fait l'inventaire de ses pertes
Efface le faux
Et traîne dans les mosquées.

Il ne m'est de Fès que la sourde douleur
Hors des mots



Même si nous nous sommes perdus
Au large de nos espérances
A la limite de l'étoile morte

Fès circule dans les mémoires
Et coule dans les chansons pathétiques
Mendiant une couverture
Pour l'hiver des ruines
Rappelant sa gloire et ses victoires.

Ah Fès ! Que n'est-tu une brûlure de jeunesse
Une fresque dans un musée
Une terre d'asile pour les naufragés
Des nuits andalouses ?
Que n'est-tu l'ardeur de nos désirs
Manuscrit trouvé à Grenade ?

Oh Fès ! Notre angoisse qui déchire les draps de l'ennui
Notre sagesse rance
Notre désert intérieur
Terre impie
Arbre boguant sur les mers chaudes

Ah Fès !
Prière indécente
Parole outrageante
Petite gloire dévastée
Pourquoi es-tu si amère ?
Ton étoile s'est mêlée au sel
Et nous nous regardons
Dans ton visage
Miroir de notre âme. (BEN JELLOUN, 2003, pp. 68-73)

[Agora que desnudo a ausente/Longe dos seus olhos sombreados por tanto esquecimento/Agora que o túmulo está pronto/Que as carpideiras vieram/Do Senegal e da Guiné/Fez retorna ao seu parto/Como se não fosse sofredora/Afastando dela o espectro do fim/Fala de Veneza, Petra e Babilônia/Sem nostalgia/Sem ódio/Ela reúne seus membros/Classifica seus bairros/Faz o inventário de suas perdas/Apaga o engano/E vaga pelas mesquitas. /Só me resta de Fez a dor surda/Além das palavras/Mesmo se nós nos perdemos/Ao largo de nossas esperanças/No limite da estrela morta./ Fez circula nas memórias/E corre nas canções patéticas/Mendigando uma coberta/Para o inverno das ruínas/Relembrando suas glórias e suas vitórias/ Ah, Fez!/ Porque não és um ardor de juventude/Um afresco num museu/Uma terra de acolhida para os náufragos/Das noites andaluzas?/Porque não és o ardor de nossos desejos/Manuscrito encontrado em Granada?/Oh Fez! Nossa angústia que rasga os lençóis do tédio/Nossa sabedoria rançosa/Nosso deserto interior/Terra ímpia/Árvore que voga por mares quentes/Ah, Fez!/Prece indecente/Palavra ultrajante/Glória miúda devastada/Por que és tão amarga?/ Tua estrela se misturou ao sal/E nós nos olhamos/Em teu rosto/Espelho de nossa alma.]



Na dificuldade em unir-se à completude-cidade que se expande tornando-se completude do ser, reside a causa da angústia destes poetas. Seu reflexo no espelho-cidade onde ele vê sua própria face exterioriza a angústia, o tédio, a amargura, a ira e também o saber inútil, se inutilidade há no saber:

A partir destes dois poetas árabes em que a confluência cidade-totalidade está presente.

Já o poema de Salah Hassan sobre Bagdá termina com o retorno do poeta ao mundo de onde provém, *A los desiertos y al infinito*, constituindo, como no poema anterior um sistema intencionalmente criado em que os objetos representados são manifestações da percepção do autor, ou o seu mundo. Mas o poeta iraquiano que vive uma realidade social mais caótica e sofrida resiste mais em *pertencer* ao todo de onde deriva e não hesita em deixar a cidade livre para cumprir seu destino, para depois voltar tranqüilo às origens e encetar novas buscas e novas completudes:

Entonces, muérete.
Volvamos adonde hemos venido,
A los desiertos y al infinito
Esperando un nuevo profeta. (*ibidem*)

Particularmente acreditamos que tanto a atitude de Ben Jelloun e a de Salah Hassan são extremas.

A atitude de Ben Jelloun expõe um timbre mais depressivo em relação à inclusão à totalidade simbolizada talvez pela figura materna, ou pela cidade, mas certamente pelo feminino. Quanto a se unir a esta totalidade, Ben Jelloun se revela duvidoso da real necessidade ou de seu proveito, e triste e temeroso, insubordina-se diante do inexorável. Queixa-se taciturno, porém analítico e sem excluir uma grande dose de pessimismo é conhecedor da completude que estuda e da qual desconfia em solitária análise. Todavia Fez-totalidade pode aguardar o retorno deste contumaz e melancólico poeta.

O poeta Salah Hassan por sua vez transmite uma emoção controlada, ainda que grandiosa e distante, revelada nas perguntas um tanto quanto irônicas. A indiferença resignada deste poeta diante do inexorável - a cidade que se desfaz em estilhaços - surge como um tipo de covardia, ou no mínimo certa indolência quanto a agir em função do destino da urbe - leia-se como união à totalidade. Mais reservado e tímido, este poeta é lento em agir e, resignado, só lhe resta perguntar. Sua hesitação é um tipo de egocentrismo que prefere tudo desfazer e começar do zero em busca de outra realidade. Isso que pode parecer com um grande espírito empreendedor revela na



verdade uma personalidade gananciosa, algo ínvada, ainda que sóbria. Bagdá-totalidade destruí-se-á antes que este irônico retorne a ela.

Fleuma própria dos nascidos na guerra.

Neste ponto de nossa reflexão nos praz colocar em evidencia uma conhecidíssima e muito antiga técnica caligráfica árabe: a assim chamada “Técnica do espelho”, ou *muthna*.

Esta técnica deu origem a uma arte fecunda e simbólica. Frequentemente utilizadas principalmente na forma de caligramas cúficos, esta técnica consistia em compor um texto e refleti-lo através da dobra da palavra, de tal forma que do outro lado da superfície caligrafada surgia o reflexo do texto original. Os exemplos abaixo são modelos típicos desta técnica:

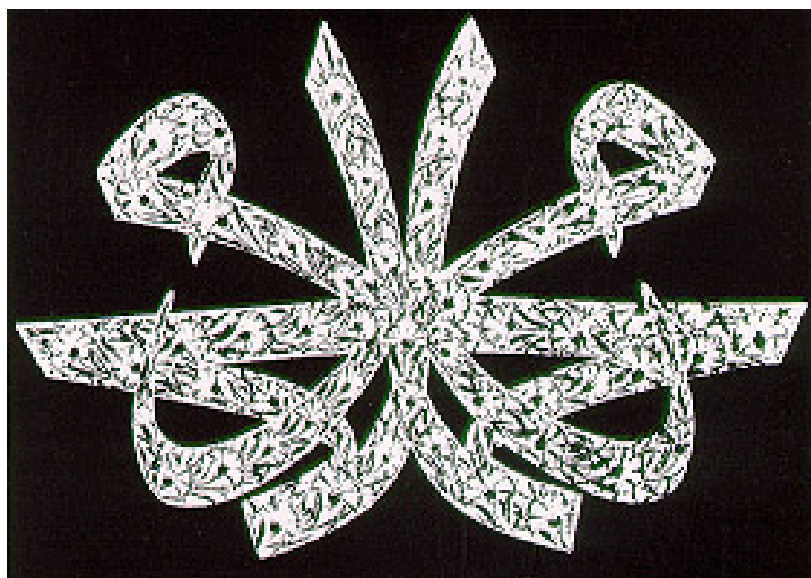


Figura 5
O nome *Mobamed*, em espelho

Já o singular caligrama a seguir foi, por sua vez, composto utilizando a técnica do espelho. Neste especial trabalho a junção de quatro nomes santos: o nome *Allah*, formando a testa, o nome *Ali*, formando o nariz, o nome *Mobamed* formando os olhos e a boca, e o nome *Hassan* os maxilares compõe um lado do rosto que adquire sua completude empregada à técnica, num tipo de eco em que uma face responde à outra. Porém todos esses nomes santos desaparecem na

⁷ Aqui está escrito em espelho o nome do profeta: “Mohamed”. Se dobrarmos esta imagem exatamente ao meio, veremos o nome duplicado.



formatação final do caligrama/rosto, restando ao contemplador a imagem que transcende a caligrafia.

Da mesma forma, no trecho seguinte, prefácio de *La remontée des cendres*, o poeta justifica, respalda e confirma a inclusão da técnica caligráfica dentro de sua obra ao escrever:

Ce sont ces corps anonymes, ces corps calcinés et dont on a vu brièvement des images à la télévision, à qui ce texte voudrait rendre hommage. Il voudrait leur donner des noms et les inscrire sur ne stèle pour le souvenir. Sans haine. Avec dignité. Jetés dans la fosse commune, ils feraient une sorte de visage anonyme qui contiendrait et rappellerait tous les absents. (BEN JELLOUN, 1991, p. 5)

[Este texto deseja homenagear esses corpos anônimos; corpos calcinados cujas imagens foram vistas rapidamente na televisão. Deseja dar-lhe nomes e inscrevê-los em uma lápide para que fossem lembrados. Sem ódio. Com dignidade. Jogados na fossa comum, eles comporiam um tipo de rosto anônimo que conteria e lembraria todos os ausentes.]

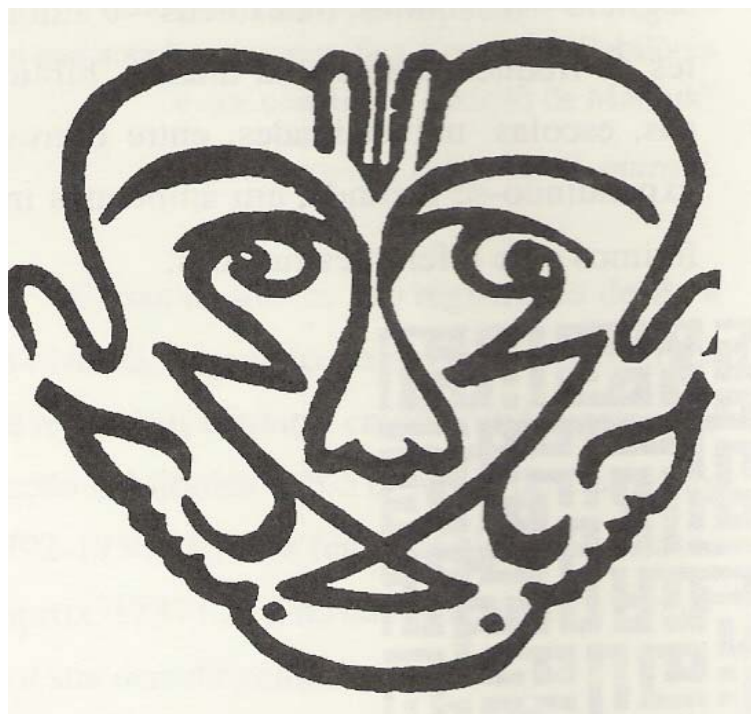


Figura 6
Caligrama composto por cinco nomes santos xiitas

⁸ Convém ressaltar que este caligrama é de origem xiita, que tinham em Ali, primo irmão do profeta o seu verdadeiro sucessor, e não os califas que seguiram a partir da dinastia Omíada, que são os muçulmanos chamados *Sunitas*, por seguirem a Suna sagrada.



Também se constata a mesma técnica no poema a seguir. Nele o motivo especular apesar de manter o duplo, é inverso, fosco, destituído de reflexos e brilhos. Prevaecem isso sim, os aspectos daquilo que perdeu o brilho e o viço. As imagens revelam o baço, o cego, o fosco, a ausência de luz e de reflexos. São os espelhos tanáticos, apropriados ao tom fúnebre do poema e aos seus *aspectos e espectros* turvos e desfeitos em sombras:

Oeil inversé dans une mare d'eau trouble
Ce n'est pas un miroir
Ni le reflet d'un souvenir
Ni la rumeur d'une fête brisée
C'est une pluie de toutes les cendres
Pétales d'une fleur inconnue
Ecailles d'un ciel sous le ciel
Poudre argentée qui vacille avec l'éclair
C'est cela le visage de notre dernier visage
Quand plus rien ne résiste
Quand la lumière nous trahit
Et nos enfants nous maudissent. (BEN JELLOUN, 1991, p. 30)

[O olho invertido num charco de água turva/ não é um espelho/ nem o reflexo de uma lembrança/ nem o rumor de uma festa interrompida/ é chuva de todas as cinzas/ pétalas de uma flor desconhecida/ escamas de um céu sob o céu/ pó prateado que cintila com o clarão/ é isso o rosto de nosso último rosto/ quando nada mais resiste/ quando a luz nos abjura/ e nossas crianças nos amaldiçoam.]

Através da forma elegíaca fúnebre em sua essência profunda o poeta marroquino prossegue seu discurso na segunda parte do livro denominada *Non identifiés*⁹.

Simbolizando as estruturas de câmeras ardentes, a arquitetura de cada um dos poemas é moldada pelo o nome de um desaparecido na guerra. Estes nomes são colhidos no obituário que a *Revista de Estudos Palestinos* publica regularmente. Ali, junto com a força deste mesmo nome de batismo, jazem a história de vida, o perfil, e a herança que a poesia ajuda a criar. O poeta age como se cada corpo que a guerra aniquilou necessitasse de uma apresentação para que no Além lhe fossem restituídas a conformidade da face e da vida tomada pelo estupor e pela surpresa do desaparecimento precoce e terrível que a guerra sabe causar. Sob os auspícios da *poiesis*, são encomendados estes corpos anônimos tombados em batalha ou em rotina civil. Corpos às vezes recolhidos, quase nunca identificados. São fruto e obra do imperialismo e do descaso de certa veia ocidental envolta em profunda noite da alma, já acostumados a versar pás de cal sobre a memória.

⁹ Não identificados. T.d.A.



Igualmente nos poemas de *Non-identifiés* há um pensamento poético em que a linguagem se apóia na força da imagem a qual é uma linguagem. Estes poemas nomeados criam o rosto e a totalidade, o perfil dos mártires através da palavra poética, revertendo, pela força da imagem criada, a força iconoclasta. O caligrama do rosto criado através dos nomes santos que vimos anteriormente é um exemplo aplicável a estas composições fúnebres. O poema abaixo é um exemplo;

Ali Saleh Saleh.

29 avril 1983.

On a ramené son corps dans une peau de mouton,
Sa tête et ses pieds nus dépassaient

Blancs de poussière.

Lentement ses membres se sont couchés dans le jour
Le sol s'est ouvert et l'a enlacé dans une infinie étreinte.

Il avait dix-sept ans

Ali Saleh Saleh

Son premier amour à Saïda

La mort nouée aux hanches de l'arbre. (BEN JELLOUN 1991, p. 53)

167

[Ali Saleh Saleh/ 29 de abril de 1983/ levaram o corpo dele enrolado numa pele de carneiro/ a cabeça e os/ pés nus ficavam de fora/ brancos de poeira./ Lentamente seus membros se deitaram no/ dia/ O chão se abriu e o enlaçou num infinito/ abraço./ Ele tinha dezessete anos/ Ali Saleh Saleh/ seu primeiro amor em Saída/ a morte atada aos quadris da árvore.]

Lapidário e fatídico Tahar Ben Jelloun retrata a dor dos outros e a sua, coloca-se na pele estilizada dos mártires e toma das formas caligráficas solenes e severas do mundo árabe para enumerar, compassivo, as fórmulas da epigrafia lutuosa.

Se devessem ser grafados nas paredes de um antigo mausoléu, sem dúvida a caligrafia árabe antiga e seus estilos solenes seriam apropriados a estas elegias tão imensas. Porém transportadas para modernidade aflitiva e cruel que a guerra e seus males representam, a caligrafia molda para a eternidade estes corpos que ora adormecem *in pace bene* no interior do poema.

Fátima Abou Mayyala

Ils sont entrés par le toit

Ils ont fermé portes et fenêtres

Ils ont enfoncé une poignée de sable dans la bouche
et les narines de Fatima.

Leurs mains déchirèrent son ventre

Le sang était retenu



Ils urinèrent sur son visage.
Fátima prit la main de la statue
Et marcha légère parmi les arbres et les enfants
endormis.
Elle atteignit la mer
Le corps dressé au-dessus de la mort. (BEN JELLOUN, 1991, p.56)

[Fatima Abou Mayyala

entraram pelo teto/ fecharam portas e janelas/ enfiaram um punhado de areia na boca/ e nas narinas de Fatima. / Mãos rasgaram-lhe o ventre/ O sangue estava retido/ urinaram no rosto dela. / Fatima tomou a mão da estátua/ e caminhou suave sobre as árvores e as crianças/adormecidas./ alcançou o mar/ o corpo erguido acima da morte.]

Os versos sobre a invasão e violação representam o ultraje. Na seqüência acontece a violação do corpo da mulher num tipo de elo, ou eco entre o micro-mundo violento que a cena no interior da casa representa e a guerra em seu sentido amplo.

A escatologia quer através da brutalidade que lhe é própria expor o desastre moral e físico. Logo, o sufocamento, o ventre rompido, o sangue retido, contrapondo-se ao fluxo da urina são ira e o furor sobre os botins de guerra. Pragmática e fria a linguagem não adoça o sentido. A entrada na casa e no corpo de Fátima desfigurando-o representa ruptura e a profanação dos rostos/caligramas gerando morte e perdas, pois o centro se desfaz.

Se o caligrama acima (Cf. imagem 6) o rosto é composto por palavras, no poema Fatima Abou Mayyala, ao contrário é mostrada a destruição do rosto humano através das palavras que contém injúria e profanação.

Mais uma vez Ben Jelloun lança mão da técnica caligráfica árabe, porém usada *ao avesso*. E usada ao avesso, o autor conforma a *especularidade* de seu uso em poesia, pois duas imagens no poema são postas em evidência: Fátima violada e Fátima alcançando as regiões etéreas do *post-mortem*, em espírito redimido e liberto estão uma diante da outra em reflexo abissal, pois uma se afasta da outra definitivamente.

Portanto, o poema propõe em toda plenitude a técnica do espelho, a *muthna* árabe, contrapondo vida e morte. E o faz do modo islâmico mais simbólico: o modo iconoclasta.

Ou seja. Se o calígrafo árabe usa arditosamente das palavras santas para compor a imagem figurativa que o caligrama representa e fugir assim da interdição iconoclasta islâmica, o poeta, por sua vez, também iconoclasta em suas origens, esconde a cena *através das palavras*. Porém esta cena se revela através delas ainda mais brutal que qualquer imagem.



Apesar da violência das imagens do poema acima, o que faz com que a visualidade das cenas diga sim e não ao iconoclasmo, os versos finais são momentos transcendententes dentro da desolação. É quando o autor que, fazendo-se Deus, liberta Fátima de todo seu sofrimento. Fátima alça as regiões imaginais, guiada pela entidade à qual dá a mão, revestida de toda etérea feminilidade refeita e realçada de seu frágil corpo sofrido, ergue-se acima do que há de mais puro: as árvores e as crianças, pelas quais ela passa suave.

Conclusão.

Assim como a arquitetura é, segundo Viollet-le-Duc¹⁰, o “*miroir de l'idéologie*”, a arte caligráfica e seus inúmeros estilos grafam-se especularmente no imaginário benjellouniano.

La remontée des cendres e *Non identifiés* são o ápice da elegia, em que os espectros de antigas cidades, - de Ur à Babilônia, de Petra à cidadela de Saladino, de Bosra, de Ebla aos portais azuis de Fez, - unem-se com o canto dos espectros que a poesia cria em honra dos mortos na construção de uma poética intrincada, porém coerente ainda que sombria, mas ainda sonora.

Toda a ornamentação que enriqueceu tanto o livro corânico e as cidades árabes, em que os arabescos e a arte caligráfica estiveram tão presentes ao longo dos séculos, é responsável pela emissão sub-reptícia dos modos e dos rumos dos sentidos dentro da obra literária, espaço infinito da expressão elegíaca que é a do autor.

Sendo assim, a resistência do poeta em unir-se à totalidade-cidade é diretamente proporcional ao desencanto de não mais a ela pertencer. O resultado é a elegia. E a poesia em honra dos mortos nas guerras é o seu ápice.

Merleau Ponty dirá no princípio de *O visível e o invisível*: “Vemos as coisas mesmas, o mundo é aquilo que vemos”. (PONTY, 2002, P.50)

Tahar Ben Jelloun e Salah Hussein não estão diante de aparência ou de uma representação das coisas. A percepção de ambos os coloca em contato com o mundo tal qual ele é, e o capacita a fazer uso do que percebe criando as formas e os universos de sua poesia conforme se lhes refletem na consciência essas mesmas formas e universos.

Felizmente o mundo não é apenas o que a percepção oferece.

Acima dos vícios de espírito refletido em uma percepção duramente fixada em um elemento seja ele doloroso como os ambientes das guerras, estão os espaços infinitos da criação

¹⁰ Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, (1814-1879) Arquiteto francês conhecido principalmente pela restauração de monumentos medievais como a Catedral de Notre-Dame de Paris, Sainte-Marie-Madelaine (Vézelay), a Basílica de Saint-Denis, a Sainte-Chapelle e a cidadela de Carcassone entre dezenas de outras.



que, transcendendo as cidades, os códigos caligráficos e as artes, desvelam os mundos e seus mistérios.

Nossa reflexão se fecha sobre a constatação de que a formação de uma poética própria através da mescla sutil e ordenada dos tópicos religiosos, artísticos, históricos e fenomenológicos são uma tentativa de explicar e de apresentar a intenção total que os fatos oferecem para o dimensionamento da beleza e da riqueza imensa e vária da arte islâmica. Dentro desta arte tem lugar privilegiado a poesia feita em honra dos mortos nas guerras. Ela é a herdeira de toda essa dimensão árabe-islâmica em que o fatalismo é a tônica, e na qual a palavra, o gesto humano seja ele automático ou intencionado tem uma significação não só no âmago do que foi vivido, mas na confluência de todas as circunstâncias históricas que geraram e uniram na poeira do tempo e das guerras a arte poética e a arte caligráfica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

ALCORÃO. Português. *Alcorão Sagrado*. Tradução de Samir Hayek. São Paulo: MarsaM, 2004.

AZIZA, M. *L'Image et l'Islam*. Paris : Albin Michel, 1978

170

BARBARAS, René. *Percepção e movimento: o desejo como condição de possibilidade da experiência*. in Conferências de Filosofia II. Porto Alegre: Campo das letras, 2000.

BEN JELLOUN, Tahar. *Cicatrices do Atlas*, Brasília: Universidade de Brasília, 2003. Tradução de Cláudia Falluh Balduino Ferreira.

_____. *La remontée des cendres*, Paris: Seuil, 1991

CORBIN, Henri. *Face de Dieu, face de l'homme, Herméneutique et soufisme*. Paris:Flammarion, 1983.

COZAR, Rafael de. *Poesía e Imagen*. Sevilha : El Carro de la Nieve, 1985

ELIADE, M. *Métophélès et l'androgynie*. Paris: Gallimard, 1962.

FERREIRA, Cláudia F.B. *As cicatrizes do Atlas, Tahar Ben Jelloun*. Brasília: Universidade de Brasília, Coleção Poetas do Mundo, 2003.

GOLDSTEIN, Kurt. *The Organism*. Mit Press, 1989. Tradução da citação de Patrícia Valle de Albuquerque Lima.

HANANIA, Aida. *A Caligrafia árabe*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

KHATIBI, Abdelkébir. *L'art calligraphique arabe*. Paris :Chêne, 1976.

Le code d'Hamurabi. Prólogo, Bagdá : Dar al Ma'mun Traductions et Publications, 1987.

M-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*, 1999.

_____. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2002.



PICO DE LA MIRANDOLA, Giovanni. *De Hominis dignitate*. Tradução e prefácio de Yves Hersant, Paris: Éclat, "Philosophie imaginaire", 1993.

Poesias de Salah Hussein: <http://www.poesiaarabe.com/salah.htm>.

SOURDEL, D et J. Sourdel-Thomine. *Dictionnaire historique de l'Islam*. Paris : PUF, 1996.

SOUSA, Eudoro de. *Mistério e Surgimento do Mundo*. Brasília: Universidade de Brasília, Coleção Biblioteca Clássica, 15. 1988.

SUN TZU. *Arte da Guerra*. Porto Alegre: LP&M, 2000. Traduzido do chinês para o francês pelo Padre Amiot (Jesuíta) em 1772 e traduzido do francês por Sueli Barros Cassal.

