

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS ORIENTAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS JUDAICOS E ÁRABES**

DANIEL MARTINS DE ARAÚJO STEFANI

Poética dialetal egípcia nas “Quadras de Salah Jahin”

Versão corrigida

**SÃO PAULO
2022**

DANIEL MARTINS DE ARAÚJO STEFANI

Poética dialetal egípcia nas “Quadras de Salah Jahin”

Versão corrigida

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Judaicos e Árabes do Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Michel Sleiman

SÃO PAULO
2022

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

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

M379p Martins, Daniel
Poética dialetal egípcia nas "Quadras de Salah Jahin" / Daniel Martins; orientador Michel Sleiman - São Paulo, 2021.
102 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Orientais. Área de concentração: Estudos Judaicos e Árabes.

1. Poesia árabe. 2. Salah Jahin. 3. Ruba'iyat. 4. Poesia dialetal egípcia. 5. Quadras. I. Sleiman, Michel, orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Anuência do (a) orientador (a)

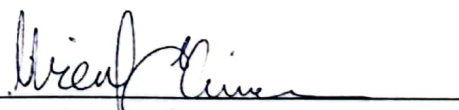
Nome do (a) aluno (a): Daniel Martins de Araújo Stefani

Data da defesa: 26 / 01 / 2022

Nome do Prof. (a) orientador (a): Michel Sleiman

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 21 / 03 / 2022



(Assinatura do (a) orientador (a))

Nome: MARTINS, Daniel Martins de Araújo Stefani
Título: Poética dialetal egípcia nas “Quadras de Salah Jahin”
Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em:

Banca examinadora:

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Agradecimentos

A Mariane, Victor e Luis. Mãe, irmão e pai a quem transbordam gratidão e amor.

À inspiração de Mariana Aleixo, e ao seu apoio, que foi irrisoluto.

Ao professor e orientador Prof. Dr. Michel Sleiman, por toda sua confiança, seu ensinamento, sua franqueza e amizade.

À Prof^ª. Dr^ª. Safa A-C. Jubran, ao Prof. Dr. Mamede Mustafa Jarouche, Prof. Dr. Miguel Attie Filho e Prof^ª. Dr^ª Mona Mohamed Hawi, por terem compartilhado e ensinado tanto ao longo da última década.

Aos queridos amigos e amigas arabistas, rede de apoio mútuo, inspiração e confiança: Alexandre Facuri Chareti, Felipe Benjamin Francisco, Jemima Alves, Pedro Martins Criado, Diego Montecinos, Renata Parpolov Costa, Elder Nascimento e Nasser Sawan.

Ao amigo egípcio Amr Essam e ao iemenita Sanad Sofy, por ajudarem tanto no mundo do dialeto e da cultura egípcia.

À Maré e a todas as pessoas queridas e amadas que a partir de lá fazem cotidianamente ter sentido o afeto, o cuidado e a construção coletiva: Marivalda dos Santos, Jailson de Souza e Silva, Felipe Moulin, Cleber Ribeiro, Felipe Almeida, Alberto Aleixo, Jorge Barbosa, Edmund Ruge, Elza Sousa, Patricia dos Santos, Lino Teixeira, Aruan Braga, Isabela Sousa, Beatriz Nascimento, Luciana Santos, Maria do Perpétuo, Alan Furtado Rocha, Zukiswa Wanner, Maryuri Grisales e Bira Carvalho.

Ao apoio dos amigos de longa data Matheus Mascarenhas, Raphael Humberto, Fernando Bandeira, Marcelo Maróstica, Bruno Abner, Pedro Henrique Martins, Allan Caetano, Alessandro Saggini, Luciano Santos, Cássia da Rosa e Tâmara Manrique.

RESUMO

MARTINS, Daniel. Poética dialetal egípcia nas “Quadras de Salah Jahin”. 2021. 100 f. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

Este estudo apresenta um olhar sobre os pressupostos e desenvolvimento da poesia dialetal do Egito das décadas de 1950-1970, sobretudo as quadras (*rubāʿiyyāt*) do poeta egípcio Ṣalāḥ Jāḥīn. Nesse percurso, o estudo dialoga com a tradição da poesia árabe escrita em dialetos e em gêneros como o *zajal* e o *mawwāl*, bem como com a experiência dos antigos, com destaque para Omar Khayyám, renomado poeta persa pela composição de *rubáy*. Ao final do Egito sob domínio otomano, o *zajal* já tinha adentrado ciclos sufis, herdado formas folclóricas da poesia popular, do Alto Egito ao Cairo. A partir da Revolução de 1952, a conjuntura sociopolítica de auspícios nacionalistas egípcio e árabe protagonizado por Gamal Abdel Nasser conferiram ao dialeto importante condição unificadora. Um grupo de poetas, sobretudo do Cairo, em movimento coeso, fez a poesia dialetal, até então muito praticada na forma do *zajal*, tomar proporções nacionais e se tornar parte representativa da cultura popular e do modernismo da poesia egípcia, apresentando um diverso *corpus* que extrapola o óbvio marcador do dialeto; traz experimentação de novas estruturas, temas e linguagens poéticas. Se por um certo período a poesia dialetal pode ter se prestado à militância política, por outro, ampliava o acesso da população egípcia ao estrato de partícipes da poesia, especificamente com as quadras de Jāḥīn reunidas em seu livro *Rubāʿiyyāt Ṣalāḥ Jāḥīn*, “Quadras de S.J.”.

Palavras-chave: Poesia Árabe; Salah Jahin; Quadras Rubaiyat; Poesia dialetal egípcia; Omar Khayyám; Nasser.

ABSTRACT

MARTINS, Daniel. Egyptian colloquial poetics in “Salah Jahin’s Rubaiyat”. 102 pages. Thesis (Master degree). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo University, 2021.

This study casts a glance towards preconditions and the development of Egyptian colloquial poetry over the decades of 1950-1970, especially the quatrains (*rubāʿiyyāt*) of Egyptian poet Ṣalāḥ Jāhīn. Along such a path, the study merges with Arab poetry tradition composed in dialects and genders like *zajal* and *mawwāl*, in addition to addressing the experience of ancient poets, particularly that of renowned Persian *rubayat* poet Omar Khayyam. By the end of ottoman domain in Egypt, *zajal* had already entered Sufi circles, inherited folk popular traditions forms, from Upper Egypt to Cairo. As of the 1952 Revolution onward, the sociopolitical context of Egyptian and Arab nationalism centered in the leadership of Nasser granted the dialect an important unifying condition. A group of poets, mostly from Cairo, lead a cohesive movement that inserted colloquial poetry, previously practiced with the *zajal*, to take national proportions and to become part of Egyptian popular culture and modernist poetry. Such a movement presents a diverse *corpus* that goes beyond its evident dialect marker; it brings experimentation of new structures, themes and poetic languages. If, on the one hand, for a certain period of these two decades, colloquial poetry might rendered political militancy, on the other, it broadened the access for the Egyptian population into the stratum of participants of poetry, especially with Jāhīn’s quatrains collection published in his book *Rubāʿiyyāt Ṣalāḥ Jāhīn*.

Key-words: Arab Poetry; Salah Jahin; Rubaiyat quartrains; Egyptian colloquial poetry; Omar Khayyam; Nasser.

Sumário

Tabela de Transliteração	p. 10
Apresentação	p. 11
Capítulo 1 A poesia árabe dialetal em perspectiva histórica	p. 14
1.1 A poesia pré-islâmica	p. 15
1.2 A forma poética da <i>qaṣīdah</i>	p. 20
1.3 A poesia deturpada	p. 21
1.4 O <i>zajal</i> de Ibn-Quzmān	p. 26
1.5 As <i>Quadras Rubáyát</i> de Omar Khayyám	p. 28
Capítulo 2 Do <i>zajal</i> no Egito ao movimento da poesia dialetal egípcia “<i>aššīʿr bi-lʿāmmiyyah</i>”	p. 33
2.1 A poesia no Egito mameluco e otomano	p. 33
2.2 O <i>zajal</i> de Ibn- ^c Arūs e Bayram Attūnisī	p. 36
2.3 O grupo <i>Jamā^cat Ibn-^cArūs</i> : Fuʿād Ḥaddād, ^c Abd-Arrahman Alʿabnūdī, Sayid Ḥijāb e Fuʿād Qā ^c ūd	p. 40
2.4 A modernidade e a poesia dialetal egípcia	p. 59
Capítulo 3 A poesia dialetal egípcia na obra de S.J. e nas <i>Quadras de Ṣalāḥ Jāhīn</i>	p. 65
3.1 Vida e obra de Ṣalāḥ Jāhīn	p. 66
3.2 As <i>Quadras de Ṣalāḥ Jāhīn</i>	p. 77
Considerações Finais	p. 94
Referências Bibliográficas	p. 100

Tabela de transliteração

Letra árabe	Nome transliterado	Transliteração
ا	ālef	ā / a
ب	bā'	b
ت	tā'	t
ث	ṭā	ṭ
ج	jīm	j
ح	ḥā'	ḥ
خ	ḫā'	ḫ
د	dāl	d
ذ	ḏāl	ḏ
ر	rā'	r
ز	zāyn	z
س	sīn	s
ش	šīn	š
ص	ṣād	ṣ
ض	ḏād	ḏ
ط	ṭā'	ṭ
ظ	ẓā'	ẓ
ع	ʿayn	ʿ
غ	ġayn	ġ
ف	fā'	f
ق	qāf	q
ك	kāf	k
ل	lām	l
م	mīm	m
ن	nūn	n
ه	hā'	h
و	waw	ū / w
ي	yā'	ī / y
ء	hamzah	'

Apresentação

O objeto desta dissertação é a poética dialetal egípcia desenvolvida entre as décadas de 1950 e 1970, centrada na poesia de Ṣalāḥ Jāhīn, sobretudo em suas quadras (*rubāʿiyyāt*). Fenômeno da modernidade, essa poesia tem raízes em tradições dialetais históricas das culturas de língua árabe. Para a compreensão sobre essa poética tomar forma, portanto, é estratégico para os fins da pesquisa traçar um percurso possível, que conecte a poesia dialetal egípcia do século XX a tradições poéticas dialetais progressas. Inicialmente, implica, então, compreender como a poesia pré-islâmica está relacionada ao árabe corânico, à sua poesia decursiva classicista e à sua versão considerada corrompida, a dialetal. Trilha-se, além disso, o caminho das experiências anteriores da forma poética do *rubāʿiyy*, as quadras praticadas por Jāhīn. Da intersecção desses fatores, no contexto do Egito do século XX, espera-se encontrar a expressão de uma poética que por sua popularização foi reconhecida como a voz do povo egípcio.

A poesia dialetal tem sido apartada da academia, da crítica e dos cânones literários. Seu não-reconhecimento não é circunstancial, pois esteve presente em todo o percurso da poesia em língua árabe. Seu princípio é atribuído ao poeta andalusino Ibn-Quzmān¹ e se manteve viva e praticada em todo o mundo árabe. No Egito, o *zajal* foi o gênero que mais remonta à tradição da poesia popular, folclórica e dialetal. Prévia configuração da poesia dialetal egípcia, marcada por versos coloquiais folclóricos, o *zajal* fora frequentemente alocado a um quadro de humor, num tom que se equivale ao *baladiyy* do Egito — expressão oriunda do contexto interiorano apartado do Cairo ou, no limite, de Alexandria. O tom do *zajal* era satírico, mas também foi político, orientado para massas trabalhadoras num contexto que despontava o ativismo político dedicado à crítica social, a uma elite subserviente e, após 1882, à ocupação britânica. Houve uma atitude taxativa — comum entre críticos, acadêmicos e intelectuais árabes da época —, que tentava por vezes reduzir qual fosse o uso do dialeto na poesia egípcia a algo meramente recreativo ou folclórico. Foi com o movimento da poesia dialetal egípcia, com Ṣalāḥ Jāhīn na linha de frente, principalmente pela popularidade que atingira, que se afirmou a legitimidade da poesia composta em dialeto frente à poesia moderna feita no registro da língua árabe padrão. Pertencente não a um contexto isolado da poesia do Egito, mas justamente inserido em um mundo de língua árabe que, engendrado pelo renascimento cultural *nahḍa* — momento em que

¹ O sistema de transliteração acompanha, na maioria dos casos, a proposta de transliteração de Safa A. Jubran, publicada em Revista *Tiraz*, n.1, 2004, pp. 16-29. A exceção será por não transliterar nomes de figuras públicas políticas já familiares à leitura em Português Brasileiro, a exemplo de Gamal Abdel Nasser, presidente do Egito entre 1954 e 1970.

a língua árabe passou a ser ensinada nas escolas laicas e tomou um novo impulso de utilização, num âmbito de renascimento —, discutiam-se, questionando-se, os paradigmas, rumos e essência da dita poesia árabe moderna. Considerava-se como premissa, para ao menos discutir certo pertencimento ao modernismo poético árabe, apenas a poesia feita em árabe literário padrão, ficando de fora, até então, a poesia em árabe dialetal.

Foi a partir dos anos 1950 que um grupo de poetas que compunham em dialeto, conhecidos por *Jamāʿat Ibn-ʿArūs* — Fuʿād Ḥaddād, Ṣalāḥ Jāhīn, Sayid Ḥijāb, ʿAbd-Arrahman Alʿabnūdī e Fuʿād Qāʿūd — cravou uma aguda mudança de postura, passando a assumir a poesia dialetal como um projeto legítimo e comprometido de poética, exercendo, assim, papel fundamental na modernidade para a poesia árabe. Desses poetas, Ṣalāḥ Jāhīn se projetou. Sua poesia, especialmente suas quadras, feitas em dialeto, configurou um fenômeno que, além de firmar o lugar do dialeto como força literária, favoreceu a ampliação do acesso à experiência da poesia, numa evidente ligação entre registro linguístico, oralidade, cidade e o letramento para sujeitos.

O desenvolvimento dessa dissertação se ancora em correlações e análises sócio-históricas e culturais das décadas de 1950 a 1970, decênios em que o Egito conviveu com uma explosiva atmosfera de efervescente nacionalismo árabe, decorrente da revolução de 1952 ocorrida no país e da projeção de seu grande líder na perspectiva nacionalista e populista da política egípcia: Gamal Abdel Nasser. Na poética assumida por Jāhīn, indissociável do contexto político e socioeconômico que o país vivia, os atravessamentos desse poeta decorrentes dessa convivência eufórica e, posteriormente, de frustração nacionalista, colocam-se como elementos decisivos na orientação de sua produção artística.

No Capítulo 1, “A poesia árabe dialetal em perspectiva histórica” desta dissertação, dentro do contexto pré-islâmico e do advento do islã, destaca-se o modo como a forma *qaṣīdah* se constituiu o referencial para a poesia clássica, e como se desenvolveu a poesia “deturpada”, tendo sido a forma do *zajal* um prenúncio do reconhecimento da poesia dialetal. Essa escolha de percurso se deu pela compreensão de que os dois eixos centrais que propiciaram ao poeta Jāhīn sua prática da poesia dialetal foram a ancestralidade da poesia árabe e a transmissão do gênero *rubáy*. Portanto, nesse capítulo será apresentada a poética de três nomes icônicos da literatura árabe e islâmica, o iemenita Chānfara, o andalusino Ibn-Quzmān e o persa Omar Khayyām, e algumas formas da poesia, como a *mawāliyyā* e a *dūbayt* — que possivelmente puderam derivar a forma *rubáy* omariana.

O Capítulo 2, “Do *zajal* no Egito ao movimento da poesia dialetal egípcia ‘*aššiʿr bi-lʿāmmiyyah*’ ”, situa a prática da poesia no Egito sob os domínios mameluco e otomano; aborda,

ainda, a participação e a influência de outros desses poetas árabes que integraram o contínuo da poesia em dialeto, sobretudo os poetas compositores de *zajal*, os *zajjālīn* Ibn-^cArūs e Bayram Attūnisī. Na sequência, apresenta-se o grupo *Jamā^cat Ibn-^cArūs*, com seleção e tradução de alguns de seus poemas. Todos os poetas desse grupo participaram desse movimento coeso junto com Ṣalāḥ Jāhīn. Vida e obra dos poetas são discutidas a partir de uma perspectiva analítica para com o contexto político-social. O capítulo culmina numa discussão sobre poesia árabe dialetal e a modernidade para a poética árabe — patamar que se reivindica para tal poética.

O Capítulo 3, “A poesia dialetal egípcia na obra de S.J. e nas ‘Quadras de Ṣalāḥ Jāhīn’”, explora o vínculo entre a obra do poeta e o contexto político-social do Egito e, sobretudo, a liderança e a figura populista de Nasser. Com a seleção e a tradução de poemas das obras publicadas por Jāhīn entre 1952 e 1967, são discutidas as características, motivações e possíveis correlações dos poemas com seu contexto social. O capítulo culmina com a apresentação e a discussão do livro *Rubā^c iyyāt Ṣalāḥ Jāhīn*, e prossegue em análise até o último livro do poeta e o contexto de seu falecimento em 1985.

Capítulo 1

A poesia árabe dialetal em perspectiva histórica

A poesia árabe dialetal se manteve egressa, por séculos a fio, do registro escrito e histórico, embora na oralidade tenha permanecido viva entre aqueles que a praticavam. Quando passou a ser considerada, no século XIV, foi marcada pelo não reconhecimento ou pela pouca atenção, a partir de um binarismo “poesia clássica e dialetal”, desde os séculos anteriores de intelectualidade da poética árabe, até postulações mais recentes. É provável que uma busca pela preservação da identidade linguística poético-corânica possa ter omitido um extenso *corpus* de poesia que não se conformava à gramática corânica registrada, principalmente nos séculos subsequentes ao advento da revelação corânica (610-632). A possibilidade de se constituir um cânone poético árabe mais representativo da cultura árabo-islâmica pode ter sido comprometida, ao passo que o cânone árabe favoreceu a preservação de uma tradição que legou um grande *dīwān* da linguagem corânica, em detrimento da valorização e consideração de uma poesia cuja identidade linguística estivesse “adulterada” em relação àquela linguagem, a exemplo de como se considerava a poesia popular². Caso contrário, tivesse sido considerada a poética popular, um cânone mais autêntico ainda, que provavelmente fez parte da tradição da vida cultural árabo-islâmica durante o medievo, poderia ter sido incorporado ao já existente cânone da poesia clássica.

Ainda assim, foi factível resgatar e dispor alguns traços das origens da poética árabe dialetal³ para a literatura acadêmica. Entre os tratados que passaram a considerar aquela poética, o do iraquiano Şafiddīn Alhillī (m. 1349) se prestou como referência para o estudo e *corpus* das formas dialetais praticadas até o século XIV. Embora essa poética desenvolvida em torno do dialeto carregue uma incerta tradição que a desenvolveu, deverá ser certa sua premissa de que as formas dialetais que chegaram a ser estudadas e recenseadas não se desenvolveram isoladamente, mas pertenceram a um fluxo de desenvolvimento de tradições poéticas que, por variadas características, mais tem como fator que as aproxima a oposição delas a um registro

² Com base no conceito de *lahn*, “deturpação”.

³ Os dialetos árabes derivam do fenômeno de diglossia, quando há coexistência de duas variantes linguísticas. No caso da língua árabe, uma assumiria um caráter de registro mais elevado, como com o árabe corânico e com o registro escrito respaldado pelo árabe padrão moderno (M.S.A, em inglês); coexistem com uma variante que é a língua árabe falada, essa sim língua mãe para todos os falantes. Cada país de língua árabe vive sua particularidade diglósica no contemporâneo, apesar de o fenômeno remeter inclusive à era pré-islâmica. Cf. JUBRAN, Safa A. A. C. *Para a revisão de uma situação linguística no mundo árabe: a diglossia*, In: Língua e Literatura, n.25, 1999.

canônico de poesia, manifesto na forma da *qaṣīdah*, oposição essa expressa em algum nível do registro popular da língua.

Numa linha histórico-analítica que parte da poesia pré-islâmica, deve ser considerada a importância da poesia para a dinâmica da vida tribal, bem como sua permanente referência para uma cultura, uma língua e uma tradição que passam a ser islamizadas, convertendo-se em moeda conceituada de refinada arte, ao lado de um livro sagrado próprio, o Alcorão, e um conjunto de tradições dos ditos e feitos do Profeta, as coleções de *Ḥadīth*. Se o cânone literário foi consolidado a partir de formas poéticas determinadas, isso não impediu, contudo, formas populares de poesia de terem sido praticadas, desenvolvidas e aprimoradas. Será traçando origens e dando atenção a formas e poetas que se poderá, inicialmente, compreender como se formularam as convenções de um discurso classicista, fundado na forma-poema *qaṣīdah*, ao mesmo tempo que, na poesia linguisticamente “corrompida”, a *malḥūnah*. Assim, desenvolveram-se formas de expressão poética que podem ser consideradas como populares a partir de dois níveis desvinculados ou apresentados em conjunto, a depender da forma poemática e do poeta que a praticava, isto é, de um lado, propósito e pertencimento social do poeta e do público que consumia a poesia e, de outro, o registro linguístico (clássico ou dialetal) da forma poética. Estendendo a observação, numa perspectiva que personifique essa poesia e formas relevantes dessa elaboração, será considerada por nós a poesia de três poetas icônicos, Chânfara, Ibn-Quzmân e Omar Khayyám, a fim de ilustrar o modo por que a forma *qaṣīdah* constituiu o referencial de poesia clássica, e a forma *zajal* prenunciava o reconhecimento da poesia dialetal. Em outro aspecto, serão observadas formas como a *mawāliyā* e a *dūbayt* que possivelmente puderam preceder a forma *rubáy* omariana e, a partir dela, as quadras *rubāʿiyy* de Ṣalāḥ Jāhīn.

1.1 A poesia pré-islâmica

A Hégira (622 d.C. / 1H) marca o início do calendário muçulmano. A cidade de *Yatrib* passa a se chamar Medina, quando lá chega o profeta Muhammad, tendo partido de Meca. Nesse tempo histórico e espaço geográfico na Arábia se institui o marco inicial do que será conhecido nos anos seguintes como islã, religião monoteísta, mensagem de um Deus único, revelada pelo Profeta, quando se instaurou uma disputa contra as crenças monoteístas e politeístas vigentes nas tribos dessa península. A cidade de Meca, já então centro de peregrinação religiosa, de sincretismo de religiosidades, à época abrigava deuses e ídolos, sendo

importante entreposto de rotas comerciais, de realidade compartilhável à Arábia, esta, grosso modo, historicamente rota para o comércio, trânsito de fluxo migratório e para a transmissão de saberes entre o norte e sudeste africano, o mediterrâneo e a Ásia ocidental e central.

Grandes impérios disputavam a hegemonia no início do século VII: desde Constantinopla, o Império Bizantino controlava a Anatólia, a Síria, a Grécia, o Egito, o Norte da costa africana, o sul da Itália, a Sicília e o Cáucaso. Herdeiro do Império Romano, o Cristianismo era a religião oficial desde o século IV, e o grego, sua língua oficial, cultura e tradição que se preservava. Com o cristianismo se prestava lealdade ao imperador e unidade para as culturas locais de seus súditos: “As ideias e as imagens cristãs eram expressas nas línguas literárias das várias regiões do Império [...]: armênio na Anatólia Oriental, siríaco na Síria, copta no Egito”. (HOURANI, 2006, p. 24). O Império Sassânida se estendia pela Pérsia e Ásia central e ainda controlava o Hijaz, na Arábia; tinha no Zoroastrismo sua religião oficial e também cristãos da Igreja nestoriana onde hoje é o Iraque. O persa era sua língua oficial, e também se falava aramaico, sendo diversos os grupos étnicos que ali habitavam. Em Ctesifonte, no Irã Central, encontrava-se a capital do império Sassânida, em uma fértil região entre os rios Tigre e Eufrates, área que também era o “principal centro do ensino judaico, e um refúgio para filósofos pagãos e cientistas médicos das cidades gregas e do mundo mediterrâneo” (HOURANI, 2006, p. 26). Em ambos os impérios abundavam cultura e diversidade, étnica e linguística, mas ainda circundavam a Arábia outros dois reinos com “tradições de poder e culturas organizados, mantidos pela agricultura e o comércio entre o oceano Índico e o mediterrâneo” (HOURANI, 2006, p. 26): a Etiópia, cristã copta, e o Iêmen, que contava com sua “própria língua, diferente do árabe falado em outras partes da Arábia e sua própria religião: uma multiplicidade de deuses” (HOURANI, 2006, p. 27).

Se eram riquíssimos, em tantos elementos, as culturas e os povos que confluíam com a Arábia, esta não terá sido desprovida de uma riqueza que lhe era própria: em um modelo de sociedade tribal, universo de um território de estepes e desertos, toponímico nas aldeias e montanhas — oásis proviam água para os agricultores estabelecidos, sedentários. Nessa dinâmica social tribal se incluíam nômades beduínos, mercadores, lavradores e artesões, chefes tribais pertencentes a famílias e clãs que exerciam liderança, o culto pagão a divindades locais, entre aldeias e centros urbanos consolidados pelo comércio, ainda com um étnos característico: “coragem, hospitalidade, lealdade à família e orgulho dos ancestrais” (HOURANI, 2006, p. 27). A língua árabe, à época já dialetalmente diversa, ainda compôs uma dessas maiores riquezas: a formação de uma linguagem, cultura e tradição poética que expressava um senso de identidade.

Desenvolvida nas descritas circunstâncias históricas da Península Arábica, a poesia denominada pré-islâmica é considerada marco inicial das letras árabes. Ainda que o que se conheça hoje por poesia pré-islâmica seja uma convenção posterior ao Islã, uma vez que é o produto até então da oralidade e logo registrado em árabe padrão, o *fusha*, para se conformar ao padrão literário. Tem a *qaṣīdah* como modelo poético: esta apresentou linguagem formal, com refinado léxico e construções gramaticais, num elaborado conjunto de convenções poéticas e permaneceu transmitida oralmente até o começo de sua recensão na segunda metade do século VIII. Por *Almu‘allaqāt*, então, geralmente conhecidos como os “Poemas Suspensos”, designa-se o “principal modelo de poesia pré-islâmica que a tradição conseguiu conservar” (MUSSA, 2006, p. 10). Essa antologia de cerca de 10 poetas⁴, é composta de poemas em formas de *qaṣīdah* que, “coligidos no século oitavo, são certamente criações do século sexto” (MUSSA, 2006, p. 11). Do universo beduíno, da tradição ancestral, costumes, à geografia, codificava-se a ética tribal pela poesia; além de utópica para a ética que assumisse, poderia se situar biográfica: desse universo de experiências concretas de vida o poeta extraía a narrativa circunstancial, e não ficcional, que caracteriza a poesia pré-islâmica. Os poemas se endereçavam a interlocutor específico, expressão de uma mensagem de deferência, louvação — de si próprio ou outrem —, além do desdém satírico. Com essa poesia, buscou-se reconhecimento social, por se considerarem os poetas pessoas de grande honra. O caráter do poeta se afirmava e se sobressaía. Não apenas o poeta dava à narrativa forma poética; antes, recitando com encantamento e beleza próprios sobre o que poderá ter vivido, o poeta pré-islâmico terá sido protagonista e ator social da história versificada na *qaṣīdah*.

A seca e a aridez, a falta de chuva e água, a fome e a miséria, o predatismo animal — riscos e desafios tão próprios do deserto — tinham em seus saberes e estratégias de superação a composição para os códigos sapienciais de sobrevivência local, esta ainda desafiada pela constante provação das batalhas e guerras entre tribos⁵, reinos, ou mesmo entre clãs. Desse universo ainda se exaltava, com erotismo e dominação, relações amorosas com mulheres; glorificavam-se a artimanha e a estratégia nas batalhas e guerras, a honradez, a coragem, a generosidade, a hospitalidade, os ritos e cultos. Incorria-se ao lamento ou à deploração para tratar da deslealdade, da cobiça, da falsidade e da renegação e da traição familiar, sendo justificáveis suas conseqüências. A vida do árabe beduíno tampouco se furtava dos prazeres

⁴ São cerca de sete autores os considerados principais: Imru’ Alqays, Labīd, Tarafa, Zuhayr, ‘Antara, Amr Ibn-Kulthūm, Alhāriṭī; podendo-se incluir ainda os nomes de Nābiḡa, Al’aṣa e ‘Abīd Ibn-Al’abraṣ.

⁵ O conceito de tribo, embora amplamente difundido pelo circuito estudioso colonial orientalista, não é capaz de abarcar a diversidade de formas de organização social, como qabīlah, ‘aṣīrah, hums e banū.

mundanos, parte integrante da estética dos poemas: lasciva, a vida do poeta pré-islâmico também se deu envolta ao vinho, à caça e ao jogo. Ainda que primasse pelo detalhamento descritivo, à alusão e expressiva comparação metafórica, com imagética própria desse éthos, é a concisão “a característica básica da poesia pré-islâmica. Cada verso deve corresponder a uma unidade sintática completa, ainda que ligada aos versos precedente ou subsequente” (MUSSA, 2006, p. 14). Formada por dois hemistíquios, os versos da *qaṣīdah* apresentavam rima e metro únicos. Mussa (2006, p. 15), ao se referir ao sentido da *qaṣīdah* pré-islâmica, considera-a “uma afirmação da nobreza de caráter do poeta, um arrolamento de atitudes e qualidades que a comprovam, segundo um código de honra pelo qual se mede o valor da pessoa”. Sleiman dedicou tradução ao *Poemas dos árabes*, de Chânfara (CHÂNFAIRA, 2020), poeta cuja obra, embora não se some aos *Poemas suspensos*, representa com igual genialidade o período pré-islâmico — e a concepção poética consagrada como clássica. O poeta transmite uma expressiva dimensão simbólica sobre esta histórica transição do pré-islã ao islamismo, como Sleiman aponta:

A centralidade desse poema, contudo, parece ser a conexão estabelecida, naqueles anos, entre o passado árabe recente e o presente islâmico projetado rumo ao futuro. Chânfara e o insigne poema de sua maioridade poética vieram a ganhar respaldo nada mais nada menos que da própria figura do Profeta Muhammad [...] Aquela poesia pré-islâmica, que enfim notabilizou os árabes do deserto na imaginação das futuras gerações da civilização oriental, segue inexorável na formulação de seus tropos. Como se vê na leitura deste poema, ela segue mínima, rudimentar, original; ao mesmo tempo, grandiosa, elaborada, ápice de uma formulação que remonta a um tempo no qual o árabe, à forja de apartado no deserto, fez-se linguagem e ciência de vida relativamente bem-sucedidas no meio que o acolheu, ambientando-o à aridez, e, com isso, o segregou. (SLEIMAN, 2020, pp. 11-13)

O fato de os *Poemas suspensos* e o *Poema dos árabes* terem tido seu registro escrito séculos após sua composição não invalida o reconhecimento do fenômeno da literatura pré-islâmica. Esta, porém, foi transmitida à atualidade, já seguramente por escrito, a partir das cortes do califado abássida, no Iraque, a partir de meados do século VIII. Em sua apresentação da

tradução dos *Poemas dos árabes*, Sleiman (2020) versa sobre como o poema e o gênero poético a que pertence em língua árabe incidem na formação da identidade árabo-islâmica:

O Alcorão e a *cacida* árabe, gênero a que pertence esse poema, impuseram-se, ao longo dos anos, como o referencial árabe e seu vetor. Possivelmente, porque tal poesia e tal Livro são, do ponto de vista de sua materialidade, cabeça e cauda de um mesmo corpo, em disposição girante, integradora, retroalimentados pelas possibilidades infinitas de se adiantarem ao ser árabe, sendo-lhe a ontologia. (SLEIMAN, 2020, p.13)

Muito além de representar um mero conjunto de estereótipos sobre o árabe beduíno e o deserto, a poesia pré-islâmica foi determinante na constituição da identidade árabo-islâmica. Nesse conjunto, não se deve perder de vista sua importância para as elaborações históricas sobre a poesia árabe, pois esses elementos são indissociáveis: a centralidade da língua árabe na poesia pré-islâmica para a constituição do Islã e da própria identidade árabe.

Decerto o advento do Islã refundiu a base social e religiosa desse universo que foi a sociedade tribal árabe pré-islâmica. Naquele contexto histórico, cada nação e cada império tinham líderes, e judeus, cristãos, sabeus e zoroastristas já possuíam um legislador que atuava como comissário divino, mas os árabes até aquele momento prescindiam de um. Além disso, havia entre os árabes um alto senso de pertencimento cultural e linguístico para aceitar um jugo estrangeiro. Assim, o surgimento de uma fé atrelada a uma língua local deu a oportunidade para um homem se reconhecer profeta, revelar, sob renovada luz, o código divino e a partir daí alicerçar a construção de um novo tecido religioso e social. Para David Margoliouth (2012), “a grandeza de Maomé deve ser encontrada em sua inferência de que havia espaço para um mensageiro de Alá e em sua capacidade de dar materialidade a essa percepção” (MARGOLIOUTH, 2012, p. 75). Para o islamólogo, a imagem de um profeta que concebe um plano se manifesta logo após a revelação divina. O primeiro converso, Abu Bakr, mostrou-se escolha sábia do Profeta, que percebeu no futuro sogro a pessoa que se tornaria braço direito seu e do Islã. Para Margoliouth, ainda, o progresso no proselitismo fora muito bem planejado: Muhammad soube que mais exequível seria gradualmente conseguir conversos que estivessem mais vulneráveis: mais fácil fora converter estrangeiros e por hora não incomodar cidadãos privilegiados; mais sensato fora reunir os primeiros conversos em uma espécie de sociedade

secreta e só quando atingisse certa solidez, torná-la pública e assim avançar no projeto religioso. Muhammad foi, assim, um homem que, gradualmente, e a partir da experiência, tornou-se corajoso para proclamar-se o mensageiro de um Deus onipotente e reconhecer que seu ofício era da responsabilidade de um rei, fazendo do artifício da revelação uma espécie de munição, que Deus, *Allah* em árabe, havia lhe dado o direito de empreender em todo ato que ele julgasse necessário. Da revelação aos primeiros prosélitos que formaram a base de seguidores do Profeta, até a formação de seu império, muito lhe ocorreu para que Muhammad se mostrasse sensato na política e homem de bom juízo. Errante por boa parte da vida, soube absorver do contato com os monoteísmos judaico e cristão os preceitos que serviram de base para a criação dos ritos e dogmas da nova fé. Segundo Margoliouth, um traço sobre seu caráter tanto se mantém que transforma a imagem dele de estadista e guerreiro a santo e finalmente e de fato a Profeta para seu tempo e o vindouro: o traço de homem estrategista que ele foi — e de como o foi quando empreendia atos relacionados à destreza humana, tomando o árabe como sua língua e o Alcorão como seu veículo transmissor. Com o novo livro de revelações, consolidou-se, desde a intelectualidade medieval árabe, o princípio da inimitabilidade do Alcorão, a *‘i’jāz alqur’an*, um princípio centrado tanto no discurso e na palavra, o *kalām*, quanto no estilo e na eloquência, a *balāghah*. Um similar sentido de valorização e estima na manutenção da pureza linguística corânica (*faṣāḥah*), valeu para a poesia o estabelecimento da *qaṣīdah* em árabe límpido, a *fuṣḥah*. O registro do árabe tornado clássico, a *fuṣḥa*, também produzia um imediato efeito de medida do nível de eloquência, em conseqüente prestígio para o poeta, elemento presente na poesia canônica, herança, por sua vez, da poesia pré-islâmica.

1.2 A forma poética da *qaṣīdah*

O Islã edificou o califado numa comunidade (*‘ummah*) que ultrapassou a distância das fronteiras da Arábia. Nos califados Omíada (VII-VIII no Oriente, X-XI no Alandalus) e Abássida (VIII-XVI), o elo que o Islã e o Alcorão designaram à língua árabe e à *qaṣīdah* pré-islâmica evidencia como o passado árabe pré-islâmico e o presente árabe islâmico se conectavam. Canônica por excelência, a *qaṣīdah* teve sua convenção principal durante o apogeu do Califado Abássida, cujo auge fora a Bagdá dos anos 800 e 900.

Com métrica definida, composição de longa extensão e politemática, a *qaṣīdah* resgatou modelos pré-islâmicos de prestígio. Concebida em versos de dois hemistíquios, com “enunciados metrificados, rimados e portadores de sentido” (SLEIMAN, 2007, p. 16), a

qaṣīdah conferiu estima e se condicionou ao que se pode chamar “arabizamento”, ou aplicação de ‘*rāb*, as desinências morfossintáticas que conferem o padrão de correção da língua árabe, bem como a um conjunto de procedimentos retóricos de dicção em árabe literário. Sleiman (2007) define por “discurso do classicismo” um conjunto de leis poéticas a que o poeta deveria conformar procedimentos retóricos para a defesa da “manutenção e da depuração da língua árabe, conforme modelada nas páginas do Alcorão” (SLEIMAN, 2007, p. 25). A essa defesa chamou-se *‘arabiyyah*, cujo “esforço pela manutenção traduz muito mais a ação da comunidade privilegiada dos intelectuais com acesso, em diferente grau, ao conhecimento linguística e eticamente árabo-islâmica” (SLEIMAN, 2007, p. 25). Havia um conjunto de ordem normativa para que a esse nível se conformasse a poesia entre os séculos IX e X. Em resumo, a *qaṣīdah* apresentava: “1. estrutura métrico-rítmica; 2. tropos literários de significação; e 3. gramática da língua” (SLEIMAN, 2007, p. 29). Aliadas à preocupação com o significado das palavras, fundavam o “repertório da boa eloquência (*balāghah*)” (SLEIMAN, 2007, p. 29). Essa normativa ditava as convenções do que se considerava poesia, embora não a abarcasse por completo.

1.3 A poesia deturpada

Contraponto ao conjunto de convenções que definem a *qaṣīdah*, aquela que não era clássica, a poesia concebida em dialeto estava distante das considerações sociolinguísticas sobre diglossia, sincronismo e variação linguística de nosso tempo, tampouco se atribuíam distinções entre árabe literário ou dialetal. Ela foi produzida em um sistema literário que “distingua versos considerados não-canônicos como *malhūnah*, adjetivo derivado de *lahn*”⁶ (RADWAN, 2012, p. 11), preocupado com atingir a “deturpação” da língua. *Lahn* originalmente também significou melodia no campo da música, ou, ainda, pela definição de Charles Pellat (2012): “maneira de falar, uso de palavra ou pronúncia de um fenômeno particular de indivíduo ou grupo étnico, que pudesse ser considerada equivalente da palavra *luḡah*, adaptação de gramáticos para que se considerasse o significado técnico de variedade dialetal ou regional”. Considerando a pouca elaboração sobre o que *lahn* implicaria, intelectuais árabes do medievo não compartilhavam de uma definição única para o que *lahn* constituiria. Nem mesmo a alusão à premissa do ‘*rāb* era consensual, inclusive ao ponto de alguns autores tratarem *lahn* apenas como sinônimo de perda, ou quando se incorria na *lukna*, falha na

⁶ The term that one finds to distinguish noncanonical verse is *malhūn*, and adjective derived from the term *lahn*.

eloquência ou na pronúncia de palavra específica. A ocorrência de *lahn* foi atribuída à classe da *‘āmmah*, pessoas comuns, com algum grau de letramento; *‘āmmah* também passou a designar um léxico comum. Na dinâmica social, contrastava-se com *hāṣṣah*, uma elite aristocrática distintiva que, junto à intelectualidade da poesia, designaram a *lahn al ‘āmmah* “erros de linguagem cometidos pelas pessoas comuns” (PELLAT, 2012)⁷, servindo de desígnio para apontar correção aos desvios da norma linguística da *faṣāḥah*, a “limpidez”. Mesmo estratificada, nessa dinâmica social, *hāṣṣah* e *‘āmmah* compartilhavam de um paradigma linguístico, cultural e de vida: o uso do árabe dialetal para a fala cotidiana.

Portanto, será um equívoco considerar que a poesia foi unilateralmente produzida apenas em *faṣāḥah*, pois, se o que houve fora um apagamento no cânone, até o século XIV, sobre a poesia árabe dialetal produzida, isso não deve impedir a consideração de que houve uma poesia de caráter popular produzida, recepcionada e consumida. Diversos segmentos da sociedade poderiam ter se envolvido nesse processo de produção e consumo de poesia e, se tão pouco da poesia dialetal desse período é acessível à história a partir de registros escritos, menos ainda se sabe sobre a performance em que a poesia dialetal pode ter acontecido.

O iraquiano Ṣafiddīn Alḥillī (m. 1349) dedicou o tratado *Al‘āṭil alḥālī wa-lmuraḥḥas alḡālī* — que se pode traduzir como “O ruim que é aceito e o barateado que é caro” — às formas poéticas de *šī‘r*, a poesia em geral, e *malḥūnah*, a poesia deturpada. Esse é “talvez o único estudo medieval sobre as formas líricas medievais dialetais utilizadas no Oriente e Ocidente islâmico” (SLEIMAN, 2007, p. 43). Seu tratado tem um grande valor histórico para a poesia árabe dialetal; Alḥillī não apenas apresenta e esmiúça regras e características de estilos e temas das “artes” da versificação, como fornece uma série de exemplos de um *corpus* de poesia que varia bastante na geografia do Leste ao Oeste das sociedades árabes, chegando até o Alandalus. Alḥillī teve acesso a fontes orais e escritas dessa poética que se manteve apartada do cânone até seu tempo, tendo seu livro se tornado uma das fontes mais importantes para que fosse possível, em alguma medida, reconstruir a história e o desenvolvimento de formas não canônicas da poesia árabe. No tratado, Alḥillī reconhece que a compreensão entre formas poéticas diverge entre estudiosos, por um lado, do Magrebe, Egito e Levante e, por outro, do Iraque. A partir da compreensão que as formas poéticas assumem no Iraque, Alḥillī distinguiu as “sete artes da versificação” que ele assim classifica:

⁷ *Errors of language made by the common people.*

Há um total de sete artes da versificação de acordo com estudiosos [...] Destas há três que sempre adotam a *mu^craba* e nas quais a *lahn* é imperdoável. São estas: a *šīr*, a *muwaššaha* e a *dūbayt*, e, portanto, incluí-as em meu grande *dīwān*. Há três que são sempre *malhūnah*: *zajal*, *kān wākān*, e *qūmā*. Há uma que se encontra entre ambas, podendo apresentar *īrāb* ou *lahn*, com uma melodia que encaixa melhor, sendo esta a *mawāliyyā*. (ALḤILLĪ, 1981, p. 3)⁸

Assim, ao tratar das “sete artes de versificação”, Alḥillī conferiu interesse e estudo praticamente inédito das formas *malhūnah*, apesar de não deixar de esconder sua predileção pelas formas canônicas. Para Alḥillī, *īrāb* e *lahn* se opõem uma a outra; o estudioso então apresenta características estruturais das formas dialetais *zajal*, *kān wākān*, *mawāliyyā* e *qūmā*, classificando-as:

Essas artes diferem a partir dos diferentes países de proveniência de seus criadores, diversificadas a partir das convenções de seus criadores: entre elas há uma que apresenta um ritmo e uma rima única; este é caso do *kān wākān*. Entre elas há uma que apresenta um ritmo/medida única, quatro rimas; esse é o caso da *mawāliyyā*. Entre elas há uma que apresenta dois ritmos/medidas, três rimas; esse é o caso da *qūmā*. Entre elas há uma que apresenta diversas ritmos e rimas; é o caso do *zajal*. (ALḤILLĪ, 1981, p. 2).⁹

Dentre as formas poéticas *malhūnah*, *zajal*, *kān wākān* e *qūmā* se apresentam sempre sem desinência verbal; na *mawāliyyā*, a desinência poderia ocorrer, tendo esta se constituído como poesia declamatória que faz uso de inspiração e consiste de quatro versos, monorrimos. Essa forma poética se estabeleceu entre os séculos VI-XII. Larkin (2008, p. 203) chama atenção para o fato de que não há menção, no tratado de Alḥillī, ao fato de que toda a *mawāliyyā* principiante, cujos registros sobreviveram, são na verdade quadras monorrimas. Elas ainda apresentariam um padrão rímico que se assemelham ao *rubā^cīyy* de Ṣalāḥ Jāhīn, uma vez que

⁸ ومجموع فنون النظم عند سائر المحققين سبعة فنون. منها ثلاثة معربة أبداً، لا يُعْتَقَرُ فيها؛ وهي الشعر، والموشح والتوليت. ولهذا أفردتها في ديواني الكبير. ومنها ترثة ملحونة أبداً، وهي الرّجل، وكانْ وكانْ، والقوماً. ومنها واحد، هو البرزخ بينهما، يحتمل اللحن والإعراب وإغا اللحن احسن، وهو المواليا.

وهذه الفنون تختلف بحسب اختلاف بلاد مخترعها، وتفاوت اصطلاح مبتدعيها: فمنها ما يكون له وزن واحد، وقافية واحدة، وهو الكانْ وكانْ.⁹ ومنها ما يكون له وزن واحد؛ وأربع قواف؛ وهو المواليا. ومنها ما يكون له وزن، وثلاث قواف؛ وهو القوماً. ومنها ما يكون له عدّة أوزان، وعدّة قواف؛ وهو الرّجل.

insere um único verso sem rima após o terceiro verso (*a a x a*) e, em Ṣalāḥ Jāḥīn, o verso que destoa da rima é o terceiro (*a a x a*). A *kān wākān*, por sua vez, foi uma forma mais praticada em Bagdá, seu lugar de origem, tendo sido um gênero poético praticado inclusive por mulheres¹⁰. A *qūmā* também provém da Bagdá abássida, onde foi mais difundida, tendo sido utilizada pelo *misharātī* para acordar as pessoas para se prepararem para o jejum realizado durante os dias do mês do Ramadã.

Bagdá, capital do califado abássida, teve um papel central no desenvolvimento de uma orbe intelectual árabe-islâmica que nessa cidade atingiu seu apogeu durante o século VIII-IX, nos diversos campos do saber, das ciências à época praticadas, do Islã, da literatura, da tradição, da arte e da cultura, dos quais a poesia fez parte, juntamente com a filosofia (*falsafa*), a matemática e a astronomia. Diferentemente do califado omíada, em que seu califa “ainda guardava traços do chefe das tribos árabes, ou um rei árabe limitado por ser o representante do profeta de Deus, o califa abássida teve o perfil do chefe espiritual e temporal, um soberano absoluto” (ATTIE FILHO, 2002, p. 119). Essa centralidade do califa no período abássida foi crucial para a projeção e o respaldo ao amplo desenvolvimento nesses campos de saber, comércio e dinâmica da vida social do período. As transformações também ocorreram no âmbito da administração do império, cuja capital fora transferida de Damasco para Bagdá, quando também a língua árabe passa a ser adotada mais amplamente no império. Núcleos de ciência e cultura se estabeleceram, sendo a fundação da *Bayt alḥikma* (a Casa da Sabedoria) pelo califa Alma'mūn (786-833) um grande marco, quando “Bagdá se tornou a capital intelectual do império numa época em que os mecenas sustentavam escritores e poetas e onde se reuniam muitos sábios árabes, iranianos, indianos, gregos, cristãos e judeus” (ATTIE FILHO, 2002, p. 120). Em Bagdá, já nos séculos IX-X:

livros de *'adab*¹¹, escritos didáticos com a finalidade de formar o homem cortesão, discutiram a adequação linguística e estética da poesia herdada de seu passado recente. Com este fim, tais livros acabaram demarcando o lugar do *ethos* árabe-islâmico no encontro das tendências verificadas no campo literário (SLEIMAN, 2007, p. 21).

¹⁰ Larkin (2008) chama a atenção para os manuscritos de Riḍā Muḥsin alqurayhsī, *alfunnūn*, e o *dīwān* de Kāmil Muṣṭafā Aṣṣaibī, que revelam uso considerável do gênero *kān wākān* entre mulheres em ocasiões de celebração, pessoais e familiares, além de ritos de passagem. C.f. LARKIN, Margaret. Popular poetry in the post-classical period, p.208, Cambridge books, 2008.

¹¹ 'Adab: prosa didática.

Sleiman (2007) atribui parte do surgimento desse discurso conservador na poesia à “reação ao movimento dos poetas *muḥdaṭūn*, os ‘inovadores’ que atuaram nas cortes bagdalis entre a segunda metade do século VIII e a primeira do IX” (SLEIMAN, 2007, p. 22). É nesse período da história da poesia árabe que Abū-Nuwās e Abū-Tammām, grandes representantes da poesia árabe, fizeram constituir uma geração de poetas cujo movimento poético fora inovador, e que:

cultivara certos temas e formas já presentes na poesia dos antigos; porém conferiu-lhes autonomia [...] exploraram mais a composição monotemática; aos poemas de longa extensão preferiam os curtos; junto ao verso de dois hemistíquios, procuraram um mais longo, dividido em quatro (*rubāʿiyy*) ou cinco (*muḥammas*) e, não raro, palavras persas eram incrustadas em textos que deveriam ser castiços. (SLEIMAN, 2007, p.24)

O classicismo poético estabelecido nas cortes de Bagdá do califado abássida fez canonizar a *qaṣīdah* árabe. De Bagdá também uma convenção poética árabe estava por se projetar noutra extremo do território islâmico, num intercâmbio poético-cultural que cruza do Levante, Egito e Magrebe até a Alandalus. Lá se encontram as origens de onde duas das mais importantes formas de poesia árabe estrófica fora do cânone clássico se desenvolveram: a *muwaššaha* e o *zajal*. Cultivada nos meados do século XI, a *muwaššaha* mantinha o registro elevado do árabe clássico, sendo gênero poético que deriva da *qaṣīdah*, e que chegou a inovar por nela ocasionalmente se inserirem palavras ou versos inteiros escritos no árabe dialetal da época ou no romance andalusino. Consistia-se assim, em um “prenúncio incipiente de vulgarização e popularização da poesia árabe, fundamentalmente classicista e aristocrática, que iniciava a desprestigiar a estimada pureza linguística da *qaṣīdah*” (SLEIMAN, 2000, p. 20).

Com um “bilinguismo”, a *muwaššaha* ensaiava o que veio a fazer o *zajal* andalusino: fazer da língua popular um veículo mais apropriado para a expressão (SLEIMAN, 2000), cujo gênero poético se praticava com bastante regularidade: esta pode ter sido a grande particularidade do gênero *zajal* em relação às outras formas líricas árabes à época. Sleiman (2007) considera, como premissa, a possibilidade de que o *zajal* “pautou-se pelos mesmos ideais do classicismo árabe, gestados na escola de Bagdá, (IX-X), mas transpostos e ajustados à infraestrutura de Alandalus (XI-XII)” (SLEIMAN, 2007, p. 41). Embora a origem do *zajal*

remeta ao século X, foi apenas no século XII que o gênero teve reconhecido seu status poético literário, à medida que o mundo árabe ao leste conhecia o *zajal* de Ibn-Quzmān, poeta cordovês que alçou à maestria a poesia dialetal árabe-andalusina.

1.4 O *zajal* de Ibn-Quzmān

O *zajal* do cordovês Ibn-Quzmān (1078-1160) estabeleceu um marco na poesia dialetal, representando um ponto de inflexão para a poesia árabe. Com o sucesso e o prestígio que a poesia dialetal andalusina adquiriu, a presença do compositor de *zajal*, o *zajjāl*, passou a ser gradualmente mais requisitada em antologias como a citada de Alḥillī, na qual Ibn-Quzmān é o autor mais citado. Ibn-Quzmān produziu panegíricos longos, politemáticos e em nova preferência na formulação do estrofismo até então praticado, utilizando um verso escrito estritamente em língua popularizante a emular o dialeto árabe-andalusino. Em que se considere a particularidade de seu *zajal*, concebido em estrofes e em aparente caráter anticlássico — porque foi escrito no dialeto árabe-andalusino — Ibn-Quzmān proporcionou substituição da:

diversidade de línguas e níveis da linguagem [que se observam] na *muwaššahah* por uma só expressão, híbrida e mais sintética, o árabe dialetal...[tendo sido] seu grande mérito fazer do dialeto provinciano uma língua literária alçada à altura do idioma clássico que serviu para expressão do Alcorão e a maioria da literatura árabe do mundo islâmico medieval (SLEIMAN, 2000, p. 19)

Sleiman (2007) destaca, com relação ao cancionero (*dīwān*) de Ibn-Quzmān, como este revela “a versão particular do poeta em relação aos pressupostos da poesia (*šīʿr*) como arte (*ṣināʿa*) de produzir (*taʿlīf*) significados (*maʿnā*) em determinado sistema (*nizām*)” (SLEIMAN, 2007, p. 63). Tais conceitos da poética árabe, ao encontro de outros mais — como o verso (*bayt*), a métrica regente (*ʿarūd*), o metro (*wazn*), rimas e divisões de hemistíquios (*maqāṭiʿ*), motivo temático (*maʿnā*), som (*lafẓ*), caráter lúdico (*ḥazl*) e, em especial, o da língua deturpada (*malḥūnah*) — estabelecem, entre outros, conjunto de premissas e conceitos que nortearam o estudo do cânone poético árabe.

Se distinto das demais formas dialetais, o *zajal* também se distinguiu de formas poéticas clássicas, principalmente por não apresentar as desinências (*'i^crāb*) que mencionamos, tão características do registro literário clássico. Sobre a peculiaridade do *zajal* frente às demais formas de poesia árabe, três aspectos ainda se destacam sobre a crítica de Alḥillī: “a língua dialetal, que não deve respeitar a gramática empregada em *qaṣīdah* e *muwaššaha*, e a dupla rima-metro que, não obstante o dialeto, deve ser explorada tanto quanto permitirem as possibilidades do *š^cr*” (SLEIMAN, 2007, p. 44).

O tratado de Alḥillī foi produzido para uma audiência específica, que desconhecia os gêneros de poesia não-canônicas, embora a própria produção do tratado indique ter havido interesse em acessar esses gêneros que, até então, permaneciam difundidos apenas pela oralidade. As quatro formas poéticas, no entanto, não eram as únicas formas de poesia popular não canônicas. Larkin (2008) apresenta outras formas praticadas entre as sociedades de língua árabe: conheceu-se por *nabaṭī*, na península arábica, uma forma de poesia que se aproximava de várias características da *qaṣīdah*, prosódicas, de estilo e temática, embora fizesse uso de uma linguagem mais vernacular; no Iêmen, do século VIII ao XIV, até mesmo atualmente, a forma *ḥumaynī* apresenta um *corpus* de poesia clássica, coloquial e de poemas compostos em ambos os registros. No Marrocos, país que servia de “ponte” para a Alandalus, além do próprio *zajal*, que teve ampla disseminação, uma forma *mawāliyā rubā^ciyy* também foi praticada. No Sudão, foi com a forma *hardallu*.

Se ainda outras formas da poética dialetal árabe estiveram afastadas do tratado de Alḥillī, que considerou as mencionadas *kān wākān*, *mawāliyā* e *qūmā*, e das formas pré-modernas de poesia *malḥūnah*, *muwaššaha* e *š^cr* (representada pela *qaṣīdah*), a quarta forma poética das “sete artes da versificação”, *dūbayt*, foi justamente a forma a partir da qual se originou o *rubā^ciyy*, tão característica de Ṣalāḥ Jāḥīn. Ela provém da tradição poética persa e apresenta estrutura que, em farsi, remete à partícula *dū* “dois” e, em árabe, a *bayt* “verso”. Sugere uma composição de duas linhas, quando, na poesia persa, compunha-se por quadras. Isto, pois o verso árabe com dois hemistíquios igualava-se em extensão a duas linhas da poesia persa. Também conhecido na Pérsia por *rubā^ciyy* (quadra), seu padrão rímico tradicional foi principalmente composto pelo esquema *a a a a*, embora tenha se consagrado com a rima em *a a x a* pelo persa Omar Khayyám. De forma geral, indícios atestam para alguma prática do gênero poético *rubā^ciyyāt* por parte de sufis no Egito nos séculos XII e, não havendo registros de continuidade de seu uso no Egito, o *rubā^ciyy* permaneceu então em espera, até que Ṣalāḥ Jāḥīn o fez reviver na modernidade e em dialeto egípcio. (RADWAN, 2012).

1.5 As *Quadras* de Omar Khayyám

Foi na Pérsia já islamizada dos séculos XI e XII da era cristã (V-VI da Hégira) que o poeta Omar Khayyám (1048-1131) desenvolveu sua condição de maestria que fez o gênero *Rubáyát* se consagrar na memória, prática e difusão por entre línguas das mais diversas, no curso de dez séculos a fio. Inserido na tradição poética persa pré-islâmica, com referências próximas à *qaṣīdah* e também ao *zajal*, o *rubay* já remontava a um poema de um gênero ampliado, embora se concentre em Khayyám sua expressão máxima (HEDAYAT, 2010). Na era da Pérsia islamizada foi praticada por entre os sufis no Iraque, Síria e Pérsia, originalmente. Pensador livre, versado em diversas áreas das ciências, Khayyám inovou o *rubay* pelo máximo espírito filosófico, contemplativo e da liberdade que conferia à expressão das quadras, inclusive pela tônica de sua sarcástica zombaria. Ancorado num pensamento fundado na observação e na lógica, não se privou de se posicionar como crítico de dogmas e princípios preestabelecidos da dinâmica social das ordens falsificadas, deterministas, ilógicas de eruditos religiosos de sua época, embora mostrasse grande simpatia pela antiga Pérsia pré-islâmica (HEDAYAT, 2010). Khayyám representa “o talento reprimido e o espírito atormentado, e é intérprete dos lamentos e da rebelião do antigo, glorioso e próspero grande Irã que, sob a opressão do grosso pensamento semita e da dominação árabe, pouco a pouco ia sendo intoxicado e arruinado”¹² (HEDAYAT, 2010, p. 59). Para a literatura farsi, os princípios da filosofia e da poesia de Khayyám tiveram influência direta, inclusive para a poesia dos igualmente consagrados poetas persas Rumi (1207-1273), Hafez (1310-1337) e Saadi (1210-1292) (HEDAYAT, 2010).

Nascido em Nishapur, nordeste do Irã, Khayyám foi matemático, filósofo, astrônomo e poeta. Há quatro séculos islamizada, na Pérsia era o árabe o idioma que regia a ciência e a filosofia e, nesse idioma, intelectual que era, Khayyám produziu vasta parte de sua obra; sua poesia *Rubáyát*, no entanto, veio como exceção, imortalizada em farsi, mesmo que à longa espera pelo Ocidente, que apenas as revive passados sete séculos, quando as traduziu diretamente do persa para o inglês Edward Fitzgerald (1809-1883).

Não que fora apenas esse hiato temporal entre Khayyám e o “reconhecimento” pela poética do Ocidente que o tenha imortalizado. Antes, simboliza como a Europa esteve apartada da profícua produção intelectual, científica, literária e poética — árabe ou persa —, por entre os distantes séculos assinalados. Nesse caso, para o Ocidente, essa aproximação ganha tons da

¹² *Jayyam representa el talento oprimido y el espíritu atormentado, y es intérprete de los lamentos y la rebelión del antiguo, glorioso, esplendoroso y próspero gran Irán, que, bajo la opresión del rudo pensamiento semita y la dominación árabe, poco a poco iba a ser intoxicado y arruinado.*

descoberta de uma maestria poética incomum; descobria um poeta cuja obra argumenta a favor da originalidade para quem se tenha como precursor *de facto*. De sua receptividade adiante, desenvolvem-se poéticas e críticas próprias de cada língua e cultura rumo aos mais variados projetos de tradução das *Rubáyát* de Omar Khayyám; em sua maioria, por meio da tradução indireta pelos versos traduzidos em inglês por Fitzgerald — caminho lido sem surpresa se considerada a relação desproporcional entre tradutores e tradutoras versados em farsi, em comparação às demais línguas europeias. Tanto que, nessa seara tradutória, tanta atenção fora dado à obra quanto à tradução então realizada por Fitzgerald, com a qual certamente se projetou como ponto de chegada para Khayyám no Ocidente e, então, de partida para determinadas traduções, a ponto de configurar como a obra mais traduzida no ocidente após a Bíblia e Shakespeare (FIGUEIREDO, 2012). O manifesto interesse pela vida e obra de Khayyám sem medidas se desenrolou, conforme aponta Sadegh Hedayat (1993, p. 13), em sua edição crítica *Les chants d’Omar Khayyám*, como “[...] poucas obras, tanto quanto as *Quadras* de Omar Khayyám, foram admiradas, rejeitadas, odiadas, falsificadas, condenadas, dissecadas, e que atinjam um renome universal, ainda em incompreensão”¹³. As imprecisões remetem da biografia do poeta aos manuscritos fontes de suas *Quadras*; mais especificamente, a questão gira em torno de quantos e quais seriam as legítimas *Quadras* de Khayyám. Hedayat indica como sendo mais antigos os manuscritos persas da Biblioteca de Bodleian (Oxford), escritos no ano de 865 da Hégira (1461 d.C), em Shiraz, então Pérsia. Datada de três séculos posteriores ao do poeta, traz 158 quadras, algumas das quais dificilmente possam ser atribuídas a ele, segundo Hedayat.

Em paralelo, Luis Antônio Figueiredo, um dos tradutores do *Rubáyát* para o português brasileiro, e autor de *Rubáyát: memória de Omar Khayyám* (KHAYYÁM, 2012), também menciona 14 livros na Biblioteca da Universidade de Bagdá que continham várias quadras atribuídas ao poeta, entre outros autores clássicos orientais. Menciona, ainda, sem especificações concretas, outras 247 quadras que figuram em manuscritos datados de 1206, “encontrados nos anos 1950 do século XX” (FIGUEIREDO, 2012, p. 118). Muito se desconfia da incorporação à poesia de Khayyám de quadras compostas por outras pessoas; chegam a considerar, segundo alguns, de 24 a 1200 quadras supostamente compostas por Khayyám, insinuações que, em sua maioria, colocam-se como “antologia da falsidade e da contradição de ideias” sobre Khayyám (HEDAYAT, 1993). No emaranhado curso da tradução indireta da obra, optou-se, majoritariamente, pela tradução das quadras traduzidas por Fitzgerald na quarta

¹³ *Il y a peu d’œuvres qui soient, autant que les quatrains d’Omar Khayyám, admirés, rejetés, haïes, falsifiés, calomniés, disséqués, et qui atteignent une renommée universelle, en restant pourtant méconnues.*

edição¹⁴ de suas traduções dos *Rubáyát*, a qual contém 101 quadras, selecionadas a partir dos manuscritos da Biblioteca de Bodleian. Buscou-se, no fluxo de tradução da obra pelo ocidente, parer à tradução de Fitzgerald a do orientalista Franz Toussaint, realizada do farsi para o francês em 1923. A tradução de Toussaint adotou uma perspectiva que mais se aproximou da prosa; segundo críticos, sua receptividade nem se compara às traduções de Fitzgerald, esta muito mais proeminente entre o cânone; serviu, no entanto, como fonte para traduções indiretas da obra omariana, inclusive por parte de Octávio Tarquínio de Sousa, cujas traduções das quadras o brasileiro publicou em 1944.¹⁵

Um caminho, entretanto, foi possível àqueles que, vertidos do farsi, pudessem atestar algum traço de autenticidade para as quadras que excedem e geram desconfiança. Primeiro, vem o padrão mais geral, pela composição temática inerente à poesia de Khayyám: o metafísico enigma da existência humana, envolto na descrença do caráter ético da humanidade e, em contrapartida, sua convicção pelo prazer da vida mundana, simples e carregada de elementos da natureza, em detrimento da perenidade da vida. Assim, o vinho, a lua, o campo, a poesia e a música, o amor e a amizade ganham por seu lado espaço na poesia de Khayyám; por outro, vem o forte pessimismo norteado pela desconfiança no humano. Entre todas essas possibilidades de abordagem, encaixa-se a coesão do encadeamento temático nas quadras de Omar Khayyám, que não vinham em forma de abordagens isoladas, mas, certamente, uma quadra dava continuidade ao raciocínio da anterior — grande traço de unidade que Omar Khayyám conferiu a suas quadras. Decisiva, a particular maestria encontrada nas autênticas quadras, quando comparadas às dúbias composições, as quais não trazem esse mesmo traço que atesta a reconhecível qualidade da poesia de Khayyám, sobretudo quando um elemento particular se sobressai: “as quadras de Khayyám são expressas em linguagem clara e perfeita: ele é mestre na arte de se prestar ao escárnio” (HEDAYAT, 1993, p. 25).

Também a poética da tradução de Omar Khayyám, a partir sobretudo das traduções de Fitzgerald, revela como a própria compreensão e seu processo tradutório assumiram distintas interpretações e direções. A criação na tradução, própria de quando se traduz poesia, foi ao máximo elevada por Fitzgerald; a recriação, portanto, tornou-se praticamente pressuposto para as traduções indiretas a partir do inglês. Em muitos casos, abriram mão de algum princípio de fidelidade ao texto fonte, de tradução de Fitzgerald e, partiu-se, muitas das vezes, para uma introdução indiscriminada de variações e variantes nas traduções indiretas realizadas. Em

¹⁴ Publicadas em Londres nos anos de 1859, 1868, 1872, 1879, o número de quadras traduzidas por Edward Fitzgerald variou entre 75 (1859), 110 (1868) e 101 (1872 e 1879).

¹⁵ KHAYYÁM, 1944.

muitas das traduções disponíveis, quando cotejadas, torna-se perceptível a discrepância entre uma e outra; fica, portanto, a impressão de uma obra aberta ao deleite tradutório para pessoas tradutoras criarem; ou mesmo para poetas experimentarem possíveis variações de traduções já realizadas. As traduções diretas e indiretas se deram ao menos para o árabe, francês, espanhol, português, italiano, grego, alemão, russo, polonês, sérvio, tcheco, hindi, japonês, curdo, armênio, suaíli, bengali, dentre outros idiomas. Para o português, brasileiro e europeu, destacam-se as traduções de Manoel Bandeira e de Fernando Pessoa que, por sua vez, traduziu 40 quadras a partir da tradução de Fitzgerald, e compôs outras 143 quadras, em condição de heterônimo¹⁶, publicadas em 2008 (PESSOA, 2008).

Para os propósitos desta seção, interessa-nos ainda mais a transmissão da prática poética do gênero *rubāʿiyyāt* e as expressivas convergências entre a poesia de ambos os poetas, Khayyám e Jāhīn. Ainda, foi com o extenso campo da prática de sua tradução que se deu a receptividade do fundamento poético do gênero *Rubáyát* de Omar Khayyám para a concepção das *Quadras* de Ṣalāḥ Jāhīn. São inúmeras as traduções em língua árabe das *Quadras* de Khayyám, dentre as quais se destaca a tradução direta do farsi empreendida pelo poeta egípcio Ahmad Rāmi (1892-1981), publicada na década de 1930¹⁷ e muito possivelmente acessada por Jāhīn. A convergência entre Omar Khayyám e Ṣalāḥ Jāhīn seguramente extrapola o simples sentido da reprodução do gênero poético. Aliás, a interpretação de tal convergência se inicia pela própria característica comum aos sujeitos multi-versados e multi-habilidosos. Se Khayyám dominava áreas da matemática, astronomia, medicina, letras, jurisprudência e história, Jāhīn também foi, a seu modo, sujeito com habilidades variadas entre a poesia, o jornalismo, o desenho, a música, a dramaturgia e o cinema, como mais adiante se expõe.

No campo poético, efetivamente, as obras *Rubáyát* de Omar Khayyám e *Rubāʿiyyāt* de Ṣalāḥ Jāhīn apresentam o mesmo o padrão estrutural rímico próprio do gênero; a versificação, fixa em Khayyám, é, diferentemente, livre em Ṣalāḥ Jāhīn, sendo essa marca própria do poeta egípcio não apenas na composição de *rubāʿiyyāt*, mas de sua poesia como um todo. Também muito convergem na abordagem temática e destreza em realizá-la; é contínua a mentalidade por uma poesia cética; a concisão é fator determinante, assim como a delicadeza da linguagem, de tom fluido, figurativo e irônico. Compostas a partir de uma linguagem literária sensível, natural e agradável, as *Quadras* de Khayyám adquirem tons melódiosos, assim como ocorre nas *Quadras* de Jāhīn, as quais trazem, por sua vez, a expressão do árabe dialetal. As figuras

¹⁶ As quadras, traduzidas e autógrafas, vieram a ser incorporadas à obra de Pessoa após sua morte, em decorrência das composições encontradas no arquivo pessoal do poeta. Cf. FEITOSA, 1998.

¹⁷ A tradução de Ahmad Rāmi das *Quadras* de Khayyám se encontra atualmente na 25ª edição.

temáticas estão comumente em intersecção; o uso do coração como elemento que se coloca no limiar decisivo para com as abordagens sobre essência e valores da vida, liberdade e, no limite, da morte em si. Comum aos dois foi o uso de figuras de linguagem metafóricas e paradoxais, trazidas com a genialidade inerente a ambos os poetas.

Esses seriam pontos de partida para as *Quadras* de Ṣalāḥ Jāhīn que, embora em continuidade aos princípios que regem as *Quadras Rubáyāt*, tiveram em si a expressão de seu estilo próprio. Despreendeu-se do encadeamento temático próprio das *Quadras* de Khayyám e, assim, Jāhīn tem em cada quadra começo e fim delimitados para qual fosse a reflexão. Independentemente uma das outras, embora com conexões sempre possíveis, as *Quadras* de Ṣalāḥ Jāhīn abordaram temas outros, a séculos distantes da realidade de Khayyám, e tiveram sua assinatura própria: o refrão *‘ajabī*, como se discute no terceiro capítulo desta dissertação, quando também apresentamos traduções para o português brasileiro das *Quadras* do poeta egípcio.

Capítulo 2

Do *Zajal* no Egito ao movimento da poesia dialetal egípcia “*aššīʿr bi-lʿāmmiyyah*”

A expressão da poesia dialetal no medievo árabe existiu em uma série de formas poéticas ditas folclóricas, desde ao menos os primeiros séculos do Califado Abássida. Muitas dessas modalidades de poesia perduraram no mundo árabe, sobretudo o *zajal* andalusino de Ibn-Quzmān. Essa forma continuou sendo praticada e alcançou grande popularidade entre os séculos XII e XIX no Egito.

Mudanças nas dinâmicas da hegemonia do poder nos diferentes períodos da historiografia político-social egípcia impactaram práticas das expressões artísticas e culturais na poesia popular e dialetal do país. Uma vez arabizado e islamizado, o Egito passou pelo domínio dos Mamelucos, foi absorvido pelo Império Otomano (XVI-XVII), tendo sido invadido e dominado brevemente pela França de Napoleão (1798) e, posteriormente, tornou-se protetorado britânico entre o século XIX e o início do XX. Em um contexto mais amplo da comunidade muçulmana, séculos antes, em 1099 as Cruzadas católicas tomaram a cidade de Jerusalém; em 1258, a Bagdá abássida caiu sob o jugo mongol e, em 1492, a Guerra de Reconquista seguiu por expulsar expressivamente a presença de governo islâmico na península ibérica¹⁸.

2.1 A poesia no Egito mameluco e otomano

O Sultanato Mameluco (1250-1517) governou o “mais antigo e poderoso Estado islâmico de sua época. O império com sede no Cairo abrangia o Egito, a Síria e a Arábia (ROGAN, 2021, p. 27). Em sua capital governou uma elite militar que se perpetuou no poder por quase três séculos, até que ocorreu a conquista e absorção pelo Império Otomano. Se, na Era Abássida, a poesia foi usada de modo sistemático para estabelecer uma “mitologia legitimadora” (LARKIN, 2008, p. 221) da ordem e da dinastia vigente, na Era Mameluca elites dominantes tiveram no *zajal* uma forma de louvação do poder da patronagem mameluca, em que se enalteciam sultões, expedições militares e fatos do cotidiano da corte. Nesse sentido, houve uma continuação do tradicional papel do poeta em relação ao segmento que detinha

¹⁸ Muçulmanos permaneceram na Península Ibérica até pelo menos a expulsão dos mouriscos por Fernando III, em 1609.

poder e autoridade política, prestando-se à prática de uma poesia oficial para a corte. Por outro lado, “sem os expressivos mecanismos de filtragem cultural presentes nos séculos anteriores, a era mameluca permitiu que uma poesia de natureza mais popular se desenvolvesse”¹⁹ (LARKIN, 2008, p. 222). Isso, Larkin (2008) atribui ao aumento da alfabetização, decorrente do crescente número de *madrassas* (escolas) e da formação de um estrato social economicamente distinto, sobretudo de comerciantes, que incentivava poetas a praticar poesia. A própria corte teve sua participação no processo de ditar padrões culturais, embora com alcance limitado, uma vez que “a cultura da corte que de fato existiu sob os Mamelucos excluía, com frequência, nativos egípcios e sírios, e focava não na cultura literária árabe mas, sim, na turca”²⁰ (LARKIN, 2008, p. 222). Uma vez que a era mameluca enfrentou adversidades, como a peste bubônica, surtos de pneumonia e a fome, foi a poesia popular, e não aquela da corte, que acabou por abordar temáticas relacionadas à vida e às questões sociais da população em geral, o povo, *‘āmmah*. Essa poesia de caráter popular, que na forma *bullayq* debochava de sultões, também zombou das convenções poéticas que atribuíam ao passado árabe uma condição de mito, à medida que se chamava mais atenção às dificuldades vividas²¹.

Ainda, uma longa tradição de poesia popular sufi prosseguiu na era mameluca, uma vez que a tradição sufi havia se disseminado no Egito. Na forma do *zajal*, os sufis desempenharam importante papel na perpetuação do gênero, até a absorção pelo domínio otomano, cujo império, em 1516, passou a estender seu domínio do Iraque à Argélia, e ao Sul até a Eritréia. No Egito, o árabe dialetal passava a ganhar mais identificação pela *‘āmmah*, ao contrário da elite política imperial que, uma vez otomanizada, manteve vínculos culturais mais estreitos com Istambul. Em conjunto, ainda se intensificava a alfabetização da população, e sessões informais de literatura e poesia eram realizadas nos cafés, lugares que passaram a se firmar como verdadeiras instituições para o encontro e convívio, inclusive no campo artístico-cultural, no Egito e em outros países de língua árabe.

Quatro séculos de hegemonia imperial otomana chegaram ao fim após a Primeira Guerra Mundial. Essa hegemonia, no entanto, já vinha sendo desafiada pela expansão colonialista europeia, inicialmente no Norte da África, assim como por ideais nacionalistas gradualmente incorporadas. A ideia de “nação”, a unidade política de uma comunidade, estabelecida em um

¹⁹ *Without the powerful cultural filtering mechanism that had been present in earlier centuries, the Mamluk era allowed more poetry of a popular nature to peek through.*

²⁰ *The court culture that did exist under the Mamluks often excluded native Egyptians and Syrians, and focused on Turkish rather than Arabic literary culture.*

²¹ Larkin (2008) destaca a poesia de Abū-l-Husayn Aljazzār como uma que apresentava caráter de desdém às convenções poéticas clássicas.

território específico, com aspirações de se autogovernar “era uma consequência do pensamento iluminista europeu que havia se enraizado no Oriente Médio [...] no decorrer do século XIX” (ROGAN, 2021, p. 202). A própria colonização europeia durante o século XIX deu força para que o ideal nacionalista tomasse forma e se difundisse entre as províncias árabes do Norte da África, cujo domínio fora gradativamente tomado do Império Turco-Otomano por países europeus, principalmente França e Reino Unido. Dada a forte presença do aparato de controle e repressão otomano contra atividades políticas nacionalistas e de independência, consideradas ilegais, “seria preciso um grande cataclismo para abalar o domínio dos otomanos no mundo árabe” (ROGAN, 2021, p. 213). Esse cataclismo, afirma Rogan, foi a própria Primeira Guerra Mundial, que levou ao fim o Império Otomano. Entre os árabes, decerto pouco se queixou sobre o fim do domínio otomano; antes, intensificaram-se as atividades políticas nacionalistas. Os árabes “olhavam para a Era Otomana como quatro séculos de opressão e subdesenvolvimento, e estavam arrebatados com a ideia de um mundo árabe capaz de renascer e se apresentar [...] como um Estado independente e unificado” (ROGAN, 2021, p. 214).

Em 1918, o Egito, já sob domínio inglês há mais de três décadas, viu o jugo britânico recrudescer ao final da Primeira Guerra Mundial com a consolidação da hegemonia da França e Reino Unido, os quais formavam a Entente. Tendo provocado forte escassez de recursos, a guerra fora onerosa para os egípcios, muitos dos quais empobreceram. A presença militar britânica aumentou no país, acirrando tensões com a população local. Ainda, “os egípcios acreditavam que, por suas muitas contribuições a uma guerra que não era propriamente deles, haviam conquistado o direito de autodeterminação” (ROGAN, 2021, p. 237). Tamanha reivindicação ficou centrada na figura de Saad Zaghloul, que a encaminhou à Conferência de Paz em Paris, em 1918. Rechaçada pelos britânicos, a reivindicação egípcia levou à detenção e deportação de Zaghloul. A resposta por parte da população foi a Revolução de 1919. Segundo Rogan (2021, p. 238), “o país se levantou em uma combinação de revoltas espontâneas e planejadas que se espalharam dos centros urbanos para o campo e envolveram todos os níveis da sociedade egípcia”. Esse momento, histórico para os egípcios, foi crucial para que se despontasse um sentimento nacionalista e de pertencimento, tendo sido “o primeiro movimento autenticamente nacionalista na história árabe cujos líderes desfrutaram do apoio total das massas, do campo às cidades” (ROGAN, 2021, p. 238). Também foi nesse contexto que se fundou o *Wafd*, “a delegação”, um partido nacionalista liderado por Saad Zaghloul. Com efeito, a conjuntura de uma crescente formação política nacionalista egípcia, antibritânica e independentista, começou a impactar diretamente na associação do árabe dialetal egípcio à língua nacional.

A imprensa foi estabelecida no Egito em 1820 e ampliada adiante, tanto no Cairo como em Beirute — “dois principais centros de atividade jornalística e editorial no mundo árabe, e assim permanecem até hoje” (ROGAN, 2021, p. 200). Esse contexto favoreceu a projeção da *nahḍa*, o renascimento cultural e literário árabe, a partir do Cairo, depois Damasco e Beirute na metade do século XIX. Foi também um momento crucial para o início do desenvolvimento de um sentido de nacionalismo árabe, à medida que uma profícua intelectualidade retomou a literatura e a poesia árabe pré-otomana. Houve uma redefinição cultural em que “o movimento abraçou todos os povos de língua árabe, sem distinção de seita ou região, e plantou a semente de uma ideia que se mostraria extremamente influente na política árabe: a de que os árabes eram uma nação, definida por uma língua, uma cultura e história comuns” (ROGAN, 2021, p. 200). Essa constituição, tanto da imprensa, da *nahḍa*, quanto, conseqüentemente, do nacionalismo árabe, impactou diretamente a poesia egípcia, principalmente porque a cidade do Cairo passou a ser um centro da intelectualidade árabe-islâmica e da literatura. Ainda, a partir da década de 1870, o Cairo tornou-se um grande centro da imprensa de jornais e revistas, à medida que se acentuava a censura otomana ao jornalismo na Síria e no Líbano, o que fez aumentar a migração do jornalismo do Levante para o Egito, marcando o estabelecimento da imprensa independente no Cairo e em Alexandria. “No último quartel do século XIX, mais de 160 jornais e periódicos em língua árabe tinham sede no Egito” (ROGAN, 2021, p. 201). Já na virada do século XIX para o XX, expressavam “a mais ampla gama de visões, do pietismo ao nacionalismo e ao anti-imperialismo” (ROGAN, 2021, p. 202).

Quanto à poesia, nesse contexto de profundas transições político-sociais, a forma dialetal do *zajal* recebeu mais adesão na prática e em sua difusão entre as camadas mais populares, desde a segunda metade do século XVIII até a primeira metade do século XX. Isso porque dinâmicas do capitalismo industrial haviam criado uma ampla classe trabalhadora assalariada, e a este segmento o *zajal* foi mais direcionado. Encontrava também certa difusão escrita em jornais populares e folhetins da época, além de uma expressiva transmissão por recitação ou mesmo musicada. Esses mecanismos e elementos de difusão favoreceram, da metade do século XIX em diante, a projeção dos poetas conhecidos pela arte do *zajal*.

2.2 O *zajal* de Ibn-^cArūs e Bayram Attūnisī

Dentre os poetas autores de *zajal* (*zajjālīn*) destacaram-se ^cAbd-Allāh Annadīm (1842-1896), Ḥusaīn Šafīq Almašrī (1882-1948) e Bayram Attūnisī (1893-1961). Antes, outros

poetas, cujas produções se limitaram à oralidade, não sobreviveram em registros históricos (BOOTH, 1992). Dentre esses, cita-se a Aḥmad Ibn-^cArūs, poeta *ṣa^cīdī*²², a quem se atribui ter nascido em alguma vila da província de Quena e vivido durante os anos 1780. Pouco se sabe sobre ele, inclusive é incerto que esse tenha sido o verdadeiro nome do poeta. Temido como líder de gangue que roubava vilas da região, “tornou-se sufi ascético e passou os últimos 20 anos de sua vida viajando pelo país e distribuindo sua fortuna adquirida de forma ilegal aos pobres”²³ (LARKIN, 2008, p. 234). Radwan, em resgate de antologia da poesia popular egípcia, destaca sobre Ibn-^cArūs:

[...] nasceu no alto Egito, de família pobre e recebeu pouca instrução, cresceu e se tornou forte e temido criminoso. Após trinta anos levando vida de criminoso e de contravenção, arrependeu-se e dividiu sua riqueza com pobres, levando vida simples de monge, pregando virtude e moralidade. (al-SABBAHI, MAZLUM *apud* RADWAN, 2011, p. 25)²⁴

O *zajal* de Ibn-^cArūs versificava máximas sapienciais de aconselhamento moral. Seus manuscritos circularam amplamente por segmentos sociais egípcios, embora pouco tenha sido preservado (LARKIN, p.235, 2008). Tamanha foi a relevância de Ibn-^cArūs que seu próprio nome serviu de inspiração para a criação do grupo *Jamā^c at Ibn-^cArūs* de que trataremos adiante.

Bayram Attūnisī²⁵, estimado poeta de *zajal*, autor da obra *Bayna alfūṣḥa wa-l^cāmmiyyah* (*Entre a língua padrão e a dialetal*) (ATTŪNISĪ, 1933) é citado como mestre por Ṣalāḥ Jāhīn e denunciou, principalmente na referida obra, o elitismo presente no árabe literário padrão, a *fūṣḥa*, enaltencendo, em contrapartida o árabe dialetal, por ser acessível a uma camada egípcia mais ampliada. Attūnisī é considerado como o mais proeminente poeta de uma geração anterior à de Ṣalāḥ Jāhīn que já fazia poesia em dialeto, compromissada com o esforço egípcio pela independência do país. Natural de Alexandria, consagrou-se tanto pelas composições de *zajal*, como por poemas musicados por célebres vozes da música egípcia, como Sayid Darwīš e ’Umm

²² Elemento identitário e cultural ligado ao Alto Egito, extensão territorial que se estende dos dois lados do rio Nilo, de Assuã, no sul do Egito, a Dachur.

²³ [...] became a Sufi ascetic, and for the last twenty years of his life travelled around the country distributing his ill-gotten wealth to the poor.

²⁴ [...] he was born in upper Egypt to poor parents, received little education, and grew up to be a greatly feared criminal. After thirty years of leading a life of crime and corruption, he repented, giving his wealth among the poor, and for twenty years after that led the simple life of a monk, preaching virtue and morality.

²⁵ Cf. BOOTH, Marilyn. **Bayram al Tunisi's Egypt**: Social Criticism and Narrative Strategies. Middle East Centre, St. Antony's College, Oxford: Ithaca, 1990.

Kultūm. Foi um ativo militante político e social, inclusive no exílio, condição que vivenciou por diversas ocasiões em decorrência de sua crítica efusiva ao colonialismo britânico e à monarquia. Cunhou o termo *'adab al'is'āf* (literatura de resgate), com a qual expressava sua escolha política pelo dialeto. Compôs versos em prosa (*saj^c*), embora sua poesia tenha se consagrada pelo *zajal*. Foi capaz de alçar este gênero, até então restrito ao âmbito folclórico, a um patamar de sério comprometimento político das classes trabalhadoras egípcias, sobretudo durante a monarquia do rei Faruque, quando houve forte adesão dessas classes às perspectivas nacionalistas em construção por parte de setores de esquerda já em formação, cujos desdobramentos políticos mais concretos se dariam a partir da Era Nasser. Sua expressão se calcava na cultura popular e em abordagens que dialogavam com as classes urbanas baixas e médias do Egito, com um grande apelo para a comunicação de massas. Foi grande a estima conferida a ele e à poesia dialetal:

A poesia de Al-Tūnisī, com sua excelência literária e comprometimento com a luta egípcia pela independência e desenvolvimento social conferiu à poesia dialetal um apelo sem precedente e ditou um respeito dos nacionalistas em todas as classes da sociedade. (RADWAN, 2012, p.42)²⁶

Attūnisī compôs *zajal* de caráter populista, anticleríco e com discurso nacionalista. Foi receptivo o terreno para o consumo dessa poesia de Attūnisī, uma vez que, já nas últimas décadas do século XIX, o árabe dialetal começava a aparecer regularmente em peças teatrais e jornais, vinculados ao movimento nacionalista que emergia.

A partir da produção e projeção que Bayram Attūnisī conferiu ao *zajal* moderno, desenvolveu-se uma poesia primordialmente popular e anticânônica (BEININ, 1994, p. 193). A poética de poesia popular esteve, então, inserida em uma dinâmica de produção, relacionada a consumo cultural, política e poder, em uma evidente transição entre os *zajjālīn*, de Ibn-^cArūs e Bayram Attūnisī, na direção de um projeto subsequentemente empenhado em um movimento poético que reivindicou como legítima a poesia feita em dialeto. Não que fosse nova a prática

²⁶ *Al-Tunisi poetry with its literary excellence and its commitment to the Egyptian Struggle for independence had granted colloquial poetry an unprecedented appeal and commanded the respect of nationalists in all classes of society.*

dessa poesia, já conhecida nas formas do *zajal* e do *mawāliyā* de que trataremos adiante; porém, até então, ocupava o status de uma poesia folclórica, popular, cuja prática esteve supostamente restrita a camadas sociais mais baixas, às massas trabalhadoras.

Louis 'Awaḍ (1915-1961) também é considerado um dos poetas que fizeram poesia dialetal antes do referido movimento egípcio iniciado na década de 1950. Escritor, poeta e professor de literatura inglesa, com formação na Universidade de Oxford, 'Awaḍ publicou em 1947 uma série de poemas em dialeto egípcio no livro intitulado *Blūtūlānd waqaṣā'id uḥra* (Plutolândia e outros poemas). Com pouca expressividade, Louis 'Awaḍ e alguns intelectuais egípcios propunham adoção do dialeto como forma de desmembrar a literatura egípcia de uma tradição literária árabe, buscando conferir um caráter distintivo para o nacionalismo egípcio em formação. Tal posicionamento ia na contramão da afirmação da identidade nacionalista árabe cada vez mais crescente. 'Awaḍ compunha em prosa ou buscava emular a estrutura métrica de baladas e sonetos europeus, “com abordagens elaboradas a partir de referências bíblicas, europeias e da Grécia Antiga”²⁷ (RADWAN, 2011, p. 64). No conjunto, recebeu pouca adesão do público egípcio. Sobremaneira, o *zajal* foi a forma poética popular que, em dialeto, pavimentou o caminho para a poesia dialetal se constituir como de fato anticanônica, inclusive sendo esse um dos gêneros muito praticados pelo poeta Ṣalāḥ Jāhīn.

Entre 1950 e 1970, alguns poetas iniciaram um engajamento específico que fez consolidar o dialeto na poesia egípcia. O movimento do *aššī'r bi-l'āmmiyyah*²⁸ cresceu e se tornou uma expressiva contribuição para a difusão da poesia dialetal e popular no Egito e em outros países de língua árabe. Sob a conjuntura de transformações político-sociais daquele período — em que se destacam a Revolução dos Oficiais Livres²⁹, de 1952 e o Nasserismo, o nacionalismo árabe e o egípcio, a causa palestina e a Guerra Fria — formou-se um movimento inédito, cuja principal característica era constituir-se a partir de uma formulação, deliberada e coletiva, de um movimento de poetas que encamparam a defesa da poesia dialetal no Egito, considerando sua produção, recepção e difusão. Antes fosse fruto de um só poeta, ou ainda mesmo de vários poetas, desprendidos, certamente não seria alcançado seu objetivo de fazer do dialeto egípcio uma legítima linguagem na poesia.

²⁷ 'Awad draws on biblical, ancient Greek and other european cultural traditions.

²⁸ Optou-se, ao longo da escrita do texto por adotar “poesia dialetal egípcia”, para as apreensões conceituais de *aššī'r bi-l'āmmiyya almiṣriyya*, “poesia em dialeto egípcio” e, ainda, *Šī'r al'āmmiyya*, “a poesia do dialeto”, como propõe Radwan (2014).

²⁹ O Movimento dos Oficiais Livres, liderado por Nasser em 1952 depôs a monarquia do rei Faruk e instaurou uma república no Egito.

Em vista do que foi exposto, vale destacar que, embora a tradição da poesia dialetal já existisse no Egito — dadas as manifestações anteriores, como o próprio *zajal*, o verso oral *mawwāl* e o livro de poesia de Louis 'Awaḍ —, o movimento da poesia dialetal egípcia não se colocou como uma extensão daquelas tradições pregressas. Isso porque o grupo *Jamā'at Ibn-^cArūs* se apresentou como um movimento que propunha o uso de um gênero popular da poesia dialetal de forma programática, vinculando-a às perspectivas da poesia modernista egípcia.

2.3 O grupo *Jamā'at Ibn-^cArūs*

Ibn-Ḥaldūn, proeminente economista e historiador árabe, sobre o Cairo escreveu, já em 1382: “Cairo, capital do mundo, jardim do universo, fórum de encontro dos povos” (ḤALDŪN, 1958, p. 78). Impressionou-o a variedade da riqueza da cidade ao chegar de Alexandria, pelo Nilo. Deparou-se com um aparente interminável número de escolas, faculdades, mesquitas; uma verdadeira metrópole, maior que Túnis, Fez ou Granada (FROMHERZ, 2011, p. 12). E Ḥaldūn completou, em seu histórico livro *Almuqaddima*: “Não poderia parar de falar dessa cidade, de seu grau de civilização, de sua prosperidade” (ḤALDŪN, 1958, p. 79). À época, estima-se que a população da cidade do Cairo fosse superior a 500 mil habitantes, sob administração do Sultanato Mameluco do Cairo. De lá para um salto ao século XX, entre as décadas de 1950 e 1970, o Cairo viu sua população dobrar de um decênio a outro, tendo atingido a marca de aproximadamente 5,5 milhões de habitantes em 1970³⁰. Atualmente com população superior a 20 milhões, o Grande Cairo, já em 1970, vivia seu próprio fenômeno de *boom* populacional, com o avanço da urbanização discricionária no território. O processo foi global, e não houve metrópole no mundo que tenha escapado.

Não por coincidência, em 1968, Henrique Lefebvre³¹ escreveu o *Direito à cidade*, livro que versa sobre como a condição de direito pleno do sujeito passa pelo seu direito à circulação e fruição do que uma cidade pode oferecer para o desenvolvimento das questões subjetivas, materiais, e da criação e fortalecimento de laços de sociabilidade, convivência e fraternidade, sendo pressuposto para essa circulação “encontro, conhecimentos e reconhecimentos recíprocos (inclusive no confronto ideológico e político) dos modos de viver, dos ‘padrões’ que coexistem na cidade” (LEFEBVRE, 1968, p. 62). Transcorre na contramão do que premeditavam concepções e ações decorrentes de fenômenos da urbanização, consumismo e

³⁰ Disponível em: <https://www.macrotrends.net/cities/22812/cairo/population>. Acessado em 21/11/2021.

³¹ Henri Lefebvre (1901-1971) foi filósofo e sociólogo francês.

industrialização massiva. Esses, cada vez mais em curso, conduziam a cidade tanto mais a produzir elementos de segregação em sua dinâmica cotidiana de vida, inclusive na própria e desigual guetificação da cidade, crescentemente propensa à formação de bairros e dinâmicas de vida que, por não proverem os mesmos direitos elementares à moradia digna para toda a cidade, estrangulam o acesso e a capacidade dos moradores e moradoras de periferias à livre fruição da cidade, com imposição de delimitações simbólicas e restritivas, quando não coercitivas, sobre que áreas, instituições e equipamentos públicos e privados poderão ou não parte de sua população acessar. Parte, também, de uma compreensão que se amplia com o modo de viver da sociedade urbana.

Não se desvinculam da análise sobre níveis de realidade do sentido de “urbano”, em sua oposição ao que “cidade” requer, os sistemas de valores da literatura e da poesia. Ambas se inserem inclusive numa lógica de consumo de signos. A publicidade por bens de consumo, por exemplo, impulsionadora dessa dinâmica socioeconômica, passa a incorporar a arte, a literatura, e a poesia como instrumentos de retóricas do consumo propriamente dito. E signos são consumidos, tanto quanto objetos, podendo adquirir sentidos de signos diversos, como da felicidade, da satisfação, do poder, da riqueza, da ciência, da técnica, e/ou ainda outros sentidos. “O signo é comprado e vendido; a linguagem torna-se valor de troca” (LEFEBVRE, 1968, p. 69). Tal dimensão deve ser considerada ao se pensar no impacto social do movimento *aššīʿr bi-lʿāmmiyyah*, “poesia em dialeto”, iniciado no Cairo em 1961 por um grupo de jovens poetas que assumiram, com coesão, a escolha da poesia no dialeto egípcio como meio de expressão.

O grupo ficou conhecido por *Jamāʿat Ibn-ʿArūs*, “grupo Ibn-ʿArūs”, nome que, conforme já mencionamos, alude ao poeta Ibn-ʿArūs que escrevia em dialeto egípcio, no século XVIII. O movimento dessa poesia começou a tomar forma na década de 1950, estendendo-se até os anos 1970. Prestou-se como caixa de ressonância para um movimento da poesia dialetal e popular mais ampliado, com inegável vínculo com o próprio movimento modernista da poesia egípcia.

O grupo foi essencialmente composto pelos poetas Ṣalāḥ Jāhīn, ʿAbd-Arḥmān Alʿabnūdī (1938-2015), Sayid Ḥijāb (1940-2007) e Fuʿād Qāʿūd (1936-2006). O poeta Fuʿād Ḥaddād (1927-1985) apenas não participou como membro por estar preso justamente durante a formação e as principais atividades do grupo. Ao cunharem o termo *aššīʿr bi-lʿāmmiyyah*, esses poetas opuseram-se à extensa tradição da poesia feita no registro canônico literário da língua, o árabe padrão. Juntos empenharam-se em mudar a perspectiva da consideração do registro linguístico tradicional como critério fundamental para a classificação de gêneros poéticos, a qual, evidentemente, manteve egressa a poesia dialetal. Praticavam, então, as formas

tradicionais: *mawwāl*, *zajal*, *rubāʿiyy* e *qūmā*. Desmembraram pilares da poesia canônica, ao proporem uma poesia que, além do dialeto, repensasse também outros pontos específicos como metro, rima, dicção, abordagem temática. Assumiu-se, ainda, uma mudança de postura e atitude que os distinguiu dos poetas dialetais anteriores.

Tradicionalmente, como descrito anteriormente, houve no Egito um elitismo e exclusivismo literário que fez questão de ignorar os elementos inovadores da poesia em dialeto, inclinado a relegar àquela poesia patamares secundários e folclóricos da poesia árabe, como a sátira, carregada de humor, “com muitos versos com vulgaridade, linguagem obscena e sexual e humor escatológico”³² (RADWAN, 2012, p. 41). Os poetas do grupo *Jamāʿat Ibn-ʿArūs* opuseram-se exatamente a isso. Sem que negassem a tradição, reivindicaram que os registros da língua árabe seriam todos igualmente valiosos, sem que nenhum devesse ser rejeitado como linguagem da poesia, o que tampouco implicaria desconsiderar a poesia árabe literária. Fizeram sérias críticas aos lugares comuns da sátira, do humorista, provocador e porta-voz, nos quais, até então, se colocava o poeta dialetal. Extrapolaram o domínio da linguagem convencional, aproximando-se da linguagem cotidiana e da dicção de familiaridade mais acessível. Compuseram em verso livre, inclusive sendo essa a forma praticada pelo movimento de poesia modernista árabe. Abordaram, ainda, temas que mais bem podem ser trazidos em decorrência de sua diversidade:

[...] tal diversidade não é acidente, mas resultado de vários fatores que caracterizaram o novo movimento poético: primeiro, a experimentação; [...] em segundo, uma nova perspectiva, baseada em uma nova compreensão da maneira em que tudo no mundo está interconectado. Estão prontos para incorporar tanto o pessoal quanto o coletivo, assim como sobre a esfera privada e pública. Também escreveram sobre sentimentos pessoais como amor, desejo, sofrimento e ansiedade, sem desassociar esses sentimentos das condições materiais e dos contextos econômicos, sociais e políticos a partir das quais emergiram. (RADWAN, 2012, pp. 53-54)³³

³² *Many of these verses contain obscene language, sexual allusions, and scatological humor.*

³³ *Such diversity is not an accident, but a result of several features that characterize the new poetic movement. The first of these features is experimentation. Poets are always experimenting with new topics, stretching the limit of what is fit for poetic expression. [...]. The second of these features is a new perspective, one based on a new understanding of the manner in which everything in the world is interconnected. With such a perspective, the poets write about issues of local as well as of universal concern. They are ready to incorporate both the personal and the collective, as well as the private and the public into their poetry. They write about such personal feelings as love, desire, joy, grief and anxiety without dissociating these feelings from material conditions, the economic, social and political contexts in which they emerged.*

Poesia não dissociada da cena política do país das décadas de 1950 a 1970, também ameahou em sua temática um forte caráter político e de comprometimento com a luta nacionalista árabe e egípcia, do viés da esquerda daquele tempo e de apoio à causa palestina. Em menor escala, também abordavam a luta pela independência na Argélia e a guerra civil no Líbano. Abordagens específicas enaltecendo o engajamento do governo de Nasser pela construção da barragem de Assuã e da nacionalização do Canal de Suez, por exemplo, foram recorrentes. Outras temáticas, como o identitarismo cultural do Norte do Egito e a questão do aprisionamento, nortearam a produção poética específica de Al'abnūdī e Fu'ād Ḥaddād, respectivamente.

O poeta Fu'ād Ḥaddād foi reverenciado como líder (*'imām*)³⁴ pelo movimento da poesia dialetal egípcia (RADWAN, 2012, p.71). Nascido no Cairo, em uma família considerada de classe média, recebeu educação em escolas missionárias francesas, estudou na Universidade do Cairo e, tendo apoiado a independência do país, foi partidário de Nasser e da revolução de 1952. Em parte de sua poesia, enalteceu a figura do presidente, embora o mesmo regime o tenha mantido preso entre 1954 e 1956 e entre 1959 e 1964, devido à oposição realizada pelo Partido Comunista egípcio, do qual era integrante. Ḥaddād concentrou sua produção poética entre as décadas de 1950 a 1970, tendo produzido um total de 16 livros de poemas. À sua maneira, respondeu ao ímpeto da poesia moderna árabe — contemporânea a ele — tendo decisivamente se colocado na vanguarda da poesia em dialeto egípcio. Conferiu “assinatura própria, cultivando uma linguagem mais estilizada, com variação da linguagem folclórica inspirada nos *mawwāls*, *sīras*, contos populares, cantigas infantis e outras tradições herdadas do verso”³⁵ (RADWAN, 2012, p. 72).

'Aḥrār warā' alqudbān (Livres atrás das grades), de 1952, foi o livro de estreia de Ḥaddād e um de seus principais livros. Nele, o poeta assume um tom de intimidade e aborda o dilema de quem é aprisionado, num contexto político de repressão e brutalidade tanto da ocupação britânica, quanto da monarquia do rei Faruque. No poema homônimo ao livro, em sua abertura, traduz-se:

³⁴ 'Imām: líder, modelo; no sentido geral, é uma pessoa que conduz orações aos muçulmanos. No sentido global, o termo se refere à liderança na comunidade muçulmana. Fonte: www.britannica.com/topic/imam. Acessado em 12/11/2021.

³⁵ *Haddad cultivated a signature language that was more stylized; a variation on the language of folklore drawn from the mawwāls, sīras and even folktales, children's ditties, and other inherited verse traditions.*

É você quem me saúda a paz
E é a você a quem a paz o mártir saúda
Vocês que lutaram pela justiça e liberdade
Você morto pelo ferro da grade

Miseráveis fantasmas e memórias me rodeiam
a mim e aos despojados, oprimidos e escravizados

A terra da nação é a mesma da *jihad*
Retornaram à juventude os mais velhos, cantaram as criancinhas
com o sangue da bala britânica
pelo que o hino restante é incapaz de descrever
o sangue do egípcio e da egípcia
sangue que ecoa no Alto Egito e Sudão. (HADDĀD, 1952, p. 7)³⁶

O contexto de opressão é contraposto ao do propagandismo militante e utópico da luta pela independência egípcia, com alusão à *jihād* e à extensão da luta nacionalista e independentista do Alto Egito ao Sudão. O próprio registro da linguagem desses versos iniciais do poema se aproxima mais da poesia clássica. Entretanto, é na seção de quadras do poema, mais lírica, que o dialeto é ativado, chamando atenção pela reflexão pessoal sobre a condição aprisionada, por anos vivida por Ḥaddād:

Prisioneiro aprisionado por quatro paredes
No lugar que captura o olhar e em segundos o pisca afora
Minúsculo, mas suficiente para a aflição
explorar o dia

Na prisão feita de pedras
e construída dos corações de carcereiros
Grades te obstruem a luz e a árvore

³⁶ أنت اللي تهديني السلام التحية / وإنك اللي يهديك السلام الشهيد / كافتحو لأجل العدل و الحرية / مات بالحديد وإنك احتواك الحديد / اشباح
تعيسة ذكريات حوالي / و المحر و مين المظلومين العبيد / أرض الوطن أرض الجهاد هي هي / عاد للشباب الشيخ و غنى الوليد / بالدم و حي
رصاصه انجليزية / اللي عجز عن وصفه باقي النشيد / والدم ده المصري والمصرية / أصدره ضجت في السودان والصعيد.

Apinhados como escravos

A fresta de luz de manhã
confinada te alcança pelas grades
Que te obstruem o mundo
Apinhados como escravos

Nesse lugar enquanto passa o tempo
Grades que te privam da ternura
Seu sonho é uma morena te acordar com copo de leite
quem te acorda são também os guardas. (HADDĀD, 1952, p. 8)³⁷

Com ironia, o verso inicial lança mão da óbvia constatação sobre o limitado espaço físico de uma cela, opondo-o à profundidade do sofrimento e angústia da pessoa presa. Gradualmente, e com ritmo e sutileza, apresenta-se a comparação de barras das grades a escravos, da imensidão mundo afora com o cerceado ambiente da cela, da ingenuidade do sonho da pessoa presa com a dureza da realidade da prisão, e da oposição entre a humanidade da pessoa presa à frieza que o guarda demonstra ter. Como um todo, o livro em verso livre mantém simetria métrica e um esquema rímico regular. A linguagem flutua com uso imagético de metáfora e símiles, entre os domínios da dicção do registro do árabe egípcio dialetal reproduzido na fala e de versos cuja linguagem se aproxima do registro escrito. Os poemas prosseguem com tom de um imperativo diálogo entre o poeta e a pessoa aprisionada. O poeta aprisionado afirma o desígnio de trabalho para sua poesia:

A prisão você a destrói
Em cada passo, a terra memoriza a esperança
E você a destrói em cada verso que eu componho
Você, a sua poesia é trabalho. (HADDĀD, 1952, p. 11)³⁸

³⁷ مسجون أسير أربع حيطان / في مكان تلمه العين في ثانية تحدفه / ضيق و لكن للهموم أسع مكان / تقضي النهار تستكشفه / في سجن مبني من حجر / في سجن مبني من قلوب السجانين / قضبان بتمنع عنك النور والشجر / زي العبيد مترصنين / النور ربيعة و الصباح / يوصل إليك محدد بالحديد / قضبان بتننع عنك الدنيا البراح / مترصنين زي العبيد / في مكانها و يمر الزمن / قضبان ما بتحسش يا محروم الحنان / تحلم بسمر الصبر تسقيك البن / تصحى على الدبابان كمان.
³⁸ السجن إنت بتهدمه / في كل خطوه الأرض تحفظها أمل / وبتهدمه في كل بيت أنا أنظمه / ياللي انت أشعارك عمل.

Num contexto em que despontava o governo Nasser, a aristocracia, por sua vez, privada de seus títulos e privilégios, viu-se também desprovida de suas terras numa grande reforma agrária iniciada pelo governo dos Oficiais Livres, “embora apenas uma fração da população campesina do Egito tenha efetivamente se beneficiado com as medidas da reforma de 1952” (ROGAN, 2021, p.411). Isso garantiu um ambiente de total apoio da grande massa egípcia, e encorajou os militares a assumir e desempenhar um papel mais vigoroso na política do país. Eram grandes os desafios para esse governo, proporcionais à expectativa de mudança por parte da população egípcia. Dentre estes, Rogan (2021) destaca a intimidante herança de problemas econômicos, a dependência do país da agricultura a limitação desta produção ao ambiente desértico (ROGAN, 2021, p.412). Por um lado, faltava para a expansão das zonas de cultivo recursos hídricos que comportassem um projeto de irrigação no deserto. Por outro, era crescente a demanda por energia elétrica, tanto para a expansão da industrialização como para suprir a própria necessidade da população do país. Baixos investimentos públicos e privados pouco contribuíam nesse cenário. Veio com os oficiais do Conselho de Comando Revolucionário “uma solução radical para todos os seus problemas: a construção de uma represa e de uma usina hidrelétrica no Nilo” (ROGAN, 2021, p.412). Engenheiros definiram nas proximidades de Assuã, quase na fronteira limítrofe com o Sudão, o local ideal para a barragem. Essa foi uma região historicamente habitada pela população núbia, e assim continua, embora em grau bastante reduzido.

Em 1956, em meio ao início da construção da Alta Barragem de Assuã, financiada pela URSS em meio a disputas político-diplomáticas com os EUA, inseridos em um contexto de Guerra Fria, Fu'ād Ḥaddād publicou seu segundo livro, *Ḥanibnī assadda* (Construiremos a barragem), que não fora publicado anteriormente porque Ḥaddād esteve preso com outros membros ativos do Partido Comunista egípcio. Com abordagens político-sociais, o poema homônimo *Ḥanibnī assadda*, e assim no livro como um todo, exalta a decisão do presidente Nasser de nacionalizar o Canal de Suez como forma de viabilizar a construção da Alta Barragem em Assuã. Em sua estrofe de abertura, diz:

Ele lhe disse: vamos construir a barragem! Nós vamos construir!
A nação deu a sua palavra e andamos de mãos dadas
A jusante, o fluxo d'água esverdeia o campo
Nós vimos o sorriso do mártir quando recuperados os direitos
Vimos o suor no papel, lágrimas escorrendo

Vimos o caule germinar ao alto, e os tiranos caírem baixo
E à paz milhares de milhões de respostas
Vimos a boa sorte que o exército trouxe no dia seguinte
No céu avistamos pombos e caças MiG
E cada casal exultante disse: vamos construir a barragem! (ḤADDĀD, 1956, p.19)³⁹

Há uma marca de dramaticidade que reforça o tom de eufórico nacionalismo pela construção da barragem — ela se constitui por um diálogo em que testemunham o entusiasmo, o orgulho e o sentido de conquista pela construção da barragem. Em 1955, na Conferência de Bandung reuniram-se líderes de países asiáticos e africanos, no que deu origem ao Movimento Não Alinhado, reivindicando alternativas para alcançar um maior desenvolvimento econômico e social em meio ao processo de descolonização em curso. Não por coincidência, o Egito figurou como um dos principais países no encontro, protagonizado por Nasser.

Perguntei ao adobe, você está feliz? Me respondeu: escute!
O compasso da pomba branca de Bandung. (ḤADDĀD, 1956, p. 22)⁴⁰

O processo histórico de salvaguarda das águas do Nilo remete aos tempos da colonização britânica e sua compleição, com a construção da barragem, aos auspícios do nacionalismo árabe e egípcio de Gamal Abdel Nasser. Interessados em fazer do Egito uma colônia rentável, os britânicos não hesitaram em colocar o país em posição de vantagem quanto ao uso e controle de água do Nilo Azul, cuja principal nascente se encontra na Etiópia; em seu fluxo, o rio segue pelo Sudão e continua até adentrar o território egípcio. Em 1929, o *Anglo-Egyptian treaty* conferiu ao Egito a autoridade de veto a qualquer projeto envolvendo o Nilo por parte de países que o margeassem rio acima⁴¹. Em 1959, um acordo bilateral com o Sudão

³⁹ قال لك حنبني السد قال حنبني السد / قال الوطن كلمته و مشينا يد في يد / والسرب لما انطلق الفرع الأخضر مد / شفنا ابتسام الشهيد لما الحقوق تنرد / و للسلام عليكم ألف مليون رد / شفنا البشائر جيوش فتحت نهار الغد / شفنا السما بالحمام و الطيارات الميخ / وكل زوج بهيج قال لك حنبني السد.

⁴⁰ قلت للطوب إنت فرحان قال لي إسمع / الحمامة البيضاء من باندونج تسجع.

⁴¹ Os países ripários do Rio Nilo são: Burundi, República Democrática do Congo, Egito, Eritreia, Etiópia, Quênia, Ruanda, Sudão do Sul, Sudão, Tanzânia e Uganda.

reforçou juridicamente a salvaguarda egípcia ao controle das águas do Nilo⁴². Assim, com uma população em intenso crescimento, econômica e socialmente dependente das águas do Nilo, o Egito — principal beneficiário e desde então mandatário do Nilo — põe em curso a construção da Alta Barragem de Assuã. No processo, ignorara-se o direito de águas dos demais países que margeiam e que servem de nascentes do Nilo, notadamente a Etiópia.

Mais severa, entretanto, foi a repressão contra a própria população núbia no país, fortemente ofuscada por todo o espírito de eufórico nacionalismo em curso. Historicamente estabelecidos na região em que se construiu a barragem, os núbios foram submetidos a um forçoso processo de expulsão, deslocamento e conseqüente apagamento de seu enraizamento cultural, linguístico, territorial e identitário. Ondas de expulsão e relocação da população para abrigar barragens no Nilo ocorreram em 1902, 1912 e 1933 e culminaram com a realocação para a construção da Alta Barragem de Assuã, concluída em 1964. A área, historicamente habitada pelos núbios, entre as fronteiras de Egito e Sudão, foi alagada. Segundo GILMORE (2015, p.56), “entre 50 e 70 mil núbios foram realocados de 44 vilas ao longo do Nilo para o assentamento conhecido como ‘Nova Núbia’, distante 75 km ao norte de Assuã”⁴³.

A Alta Barragem de Assuã passou a carregar forte simbolismo do desenvolvimento nacional egípcio pós-colonial, uma vez que passou a ser parte da construção de um sentimento de orgulho nacional que se difundia a partir do discurso oficial do Estado. Por outro lado, seus impactos contínuos afetaram profundamente a língua, a cultura e a dinâmica da vida social e econômica dos núbios, num forte processo de apagamento que, nacionalmente, não se reconhece. Pelo contrário, trata-se de “uma narrativa nacionalista monolítica, enfatizando as características redentoras da barragem, que ofuscou do discurso público os sacrifícios do povo núbio”⁴⁴ (GILMORE, 2015, p. 52). O contexto era também pouco favorável às críticas sobre a construção da barragem, consideradas não-patrióticas. O patriotismo a qualquer custo revelou ter peso maior do que a defesa de questões identitárias e do pluralismo étnico ou religioso no país que, além dos núbios, ainda envolve populações amazigue⁴⁵. O marcador racial, por sua vez, sendo fortemente presente na identidade étnica núbia, se situa, no próprio senso comum

⁴² Em ambos os acordos, a Etiópia é excluída das tratativas, o que veio gerar intenso atrito entre o Egito e a Etiópia, que reivindica sua parcela decisória sobre as águas do Nilo em seu território. Desde 2011, com o anúncio e início da construção da barragem *Renaissance Dam*, por parte do governo etíope, acirraram-se as disputas.

⁴³ [...] *estimated 50,000-70,000 Egyptian Nubians displaced from forty-four villages along the Nile to the designated resettlement known as “New Nubia” — seventy-five kilometers north of Aswan.*

⁴⁴ *A monolithic nationalist narrative emphasizing the dam’s redemptive properties has elided the sacrifices of the Nubian people from the public discourse.*

⁴⁵ Conjunto de povos não-árabes que habitam o Norte da África, detentores de cultura e tradições próprias, falantes da língua tamazigue.

egípcio, em uma visão de distinção cultural, quando não de superioridade, à identidade e noção de africanidade. “No contexto social egípcio eles [núbios] podem ser considerados como africanos ou ‘outros’”⁴⁶ (NAAM, 2011, p. 401). Além da expulsão e relocação forçada, o Estado egípcio criou outras estratégias menos imediatas e mais graduais, pautadas na “sedentarização, assimilação e arabização de minorias no nível local”⁴⁷ (GILMORE, 2015, p. 55). Isso se deu inclusive do ponto de vista da língua, ao passo que “o árabe foi a única língua escrita oficial do Egito, e línguas como o núbio não foram ensinadas em escolas ou universidades”⁴⁸ (GILMORE, 2015, p. 55). As políticas de realocação falharam: “quinze anos após a realocação, indicadores expressivos apontavam para surtos sociais e psicológicos crônicos”⁴⁹ (GILMORE, 2015, p. 55). Decerto, vínculos ancestrais com o território, sentimento de pertencimento familiar, vínculos de sociabilidade foram rompidos. Promessas não cumpridas pelo governo, falta de oportunidades e o acesso limitado a atividades econômicas e de trabalho aumentaram o fluxo migratório para o norte do Egito. Essa violência simbólica pautada no não-reconhecimento ao direito de se preservar a tradição cultural núbica aconteceu gradualmente, e não de forma imediata, o que fez atenuar os efeitos de suas práticas: parece não ter havido espaço, tanto na narrativa governamental, quanto na mídia hegemônica, sobre o que pensavam e como se contrapunham os núbios à construção da barragem de Assuã. O peso dos ditos benefícios ao país, por sua vez, certamente foi bastante enfatizado.

O grande projeto nacionalista egípcio lançou mão de uma arabização em massa que minou a identidade cultural e linguística núbica. Ainda mais, fala por si como a questão racial e da defesa da diversidade cultural e identitária — de um povo e tradição cuja história remonta ao próprio venerado passado faraônico — esteve distante da política de esquerda daquele tempo. Esteve, por extensão, apartada na própria noção de temática de justiça social supostamente levantada pela poesia modernista egípcia, e pela própria poesia de Fu'ād Ḥaddād, a exemplo de como demonstra uma glorificação do projeto nacional-desenvolvimentista da barragem nos poemas em seu livro *Ḥanibnī assadda*, ignorando por completo os núbios. Isso, no entanto, não é lido com surpresa, pois a noção de modernismo para a poesia egípcia e para a poesia de Ḥaddād foi quase que exclusivamente definida por ditames culturais da esquerda egípcia dos anos 1950. A diversidade identitária de fato não se conformou ao ideal nacionalista,

⁴⁶ [...] in the social context of Egypt where they may be popularly perceived as Africans or 'others'.

⁴⁷ Accompanied by strategies of sedentarization, assimilation, and Arabization of minorities at the local level.

⁴⁸ Arabic was the only official written language of Egypt, and minority languages like Nubian were not taught in schools or universities.

⁴⁹ [...] over fifteen years after resettlement had taken place, there were widespread indicators of chronic social and psychological breakdown.

um fictício ajuntamento da identidade árabo-egípcia que propositalmente excluiu minorias identitárias, e tampouco se conformou às perspectivas de esquerda.

O livro de Ḥaddād, nos limites do contexto em discussão, é considerado como um marco tanto na obra do poeta, quanto para a poesia árabe dialetal. Radwan (2012) o analisa a partir de dois níveis:

Primeiro, ativou o dialeto em sua totalidade como linguagem da comunicação e expressão, e não como registro da expressão vernacular, burlesca ou altamente didática; segundo, ao ativá-la, não se posicionou como antagonista da poesia contemporânea do árabe padrão, mas como uma variação congruente a tal poesia. (RADWAN, 2012, p. 81)⁵⁰

Fu'ād Ḥaddād despontou, assim, com a manifestação de uma postura poética que reconfigurou a prévia poesia dialetal egípcia, marcada, como visto anteriormente, pelo *zajal* de humor, sátira ou de tom politicamente apelativo a massas trabalhadoras. '*Aḥrār warā' alqudbān* e *Ḥanibnī assadda*, seus dois primeiros livros, representam um marco pela postura que o poeta assume, pautada na composição que parte da própria experiência, e não da condição de um observador. Também fez uso de formas poéticas tradicionais, como o *mawwāl*, em *Ḥanibnī assadda*, e a *qūmā*, nos poemas *almisaḥḥarātī*, anos mais tarde, em cujos versos Fu'ād Ḥaddād imortalizou-se no Egito.

O *misaḥḥarātī* é como se chamam as pessoas que desempenham um importante e tradicional papel durante o mês do Ramadã, ao tocar a *tabla*, instrumento de percussão, e entoar um chamado para que as pessoas acordem para realizar o *assuḥūr*, refeição que antecede o jejum nos dias do mês sagrado. O *misaḥḥarātī* não é um músico profissional, nem é remunerado pelo que faz. Historicamente, “no medievo árabe, reportam que *misaḥḥaratis* cantaram na forma da *qūmā*”⁵¹ (RADWAN, 2012, p. 88). Com argúcia, Ḥaddād compôs poemas *almisaḥḥarātī* sortidos, primeiramente, de uma conclamação sensível e enternecedora do propósito religioso de se despertar antes do alvorecer para devidamente se praticar o jejum. Combinada a isso, Ḥaddād imprimiu nos poemas também um engajamento político-social

⁵⁰ First, the colloquial was activated in its totality as a language of communication and expression, and not as a register for vernacular, burlesque, or high-handed didactic expression. Second, the activation of the colloquial did not stem from a position of antagonism to the contemporaneous poetry in the standard language, but rather as a variation that remains essentially congruent with that poetry.

⁵¹ Medieval *misaḥḥaratis* are reported to have sung a form of poetry known as the *quma*.

pautado na tônica do nacionalismo e do patriotismo egípcio, como se apresentam nos seguintes trechos selecionados do livro:

Misaharati

Tocador
Descendo a noite
De bem com a vida
Entoou com o peito
Se acalme, coração
O que houve?
Deixe estar!

Misaharati, um tocador

E eu entoei enchendo os pulmões
Oh mundo, sinta
A verdade é clara
O Egito vale mais
Fizemos a revolução, construímos um rochedo
e nosso suor ornou a terra de bravura.

Acorde, você que dorme, acorde! Ao Deus eterno
E diga, se amanhã eu viver, no Ramadã quero jejuar e rezar o *fajir*
Acorde, você que dorme
O Ramadã é generoso

Misaharati, tocador. Eu chamo!

Chamo minha filha Inas e sinto na minha bochecha um beijo
Eu chamo meu filho Hassan e o sinto abraçar meu peito. (ḤADDĀD, 1989, p. 21)⁵²

مسحراتي / منقراتي / نازل الليله دي / بمزاج فرايحي / قالت مراوحيا قلب إهدا / أنا قلت إيه دا / خليه هليهلي / مسحراتي منقراتي / وأنا
بانادي بعلو حسي / يا دنيا حسي / الحق بين / ومصر أولى / حققنا ثورة قمنا صحرة / وعرقنا زين أرض البطولة / اصحى يا نايم اصحى يا نايم
اصحى وحد الدايم / وقول نويت بكره ان حبيبت الشهر صايم والفجر قايم / اصحى يا / رمضان كريم / مسحراتي منقراتي أنادي / أنادي بنتي إيناس
الاقى خدي بينباس / وأنادي إيني حسن الاقى صدي أتحضن.

Cantados por Sayid Mikāwi, os poemas *almisahharātī* fizeram grande sucesso no rádio, transmitidos diariamente nas madrugadas do Ramadã. Sucessivas composições acompanharam o contexto político social do país, e totalizam 110 poemas. Os trinta primeiros foram compostos em 1964, com forte carga de alusão e enaltecimento da revolução de 1952. Novos poemas foram compostos em 1967 e em 1973, os quais foram marcados pelo tom proverbial:

A caminhada e a batida na *tabla* me fizeram bem
Pessoas antes de mim disseram o provérbio
“o passo pisa aonde quiser”. (ḤADDĀD, 1989, p. 299)⁵³

Almisahharātī conquistou um engajamento próprio entre o poético, o político e o social. Em consonância com sua performance declamatória, envolve o tradicional personagem do mês do Ramadã — acompanhado por um instrumento de percussão que toca um ritmo específico e canta a poesia em um momento particular e especial para os muçulmanos. Portou-se como um mensageiro da tônica político-social nacionalista aliado à tradição religiosa e cultural islâmica.

Acorde, você que dorme, acorde! Ao Deus eterno
Se preparar para o jejum é melhor do que dormir,
nessa noite afável estrelas são a *masbaha*. (ḤADDĀD, 1989, p. 291)⁵⁴

Almisahharātī conferiu à forma poética *qūmā* uma nova dimensão. Ḥaddād, ao comunicar uma poesia por meio de uma estrutura tradicional bastante difundida, renova o papel da poesia dialetal como elemento identitário. Segundo RADWAN, (2012, p. 90) “além da mensagem nacionalista, a natureza única de *almisahharātī* em parte reside em sua habilidade de satisfazer um público que o percebe e o apraz por conta de sua tradição oral, assim como satisfaz um público do meio literário.”⁵⁵

⁵³ المشي طاب لي والدق على طبلي / ناس كانوا قبلي قالوا في الامثال / الرجل تدب مطرح ما تحب.

⁵⁴ اصحى يا نايم اصحى يا نايم اصحى وحد الدايم / السعي للصوم خير من النوم دي ليالي سمحه نجومها سبحة.

⁵⁵ *Aside from its nationalist message, the unique nature of al-Misahharātī partially lies in its ability to gratify both an audience that perceives and enjoys it as part of an oral tradition, and a literary readership as well.*

E eu, meu ofício é ser *misharati* país afora
Amei e andei por longas noites como um amante
E cada centímetro e pedaço do meu país é uma parte do meu fígado, parte do
mawwāl
Ame seu país e apresente esse *mawwāl*
Às crianças e mães, dê uma flor a ela
A origem da esperança está na intimidade,
todos os árabes são uma família única.

Oh Egito, afortunado oásis
Você falou e o alvorecer ecoou
Até as árvores sob as pedras cantaram
Seu começo é o da História. (HADDĀD, 1989, p. 27)⁵⁶

Em *almisahharātī*, Fu'ād Ḥaddād apresenta uma fusão entre o antigo e o novo, ao incorporar a tradicional prática do *misahharātī* à poesia de cunho nacionalista e patriótica, a partir da tradicional forma do *mawwāl*, com o registro da linguagem cotidiana. Foi justamente o dialeto que permitiu essa conexão entre a tradição da forma do *mawwāl*, à tradição oral que desempenhava o *misahharātī*, e a temática nacionalista em curso.

Quero beijar
A areia
Os nômades
Até a sua miragem
cura as almas
Egito é quem é
A humanidade
A Mãe da minha noite
A Mãe dos sois
cativou minha imaginação
A *tabla* tocou alto

⁵⁶ وانا صنعتي مسحراتي في البلد جوال / حبيبت ودبيبت كما العاشق ليالي طوال / وكل شبر وحنه من بلدي حته من كبدي حته من موال / حبوا الوطن حبوه وقدموا الموال ده / من الولاد للوالدة قوموا اقطفوا لها الوردة / حبوا الوطن حبوه وقدموا الموال ده / من الولاد للوالدة قوموا اقطفوا لها الوردة / أصل الأمل في الموده كل العرب عيله واحده. / يا مصر يا واحة مسعدة / نطقت والفجر كان صدی / حتى الشجر الحجر شدا / لما بدأت التاريخ بدا.

Tintilou meu coração
feito moedas
Nós na verdade
Somos árabes agricultores
Em nós temos o perdão
Árabes egípcios
No Egito se é mais generoso
Nesse país afortunado
Em nós temos graxa
E cal
O velho, o jovem
carregam a lanterna
Dos *Saidi*
até Port Said
de mãos dadas. (ḤADDĀD, 1989, p. 30)⁵⁷

O poeta °Abd-Arrahman Al'abnūdī passa a integrar o *Jamā'at Ibn-°Arūs* em uma segunda fase da formação do grupo, da metade dos anos 1960 em diante, quando Fu'ād Ḥaddād e Ṣalāḥ Jāhīn já tinham se estabelecido no campo da poesia, a partir do dialeto. No entanto, Al'abnūdī não fora previamente influenciado pelos dois poetas. Antes, foi muito inspirado pela poesia modernista egípcia de Ṣalāḥ °Abd-Assabūr e de °Abd-Almu°tī Hijāzī. Al'abnūdī integra efetivamente o grupo de poetas quando, após se mudar para o Cairo, conheceu a poesia de Ḥaddād e Jāhīn. Ele próprio, já poeta em dialeto, junta-se então aos dois, cultivando entre eles grande amizade. Distinguiu-se, então, devido ao princípio de sua carreira poética e à essência de sua poesia de origem *ṣa'īdī* — elemento identitário ligado ao Alto Egito⁵⁸, com marcante cultura própria, pautada na tradição do verso oral.

Da poesia *ṣa'īdī*, destacam-se duas formas poéticas fortemente inseridas na tradição da cultura do Alto Egito. A *bukā'iyāt* é uma forma elegíaca tradicionalmente praticadas por mulheres, em tom de lamento por sonhos inalcançados, semelhante ao *mawwāl*, também presente na região e praticado por homens. A *hilāliyya* remete à poesia épica a respeito do trabalho e conquistas da tribo árabe de Banu Hilāl — prática poética também encontrada na

عازز أبوس / على ترابها / مناخ عربها / حتى سرابها / يشفي النفوس / هي اللي هي / الانسانية / أم الليالي / أم الشموس / سرقت خيالي /
وطبلي سهيل / وقلبي / شخلل / زى الفلوس / إحنا بصراحه / عرب فلاحه / فينا السماحه / عرب مصاروه / في مصر أرحم / بلد وثروه / فينا
اللى شحم / زى اللي جبر / كبير صغير / شايلين فانوس / ومن صعيدي / لبورسعيدي / إيدك وإيدي.

⁵⁸ Extensão territorial que se estende dos dois lados do rio Nilo, de Assuã, sul do Egito, a Dachur.

Tunísia, Sudão ou mesmo em outros contextos arabizados da África sub-saariana. O primeiro livro de Al'abnūdī foi *Al'arḍ wa-l'iyal* (A terra e as crianças), de 1964. Com essa obra, a intimidade visual e acústica com a cultura e o cotidiano do Alto Egito veio sem comparação à poesia dialetal projetada na década de 1960, esta bastante marcada pelo fervor nacionalista e compromisso político. O poema *Allaylah jidārūn* (A noite é um muro), publicado no livro, demonstra essa dimensão da valorização do cotidiano regional:

A noite tem um muro
Quando em cima dele o galo canta
Desponta o dia
E a pomba escapa do despertar do sol
Suas asas brancas da cor do coração das crianças
Oh minha querida com o cabelo que esvoaça
Ah meu coração não cuidado em segurança
Ainda sonha com o calor
E o sol, palavra gentil que tem cura
Meu coração, prestes a morrer
Ainda sonha com as casas
Feito miçangas
E com um caminho feito fio
de seda: para eu costurar todas as paredes
E em todas as casas se espalham as sementes do amor,
Onde respira a trepadeira na grande porta
Como costura de seda

Oh moça dos olhos calorosos
Se soubesse de onde vem a cor parda do Nilo
Você sabe?
Cuidado! Porque a boca do rio é cheia de uma lama
parda porque o sol bate há anos em cima do rio
E se soubesse como são longos esses anos
Para um jovem de corpo nu
Com seus braços expostos
Já você, seus olhos estão pardos de tanta nostalgia,
contornados

com algo triste

Com algo que está no olhar de todos meus bons amigos

Que têm nos olhos a espera

E a noite é um muro

Quando em cima dele o galo canta

Desponta um novo dia. (AL'ABNŪDĪ, 1964, p. 33)⁵⁹

No Cairo, Al'abnūdī passa a viver de composições encomendadas por cantores populares egípcios que as difundiram pelo rádio. Dali em diante, passa a ser também mais conhecido pela alcunha *Alḥā*. Comparado ao restante da poesia dialetal, a obra de Al'abnūdī se destacou também pelo tom com que abordava o empobrecimento e a privação da realidade do Alto Egito, diferentemente da poesia de seus pares poetas, que traziam empobrecimento e privação em forma de evidente denúncia e exposição, com claro apelo de militância política. Al'abnūdī, por sua vez, abordou essas duas temáticas de forma mais individualizada e subjetivizada a partir das condições históricas de privação em sua região, que ainda hoje, é marcada por escassez de diversos recursos, sendo talvez mais latente a oferta educacional apartada dessa parcela da população em relação ao restante do país. O fenômeno da migração para centro urbanos, principalmente pela busca por trabalho, transportou a cultura das comunidades do Alto Egito para grandes cidades como o Cairo. Entretanto, resultou em um forte processo de estigmatização tipicamente reducionista daquela população, à condição iletrada, de pouca instrução, temperamental e de fortes atributos físicos. No Cairo, são recorrentes as piadas que assumem diferentes tons pejorativos e estigmatizantes contra essa parte da população, que ainda mantém uma série de princípios e costumes conservadores. De uma sociedade fortemente patriarcal e machista, por exemplo, ainda preza por costumes bastante questionados, como a mutilação genital feminina — apesar de proibida por lei no Egito — e de uma distante provisão de respaldo às mulheres. Nesse processo de contato com o outro, com o diferente, Al'abnūdī faz questão de delimitar seu pertencimento identitário — ato político, por efeito — e isso o faz ganhar espaço e adesão ao gosto popular ainda com mais concretude.

لليلة جدار / إذا يدن الديك من عليه / يطلع نهار / وتنفلت من قبضة الشرق الحمامة ام الجناح / أم الجناح أبيض في لون قلب الصغار / آه يا
حبيبتي يا ام خصله مهفهفه / قلبي اللي مرعوش الأمان / لسه بيحلم بالدفا / والشمس كلمه طيبه وفيها الشفا / قلبي اللي كان قرّب يموت / لسه بيحلم
بالبيوت / زي الخرز / والدرج خيط / حرير.. ولاضم كل حيط / وف كل دار يترش حَب الحُب غيط / يتنفس اللبلاب على الباب الكبير / وبرضه
ملضوم بالحرير / يا ام العيون الدفيانين / لو تعرفي من فين سمار النيل؟ / منين؟ / إوعك تقولي لأن جوفه عب طين / أسمر لأن الشمس فوقه من
سنين / لو تعرفي طول السنين / على شاب عريان البدن / وبدراعاته المكشوفين / وانّت عنيكِ اسمروا من شيل الحنين / ولإنهم متكحلين / بشيء
حزين / بشيء في كل عيون صحابي الطيبين / اللي ف عينهم انتظار / والليلة جدار / إذا يدن الديك من عليه / يطلع نهار.

Al'abnūdī foi preso entre outubro de 1966 e março de 1967, por sua participação em grupos de esquerda. Logo após deixar o cárcere, publicou *Azzaḥma* (A multidão), livro muito mais centrado no caótico contexto da vida cotidiana do Cairo. Na sequência, publicou *Ummāliyyāt*, em 1968. Derivado de *ummāl*, trabalhadores, o título do livro pode ser traduzido por “dedicado aos trabalhadores”. Noha Radwan chegou a entrevistar o poeta ainda em vida, que descreveu o livro não como realmente poesia, mas uma “mensagem política versificada” (RADWAN, 2012, p. 169). De fato, a obra se colocou como verdadeira ode para mobilização em massa, assim como foi o *zajal* de Bayram Attūnīsī (RADWAN, 2012, p. 169).

Em 1969, Al'abnūdī publicou *Gawabāt Haragi algutt al'āmil fi assaddi al'ali 'ila zawjituḥ Fatnah Ahmad 'Abd-alḡaffār fi gabalayāt alfar* (As cartas de Haragi Algutt, o trabalhador da barragem de Assuã, para sua esposa Fatnah Aḥmad, em *Gabalayāt alfar* [Assuã]). A temática da construção da barragem de Assuã é retomada, passada mais de uma década, por um poeta do grupo, ainda que por uma dimensão inversa. O livro foi um “sucesso imediato e continuou a ter ampla popularidade até o presente”⁶⁰ (RADWAN, 2012, p. 170). Com vinte e quatro cartas trocadas entre Haragi e sua esposa Fatnah, enquanto Haragi trabalhava na barragem de Assuã e ela permanecia em sua vila *ṣa'īdī* com os filhos. Transmitiu, acima de tudo, crítica à falta de justiça social do governo Nasser, que se proclamava socialista. Chama especial atenção à preocupação do pai com a educação dos filhos, na forma subjetiva de Al'abnūdī de abordar a discrepância educacional da população do Alto Egito.

Al'abnūdī foi o mais longevo dos poetas de *Jamā'at Ibn-'Arūs*. Sua carreira artística prossegue na década de 1970, e adiante, em meio à perseguição política por parte do governo de Anwar Sadat. Inversamente, foi marcada pelo reconhecimento por parte do governo Mubarak, tamanha era sua popularidade. Al'abnūdī apresentava-se com frequência em rádios com suas performances declamatórias de poesia, cuja manifestação em dialeto do Alto Egito fez sua marca. Integrou, ainda, programas transmitidos em redes de televisão que passaram a ser mais universalizadas no Egito, da década de 1980 em diante.

O poeta Sayid Ḥijāb, natural de Alexandria, radicado no Cairo, tornou-se muito conhecido pelas composições musicadas, as quais integraram trilhas sonoras de novelas e músicas do gênero *fauzir*, além de inúmeras canções infantis, publicadas em revistas egípcias. Publicou sete livros⁶¹. Foi preso pelo regime Nasserista em decorrência de sua participação na

⁶⁰ [...]which proved to be an immediate success and has continued to enjoy a wide popularity until the present day.

⁶¹ *Ṣayyāḍ* Aljīnīa (Caçador de Gínia, 1964), *'Aṣwāt* (Vozes, 1965); *Nuṣṣ aṭṭarīq* (Meio Caminho, 1966); *Qabl aṭṭūfān aljāyy* (Antes que chegue a inundação, 1968); *Fī al'atam* (Na escuridão, 1971); *Waṣṭ aṭṭūfān* (Em meio à

Irmandade Muçulmana⁶². Seu estilo poético, tanto em suas composições musicadas quanto em sua poesia, é bastante conhecido pelo talento rímico e pelo distinto emprego da linguagem metafórica e de aliteraões. O poema abaixo, publicado em *Qabl aṭṭūfān aljāyy* (Antes que a inundação chegue), de 1968, ilustra esse estilo poético:

De um lado temos a morte, de outro, o desgosto na vida
Quando a verdade se tornar uma vergonha, e mentir
sobre os outros algo bom
As casas se tornarão túmulos sem cactos
E o silêncio, um luxo
Nessa hora morrer será nosso caminho para a honra. (ḤIJĀB, 1968, p.12)⁶³

As aliteraões são bastante marcadas pela pronúncia *qaraf*, *ṭaraf*, *taraf* e *šaraf*. O tom político está implícito no poema — posicionar-se e lutar politicamente, ou não, é o que dá sentido a ele. Mesmo que tal posicionamento ou luta leve à morte, assim ela seria honorável, quando a mentira e o silêncio tanto significariam desonra ao ponto em que “as casas se tornarão túmulos sem cactos”. A metáfora de ter a casa transformada em túmulo, onde se vive como se estivesse morto, ainda se agrava por ali não haver nem mesmo um cacto. No Egito, não compõe a tradição honrar mortos com flores nos túmulos — como é hábito na cultural ocidental — mas, sim, com cactos, planta que inclusive sobrevive às condições climáticas do deserto e à pouca água. É tradição também não apenas depositar a planta sob o túmulo, mas, plantá-la. Assim se presta deferência e honra aos mortos. Ao não se posicionar politicamente, a morada se torna um lugar sem nem mesmo um cacto que a honre. De reconhecido alinhamento político à esquerda, certamente a crítica de Sayid Ḥijāb se dirigia à forte repressão imposta pelo regime de Nasser.

inundação, 1972); *Teta ḥati sabaʿīn* (1976); *Alʿmāl alkāmalaty li-ššʿr* (Obra completa de poesia, 1986); *Muḥtārāt* (Poemas escolhidos, 2005).

⁶² Organização político-religiosa islâmica fundada no Egito em 1928 e difundida principalmente na Síria, Palestina, Líbano, Sudão e, em menor grau, no Norte da África. No curso de sua história no Egito, certamente se viu mais inserida na clandestinidade, em uma crescente repressão da monarquia egípcia, que a banuiu em 1948. Após relativa aproximação com o governo Nasser, este regime também a banuiu em 1954. Em 2012, pela Irmandade Muçulmana, Mohammad Morsi foi eleito presidente do Egito, tendo sido deposto por ʿAbd-Alfatāh, o Sisi general do exército, em 2013.

⁶³ الموت طرف.. وعيشة القرف طرف... / ولما تصبح الحقيقة عار.. والكذب ع النفوس شعار / بتصبح البيوت قبور بلا صبار / ويصبح السكوت طرف / ساعتها يبقى الموت طريقنا للشرف.

O poeta Fu'ād Qā'ūd, figura como um dos menos conhecidos poetas do grupo *Jamā'at Ibn-^cArūs*. Natural de Alexandria, trabalhava em gráficas e por lá começou a fazer poesia, passando a ser conhecido no meio poético da cidade. Mudou-se para o Cairo para cumprir com o serviço militar obrigatório à época. Conheceu Jāhīn, que possibilitou que seu trabalho de poesia fosse publicado na revista *Sabah Alḥayr*. Já em 1963, passou a trabalhar na revista como editor. Publicou cinco livros: *Assarāb* (A objeção, 1977); *Mawāwīl* (1987); *Alḥurūj min azḥill* (Partindo das sombras, 1993); *Aṣṣaḍamāt* (Os choques, 1995). Compôs muitas quadras, a exemplo de Ṣalāḥ Jāhīn, embora as tenha marcado pelo sarcasmo crítico:

A sociedade, como a calçada,
Tem sujeira que precisa ser varrida
Tem pessoas que suam pra ganhar o pão
E pessoas que suam jogando tênis. (QĀ'ŪD, p. 14, 1986)⁶⁴

No movimento de poesia em dialeto, *aššī'r bi-l'āmmiyyah*, que despontou no Cairo entre 1950 e 1970, o dialeto é um marcador óbvio e, por isso, deve ser superado como único elemento a caracterizar aquele movimento. Muito mais complexo, o dialeto tampouco pode ser lido como um elemento que faz da poesia dialetal “corpus monolítico fruto de um contexto único ou isolado de outros movimentos poéticos e tradições”⁶⁵ (RADWAN, 2012, p. 73). Pelo contrário, sua diversidade, experimentação de novas estruturas e linguagens poéticas, aliadas às novas formas de difusão do dialeto pelo rádio, cinema, jornais e revista, colocam a poesia dialetal numa vanguarda para o modernismo da poesia egípcia.

2.4 A modernidade e a poesia dialetal egípcia

O conceito de modernidade (*ḥadāṭa*) para a literatura árabe se configura, dada a intrínseca relação entre islã, língua árabe, tradição e formação do cânone literário, a partir de um nível de ruptura com o âmbito religioso, segundo Diego Montecinos (2020). Em sua dissertação *A questão da modernidade árabe (alḥadāṭa) mediante os cantos de Miḥiyar, O*

⁶⁴ لمجتمع زي الرصيف / وسح ولازم يتكنس / فيه ناس بتعرق ع الرغيف / وناس بتعرق م التنس!

⁶⁵ *Dispel the illusion that the colloquial register makes 'ammya poetry a monolithic corpus that can be read within a single context or in isolation from other poetic movements and traditions.*

Damasceno, (1961) do poeta Adonis, Montecinos discorre sobre como, até que ocorresse tal ruptura, certamente se manteve uma atmosfera de percepção de impedimento para a criatividade poética, por séculos a fio. Por se opor à tradição, o “defensor da modernidade se associava a um tipo de heresia na cultura árabe, representando uma ameaça não apenas à tradição, mas à estabilidade da comunidade” (MONTECINOS, 2020, p. 11). Para o poeta sírio Adonis, a modernidade representa pensamento e postura, indo além da literatura. Em “*Poética e Modernidade*”, publicado em árabe em 1989, como parte de *Aššī‘riyyah al‘arabiyyah (A poética árabe)* Adonis postula sobre o modernismo e a poesia árabe:

O essencial é que a modernidade há de ser uma visão criadora, no pleno sentido do termo; se não, será uma moda. E o que é moda fica velho. Em compensação a criação não tem idade. Por isso, nem toda modernidade é criativa e em compensação a criação é sempre moderna (ADONIS, 2011, p. 27).

A noção de “criativa” para Adonis, frente à poesia árabe, tanto pressupõe como rejeita preceitos: rejeita o aparente domínio que a poesia supõe ter ao importar do ocidente o modernismo — o qual à sua maneira positivista, objetiva por constantemente superar o que produz. Para Adonis, aos árabes urge interpretar e encontrar em si, a modernidade. Para o ato criativo, pressupõe auto-interrogação sobre o complexo papel — identitário — da língua árabe em sua semi-orgânica relação com política e religião. Engloba, por conseguinte, questionar um texto-autoridade, transgredir um passado religioso e de técnicas copiadas do ocidente. Resultado contínuo, é um modernismo poético árabe que retoma a essência da cultura humana de seu povo em ato criativo, de renovação que “não negue mas afirme a vida renovada”. (ADONIS, 2011, p. 25).

O comportamento da devoção ao passado representa, para a poesia árabe moderna, “uma forma improdutiva por impedir atitudes e métodos inovadores e criativos” (MONTECINOS, 2020, p. 18). Se, nesse contexto, a poesia pôs-se a reproduzir antigos valores e a prezar por sua continuidade, nem mesmo a *nahḍa* rompeu a contento; ateve-se, antes, a realizar um “resgate do passado, em especial da oralidade pré-islâmica, e recebia passivamente influências estrangeiras” (MONTECINOS, 2020, p. 21). A inflexão, entretanto, vem a partir da década de 1940, momento quando a modernidade na poesia é retomada com novo fôlego, com

“criatividade, inovação e rejeição dos padrões ideias do passado” (MONTECINOS, 2020, p. 22). Na década seguinte, consolidam-se frentes de trabalho pela modernidade na poesia árabe, de princípio de dissociação com a tradição da poética então considerada do passado, cujo ápice vem pelo movimento do Verso Livre e do recrudescimento dessa modernidade da poesia em novas publicações, das quais Montecinos (2020, p.24) destaca a revista *Šīr*, publicada em Beirute, mas com ampla repercussão também para o meio poético do Cairo. Tal processo da entrada da modernidade na poesia árabe padrão coincide, não por acaso, com o próprio movimento da poesia dialetal egípcia das décadas de 1950 a 1970 pelos poetas do *Jamāʿat Ibn-ʿArūs*.

No Egito, o primeiro ensaio sobre o fenômeno da modernidade na poesia árabe padrão vem pelo *Aššīr almišrī alḥadīṯ* (*A Poesia egípcia moderna*), de autoria de Maḥmūd ʿAmīn ʿĀlim. Publicado em 1955, como parte de *Fī atṭaqāfah almišriyyah* (*Sobre a cultura egípcia*), o tratado reúne artigos sobre a formação da literatura árabe moderna e foi também um marco sobre rumos da literatura e da poesia à modernidade. ʿĀlim distingue as formas pré-modernistas a partir de três escolas (*taiyyārāt*) que gradualmente se desenvolveram uma a partir da outra, desde a virada do século XX até 1946. A primeira, de poetas neoclássicos, no início do século XX, carregava forte viés da elite egípcia, voltada para a descrição de acontecimentos e assuntos públicos notórios no país, em geral, enaltecendo feitos dessa elite. Sem a presença de experiências pessoais, foi marcada pela poesia de linguagem declarativa e patriótica, ainda que por um patriotismo condescendente com a ocupação britânica. A segunda escola, formada em 1911, desmembrou-se da primeira, composta por representantes de uma classe média egípcia — com poetas como ʿAbd-Arrahman Šukry, Aḥmad Zakī Abu-Šādi —, apresentou uma poesia mais conectada a experiências pessoais, bastante fiel às ideias do partido político *Wafd*. A terceira escola foi constituída de 1936 a 1946, tendo o poeta Abu-Šādi como referência, e conduzida por poetas como Ibrāhīm Nājī e ʿAlī Maḥmūd Ṭaha. Para ʿĀlim, essa escola expressou as ideias das classes altas e se caracterizou pelo abandono da abordagem dos acontecimentos e assuntos públicos nacionais e pela adesão a abordagens analíticas e racionais de experiências pessoais de um poeta completamente apartado da sociedade, que tratava sobretudo de valores humanos e conceitos e noções abstratos. Tratou-se, por exemplo, da liberdade do homem, mas não a do Egípcio. Essa escola renovou no léxico, sobretudo nas figuras de linguagem e imagética hiperbólicas; nela se manteve a expressão dos poetas antigos e a rigidez da estrutura poética clássica. Falharam, na leitura de ʿĀlim, uma vez que a poesia dessa escola não partiu de uma experiência verdadeiramente revolucionária.

A guinada da poesia egípcia rumo à poesia moderna aconteceu em 1946, ano em que nasceu o movimento da poesia modernista, como resultado direto da fundação da *allajna alwaṭaniyya li-’aṭṭalaba wa-’ummāl*, o Comitê Nacional para Estudantes e Trabalhadores, importante organização de orientação socialista marxista que atuou pela independência egípcia da ocupação britânica. Muitos de suas lideranças eram poetas e estavam diretamente envolvidos na militância e nas ações tomadas pelo comitê. Esse contexto foi central para ʿĀlim designar seis características da poesia moderna egípcia: A primeira, “essa nova poesia se caracteriza pelo retorno do poeta ao vínculo (com a vida social e pública, passando a assumir uma nova forma para expressar essa mensagem básica da poesia: o poeta representa esses assuntos públicos a partir de suas próprias experiências”⁶⁶ (ʿĀLIM, 1955, p. 87). A segunda característica “é a nova linguagem. Os poetas antigos se deram conta de que sua linguagem ficava aquém da linguagem das experiências profundas”⁶⁷ (ʿĀLIM, 1955, p. 91). A terceira característica “da nova poesia é vemos o desaparecimento da dualidade entre sentimento e pensamento, entre a racionalidade e o sentimento, e o estabelecimento de um entendimento fértil entre tais elementos”⁶⁸ (ʿĀLIM, 1955, p. 97). A quarta característica “é o novo uso do poeta de muitas expressões e termos populares [*šaʿbī*], e da simplicidade do uso de estilos linguísticos, extensão da textura comum e simples da linguagem”⁶⁹ (ʿĀLIM, 1955, p. 97). A quinta característica “é externa à poesia moderna, e de fato ela deriva da primeira: o fato de seu vínculo com a vida social estar ligado à vida social. Essa característica se liga à sua capacidade de se difundir entre as massas”⁷⁰ (ʿĀLIM, 1955, p. 101). A última característica, “não para a nova poesia mas, para o novo poeta — e essa é a fonte ao que é novo, vívido e sagrado na vida de sua poesia —: essa característica é sua participação direta nos processos de luta entre seus cidadãos”⁷¹ (ʿĀLIM, 1955, p. 101). No conjunto, o modernismo, com seus elementos de ruptura e criatividade, retomada e renovação, não compreendeu a recorrência ao árabe dialetal. Entretanto, há na poesia dialetal egípcia dos poetas do *Jamāʿat Ibn-ʿArūs* um engajamento na transformação do legado da poesia dialetal em uma poesia que é tanto autêntica quanto moderna, além de ter sido pautada pelo mesmo alinhamento às perspectivas de esquerda que nortearam a poesia modernista no Egito

أولاً: يتميز هذا الشعر الحديث أولاً بعودة شاعره الى الارتباط بالحياة الاجتماعية العامة، ولقد اتخذ للتعبير عن هذه الرسالة الأساسية للشعر سيلاً جديداً.

ثانياً: والخاصية الثانية لهذا صياغته الحديثة. والشعراء القدامى ادركوا تحلف صياغتهم عن مطاولة التجارب العميقة.

ثالثاً: والخاصية الثالثة للشعر الجديد، هي ما نراه زوال الازدواج الحس والفكر، بين التعقل والشعر، وقيام تقام فني خصب بينهما.

رابعاً: والخاصية الرابعة، هي استخدام الشاعر الجديد لكثير من الاجواء التعبيرية والمصطلحات الشعبية، والتبسط في استخدام الأساليب اللغوية الى حد النسيج العادي البسيط.

خامساً: والخاصية الخمسة، خاصية خارجية للشعر الحديث، وهي في الحقيقة تنبع من خاصيته الأولى، خاصية التباطه بالحياة الاجتماعية. هذه الخاصية الخامسة، هي قابليته للانتشار على شكل جماهيري واسع.

سادساً: هي خاصية اخيرة، ليست للشعر الجديد، وانما مي للشاعر الجديد، وهي مصدر ما في شعره من جدة ونضارة، وحرمة وحياة، تلك الخاصية هي اشتراكه الفعلي في عمليات الكفاح بين مواطنيه.

da década de 1950, principalmente no que diz respeito à direta participação do poeta na experiência versificada.

A genialidade da poesia dialetal reside em seu conjunto: a experimentação pelo registro da linguagem e sua consequente dicção, tema, forma e postura assumida pelos poetas. Essa experimentação envolveu, em sua potência lírica, uma nova linguagem, pautada no cotidiano e na familiaridade de sua dicção, o que alçou a poesia dialetal a um novo contexto de recepção, aliado ao potencial de ativar uma memória afetiva entre quem a consumia. Houve maior liberdade temática que resultou em uma forte diversidade: talvez o maior destaque tenha sido, a seu modo, a afirmação e defesa ao direito de uma vida digna plena — essa empatia, inclusive, é mais marcada e mais autêntica na poesia dialetal do que na própria poesia moderna em registro literário. Seu éthos também foi diverso, tendo passado pela cidade, pelo campo, pelo Nilo ou, ainda, pela barragem de Assuã e pela prisão.

O comprometimento com o socialismo árabe à época pode de fato ter revestido parte da poesia com algum tom mais propagandista do que poético. Entretanto, não foi esse comprometimento o que mais marcou a poesia dialetal dessa época, porquanto questões inerentes à existência humana não foram dissociadas da experiência e dos conflitos dialéticos ligados às condições materiais, econômicas, sociais e políticas do país. A Revolução de 1952, por sua vez, e a Era Nasser, em que se considerem as perspectivas do nacionalismo árabe e egípcio, imprimiram uma particular dimensão para a relação entre árabe dialetal e literário. A revolução trouxe apoio do Estado à literatura que poderia transmitir a perspectiva ideológica de esquerda e nacionalista. O próprio presidente Nasser proferiu discursos em dialeto em cadeia nacional do rádio. O fenômeno da musicalização dos poemas, cantados no rádio, também alçaram a poesia dialetal a um nível de difusão e consequente popularidade que não poderia ser alcançada pela poesia publicada em livros, revistas e/ou jornais. De fato, o mercado da música transmitida pelo rádio prestou grande serviço à difusão da poesia dialetal, de caráter bastante comercial para o mercado voltado ao patriotismo, este regido pelo Estado egípcio, e privado, que encomendava vinhetas para rádios, além das trilhas sonoras musicadas do cinema egípcio, que florescia como protagonista no mundo árabe (JACQUEMOND, 2001, p. 219).

A busca por novos meios de expressão, inclusive, foi uma característica intrínseca do modernismo, o que também esteve presente nos poetas dessa geração. Assumiu-se a postura de quem experimenta e é sujeito das ações, muito mais do que um mero observador. A poesia dialetal da *aššīʿr bi-lʿāmmiyyah* faz parte da poesia anterior a ela e daquela a qual foi concomitante — a poesia no registro literário. Os poetas *Jamāʿat Ibn-ʿArūs* não constituíram uma voz dissociada. Antes, estiveram na mesma via em que seus antepassados da poesia dialetal

e eram igualmente legítimos e autênticos. Por isso, o *zajal*, o *mawwāl* e o *rubāʿiyy* têm sua importância, como formas tradicionais da poesia oral, essencialmente dialetais. Em decorrência do nacionalismo árabe, considerou-se a poesia dialetal como algo que poderia minar seus esforços, apesar do fato de que os poetas dialetais estavam igualmente preocupados com as temáticas nacionalistas árabes e não fecharam os olhos à tradição dialetal — simplesmente viram nela uma potente alternativa. Ao mesmo tempo que o Egito adere a uma tendência transnacional, os poetas dialetais fizeram da expressão mais autóctone da fala do Egito a forma de representar seu interesse na manifestação do que representava “ser egípcio”. Buscaram tanto mais formar um Egito moderno do que formar uma cultura árabe transnacional. Mantiveram, assim, forte o vínculo ao contexto local, e isso demonstra mais complementaridade do que distanciamento.

O contexto e as transformações sociopolíticas egípcia entre as décadas de 1950 e 1970 foram marcantes para o país, com evidentes atravessamentos para a poesia dialetal. A poesia de Ṣalāḥ Jāhīn acompanhou, em grande parte, a dinâmica da poesia dialetal que apresentaram Fuʿād Ḥaddād, Sayid Ḥijāb, ʿAbd-Arḥman Alʿabnūdī e Fuʿād Qāʿūd. Dentre os livros de poesia publicados por Ṣalāḥ Jāhīn, os quais compõem o próximo capítulo, um deles permite lançar mão de uma análise interpretativa sobre como a poesia dialetal pôde se configurar ainda distintivamente, a partir de um gênero poético específico, um registro linguístico que foi determinante para modular uma abordagem temática sensível, simples na poesia dialetal, com o gênero e livro *Rubāʿiyyāt*, as *Quadras* de Ṣalāḥ Jāhīn.

Capítulo 3

A poesia dialetal egípcia na obra e nas “Quadras de Ṣalāḥ Jāḥīn”

Quando, em 1963, Ṣalāḥ Jāḥīn lançou o livro *Rubā^c iyyāt Ṣalāḥ Jāḥīn* — compilação de 111 *rubā^c iyyāt* (*quadras*, daqui em diante) suas em árabe dialetal egípcio, *‘āmmiyya*, publicadas antes semanalmente no mais lido jornal do mundo árabe à época, o *Alaḥram*, e na revista semanal cairota *Sabah alḥayr* —, o poeta já contava dois livros de poesia no mesmo registro. Um marco para a poesia dialetal egípcia, seu *Rubā^c iyyāt* reflete o período de 1952 a 1967, no qual não apenas o poeta atingia o ápice de sua carreira profissional como cartunista proeminente dos mais expressivos dos jornais cairotas à época, ao lado de ser compositor musical e dramaturgo reconhecido, como também o Egito chegava ao otimismo máximo em relação a seu projeto político nacional-desenvolvimentista, decorrente das profundas mudanças estruturais nas relações de poder oriundas da Revolução de 1952.

Jornais, revistas e rádios da época foram fundamentais para a projeção artística de Jāḥīn. Nos livros, consagrou-se sua poesia, ao lado das charges, quando as *Quadras* já eram leitura cotidiana da camada letrada do Cairo e em todo o Egito. Seus poemas musicados e interpretados por célebres vozes da música egípcia e de outros países de língua árabe atingiram as camadas populares na sintonia do dialeto egípcio. Suas *Quadras* em dialeto, epigramáticas e de simples compreensão, a despeito da profundidade subjacente, foram naturalmente incorporadas também pelas camadas populares. Isso foi importantíssimo para a popularidade artística atingida pelo poeta e pôde significar, acima de tudo, outra dimensão em relação à receptividade e incorporação de repertórios próprios de poesia para egípcios e egípcias. Ṣalāḥ Jāḥīn foi o poeta egípcio de quem sobram referências como “o poeta do povo”⁷² (*šā^c ir aššā^c b*) ou, ainda, “o poeta da revolução”. Seu patamar de prestígio, sem perder de vista as condições próprias de seu tempo, dialoga com um novo contexto político social. A escolha do dialeto como forma de seu fazer poético é a tradução de um projeto político para a poesia e ousa capturar e compartilhar o ritmo do discurso da vida, aproximando-se do rico e dinâmico espírito da cidade do Cairo e do povo de seu país. Assim, ainda que Ṣalāḥ Jāḥīn não fora o poeta precursor, tampouco idealizador da poesia dialetal, consagrou-se com a personificação poética, hoje histórica, de poeta do povo, que assumiu o dialeto nacional como sua voz poética.

⁷² Disponível em: <https://www.albawabhnews.com/3571605>. Acessado em 21/11/2021.

Os traços cronológicos e analíticos sobre a vida e a obra do poeta serão aqui tecidos à luz de seu contexto político-social, a fim de propiciar uma leitura específica sobre a linguagem, a atitude, os temas e a imagética das antologias e dos poemas compostos por Jāhīn.

3.1 Vida e obra de Ṣalāḥ Jāhīn

A trajetória de vida e de trabalho do poeta Ṣalāḥ Jāhīn chama a atenção por questões tanto de ordem subjetiva quanto materiais. Nascido no Cairo, em 1930, viveu em *Ṣubra*, um bairro de classe média. Sua família instruída e detentora de capital econômico e cultural possibilitou ao poeta ter condições de tomar escolhas na vida, o que não é de se ignorar. Seu pai foi juiz das altas cortes. Ao que tudo indica, tentou influenciar o filho a seguir carreira jurídica, e de fato este chegou a cursar Direito, mas optou, na ocasião do exame final do curso, por não o realizar. Antes do Direito, o poeta já havia ingressado na faculdade de Belas Artes, também sem ter recebido diplomação alguma. Quando jovem, Ṣalāḥ Jāhīn já se reconhecia como poeta e artista e, certamente por isso, declinou da carreira jurídica e da manutenção de status social que dele se esperava (JĀHĪN, 1991, p. 5).

Foi partidário de Gamal Abdel Nasser e da revolução pela independência do país. Parte de sua poesia se concentrou na abordagem política, principalmente relacionada ao regime nasserista e ao consequente e eufórico sentimento nacionalista construído. Por um certo período, integrou uma ala artística cujo apoio fora irrestrito a Nasser, como poeta, compositor e dramaturgo. Assumindo tom político de declarado alinhamento ao projeto de nacionalismo egípcio e às perspectivas de esquerda de seu tempo, concentrou a primeira fase de sua produção poética com uma poesia marcada pelo tom de vigor político, e isso não foi coincidência. Dado o eufórico contexto político da década de 1950, em que caiu o Protetorado Britânico e seu regime monarquista; em que o Egito adquiria status de Estado Nação independente, com a proclamação de uma república governada pela ala militar em ascensão, encabeçada pelo presidente Gamal Abdel Nasser que nacionalizou o Canal de Suez em fato que desencadearia, passados três meses, a Guerra de Suez (1956), quando, apesar da ofensiva de Grã-Bretanha, França e Israel, o Egito conseguiu se sobressair militarmente e politicamente, pois Nasser alcançou forte apoio político. Dado esse contexto, à euforia nacionalista não faltou encorajamento dos egípcios.

Jāhīn começa a compor poesia antes dos vinte anos, no registro do árabe padrão. Foi após ler um poema de Fu'ād Ḥaddād, em dialeto egípcio, que passou a fazer poesia também em dialeto (JĀHĪN, 1991, p.5). Ḥaddād, poeta que lhe serviu de inspiração, tornou-se grande amigo

de Jāhīn, e não apenas⁷³. A amizade com ele deu início à formação do grupo *Jamāʿat Ibn-ʿArūs*. Apesar da formação e do desenvolvimento desse grupo como um todo e da projeção que cada poeta conseguiu, Ṣalāḥ Jāhīn foi o poeta que mais ganhou notoriedade popular. Enquanto o grupo se firmava em sua maioria com poesia de cunho político e social, Jāhīn deslocou sua poesia para o campo da habilidade do pensamento filosófico, com maestria, principalmente nos *rubāʿiyyāt*. Esse é um diferencial do poeta em relação a seus parceiros.

A desenvoltura e a multi-habilidade que tinha Jāhīn com outras práticas artísticas além da poética também fez com que se destacasse: ele foi cartunista de grande prestígio, começando a publicar charges semanalmente na revista *Ruz alyusuf*, em 1952. Posteriormente, passou a publicar na mencionada revista *Sabah alḥayr* em 1957 e, de 1964 até sua morte em abril de 1986, publicou charges diariamente no jornal *Alahram* (RADWAN, 2012, p.111)⁷⁴. Atuou na dramaturgia, tendo escrito peças teatrais, de variados tipos. Compôs canções musicadas por célebres vozes egípcias, como ʿUmm Kulṭum, ʿAbd-Alḥalīm Ḥāfīz, Kāmal Aṭṭaūil, Sayid Makāwī, Riāḍ Assunbāṭi, Munir Murād, Muḥamad Almūjī, ʿAli Alḥajār. Suas canções cobriam da temática do amor à temática da política e do patriotismo, em canções leves (*ḥafīfiyya*) e panegíricos do gênero *fauzir*, que acabaram sendo incorporados à dança ou à televisão e ao rádio. Como roteirista, no cinema marcou sua participação em uma série de filmes⁷⁵, além de ter escrito peças para teatro de fantoche infantil e operetas — a mais famosa delas é *Allaylah Alkabīrah* (A grande noite), de 1961, opereta sobre o *mawlid*, a celebração do nascimento do profeta, transmitida anualmente ainda hoje no Egito. Escreveu e compôs a trilha sonora do filme *ʿAwdat alʿibn aḍḍāl* (Retorno do filho pródigo), de 1978, dirigido pelo célebre diretor egípcio Youssef Chahine.

Jāhīn foi reconhecido artisticamente não só no Egito, mas no conjunto dos países de língua árabe, uma vez que, à época e inclusive hoje, o país é uma “caixa de ressonância” para a cultura do letramento e do entretenimento. Antes, crucial para a difusão de sua obra foi o rádio, muito mais que a própria televisão. Consideravelmente mais acessível que um aparelho de televisão, era o rádio que à época servia como principal veículo de comunicação, conferindo a quem dele participasse forte capital simbólico no meio artístico e cultural.

⁷³ Baha Jāhīn, filho de Ṣalāḥ Jāhīn, é poeta em dialeto bastante conhecido no Egito. Já a filha de Jāhīn, Amina Jāhīn, casou-se com Amin Fuʿād Ḥadād, este igualmente poeta egípcio, bastante famoso pela poesia em dialeto *ʿāmmiyya*; o neto, Ahmed Ḥadād, é também poeta, embora menos conhecido que o pai e avós; naturalmente, também faz poesia em dialeto.

⁷⁴ Sua obra como chargista encontra-se disponível nos dois volumes de *Al-ʿAṣmāl alkāmalah alkārīkātūr Ṣalāḥ Jāhīn*. Cairo: General Egyptian Book Organization, 2013.

⁷⁵ *Ḥalli bālik min Zuzu* (Tome cuidado com Zuzu), 1972; *Amīra ḥubbi āna* (Amira é meu amor), 1974; *Ṣafīqa waMutūli* (Shafīqa e Mutuli), 1974; *Lā waqt fi alhub* (Não há tempo para o amor), 1964; *Allaṣ wa-lkilāb* (O ladrão e os cachorros), 1962; *Almamlūk* (O Mameluco), 1972.

Duas dimensões chamam atenção quando colocada em perspectiva a obra da poesia, as canções musicadas, as charges e aos roteiros dramaturgicos e cinematográficos de Ṣalāḥ Jāḥīn: a primeira delas foram o nacionalismo e o patriotismo egípcios que representam, grosso modo, uma primeira fase de sua produção artística cuja essência fora a euforia que se viveu desde a Era Nasser até a *Naksa*, a “catástrofe egípcia”, quando o país foi derrotado por Israel na Guerra de Junho de 1967. Desse momento em diante configura-se a segunda dimensão na obra de Jāḥīn, na qual é radical a mudança não só de postura, mas do estado de espírito do poeta, que passa a sofrer de depressão, ao que se indica, até sua morte, (JĀHĪN, 1991, pp. 9-10), afinal, foi enorme a frustração e o sentimento de derrotismo para quem apostou fervorosamente no projeto patriótico.

O sentimento de eufórico nacionalismo que a população egípcia viveu nesse tempo pode ser compreendido nos seguintes termos: era uma condição utópica em relação a transformações político-sociais vindas de um governo militarmente constituído, de firme liderança nas ambições do projeto pan-arabista, sendo o Egito seu condutor. O movimento ganhou expressividade após um golpe militar, a Revolução dos Oficiais Livres, ou Revolução de 1952, a partir do qual se estendeu por duas décadas um governo militar ávido e ambicioso por um projeto nacionalista árabe, de alinhamento com perspectivas econômicas do socialismo árabe, centrado na figura monocrática de Gamal Abdel Nasser. Na esteira dos rearranjos da política global de influência e alinhamentos aos modelos de Estado e de economia liberal ou planejada, a carismática e populista figura de Nasser, clamoroso às massas trabalhadoras e camponesas, embalou o Egito na meta de profundas mudanças econômicas e sociais estruturantes, na máquina do Estado e em sua governabilidade. Os egípcios viveram entre as décadas de 1950 e 1970 o mais agudo período de planificação da economia do país, com uma ampla reforma agrária, nacionalizações e estatizações sem precedentes na área industrial, petrolífera e empresarial, também com o gradual confisco, sobretudo nos primeiros 15 anos da Era Nasser, de capital estrangeiro e privado, incluindo bancos como Bank Misr e Central Bank. Aos trabalhadores, maior respaldo fora, à princípio, garantido à salvaguarda de direitos trabalhistas; de uma forma geral, saúde e educação passaram a também figurar num projeto mais ampliado voltado à base social do país (MOUSTAFA, 2007, p. 74).

Ainda, apoiadores e entusiastas de Nasser assistiam à derrocada das elites oligárquicas historicamente formadas pela vigência e manutenção do *status quo* por parte dos regimes monárquicos pregressos. Com a Era Nasser em curso, a elite monárquica recebia o recado: se o governo Nasserista era capaz de confrontar o capital estrangeiro britânico, francês ou belga com suas nacionalizações seguidas de estatizações, sendo nessa prática exitoso, certamente não

iria medir esforços para também influir no capital econômico das elites industriais e empresariais do país (MOUSTAFA, 2007, p. 60). O governo passou a limitar remessa de divisas e de capital para o estrangeiro, ampliou sua política de estatizações ao capital doméstico egípcio. Se por outro lado, caía das estruturas de poder essa elite específica, outra burocratizada, institucionalizada e militarizada assumia as posições de governança na grande máquina estatal que então passava a se formar. Para a classe militar, simbolizava o início de sua ascensão ao poder, que passou a ser completo para com a máquina do Estado e o controle social do país — autoridade certamente bastante engendradora nas estruturas do atual Egito. Por outro lado, a escolarização em massa que viveu o Egito entre as décadas de 1940 e 1950, fruto da expansão da estrutura educacional do país, possibilitou novas formas de ascensão no mundo social egípcio, ainda que o ingresso nas forças armadas fosse uma possibilidade latente de ascensão, esta certamente carregada de bastante prestígio.

Foi, então, embalado pelos eufóricos sentimentos nacionalistas e patrióticos que Jāhīn mais produziu poesia, charges, canções, roteiros e peças. A relevância desse período para a vida de Jāhīn é inquestionável; o poeta fora ele mesmo a personificação de um sujeito artista que devotou sua produção ao projeto de governo em curso com Nasser. Dos sete livros de poesia do poeta, cinco foram publicados entre 1952 e 1967: *Kalimāt Salām* (Palavra de Paz), 1955; *Mawwāl °ašān alqanāl* (Um *mawwal* pelo Canal), 1956; *°An alqamr wa-ṭṭīn* (Sobre a lua e o barro), 1961; *Rubā°iyyāt Ṣalāḥ Jāhīn* (Quadras de Ṣalāḥ Jāhīn), 1963; e *Qaṣaqīš waraq* (Papel picotado), 1965. Em seu conjunto, a concentração de obra poética entre aquelas quase duas décadas claramente simbolizou seu alinhamento à atmosfera entusiasta nesse cotidiano egípcio. *Kilmit Salām*, primeiro livro de poesia, publicado em 1955, traz uma poesia essencialmente política, mas íntima e detalhista que celebra a retórica da Revolução de 1952 e da independência egípcia contra a dominação britânica — e estrangeira, em seu princípio de contexto decolonialista. O poeta manifestava, assim, o comprometimento de sua poesia com a transformação social. A causa Palestina, um dos pilares à época do pan-arabismo, é igualmente destacado, como ilustra o poema *Lāji'* (Refugiado):

Refugiado

A dor encarcerada por entre as costelas
ressecado e morto de fome

sentado sem fazer nada
vestido com as roupas de outro alguém,
um refugiado que encontrei em Gaza
com náusea nos olhos.
Foi-se a Palestina.
Foram-se os pomares quando,
nas montanhas, armaram os canhões
e veio o cheiro da guerra.
Nas longas filas,
arrastou o filho magro,
no cortejo fúnebre da pátria
até que enterrada por completo.
O assassino, depravado,
então cobriu o corpo sem mortalha nenhuma.
Morto, o vazio como seu túmulo
e para a lavagem sagrada do corpo,
o deserto,
areia que esquenta e esfria
enquanto o errante sem casa
se move com a fila
rumo ao destino abstrato
na fila, mil famílias
e cinquenta mil dores
das virgens tristes as dores
pelos pêssegos e as laranjas
nunca colhidas pelos homens
do nada sequestrados pela morte
pobres os calcanhares da Lamia
que queimam na areia
quente que cauteriza.
O Khalid grita e se desespera
louco já na primeira vida:
Que Deus acabe com o céu do assassino
e o funeral prossegue
e tremem as montanhas
a guerra aniquilou a esperança
quando invadiram o imaginário dos palestinos

feito areia rasa
igual a farinha jogada
por gordas mãos
sob os refêns
no amontado de areia
debaixo da tempestade onde são obrigados a dormir
Muain Bassissu é amordaçado
depois que amordaçaram os palestinos
Muain, guerreiro
em confronto contra seu assassino
Muain você é a voz das vítimas
que a troveje comigo
aterrorize o seu e o meu inimigo
que seremos no fim vitoriosos
deixe que quem não contém as lágrimas
chore de alegria pelo Retorno
aos amados pomares
quando passada a horrível areia do deserto
grite ao seu povo e diga
que a hora do salvação se aproxima
levante-se, lute, purifique-se
a laranja há de crescer. (JĀHĪN, 1967, pp. 24-29)⁷⁶

O poema traz por completo a dimensão humana da tragédia da Palestina. A agudeza da dor física, da escassez e da fome, vai do sofrimento dos milhares de refugiados palestinos de 1947 adiante, solidariza-se com o trauma psicológico, a humilhação, e a incapacidade de reação imediata e efetiva contra o poder repressivo sionista israelense. A impossibilidade de se viver com a mínima dignidade é aferida inclusive por versos que aludem, na figura das frutas

⁷⁶ لاجئ / حابيس ضناه بين ضلوعه / يابيس وحابيموت بجوعه / قاعد ما يعملش حاجه / لايبس هدم مش بتوعه / لاجئ قابلته في غزة / وله عبون مشمعه / راحت فلسطين وراحت / الليبا ارت لما لاحت / على التلال المدافع / وريحة الحرب فاحت / وفي الصفوف الطويله / جرجر عياله النحيله شبع جنازة الوطن / لحد لما اندفن / والقائل الوغد ساقه / قدامه من غير كفن / مَيّت وقبره الخلا / والغسل سيل الفلا / الرمل يسخن ويبرد / وهو هايم مشرد مع الطابور اللي اريح / إلى المصير المجرد / وفي الطابور ألف أسره / وخمسيت ألف حسره / حسرة عذارى ح ازنوع الخوخه والبرتقانه / اللي الشباب لم قطفها / والموت خطفهم خوانه / يا ويل كع وبك يا لميا / الرمله لسعتها حاميه / الرمل ساخن بيكوي / خالد يبصرخ ويع وي / مجنون في أول حياته / يحرق سماه إيش يس وي / وتستمر الجنازه / وللجبال اهت اززه / الحرب سحقت أملهم / لما صبح في خيالهم / زي الرمال بيخوضوها / زي الطحين اللي جالهم / من الإيدين السمينه / اللي رمتهم رهينه / على الرمال كوموم / تحت السيول نيموم / وكمموا معين بسيسو / من بعد ما كمموم / علشان معين المناضل / بيقول يا ويلك يا قاتل / يا معين يا صوت الضحايا / إرعد بصوتك معايا / إرعب عدوي وعدوكا رح ننتصر في النهاية / خلي اللي حابيس دموعه / يبكي بفرحة رج وعه / لليبا ارت الحبيبه / بعد الرمال الرهيبة / اصرخ في شعبك وقول له / ساعة خلاصك قريبه / انهض وكافح وطهر / البرتقان ارح يزهر.

“pêssego e laranja”, à sexualidade (das virgens tristes as dores / pelos pêssegos e as laranjas / nunca colhidas pelos homens). A resistência, por sua vez, veio personificada na figura do aclamado poeta palestino Muṣṭafá Bīsū (1926-1984), que viveu no Egito, foi preso em prisões egípcias em Gaza por dois períodos, tendo se exilado após a Guerra de Junho de 1967.

Se o livro de estreia de Fu'ād Ḥaddād, *'Aḥrār warā' alqudbān*, publicado em 1952, representa o ingresso do poeta no âmbito da poesia modernista egípcia, o mesmo ocorre com o livro *Kilmit Salām* de Ṣalāḥ Jāhīn. Muitas das características posteriormente associadas ao estilo do poeta podem ser encontradas no livro. Do ponto de vista da linguagem, primeiro “adequa gramática, sintaxe e léxico ao árabe dialetal de comerciantes instruídos do Cairo, geralmente próxima ao registro literário, mesmo que sem desinência e com suas próprias especificidades gramaticais e morfológicas”⁷⁷ (RADWAN, 2012, p. 125). Além disso, insere estrangeirismos e expressões da linguagem e da temática popular e regional, as quais, por sua vez, “refletem mais a linguagem de uma classe trabalhadora do que a de uma classe caiota instruída ou média”⁷⁸ (RADWAN, 2012, p. 125). Assim ocorre com o poema *Dumūc warā' alburq^c*, (Lágrimas sob a burca), que em mensagem política evidencia a solidão e a falta de articulação dos trabalhadores egípcios acometidos pela mesma lógica de exploração da força de trabalho.

Lágrimas sob a burca

Eu, sozinho, sou nada
só um nome rabiscado no papel
nas mãos de um gerente, um *qumsyungi*
entregue para um turco ou *khawaga*
que não sabe árabe nem conhece a piedade
vai e assina com sua caneta Parker em letras estrangeiras
minha demissão
Eu me torno um nome no quadro
visto por meus colegas de trabalho que vêm e vão
Um deles passa com um sanduíche de *ful* nas mãos
se detém e diz:
Oh mundo, nosso Deus presente,

⁷⁷ [...] It appropriates the grammar, syntax and lexicon of the colloquial educated Cairo dwellers, which often comes close to the literary register, albeit without inflection and with its own grammatical and morphological specificities.

⁷⁸ [...] reflects the language of a working class rather than an educated or middle-class Cairene.

das demissões não se escapa
outro dia mesmo mandaram tantos embora
Sozinho ele entra na fábrica
eu vejo

eu, sozinho
sozinho sou nada
somente mais um chamado na contagem
entre milhares de nomes
na audiência lotada, o juiz
não tem tempo

e minha esposa parte com as crianças
vai comer na casa do pai
lá tem quem a ame
e eu a levo
no caminho ela diz Deus vai dar um jeito
e eu vejo as lágrimas escorrerem
sob a burca
e digo: precisamos dar um jeito
ela entra com as crianças
e eu, eu volto
eu, sozinho (JĀHĪN, 1967, pp. 52-57)⁷⁹

A imagética do poema, e do livro como um todo, foca no indivíduo. Um eu-lírico em primeira pessoa tem humanizada sua intimidade de angústia e sofrimento. Passada sua recente demissão, sua incapacidade de reação estende-se — fatalística — à condição de desespero da mulher e do filho. Contrapostos estão os traços representativos de uma elite turca remanescente da aristocracia otomana. Trabalhadores, por sua vez, comem o sanduíche de *ful*, alimento popular da dieta egípcia, basicamente um pão recheado de favas. O livro *Kilmit Salām* foi um

⁷⁹ **الدموع ورا البرقع** / أنا لوحدى مفيش حاجة / مجرد إسم متشخبط على ورقة / فى إيد واحد مدير أصله قومسيونجى / يقدمها لتركى والالخواجة / لا يعرف عربى ولاشفقة / بروح ماضى بقلم باركر بالافرنجى / أروح مرفد / وأصبح إسم متعلق على اللوحة / تشوفه زمايلى فى الجاية و فى الروحة / يفوت عامل فى إيد نص شقة بفول / بوقف و يقول: / يا عالم ربنا موجود / مفيش مهرب من التوفير / و عامنول رقدوا كثير / و يدخل وحد فى المصنع / ونا أطلع / أنا لوحدى / أنا لوحدى مفيش حاجة / مجرد إسم فى الجلسة بيتنادى / ما بين ميت إسم وزيادة / وجدول جلستى مليون .. و القاضى / مهوش فاضى / وتمشى مراتى بعيالها / عشان تاكل فى بيت أبوها / هناك فى ناس يجبوها / أوصلها / وفى السكة تقول ربك يعدلها / واشوف مل الدموع بتفور و تلمع / ورا البرقع / أقول لازم نعدلها / وتدخل هيا بعيالها / ونا أرجع / أنا لوحدى.

marco para esse estágio de desenvolvimento da poesia dialetal, há alguns anos sendo consolidado pelos poetas do grupo de que Jāhīn fez parte. Trouxe, sobretudo, “uma estrutura nova e liberada, de tom discreto, linguagem sutil e livre de ornamentos retóricos ou dicção vernacular”⁸⁰ (RADWAN, 2012, p.126).

Em 1956, a nacionalização do canal de Suez, seguida da ameaça tripartite e da vitoriosa Guerra de Suez contra Israel, Grã-Bretanha e França, impulsiona sem medida o sentimento de força, poder e defesa dos interesses nacionais que o Egito podia então reivindicar e medir. Jāhīn dedica *Mawwāl^c ašān alqanāl* (Um *Mawwal* pelo Canal), em 1956, à defesa de Sinai e de Suez e da soberania territorial e de autodeterminação do Egito. Na tradição da poesia popular egípcia, o *mawwāl* é o gênero primordial da expressão da sinceridade das emoções, e Jāhīn o inova, na esteira da narrativa nacionalista, ao modulá-la em uma história que reconta da libertação Britânica à ascensão de Nasser, a nacionalização e a agressão tripartite mitigada por parte do Egito.⁸¹

A vitória egípcia certamente se torna, do ponto de vista simbólico, o que mais pôde consagrar o espírito da Revolução de 1952. Passados apenas quatro anos, a popularidade de Nasser dispara no Egito e, internacionalmente, a Guerra de Suez em 1956 é considerada vitória sobre os poderes imperialistas, em um período de idealismo de socialismo e de nacionalismo anticolonial. Šalāh Jāhīn passa a receber outra alcunha, a de *Shā‘ir attawra*, o “poeta da revolução”, que não à toa coincide com o engajado ritmo da produção artística nacionalista e patriótica, com tônica de muita militância, como no poema musicado *Aljanna hiyya bilādna*, (O paraíso é a nossa nação), publicado em 1961, tendo sido antes cantado por Faida Kamil.

O paraíso é nossa nação
e o inferno nossas fronteiras
quem cruzá-las
será destruído
e sentirá a morte por nossas mãos. (JĀHĪN)⁸²

⁸⁰ [...] *Kilmit Salam brings its new and liberated structure, its low-keyed tone, and its subdued language, free of ornate, oratorical or vernacular diction.*

⁸¹ Em Šalāh Jāhīn *Al‘māl alkāmalaty li-aššī‘r*, o *mawwāl* é apresentado, no prefácio, como *dīwān*, embora Noha Radwan (2014) o inclua como poema que foi adicionado à reimpressão de *Kilmit Salām*, em 1957. A classificação ou não como *dīwān*, embora irrelevante, talvez tenha se dado pela perspectiva editorial de *Al‘amāl alkāmalat li-ššī‘r*, que acaba transmitindo uma edição que vangloria o poeta, e que parece dar mais peso a um *dīwān* a mais para o conjunto da obra do poeta.

⁸² الجنة هي بلادنا / و جهنم هي حدودنا / اللي يخطيها / راح يهلك فيها / و يدوق الموت على ايدينا.

A *Jumhūriyyah alʿarabiyyah almuttaḥidah*, a República Árabe Unida, constituída entre Egito, Síria e Iêmen (1958-1961), representou o estágio mais concreto de articulação da *ʿumma ʿarabiyya*, a nação árabe. O conceito fundamenta, desde os primórdios da utopia unificante árabe, visões, estratégias e objetivos para esse que seria o projeto de um Estado árabe unificado, um que representasse a unidade da autodeterminação político-religiosa e cultural árabo-islâmica. Assim, em 1958, foi formada a R.A.U, decorrente principalmente da articulação do partido *Baʿt*, da Síria, pela constituição de uma república única para o Egito e a Síria. Ambos os países estavam inseridos na vanguarda de países árabes que, à época, poderiam tornar factível e liderar essa utópica unidade. Nesse grupo de países também se incluíam o Iraque e a Jordânia, ambos com os próprios projetos unificantes árabes, sendo o do Iraque o de maior escala. Na ocasião da criação da R.A.U, Damasco, na figura do partido *Baʿt*, recorre ao Cairo e a Nasser; ensejavam conter uma onda em ascensão da esquerda no país recorrendo a Nasser, líder que, apesar de governar com princípios do socialismo árabe e nunca ter se apartado de sua essência militar, foi arbitrariamente contrário à esquerda em seu país. A escolha por Nasser não vem por acaso; conspícuo por ter liderado o Movimento dos Oficiais Livres e por ser exitoso contra as potências ocidentais, sobretudo após a vitória em Suez, Nasser personificava a queda de uma dinastia e de um colonialismo, além de representar a conquista da liberdade estrangeira e de reformas sociais no Egito, elementos que sobressaíam no imaginário dos povos árabes frustrados, por outros contextos, com uma subordinação ainda então existente em países árabes.

Nasser, assim, gozava também de prestígio no mundo árabe e na Síria, além de, propriamente falando, estar à frente do Egito, país que, além de “caixa de ressonância” para a cultura do mundo árabe, principiava nas elaborações sobre o Islã com uma particular relevância se comparada à Meca. “Foi e é na Universidade de Azhar no Cairo que pensamentos, ensinamentos e pronunciamentos religiosos de ortodoxos muçulmanos são moldados e difundidos”⁸³ (VATIKIOTIS, 1961, p. 107). Em se tratando do nacionalismo árabe, sua dissociação com o Islã parece irrealizável, afinal essa própria concepção de nacionalismo e unidade se funda na unidade linguística e cultural árabe, naturalmente islâmica. O vínculo com a religião, por sua vez, foi amplamente utilizado pelos militares, tanto para seus propósitos políticos quanto para se comunicar com a massa. Se o arabismo poderia, para a cúpula militar e a de governo, significar meio para fins de promoção de interesses nacionais e expansionistas, representa, no imaginário popular, um resgate da antiga unidade e poder do Islã (VATIKIOTIS,

⁸³ *It was and still is in the Azhar University at Cairo that religious thought, teaching, and orthodox Muslim pronouncements are molded and diffused.*

1961, p. 50). Certamente figurava nesse imaginário também um sentido de proteção contra a subordinação estrangeira, contra o qual insurgia um sentimento de rechaço compartilhado entre as populações árabes que presenciavam o curso das transformações político-sociais e dos embates da década de 1950 capitaneados por Nasser e o Egito.

De fato, o abrupto fim que teve a República Árabe Unida em 1961, apenas três anos após sua constituição, pôs fim a esse experimento do pan-arabismo. Estruturalmente, desmoronou muito por conta da sobreposição dos interesses nacionais egípcios aos dos sírios. Não houve, ao que tudo indica, nenhuma ação orientada pelo Egito e por Nasser, que de fato controlavam a R.A.U, em proporcionar algum sentido de unidade e mútuo desenvolvimento. Tanto que, até meados de 1959, boa parte da liderança do mesmo partido sírio que articulara a formação e respaldara a liderança de Nasser já havia renunciado ou sido deposta pela R.A.U, fazendo com que a República fosse praticamente toda controlada pelo Egito (VATIKIOTIS, 1961). Na Síria, elites empresariais e industriais, receosas pela replicação das mesmas políticas de estatização e confisco no Egito, articularam-se com militares ressentidos pela perda do poder na Síria e, com um golpe militar, dissolveram a R.A.U e retomaram a governabilidade para os sírios. Na sequência, temerário por levantes similares vindos da própria elite econômica do país (MOUSTAFA, 2007, p. 74-75), Nasser acentuou sua política de confisco e estatizações, processo que não deixa de influenciar a condição econômica do país.

Para o cidadão egípcio comum, a R.A.U, no entanto, não tinha como ser lida como algo trivial, uma vez que representava efetivamente o caráter de liderança do Egito sob um projeto arabista. Com efeito, também sua derrocada deve ter tido suas implicações nesse imaginário. A despeito do fracasso da R.A.U, o curso da primeira metade de 1960 transcorre com o otimismo da nação em relação ao seu desenvolvimento e objetivos políticos, inclusive pelo avanço na construção da barragem de Assuã. Entretanto, parecem não mais se valer de tanta importância para Ṣalāḥ Jāḥīn. A partir de então, com o aparente livramento por já ter cumprido qual tenha sido o papel público de “poeta da revolução”, Jāḥīn se desloca para a expressão do pensamento e das emoções próprias. Se a poesia político-nacionalista garantiu projeção a Jāḥīn, sua fase artística seguinte — a da fama, da poesia que se distancia do comprometimento político nacionalista — direciona-se à temática metafísica e filosófica, modulando a linguagem do cotidiano dialetal e conjugando-a com uma abordagem sobre o propósito e a angústia da vida humana, bem como a busca por liberdade e a satisfação pessoal, o que certamente consagra a Ṣalāḥ Jāḥīn uma poesia carregada de intransferíveis marcas.

O livro *°An alqamar wa-ṭṭīn*, (Sobre a lua e a barro), publicado em 1961, traz alguns poemas de tom nacionalista, embora sobressaia uma poesia mais contemplativa, sem a tônica

política. O título do livro alude a dois eixos de sua poesia, um sendo a lua (*qamar*), elemento que na tradição poética árabe associa-se à beleza e ao amor, o outro sendo o barro (*tīn*), que no contexto rural e campesino egípcio remete à terra, mais especificamente à terra agricultável. O poema a seguir, que integra o livro, é elegia ao poeta Bayram Attūnisī:

A filha da poesia veio de *al-Bahaala*
Vestida de *milaya* e com hena nas mãos
Viu a tenda, cordas, pessoas trabalhando
E a mim, em lágrimas esperando à porta
com o sol se alimentando da tristeza do luto
Quem morreu, jovem choroso?
Perguntou a filha da poesia
Quem morreu, me diga meu irmão
Que não seja meu pai! Disse
E eu respondi: é o nosso e pai de todas nós,
jovem irmã. (JĀHĪN, 1961, p. 40)⁸⁴

De forma geral, *An alqamar wa-ttīn* acaba por trazer uma dualidade então mais presente na poesia de Jāhīn de 1961 adiante: por um lado celebra sentimentos de amor, beleza e afetividade, por outro, faz de sua poesia um lamento em que se manifestam introspecção melancólica e sofrimento humano. Ambas as tônicas prenunciavam uma atmosfera filosófica e metafísica expressivamente contidas no livro seguinte: *Rubā' iyyāt Ṣalāḥ Jāhīn*.

3.2 As *Quadras de Ṣalāḥ Jāhīn*

O livro *Quadras de Ṣalāḥ Jāhīn* teve sua edição final publicada em 1984, dois anos antes da morte do poeta, com um total de 159 quadras, das quais 111 haviam sido publicadas em 1963, e as outras 48 foram, pois, adicionadas posteriormente. Com as *Quadras*, Jāhīn

⁸⁴ جاية عروس الشعر البغالة / بملاية لف و كف متحني / شافت صوان حبل وناس شغالة / وأنا بابمي جنب الباب ومستني / والشمس تقطر حزن
الصباحية / من اللي مات يا شاب يا بو دموع / قالت عروس الشعر للموجوع / من اللي مات يا شاب، قل لي يا خويا / قالت عروس الشعر ... لا
يكون أبويا / أنا قلت أبونا كلنا يا صبيبية.

imortalizou-se importantíssimo poeta e artista para a cultura egípcia moderna. Sobre os traços e as características das quadras, diz o próprio Jāhīn, em sua apresentação:

As quadras (*rubā^cīyyāt*) é o estilo de poesia mais próximo de mim pois me ajuda a produzir curiosidade e me livra da prisão da rima. Cada quadra (*rubā^cīyy*) é semelhante à luz esplendente e à pedra preciosa. Seu valor é muito próximo ao coração; não por serem longos mas, sim, curtos. [...] Não há único padrão rítmico para a quadra, podendo-o variar. Bastante comum e considerado a quadra perfeita é quando os dois primeiros versos de cada quadra têm rimas, todavia o terceiro não; ao quarto verso, a rima volta a acontecer. Os versos primeiros e segundos, sempre apresentam uma ideia, ou introduzem-na por via de questionamento. O quarto e verso final, por sua vez, apresenta-se (sempre) como trágico. O terceiro verso de cada quadra é o mais importante — muito pela musicalidade que carrega e por talvez ser central para a compreensão da quadra *rubā^cīyy* —; muito provavelmente nele estará a causa, ou motivo que esclarece cada construção do poema em quadra. (JĀHĪN, 1985, pp. 5-6)⁸⁵

Diferentemente da poesia feita em árabe padrão, a profundidade da *quadra rubā^cīyy* existia a despeito de sua simplicidade, ou, melhor dizendo, sua própria simplicidade permite-lhe ser profunda, uma vez que aborda com genialidade e maestria narrativa, irônica e provocativa, questões inerentes às mais comuns angústias e conflitos do humano, numa escrita epigramática e de fluida dicção. Concisas, as quadras ecoam no ritmo dos *Rubáyāt* do persa Omar Khayyām e integram, no conjunto, a tradição folclórica, o dialeto egípcio e o árabe padrão. Carregam a marca da poesia que descomplica linguisticamente e racionaliza com extrema sensibilidade sua abordagem temática, a qual transmite sensações de empoderamento para o humano, dúvidas e incertezas, esperança e resiliência, serenidade e contentamento, melancolia, tristeza ou amor, por entre a cidade, o urbano e a natureza — estruturadas num fluxo de contradições que Jāhīn estabelece:

⁸⁵ الرباعيات هي أحب قوالب الشعر عندي؛ لأنها تعين على نفي الفضول وعلى التحرر من أسر القافية، فتجيء كل رباعية بمثابة الومضة المتألقة، أو بمثابة الحجر الكريم، قيمته في اختصاره إلى قلبه وصلته لا في كبر حجمه. وقد يتوهم المتعجل أن أضعف بيت في الرباعية هو بيتها الثالث غير المقفى، ولكنه في نظري عمادها. ففي البيتين الأول والثاني عرض لأوليات الموقف، وفي البيت الثالث ارتفاع مفاجئ إلى قمة. قد تبدو للنظرة الأولى أنها جانبية ليتبعه فوراً من شأهق كأنه طعنة خنجر يختم بها البيت الرابع فصول المأساة. البيت الرابع هو دقة المطرقة على السندان بعد أن كانت مرتفعة في الهواء لذلك أكره للبيت الرابع أن يجيء على صيغة الاستفهام لأن حبله ممدود.

Rubā'iyāt conta sobre uma filosofia que surgiu de várias experiências numa cidade que se sobressai barulhenta, desigual, contraditória, nos níveis e detalhes da experiências vivas e, em suas fronteiras e corações, os detalhes dos territórios populares que não param de pautar suas demandas e dores. (JĀHĪN, 1991, p. 12)⁸⁶

Ṣalāḥ Jāhīn é tido na memória popular como poeta e compositor que, pela fala, traz a representatividade de um sentimento de amor e afetividade também para pessoas de origem popular. Jāhīn as fez viverem na sua poesia, na música, pelas vozes de Said Maqawī e ʿAli Alḥajjār. Em troca, veio o reconhecimento. As *Quadras* foram e são cantadas em escolas, inclusive assumindo tons proverbiais (*'amṭāl*) para a cultura da fala popular (JĀHĪN, 1991). Acima de tudo, a despeito de sua composição epigramática, as *Quadras* refletem a personalidade e a elaboração de filósofo que o poeta incorporou — com maestria, ainda se fazendo valer da tradição das formas dialetais historicamente constituídas. Abrangente em sua abordagem temática, as quadras apresentam máximas sapienciais, aforísticas, axiomáticas; adágios de transmissão popular, como se pode observar.

Sou jovem, mas minha idade não chega a mil
Sozinho, mas nas costelas a multidão
Com medo, mas o meu medo vem de mim mesmo
Quieto, mas o coração cheio de palavras
E não é? (JĀHĪN, 2014, p. 10)⁸⁷

Me espanto... Tempo, com você me espanto
Criador, que faz meus olhos chorarem sangue
Como escolherei pra minha alma um caminho
Eu, que já entrei na vida sem querer?

⁸⁶ إذتتم رباعياته عن فلسفة صادرة عن خلاصات تجارب في مدينة يسودها الضجيج والضخب والتفاوت والتناقض في مستويات وتفصيل التجربة العاشية، وفي قلبها، تفاصيل الأحياء الشعبية التي لا تنفك تثرثر بفهارس مطالبها وأوجاعها.

⁸⁷ أنا شاب لكن عمري لا ألف عام / وحيد ولكن بين ضلوعي زحام / خائف ولكن خوفي مني أنا / أخرس ولكن قلبي مليان كلام / عجبني!!

Tô pasmo! (JĀHĪN, 2014, p. 3)⁸⁸

Você, porta fechada... quando é a entrada?
Quanto esperei, e quem espera sempre alcança
Bati por anos... e a resposta veio: “quem é?”
Se eu soubesse quem eu sou, teria me contado:
Tô pasmo! (JĀHĪN, 2014, p. 9)⁸⁹

Forçado a você, manhã, abusado pela noite
Não entrei com minhas pernas ou esforço
Vim carregado quando entrei por esta vida
E amanhã sairei dela, como vim, no dorso.
E não é! (JĀHĪN, 2014, p. 3)⁹⁰

À traição do tempo, coração meu, não há defesa
E chega um dia em que é preciso alguma fé
Meu coração tremeu. Ter fé em quê? Me perguntou
Ter fé em quê? Confuso com o que eu disse há um tempo.
Tô pasmo! (JĀHĪN, 2014, p. 9)⁹¹

Nas quadras acima Jāhīn reflete sobre a desilusão e a desesperança pelo forte questionamento existencial a partir da incerteza do ser jovem, do medo, do silêncio, ainda aliados ao “tempo”, figura de linguagem bastante presente no livro. Essa desilusão ainda se agrava com o elemento da “morte”, outra figura que marca essa poesia:

⁸⁸ عجبني عليك .. عجبني عليك يا زمن / يا بو البدع يا مبكي عيني دماً / إزاي أنا أختار لروحي طرق / وأنا اللي داخل في الحياة مرغماً / عجبني !!

⁸⁹ يا باب أيا مقفول .. إمتى الدخول / صبرت ياما واللي يصبر ينول / دقيت سنين .. والرد يرجع لي : مين؟ / لو كنت عارف مين أنا .. كنت أقول / عجبني!!

⁹⁰ مرغم عليك يا صُبح مغصوب يا ليل / لادخلتها برجلًا ولا كانلي ميل / شايئني شيل دخلت انا في الحياة / وبكرة ح اخرج منها شايئني شيل / عجبني!!

⁹¹ غدر الزمان يا قلبي مالهوش أمان/ و حايجي يوم تحتاج لحنة إيمان / قلبي ارتجف و سألني أمان بابه / أمان بابه محتار بقالي زمان / عجبني !!

Tenho sangue nos pés ... olhei, não aguentei
Sangue nas mãos... me perguntei por quê?
Sangue nos ombros e até na cabeça
Estou todo ensanguentado... matei ou me mataram?
Tô pasmo! (JĀHĪN, 2014, p. 21)⁹²

A primavera entrou rindo e me encontrou triste
A primavera me chamou, mas “quem?” eu não disse
A primavera deixou flores ao meu lado e foi
E de que servem as flores para os mortos?
E não é? (JĀHĪN, 2014, p. 17)⁹³

Eu tive um pai, juiz de um tribunal
Sessenta anos se atirou em um único caso
Sessenta anos, foi inocentado e saiu.
Agora, chora a vida e a morte ao Deus amado.
Tô pasmo! (JĀHĪN, 2014, p. 74)⁹⁴

A última quadra traz a figura do próprio pai de Jāhīn, com quem manteve uma conflituosa relação (JĀHĪN, 1991, p.5), e a que destinada a si próprio Jāhīn parece compor esta outra quadra:

Filho, eu te desejo, a lua e as flores
E que celebre a noite do Cairo
Se acaso eu te lembrar... compre um colar de jasmims
Dê a uma morena... e meu túmulo abandone!
Combinado!?! (JĀHĪN, 2014, p. 62)⁹⁵

⁹² علي رجلي دم .. نظرت له ما احتملت / علي إيدي دم.. سألت ليه ؟ لم وصلت / علي كتفي دم.. و حتي علي رأسي دم
أنا كلي دم .. قتلت ؟ ولا اتقتلت / عجبي !!

⁹³ دخل الربيع يضحك لقاني حزين / نده الربيع علي إسمي لم قلت مين / حط الربيع أزهاره جنبي وراح / و إيش تعمل الأزهار للميتين / عجبي !!
⁹⁴ أنا كان لي أب . و كان رئيس محكمه / ستين سنة .. في قضية واحدة أترمي / ستين سنة و طلع براءة و خرج / يشكي الحياة و الموت لرب

السما / عجبي !!

⁹⁵ أوصيك يابني بالقمر و الزهور / أوصيك بليل القاهرة المسحور / و إن جيت في بالك .. إشتري عقد فل / لأني سمرا.. وقبري اوعك تزور /
عجبي !!

Mentira e verdade também são contrapostas nas quadras, tanto a partir do que caráter verossímil ou não, quanto ao que se vincula ser verdadeiro ou falso:

Parei sobre duas praias, numa arcada
Onde está a mentira, e a verdade onde está?
Confusão de morte... e a baleia vem dizer:
É o ditado. Quer uma régua pra mensurar?
Tô pasmo! (JĀHĪN, 2014, p. 31)⁹⁶

Quantos amigos eu cruzei e amizades eu não fiz
Taças de vinho e outras bebidas que eu não bebi
Devo lamentar as chances que me escaparam?
Ou lamentar as oportunidades que não perdi?
Tô pasmo! (JĀHĪN, 2014, p. 7)⁹⁷

Dizem que o irmão suga o sangue do irmanado
E que as pessoas na verdade nem são de verdade
Joguei fora o coração e o troquei por uma pedra
A pedra derreteu... e voltou meu coração delicado
Tô pasmo! (JĀHĪN, 2014, p. 40)⁹⁸

A resiliência se apresenta inclusive no própria condição física do poeta, assim como as angústias geracionais:

⁹⁶ الحوت خرج لي وقال.وقفت بين شطين علي قنطرة / الكذب فين والصدق فين يا ترى / محتار ح اموت ..

!! هو الكلام يتقاس بالمسطرة / عجبي !!

⁹⁷ ياما صادفت صحاب وما صاحبهمش / وكاسات خمور وشراب وما شربتهمش / أندم على الفرص اللي أنا سبتهم / ولا على الفرص اللي ما

سبتهمش / عجبي !!

⁹⁸ قالوا الشقيق بيمص دم الشقيق / والناس ماهياش ناس بحق وحقيق / قلبي رميته وجبت غيره حجر / داب الحجر ... و رجعت قلبي رقيق /

عجبي !!

Entre uma morte e outra, entre o fogo e a fogueira
Há uma corda em que andam tanto o forte quanto o covarde
Me surpreende a vida... e que maravilha
Como eu — gordo — me fiz acrobata
E não é?! (JĀHĪN, 2014, p. 16)⁹⁹

Em anos, por mim passaram ronda depois de ronda
A primeira me fez filho, um marido a segunda
A terceira me fez pai. E a quarta o quê será?
O que faz quem é levado onda depois de onda?
Me admira! (JĀHĪN, 2014, p. 4)¹⁰⁰

A ingenuidade alcança metaforicamente experimentação de sentidos da fruição da vida:

Sou um seduzido pelo impossível
Vi a lua e saltei alto até o céu
Se a alcancei ou não alcancei, o que me importa?
Desde que o êxtase meu coração regue!
E não é? (JĀHĪN, 2014, p. 80)¹⁰¹

Viver é o que eu amo, ainda que na floresta
Acordo e durmo nu como vim ao mundo
Pássaro, humano, bicho, inseto... vivo
Vida longa vida... mesmo na forma de planta!
E não é? (JĀHĪN, 2014, p. 11)¹⁰²

بين موت و موت ... بين النيران والنيران / ع الحبل ماشيين الشجاع والجبان / عجي علادي حياة ... و يا للعجب / إزاي أنا - يا تخين - بقيت
بهلوان / عجي !!
سنوات و فابئة عليا فوج بعد فوج / واحدة خدنتي ابن و الثانية زوج / والثالثة أب خدنتي و الرابعة إيه / إيه يعمل اللي بيحدفه موج بعد موج ؟ /
عجي !!
انا اللي بالأمر المحال إعتوى / شفت القمر نطيت لفوق في الهوا / طلته ما طلتوش إيه أنا يهمني / وليه . . . ما دام بالنشوة قلبي ارتوى /
عجي !!
أحب أعيش ولو أعيش في الغابات / أصحى كما ولدتني أمي وابات / طائر حوان . . حشرة . . بشر . . بس أعيش / محلا الحياة . . حتى في
هينة نبات / عجي !!

Um dia acordei poeta da quiromancia
A preocupação e a tristeza desapareciam
Maravilhado, perguntei a minha alma a pergunta:
Terei morrido? Ou chegado à filosofia?
WOW! (JĀHĪN, 2014, p. 27)¹⁰³

A incerteza diante da incomensurabilidade da vida humanidade é outra marca das *Quadras*:

Esse universo, é cada coisa que existe
Tem escorpião. Por quê? Cobras e vermes
Um pesquisador morreu dizendo: Melhoras!
Deixou sem respostas tantos questionamentos.
Tô pasmo! (JĀHĪN, 2014, p. 8)¹⁰⁴

A milhões de milhas do planeta
No vazio cósmico que eu observei
Não vi diferença entre mares e montanhas
Não vi diferença entre alegria e tormento
Ou não é? (JĀHĪN, 2014, p. 92)¹⁰⁵

A sedução, o galanteio, assim como questões relacionadas à relação a dois também compõem as *quadras*, bem como de luxúria

Feche os olhos e dance, gingando com leveza
Você é o galã, e o mundo é a gata
Ela olha a agilidade dos seus pés, admirada

103 في يوم صحيت شاعر براحة وصفا / الهم زال والحزن راح واختفى / خدني العجب وسألت روعي سؤال / أنا مت؟ ولا وصلت للفلسفة عجبني !!
والكون ده كيف موجود من غير حدود / وفيه عقارب ليه وتعابين ودود / عالم مجرب فات وقال سلامات / ده ياما فيه سوالات من غير ردود / عجبني !!
104 علي بعد مليون ميل من أرضنا / من الفراغ الكوني بصيت أنا / لا شفت فرق بين جبال و بحور / ولا شفت فرق ما بين عذاب أو هنا / عجبني !!
105

Mas se você olhar para as pernas... cai!

Tô pasmo! (JĀHĪN, 2014, p. 73)¹⁰⁶

Eu amei, mas um amor que é sem carícias

Fui amigo, mas de amizade que não se fia

Fui a sábios e descobri o meu desastre:

O que está no coração, não vai à língua!

Tô pasmo! (JĀHĪN, 2014, p. 19)¹⁰⁷

O que há entre nós, meu amor, é sempre uma viagem?

Essa distância é um pecado grande, imperdoável

O que há entre nós, meu amor, são sempre mares?

Atravesso um mar e encontro outro enterrado!

Ou não é? (JĀHĪN, 2014, p. 19)¹⁰⁸

Detrás cada janela, mil olhos arregalados

E eu, você caminhando, um amor acabrunhado

Se nos colarmos, morremos com uma pedrada

Se nos soltarmos, morremos a lamentar

Ou não é? (JĀHĪN, 2014, p. 20)¹⁰⁹

Você que aconselhou o vinho ao povo

lindas mulheres, alaúde, riso e papo

não explicou a eles de onde receberão

a conta de tudo isso. Ou está olvidado?

Diga aí! (JĀHĪN, 2014, p. 36)¹¹⁰

غمض عينيك وارقص بخفة ودلع / الدنيا هيّ الشابة وانت الجدع / تشوف رشاقة خطوتك تعبدك / لكن انت لو بصيت لرجليك.. تقع / عجبني !!¹⁰⁶
حبيت ... لكن حب من غير حنان / و صاحبت لكن صحبة مالهاش أمان / رحمت لحكيم و اكثر لقيت بلوتي / إن اللي جوه القلب مش ع اللسان /¹⁰⁷

عجبني !!

ليه يا حبيبتى ما بيننا دايمًا سفر / دا البعد ذنب كبير لا يغتفر / ليه يا حبيبتى ما بيننا دايمًا بحور / أعدي بحر ألقى غيره اتحفر / عجبني !!¹⁰⁸
ورا كل شباك ألف عين مفتوحين / وانا وانتي ماشيين يا غرامي الحزين / لو التصقنا نموت بضربة حجر / ولو افترقنا نموت متحسرين /¹⁰⁹

عجبني !!

ياللي نصحت الناس بشرب النبيبت / مع بنت حلوه .. وعود , وضحك , وحديث / مش كنت تتصحهم منين يكسبوا / تمن ده كله ؟ ... و الا يمكن¹¹⁰
نسيبت / عجبني !!

Multidão, as buzinas de carros irritantes
Quem chegar à calçada que mantenha o canto
Se você estivesse ao meu lado, minha amada
Eu não poderia ver que a vida é um encanto
Ou não é? (JĀHĪN, 2014, p. 88)¹¹¹

A figura do coração traz à tona outra perspectiva da sensibilidade do poeta inclusive com ironia, que até pode apresentar algum tom irônico, embora prevaleça a argúcia reflexiva:

Meu coração era chocalho e um sino amanheceu
Toquei, e despertaram os guardas e os serventes,
É o palhaço! Por que levantam? Por que o pavor?
Sem espada nas mãos, sem montar um ginete
Tô pasmo! (JĀHĪN, 2014, p. 17)¹¹²

Admirou-me uma palavra da frase sobre a folha
A luz amanheceu por entre as letras e brilhou
Corri guardá-la no coração... mas que pecado!
Eu, que queimei cada coração que entrei
Tô pasmo! (JĀHĪN, 2014, p. 13)¹¹³

Por fim, temas políticos da luta decolonial, com questionamentos sobre a empatia árabe, são apresentadas com vigor.

Todo dia ouço falar... torturaram o Fulano
Penso em Bagdá e na Argélia, que confusão

زحام وأبواق سيارات مزعجة / اللي بطول له رصيف يبقى نحا / لو كنت جنبي حبيبي أنا / مش مننت أشوف إن الحياة مبهجة / عجبي !!¹¹¹

انا قلبي كان شخصيحه أصبح جرس / جلجنت به صحبوا الخدم و الحرس / أنا المهرج ... قمتو ليه خفتو ليه / لا ف إيدي سيف و لا تحت مني¹¹²

فرس / عجبي !!

عجبتني كلمة من كلام الورق / النور شرق من بين حروفها وبرق / حبيت أشيلها ف قلبي .. قالت حرام / ده أنا كل قلب دخلت فيه اتحرق /¹¹³

عجبي !!

Não me espanta quem aguente no seu corpo a tortura

Mas me espanta quem aguente torturar o seu irmão

E não é? (JĀHĪN, 2014, p. 22)¹¹⁴

Marca que chancela as quadras de autoria de Ṣalāḥ Jāhīn, seu refrão *‘agabī*, colocado ao fim de cada quadra, tanto interpela, questiona como afirma, reitera, ou simplesmente estende a dúvida ao eu-lírico. Trata-se do substantivo *‘agab*, *‘ajab* em árabe padrão, cujo significado em árabe remete a maravilhamento, surpresa, espanto, questionamento admiração ou fascínio. Acompanhado do pronome possessivo em língua árabe da 1ª pessoa do singular – *ī* – torna-se *meu maravilhamento*, *minha surpresa*, *meu espanto*, *minha admiração* ou *meu fascínio*. Causa um efeito significativo próprio para a leitura em árabe, inclusive podendo extrapolar as definições apresentadas acima, assumindo conotações de desprezo, expressando intuitivamente a quem lê o significado que mais condiga com o quarteto em questão.

Para o português brasileiro, a tradução de *‘agabī* é um desafio. A busca por uma expressão idiomática capaz de causar o mesmo efeito significativo que o original foi um processo que a princípio fez adiar a tradução do refrão. Traduzia-se cada quadra mas mantinha-se o refrão em árabe até que se encontrasse uma tradução que equilibrasse o efeito esperado. A tradução acabou por vir pelo refrão *E não é?*. Persuasivo, ao fim das quadras traduzidas ao português, satisfez sua escolha: também na língua de chegada foi capaz de interpelar, questionar, afirmar, questionar, reiterar ou corroborar — pelo menos para a maioria dos casos traduzidos. Assim que, quanto mais quadras eram traduzidos, tanto mais se traduzia a expressão por *E não é?*.

No entanto, sua aplicação indiscriminada e fixa nas quadras traduzidas evidenciou a imprecisão que se incorria. Não as distinguindo quanto ao significativo que a cada vez Jāhīn esperava expressar em árabe, algumas das quadras em português seguiam incompletas nos casos em que não satisfazia o sentido o refrão que confirmava ou mesmo pedia confirmação do que fora dito anteriormente, sobretudo tratando-se de casos em que o quarto verso da quadra já apresentava um questionamento, ou que se iniciava pela conjunção *e*. Assim, criou-se não mais um empecilho, mas uma oportunidade tradutória: a de permitir que a criatividade assumisse para si como prover traduções mais adequadas quando *E não é?* não produzisse o efeito esperado.

انا كل يوم أسمع فلان عذبه / أسرح في بغداد و الجزائر و أتوه / ما أعجبت م اللي يطيق بجسمه العذاب / وأعجب من اللي يطيق
يعذب أخاه / عجبي !!

Deu-se início, então, a uma intercambialidade tradutória para o refrão ^ᶜ*agabī*. As primeiras opções foram tanto variar a primeira, com *Ou não é?* quanto outras que recorriam ao significado de (i) maravilhamento e fascínio de ^ᶜ*agab* em árabe: *Me admira, Que maravilha!, Nossa!;* (ii) espanto ou surpresa: *Quanto/Que espanto!*, (iii) dúvida ou questionamento: *Combinado?, Me pergunto!, Queria saber!, E agora?, Diga aí!*.

Na versão em língua inglesa das *Quadras de Ṣalāḥ Jāhīn*, a tradutora Nehad Salem (2009, pp. 7-10)¹¹⁵ assume, no prefácio do livro, o desafio da tradução do refrão ^ᶜ*agabī* ao inglês, considerando-o complicado e impreciso para a leitura em inglês com: “*Lo and Behold!*”, ou, ainda preciso, embora com tons de gíria: “*Fancy that! Or what do you know*”. Sua escolha, portanto, foi de suprimir o refrão de todas as quadras traduzidas a não ser pela última quadra traduzida no livro, quando adotou: *Lo and Behold!*, cuja tradução para o português brasileiro é bem próxima a “*Vejam só!*”. Ao final, na tradução das *Quadras* para o português brasileiro prevaleceram tanto as escolhas *E não é?*, assim como *Tô pasmo!*. A prática tradutória das *quadras* buscou prover alguma chance para o encantamento da pessoa leitora, objetivo ainda mais pertinente devido à sua dicção coloquial aliada ao alto nível filosófico-contemplativo, à expressão sucinta, epigramática, à simplicidade em detrimento do rebuscamento, à fluidez da oralidade em detrimento da linguagem normativa, mas também a mistura de coloquialismo e norma culta, livres de ornamentos retóricos, muito embora repleta de uma sagacidade poética comparável, no original, ao mestre persa Omar Khayyám.

Em 1966, Jāhīn publicou seu quinto livro, *Qaṣaqīṣ Waraq*, (Papel picotado). Os poemas do livro, modulados com fluidez, exploram os recursos da linguagem poética do dialeto egípcio. Os poemas “*Almurāfa^ᶜa*”, (A Defesa) e “*Qaṣīda*” (Um poema) integram o livro e representam esse mosaico de tons na elaboração poética:

A defesa

Excelentíssimos juízes

Minha defesa é simples

Minhas palavras não são nem profundas nem bobas

São simples

Como a simplicidade da roupa do morador de rua descalço

Simples como o nome do amigo nos lábios do amigo

Simples como a lágrima do inocente

¹¹⁵ **Rubayat Salah Jaheen.** Trad: Nehad Salem. Cairo: Sphinx Agency, 2009.

Simples como o animal faminto na selva
Como uma mão repleta de farinha
Excelentíssimos Juízes, da consciência e do zelo, Senhores Supremos

Minha defesa é poderosa
Como o grito de quem se afoga,
desesperado por um bote até não ter forças
Minha defesa é poderosa como uma martelada de ferro
Poderosa como o olhar que ameaça
Poderosa como a estátua de um Deus
Poderosa como uma machadada dos bombeiros,
arrombando portas incendiadas

Excelentíssimos Juízes
Excelentíssimos, Nobres, Grandiosos, Estimados
Minha defesa tem respaldo
Respaldo nas palavras sagradas
Torá, Bíblia, Salmos de David
e o Alcorão Sagrado

Minha defesa tem respaldo no choro dos violinos por toda parte
Nos sussurros de toda brisa
Nas mãos que põem pra dormir nos berços seus bebês
Em cada 'é, eu te amo'
No estalar dos beijos
E todos os sorrisos verdadeiros
Apoiam minha defesa
O dedo frágil eu levanto e, a minha defesa, faço eu

Excelentíssimos Juízes
Urubus sobrevoando meu corpo,
Eu faço a minha defesa
Mas antes

Me digam vocês:

Do que de fato estão me acusando? (JĀHĪN, 1966, pp. 25-27)¹¹⁶

No poema, a estratégia do discurso de defesa do eu-lírico, em uma situação de julgamento, baseia-se numa retórica intercessora. Argumenta a partir dos adjetivos “simples” e “poderosa”, destrinchados de forma suasória e metafórica, com conotações mais profundas do que ambos adjetivos podem sugerir, em um discurso que expressa sobretudo a franqueza e honestidade de um réu, desprovido inclusive da noção — essencial — de qual acusação se baseia seu julgamento. Isto indica, decerto, um ambiente hostil e de cerceamento. Todo o discurso do poema é acessível de se compreender, quando comparado ao linguajar técnico do mundo jurídico, e certamente não escapam os juízes a que o poema alude. O próprio tratamento a eles conferido no verso “Excelentíssimos, Nobres, Grandiosos, Estimados” chega a conotar uma sarcástica deferência que questiona essa figura representativa de uma personalidade de alta estima e autoridade da lei, assim como chega a questionar a própria dimensão da justiça jurídica. É com *Qaṣīda* (Um poema) que Jāhīn fecha o livro *Qaṣaḳīṣ waraq*:

Um poema

Algum dia eu escrevo um poema

Sobre o céu, sobre uma rosa posta acima dos seios

Sobre meu gato, sobre o espetáculo do violino

Sobre duas palmeiras avistadas lá do alto, bem contentes

Sobre o pão sendo esfarelado num quarto distante daqui

Sobre um ventilador feito de papel

Sobre uma jovem negra encantadora, dentre tantas

Sobre esponjas no mar

Sobre uvas, sobre roupas novas,

Sobre os pássaros milhafres-pretos no bairro de Shubra, sobre xadrez

Até sobre uma ponte de onde enforcam as pessoas

¹¹⁶ **المرافعة** / سيادي القضاء / دفاعي بسيط / كلامي ماهواش غويط ، وماهواش عيبط / بسيط / بساطة هدم الغلابا الفقاري الحُفاه بسيط / بسيط، زي اسم صديق على شفة صديق / بسيط زي دمعة برىء / بسيط زي وحش جعان فى الفلاه، / بسيط زي حفنة دقيق / سيادي القضاء ، يا ذمم يا همم يا قمم يا عناه / دفاعي قوى / قسوى، زي صرخة غريق / بينده لقارب نجاه بينده بأخر قواه، للحياه / دفاعي قوي زي دقماق حديد، / قوي زي نظرة وعيد، / قوي زي تمثال اله، / قوي زي رجالة بلطة الحريق فوق بيان الحريق / سيادي القضاء، / سيادي الكرام العظام الفخام العلاه دفاعي مؤيد، / مؤيد بكل الكلام العظيم، / بتوراه ، بانجيل ، بمزامير داود، / بقرآن كريم / دفاعي مؤيد بكل أنين الكمنجات فى كل الوجود / بكل حفيف النسيم / بتهنئة الأمهات للعيال فى المهود / بقولة "ياحبك" ، و "أه" / بصوت القبل، / وكل ابتسامه بحق وحقيق، / تؤيد دفاعي / وبارفع صباغي الضعيف وياقول كلمتى / سيادي القضاء / سيادي الحدادى اللي حايمه على رمتى / ح أقول كلمتى/ لكن قبل ما انطق وأقول كلمتى / قولولي انتوا / إيه نهمنى . . ؟ ؟

Sobre uma jarra de remédios pra fazer dormir
Sobre um potrinho que tenta saltar a cerca de aço
que o retêm pelo estômago
Sobre o arco-íris que se põe após as orações do 'aid
Sobre ondas quebrando no mar,
algum dia eu escrevo
Algum dia escrevo esse poema, mas mesmo se não escrever, serei livre
O pássaro não é obrigado a cantar! (JĀHĪN, 1966, p. 220)¹¹⁷

A composição do poema aparentemente leva a sugerir uma aleatoriedade sobre qual tema Jāhīn poderia vir a desenvolver em poesia, e de fato o poema demonstra exatamente esta que é a estratégia pela qual o poeta afirma sua capacidade de compor sobre o que desejar, asseverando sua liberdade na poesia.

Foi após a derrota na Guerra dos Seis Dias em 1967 que a carreira artística de Jāhīn se contrai de forma resoluta. A derrota traz consigo a amargante decepção do projeto de um país que, a rompante, vinha por 15 anos sendo transformado. A derrota na guerra, início da derrocada da liderança, desvela outras facetas do governo Nasser e da crescente política arbitrária por entre essa década e meia. E, se existe outra face da Era Nasser ainda mais profunda e oposta à narrativa vangloriosa, é a do autoritarismo, que também se pôs em curso sem precedência. É com o governo militar instaurado que a arbitrariedade e o autoritarismo do regime inicia seu recrudescimento histórico de práticas institucionalizadas de coerção, repressão, tortura e censura. Tanto se normalizou a autoridade militar que não deixaram de faltar exemplos de sua política repressiva sem limites objetivos.

No plano econômico, por sua vez, o país se distanciava de um contexto favorável, com as consequentes implicações para dificuldade de empregabilidade e para a dinâmica social do país. A política econômica em curso na era de Nasser mostrava as consequências da aplicação de um projeto econômico baseado na planificação da economia quando o que dita as regras é o capitalismo financeiro global, sem mencionar a ineficiente e burocratizada máquina estatal, que fazia da corrupção e do favorecimento ilícito quase regra em sua gerência do país. O alto dispêndio militar também pouco ajudava para que o Egito se sustentasse economicamente.

¹¹⁷ **قصيدة / في يوم من الأيام راح أمتب قصيدة / عن السماء، عن وردة على راس نهد / عن قطني، عن الكمنجة الشديدة / عن نخلتين فوق في** العلالى السعيدة، / عن عيش بيتفتفت في أودة بعيدة، / عن مروحة من الورق / عن بنت فايرة من بنات الزنج / عن السفنج / عن العنب، عن الهدود الجديدة / عن حدايات شبرا، عن الشطرنج، / عن كوبري للمشقة / عن برطمان أقاص منومة / عن مهر واثب من على سور حديد / وف بطنه داخله الحديدية، / عن قوس قزح بعد الصلا في العيد / عن طرطشات البحر... اكتب يوم، / ح اكتب قصيدة، / ح اكتبها، وان ما كنتهاش أنا حر / الطير ما هوش ملزوم بالزقزقة.

Apesar de representar 20% do gasto anual do governo egípcio, a Guerra Civil no Iêmen (1962-1970) contou com amplo apoio do Egito. Com o envio de 70 mil soldados, dez mil dos quais morreram na guerra, houve um grande impacto para a economia e para o moral militar dos egípcios, sendo essa ação bélica, inclusive, mencionada como um dos fatores que acabaram por minar a potência de combate do país, liquidada na Guerra dos Seis Dias.¹¹⁸

Certamente, a imensa decepção com a derrota na guerra, junto à complicada condição da dinâmica de vida, impôs ao poeta Ṣalāḥ Jāhīn a definitiva desilusão com seu patriótico nacionalismo egípcio. De certa maneira, a própria produção artística de Jāhīn já atesta para uma movimentação nesse sentido desde a publicação das *Quadras*, tendo assim o poeta prosseguido em *Qaṣaqīṣ waraq*. E desse ponto em diante a produção artística do poeta mingua. De 1967 até sua morte, Ṣalāḥ Jāhīn compôs apenas cinco outras quadras e publicou apenas mais um livro, *'Alhān sibṭambariyya* (Melodias de setembro), em 1984. Entranto, é nesse período que compõe *'Alā ism Miṣr* (Em nome do Egito), seu mais extenso poema, em que reconta a história egípcia — farônica à islâmica, monárquica e, então, independente e nasserista — sendo essa a única obra do poeta dedicada ao Egito pré-islâmico (RADWAN, 2012, p. 155).

Na esteira desse processo depressivo que acomete Jāhīn após os eventos de 1967, sua produção artística decaiu substancialmente, até sua morte prematura em 1986. Fica o questionamento se, a partir de 1967, Jāhīn teria se arrependido de seu efusivo apoio ao governo de Nasser e às implicações da Revolução de 1952. O Regime Nasser, apesar da orientação socialista na condução das diretrizes econômicas do país, foi essencialmente fechado a pensamentos divergentes, ou a clamores por práticas democráticas que também estruturassem a sociedade egípcia. No contexto decolonial pós-Segunda Guerra Mundial, quando antigas colônias da África, Oriente Médio e Ásia se tornaram independentes do jugo europeu, o autoritarismo e a repressão foram elementos característicos desses processos em que a independência tenha se dado pela luta armada, e que, pela liderança militar, ocorresse a instauração de governos autocráticos e repressivos — isso, mesmo que tenham seguido orientação de esquerda nos governos instaurados.

O sombrio lado autoritário do Nasserismo estendeu sua repressão inclusive aos próprios amigos poetas de Ṣalāḥ Jāhīn que compunham o *Jamā'at Ibn-^cArūs*. Com exceção de Jāhīn, foram todos, em algo momento, presos pelo regime Nasser devido ao seus posicionamentos de

¹¹⁸ Cf. “Como o Iêmen foi um dia o Vietnã do Egito”. Disponível em: www.washingtonpost.com/news/worldviews/wp/2015/03/28/how-yemen-was-once-egypts-vietnam/. Acessado em 21/11/2021.

oposição e à esquerda. Algo, no entanto, passa com certa desatenção: Jāhīn não foi apenas artista fervorosamente apoiador de Nasser, tido como cego às suas incoerências e despautérios autoritários. Foi também crítico que pôde escapar de quatro tentativas de prisão pelo regime, fracassadas por interferência do próprio Nasser¹¹⁹, o que evidencia o estreito vínculo pessoal entre o líder egípcio e o poeta.

¹¹⁹ Disponível em: www.dostor.org/739711. Acessado em 21/11/2021.

Considerações finais

Referência da língua árabe, o Alcorão — imutável e que não se corrompe — foi uma instância desconsiderada pela poesia dialetal, em seu princípio na forma do *zajal* que incorreu no *lahn* (incorreção), fazendo do dialeto o coroamento do erro. Críticos urgiam aos poetas que se mantivessem longe do *lahn* e do dialeto, em graus distintos de dureza e, também sucesso na crítica. O argumento manifesto no curso da produção literária e poética árabe, em que se diferencia o registro clássico do dialetal — de que as formas de literatura e poesia que fogem do padrão são deturpação da língua — fora desafiado, primordialmente pelo *zajal* andalusino de Ibn Quzmān, que logrou elevar o *lahn* à categoria superior ao discurso sério, o *jidd*. Assim, igualmente Jāhīn conseguiu fazer um discurso *jidd* em dialeto, elevando-o, alçando o dialeto egípcio, à semelhança do registro padrão, no âmbito poético.

Houve picos assim na história da literatura e da poesia árabe, como com Ibn Quzmān e Jāhīn, de frente ao elitismo literário e à dificuldade de se enquadrar a poesia dialetal no cânone, contrapondo-se ao uso do registro da língua como instrumento de distinção social, ao passo que o dialeto desafiava todo esse conjunto, com sua autêntica criatividade e proposição de rompimento. Ao final, o mesmo ímpeto de fazer poesia norteou tanto o poeta clássico quanto o dialetal. Isto, inclusive no contexto contemporâneo, ao se considerar que a *qaṣīdah* permaneceu sendo a estrutura privilegiada e predominante para a poesia canônica árabe até o advento do movimento de poesia modernista árabe empreendido com mais força em meados do século passado. Se a modernidade para a poesia árabe significava esse anseio por mais espaço às questões e abordagens mais individuais e subjetivas, sem que se abandonasse o pertencimento à comunidade, a poesia dialetal pôde abranger esse princípio a contento. Fato é que o modernismo poético árabe e o movimento da poesia dialetal não foram dissociados, mas, antes, apoiaram-se e convergiram: a libertação da forma estática da poesia clássica foi um embate empreendido pela poesia modernista, e dela a poesia dialetal usufruiu e se valeu em seu processo constitutivo. Em contrapartida, a poesia dialetal dá fôlego a um princípio que também estava em embate: a de que a poesia deveria ser inovada primordialmente como expressão da universalidade das emoções antes de ser essencialmente definida pela simples elaboração intelectual ou distintiva.

Nesse sentido, o dialeto se apresentou como linguagem muito mais ativa e versátil, inerente às camadas populares, trabalhadoras, urbanas e rurais, e também à própria elite árabe, uma vez que é o dialeto e não o registro padrão sua língua materna. Pôde, ainda, refletir a

diversidade de regionalismos e engajar-se na herança das tradições orais do Alto e Baixo Egito, do Cairo ou do litoral do país, em suas diversas expressões, sobre angústias, medo, alegria, amor ou orgulho. Foi capaz, ainda, de ativar as tradições orais da poesia, representando, acima de tudo, um convite para pessoas iletradas ou semiletradas a experimentarem a poesia, fazendo-as se sentir pertencentes à comunidade, à língua e à prática poética, numa clara afirmação da poesia como um direito.

No contexto mais contemporâneo, um elemento bastante expressivo da prática da poesia dialetal como um direito se manifestou por meio da prática do direito ao levante e à mobilização popular na Revolução de Janeiro de 2011, cujo epicentro foi a praça Tahrir, no Cairo. A expressão por excelência da Revolução foi cantada e versificada em dialeto, configurando, para Noha Radwan (2012), “a confirmação da reivindicação dos poetas da *šīʿr al-ʿāmmiyya* desde a década de 1950 em diante de que o verso dialetal é de fato a forma mais profunda e autêntica da expressão oral”¹²⁰, tendo sido o *modus operandi* pelo qual cidadãos expressaram seus sentimentos revolucionários e se identificaram em sua conexão orgânica com um mundo árabe que fazia ecoar seus ensejos revolucionários, à medida que a revolução também acontecia na Tunísia e se espalhava pelo que ficou conhecido como “Primavera Árabe”. Na praça Tahrir se manifestou aquele projeto de poesia dialetal do *Jamāʿat Ibn ʿArūs* como um todo: nas canções, slogans, poemas e músicas que circularam a revolução. Hoje — em princípio —, compõem um elemento de orgulho e afirmação para boa parte da identidade egípcia.

Alaa Alaswany, romancista e ensaísta egípcio, publicou, na esteira da Revolução de 2011, o livro *On the State of Egypt: A Novelist Provocative Reflections*, coletânea de artigos anteriormente publicados em árabe nos jornais Aldustūr e Aššurūq. Em um dos artigos, intitulado *Why Don't Egyptians Take Part in Elections*, Alaswany assevera a “intensa consciência política entre o povo egípcio, em cada página da história do Egito, sem exceção”¹²¹ (ALASWANY, 2011, p. 61). Ele relembra a Revolução de 1919, cujo apoio popular às reivindicações levadas por Saad Zaghloul a Paris foi irresoluto. Quando Londres, na tentativa de ludibriar as exigências egípcias, enviou uma comissão britânica de avaliação para o país, os próprios egípcios se deram conta da armadilha e, conta Alaswany, que o próprio responsável pela comissão, Lord Milner, perdido com seu motorista pelas ruas do Cairo, ao pedir

¹²⁰ *I found the confirmation of what the poets of *šīʿr al-ʿāmmiyya* had been claiming since de the 1950s, namely that colloquial verse is indeed Egypt's most heartfelt and authentic form of verbal expression* (RADWAN, 2014, Postscript).

¹²¹ *You will find this intense political consciousness among the Egyptian people on every page of Egypt's history, without exception.*

informações para um transeunte, recebeu como resposta: “Diga ao seu inglês para perguntar a Saad Zaghloul Pasha em Paris”¹²² (ASWANY, 2011, p.61). Ilustrativa, a anedota corrobora como, a partir de um consenso nacional, o governo britânico teve de se submeter ao clamor nacional e negociar diretamente com o próprio Saad Zaghloul, num processo que não resultou, naquele momento, na independência do país, mas que abriu o caminho para que esta fosse conquistada em 1952: “pela primeira vez desde a era faraônica, o Egito era governado por egípcios nativos” (ROGAN, 2021, p.411). No âmbito desse eufórico momento que viveu boa parte do Egito entre 1952 e 1967, um governo estatista e militarizado — que não deixou de se vincular às elites nacionais e internacionais, com certo alinhamento à política soviética, ainda que dependente de bancos internacionais, cujos empréstimos para o governo acabaram por financiar o projeto desenvolvimentista social e de infraestrutura para o país —, teve o amplo protagonismo de Nasser, personificado na memória e no discurso social egípcio como a figura da liderança e resistência à subserviência estrangeira, aristocrática e das elites, e do consequente avanço desenvolvimentista que se atribui ao período. Passados 40 anos, na época da publicação do seu livro em 2011, Alaswany pontuou que, mesmo que se debatam erros e acertos de Nasser, o povo egípcio deu sua resposta na ocasião de sua morte, comparecendo aos milhões em seu funeral. “Essas pessoas simples que caíram aos prantos feito crianças lamentando a morte de Nasser sabiam bem de todos seus erros e de sua responsabilidade por uma derrota cruel para o Egito e para a nação Árabe, mas compreenderam sua grandiosidade como líder de comprometimento com seus princípios, tendo feito seu melhor e devotado sua vida ao país”¹²³ (ALASWANY, 2011, p. 62).

Dar a devida atenção ao que o povo diz é uma das formas de se compreender o país, concluiu Alaswany. Essa compreensão, entretanto, apenas vem se a habilidade e as formas de pensamento de um povo, que dispensa tutela e é sujeito em suas experiências, forem respeitadas e francamente consideradas. A comoção popular, quem o povo decide por eternizar na memória, fez alçar Şalāḥ Jāhīn ao patamar de “poeta do povo”. Esse desígnio tem um respaldo inegável, assim como teve Nasser. Em certa medida, a obra de Şalāḥ Jāhīn chega a se confundir com o paralelo político-social do Egito de Nasser, embora distancie-se quando Şalāḥ Jāhīn parece ter encontrado seu lugar na poesia filosófica e contemplativa das *Quadras*.

¹²² *Tell your Englishman to ask Saad Zaghloul Pasha in Paris.*

¹²³ *These simple people who sobbed like children in mourning for Abdel Nasser were well aware of all his mistakes and knew that he was responsible for a cruel defeat for Egypt and the Arab nation, but they also understood that he was a great leader with a rare commitment to his principles and that he had done his best and devoted his life to his country.*

O conjunto da obra de Jāhīn insere o poeta no modernismo da poesia egípcia a exemplo dos poetas do *Jamāʿat Ibn-ʿArūs*. Suas *Quadras*, entretanto, possibilitam traçar um caminho interpretativo que extrapola essa noção de modernismo, indo inclusive além da quinta característica apresentada por Mahmud ʿAmin ʿĀlim em *Aššīr almiṣrī alḥadīṯ* (ʿĀLIM, 1955, p. 101): “sua capacidade de se difundir entre as massas”, como exposto no segundo capítulo desta dissertação. O gênero e o registro dialetais podem conferir às *Quadras* uma dimensão de que houve um empenho pelo direito a se acessar e experienciar a poesia; esse direito à poesia pode se configurar como uma nova forma de mobilidade no mundo social. Essa se constrói, neste caso, primeiro a partir da aguda mudança da atitude de poetas que pleitearam e assumiram pertencimento a um projeto de poesia dialetal egípcia e, segundo, em uma relação de receptividade e acesso, conduzidos pela linguagem dialetal a essa poética e a sua incorporação nos próprios repertórios das pessoas. Trata-se de democratização da poesia em sua forma simbólica de permitir aos sujeitos antes apartados da poesia feita em árabe literário padrão — seja pela alta taxa de pessoas iletradas no país (à época ou mesmo atualmente), ou pelo evidente elitismo linguístico e instrumento de distinção social que carrega — que tenham acesso a uma nova poética, que valoriza e utiliza a linguagem dos modos de vida cotidianos e que se põe livre das exigências canônicas antes essenciais para ter consigo respaldo literário.

O dialeto egípcio reflete particularmente o árabe falado no Cairo. Badawi (1973 *apud* BASSIOUNEY, 2009, p. 15) elenca, a partir de considerações sociolinguísticas, cinco níveis distintos de árabe: “*fushḥa atturat* (árabe clássico herdado), *fushḥa alʿaṣr* (clássico contemporâneo), *ʿāmmiyyat almutaqaffīn* (dialetal culto) *ʿāmmiyyat almutanawwirīn* (dialetal das pessoas com educação básica) e *ʿāmmiyyat alʿummiyyīn* (dialetal das pessoas iletradas)”. A poesia em árabe dialetal carrega um traço ímpar de ruptura, e, na difusão, sua potência: alcança e permite que pessoas com pouco hábito de leitura, ou, no limite, iletradas, tenham alguma forma para acessá-la. Será esse o caso quando egípcios podem escutar um *rubāʿiyy* recitado e, sem dificuldade, entendê-lo, memorizá-lo e consigo levá-lo adiante. Assim, produz-se algum tipo de dimensão e possibilidade para o letramento de sujeitos no acentuado contexto do desequilíbrio entre camadas de pessoas letradas e iletradas no Egito, principalmente nas categorizações de domínio de língua consideradas por Badawi: o dialetal das pessoas com educação básica e o dialetal das pessoas iletradas. Serve, assim, como respaldo para interpretar que houve disputa e difusão de um projeto de “direito à poesia” — modulação do “direito à cidade”, de Lefebvre (1968) —, empreendido por um poeta que apostou no uso do dialeto egípcio, considerado “variante periférica” em detrimento do árabe padrão. Foi justamente por ser “periférica” do território linguístico, que Ṣalāḥ Jāhīn vislumbrou a poesia dialetal a partir

da potência que ela carregava: a de ser poesia em língua autêntica e viva, repleta de poder inventivo e criativo, capaz de produzir uma legítima retaguarda para seu reconhecimento como projeto de poesia acessível ao povo egípcio.

Şalāḥ Jāhīn, protagonista do movimento da poesia dialetal egípcia, compartilhou a cidade do Cairo como espaço de trocas e do fazer poético. Abordou aspirações, reflexões, críticas e reivindicações contemporâneas e comuns à vida em meio à independência, à revolução, à utopia, ao pragmatismo e à desilusão presentes no curso em desarrimo político do Egito com Gamal Abdel Nasser e Anwar Sadat, e no convívio com o constante e extremo caráter de repressão que impunha e impõe a política militarizada contra a vida das pessoas egípcias.

A escolha pelo registro poético pode significar, nesse sentido, declaração de pertencimento. A preferência pelo dialeto e não pelo padrão parece, essencialmente, política, em via dupla de interpretação. Em primeiro lugar, tanto a preferência pode revelar uma motivação política, quando o discurso foi modulado para as massas, embora não tenha partido delas. Além disso, poemas em dialeto poderiam reproduzir e estender relações de poder, mas igualmente cobrar e rompê-las. Quanto à proposição política, quando assumir uma empreitada que reivindica legitimidade, o ato é em si, político. O poder da língua poética em dialeto, portanto, que consegue ser amplamente difundido, parece, nesse sentido, ter sido decisivo. Não se negará que havia, ao menos com Şalāḥ Jāhīn, aparentemente, intenção de se valer de um estado de espírito fervorosamente nacionalista no Egito de Nasser, o qual favorecia a expressão pelo dialeto. Assim, mais fácil e diretamente se comunicaria com as massas. Se fora aquela ou principalmente essa a intenção do poeta, ou seja, ter como propósito em sua poesia propagandismo político, será próprio desta análise interpretativa argumentar que suas implicações foram ainda além. Pois, se houve poesia nacionalista, de enaltecimento de figura autoritária que tenha liderado o país, ou poesia alinhada à esquerda de seu tempo, também houve poesia centrada em um registro de compreensão e reproduções acessíveis essencialmente para camadas populares do Egito.

No ponto de vista temático, além de abordagem política, pautou-se, também, a universalidade da cotidianidade do humano, com temáticas e imagens sobre amor e desgosto, inquietação, emoções, estado de espírito e condição física da pessoa humana, sem que Şalāḥ Jāhīn tenha aberto mão de instrumentos próprios da retórica da poesia, tais como o questionamento, a dubiedade, a ironia, o sarcasmo, a crítica à condição do caráter político e humano corruptivo e desprezível, e muito também da condição de regozijo, satisfação pessoal

e de paz de espírito. São palavras e categorias que se aplicam com desenvoltura em Şalāḥ Jāhīn, sobretudo nas *Quadras*, embora toda sua poesia carregue a marca indelével do uso do dialeto.

Referências bibliográficas

- ADONIS. **Poética e modernidade**. Trad. Michel Sleiman. São Paulo, 2011.
- AL'ABNŪDĪ, °Abd-Arrahman. **Al'arq wa-l'iyal**. Cairo: Dār Ibn-°Arūs, 1964.
- ALASWANY, Alaa. **On the State of Egypt: a Novelist Provocative Reflections**. Cairo: The American University Press, 2011.
- ALḤILLĪ, S. **Al'āṭil alḥālī wa-almurahḥas alḡālī**. Cairo: Alhay'ah, 1981.
- °ĀLIM. Mahmud Amin. **Ašši'r almišrī alḥadīṭ**. Cairo: Dār alfikr aljadid, 1955.
- ATTIE FILHO, Miguel. **Falsafa: a filosofia entre os árabes: uma herança esquecida**. São Paulo: Palas Athena, 2002.
- ATTŪNISI, Bayram. **Bayna al fuṣḥā wa-l-'āmmīa**. Cairo: Al-Imām, 1933.
- BASSIOUNEY, Reem. **Arabic Sociolinguistics: Topics in Diglossia, Gender, Identity and Politics**. Washington: Gerogetown University Press, 2009.
- BEININ, Joel. "Writing Class: Workers and Modern Egyptian Colloquial Poetry (Zajal)". **Poetics Today**, Vol. 15, No. 2, Cultural Processes in Muslim and Arab Societies: Modern Period II (Summer, 1994), Duke University Press pp. 191-215.
- BOOTH, Marilyn. **Bayram al Tunisi's Egypt: Social Criticism and Narrative Strategies**. Ithaca, 1990.
- BOOTH, Marilyn. "Colloquial Arabic Poetry, Politics, and the Press in Modern Egypt". **International Journal of Middle East Studies**, Cambridge: Cambridge University, vol. 24, n. 3, p. 419–440, 1992. Disponível em: <www.jstor.org/stable/164623> Acessado em 12/11/2021.
- CHÂNFARA. **Poema dos árabes**. Tradutor: Michel Sleiman, 1.ed., Rio de Janeiro: Tabla, 2020.
- FEITOSA, Márcia Manir Miguel. **Fernando Pessoa e Omar Khayyam: O Ruba'yat na poesia portuguesa do século XX**. São Paulo: Editora Giordano, 1998.
- FIGUEIREDO, Luiz Antônio. "Apresentação". in: KHAYYÁM, Omar. **Ruabáiyát**: memória de Omar Khayyám; tradução:Luiz Antônio de Figueiredo. – São Paulo: Editora Unesp, 2012.
- FROMHERZ, A. (2011). EGYPT. In Ibn Khaldun: Life and Times (pp. 97-113). **Edinburgh: Edinburgh University Press**. Acessado em 21/11/2021.
- GILMORE, Cristine. A "Minor Literature in a Major Voice": Narrating Nubian Identity in Contemporary Egypt. **Alif: Journal of Comparative Poetics**, 2015, No. 35.
- ḤADDĀD, Fu'ād. **'Aḥrār warā' alqudbān**. Cairo: Dār alfann alḥadīṭ, 1952.

- HADDĀD, Fu'ād. **Ḥanibnī assadda**. Cairo: Dār alfikr. Cairo, 1956.
- HADDĀD, Fu'ād. **Almisahḥarāfī**. Cairo: Dār Sīnā li-nnašr. Cairo, 1989.
- HALDŪN, I. Muqaddimah – Os Prolegômenos (tomo I). Trad. J. Khoury e A. B. Khoury. São Paulo: Instituto Brasileiro de Filosofia, 1958.
- HEDAYAT, Sadegh. **Les Chants d'Omar Khayyám**, Edition Critique. Mayunne, José Corte, 1993.
- HEDAYAT, Sadeq. “Introducción”. in: JAYYAM, Omar. **Robaiyyat**. Edición e introducción Sadeq Hedayat. Versión española de Zara Behman y Jesús Munárriz. 7.ed Madrid. Hiperión, 2010.
- HIJAB, Sayid. **Al'māl alkāmalaty li-šši'r**. Cairo: (sem informações), 1968.
- HOURANI, Albert. **Uma história dos povos árabes**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- JACQUEMOND, Richard. **La Poésie En Egypte Aujourd'hui: État Des Lieux D'un Champ 'En Crise'**. Alif: Journal of Comparative Poetics, no. 21, 2001, pp. 182–231.
- JĀHĪN, Šalāḥ. **'An alqamr wa-tṭīn**. Cairo: Dār alma^crifa, 1961.
- JĀHĪN, Šalāḥ. **Qaṣaqiṣ waraq** Cairo: Dār Ibn-^cArūs, 1966.
- JĀHĪN, Šalāḥ. **Kalimāt Salām**. Cairo: Dār almiṣrīah, 1967.
- JĀHĪN, Šalāḥ. **Rubā^cīyyāt**, Cairo: Maktaba alasra, 1985.
- JĀHĪN, Šalāḥ. **Al'māl alkāmalaty li-šši'r**. Beirute: Dar aṣṣufūa, 1991.
- JĀHĪN, Šalāḥ. **Rubayat Salah Jaheen**. Trad: Nehad Salem. Cairo: Sphinx Agency, 2009.
- JĀHĪN, Šalāḥ. **Rubā^cīyyāt**, Cairo: Sphinx Agency, 2014.
- JAYYAM, Omar. **Robaiyyat**. Edición e introducción Sadeq Hedayat. Versión española de Zara Behman y Jesús Munárriz. 7.ed Madrid. Hiperión, 2010.
- JUBRAN, Safa Abou-Chahla. **Para uma romanização padronizada de termos árabes em textos de lingua portuguesa**. Tiraz, v. 1, p. 16-29, 2004. Disponível em: <www.revistas.usp.br/tiraz/article/view/88628> Acesso em: 12 abr. 2019.
- KHAYYĀM, Omar. **Ruabáiyát of Omar Khayyám**; translated: Edward Fitzgerald, New York, Pocket BOOK edition, 1941.
- KHAYYĀM, Omar. **Rubáyát**. Tradução e prefácio de Octávio Tarquínio de Sousa. Rio de Janeiro, José Olympo, 1944.
- KHAYYĀM, Omar. **Rubayat**; Traduction: Armand Robin, Bussière à Saint-Amand, Gallimanrd, 2005.
- KHAYYĀM, Omar. **Ruabáiyát**: memória de Omar Khayyám; tradução:Luiz Antônio de Figueiredo. – São Paulo: Editora Unesp, 2012.
- LARKIN, Margaret. **Popular poetry in the post-classical period**. Cambridge Press, 2008.

- LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade** [1968]. São Paulo: Centauro, 2001.
- MARGOLIOUTH, David Samuel. **Maomé e a ascensão do Islã**. Trad. Sérgio Lamarão, São Paulo: Contraponto, 2012.
- MONTECINOS, W. D. **A questão da modernidade árabe (*al-ḥadāṭa*) mediante os cantos de Miḥiyar, O Damasceno, (1961) do poeta Adonis**. Dissertação, FFLCH – USP, 2020.
- MOUSTAFA, Tamir. **The struggle for constituional power**. Law, politics and economic development in Egypt. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2007.
- MUSSA, Alberto. **Os poemas suspensos: Al-Muallaqat**. Tradução, introdução e notas. Rio de Janeiro. Record, 2006.
- NAAM, Mara. **Urban Space in Contemporary Egyptian Literature: Portratirs of Cairo**. NY: Palgrave Macmillan, 2011.
- PESSOA, Fernando. **Poemas de Fernando Pessoa**. Vol 1. Rubaiyat. Edição de Maria Aliete Galhoz. Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2008.
- QĀ^cŪD, Fu’ād. **Al^cmāl alkāmaly li-ššī^cr**. Cairo: (sem informações), 1986.
- PELLAT, Ch. “Laḥn al-‘Āmma”, **Encyclopaedia of Islam**, 2^oedição Org. Bearman, Th. Bianquis, C.E. Bosworth, E. Donzel, W.P. Heinrichs, 2012. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1163/1573-3912_islam_SIM_4613> Acesso 3 ago.2019.
- RADWAN, Noha. “Palestine in Egyptian Colloquial Poetry”. **Journal of Palestine Studies**, Vol. 40, No. 4 (Summer 2011), pp. 61-77
- RADWAN, Noha. **New Readings of Šī^cr al-‘ammīa. Egyptian Colloquial Poetry in the Modern Arabic Canon**, New York, Pgrave MacMillan, 2012.
- ROGAN, Eugene. **Os árabes: uma história**. Trad. Marlene Suano. Rio de Janeiro. 2021.
- SALEM, Nehad. “Introdução”. in: JĀHĪN, Ṣalāḥ. **Rubayat Salah Jaheen**. Trad: Nehad Salem. Cairo: Sphinx Agency, 2009.
- SLEIMAN, Michel. **A Arte do Zajal: estudo de Poética Árabe**. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.
- SLEIMAN, Michel. **Poesia árabe-andaluza: Ibn Quzman de Córdoba**. São Paulo. Perspectiva, 2000.
- SLEIMAN, Michel. “Apresentação”. In: CHĀNFARA. **Poema dos árabes**. Tradutor: Michel Sleiman, 1.ed., Rio de Janeiro: Tabla, 2020. pp. 7-19.
- VATIKIOTIS, P.J. **Dilemmas of Political Leadership in the Arab Middle East: The Case of the United Arab Republic**. The American Political Science Review, Mar., 1961, Vol. 55, No. 1.pp. 103-111.