

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO

JEMIMA DE SOUZA ALVES

**Por uma anatomia de um *corpus* sob ocupação: a literatura iraquiana
nas vozes de Sinan Antoon e Ahmed Saadawi**

Versão Corrigida

São Paulo

2023

JEMIMA DE SOUZA ALVES

Por uma anatomia de um *corpus* sob ocupação: a literatura iraquiana nas vozes de Sinan Antoon e Ahmed Saadawi

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Modernas e Tradução do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor em Letras

Área de Concentração: Estudos da Tradução

Orientador: Profa. Dra. Safa Alferd Abou Chahla Jubran

São Paulo

2023

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

A474u Alves, Jemima de Souza
Por uma anatomia de um corpus sob ocupação: a literatura iraquiana nas vozes de Sinan Antoon e Ahmed Saadawi / Jemima de Souza Alves; orientadora Safa Alferd A-C Jubran - São Paulo, 2023.
183 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de concentração: Estudos da Tradução.

1. Literatura Árabe Contemporânea. 2. Literatura Iraquiana Contemporânea. 3. Estudos da Tradução. 4. Tradução de Literatura Árabe. I. Jubran, Safa Alferd A-C, orient. II. Título.

ALVES, J. S. **Por uma anatomia de um *corpus* sob ocupação: a literatura iraquiana nas vozes de Sinan Antoon e Ahmed Saadawi.** Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Modernas e Tradução do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor em Letras

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Dedicatória

Uma tese não acontece e nem é pensada apenas por uma pessoa. Tampouco nasce em quarenta e oito meses. Mas é rizoma de trajetória de vida, em que o tempo diz bem pouco sobre a experiência. Esse texto que chega se inscreve no mundo a partir da pena sustentada por muitas mãos. Tantas que resultaria numa exaustiva lista em que, certamente, eu incorreria na injustiça de deixar escapar alguns nomes. Contudo, me toca dizer um nome, de alguém que pouco foi à escola, e porque sonhava em ser escritora, desenhava com suas letras tortas poemas sobre a dureza de sua história. Antônia Passos Alves. Mulher preta, nascida no recôncavo baiano, agricultora. Sozinha, criou todos os seus filhos e enterrou alguns deles. Nunca deixou a poesia escapar de seus lábios. Morreu antes de ver sua neta 'virar a primeira doutora e escritora da família', como dizia — mas nunca duvidou de que ela chegaria lá.

Agradecimentos

À Profa. Safa A-C Jubran, pelo apoio e incentivo durante toda minha formação acadêmica, iniciada há mais de dez anos, mas também pela amizade que nasceu de tão longa convivência.

Ao Prof. Sinan Antoon que, gentilmente, aceitou coorientar este trabalho e me acolheu durante o estágio de Doutorado Sanduíche, na Universidade de Nova York.

Aos professores Mamede Jarouche, Mona Hawi, e Michel Sleiman que tanto contribuíram com o meu aprendizado de língua e literatura árabes.

Aos meus pais Neide e Alciso Alves, que sempre me encorajaram a estudar e cujo apoio financeiro nunca me faltou e sem o qual eu não teria chegado até aqui.

À minha irmã, Gislaine Alves, ouvido sempre atento, quando precisei compartilhar as angústias que povoam essas páginas.

Ao CNPQ (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico), à CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) e ao Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior.

Resumo

ALVES, J. S. Por uma anatomia de um corpus sob ocupação: a literatura iraquiana nas vozes de Sinan Antoon e Ahmed Saadawi. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Modernas e Tradução do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor em Letras

Essa pesquisa surge a partir do questionamento dos rótulos aplicados à literatura árabe moderna e contemporânea, especialmente romances, que tentam classificá-los de acordo com episódios históricos, como romances pós-coloniais ou de guerra. Ao me debruçar sobre a literatura iraquiana, proponho que o romance iraquiano contemporâneo pós-2003 chega após a queda de uma ditadura, proporcionando uma oportunidade para a ficção expressar a contingência histórica do país. Isso inclui reflexões sobre a ocupação americana, a guerra, o regime de necropolítica e questões políticas e sociais resultantes de um regime tirânico e ditatorial.

Minha tese é que, se o romance iraquiano contemporâneo, assim como o de outros países árabes, aborda temas como guerra, colonialismo e apartheid, o faz como uma literatura fruto da contingência histórica. Considerar esse gênero literário, importado para o cânone local, levanta o debate da recepção desses romances no Ocidente por meio de traduções, frequentemente percebidos apenas como registros históricos e literatura menor.

Parto do pressuposto de que a literatura iraquiana deve ser inicialmente considerada como obra de arte devido ao seu valor estético e contribuição para a literatura transnacional. No entanto, mesmo reconhecendo que obras literárias não podem provar nada, argumento que o romance contemporâneo iraquiano pode servir como um possível documento histórico representando o persistente colonialismo em suas várias formas no Sul Global.

Para ilustrar meu ponto de vista, traduzi e analisei vários romances, mas detalhadamente os seguintes: *Frankenstein fi Baghda* (2013) de Ahmed Saadawi e *Wahdaha chajarat ar-ruman* (2010) de Sinan Antoon. Além das análises historiográficas, filosóficas e literárias, desenvolvi uma teoria da tradução baseada no conceito de violência criativa. Essa violência da tradução é definida como um desejo por tudo — um poder que deriva sua força inventiva no arrombamento. É a violência que rouba palavras ausentes em sua própria língua, assaltando com um verbo desconhecido como único meio de dar à luz um corpus na língua alvo.

Palavras-chave: Literatura árabe contemporânea; Literatura iraquiana contemporânea; Tradução de literatura árabe contemporânea; Ahmad Saadawi; Sinan Antoon.

Abstract

ALVES, J. S. Towards an Anatomy of a Corpus under Occupation: Iraqi Literature voiced by Sinan Antoon and Ahmed Saadawi. Thesis presented to the Department of Modern Languages at the Faculty of Philosophy, Languages, and Human Sciences of the University of São Paulo for the degree of Doctor of Philosophy.

This research stems from questioning labels applied to modern and contemporary Arabic literature, particularly novels, that attempt to classify them according to historical episodes, such as postcolonial or war novels.

Delving into Iraqi literature, I propose that the contemporary Iraqi novel after 2003 resonates following the fall of a dictatorship, providing an opportunity for fiction to express the historical contingency of the country. This includes reflections on the American occupation, the war, the regime of necropolitics, and political and social issues resulting from a tyrannical regime and dictatorship.

My thesis is that if the contemporary Iraqi novel, like those in other Arabic countries, addresses the themes of war, colonialism, and apartheid, it does so as a literature of historical contingency. Considering this literary genre, imported into the local canon, raises the question of debating the reception of these novels in the West through translations—often perceived merely as historical records and minor literature. I contend that Iraqi literature should be initially regarded as oeuvre d’art due to its aesthetic value and contribution to transnational literature. However, even acknowledging that literary works cannot prove anything, I argue that the Iraqi contemporary novel can serve as one possible historical document representing the persistent colonialism in its various forms in the Global South.

To illustrate my point, I translated and analyzed several novels, but in detail, the following: *Frankenstein fi Baghda* (2013) by Ahmed Saadawi and Wahdaha chajarat ar-ruman (2010) by Sinan Antoon. In addition to historiographic, philosophical, and literary analyses, I have developed a theory of translation based on the concept of creative violence. This violence of translation is depicted as a desire for everything—a power that derives its inventive strength from breaking and entering. It is the violence that steals words missing in one’s own language, assaulting with an unknown verb as the sole means to bring forth a corpus in the target language.

Keywords: Contemporary Arabic Literature; Iraqi Literature; Translation of Contemporary Arabic Literature; Transnational Literature.

Sim, é preciso que eu vigie minha alocação, pois também é através dela que serei julgado... Dirão de mim com desprezo: ele não sabe sequer falar o francês!... (Fanon, 2008, p. 36)

Sumário

Introdução	10
PARTE I	16
I.I Sobre as ruínas do Iraque	17
I.II Às ruínas, uma arqueologia	35
PARTE II	45
II.I Às voltas entre os fragmentos da historiografia de uma literatura	46
II.II A ficção da guerra e a guerra de ficções.....	79
PARTE III	101
III. I. Antes da narrativa, a língua.....	102
III.II Com pena de passarinho e um tinteiro cheio de sangue	114
III.III Por uma anatomia do <i>corpus</i> : <i>Só, a romanzeira</i>	124
III.IV Como tirar o verbo de um cadáver: <i>Frankenstein em Bagdá</i>	147
III.V A tese do corpo por uma teoria da tradução	163
Conclusão rizomática.....	171
Referências Bibliográficas	173
Anexo I - Processo: traços e rastros sobre a tradução.....	180

Este é o meu corpo julgado por vós

Introdução

Este acontecimento de escrita é fruto da experiência com a literatura iraquiana contemporânea do período pós-2003, quando as tropas estadunidenses invadem o Iraque, sob a escusa de uma guerra contra o terror, derrubando o regime ditatorial liderado pelo baathista Saddam Hussein. A partir desse momento histórico, vozes literárias emergem em língua árabe, desde o solo iraquiano ou do exílio, para não só narrar os períodos sob o braço de ferro de um governo policialesco e racista, como também para traduzir o terror que se instaura num país que, após tantos anos de aprisionamento e tortura, é esfacelado por meio de uma política de guerra que o transforma num campo de morte.

Atravessados por diversas violações políticas, os corpos desses cidadãos são postos diante da morte a todo momento e a eles não são resguardados qualquer direito à vida. Sob esse novo regime organizado por uma necropolítica, os corpos mortos vão se espalhando e se empilhando pela cidade de Bagdá, e aos seus vivos, na maioria das vezes, restam-lhes apenas membros para serem enterrados. Cômicos da impotência ante o horror que impera, os escritores criam para si corpos sem órgãos ao serem movidos pelo desejo de contar esses corpos sem face, seja em prosa ou verso. A neurose que provoca esse ímpeto cria um corpo que, a despeito de todo horror que o atravessa, seduz e torna-se espaço de fruição para quem nele toca.

Enquanto tradutora dessa língua e dessa cultura que, inicialmente, me pareceu alheia, sou também seduzida por esse corpo que em mim desperta o desejo de fazê-lo falar a minha própria língua. E, se nesta literatura, temos um Frankenstein de Bagdá cujo corpo é formado pelos muitos fragmentos espalhados pela cidade, e fragmentos de corpos são considerados como corpos inteiros, o meu nasce pela cesura deste *corpus*, *Wahdaha chajarat ar-ruman*¹(2010) — *Só, a romanzeira*, de Sinan Antoon — e *Frankenstein fi Baghdad* (2013) — *Frankenstein em Bagdá*, de Ahmad Saadawi.

Como um médico legista, desmembro este corpo enquanto o examino e, então, passo a cerzi-lo para tecer minha tese. Não satisfeita em fazê-lo falar — e isso com todas as limitações do

¹ Este trabalho faz uma adaptação da proposta de transliteração apresentada por Jubran (2004) para textos que exigem uma maior fluidez de leitura, cuja padronização é realizada de forma mais simplificada, sem recorrer aos diacríticos comumente utilizados em trabalhos linguísticos.

meu corpo e, principalmente, da minha língua — sou movida pelo desejo de também eu falar sobre este *corpus*, por meio de fragmentos textuais que se constituem ao final o meu “Frankenstein”. Por isso, recolho os membros de cada *corpus* e os afetos que me atravessam nesse acontecimento de escrita e num fluxo, em que se confluem muitas vozes, traduzo a angústia que é *fazer dizer e deixar calar* e as violências operadas no corpo estrangeiro para que seja possível um corpo local *por-vir*.

Minha relação com a literatura iraquiana surge ainda no período em que redigia a dissertação de mestrado sobre o estudo de caso da tradução e recepção do romance árabe *Innaha London ya azizi*² (2001) — *Isso é Londres, meu caro* —, da escritora libanesa Hanan Al-Shaykh. Considerado um romance pós-colonial, o trabalho me expôs ao debate sobre o Orientalismo e como esse discurso se desenvolveu ao longo da modernidade subsistindo e persistindo na tardo-modernidade³ e foi usado a seu serviço. Por meio desse estudo de caso, fui me conscientizando cada vez mais sobre como a literatura pode servir a interesses políticos para consolidação de impérios, assim como para desnudar e trazer à tona as engrenagens desses regimes.

Com a intenção de explorar romances contemporâneos ao de Al-Shaykh, mas de outras nacionalidades árabes, a partir da experiência da leitura de *Morrer em Bagdá: um romance iraquiano* (2008), de Sinan Antoon, passei a ler compulsivamente os romances iraquianos. Na minha leitura, observava que embora houvesse ali a temática Oriente-Occidente, por meio da ocupação estadunidense, as relações estabelecidas e a maneira que a questão era tocada diferiam do meu objeto de estudo de então. Se no romance pós-colonial havia a relação dialética eu *versus* o outro, nos romances iraquianos que tinha em mãos me parecia estabelecer-se a relação eu *versus* nós. Mesmo superado o período do colonialismo geográfico nos países árabes, o imperialismo clássico havia tomado novas formas e ainda pairava de modo espectral em território iraquiano. Sua evidência mais inequívoca era a violência perpetrada pela força de ocupação militar estrangeira que se retroalimentava e se disseminava com o controle e massacre indiscriminado dos corpos.

² Como resultado da pesquisa de mestrado o romance foi traduzido integralmente e publicado em português brasileiro sob o título *Gente, isso é Londres* (2022), pela Editora Tabla.

³ Utilizo aqui o termo tardo-moderno ou tardo-modernidade me referindo ao mesmo período a que Achille Mbembe faz referência em seu ensaio *Necropolítica, biopoder soberania, estado de exceção, política da morte* (2018).

A partir das leituras de textos críticos que tratavam das narrativas iraquianas contemporâneas, observei uma abordagem quase que unânime sob o viés da leitura histórico-social e, sobretudo, da relação com a alteridade estrangeira — ou seja, as narrativas se constituíam numa re-escritura da história do país sob o regime de Saddam e sua queda e os subsequentes desdobramentos a partir da ocupação estadunidense. Apesar da minha curta experiência enquanto pesquisadora, essas abordagens não me pareciam responder às minhas indagações ao corpo textual, embora encontrasse nelas coerência teórica na sua aplicação. Não obstante fosse consciente da relevância dos estudos pós-coloniais, assim como do Orientalismo, para compreensão da narrativa contemporânea pós-colonial árabe, na minha leitura crítica eram insuficientes e mesmo em alguns pontos incoerentes quando aplicados ao texto iraquiano que surge no pós-2003.

Esse imbróglie teórico foi se dissolvendo durante meu estágio de doutorado no exterior supervisionado pelo professor Sinan Antoon, quando passamos a refletir sobre essas narrativas a partir da proposta de Karim Mattar — a qual apresento em momento oportuno — acerca da recepção do romance árabe sob o espectro da modernidade e acerca de como o ideal de literatura universal foi pensado neste período, resistindo ao tempo, apesar das mudanças ocorridas na História. Tão caro à leitura que faço dessas narrativas neste trabalho quanto o texto de Mattar, é o ensaio *Necropolítica* (2018), de Achille Mbembe, cuja tese lança luz sobre a política de morte que regula as histórias que partilho aqui e o controle dos corpos que se empilhavam pelas centenas de páginas que me abrigavam.

Dado esse contexto, resta dizer que este trabalho se forma a partir da experiência de leitora estrangeira de literatura árabe, tradutora e pesquisadora acadêmica cujas diferentes perspectivas se entremeiam e se manifestam numa redação mais ensaística, mas que trazem no seu cerne uma tese. Por isso, talvez, o leitor estranhe a ausência da divisão canônica do texto puramente acadêmico e ocidentalizado ao se deparar com uma segmentação fragmentada que é senão reflexo da forma do *corpus* sobre o qual trata esse trabalho.

A Parte I, dedico à descrição da experiência de leitura dos romances e contos⁴ que constituíram a etapa de seleção de obras, em que campo de estudo este trabalho se insere, sua justificativa e metodologia, o estado da questão e a tese a qual me proponho a confirmar nas partes que se seguem.

Na Parte II, trago uma breve historiografia da literatura iraquiana com intenção de investigar o contexto de produção das narrativas sobre as quais me debruço e um panorama de como a ocupação estadunidense ocorreu, seus desdobramentos sobre o tecido social iraquiano e como a lógica imperialista que legitima tal operação militar também se reflete na literatura árabe e em como ela é percebida no Ocidente.

Na Parte III, analiso os romances supracitados, trago excertos do *corpus* e ensaio uma teoria sobre como o tradutor opera com atos de violência sobre o texto de partida para que um novo corpo surja enquanto texto traduzido.

No entanto, e antes de expor as partes ordenadas do meu corpo/*corpus*, digo que um texto é um corpo. E este que segue é o meu corpo e tudo que, nesta experiência de escrita, me atravessa e é passível/ possível de se tornar palavra. Mas como é feito de fragmentos que foram sendo encontrados durante minha jornada, achei por bem apresentar este desenho anatômico a fim de que meu leitor, antes de adentrar as páginas que se abrem, seja exposto à alma deste corpo. Talvez, porque neste momento em que escrevo este texto, ela ainda não esteja perceptível a todo olho, (trans)formo-a em palavra antes que haja *corpus* e ela me escape, pois é possível que já não esteja mais ali. A alma no *corpus* se transmuta, translada, translata. Embora eu creia que ela contamine a carne deixando seus traços e rastros em cada parte do corpo.

Esta tese é um corpo que toma forma, assim como o Frankenstein de Bagdá, de fragmentos de tantos corpos que não posso contar e cujas faces foram se dissolvendo e se misturando à minha. Tais fragmentos necessitariam do ofício de um legista, para que deixassem de ser apenas membros desconexos e assumissem uma identidade, mas posso apenas, como o velho Attag — o criador do

⁴ Durante o processo de escritura desta tese, tive a oportunidade de traduzir a coletânea de contos *Bagdá Noir* (2023), da qual partilho alguns trechos no corpo da tese. Assinada em sua maioria por autores iraquianos, as narrativas que a compõem abordam sobretudo a realidade do país depois da invasão estadunidense, a partir do gênero *Noir* — um gênero estrangeiro na literatura árabe — apesar de os autores concordarem que suas próprias vidas sempre foram *noir*.

Frankenstein de Bagdá —, recolher excertos aqui e acolá e fazer cesuras e cerzaduras para que em lugar de um corpo canônico se crie um corpo possível.

Recuperado num campo de morte, este corpo surge no acontecimento da escrita que se dá em fluxos. Exposta à contingência do estado de exceção que se sobrepôs em solo iraquiano, após a queda de um regime tirano e o esfacelamento social, testemunho a emergência de um *corpus* literário cujas vozes são movidas pelo desejo de criar um texto que esculpe o horror que traumatiza e surge do terror. Aterrorizado, o escritor desses textos reconhece sua impotência diante desse acontecimento e se rende ao desejo de apenas contar os corpos que tem diante de si. Essa é a sua neurose. Porque não pode fazer nada além de contar os mortos até que, em algum momento da história, contem sua morte, não oferece solução para o problema — como eu também não o farei — criam para si o seu corpo sem órgãos⁵ que é pura experiência.

Eu, estrangeira, analisando estes corpos, sou também tomada pelo desejo de tocá-los com palavra. E, mesmo nesse lugar de terror, seduzida pela língua do outro, pelas nuances de sua narrativa, em território alheio, sem que me dê conta, começo um exercício de mutilação e fragmentação destes corpos para que eu o conheça e o domine e faça para mim também um corpo sem órgãos.

Neste processo de desmembramento, em que tenho diante de mim o corpo, na minha solitude, sinto-me soberana sobre ele e opero assim a política de *fazer dizer e deixar calar* — e se deixo calar é pela própria limitação da minha língua em poder tudo o que se diz na língua do outro. Neste gesto de violência, e apenas por ele, é que estou cerzindo meu corpo sem órgãos. E no meu corpo importa aquilo que se dissolveu num fluxo, se perdeu e não se pôde dizer.

Tal soberania que experimento e com a qual também sonhou o escritor na sua experiência de escritura é posta à prova e se revela menos potente quando faço o último arremate, a alma o penetra e em direção a outrem ele escapa.

⁵ Partindo do proposto por DELEUZE & GUATTARI (2012), o corpo sem órgãos é “um exercício, uma experimentação [...] Não é uma noção, um conceito, mas antes uma prática, um conjunto de práticas” (pp. 11-12), é uma forma de existência, e de desejo criativo, “você faz um” (p. 11). Não se trata de algo a ser interpretado, mas experimentado, é corpo que rejeita o organismo — uma forma de hierarquizar e exercer domínio sobre o corpo.

Tudo é ensaio.

PARTE I

I.I Sobre as ruínas do Iraque

O romance iraquiano que se denominou pós-2003, como expressão artística de um período da história do Iraque, surge tal qual a voz do profeta no deserto, desde as ruínas de sua nação para anunciar um acontecimento. Esta anunci(ação) ecoa e se faz ouvir após décadas de emudecimento imposto pela censura da ditadura e vislumbra ser a voz de uma literatura da democracia *por-vir* que não está mais sujeita ao regime tirânico que faz calar, e em termos derridianos, que agora serviria a *tout dire*. Quando *dizer tudo* — sob a concepção da democracia tardo-moderna — compreenderia uma maior liberdade neste espaço que se cria, e chamamos literário, para se representar as infinitas possibilidades de relações entre sujeitos e realidades. É “um *dizer tudo* que tanto significa ‘dizer qualquer coisa’ (*say anything*) que se pense quanto ‘dizer tudo o que se deseja’ (*say everything*)” (NASCIMENTO, 2014, p. 21).

Por meio desta experiência com a palavra caberia não a mera representação do real — como uma ficção instituída — mas ultrapassar — por meio desta instituição fictícia que é a literatura — o realismo material (se passível de representação) e criar narrativas que oscilam entre o real possível e o fantástico, o horror e o sublime, a memória e a história. A partir do experimento de formas tradicionais de se narrar em árabe mescladas a formas modernas, traduz-se o inominável, a existência do sujeito iraquiano em cenários atravessados pelas múltiplas facetas da violência, capturados e reproduzidos por recursos artísticos da linguagem⁶, mesmo que com limitações.

⁶ Este me parece ser um fenômeno da literatura contemporânea em que sociedades submetidas a um regime bárbaro da violência buscam refletir sobre sua história e como essa sociedade chegou a tão alto grau de barbárie. Como é o caso do romance *Murambi, o livro das ossadas* (2021), de Boubacar Boris Diop, que narra o genocídio de Ruanda a partir de uma perspectiva polifônica de indivíduos que experienciaram este acontecimento. Um deles, Cornelius, tenta entender que fim levou sua família — da qual lhe restou apenas um tio — ao mesmo tempo que busca compreender o que aconteceu no país e quem ele seria no meio disso tudo. Também me ocorre *What is the what* (2006), um romance de Dave Eggers baseado na história do sobrevivente do conflito civil sudanês, Valentino Achak Deng. O romance conta a jornada das milhares de crianças — conhecidas posteriormente como *Lost Boys* — que foram forçados a cruzar o Sudão e desertos de três países a pé fugindo das milícias que incendiavam vilarejos e dos animais selvagens que colocavam em risco o sonho da liberdade. Recupero ainda o romance árabe, *Yalo: o filho da guerra* (2002), de Elias Khoury, cujo protagonista intitula o livro e narra a sua jornada de violência e atrocidades, depois de viver a infância em meio à guerra civil no Líbano, na violenta Beirute, entre meados da década de 1970 até os anos 1990.

Para além de traduzir em ficção tal realidade, as narrativas pós-2003 me parecem querer transportar o leitor ao local do horror, para que em *comtitude*⁷ aos personagens, experiencie a violência que controla o país, sobretudo Bagdá. Enredada em tramas paralisantes, sou exposta a retratos do cotidiano de indivíduos sujeitos a diversas formas de violência naturalizada, à medida que sobrevivem ao hediondo ordinariamente interposto no seu caminho. Como se lê na abertura de *Hadaiq ar-raïs* (2016) — Os jardins do Presidente —, de Al-Ramli, que rompe o silêncio com uma afirmação aparentemente comezinha, mas que se abre para um cenário medonho:

Em um país onde não tem bananas, o vilarejo acordou diante de nove caixas de bananas. Em cada uma delas, a cabeça degolada de um de seus filhos. Com cada uma das cabeças, o documento identificando-a, porque os rostos de alguns estavam totalmente irreconhecíveis devido a tortura sofrida antes de serem decepadas ou pela deformação intencional após a chacina. As feições conhecidas a vida inteira não seriam suficientes para as identificar.

Ismail, o pastor bobalhão, foi o primeiro a ver as caixas jogadas na calçada da rua principal. Aproximou-se delas com curiosidade, mas sem descer de sua jumenta — que de tanto que montava nela, as pessoas já tinham na mente a imagem dele atrelada ao animal: as pernas penduradas de um lado só, como se formasse com ela um único corpo. Assim que viu as cabeças sanguinolentas dentro das caixas apeou, se aproximou delas inclinado tocando com a ponta de seu cajado. Reconheceu algumas e o resto do sono que tinha sobre os olhos desapareceu. Esfregou os olhos para ter certeza de que estava acordado. Olhou a sua volta para ter certeza de que estava no seu vilarejo e não em outro lugar⁸.

⁷ Neologismo cunhado em língua portuguesa por Raiz (2022) com base no termo *witness-thinking* criado pelo psicólogo John Shotter, a partir de uma abordagem da psicologia em que o indivíduo (re)age responsivamente aos processos e relacionamentos, desde o lugar do acontecimento. Esse *witness-thinking*, ou como bem traduziu ao português em sua tese Julia Raiz (2022), “pensamento em comtitude” oporia-se ao *aboutness-thinking*, ou em “pensamento sobre”, quando o sujeito se relacionaria com o mundo à sua volta desde uma perspectiva objetificante e do distanciamento. Associado à corrente do Construcionismo Social, Shotter defende o conhecimento como uma construção social e, portanto, coletiva, de maneira que o *witness-thinking* estaria sempre atrelado às ideias de co-produção, diálogo, co-criação, pensamento em processo e pesquisa ativa. A prerrogativa do diálogo contínuo com a alteridade (ou sua obra) para produção ou criação demanda do sujeito uma atitude responsiva singular assim como o é cada momento/acontecimento. A *comtitude* seria então “um movimento dialético entre pessoas e textualidades que não cessa, não para de vaziar, retroalimentando-se enquanto houver **com**” [negrito do autor] (Idem, p. 35).

⁸ Todas as traduções do árabe são nossas.

في بلد لا موز فيه، استيقظت القرية على تسعة صناديق موز، في كل واحد منها رأس مقطوع لأحد أبنائها، ومع كل رأس بطاقته الشخصية التي تدل عليه لأن بعض الوجوه تشوهت تماماً بفعل تعذيب سابق لقطعها أو بسبب تمثيل بها بعد الذبح. فلم تعد ملامحها التي عُرِفَتْ بها، على مدى أعوام حياتها المنتهية، كافية للدلالة عليها. أول من رأى هذه الصناديق مرمية على رصيف الشارع الرئيسي، هو الراعي الأبله إسماعيل، فدنا منها بفضول دون أن ينزل عن حمارته، التي لطول ركوبه لها، ارتبطت صورته في أذهان الناس بها، مدلياً ساقيه على أحد جانبيها، كأنهما جسد واحد. ما أن رأى الرؤوس المدماة في الصناديق حتى انزلق واقفاً، دنا منحنياً، جسها بطرف عصاه، عرف بعضها، طارت بقايا النعاس من عينيه ففركهما ليتأكد من صحوه، ثم تلفت حوله.. ليتيقن من وجوده في قريته وليس في مكان آخر (ص. 7).

Como as cabeças dentro da caixa de bananas perturbam Ismail despertando-o do sono e lançando-o em um pesadelo, essa literatura me assalta como a voz de um corpo do qual passo a fazer parte, assim como o pastor é parte da jumenta. E num gesto semelhante ao dele, toco este *corpus* e sou transportada aos escombros do que resta de uma sociedade.

No país dos dois rios, desde as periferias de Bagdá, cruzo as vielas de bairros e distritos paupérrimos junto a seus moradores e, assim, testemunho lampejos de seu intrincado cotidiano. Diante desta realidade, em alguma medida, tento compreender as questões com as quais um indivíduo tem de lidar para que, por sorte — que é o próprio contratempo — ou não, consiga permanecer vivo ao final de mais um dia. Por meio do acontecimento da leitura, experimento uma Bagdá irreconhecível mesmo para aqueles que nunca a perderam de vista.

Depois da meia-noite, as ruas de Bagdá ficam desertas. A escuridão se reúne nas lojas e vielas. Os quiosques de madeira de verduras parecem vagões de trem parados na estação. Vi gatos miarem, brigarem e se perseguirem em frente ao açougue. O mais bizarro foram os cachorros abandonados, que sempre ladram na capital, se esconderem naquela noite, prevendo algum perigo. Preferiram se esconder e buscar comida outra hora. Mais alguns passos e venci as ruelas do mercado local, assim como a embriaguez. Uma única garrafa jamais derrubaria um corpo viciado em álcool desde a adolescência.

[...]

Fui me afastando do hotel, do mercado local e da Bab Al-Muazzam pela avenida Jumhuriya. Será que poderia passar pela Bab Acharji e, de lá, ir até a rua Abu Nuwas, cantarolando, como no passado, as canções dos anos 1970? Uma escuridão imensa tomava conta da praça Maidan e das vielas adjacentes. A praça Maidan tem uma história gloriosa. Costumava ser o covil de

criaturas metálicas vermelhas que, além de transportarem passageiros nos seus dois andares, eram um grande repositório de memórias. Fiquei de porre num ônibus desses em meados dos anos 1980. Ônibus 77, linha Maidan – Nafq Achurta. Acabei dormindo no segundo andar. Só dei por mim quando escutei os gritos do motorista e senti seus tapinhas na minha cara. Talvez ele tenha me estapeado várias vezes antes de eu saltar aterrorizado ao ver aquele bigodão num rosto irritado.

Caminhei rente aos muros dos prédios altos, com medo de dar de cara com um soldado da guarda noturna. Mas, a cada passo, sentia satisfação como se estivesse de volta às noites do passado. Tudo o que mais queria era arrombar a porta que trancara tudo aquilo. A noite bagdali. A noite que me pertencia, que pulsava em mim com o maior dos êxtases até eu não me sentir como um lânguido fantasma errante. Será que o soldado da guarda noturna saberia que eu não era um monstro que quer alvejar minha amada Bagdá?

O céu brilhava e o cheiro da chuva se misturava a odores nauseantes da capital. O som das gotas se harmonizava num concerto espetacular. Imagens passavam à distância. O momento era fugidio como água escorrendo pela calçada. Parei diante de uma parede imunda. Segui, confuso pela mistura de luz, trevas e umidade, e então ouvi o megafone da viatura da patrulha noturna (Al-KHALIDY, 2023, p. 251-252).

شوارع ما بعد منتصف ليل بغداد موحشة. عتمة تتكدس أمام دكاكين وأزقة فرعية. أكشاك بائعي الخضار الخشبية تمتد وتتداخل مع بعضها كأنها قطار عاطل في محطة. لم أشاهد سوى قشط تموء وتتشاجر وتطارد بعضها البعض عند دكان قصاب، لكن من الغرابة أن تختفي الكلاب السائبة، وكنْتُ أسمعها يوماً تنبح بوجه العاصمة. ربما تدرك خطورة ما في هذه الليلة. فضلت الإختباء، وترك البحث عن الطعام لساعات أخرى... خطوط متخلصاً من زقاق سوق شعبية، وخمرة رأسي لم تعد ذات تأثير. فحتماً، قنينة واحدة لن تقيد جسداً أدمن الكحول منذ فتوته.

[...]

ابتعدتُ عن فندي والسوق الشعبية وباب المعظم، وزاملتُ رصيف شارع الجمهورية. هل أستطيع المُضي نحو الباب الشرجي، ومن هناك إلى شارع أبي نّوّاس، وأدندن كالسابق بلحن أغنية سبعينية؟ كتل ظلام نُجهز على ساحة الميدان وأزقة قريبة. ساحة الميدان لها تاريخ مجيد. كانت عربن باصات نقل الركاب ذات الطابقيين. مخلوقات حديدية حمراء أخذت الكثير من ذاكرتنا. لقد سكرتُ في إحداها. حافلة الميدان - نفق الشرطة رقم 77، ونمت بطابقتها العلوي في عقد الثمانينيات. لم أشعر إلا بصيحات السائق وهو يضرب خدي بكفه، ربما فعلها مرات عدة، قبل أن أقفز مذعوراً بمشاهدة شاريين ثخينين وملامح غاضبة!

مشيتُ بمحاذاة جدران بنايات عالية خوفاً من جندي في نوبة حراسة، وكلما خطوطُ أكثر أشعر بالغبطة، بأنني سأعود إلى ليال عتيقة. أطمح فعلاً الآن إلى تهشيم باب أقفل بخسارات العمر. ليل بغداد. ليل يخصني، ويشعري بأنني لستُ شبحاً يخطو بوهن، بل ينشد نشوة مؤجلة وغاية قصوى... هل سيدرك الجندي في نوبة الحراسة، أنني لستُ وحشاً يستهدف وجه حبيبي بغداد سماء تبرق، ورائحة مطر تزحزح روائح مقرفة في عاصمي. صوت

قطرات صغيرة ينتظم في عزف مذهل. هناك صور متلاحقة بعيدة. لحظات هربت وانسابت كميها في رصيف. أتوقف عند حائط قدر، وأتابع مزيجاً من عتمة وضوء ورطوبة وأسمع مايكروفون سيارة شرطة مناوبة. ص⁹..

Tento vislumbrar como teria sido a Bagdá que parece existir apenas na memória ofuscada por luzes dos carros da patrulha e ruídos que em nada se assemelham às canções que davam vida à cidade vigiada pelo poeta Abu Nuwas desde o califado Abássida. Mas, ao que parece, o tempo de glória reduziu-se à história e a cidade transformou-se em espaço de espetáculos de extrema violência, num país em que “famílias herdaram tudo até mesmo os inimigos”¹⁰ (AL-RAMLI, 2023, p.32).

Percebo criar-se na sobreposição dessas narrativas uma arqueologia do sujeito iraquiano que é moldado como legado histórico-político-social majoritariamente de conflitos, guerras e regimes ditatoriais impostos sobre o povo. Dentro das comunidades, crises geracionais se manifestam em discussões cotidianas como as que têm Youssef e Maha, (*Ya Maryam — Ave Maria — ANTOON, 2012*), tio e sobrinha, — que vêm a morar juntos por ocasião dos conflitos e bombardeios mais intensos em algumas regiões de Bagdá — revelando incompreensão do tempo presente por ambas as partes:

“Bem, não sei desses detalhes, tio. Isso aí é tudo passado. A gente tem um problema agora, no presente. Os muçulmanos não querem a gente aqui, simples assim, pra que o país continue sendo só deles.”

“Como deles? Esse país é de todo mundo. É nosso e de nossos antepassados. A história tá aí pra provar... desde os tempos dos Daqnawus. Desde os caldeus aos abássidas e otomanos e a fundação do Estado iraquiano. Os museus são de prova. A gente sempre teve aqui, se esse país não é nosso é de quem, então? O que que você me diz?”

«أنا ما أعرف هاي التفاصيل عمو. هذا كله بالماضي. إحنا مشكلتنا هسة، بالوقت بالحاضر. اسلام ميريدونا، بكل بساطة، علمود يظل البلد بس إلهم.»

⁹ O texto que temos em mãos é um manuscrito em árabe do conto e, portanto, não apresenta paginação, por isso, faço referência apenas à paginação da edição brasileira, publicada pela Editora Tabla na coletânea *Bagdá Noir* (2023).

¹⁰

[...] والعوائل هنا تتوارث كل شيء بما في ذلك العداوات [...]

«شنو إلهم؟ البلد بلد الكل، وبلدنا وبلد أجدادنا، إحنا قبل غيرنا. التاريخ يثبت ... من زمن الدقناووس. من الكلدانيين للعباسيين للعثمانيين والعراقية. المتاحف تشهد. إحنا موجودين قبل غيرنا إذا مو بلدنا لعد بلد منو؟ ما تقليلي؟» (ص. 26)

Com o acirramento dos conflitos civis causado pela ocupação estadunidense, há uma disputa pelo país ao qual todos dizem pertencer, mas do qual não se sentem parte. Neste espaço que se abre à liberdade, escava-se a história interrogando seus fragmentos no leito da memória a fim de trazer à tona as raízes dessa violência que promove crises identitárias e sectarismo que redundam em mais violência. Youssef, entontecido pelas exacerbadas discussões com a sobrinha, se refugia em conversas com o amigo Saadun, na tentativa de, por meio das lembranças, provar a veracidade de seu ponto de vista:

“Os turbantes vão rolar. Mas ela, Maha, não acredita que teve um tempo que não existia sectarismo.”

Saadun suspirou lânguido e disse:

“Bom, quando os turbantes rolarem, a gente já vai ter morrido há muito tempo. Se é que vão rolar mesmo. O país se perdeu entre o Iran, os árabes e os americanos. *Wallahi*, não sei, quer dizer, esse sectarismo todo existia no nosso meio e a gente não percebeu? Tem cabimento? Tava escondido onde? Ou isso aconteceu recentemente, e tá por trás das intervenções e do ódio que eles têm por nós, e aqueles que vieram de fora e trouxeram com eles toda sua sujeira? Veja a Sundus aí na sua frente, ela não se casou com um chiíta? Isso lá era um problema há quinze anos?

«العمائم تنگب. بس هيّ، مها، ما مصادگة إنه چان آكو وكت بلا طائفية.»
تتهّد سعدون وقال:

«لمن تنگب العمائم إحنا يمكن نكون شابعين موت. هاي إذا انگلت. ضاع البلد بين إيران والعربان والأمريكان. والله ما أدري يعني چانت كل هالطائفية موجودة وإحنا ما حاسين بيها؟ معقول؟ وين چانت خاتلة؟ لو هاي صارت كلها مؤخرأً ومن ورا التدخلات والحدق علينا وهذوله اللي جوّي من بّرا وجابو وصخهم وياهم؟ هاي سندس گدامك، مو متزوجة شيبي؟ أشو ما چانت مشكلة قبل ١٥ سنة؟» (ص. 81)

Este sectarismo cuja origem buscamos compreender, gesta na geração mais jovem a sensação de desterro no próprio país, e uma ingênua esperança de que seria possível ser quem realmente se é em território estrangeiro. Essa juventude que reflete sobre o que acontece no Iraque não entende a insistência de seus antepassados em querer permanecer neste campo de guerra. A dinâmica discriminatória que impera no país causa, em sujeitos como Maha, a ânsia de deixar para trás o país e todas as questões que se impõem diante de sua sociedade, em busca da tão idealizada liberdade:

Eu quero viver livremente e colocar no meu pescoço o que quiser, vestir longo ou curto. Youssef me chamou a atenção, mais de uma vez, que ao emigrar e viver em outro país de maioria cristã não me tornaria livre de problemas e dificuldades e não significaria que eu não me sentiria uma minoria lá também. Disse que eu sofreria preconceito porque sou árabe. [...] disse-lhe que estou pronta para enfrentar qualquer coisa, desde que viva longe de bombardeios, terroristas e sectarismo. Ele murmurou: ‘faz o que você quiser, você é livre’.

أريد أن أعيش بحرية وأضع ما يحلو لي حول عنقي، وما طال أو قصر من ملابس. حذرني يوسف أكثر من مرّة بأن الهجرة والسكن في بلاد أغلبيتها من المسيحيين لن يكون بلا مشاكل وصعوبات، ولا يعني بأنني لن أشعر بأنني أقلية هناك أيضاً. قال إنني سأعرض للعنصرية هناك لأنني عربية. [...] كنت أقول له إنني مستعدة أن أتحمّل وأقبل بأي شيء مقابل الخلاص والعيش بعيداً عن المفخخات والإرهاب والطائفية فكان يتمتم: «إنني حرّة.» (ص. 113).

Embora tentem se convencer de que essa liberdade será encontrada, nem Maha nem sua geração têm qualquer ideia de que isso realmente aconteça, pois carregam em si não só a centelha de incerteza, mas uma identidade, um passado, uma história à qual estão ligados e dos quais jamais poderão fugir:

Será que as coisas ficarão realmente ‘bem’ depois que eu terminar meus estudos e sair desse inferno? Ou este poço escuro e seco, exceto por minhas lágrimas, no qual não paro de cair, me perseguirá por todos os lugares?

هل سيكون كل شيء «تمام» فعلاً حتى بعد أن أنهي دراستي وأخرج من هذا الجحيم؟ أم أن هذه البئر المظلمة، واليابسة إلا من دموعي، والتي أظل أسقط فيها، ستلاحقني في كل مكان؟ (ص. 106)

A ancestralidade que parece caçar o sujeito iraquiano assalta o caminho de Zayna de *Al-Hafida al-amirikiya* — A neta americana — (KACHACHI, 2010), que, mesmo tendo emigrado do Iraque ainda quando criança e crescido nos Estados Unidos, enxerga na ocupação a oportunidade e a utopia de retornar com o exército inimigo — considerado messiânico — para de alguma forma livrar das mãos do regime tirânico e do horizonte de guerras intermináveis o país que deixaram.

Em uma das minhas manhãs rotineiras, em vez de começar minha jornada mecânica de arrumar a casa, me sentei e disquei um dos números das empresas que procuravam por tradutores falantes de árabe, e enviei algumas informações necessárias sobre mim. Eu não tinha medo da guerra, da morte ou da detenção. Não há tempo para pensar em fatos quando já estamos nesta efervescência festiva e barulhenta. Eu dizia, como se diz no *Fox News*, que eu estava indo para uma missão nacional. Como uma soldada me apresento para ajudar o meu país, o meu povo e o meu exército. Nosso exército americano que trabalhará para derrubada de Saddam Hussein e libertar um povo da amargura.

وفي صباح من صباحاتي المتشابهة، لم أبدأ جولتي الميكانيكية لترتيب البيت، بل جلست وأدرت رقم واحدة من الشركات التي تطلب مترجمين يتحدثون العربية، وبعثت بالبيانات اللازمة عني. لم أكن خائفة من الحرب، من موت أو إعاقة، فلا وقت للتفكير في الأمور الحقيقية ونحن في ذلك الفوران المهرجاني الصباح. كنت أقول، مثلما تقول «فوكس نيوز»، «إنني ذاهبة في مهمة وطنية. جندياً أتقدم لمساعدة حكومتي وشعبي وجيشي، جيشنا الأميركي الذي سيعمل على إسقاط صدام وتحرير شعب ذاق المرّ (ص. 18).

Esse sentimento de esperança redentora que brota na árida memória onde se enterrou o motivo que fez a família fugir do próprio país — e talvez da identidade iraquiana — no qual o pai era perseguido ofusca também todas as possíveis mazelas que poderiam advir de uma ocupação militar estrangeira.

Pobre povo do Iraque, seus olhos não poderão acreditar no que verão quando se abrirem diante da liberdade. Mesmo o cheikh mais velho entre eles voltará a ser menino bebendo do leite da democracia, e experimentando o sabor da vida que eu vivo aqui (p. 18).

مساكين أهل العراق، لن يصدّقوا أعينهم حين ستفتّح على الحرية.
حتى الشيخ العجوز منهم سيعود ولداً صغيراً وهو يرشف حليب الديمقراطية، ويتذوّق طعم الحياة كما عشتها
أنا هنا (ص. 18).

Mas essa é uma esperança instável e embebida em utopias ingênuas, pois embora longe de todos as atrocidades que assolam seu país natal e refugiada em uma outra nação, língua e cultura, há uma iraquicidade latente em seu *ethos*. Esta iraquicidade se manifesta através de conflitos morais quando se tem em conta que a incursão estadunidense não libertaria apenas o seu povo de um regime tirânico, mas levaria à ruína toda uma nação.

Apesar do meu entusiasmo com a guerra, percebo que sinto uma dor de natureza estranha, difícil de reconhecer. Será que sou hipócrita, uma americana de duas caras? Ou uma iraquiana em coma temporário como espões plantados na terra do inimigo por anos. Por que sinto pena das vítimas como se fosse influenciada pela Madre Tereza, minha matrona e xará no nome de batismo? Eu me constrangia ao assistir Bagdá sendo bombardeada e se erigirem dela colunas de fumaça, depois da incursão americana. Como se visse a mim mesma a queimar meus cabelos com o isqueiro dos cigarros de minha mãe, ou me ferisse com um cortador de unhas, ou estapear minha face esquerda com minha mão direita.

ورغم حماستي للحرب أكتشف أنني أتألم ألماً من نوع غريب يصعب تعريفه. هل أنا منافقة، أميركية بوجهين؟ أم عراقية في سبات مؤجل مثل الجواسيس النائمين المزروعين في أرض العدو من سنوات؟ لماذا أشعر بالإشفاق على الضحايا وكأنني تأثرت بالألم تيريزا، شريكتي في اسم القديسة شفيعتي؟ كنت أنكمش وأنا أشاهد بغداد تقصف وترتفع فيها أعمدة الدخان بعد الغارات الأميركية. كأنني أرى نفسي وأنا أحرق شعري بولاعة سجائر أمي، أو أخز جلدني بمقصد أظافري، أو أصفع خذي الأيسر بكفي اليمنى (ص. 23).

O conflito identitário vai se tornando cada vez mais evidente e se intensificando de tal forma que passo a oscilar entre dois campos de batalha. Um externo, em que corpos se empilham uns sobre os outros, vítimas de bombardeios e trocas de tiros entre o exército estadunidense e o iraquiano de um lado e as milícias em oposição; e um interno, em que a consciência do sujeito é constantemente bombardeada por incertezas sobre sua identidade étnica e sobre quem se é dentro deste cenário e de que lado deveria estar.

Estendi minha mão e agarrei a mão ressecada de minha mãe, enquanto todos colocavam suas mãos no coração e cantavam o hino nacional interpretado por um grupo de jazz: “Deus abençoe a América.... *God bless America*”. A voz da senhora iraquiana Batul Al-Saour, minha mãe, era a única dissonante lamentando em árabe: “Deus me perdoe.... Deus me perdoe”.

مددت يدي وتلقفت يد ماما المتيبسة، بينما الجموع تضع أيديها على مواضع قلوبها وتلهج بالنشيد الوطني الذي تعزفه فرقة للجاز: «يا رب احفظ أميركا... غاد بلس أميركا». وكان صوت السيدة العراقية بتول الساعور، أمي، هو النشاز الوحيد الذي يولول بالعربية: «سامحني يا أبي... يابا سامحني» (ص. 29).

Visitar não apenas as memórias desses sujeitos que guardam imagens entrecortadas das diversas guerras e ditadura pelas quais passou o país, mas também sua consciência e o sentimento que nutrem pela nação, me faz experimentar um nacionalismo que ultrapassa todas as mazelas vividas, não encontra vida fora deste campo de batalha e é capaz de qualquer coisa por amor ao Iraque, não obstante ser considerado um pedaço do inferno.

A mãe voltou com as filhas para Bagdá alegando que não suportava viver longe de sua pátria, ainda que o Iraque fosse um pedaço do inferno. Ali nascera e ali morreria. Seu avô havia lutado contra a ocupação inglesa e seu pai, oficial do exército, participara da transição de monarquia para república. Portanto, ela não cederia às súplicas do marido para viverem no Egito. E, apesar de um bombardeio ter destruído o telhado da casa que havia herdado, a mulher insistiu em morar de aluguel perto dos escombros até que terminasse a ocupação e fosse possível reconstruí-la, como dizia (AL-RAMLI, 2023, p. 25).

عادت الأم إلى بغداد مع بناتها فائلة إنها لا تحتمل العيش بعيداً عن العراق ولو كان العراق قطعة من جحيم. هنا ولدت وهنا ستموت، جدها قاوم الاحتلال الإنكليزي ووالدها كان ضابطاً مساهماً في التحول من الملكية إلى الجمهورية، ولم تستجب لتوسلات زوجها للعيش في مصر، على الرغم من أن القصف قد هدم سقف بيتها الذي ورثته، وأصررت أن تسكن هنا مؤجرة قرب حطامه إلى حين خروج الاحتلال وستعيد بنائه، كما تقول. ص. 11

Esse amor pela pátria não só faz esse sujeito arriscar a vida para estar ali, mas o leva a cometer crimes hediondos por uma paixão inexplicável pelo próprio país e qualquer tipo de cooperação com o exército inimigo é considerada a mais alta traição, passível de ser punida com a vida.

Uns quarentas dias depois do assassinato de Qamar, ainda de madrugada, acordamos com o grito da mãe dela. Vimos então o corpo da filha mais velha, Fadhila, estirado de costas no pátio. Braços e pernas abertos, cabelos penteados ao redor da cabeça, feito

¹¹ O texto que temos em mãos é um manuscrito em árabe do conto e, portanto, não apresenta paginação, por isso, faço referência apenas à paginação da edição brasileira, publicada pela Editora Tabla na coletânea *Bagdá Noir* (2023).

uma lua escura. Da varanda do segundo andar, onde moramos, parecia crucificada no chão. O senhorio da casa se aproximou e, ao perceber que não havia qualquer vestígio de sangue, verificou o pulso e em seguida o pescoço, certificando-se da morte. Pegou um bilhete que havia entre os dedos dela e leu: “Eu a matei porque a amo”. Ajeitou os óculos e leu uma segunda vez. Foi até o portão principal e verificou os cadeados e as trancas, que estavam perfeitamente fechados, da maneira exata como ele os havia deixado na noite anterior. Voltou para o quarto e ligou para a polícia.

Pouco tempo depois, soldados americanos arrombaram o portão principal e um grupo de mais de trinta militares invadiu a casa, acompanhado pelos três policiais que vieram anteriormente investigar o assassinato de Qamar. Vimos, através do portão destruído, o veículo do exército parado na rua. O comandante foi até o meio do pátio e estacou com a bota perto da cabeça do cadáver enquanto a mãe pranteava sobre o peito da filha morta.

[...]

O comandante murmurou alguma coisa também, então dois soldados correram para levantar a mãe do peito da filha e, colocando os braços dela para trás, algemaram-na e a levaram em direção ao carro militar. A mulher urrava: “Eu a matei porque a amo, matei porque a amo e porque amo o Iraque” (AL-RAMLI, 2023, p. 34-35).

إلى أن استيقظنا، بعد مضي أربعين يوماً على مقتل قمر، ذات فجر آخر على صراخ الأم، فرأينا جثة البنت الكبرى فضيلة ملقاة على ظهرها في الباحة، مفتوحة الذراعين والساقين، ممشطة الشعر حول رأسها كقمر أسود، فبدت من شرفة الطابق الثاني، حيث نقيم، كأنها مصلوبة على الأرض. دنا منها صاحب البيت، وحين وجدها بلا دماء، جس نبض رسغها ثم نبض رقبته فتأكد من موتها، أخذ قصاصة ورق كانت بين أصابعها، قرأها "أنا قتلتها لأنني أحبها". عدل من نظاراته الطبية وقرأها ثانية، ثم اتجه إلى البوابة الرئيسية، تحسس الأقفال والقضبان، فوجدتها كلها مقفلة بإحكام، تماماً كما تأكد منها بنفسه مساء أمس، عندها دخل إلى سكنه واتصل بالشرطة.

حطم الجنود الأمريكيان البوابة الرئيسية واندفعوا داخلين بمجاميع يفوق عددها الثلاثين عسكرياً وبصحبتهم الشرطيون الثلاثة الذين أتوا سابقاً للتحقيق في مقتل قمر، ولمحنا عبر البوابة المكسورة مدرعة تقف في الزقاق. وقف قائدهم وسط الباحة وجزمته قرب رأس الجثة فيما الأم تنتحب على صدرها.

[...]

قال القائد شيئاً آخر فأسرع جنديان لرفع الأم عن صدر ابنتها، طويا ذراعيها إلى خلف ظهرها وقيدا كفيها ثم حملها باتجاه المدرعة وهي تصرخ: أنا التي قتلتها لأنني أحبها، أنا التي قتلتها لأنني أحبها وأحب العراق(ص).¹²

¹² O texto que temos em mãos é um manuscrito em árabe do conto e, portanto, não apresenta paginação, por isso, faço referência apenas à paginação da edição brasileira, publicada pela Editora Tabla na coletânea *Bagdá Noir* (2023).

Carregada de sentimentos e emoções demasiadamente intensos, essa literatura, por meio de um movimento centrípeto, acontece em um dos mais tristes capítulos da história iraquiana, e traduz como os fatos externos ao sujeito iraquiano moldam seu *ethos* com todas as suas ideologias, culturas, crenças e crises identitárias, que faz um esforço, a despeito da luta pela sobrevivência — seja no Iraque ou fora dele —, para compreender-se também como sujeito do mundo moderno.

Essas narrativas que ganham fôlego num momento em que árabes se manifestam como um só povo, assim como se identificam com a Nakba, ocorrida em 1948 — em que milhares de palestinos foram exilados e massacrados com a instituição do Estado de Israel. Esse sentimento reverbera nas menções da ocupação estadunidense em solo iraquiano em romances escritos por autores árabes, descrevendo a comoção desse sujeito não iraquiano — mas unido a ele pela ancestralidade, língua e cultura — diante da invasão e da guerra. Tal mal-estar¹³ é ilustrado pelo escritor egípcio Khalid Al-Khamissi, em *Taxi* (2019), quando em uma das *Hawadith*¹⁴ que compõem seu livro, o taxista externaliza o sofrimento ante a invasão estadunidense e as perdas deixadas no país por conta dela. Neste extenso excerto, Al-Khamissi não se resume em retratar a partilha no sofrimento, mas a esperança que rondava o coração dos árabes que, mesmo apresentando resistência e insatisfação ao regime tirânico, apostava no potencial de Saddam Hussein por sua experiência proveniente das muitas guerras em que envolveu o país:

O carro não ia nem pra frente nem pra trás de tanto trânsito, na avenida Abbas Al-Aqqad, Madinat Nasser. Eram nove da noite, as luzes de neon ofuscantes brilhavam nas vitrines das lojas me fazendo fechar os olhos de tanta fluorescência. A voz de Kadhim El-Sahr, cantando para sua amada de um dos cafés ou uma das lojas, penetrava o carro.

O motorista movia os lábios e disse lamentando:

“*Ya aini*, coitado do Iraque, meu coração tá partido”.

Eu disse:

¹³ Talvez o leitor desta tese sinta um mal-estar ao se deparar com tantos trechos de diferentes obras e autores com os quais diálogo ao longo do processo de pesquisa. Traduzo e introduzo estes excertos — enxertos — não apenas pelo exercício tradutório, ou pela mera citação. Mas porque “falar é existir absolutamente para o outro” (FANON, 2008, p. 33) e talvez este seja um dos poucos espaços em que este *corpus* possa existir em língua portuguesa, apesar de sua relevância e potência enquanto trabalho artístico.

¹⁴ *Hawadith* é o plural do termo *Hadutha*, um gênero literário em prosa para o registro de contos tradicionais, infantis ou populares difundidos oralmente.

“Você já foi pro Iraque?”.

“Vivi lá os melhores anos da minha vida. Os iraquianos é a melhor gente do mundo. Mas, até agora não consigo acreditar no que aconteceu com o Iraque. Nunca imaginei na minha vida... ah Iraque, que pena...”

“Mas o que você imaginava?”, eu perguntei.

“Sinceramente, achei que Saddam ia vencer os americanos, mesmo depois que vi com os próprios olhos os tanques americanos circulando pelas ruas de Bagdá... eu pensei com meus botões: deve ser um plano de Saddam pra eles entrar em Bagdá e depois vai encurrular e acabar com eles. Não consigo acreditar até agora. Mas os caras era valente também. Não tinha um dia que não matavam um americano. Vão derrubar um atrás do outro, *Inchallah*”.

“Deus te ouça. Mas você não acha que a culpa dessa tragédia toda não é do Saddam?”

“Eu honestamente gosto do Saddam... ele tinha um posicionamento muito íntegro em relação aos egípcios. Não esquece que ele estudou no Cairo. Nos anos oitenta, quando eu tava no Iraque tinha um pouco de amolação com os egípcios. Mas aí, Saddam foi fazer um discurso e disse que o iraquiano que se metesse com um egípcio pegaria seis meses de cadeia. Desse jeito, direto pra cadeia. Sinceramente, uma coisa dessa a gente não esquece. Depois disso, a gente andava em Bagdá de cabeça erguida. Então, essa ocupação autoritária, organizada e ideológica não tem nada a ver com Saddam nem com coisa nenhuma. Diziam que eles tinham armamento perigoso, mas cadê? Não acharam nada. Esse bando queria mesmo era o petróleo, e fizeram a ocupação com outro bando de marginais, pegaram o país no contrapé... e destruíram o Iraque, *ya aini*”.

“Mas como eu tava te dizendo, eu conheço bem os iraquianos. Vivi com eles mais de dez anos. É um povo corajoso. Vão arrancar o olho dos americanos... mais dia menos dia, esses filhos da puta vão fugir de lá com o rabo entre as pernas. Os iraquianos vão arrancar o couro deles antes que aconteça com eles o que aconteceu no Vietnã. *Wallahi*, vão ver que no Iraque a coisa vai ficar pior também”.

“E quando você soube que não era uma jogada de Saddam e que Bagdá tinha caído mesmo?”, eu perguntei.

“*Wallahi*, eu tinha esperança até prenderem Saddam. Nesse dia eu me acabei em lágrimas e me dei conta de que a gente ia ser pisoteado igual inseto. Me senti uma formiga prestes a ser esmagada por qualquer um. Senti uma humilhação terrível e só pensava nos meus amigos que sabe Deus estavam vivos ou mortos. Mas olha, vou te dizer uma coisa, eu ainda acho que no final, o Iraque vai vencer essa guerra, como diz o ditado: quem ri por último ri melhor.”

No fundo no fundo senti uma centelha de esperança.

Desci do táxi, na porta de casa, e vi quatro rapazes fumando Marlboro, bebendo Coca-Cola. Um calçava um Nike, o outro uma camiseta com a bandeira americana na manga esquerda. A centelha de esperança se apagou e entrei em casa cabisbaixo (p. 37).

كانت سيارة الأجرة لا تستطيع أن تتحرك من شدة الزحام في شارع عباس العقاد بمدينة نصر. الساعة التاسعة مساءً واجهات المحلات تتلألأ بأنوار النيون حتى إنني كنت أغمض عيني من لمعة الأضواء.. وتسلسل إلى السيارة من أحد المقاهي أو المحال صوت كاظم الساهر يغني لمعشوقته.

مصمص السائق شفتيه وقال بحسرة:

— يا عيني يا عراق، يا حسرة قلبي عليك.

سألته:

— رحتم العراق يا ترى؟

— قضيت فيها أحلى سنين عمري. العراقيين دول أجدع ناس... لغاية دلوقتي مش قادر أصدق اللي حصل للعراق، مش ده اللي كنت متخيله خالص.. يا عيني يا عراق..

— إيه اللي كنت متخيله؟

— بصراحة كنت حاسس إن صدام حينتصر على الأمريكياني، حتى لما شفت بعيني الدبابات الأمريكياني بيتمشوا في شوارع بغداد.. قلت في عقل بالي دي خطة صدام عاملها علشان يدخلهم بغداد وبعدين يعمل عليهم كماشة يقضي عليهم.. مش قادر أصدق لغاية دلوقتي.. بس برضه رجالة.. مفيش يوم عدى إلا وقتلوا كام واحد أمريكياني.. حيصفؤهم واحد واحد إن شاء الله..

— من بقلك لباب السماء.. بس إنت مش شايف إن صدام هو السبب في البلاوي دي؟

— أنا بأمانة بحب صدام. كان له مواقف جدعنة كثير أوي مع المصريين. ماتنشاش إنه درس في القاهرة.. في الثمانينات وأنا في العراق كان فيه شوية رخامة مع المصريين.. لقيت لك صدام طالع يقول خطبة وراح قايل إن أي عراقي يتعرض لواحد مصري حياخذ ست شهر حبس.. حبس كده على طول.. بصراحة موقف ما يتنسيش.. بعدها كنا بنمشي في بغداد مرفوعين الراس. وبعدين اللي حصل في العراق ده احتلال رسمي نظمي فهمي، مالوش علاقة ولا بصدام ولا بأي حاجة.. قالوا عندهم أسلحة خطيرة وأهوه مالا قوش حاجة.

عايزين البترول بتاعهم، قاموا احتلوهم، شوية لصوص، على شوية بلطجية، وضربوا كرسي في الكلوب. دمروا العراق يا عيني..

بس زي ما بقولك كده.. أنا عارف العراقيين كويس ومعاشرهم فوق العشر سنين.. دول شعب رجالة.. وحيطل عين الأمريكيان.. كلها كام شهر وحيربوا ولاد الكلب من هناك ديلهم في سنانهم، حينفدوا بجلدهم قبل ما يحصل فيهم زي اللي حصل لهم في فيتنام.. والله العراق حتبقى أسوأ كمان..

— وإمى عرفت إن دي مش حركة عاملها صدام وإن بغداد سقطت فعلا؟

— والله أنا كان عندي أمل لغاية ما قبضوا على صدام.. يومئها عيطت عياط، وحسيت إن إحنا بنتفصع زي الحشرات حسيت إنني نملة وأي حد حيهرسني. حسيت بمهانة وفكرت في كل أصحابي هناك ويا ترى أحياء ولا موتي.. بس أنا بقول لحضرتك حاجة وابقى افتكرني العراق هو اللي حينتصر في النهاية والعبرة باللي يضحك في الآخر مش في الأول.

سرت في روجي شحنة من التفاؤل

ونزلت من التاكسي تحت منزلي فوجدت أربعة من الشباب يدخنون السجائر المارلبورو ويشربون كوكاكولا ويرتدي أحدهم حذاء نايك ويلبس الآخر تي شيرت على كمه الأيسر علم أمريكا، فتبخرت شحنة التفاؤل وصعدت إلى منزلي مطأطأ الرأس (ص. 35-37).

A instabilidade emocional que perpassa o sujeito árabe advém da consciência coletiva de que a invasão estadunidense ao Iraque se provou um fenômeno de que os Estados Unidos não interromperiam seu processo de controle e interferências no mundo árabe. Todavia, levariam a cabo um projeto de dominação e demolição que atingiria todos os níveis da sociedade e as instituições do país. Contudo, não se restringiria a isso, mas também da consciência de suas próprias limitações política e bélica ante o inimigo e, devido à maldita sequela do colonialismo, estariam sempre numa relação esquizofrênica cujos sentimentos oscilam entre o ódio e a admiração. É a repulsa ao domínio imperialista e a acolhida ao acultramento por meio da língua e das mercadorias e hábitos importados.

As reflexões que vão se projetando nessas narrativas, apesar de não serem históricas, se desenrolam a partir de um capítulo importante da história dos povos árabes e se estendem para domínios da política interna e das políticas internacionais impostas aos países árabes, mas principalmente ao Iraque.

No entanto, a intenção primeira desta tese não é discutir história ou política: sua matéria é literatura e tradução, não obstante o contexto histórico também ficcionalizado nestas narrativas se apresente como cenário contingente no qual seus desdobramentos têm espaço. Proponho-me, então, na contramão desses romances que me parecem fazer um gesto de recolhimento dos fragmentos da memória, cesura dos corpos e da história, a dissecar os textos em excertos que possam ser examinados e traduzidos.

Eu poderia me debruçar sobre este *corpus* e analisá-lo apenas sob o ponto de vista da História dos Povos Árabes, e sobre como a literatura árabe é ainda tocada para um exame etnográfico, como um corpo estranho, na instituição da literatura. A história não poderia ser retirada da cena quando nos dedicamos à leitura destes romances, pois, como apontado por diferentes autores iraquianos, a literatura não deixa escapar de seu exame fatos históricos que moldaram os sujeitos desta sociedade.

Contudo, na leitura que faço a história não está ali como elemento central da narrativa. Não se trata de uma reescritura da história *per se* — pois, embora a história seja ficcionalizada, estes ainda são textos literários — mas de reconstituição do sujeito social e autorreflexão que se projeta em manifestação artística, o que implica novas perspectivas da história. O olhar do sujeito para si mesmo, num exercício de autorreconhecimento após décadas de silenciamento, resulta numa nova

visão sobre os acontecimentos históricos; pois, a história é em si mesma a leitura dos fatos a partir de um sujeito social — e, no limite, a crítica literária e qualquer texto que lide com outros textos e documentos, também.

Poderia ainda, assim como já fiz com outros textos, desenhar uma defesa dessas narrativas alicerçada pelo Orientalismo, postulado por Edward Said (1976), ao tratar do experimentalismo literário que se deu também nos outros países árabes como efeito colateral do neocolonialismo europeu. O encontro do sujeito árabe com o Ocidente, imposto por meio de língua, organização social e ideologias estrangeiras, representado literariamente no que se denominou literatura pós-colonial. Todavia, toca-me olhar para esta literatura como uma expressão artística de seu espaço e tempo. E ao recebê-la como a expressão artística de um tempo, se incorreremos em deslizos que escapam às margens da história ou da política, é porque talvez o próprio *corpus* faça este movimento.

Ao me aproximar dessas narrativas observo, entre autores contemporâneos e a geração que os antecede, uma reciprocidade em como se fazem emergir fatos históricos e trauma coletivo de sucessivas guerras na cena literária. Mas quando vista sem a pretensão de encontrar nela a história da guerra, o encontro com a alteridade estadunidense, ou as políticas da ocupação militar, deparo-me e me reconheço entre as possibilidades de sujeitos que ganham corpo e voz sem se submeterem ao exame da verossimilhança para provar o que a narrativa traz de ~~verdade~~. Mas a armadilha da literatura é esta, pois o mesmo *corpus* que tem a liberdade de tudo dizer nada pode provar.

Essa insistência dos escritores em resgatar um realismo social presente nas produções das décadas de 1960 e 1970 foram extintas durante as duas décadas seguintes. A partir de abril de 2003, a literatura abrir-se-ia, em décadas, como um espaço possível de exame por meio da memória e da história, após a tentativa forçada de um regime de construir mecânica e artificialmente a identidade de uma sociedade (HANOOSH, 2013). Haveria então nestes textos uma tentativa de redescobrimto e mapeamento da própria identidade no contato com as múltiplas alteridades, muito provavelmente devido ao plano saddamista de impor uma identidade fictícia ao sujeito iraquiano.

Todavia, há no pós-2003 um gesto duplo com relação ao mimetismo realístico, — como uma demanda da contemporaneidade por novas formas artísticas — ao mesmo tempo em que se aproxima dele, recorre a expressões do surreal a fim de descrever a mais abjeta violência humana.

E o desejo da escritura se sobrepõe a isto: o autor não resiste ao desejo de escrever e o *corpus* desperta o desejo de ser lido, mesmo que seja para experimentar o terror, o grotesco e o inominável pelo prazer do texto (BARTHES, 1999).

Este *corpus*, que emerge do afrouxamento da censura e da derrubada de regimes ditatoriais do século XX, traduz violência e imagens do horror e é, de acordo com Baudrillard (1990), um estado orgiástico de total *liberação*. Neste estado, há um predomínio da violência manifesta em diferentes atos de transgressão e violação. Tal violência, presente na contemporaneidade, é estimulada pela degradação da lei e da ordem redundando num desejo obsessivo de punição — e por que não de vingança? — associados à insegurança que faz parte da vida do sujeito, nas esferas pública e privada, resulta numa desordem e estado de caos que já não podem mais ser controlados. Qualquer forma de contenção desta violência redundando em mais violência (ADORNO, 1998).

A violência que faz ruir a organização social é também aquela que esfrangalha a identidade do sujeito dessa sociedade, pois ela não se reduz a pôr abaixo um sistema, mas atinge-o física, psíquica e intelectualmente. Quando se põe abaixo o regime ditatorial saddamista, ocorre um esfacelamento da forjada identidade iraquiana construída ideologicamente por décadas, a sociedade se divide e o caos impera.

Talvez seja esta a justificativa para o fato de que o *corpus* não nos apresenta narradores que tentam nos convencer da veracidade daquilo que contam, não há uma voz demandando autoridade de ~~verdade~~ para o seu discurso. Como se viu nos trechos arrolados acima, há perguntas. Como se os elementos históricos, a ocupação estadunidense e as guerras pelas quais passou o país, estivessem borrados e sempre atravessados por elementos surreais, — como o Frankenstein de Bagdá que é a justiça feita aos corpos dos bombardeios e torna-se justiceiro — e pelo inefável — como a caixa de bananas encontrada na entrada de um vilarejo que nunca tinha bananas e nelas são encontradas as cabeças de moradores desaparecidos.

O acontecimento, capturado por estes escritores, ele mesmo é relativo, pois está sob a perspectiva de um sujeito que o ficcionaliza de acordo com suas experiências. Sem poder transportá-lo objetivamente, tudo o que diz o narrador é sob precárias lentes estilhaçadas e embaçadas. O que temos então é, senão, uma tradução. E a tradução “transforma e se transforma pelos corpos em performance” e o tradutor “traducionaliza a voz-performance da qual se apropria”

e o novo *corpus* “passa a ser e não ser o mesmo (ou quase) que aquele que lhe deu a chance de se performar” (FLORES & GONÇALVES, 2017, p. 97).

Num exercício performático traduzo — e na etimologia da ação levo além, atravesso, transporto, não como Caronte atravessa o rio dos mortos, do esquecimento, levando em seu barco sombras sem memória, mas corpos que passam a ter voz, pois na tradução há uma troca de corpos. Na reunião de traços e rastros da literatura do outro que também passa a ser minha quando vertida à (sobre) minha língua, a tradução passa a ser pensável “como um dom dos corpos” (FLORES & GONÇALVES, 2017, p. 23). Desde as ruínas em que se fez o corpo do outro, faço meu próprio *corpus* recuperando seus traços e rastros e quando falta algo completo com partes do meu.

Na entrega deste corpo nasce uma promessa, uma promessa de mundo. O pacto fiduciário entre mim, o corpo que translato e o leitor. Nesta promessa de mundo, ofereço um mundo ao mundo que se abre para recebê-lo, traduzi-lo, transcrevê-lo, transportá-lo, interpretá-lo, incorporá-lo. Uma meta-tradução, performance de análise indissociável de qualquer forma de tradução e de ficcionalização (também uma forma de traduzir) — a tradução como criação, uma criação crítica.

Seja ela a tradução do próprio acontecimento de criação da obra literária, que num esforço de leitura, compreensão e interpretação — da realidade (?) ou do imaginário — resulta em reconstrução das ruínas daquilo que já não é, em signo linguístico. Processo tal que não escapa à crítica, presente na maneira em que se percebe o mundo no qual se narra — e no porquê o escreve e o guarda —, sobre o que se narra, e nas ideologias e teorias que se enredam nesta narrativa.

I.II Às ruínas, uma arqueologia

Ao performar o trabalho acadêmico, minha pesquisa começa a tomar corpo por meio do conceito metodológico de arqueologia proposto por Giorgio Agamben, em *Signatura Rerum* (2019), a partir do qual investigo o *corpus* transitando entre algumas disciplinas que tentaram desde uma determinada perspectiva registrar ou mesmo ficcionalizar a invasão estadunidense no Iraque e seus inconclusos desdobramentos. Por isso, visitei obras de diferentes gêneros textuais e áreas de estudo que cobriam o assunto, com vistas a criar um contexto para as nove obras com as quais dei início ao meu trabalho de pesquisa, para chegar então a uma possível assinatura das duas obras que compõem meu *corpus*.

Mesmo após me dedicar durante bastante tempo a estudar estes textos e a pesquisar a respeito deste acontecimento — considerado elemento propulsor da escritura literária, pelos escritores iraquianos (ver SAADAWI, 2021), supostamente pela maior liberdade que se abre ao país, após décadas de ditadura — ainda há muitas questões a respeito do modo como são compreendidos estes textos em sua liberdade e diversidade expressiva.

A aproximação, então, destas narrativas se dá inicialmente com lentes arqueológicas a fim de situá-las num tempo e num espaço de produção, para que, posteriormente, quando já investida de lentes que servem a um legista passo à dissecação deste *corpus*, na busca pelo que pode a literatura — enquanto discurso — falar sobre a realidade e seu sujeito. A realidade que também é ficcionalizada em outros gêneros textuais considerados não-literários, posto que “nem toda literatura é do gênero ou do tipo ‘ficção’, mas há ficcionalidade em toda literatura” (DERRIDA, 2014, p. 73). Tal aproximação nada mais é que perscrutação do que de verdadeiro esconde a literatura, e do que me torno cúmplice e a que jamais terei acesso senão por meio dela.

Parto então da noção de um conjunto de textos que se associam analogicamente sem seguir uma linha cronológica específica, de modo que em vez de trabalhar a ideia paradigmática de pós-colonial *versus* pós-2003, como são por vezes classificados estes textos, ou particular *versus* universal — ou iraquiano *versus* árabe expresso pelas demais nacionalidades — abordo-os analogicamente fora dessas taxonomias, a fim de perceber em que se assemelham ou se diferem enquanto narrativas contemporâneas (AGAMBEN, 2019).

Contra a dicotomia do gênero e de sua universalidade ou singularidade surge então o análogo em que é “impossível separar claramente num exemplo sua paradigmaticidade, seu valer para todos, do seu caso individual entre os demais” (AGAMBEN, 2019, p. 25). Agamben recupera Kant, quando comenta em sua estética acerca do juízo sobre o belo, para o qual não há uma regra que a defina, de maneira que o próprio paradigma pressupõe a impossibilidade da regra, pois é a “mera exibição do caso paradigmático que constitui a regra” (Ibidem, p. 27).

Para que se tenha um paradigma é necessária a exibição paradigmática, quando seu uso normal e seu caráter denotativo são suspensos, sendo possível a inteligibilidade do conjunto. Assim, ao dissecar *Frankenstein em Bagdá* e *Só, a romanzeira*, intento encontrar em sua estrutura aquilo que trazem de singular em si mesmo e que me permita reconhecê-los e, se possível, diferenciá-los dos demais. Nesta dissecação estaria a promessa de encontrar neles sua própria assinatura.

A assinatura, como algo que perscruto nas narrativas, seria um signo que traduz suas qualidades ocultas e este seria o Núcleo da episteme de Paracelso. Para o filósofo “*signatura* [itálico do autor] é a ciência mediante a qual tudo o que está escondido é encontrado, e sem essa arte não se pode fazer nada de profundo” (III, 7: 133 apud AGAMBEN, 2019, p. 46). Paracelso define que o paradigma das assinaturas seria o *kunst signata* [arte signada], a assinatura originária, a própria língua, por meio da qual o primeiro Adão a tudo nomeou. À medida que atribuía nomes aos seres, Adão trazia à tona no ser o que esta assinatura apresentava de qualitativos.

Do mesmo modo, então, suspendo o texto literário de seu uso comum e o submetendo ao exame, dissecando-o, a fim de encontrar na sua espinha dorsal a assinatura pelo que manifesta os qualitativos que o define. E pensando que a própria língua é o arquétipo da assinatura, a partir deste exame dar-se-ia analogicamente resgatar neste *corpus* aquilo que traz de outras assinaturas pelo regime da língua — ou pela maneira que ela mesma se performa no mundo em diferentes períodos e contextos. Pois,

a língua obriga a entender essa semelhança [entre assinatura e assinado] não como algo físico, mas sim segundo um módulo analógico e imaterial. A língua, que guarda o arquivo das semelhanças imateriais, também é o cofre das assinaturas” (AGAMBEN, 2019, p. 49).

A classificação dos textos a partir de paradigmas estabelecidos por assinaturas os insere em outras relações paradigmáticas e hermenêuticas que condicionariam sua leitura, ou seja, ao transferirmos os textos para uma esfera pragmático-política, poder-se-ia esperar determinada abordagem crítica e não outra sobre eles. É o que decorre, por exemplo, da leitura orientalista — uma forma paradigmática — que se realiza dos textos literários em língua árabe, quando se cria pela palavra uma imagem da alteridade, ou se toma esta literatura como panfletária ou apenas como forma de resistência e não como obra de arte manifesta em uma língua que existe no seu tempo e espaço.

Ao recuperar o discurso foucaultiano, Agamben descreve um mundo em que há uma trama de semelhanças, analogias e correspondências e que, portanto, necessita dessas assinaturas, marcas de distinção, que nos orientem para que sejam reconhecidas e, citando o filósofo francês, assevera: “‘Não há semelhança sem assinatura. O mundo semelhante só pode ser um mundo assinado’, e o saber das semelhanças funda-se na identificação das assinaturas e em sua decifração” (FOUCAULT, 1966, p. 40 apud AGAMBEN, 2019, p. 81).

Na intenção de compreender o que une as duas narrativas para além de gestadas no mesmo tempo, espaço e língua, examino-as em busca dos detalhes que possam defini-las como narrativas de seu próprio tempo, detalhes que as fazem semelhantes ou divergentes de seus pares na contemporaneidade árabe. E por antecipação, desde a experiência das primeiras leituras, questiono se não seria o próprio corpo a assinatura destes romances.

Para a recuperação das assinaturas é necessário passarmos por traços e rastros da história e numa atividade de escavação, desde suas ruínas, reconstruir o contexto de produção, tendo em conta que

o objeto histórico nunca é dado de forma neutra, mas é sempre acompanhado por um índice ou por uma assinatura, que o constitui como imagem e determina e condiciona temporalmente sua legibilidade. O historiador não escolhe à toa ou de modo arbitrário seus documentos da massa sem fim e inerte do arquivo: ele segue o fio sutil e inaparente das assinaturas, que exigem, aqui e agora, sua leitura (AGAMBEN, 2019, p. 104).

Tal perspectiva destituída de imparcialidade é observada tanto em relatos ficcionados do evento que servem de pano de fundo para essas narrativas, como em obras que se pretendem menos

ficcionalis e mais objetivas — o caso do discurso jornalístico, por exemplo, que também opera como um meio de reconstituição dos eventos passados, nem sempre apenas pelo mero relato, mas conduzidos por um fio que perpassa os eventos e os alinha(va) a outros num determinado discurso.

A assinatura, nesse sentido, uma espécie de marca que transcende seu objeto e o submete a certa interpretação, estaria para a arqueologia como elemento a ser investigado para que esta matéria possa ser caracterizada. Ao comparar a arqueologia à história da Filosofia, Agamben (2019) retorna novamente a Kant que descreve a impossibilidade de se escrever a história desta ciência, pois a Filosofia, enquanto desenvolvimento e exercício da razão, não aconteceu, apresentando-se na forma de suposições do que poderia ou deveria ser. Ao não se dar numa perspectiva cronológica, trata-se de algo que não se realizou, sendo sua história “a história das coisas que não aconteceram” (KANT, 1974 apud AGAMBEN, p. 117).

Ainda citando Kant, Agamben segue “qualquer filósofo constrói por assim dizer sua obra sobre as ruínas de uma outra” (idem). Poder-se-ia dizer isso também da literatura e dos eventos dos quais trata; pois, ou não aconteceram porque são mera ficção, ou já não existem mais porque se diluíram no passado e o que resta seria apenas as ruínas da memória, e do que recolheu a história — formas de ficcionar, fixar discursivamente o inapreensível. E o que normalmente recolhe a História é a versão dos vitoriosos.

Como ciência das ruínas, a arqueologia seria “uma ‘ruinologia’, cujo objeto, mesmo sem constituir um princípio transcendental em sentido próprio, nunca pode realmente se realizar como um todo empiricamente presente” (Ibidem, p. 117). A literatura Iraquiana sob esta perspectiva, neste contexto, se constituiria a própria arqueologia de uma sociedade ar(ruina)da e, desde os seus escombros, investiga cada um de seus fragmentos entre corpos, vozes e destroços em busca de compreender¹⁵ quem se é (=subjetividade) e como se chegou neste lugar (=status quo).

Da mesma forma que a filologia não pode “restituir ipso facto ao texto crítico que ela produz seu caráter de fonte e constitui-lo como ponto de insurgência” (Ibidem, p. 127), tampouco

¹⁵ Percebo na minha própria escrita esta reiterada busca por compreensão: do outro, de mim mesma, da escrita, da tradução. Esta cons(ciência) me remete à questão da transcendentalidade que nela possa residir e à qual Franz Fanon também recorre quando questiona o que quer o homem? O que quer o homem negro? — e do homem negro estendo a questão ao contexto em tela: O que quer o sujeito iraquiano? E que “é assolada pelo problema do amor e da compreensão” (2008, p. 26). Neste exercício de compreensão por meio desta transcendentalidade retira o negro do homem para que o homem negro tenha resgatada a humanidade de que o colonialismo lhe privou e o ensinou a viver sem.

podem a literatura o fenômeno a que se refere e a tradução ao texto de partida. No ponto de insurgência, o qual não podemos precisar (se antes ou depois da invasão) cria-se um espaço e um sujeito que se anuncia desde esta ficção referida como literatura pós-2003.

A arqueologia seria então a investigação histórica que “tem a ver não com a origem, mas com o ponto de insurgência do fenômeno, e deve, portanto, se confrontar novamente com as fontes e com a tradição” e cujo ponto de insurgência se define por

a um só tempo, objetivo e subjetivo, situando-se, aliás, num limiar de indecidibilidade entre o objeto e o sujeito. Ele nunca é o surgir do fato sem ser também o surgir do próprio sujeito cognoscente (Ibidem, p. 128).

Tal arqueologia é uma *arché*, que, tanto em Nietzsche como em Foucault, não se lança diacronicamente para o passado, mas assegura a coerência e a compreensibilidade sincrônica do sistema. Neste caso, a arqueologia se daria num “a priori histórico, em que os saberes e os conhecimentos encontram sua condição de possibilidade”, e tal a priori “retrocede, por assim dizer na direção do presente” (Ibidem, p.133 e 137).

A pesquisa arqueológica, se proporia então, e aqui Agamben (2019) retoma novamente os estudos de Foucault, não à busca do modelo da origem, “ao contrário, reverter o procedimento, ou melhor, tornar a explicação do fenômeno imanente à sua descrição”, o que implicaria diretamente no uso de uma “matriz paradigmática, ao mesmo tempo concreta e transcendental, que tem a função de dar forma, norma e regra a um conteúdo” (MELANDRI, 1967 apud AGAMBEN, 2019, p. 138), um modelo do “a priori histórico”.

Partindo deste modelo teórico, após visitar outras obras iraquianas, investigo nas obras literárias, *Wahdaha chajarat ar-ruman — Só, a romanzeira —* (2010), do escritor e tradutor iraquiano Sinan Antoon e *Frankenstein fi Baghdad — Frankenstein em Bagdá —* (2013)¹⁶, do escritor e jornalista iraquiano Ahmad Saadawi, as assinaturas deste *corpus* e o que podem dizer sobre seu sujeito e sua realidade. Não obstante as narrativas difiram uma da outra em termos de

¹⁶ Para maior fluidez na leitura daqui em diante faço referência às duas obras literárias por meio da tradução ao português de seus títulos (em itálico), muito embora, até o término deste trabalho, nenhuma delas tenha sido publicada em português brasileiro.

enredo, a matéria principal da qual se constituem — de acordo com o observado ao longo da pesquisa — é a mesma, o corpo.

Se, na narrativa de Sinan Antoon, experienciamos a realidade de um lavador de corpos da fé chiíta e seus conflitos com a tradição, a modernidade e a frustração de se ter tolhido o sonho de ser artista num país ocupado pela guerra, em Ahmad Saadawi, encontramos a justiça e a tradição possíveis num país sob estado de exceção — um vendedor de velharias que junta membros de corpos, vítimas de explosões pela assolada Bagdá, e faz para si um corpo para que a justiça de um enterro digno seja dada aos injustiçados, e acaba criando um justiceiro, *Chesmeh* — o Frankenstein de Bagdá.

Por serem romances lidos e interpretados em diversas línguas, ambas as obras foram analisadas por diferentes vieses teóricos e estudadas como referência para que se compreendesse o seu próprio tempo. Não apenas porque são de autoria de escritores reconhecidos não só no mundo árabe — por meio de premiações e por fazerem parte de instituições acadêmicas estrangeiras —, mas autores que são lidos e ensinados, principalmente, em língua inglesa, em diversas disciplinas que não se resumem aos estudos literários, mas aos estudos da tradução, interculturais e pós-coloniais.

De modo que, para a crítica, a cena do estado social representada nestes romances seria o resultado da extensiva exploração colonial do Estado Iraquiano desde o período da tardo-modernidade, e se constituiriam um contradiscurso ao *status quo* proposto por seus escritores. Tal argumentação pode ser lida em diferentes trabalhos acadêmicos que trazem como tese central a ideia de que o romance está para ilustrar a contínua dominação do poder colonial, cujo fenômeno da guerra contra o terror seria mais um desdobramento. A massiva produção de romances¹⁷ vista após a invasão estadunidense no Iraque faria, então, parte da linhagem do romance pós-colonial e, de acordo com alguns críticos literários, seriam eles mesmos deste gênero ou estariam para refletir sobre os processos de ocupação colonial e formações identitárias.

¹⁷ Entre as dezenas de romances dessa temática e que não tiveram espaço na primeira parte desta tese, citamos aqui alguns: *A morte do livreiro* (Maqṭal baʿāʾ al-kutub), de Saad M. Rahim, de 2016; *Dormir nos campos de cereja* (Annawm fī huqul al-karaz), de Azhar Jirjis, de 2019; *O bairro de At-tanki* (At-tanki), de ʿĀliya Mamduḥ, de 2019; *A filha do rio Tigre* (Bint Dejla), de Muḥsim Al-Ramli, (considerado o segundo volume de *Os jardins do presidente*, citado aqui), de 2020; e *A tatuagem do pássaro* (Wachm At-taʿīr), de Dunya Mikhail, de 2020 (traduzido para o português por Beatriz Geminiani, pela editora Tabla, em 2022).

Al-Janabi (2016), assim como outros acadêmicos, identifica nos romances iraquianos contemporâneos uma retórica que estaria para representar uma identidade formada a partir de um nacionalismo pós-colonial. Em uma discussão que identifica os desafios implícitos na retórica da nação, a partir de Frantz Fanon (1961) e Edward Said (2011), Al-Janabi investiga nos romances argelinos e iraquianos uma historiografia latente dos diferentes processos de colonização nas regiões. Tais processos resultaram num estado mais exacerbado de sectarismo na sociedade iraquiana e na desilusão da população no que diz respeito à manipulação ideológica e política da nação, que reestrutura a subjugação e a opressão. Isolamento, falta de consciência crítica sobre as causas das crises internas e a inabilidade de se conectar com o mundo exterior, exceto pela linguagem da violência, seriam sintomas da imposição do nacionalismo no mundo árabe. A ideia de nação implementada nutriria políticas identitárias separatistas que alimentam a luta dentro da comunidade insuflando o conflito sectário e a instabilidade política.

O romance *Frankenstein em Bagdá*, como produto deste contexto, definiria a maneira em que iraquianos são capturados a partir de duas concepções de mundo diversas. Além de oferecer um lampejo sobre as práticas opressivas das tropas estadunidenses e do governo subsistente, traria também em contrapartida a resiliência de uma sociedade diante das tribulações. A narrativa, por conseguinte, ecoaria o que Said (2004) denomina ‘heroísmo humanístico’¹⁸, de onde a crítica de Saadawi sobre o *status quo* bem como a articulação da agência humana seriam uma afirmação da unidade humana face à opressão (AL-JANABI, 2016).

As representações de Saadawi de um Iraque caótico é análoga ao imbróglio que Fanon (1961) diz afligir os países colonizados a níveis social, cultural, intelectual, econômico e político. A principal ideia de Saadawi, no entanto, seria observar como a guerra contra o terror ela mesma provocaria mais do que nunca disrupção, deteriorações e violência no Iraque (AL-JANABI, 2016).

¹⁸ Edward Said define em *Humanism and Democratic Criticism* (2004) o conceito de ‘heroísmo humanístico’ não baseado na prática humanística eurocentrista e na identidade nacionalista, mas como uma prática de aspecto integral do funcionamento do mundo e não um exercício de retrospectiva nostálgica sobre a ancestralidade humana; ou seja, é o empoderamento da até então confusas interrelações entre práticas humanísticas e as humanidades, e a ênfase na relevância do humanismo com vista nos eventos do mundo como conexões que tornam a unidade da humanidade um ato possível. Tal perspectiva seria um desafio para a modernidade fundamentada em categorizações e no colonialismo.

Outra leitura recorrente do romance de Saadawi é a de que, por meio de um justiceiro na figura de um monstro, *Frankenstein em Bagdá* seria a representação das consequências da ocupação estadunidense e do subsequente estado de guerra. Na proposta de leitura de Teggart (2019), Chesmeh, o Frankenstein de Bagdá, seria uma crítica às ansiedades, ações, estilo de vida e crenças dos envolvidos e daqueles que viveram o pós-guerra em Bagdá. Tomada como uma ficção gótica, para o acadêmico, esta seria uma estratégia narrativa de Saadawi para apontar a obscura realidade, a justiça parcial e subjetiva, e a violência cíclica.

Apesar de enfatizar o corpo social, tais abordagens deixam escapar como as consequências desse regime de dominação tardo-moderno atravessam o corpo do sujeito e o metamorfoseia, haja vista que a própria corporificação do Frankenstein de Bagdá — que tem seu corpo ameaçado a todo instante pela figura do tempo — é produto dos processos de dominação que redundam sempre em violência.

Essa violência experimentada pelo Iraque é elemento central na leitura que Mahmoud (2015) faz da obra *Só, a romanzeira*. A guerra, como maior fonte de violência, estabelece-a ilimitada e inimaginada no mundo. Por sua nação ter sido palco de recorrentes conflitos bélicos e, conseqüentemente, ter experienciado o trauma, o sujeito iraquiano encontraria na literatura espaço para reclamar sua humanidade. Na sua leitura, o romance de Antoon se constituiria, por assim dizer, um testemunho e protesto contra a guerra, expondo os seus efeitos devastadores pelo uso da violência. Amparada por teóricos sobre a violência, tais como Hannah Arendt, Mahmoud (2015) traça uma anatomia da violência e, quando se volta para *A romanzeira*, não encontra o corpo traumatizado, mas essencialmente o trauma, sua natureza e a destruição causada pelas guerras.

Embora durante o meu processo de pesquisa também tenha flertado com teorias pós-coloniais e a possibilidade da emergência de um romance de guerra, como outros estudiosos da área, ao ampliar o escopo de trabalho para outras disciplinas, as leituras dessas obras, que foram se enredando, centraram-se cada vez mais no corpo do sujeito iraquiano, afastando-se do coletivo, da cena da guerra, e do discurso histórico — apesar de não os perder de vista — e da ideia de estes textos se constituírem um contradiscurso à exploração colonial. Ao que me parece há aqui uma mudança de interlocutor, passa-se do homem branco, na lógica do debate Oriente *versus* Ocidente, a uma reflexão introspectiva na direção de um público local — tendo em consideração que essas narrativas encontrarão este interlocutor por meio da tradução. Entretanto, como assevera Dabashi

(2015), esse interlocutor branco do Orientalismo seria uma figura imaginária, que não existiria, consistindo-se também de uma ficção.

Na leitura e tradução que faço destas obras, considero o corpo do sujeito iraquiano sua assinatura, um corpo sob uma violência que se retroalimenta e que parece não ter qualquer perspectiva de ser interrompida porque serve a um propósito. A violência, ficcionalizada como uma resposta transnacional à barbárie, dentro do contexto da tardo-modernidade — que em si mesma prevê a aniquilação de tudo que é local no outro quando demanda sua modernização — opera segundo às leis de uma necropolítica que estabelece a guerra, cuja principal função é o controle cabal dos corpos.

Dentro deste sistema da política de morte não há a oposição corpo vivo *versus* corpo morto, senão corpo vivo *versus* a morte no corpo — ou seja, um corpo que vive a morte humana. Em oposição à ideia de morte Hegeliana de que lança mão Mbembe (2018) para cunhar seu conceito de necropolítica, o homem, aqui, não é “em sua existência humana ou que fala, uma morte adiada e consciente de si” (KOJÉVE, 2002, p. 512), ou a morte que vive uma vida humana — mas como descrito no romance de Al-Ramli (2018), o corpo que encontro é o homem que vive a morte humana:

Quando lhe contaram, nesta manhã, que a cabeça de seu amigo de infância, Ibrahim, estava entre as sete cabeças, respondeu: Acabou! Descansou. Desta vez morreu de verdade deixando a gente a mercê deste destino caótico e da nossa espera inútil pela morte. A gente, morto em vida.

أما حين أخبروه، هذا الصباح، بأن رأس رفيق عمره إبراهيم بين الرؤوس التسعة، فقد أجاب: خلاص، لقد ارتاح، لأنه مات فعلاً هذه المرة، تاركاً إيانا لفوضى الأقدار وعبث انتظارنا لموتنا، نحن الأموات في الحياة (ص. 10).

Mas se percebe vivo, porque é corpo desejante, mesmo quando tudo o que se vive é morte, e se manifesta em *corpus* desejável — e, portanto, passível de fruição e de prazer. Porque mesmo num cenário de horror se cria nesses enredos um lirismo que se impõe como um ato contra toda a violência que impera no mundo, e a própria narrativa enquanto obra de arte carregada de violência é ato contra violência. Ao se compor como corpo sedutor, pelo prazer do texto, demanda ser traduzido. Entretanto, quando aqui o traduzo, enquanto excertos, são fragmentos de um *corpus* que

é também violentado/ violado a serviço da tradução, que não existe sem cortes, substituições, amputação, apagamentos — sequestros identitários — mas chega como única possibilidade de ser.

PARTE II

II.I Às voltas entre os fragmentos da historiografia de uma literatura

Com o intuito de conhecer a origem das vozes que ecoam na prosa iraquiana contemporânea, faço um recuo historiográfico para o período em que se formou o gênero de narrativas modernas no cânon árabo-iraquiano, na tentativa de reconstituir o contexto em que emergem as obras *Frankenstein em Bagdá* (Saadawi), *Só, a romanzeira* (Antoon) e seus pares. Este percurso, considerado um tanto longo através da historiografia, literária situa-se no que se denominou modernidade árabe¹⁹.

A partir deste percurso, intento percorrer as principais temáticas abordadas nessa literatura, bem como sua recepção pela crítica e as leituras políticas realizadas ao longo da história. Intento, ainda, perscrutar o *ethos* do sujeito que se constrói nas narrativas modernas e que espelha um caráter iraquiano que se reitera entre os povos árabes, como por exemplo o de que há uma consciência política que permeia todas as esferas de sua vida e de um nacionalismo insuperável, além de um humor peculiar na representação de sua maneira de lidar com as diversas questões da vida ordinária, mas também com a política — não obstante toda mazela que assola o país.

A historiografia da literatura iraquiana observa uma tendência entre os escritores modernos a manifestar suas críticas e demandas sociais por meio do texto literário, assim como seu posicionamento político com relação aos regimes em vigor (cf. AL-MUSAWI, 2006). Tendência esta que faz coro com as vozes emergentes em outras nações árabes que também, sob regimes coloniais, reclamam sua independência e soluções políticas para as contingências locais, de modo que parece haver uma tradição literária que, em certa medida, traz no cerne de sua formação o engajamento político.

Esse fenômeno se tornou ainda mais evidente com o surgimento da vertente pós-colonial no sistema literário árabe, a partir da primeira metade do século XX, em que se tinha como temática central o encontro do Oriente-Occidente e suas consequências da relação colonial nas diferentes esferas da sociedade. Possivelmente, esse episódio histórico tenha influenciado as leituras das

¹⁹ O referido período tem como principal marco a queda do Império Otomano do qual a região que veio a ser o Iraque moderno fazia parte, no final do século XIX, e o controle europeu dos territórios que viriam a ser os Estados Árabes Modernos, por meio do colonialismo. Na literatura, a transição far-se-ia representar, sobretudo, em termos de forma com a introdução da poesia lírica e, na prosa, do romance.

narrativas que surgem a partir de 2003, justificando assim a celeuma de teorias que ensaiavam taxonomias diversas para essas obras, com vistas a defini-las como pós-colonial ou numa nova vertente cujos paradigmas lhes fossem semelhantes, dada a conjuntura da ocupação.

Não obstante sua contribuição para a formação de um pensamento crítico no que diz respeito às relações Norte-Sul Global, essa profusão de textos críticos e suas análises pouco têm refletido sobre os sujeitos que protagonizam as narrativas e a experiência que se dá no corpo. Contudo, se dedicam a, por meio de análises comparativas, cunhar taxonomias a depender do argumento que trazem no bojo de seu discurso, o que pode variar desde o mais popular pós-2003, que não diz muito sobre a temática, embora marque um período histórico, ao pós-colonial²⁰ e chega então ao pastiche²¹ crítico do pós-colonial gótico.

Entretanto, a despeito de esses textos, que ainda estão conquistando seu espaço tanto no sistema literário iraquiano como no sistema árabe, trazerem o espectro da ocupação estadunidense no Iraque, tanto na *Romanzeira* de Antoon e no *Frankenstein* de Saadawi quanto nas obras com as quais dei início a este trabalho²², o fenômeno, quando explorado, não é central para a narrativa. Pois, ao que se lê nessas narrativas, a guerra funcionaria como um elemento de pano de fundo, propulsora e fomentadora de conflitos que levariam à revisão e reflexão de questões da própria

²⁰ Para o emprego do termo pós-colonial, deve-se fazer uma defesa da ocupação americana como um processo de colonização nos mesmos moldes em que se viu nos séculos XIX e XX operado na mesma região. Embora não tenha pretensão alguma de encaminhar a discussão para uma definição mais precisa do que foi politicamente a ocupação estadunidense em solo iraquiano, considerando minhas limitações sobre o tema, faço coro a analistas que argumentam a presença dos Estados Unidos no Iraque como “uma ocupação militar estrangeira” cuja principal função é “uma sistemática imposição da violência sobre todo um povo” (ROSEN, 2010, p. 284) como um mecanismo de regimes imperialistas.

²¹ Utilizo o termo pastiche crítico tendo em vista a ambiguidade que o vocábulo ‘pastiche’ poderia criar no contexto em tela, ao mesmo tempo que contemplo a perspectiva do conceito ‘pastiche crítico’ que se desenha a partir da ideia de uma técnica que parte da imitação de um estilo, ou da mescla de estilos, seja para crítica ou comentário para a criação de uma obra, questionando-se assim a ideia de originalidade, ou, ainda, a ideia de um trabalho literário grosseira e meramente copiado pelo outro. Recupero, aqui, também o trabalho de Perrone-Moisés (1994) intitulado *Pastiches críticos* que apresenta a perspectiva de como o paratexto recria uma obra literária a depender do embasamento teórico de análise.

²² As obras a que me refiro aqui trata-se do conjunto inicial de romances aos quais me dediquei à leitura e ao estudo — cujos excertos de algumas delas comento na primeira parte deste trabalho — para, enfim, selecionar os dois romances sobre os quais me debruço para escrever esta tese. São elas: AL-DULIAMI, L. Sayidat Zuhail (As Damas de Saturno), 2017; AL-RAMLI, M. Hadaiq ar-raisi (Os jardins do presidente), 2012; ANTOON, S. Ya Maryam (Ave Maria), 2012; Wahdaha chajarat ar-ruman (Só, a romanzeira), 2010; BADR, A. Haris at-tibgh (O guardião do tabaco), 2008; KACHACHI, I. Al-Hafida al-amirikiya (A neta americana), 2008; NURI, C. Kilab Jiljamich (Os cachorros de Gilgamesh), 2008; SAADAWI, A. Frankenstein fi Baghdad (Frankenstein em Bagdá), 2013; e, SAADUN, A. A. Mudhakhirat kalb Iraq (Memórias de um cachorro iraquiano), 2012.

sociedade iraquiana. Como experienciado e narrado pelo jornalista estadunidense Nir Rosen (2010),

a presença estadunidense ativamente criou muitos desses problemas “e leu a história inversamente” em uma tentativa de minimizar seu papel no Iraque. Mas o Iraque não é Ruanda, onde estadunidenses podiam assistir tutsis e hutus assassinarem uns aos outros e alegar que não era um problema seu. A guerra civil no Iraque começou com a ocupação dos Estados Unidos (p. 22)²³.

Apesar de toda a complexidade histórica decorrente das políticas e diversas guerras protagonizadas pelo regime ditatorial, a invasão estadunidense foi decisiva para o estado de guerra que tomou o país depois da queda de Saddam Hussein. Embora a presença militar dos Estados Unidos seja a principal fonte causadora de todo o colapso social a que esses textos se referem, o outro estrangeiro se faz perceber apenas como uma presença espectral²⁴. Todavia, o que mais chama a atenção nas representações é a distância que há entre a população iraquiana e os homens das forças armadas estadunidenses, fato que nos fez refletir sobre a imprecisão do gênero pós-colonial aplicado a esses textos.

Quanto à defesa de taxonomia de gênero pós-2003, esta me parece um tanto quanto infundada, pois como se verá tanto na *Romanzeira*, de Antoon, como no *Frankenstein*, de Saadawi, assim como nos demais textos arrolados, suas principais questões também são tocadas no romance árabe de outras nacionalidades. Não se trata de uma condição *sui generis* já que sectarismo etnorreligioso, conflitos intergeracionais, regimes ditatoriais, corrupção, conflitos civis, também

²³ “[...] the American presence actively created many of these problems and “read history backward” in an attempt to minimize the American role in Iraq. But Iraq is not Rwanda, where Americans could watch Tutsis and Hutus slaughter each other and claim it was not their problem. The civil war in Iraq began with the American occupation”.

²⁴ Bem, o leitor de *Al-Hafida al-amirikiya* (A neta americana), de Inaam Kachachi, poderia discordar desta afirmação no sentido de que, precisamente nesse romance, temos a personagem iraquiana que retorna ao Iraque como intérprete do árabe e vive aquartelada com outros estadunidenses e, portanto, nesse caso, teríamos uma representação da relação da alteridade Ocidente-Oriente. Minha leitura é que, diferentemente do registro pós-colonial, não temos nenhum personagem estadunidense com protagonismo e representação como contraponto ao sujeito iraquiano, seja nos romances ou nos contos com os quais trabalhamos. Tal divergência, para a discussão em tela, seria uma evidência da variedade temática, uma vez que o encontro (confronto) de alteridades é fundamental para composição da vertente pós-colonial. Precisamente no romance de Kachachi, a leitura que faço é de Zayna como a protagonista iraquiana emigrante, cuja alteridade é o sujeito iraquiano que nunca deixou o Iraque, pois é a ele que a protagonista está sempre se contrapondo e comparando.

são fenômenos experienciados por outras nações árabes, como por exemplo o Líbano, Palestina, Síria, Egito, entre outros.

Essa insistente taxonomização de gêneros e subgêneros fundamentada em leituras políticas de textos árabes seria sintoma de um inconsciente político que induz de imediato a leituras pré-determinadas impedindo a leitura e a interpretação de um novo texto — ou seja, a leitura passa a ser dirigida pela simples taxonomia do texto em questão. No caso pós-colonial árabe, as interpretações histórico-político-sociais já viriam embutidas naturalmente devido ao gênero atribuído a determinada obra. Ocorre que, em certa medida, os textos seriam recebidos, como proposto por Jamenson (1992), com falta de frescor e se apresentariam como sempre-já-lidos a partir de uma ficção organizacional.

Dentro do escopo desta tese, minha crítica não é em direção a uma taxonomia do romance iraquiano contemporâneo que emerge a partir de 2003, contudo a taxonomias que induzem a leituras restritivas do texto, colocando-o a serviço apenas da re-escritura da História que é sempre narrada da perspectiva dos vencedores.

Aliada à taxonomia tendenciosa, estaria a questão da crítica estética ao romance árabe que traz na sua forma traços e rastros locais que fugiriam da concepção de romance formulada e difundida entre os países do Norte Global. Tal estranhamento diante do diferente provocaria leituras dirigidas superficiais e etnocêntricas de narrativas não-eurocentristas e resultaria em traduções manipuladas²⁵ para atender ou apelar a uma determinada audiência.

Essa discussão é representada de maneira criativa e bastante crítica no romance egípcio *If An Egyptian Can not Speak English* — Se um egípcio não consegue falar inglês —, de 2022, escrito pela egípcia Noor Naga. Neste romance, escrito em língua inglesa, Naga explora de maneira profunda as emoções de uma novaiorquina, filha de egípcios que se muda para o Cairo em busca de autoconhecimento e conexão com suas origens. Embora nos Estados Unidos faça parte de uma família de imigrantes, quando chega ao Cairo se dá conta de que pertencer à classe média e ter um passaporte estadunidense faz dela um sujeito totalmente diferente daqueles em quem buscava identificação por sua ancestralidade. Essa diferença passa a ser ainda mais intransponível quando

²⁵ Sobre a questão da manipulação da tradução da literatura árabe, em minha dissertação de mestrado faço uma revisão historiográfica de como desde a recepção de *As mil e uma noites* a literatura árabe é domesticada para que possa integrar o sistema literário europeu por meio das traduções (ALVES, 2019).

começa a se relacionar com um egípcio politizado, mas de uma família paupérrima do vilarejo de Chobrakheit.

Apesar de a temática do romance já trazer questões fundamentais para se discutir a diáspora, o texto de Naga surpreende pela maneira em que é estruturado, tendo em conta o romance árabe contemporâneo²⁶. O texto é dividido em três partes: na primeira, os episódios são introduzidos por questões polêmicas às quais é oferecido como resposta o relato de um fato ocorrido durante sua estada no Cairo; na segunda parte, as questões desaparecem e temos a experiência de estar diante da consciência dos protagonistas, a partir de um ponto de vista autodiegético, a moça no maior quina e o garoto de Chobrakheit — ambos personagens não são nomeados diretamente no romance. A terceira parte, e a que mais interessa para nossa reflexão, trata-se de um diálogo do exercício de leitura do manuscrito de uma “terceira parte” — apesar de não haver qualquer menção, a impressão que se tem é de que estamos diante de um grupo de escrita criativa —, com a participação de uma personagem chamada Noor e mediada por um instrutor. Nas quase trinta páginas que sucedem, temos esse grupo, cujos membros têm nomes ocidentais (Minnie, Alex, Laura, Candice, Tim e Jaques), discutindo a qualidade do romance que para eles chegam como um manuscrito das partes 1 e 2.

Para além das leituras categóricas sobre o caráter e a cultura narrados nas páginas que o grupo tem em mãos, é interessante observar como a recepção e a crítica é negativa sobretudo pelos aspectos formais do romance:

MINNIE Bem, a parte I estruturalmente estava um tanto estranha, sem qualquer paragrafação, e a perspectiva oscilando para frente e para trás... foi extremamente difícil acompanhar, em termos de enredo, e deixou muitas questões sem respostas — literalmente — e essas questões que não têm nada a ver com os eventos reais, e eu sei que Noor queria que fosse— (p.164).²⁷

²⁶ Entendo caber aqui o debate se o romance escrito no idioma do colonizador (inglês e francês, no caso árabe) ainda deva ser considerado literatura árabe ou transnacional. Mas, para os fins do que proponho para esta discussão, há uma preocupação muito maior no que concerne à origem do texto e seu aspecto formal do que o idioma em que se escreve.

²⁷ MINNIE I mean, part I was structurally weird enough, what with no paragraphs and the perspective flipping back and forth... It was really hard to follow, plot-wise, and just left so many questions unanswered — literally — these questions that have nothing to do with the actual events, and I know Noor wanted it to be—

Mais adiante, outro membro, Alex, questiona a falta de descrição espacial e dos locais em que se encontram os personagens, seja no Cairo ou em Chobrakheit:

Depois de todo este tempo, eu ainda não sei com o que se parece o centro do Cairo. É formado de arranha-céus? Tem mercados ou shoppings? O que as mulheres estão vestindo nas ruas? E, da mesma forma, o vilarejo Chobrakheit — [*encolhe os ombros*] eu não tenho a menor ideia (p.167)²⁸

Ainda questionando a forma do romance Jaques comenta:

JACQUES [Ele espera até que os outros parem de rir antes de falar]
Só alguns pontos. Pra mim também deu trabalho demais... Acho que seria bom parágrafos. E, por que não? Algumas aspas, talvez? Pra que o diálogo seja mais fácil de acompanhar, porque o *itálico* — nem sempre é o suficiente. A alternância de vozes [*franze o cenho e balança a cabeça de um lado para o outro*], às vezes fica clara, às vezes não (p. 183)²⁹.

Jaques é interrompido e, então, termina sua fala: “Mas meu feedback é... nós não precisamos da terceira parte”³⁰ (ibid., p.18).

O cenário que se cria na terceira parte do romance possibilita uma chave de leitura de como os textos, mesmo escritos em língua inglesa — por autores que têm a língua inglesa como primária —, passam por uma crítica que não é, de modo algum, fictícia. A recepção bastante crítica ficcionada nesse romance se estende aos artigos acadêmicos e às resenhas críticas que discutem literatura árabe e remontam à emergência do romance no sistema literário árabe. Pode-se dizer, de maneira mais generalizada, que este seja um fenômeno que compreende a literatura do Sul Global, haja vista que escritores da América Latina tiveram seus trabalhos reconhecidos pelo valor artístico entre as décadas de 1960 e 1970 com o *Boom* latino-americano e a proeminência de autores como Gabriel Garcia Marquez, Julio Cortazar, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes entre outros. Até

²⁸Afterall this time, I still don't know what downtown Cairo looks like. Is it skyscrapers? Are there markets or malls? What are the women wearing in the street? And, like, the village Shobrakheit— [shrugs] I can't picture it at all.

²⁹JACQUES [He waits for others to finish laughing before speaking.]Just a few things. For me there was also too much labor...I think paragraphs would be good. Why not? Some quotation marks, maybe? To make the dialogue easier to follow, because italicization-itis not always enough. The switching voices... [frowns and tilts his head from side to side] sometimesclear, sometimes no.

³⁰“But my main feedback is ... we do not need thethird part.

meados do século XX e antes do *Boom* latino-americano³¹, a literatura da região atraía pouca, ou quase nenhuma, atenção da crítica por ser considerada uma literatura imitativa e derivada de uma tradição europeia. A literatura árabe nesse mesmo sentido passa a ganhar certo reconhecimento, ao final dos anos 1980, com a premiação do Nobel atribuída ao romancista egípcio Naguib Mahfouz, e, sobretudo, pelo engajamento político e social que passa a ser lido como elemento distintivo tanto na prosa quanto na poesia.

A discussão sobre a recepção da literatura árabe pelo Norte Global — numa conjuntura vertical e hierarquizada Norte-Sul — é extensamente explorada por Karim Mattar (2021) ao analisar a recepção do romance, na tradução para a língua inglesa, *Mudun al-milh* (1984-89)

³¹ O *Boom* latino-americano ocorreu entre as décadas de 1960-1970 e ficou marcado pelo experimentalismo e inovação narrativa caracterizadas pelo realismo mágico, bem como pelo seu engajamento político e social em oposição ao imperialismo e a desigualdade.

Cidades de sal —, de Abdelrahman Munif³². Tal discussão³³ é extremamente importante para nossa compreensão sobre como se deu a relação dialógica Norte-Sul, por meio da literatura árabe, e como é possível observar uma variação na posição desse eixo, evidenciando uma mudança de interlocutores, ou seja, uma mudança na direção do discurso literário possível de se constatar na literatura sobre a qual me dedico neste trabalho. Apesar desse redirecionamento, o mesmo espectro manifesto quando da composição do romance de Munif parece também planar sobre as páginas do *corpus* deste trabalho.

³² O economista saudita Abdelrahman Munif, nascido na Jordânia, começa a escrever ficção após seu engajamento político nas questões do Oriente Médio. Filho de mãe iraquiana e pai saudita, o escritor se formou na Universidade de Bagdá e se filiou ao partido socialista Baath, por rejeitar os principais posicionamentos políticos do partido comunista iraquiano de então. Devido às suas atividades políticas foi expulso da universidade e teve de terminar seus estudos no Cairo, onde obteve título de doutor em economia petrolífera. Na década de 1960, Munif trabalhou para o Ministério do Petróleo na Síria e para o Conselho do Comando Revolucionário no Iraque. Sua principal obra é formada de cinco volumes, intitulada *Mudun al-milh*, escrita entre 1984 e 1989, e traduzida para o inglês, sob o título *Cities of Salt*. Essa obra gigantesca trata do processo de modernização ocorrido na península arábica, por meio de uma cidade fictícia chamada Mooran, que figura o Reino da Arábia Saudita que surgia no período de exploração petrolífera — processo que dividiu uma sociedade entre ricos e pobres nômades. Munif pertenceu à geração que testemunhou o processo de descolonização no país, mas teve suas esperanças frustradas ao ansiar pela democracia e socialismo que não chegavam, apesar de habitar os discursos dos ditadores corruptos e de seus aliados e os poderes petrolíferos americano e britânico. Para o autor, o petróleo, o Islã político e a ditadura foram os responsáveis por levar as sociedades árabes ao colapso, à agitação e às misérias vividas nesses países na busca pela modernização. Embora se opusesse ao regime de Saddam Hussein, se posicionou contra a invasão estadunidense, em 2003.

³³ Já na fase final da dissertação deste trabalho, tive acesso ao texto escrito por Tariq Ali (1993), no qual faz uma crítica às contradições do capitalismo e sua relação com a literatura que acredito fazer coro com a análise a que me proponho. Ao fazer menção a insossa literatura que se produz nos Estados Unidos, traz como contraponto a ela o romance *Cidades de Sal*. Sobre o texto de Munif, quando traduzido ao inglês, ele diz: “O romance passou despercebido na cena literária londrina. Naturalmente. Os críticos estavam preocupados com relatos delgados e melancólicos da vida da classe média nova-iorquina. Um livro curto, leve, porém inteligente sobre um homem esquentando a mamadeira de seu filho estava sob a fúria da época. Na temporada seguinte, o tópico poderia ser a narrativa épica de um assassinato em um campus, com um indivíduo associal novamente enfeitando o ponto de vista do escritor. Deixe-me ser direto e reto. A obra de Munif vale muito mais do que as porcaria sendo publicadas pelas editoras na Inglaterra e nos Estados Unidos. Importa que o autor tenha já sido privado de sua nacionalidade pela família que governa a Arábia Saudita? Não muito. Por quê? Munif vive no exílio em Damasco. Mas ele tem a satisfação de saber que seus livros são lidos por todo o Oriente Médio, que eles circulam clandestinamente na própria Arábia Saudita, onde são lidos e apreciados. Ele tem uma relação muito próxima com seu leitorado e isso é algo que vale muito mais ao autor do que louvores de críticos ocidentais” (O texto *Literatura e realismo de mercado* é uma versão editada de uma palestra dada na Conferência de Jovens Escritores da América Latina e da Espanha em Molina, Espanha, em fevereiro de 1993.).

Ao se debruçar sobre o romance de Munif e explorar as críticas realizadas ao texto por um público tanto anglófono quanto arabófono, Mattar³⁴ cria espaço para a reflexão sobre a questão que se põe: uma vez o gênero romance não ter sido um gênero gestado no sistema árabe, mas adotado por meio da tradução e, posteriormente pela emulação em língua árabe, deveria permanentemente viver entre os árabes mantendo as características do lugar de origem e jamais ganhar caráter local? Sob esta perspectiva, o romance, assim como os outros conceitos e sistemas adotados no processo de modernização, — como democracia, a organização social, modelos econômicos, entre outros — deveria ser reproduzido — se possível — segundo os paradigmas eurocêntricos, a despeito do tempo e espaço de desenvolvimento, para então ser considerado universal?

Traduzido ao inglês no ano de 1987-93, o texto de Munif recebeu uma crítica publicada no *The New Yorker*, por John Updike, em 1988, que considerou Munif “[...] insuficientemente ocidentalizado para produzir uma narrativa que se pareça com o que chamamos romance”³⁵. Desde uma posição de monopólio do paradigma do gênero romance, sua crítica reside sobretudo no que diz respeito à ausência de uma figura central suficientemente real para atrair o interesse do público ocidental. Além de ficar aquém do esperado no quesito da aventura moral individual — um dos principais elementos do romance europeu — de acordo com os paradigmáticos Dom Quixote, de Cervantes, e Robinson Crusoe, de Daniel Defoe.

Quando analisado pelo palestino Issa Boullata, por Ilana Xinos e por Peter Hitchcock (cf. MATTAR, 2021) — que se sentiram obrigados a apresentar uma réplica ao proposto por Updike — foi manifesto ainda certo estranhamento, pois, embora *Mudun al-milh* (Cidades de sal) tenha sido considerada uma narrativa que carecesse de um protagonista aos moldes europeus, traria um protagonista que foge aos padrões de identidade, espaço, e função no enredo. Para Boullata, a própria sociedade retratada no romance seria o protagonista do romance — uma escolha deliberada do autor — dada a conjuntura histórica da Península Arábica, que demandava uma proposta mais coletiva. Para Xinos, a própria ideia de coletivo presente nas sociedades beduínas seria um fator

³⁴ A crítica realizada por Mattar é também um sintoma que tive ao longo do percurso de pesquisa da fortuna crítica, e sobre o qual tratei na dissertação de mestrado (ALVES, 2019), em que descrevo as rotulações e reducionismos por que passa a literatura contemporânea árabe na recepção seja por meio de tradução ou na língua original.

³⁵ “[...] insufficiently Westernized to produce a narrative that feels much like what we call a novel” (UPDIKE, 1988, p. 618 apud MATTAR, 2021, p. 01).

que levaria o autor a fazer essa escolha. E, de acordo com Hitchcock, a autoidentificação herdada por Munif de cunho coletivo levou-o a preterir o modelo europeu de caracterização, optando por uma transposição da experiência da comunidade em questão.

Mudun al-milh (Cidades de sal) registra as traumáticas transformações ocorridas na Península Arábica, sobretudo na Arábia Saudita, com a invasão do maquinário da indústria do petróleo na imperturbável paisagem do deserto. Estadunidenses começam a chegar em seus navios, desembarcando mulheres seminuas para atrair e entreter homens que viviam isolados no deserto e que já não têm mais controle sobre seus desejos, mas também não os podem aceitar. Diante do imperialismo que se erige no seio do deserto, trabalhadores se rebelam enquanto líderes locais são seduzidos por aparelhos de rádio e telefone.

Enquanto Moroon — a cidade fictícia — vai se transformando numa sociedade de consumo, um proletariado enfrenta a repressão e a morte e encontra no discurso de um profeta muçulmano razões para resistir. Em meio ao caos que impera no corpo social, as palavras do profeta são de acusação aos estadunidenses por terem sido a fonte de toda moléstia e a raiz de todos os males naquela cidade.

Mattar (2021) entende que, apesar da argumentação de Boullata, de Xinos e de Hitchcock em defesa do romance de Munif ao proposto por Updike, há ainda aqui uma tentativa de fazer esse romance caber nos padrões de gênero europeu sem que se questionasse o próprio paradigma, ou seja, ele “identifica isto como sintomático de uma literatura universal que pode apenas conceber como romance — e por extensão, o literário — dentro de uma perspectiva eurocêntrica”³⁶.

Na interpretação de Mattar (2021) Munif optou por desconstruir a ideia de protagonista postulada pelo paradigma do romance europeu, a partir de uma formatação que refletiria o contexto de produção da obra — a descoberta de poços de petróleo no Golfo e a invasão das companhias de extração de petróleo estadunidenses. Propõe ainda que se trata de

um romance contra-histórico que busca reinscrever a história dupla dos beduínos de despossessão material e historiográfica, e abrir espaço no imaginário cultural (global) para as perdas, a violência e ruptura que têm sido eliminadas ou

³⁶ “[...] identify it as symptomatic of a world literature that can only conceive of the novel—and, by extension, of “the literary”— within a Eurocentric framework” (2021, p. 74).

substituídas por narrativas oficiais sauditas e estadunidenses, formadas pela petro-modernidade³⁷.

Desconcertado com o fato de, na crítica em defesa ao texto de Munif, haver uma justificativa à fuga do paradigma e não um convite ao questionamento de sua imposição, com sua análise ao romance, Mattar tem por objetivo demonstrar as relações entre o conceito de Literatura Universal (*Weltliteratur*), Orientalismo e Modernidade e como isso se reflete na literatura árabe.

Em defesa da expressão formal do romance de Munif, no contexto da modernidade periférica e recusa de uma modernização limitante, Mattar (2021) lança mão do que propõe o crítico pós-colonial Neil Lazarus — amparado por teóricos como Immanuel Wallerstein, Frederic Jamenson e Franco Moretti — quando afirma que modos particulares de representação da modernidade em tempos e espaços diferentes deveriam ser considerados não uma alternativa, mas uma modernidade contemporânea — uma forma diferente do acontecimento da modernidade — que traz no seu bojo especificidades de todas as sociedades que partilham uma referência comum atrelada ao capital global e suas demandas. Nesse sentido, Lazarus, conforme cita Mattar, “[...] defende que ‘literatura universal’ deveria ser compreendida como a ‘literatura que registra e reúne a lógica social da modernidade’³⁸ (LAZARUS, 2011, p. 122 apud MATTAR, 2021, p. 81) em toda sua diversidade.

O texto de Munif, nesse contexto, tratar-se-ia de uma contribuição singular à forma do modernismo periférico árabe a partir do retrato da modernidade periférica localizada no Golfo, na iminência da descoberta e exploração petrolífera, mobilizada pela dinâmica do capital global que se infiltra numa comunidade de beduínos e transforma toda uma sociedade.

Nessa abordagem do romance no mundo árabe desde a perspectiva da modernização — concebida como um processo “civilizatório” que passa pela criação de novas fronteiras e de estados modernos árabes em territórios nômades e, posteriormente, pela administração e controle dessas

³⁷ “a counter-historical novel that seeks to re-inscribe the story of the Bedouins’ doubled material and historiographical dispossession, and to pry open a space in the (global) cultural imaginary for the losses, the violence and disruption that have been written out of or overwritten by official (Saudi, American) narratives, those wrought by petro-modernity” (idem, p. 77).

³⁸ “[...] proposes that “world literature” be understood as ‘the literature that registers and encodes the social logic of modernity’.

sociedades por meio do alistamento do serviço militar, o serviço de saúde e a educação — é possível inferir como o sistema universal de literatura perceberia a literatura local.

Pensado sobretudo no século XIX, o conceito de *Weltliteratur* — *World Literature* ou literatura universal — traz no seu cerne o questionável conceito de universal que se baseia na ideia eurocêntrica de nação. Nesse sentido, muito mais importante para a discussão que a própria definição de literatura, a noção de universal seria chave para pensar o tanto mais excludente ele potencialmente é do que agregador³⁹.

Partindo de abordagens propostas por três nomes fundamentais para pensar a historiografia da literatura — David Damrosch, Franco Moretti e Pascale Casanova — é possível perceber como esse conceito transita nos estudos literários com o pressuposto da ideia de nação no seu âmago. Na concepção de Damrosch (2003), o conceito de literatura universal foi lido como “um subconjunto de uma totalidade de literatura”⁴⁰, embasado numa teoria e metodologia que “abarcam todos os trabalhos literários que circulam para além da cultura de origem, seja traduzido ou no seu idioma original” (apud MATTAR, 2021, p. 03).

Moretti discute o termo *Weltliteratur*, recuperando-o dos escritos de Goethe e de Marx e partindo do pressuposto de que a literatura do mundo poderia ser entendida a partir de um modelo de sistemas literários “uno e desigual”⁴¹, ou seja, embora fosse “um sistema literário universal” seria “um sistema que é [...] profundamente desigual” (apud MATTAR, 2021, p. 03). Na definição de Casanova, parece haver uma tendência a atribuir qualidade literária apenas às produções gestadas nas grandes metrópoles do mundo, Paris, Londres e Nova York, por exemplo — fato que cria um espaço literário bastante hierarquizado (apud MATTAR, 2021, p. 03).

Quando propõe o conceito de *Weltliteratur*, Goethe parte de uma experiência de leitura de um romance chinês, em que consegue estabelecer ligações entre sua própria cultura e a cultura chinesa — e confessa que os chineses pensam e agem “quase exatamente como nós”, cita Mattar (2021, p. 4). Desta maneira, Goethe passa a estabelecer uma conexão entre a literatura germânica,

³⁹ Nos estudos de teoria literária, a nível de América Latina, encontramos esta discussão no texto *Além da Literatura* (2006), do professor Marcos Piason Natali.

⁴⁰ “a subset of the plenum of literature [...] “encompass[es] all literary works that circulate beyond their culture of origin, either in translation or in their original language”.

⁴¹ “[...] one, and unequal” [...] “one world literary system,” [...] “but a system which is [...] profoundly unequal”.

e a literatura da Europa-ocidental como um todo, a literatura do Leste Global, e por extensão do mundo todo.

Edward Said (2006), quando trata da experiência de Goethe com a literatura do Oriente, e sobretudo com a poética de Háfiz, e por conseguinte quando cunha o conceito de *Weltliteratur*, aponta para a compreensão do poeta alemão segundo a noção romântica de literatura como um lugar do sublime, de autorrealização transcendental num mapeamento do mundo que se dividiria no dialético eu e o outro, Ocidente e Oriente, local e global. De modo que, para Goethe, a literatura universal seria uma estrutura poética universalizada formatada no contexto da Europa do século XIX, considerando o conceito europeu de literatura.

A abordagem goethiana do universal, quando visitada pelo teórico John Pizer, é observada pelo ponto de vista de que a literatura universal deveria ser entendida como “um ideal cultural transnacional” que “dialeticamente” é constituída “no interstício entre o universal, por um lado, e o subnacional e o transnacional por outro”⁴² (2006, p. 30 apud MATTAR, 2021, p. 04). Para pensar então no romance como parte da literatura local que ultrapassa as fronteiras nacionais, seria necessário fazê-lo desde uma perspectiva decolonizada, como propõe Chadwick Allen (2012).

A proposta de estudos literários indígena global (*Global indigenous literary studies*), formulada por Chadwick Allen de modo inaugural em seus trabalhos recentes, busca desenvolver uma estrutura para a comparação crítica e decolonizada de literaturas e culturas locais ao redor do mundo a que ele denomina “estudos literários globais (primariamente) em inglês que [sejam] transíndigenas”⁴³ (apud MATTAR, 2021, p. 88).

Embora sob o risco de ser criticado pela questão política implicada em tal abordagem — pois parte de uma produção escrita e traduzida em língua inglesa —, ao adotar uma perspectiva comparativa global para literaturas e culturas locais, não se está imune de incorrer em homogeneização. Chadwick (2012), assim como Mattar (2021), acredita que “as possibilidades propiciadas por um comparatismo mais sutil e reflexivo superam, em muito, seus custos”⁴⁴ (apud MATTAR, 2021, p. 88). A anexação do prefixo *-trans* na terminologia utilizada por Chadwick

⁴² “a transnational cultural ideal” that, “dialectical,” is constituted “at the [...] interstice between the universal and the particular on the one hand, and the subnational and the transnational on the other”.

⁴³ “[...] global literary studies (primarily) in English that [is] trans-Indigenous”.

⁴⁴ “[...] the possibilities afforded by a more nuanced and reflexive comparatism as far outweighing the costs”.

evoca ainda *trans-lation*, *trans-nationalism*, *trans-transformation*, como uma forma de enfatizar a importância das tradições e dos contextos e reforçar a mobilidade e diversas interações de populações, culturas, histórias e textos locais. Essa abordagem propiciaria novas metodologias em que a noção do *transindigenous*, ou transindígenas, impulsionaria uma nova política responsiva ao colonialismo que impactou comunidades locais ao redor do mundo⁴⁵.

Partindo desta abordagem que considera o contexto de produção local, as aparentes contradições formais do romance *Mudun al-milh* (Cidades de Sal) de Munif, segundo Mattar (2021), dariam lugar a artifícios próprios da narrativa moderna que serviriam para contestar tanto um processo histórico regional, como para desestabilizar o paradigma formal de um gênero literário que serviu para reforçar o próprio discurso colonial.

No romance do escritor saudita, a criticada representação do protagonista Miteb al-Hathal e do petróleo seria considerada um espectro da presença e ausência da tradição e da modernidade. Enquanto Miteb com suas aparições e sumiços representaria essa transição para modernidade e os conflitos advindos dela, o petróleo é que dita e controla totalmente o novo mundo que emerge na cidade fictícia de Mooran. Para que isso se torne evidente, Mattar propõe uma aproximação aos fatos históricos e defende que

o petróleo não deve ser representado devido à ameaça que se constituiria à hegemonia e reprodução de um sistema estatal que serve aos poderosos — se fosse representado, e se fosse exposta a raiz da desigualdade, da privação de direitos e violência histórica, então poderia ser contestado realisticamente em grande escala. Ao não representar o petróleo

⁴⁵ Essa abordagem de certo modo é semelhante à leitura realizada por Haroldo de Campos (2011) sobre o nascimento da literatura brasileira durante o Barroco europeu. Pensando sobre a origem da literatura brasileira não como um ‘nascimento’ no sentido de gênese, mas como transformação de algo que já existia. Isso implica que desde o Barroco, a literatura brasileira pode ser pensada como uma literatura local a partir de uma “diferença”, uma “abertura” num “movimento dialógico da diferença contra o pano de fundo do universal” (CAMPOS, 2011, p. 124). O processo de incorporação de diferentes gêneros e estilos de linguagem em produções de escritores de origens diversas aponta para um movimento local que se forma a partir de mesclas, matizes e misturas representado sobretudo por Gregório de Matos (1636-1695). De forma que não se poderia reduzir esses movimentos literários locais ao modelo europeu, embora encontre nele um fio cronológico. Parece-me que do mesmo modo que a literatura brasileira parte do modelo europeu e por meio de tradução e apropriação transgressiva se expressa através da lógica da diferença, a prosa árabe moderna também o faz. E num movimento antropofágico e dialético do que é nacional e o que é transnacional opera com uma desconstrução dos modelos para uma experiência de fazer narrativo local. E quando lido pelo outro que não se abre ao evento-texto “ex-cêntrico” (e aqui me aproprio de um termo de Campos), que espera as mesmas formas canônicas que não necessariamente funcionam no contexto de produção, há um choque, uma rejeição. Afinal, a evolução destes textos deveria ser totalmente guiada pela estrutura de um modelo universal-europeu.

diretamente — uma decisão formal bastante consciente de sua parte — Munif indica na forma de seu romance algo da lógica da não representação do petróleo na literatura e na cultura modernas⁴⁶ (2021, p. 100)

Aquilo que então os críticos considerariam uma falha formal na narrativa do escritor saudita indicaria, na verdade, uma consciência política, social, cultural e histórica reproduzida formalmente na sua ficção da realidade moderna da Arabia Saudita e de outros países árabes que passaram pelo mesmo processo de modernização após a descoberta dos poços de petróleo. Sua análise não nos serviria apenas para repensar a emergência e a formação do gênero romance em território árabe, mas também um esforço de trazer à tona como as categorias e conceitos relativos a línguas, literaturas e culturas de sociedades não-ocidentais estabelecidos através de uma filologia colonial têm fundamentado e ainda formatam áreas de pesquisa e disciplinas, assim como limitam o pensamento crítico entre elas — de maneira direta por meio do legado de uma tradição acadêmica contemporânea de língua inglesa.

Repensar a historiografia literária, e reinscrever o romance não mais no espaço demarcado por linhas divisórias das nações, nem numa temporalidade, é essencial em um mundo cujas fronteiras fictícias se alargam permitindo que o romance viaje e viceje como forma verdadeiramente livre na sua *tradutibilidade*, transnacionalidade e transformação. Existe, então, uma necessidade de se escapar da universalidade que se pensa apenas como uma reprodução daquilo que é cêntrico para que também caiba no conceito o ex-cêntrico — novamente me apropriando do termo de Campos. Pois, se a literatura é algo universal, retomando o conceito de *Weltliteratur* proposto por Goethe, e todas as comunidades humanas se expressam literariamente, o traço e o rastro cultural dessa comunidade inevitavelmente se manifestariam na sua produção literária, sobretudo no gênero romance que, por sua plasticidade, é passível de adquirir qualquer coloração cultural.

⁴⁶ “[...] oil must not be represented due to the threat this would pose to the hegemony and reproduction of a state system that serves the powerful—if it were, and if the root cause of the inequality, disenfranchisement, and historical violence that define this system was exposed, then it might realistically be contested on a mass scale. By not representing oil in itself—a quite conscious formal decision on his part—Munif indicates in the form of his novel something of the logic of oil’s non-representation in modern literature and culture”.

Como gênero onívoro — que tudo devora —, o romance apresenta “um modo de ser proteico e camaleônico na pletera de temas, procedimentos, técnicas e soluções” (VANCONCELOS, 2010, p. 187), em que se pode representar e reconhecer a experiência que define e constitui o sujeito num emaranhado de tensões entre realidade, veracidade e ficcionalidade como um movimento provocativo de várias possibilidades daquilo que se denomina *real*⁴⁷. A prosa do mundo deveria então ser muito menos referencialista, ou seja, ser tomada mais ex-cêntrica a partir de uma polifonia das civilizações que a tudo devora, transforma, transgride e traduz e não sob a ótica apassivadora e colonizadora que tudo emula e reproduz.

Dentro deste contexto, e desde um eixo de leitura Sul-Sul, considero o romance contemporâneo iraquiano, que emerge a partir de 2003, como uma manifestação da modernidade iraquiana, despojado dos *labels* geralmente aplicados à literatura do Sul Global, mas como expressão artística contemporânea que acontece no seu espaço e tempo. Sob esse ponto de vista, que é apenas um entre tantos possíveis, proponho uma leitura da prosa iraquiana contemporânea a partir de seu contexto de produção e recebê-la como uma manifestação artística local.

Assim como me ponho a refletir sobre as narrativas que surgem após a invasão e ocupação estadunidense no Iraque pelo tom das vozes e movimento dos corpos iraquianos, Al-Musawi se propõe, em *Reading Iraq, culture and power* (2006), a apresentar um Iraque iraquiano desde uma perspectiva que parte da visão do próprio povo. Para tanto, o autor visita as obras dos principais escritores analisando como a literatura que se produziu ao longo da história moderna do país contribuiu para que se tivesse uma visão mais holística e, ao mesmo tempo, mais precisa com relação aos marcos importantes históricos do período e a seus desdobramentos, fora da esfera pública e dos discursos oficiais.

⁴⁷ E num trabalho de literatura e tradução literária cabe também questionarmos se o próprio *real* não estaria no âmbito do ficcional.

Investigando diretamente o posicionamento dos intelectuais iraquianos em relação às massas e sua influência sobre elas, discute as contradições discursivas e a relação que os governos que se sucederam, ao longo do início do século passado⁴⁸, mantinham com a pequena parcela erudita da sociedade. Com vistas a escrever uma história da formação cultural do Iraque Moderno e de sua vida intelectual, e não uma história política, o autor descreve a época em que produz sua obra — pós-2003 — como assaz oportuna, dado o caos político-social a que está submetido o país. Pois, como ele argumenta, este seria o momento em que,

Mais do que nunca, os intelectuais iraquianos têm que transpor o vale que os separa do público comum, entender suas necessidades e resgatar o país do caos e da desordem. O caos não é aleatório e, ao permitir sua continuidade, ir-se-á demolir qualquer coisa que tenha restado da vida e estrutura urbana. Enquanto se admite o papel desempenhado por muitos grupos e indivíduos que são representados na discussão seguinte, há uma necessidade de uma mente aberta, um novo olhar e uma análise rigorosa para lidar com a nova situação⁴⁹ (AL-MUSAWI, 2006, p. xi).

Ao realizar um percurso histórico através das obras de literatura moderna iraquiana, o autor assume que, por meio delas, é possível compreender o posicionamento que esses intelectuais mantinham com respeito aos desdobramentos históricos e as condições sociopolíticas do país, uma vez que tais questões, mesmo que de maneira latente, estavam contidas tanto na poesia como na prosa. Porém, como aponta o crítico, sua importância se dá, principalmente, porque percebeu-se que, em nome de seu posicionamento político, ideologias e interesses escusos não deixaram de distorcer a realidade e propor sugestões equivocadas aos governantes.

Nota-se que esse olhar atento para o papel da literatura, sob qualquer regime político, revela o poder que a ideologia dominante tem sobre a cultura do país. E, a título de exemplificação, Al-

⁴⁸ O autor refere-se ao Estado criado no ano de 1920, pela Liga das Nações, e que, desde então, esteve sob controle do Reino Unido para ser administrado pelo Mandato Britânico, depois da queda do Império Otomano. Os Britânicos cuidaram então de colocar no trono um monarca que não passava de uma marionete. No ano de 1932, o Iraque tornou-se independente do Reino Unido, para só em 1958 destronar o monarca e passar de uma monarquia à República do Iraque. Em 1968, o partido socialista Baath tomou o poder, permanecendo no controle do país até 2003.

⁴⁹ More than ever, Iraqi intellectuals have to bridge the gap with the common public, understand its needs, and rescue the country from chaos and disorder. Chaos is not random, and to let it continue will demolish whatever is left of urban life and structure. While granting the role played by many groups and individuals who are represented in the following discussion, there is a need for a free play of the mind, a new outlook and rigorous analysis to deal with the new situation.

Musawi (2006) chama a atenção para a influência de intelectuais latino-americanos sob regimes ditatoriais⁵⁰. Ao estabelecer um paralelo entre o status cultural das duas regiões, na esfera política, o autor observa o fato de que, embora na América Latina houvesse um esforço dos ditadores para cooptar intelectuais para os propósitos do regime, no regime de Saddam Hussein, ocorreu o controle de toda a cena literária, bem como de intelectuais para sustentar ideologicamente seu plano de fundar um Estado Novo, posteriormente governado por um único partido e por um único líder. No contexto latino-americano, houve casos em que ditadores cultivaram relações de proximidade com escritores proeminentes, a exemplo do regime militar argentino, que convidou Jorge Luis Borges para servir como diretor da Biblioteca Nacional. Contudo, nessa região os intelectuais, sobretudo escritores, se posicionavam diante desses regimes muito mais como força de resistência do que de cooperação.

O que o crítico parece querer apontar na realidade cultural iraquiana é que o regime aliciava intelectuais para escreverem obras literárias louvando seus feitos em termos de desenvolvimento urbano e cultural, silenciando toda opressão imposta sobre a população. Isso porque, ao compreender o poder de influência da cultura na sociedade iraquiana, Hussein dedicou-se ao aliciamento de intelectuais de diversos matizes ideológicos que pudessem ser partidários de seu regime, uma vez que,

junto com a percepção de que os intelectuais podiam influenciar as massas, o regime de Saddam tentou arduamente conquistar a muitos, e havia inúmeras plataformas culturais, incluindo jornais de alta qualidade em Londres, diretorias de moda, escolas de balé e música e centros culturais refinados para se alistar a cooperação de intelectuais de todas as inclinações ou temperamentos. Na verdade, muitos artistas e escritores estiveram orgulhosamente envolvidos nisso como manifestações de bom gosto e uma desejada "iraquicidade"⁵¹ (AL-MUSAWI, 2006, p. xiii).

⁵⁰ A relação que o crítico realiza é importante, pois representa no cenário dos estudos árabes uma via direta nas relações culturais entre países considerados geopoliticamente do Sul sem ter como referência (ou interferência) cultural os países do Norte, tratando-se de uma evidência da referida mudança no eixo dialógico.

⁵¹ Along with the realization that intellectuals could influence the masses, Saddam's regime tried hard to win over many, and there were numerous cultural platforms, including high-quality journals in London, fashion directorates, schools for ballet and music, and refined cultural centers to enlist the cooperation of intellectuals of every inclination or temperament. Indeed, many artists and writers were proudly involved in these as manifestations of good taste and a desired 'Iraqiness'.

Como uma das armas para garantir a sua perpetuação no governo, o ditador se munia do conhecimento das bases ideológicas de seus oponentes, sua formação cultural e educação: marxistas, democratas, alguns nacionalistas. Todavia, ao discursar não se prestava à exibição de um show cultural, Hussein mantinha-se no âmbito do discurso econômico com um tom de privatizações das estatais. Isso porque tinha determinado que todas elas fossem colocadas sob administração de seus familiares e aliados da classe média, sendo esta sua proposta de reforma econômico-social. Dessa forma,

o Estado começou a se transformar em uma família monopolizadora. Essa reestruturação deliberada andou de mãos dadas com outros esforços para penetrar na classe média alta e nas famílias tradicionais, e também como uma tentativa paralela de minar a sociedade mercantil por meio de interferência, exílio e assassinato⁵².

Ao controlar as indústrias estatais, aliciar os intelectuais e dar a impressão à classe média de que, com ele, ela estava governando o país, Hussein conseguiu sustentar sua ditadura por quase 25 anos. O Iraque, mesmo sob vigilância e ameaças repressivas, era considerado entre os países árabes o local da cultura e da educação. Narrativas sobre o período descrevem como os jovens libaneses, sírios, palestinos imigravam para Bagdá para estudarem nas universidades, ainda que conscientes do risco de serem espionados pelos estudantes infiltrados do partido baathista. Este estado de suspense em que estes jovens viviam foi muito bem representado pela contista Hayet Raies (2023), em “*A noite do desaparecimento de Sabah*”. Publicado junto a renomados escritores contemporâneos na série *Noir*, que reúne contos que compreendem diferentes períodos da modernidade bagdali, o conto aponta sempre para o estado de vigilância e punição que imperava no país.

Sinan Antoon também se dedicou a ficcionalizar a temática da repressão Saddamista em seu *I'jaam* ou *Morrer em Bagdá: um romance iraquiano* (2008), como ficou intitulada a edição brasileira. Publicado em árabe no ano de 2004, o romance é introduzido como um relatório investigativo endereçado à Diretoria Geral de Segurança de Bagdá — note-se que este recurso formal será utilizado por outros escritores contemporâneos, o próprio *Frankenstein* de Saadawi é

⁵² The state began to change into a monopolizing family. This deliberate restructuring went hand in hand with other efforts to penetrate upper middle class and traditional families, and also with a parallel attempt to undermine the mercantile society through interference, exile, and murder.

introduzido por meio de um relatório de investigação —, declarando a existência de um manuscrito suspeito encontrado no arquivo durante um inventário. Descrito como um registro de pensamentos sem relação entre si, reproduz recordações ilógicas de diálogos escritos por um dos prisioneiros de guerra do regime ditatorial de Saddam Hussein e sua empresa contra o Irã, na década de 1980.

As diversas histórias escritas pelo prisioneiro, um estudante da Universidade de Bagdá, descrevem o conflito sangrento entre o Iraque e o Irã e as manobras populares engendradas pelo regime para forjar um apoio popular que, segundo o relato, não existiu senão pela coação do exército que retirava os alunos de suas classes e os forçava a gritar *slogans* em favor de Saddam e de seu regime tirânico. O relato registrado em grafia árabe sem os pontos distintivos, os quais compõem as letras⁵³, tinha por objetivo burlar a censura enquanto uma inesperada história de amor cria uma ambiguidade que mescla o horror da violência da guerra e a delicadeza do encontro amoroso em meio a uma sociedade totalmente vulnerável que vive amordaçada e amedrontada.

Embora independente desde 1958, e tendo sofrido diversas transformações que o levaram ao desenvolvimento da infraestrutura e baixo nível de corrupção até 1990, o Iraque esteve sempre submetido a regimes cujas políticas são bastante nocivas para um país: homogeneização e unificação política, negação da diversidade étnico-religiosa e guerras.

O fim do regime ditatorial baathista, em abril de 2003, trouxe à luz o processo de deterioração pelo qual passou a classe intelectual iraquiana e toda a infraestrutura cultural do país. De modo que o registro da história da cultura iraquiana mostra uma trajetória que parte do Glorioso Passado Abássida a uma cultura pertencente a tradições de políticas radicais. Assim, Al-Musawi acredita que o pensamento moderno iraquiano poderia ser dividido em paradigmas que se distribuiriam em duas vertentes, quais sejam

uma visão romântica da história como uma continuidade, e a visão liberal que possibilita mais espaço para modernidade, suas demandas e pressões. O paradigma romântico poderia incluir panarabistas, bem como partidários do

⁵³ No sistema de escrita árabe, os pontos são fundamentais para distinguir as letras. É o ponto, por exemplo, que distingue r de z (ز/ر), s de x (س/ش), b de n (ب/ن), t de ṭ (ت/ط), f de q (ف/ق), j de h (ح/خ/ج) etc. Os pontos são de tamanha importância para a leitura que a expressão ‘pôr os pingos nos is’ em árabe seria ‘pôr os pontos nas letras’.

legado mesopotâmico do Iraque, enquanto liberais estariam mais alinhados à perspectiva positivista⁵⁴ (GRAN, 1996, apud AL-MUSAWI, 2006, p. 02-03).

Todavia, ambas as vertentes terminariam por “criar um estado de crise, cujo resultado teria relação com o papel da elite, base de poder e manipulação da cultura e poder”⁵⁵ (AL-MUSAWI, 2006, p. 03). Na visão do autor, as narrativas operariam como um repositório de diferentes perspectivas que complementaríamos a história e preencheriam suas possíveis falhas. De maneira que poder-se-ia inferir que, na medida em que a história estaria para documentar fatos e eventos, as narrativas funcionariam como um espaço de revisão do discurso e de representação do sujeito que participa da História.

O despertar de uma consciência político-cultural na modernidade iraquiana

Assim como na maioria dos países árabes, o início do século XX foi, no Iraque, um marco inicial da modernidade cultural e intelectual representada em língua árabe. Tal modernização resultante do desdobramento político, que compreende a queda do Império Otomano e a divisão da região outrora sob seu controle pelas nações europeias, possibilitou um contato maior entre os intelectuais árabes e todas as correntes de pensamento de que partilhava o Ocidente.

A partir do contato imposto pelo colonialismo, os escritores iraquianos, assim como os demais árabes, familiarizados com a arte de narrar incorporam o gênero literário romance como suporte de representação da modernização da sociedade cujo sujeito trazia em seu *ethos* intrinsecamente certo humor⁵⁶ na sua maneira de conceber o mundo a sua volta e as transformações às quais está submetido.

⁵⁴ A romantic view of history as continuity, and a liberal view that allows more space to modernity, and to its demands and pressures. The romantic paradigm may include the pan-Arabists as well as the adherents to Iraq’s Mesopotamian legacy, whereas the liberals are more attuned to positivist views.

⁵⁵ “[...] in the creation of a crisis state, but the outcome has something to do with the role of the elite, its power base, and manipulation of culture and power”.

⁵⁶ Tal humor é trazido, a título de exemplo, pelo personagem Saadun, de Sinan Antoon, em *Ya Maryam* (2012), ‘Ave Maria’, em reação a ações conservadoras que tomaram o Iraque, na década de 1990: “Depois da campanha religiosa que fechou os bares, no ano de 1994, passamos a nos encontrar nas casas. Gracejou Saadun, um dia, dizendo: ‘Filhos da puta, retornamos aos dias de combate secreto. Vamos beber na clandestinidade’” (p. 74).

O amadurecimento intelectual pelo qual a sociedade iraquiana passou, na primeira metade do século XX, refletiu-se em várias esferas da cultura, mas foi na literatura que a representação da importância da relação entre cultura e poder encontrou maior espaço para ponderações e revisões rumo à modernização do pensamento — com todas as complexidades e contradições que esta afirmação traz no seu bojo. Com a difusão da educação e aumento dos leitores, a crítica literária encontrou espaço para refletir sobre as novas produções por meio de artigos. Esse exercício de leitura e crítica entre os intelectuais possibilitou o questionamento da forma e do tema abordado nas obras que iam sendo publicadas. A ênfase no delineamento do gênero, na percepção psicológica dos personagens, no acultramento e resistência na imitação e reprodução do tradicional constituiu-se uma mudança de ponto vista, uma nova visão de mundo. O experimentalismo literário observado na época representava a manifestação de uma consciência social latente, fruto de uma inquietação política⁵⁷.

A crítica literária com rigor no Iraque emerge de um interesse tipicamente árabe: a poesia, atrelada a outras questões assaz caras no contexto do mundo árabe: ideologia, etnia, religião e formação social. De sorte que, desde a Revolução de 1920, a produção intelectual partilha de uma nova consciência cultural na busca de uma melhor compreensão do conceito de identidade para a formação de uma identidade nacional. Esse processo esteve arraigado de tal maneira entre os intelectuais que é praticamente impossível apontar um movimento de vanguarda na pintura, escultura, e entre contistas, até os finais da década de 1940, sem que se percebesse entre eles essa inquietação.

Todavia, o apelo à mudança e à modernização da razão iraquiana, ou seja, de ruptura com o tradicionalismo, fundamentado principalmente nos preceitos da religião islâmica, se desdobrou em uma disputa, também vista em outros países árabes, entre tradicionalistas e modernistas. O discurso tradicional e politicamente associado ao conservadorismo nacionalista trazia em seu cerne

⁵⁷ Al-Musawi (2006, p. 124) afirma que o amadurecimento intelectual foi tão notável que foi interpretado como um perigo pelo então embaixador britânico: “O senhor Kinahan Cornwallis diz: Eu lembrei o Primeiro-Ministro de que havia ocorrido uma mudança radical na atitude da população durante os últimos vinte anos. Eles já não eram tão resignados como antigamente. Sobretudo nas cidades, a educação havia trazido uma nova perspectiva, e eu adverti Sua Excelência de que, a menos que esses fatos fossem considerados, a antiga ordem certamente seria perturbada numa data não muito distante”. (Sir Kinahan Cornwallis says: I reminded the Prime Minister that there had been a radical change in the attitude of the people during the last twenty years. They were no longer as. In the towns especially, education had brought about a new outlook, and I warned His Excellency that, unless account were of these facts, the old order might be very rudely disturbed at no very distant date).

a crença na pureza étnica e seu desenvolvimento estaria baseado na assimilação e digestão de outras culturas sem que se perdesse sua etnocentricidade. Ao passo que o discurso moderno, associado à esquerda e ao comunismo, apresentava-se mais receptivo aos valores da modernidade, sobretudo no âmbito da poética, propondo uma revisão dos conceitos da tradição fosse na forma ou na razão.

Ao ter passado por diversos estágios na forma de composição, a narrativa iraquiana, em consonância com as demais nacionalidades árabes, sofreu diversas transformações, desde a reprodução dos modelos europeus, a resistência ao abandono das formas árabes de narrar (tal como as *maqamat*⁵⁸) ao desenvolvimento de um estilo local até essa fase mais experimentalista, quando alcança certa maturidade. Não obstante as diferentes fases históricas, o romance serviu de espaço para a ponderação dos traumas do presente e do passado.

No que diz respeito ao desenvolvimento do romance iraquiano desde sua consolidação, Al-Zubaidi (2019) propõe uma divisão de duas fases: transformações internas/momentos artísticos e transformações externas/político e social.

No período denominado transformações internas/momentos artísticos, há um aprimoramento criativo do texto, ou seja, a revolução mais moderna a nível artístico e no âmbito de perspectiva. Nesse momento, o escritor dependia mais de sua reputação e experiência pessoal que da história, política, ideologia específica ou da associação a uma vanguarda romancista.

Diferentemente de países como o Egito e a região do Levante, ou do então *Bilad Ach-Cham*, que, já no final do século XIX, recepcionaram a forma narrativa do romance enquanto novo gênero do sistema literário árabe, a primeira expressão da narrativa, no Iraque, é marcada com a publicação do romance *Jalal Khalid*, de Mahmoud Ahmad Sayyid, apenas em 1928. É considerado um texto de vanguarda, pois, de acordo com a crítica, foi o primeiro a atender aos requisitos estéticos e temáticos do gênero — seguindo o paradigma canônico e eurocêntrico de então. A obra seria uma tradução da biografia real do autor, por meio do método ficcional. É considerada de cunho panfletária, pois apresenta e difunde as crenças do autor e de seu amigo Hussein Rahal no comunismo e na fundação do partido comunista iraquiano, em 1934.

No final da década de 1930, o humor iraquiano se traduziu em experimentos literários realizados por autores como Dhu al-Nun Aiyub, em sua mais conhecida obra, *Duktur Ibrahim*

⁵⁸ As *maqamat* (pl. de *maqama*) são um gênero de prosa rimada da tradição literária árabe do período Clássico (sec. XIII e XIV).

(1939) — Doutor Ibrahim —, na qual o escritor descreve as idiossincrasias do povo iraquiano, sua preocupação com a política e sua capacidade de misturá-la com sua comida, bebida, alegria, seriedade e humor (AL-MUSAWI, 2006).

A partir dos anos 1940, os escritores iraquianos, em busca de pensar o seu tempo, foram influenciados por autores como Dostoiévski e Kafka, mas se sentiram mais abrigados na literatura de Camus e no existencialismo de Sartre. Badr Shakir al-Sayyab, considerado a típica alma iraquiana, representa de maneira ímpar em sua lírica o processo de negociação entre a tradição e a poética ocidental, e sua consciência do *zeitgeist*: a necessidade de reconhecer o mundo moderno em sua versão integrada e o paradoxal desarranjo e ignorância no que concerne a poderes políticos. Para além de sua poética modernista, o autor representa a típica tensão iraquiana imersa na memória coletiva de fracasso e glória, triunfo e traição, e o Iraque como metáfora de âncora e socorro, apesar de tudo.

A historiografia da emergência do romance no Iraque de Al-Musawi sinaliza um movimento cultural voltado para as demandas do país que se formava à época, mesmo sob a pressão colonialista e o banimento de publicações nacionais pelos britânicos; assim como uma incorporação das ideologias políticas desenvolvidas na Europa, como por exemplo os ideais marxistas, que se espalhavam entre os intelectuais iraquianos, sobretudo por meio do Manifesto Comunista. Nos anos de 1940, escritores como Fahmi Al-Mudarris teciam críticas ao governo que se seguiu ao mandato britânico que “em lugar de promover discussão, estava desesperado por aumentar a estagnação, o sentimento de repressão e paralisar a pouca atividade que restou”⁵⁹ (apud AL-MUSAWI, 2006, p. 103).

Esse movimento de escrita crítica ao governo da situação é considerado pela historiografia literária iraquiana como o despertar para o avanço em direção a uma definição de identidade política, cultural e social da qual sucedeu a crítica literária também em publicações tais como *Al-adab al-asri fi al-Iraq al-arabi* — A literatura contemporânea no Iraque árabe —, de Rafail Butti, em 1922. A recepção da obra de Butti, pela sociedade iraquiana, provocou discussões acaloradas em concordância e oposição face ao posicionamento crítico do autor, fomentando novas publicações de crítica literária dando início a uma tradição.

A literatura e a arte afetariam fortemente a consciência social iraquiana sobretudo pelo fato de que “entre a aparente predileção pessoal e o papel público existe quase nenhuma distância, na

⁵⁹ “[...] was desperate to increase stagnation, stifle feeling, and paralyze the remaining little activity”.

medida em que o ânimo ou o humor comum é o do comprometimento ardente com o amor, a vida e a política⁶⁰” (AL-MUSAWI, 2006, p.93). Embora seja preciso reconhecer tal afirmação como uma generalização, que, como todas, é passível de variação, retomo a personagem do conto *A morte da lua egípcia* (2018), de Al-Ramli, mencionada na Parte I que mata suas duas filhas porque ama o Iraque. Entretanto, uma das consequências desse comprometimento seria o impacto que a literatura teria nesse humor “incitando muitos acontecimentos em favor ou contra um exercício específico de poder⁶¹” (AL-MUSAWI, 2006, p.93).

Ante à incapacidade de regimes ditatoriais, assim como de sistemas inconstitucionais, em compartilhar e distribuir poder geralmente há impulsos, mesmo que tímidos, de respostas culturais e resistência declarada, junto a outras formas de manifestações e uma celeuma de discursos. Muito embora haja certa dificuldade em se amalgamar o discurso sobre o amor e o anseio com o discurso político de engajamento, o discurso hegemônico consegue acolher esses elementos. Por meio de um apelo à tradição e de um comprometimento com o passado, impõe-se uma narrativa que promove uma conquista de poder, sobretudo com o discurso de guerra, conspiração e enrijecimento da força.

Esse esforço árduo de reinventar e forjar novas tradições foi uma das táticas operadas por Saddam Hussein que ambicionou reescrever e acomodar a história de acordo com uma visão e hierarquia saddammista, isto é, de acordo com os valores defendidos por seu regime. Não obstante esse artifício seja socialmente danoso, Al-Musawi (2006, p.94) compreende que “demolir a reinvenção pelo poder da força pode também trazer o caos, como foi o caso da intervenção militar estadunidense de abril de 2003, após uma série de guerras, bombardeios e sanções cruéis que não permitiam nem mesmo lápis e papel⁶²”.

O comprometimento com o registro das condições sociais por meio de uma percepção mais realista acompanhou o salto qualitativo na arte da narrativa iraquiana, de maneira que, na década de 1960, a ocupação inglesa e suas consequências política, social e econômica eram centrais em romances como *An-nakhla wa aj-jiran* (A palmeira e os vizinhos), de 1966, do escritor Ghaib

⁶⁰ “Between the seemingly personal predilection and the public role there is little or no distance, as the general mood or temper is one of passionate commitment in love, life, and politics”.

⁶¹ “[...] inciting therefore many developments with or against a specific exercise of power”.

⁶² “[...] wrecking the reinvention by mighty force may well bring about havoc, as was the case with the US military intervention of April 2003 after a series of wars, bombardments and cruel sanctions that did not allow even pencils and paper”.

Taaïma Firman. Esse engajamento é observado também nas outras nações árabes. No mesmo ano, no Sudão, o escritor Tayeb Salih, em seu *Mawsim al-hijra ila ach-chimal* (1966) — *Tempo de migrar para o norte* (2019) —, narra as consequências da ocupação inglesa para o país, tanto na esfera pública como no *ethos* do sujeito sudanês produzido pelo sistema colonialista, dando certo destaque pela percepção que tinha de seu próprio corpo local em relação ao corpo estrangeiro. A narrativa traz ainda uma profundidade textual e riqueza de significados que, de acordo com os críticos, torna-a transnacional, pois ultrapassa os problemas da realidade local sudanesa e dialoga com outras realidades humanas e suas crises existenciais, sociais e políticas.

É interessante observar que o período de desenvolvimento artístico alcança seu apogeu na década de 1980 e, em seguida, entra em declínio passando ao período que compreende a segunda proposta de Al-Zubaidi (2019), a chamada fase das transformações externas/política e social. Este é exatamente o período em que o Iraque entra num ciclo de conflitos com os países da região e culmina na Guerra do Golfo, em 1991. É esta também a fase da história iraquiana em que a violência passa a se difundir na realidade do país de maneira mais acentuada e, para muitos críticos, assim como para Sinan Antoon, é o primeiro capítulo para se entender com mais profundidade a história da invasão e ocupação estadunidense em 2003⁶³.

Tal violência é, para Al-Zubaidi (2019), motivo de investigação, pois uma das hipóteses possíveis, — o que não deixa de ser bastante questionável — é o fato de que talvez a violência esteja relacionada ao caráter do sujeito iraquiano⁶⁴, sua personalidade e suas questões; à diversidade social e religiosa, e à tentativa de se reconhecer numa certa identidade étnica e religiosa, suprimindo e excluindo o outro; à relação do conflito político contínuo com a ganância estrangeira pelos recursos da terra iraquiana; e, ao controle ditatorial subsequente ao domínio colonial sobre o Iraque Moderno — de modo que a violência se tornou uma constante na história da política iraquiana, incrustando-a na natureza de seu povo.

⁶³ Após a invasão do Kuwait liderada por Saddam Hussein, em 1990, os Estados Unidos da América lideraram uma coalizão internacional para intervir e expulsar as tropas iraquianas. Depois de derrotado pela coalizão, o Iraque sofreu diversas sanções da ONU e foi obrigado a cumprir determinadas exigências, como a destruição das famigeradas armas de destruição em massa.

⁶⁴ Tal asserção para mim é demasiada radical e apresentada sem argumentos suficientes que sustentem a posição do autor, cabendo então um estudo sociológico e histórico mais aprofundado para tanto, o que ultrapassa os limites da nossa pesquisa.

Não obstante a opinião categórica e questionável do crítico, percebemos que não se trata de uma constatação isolada, mas que ocupa as páginas das narrativas contemporâneas⁶⁵:

Naquele verão escaldante, Bagdá derretia sob o forte calor. O asfalto das ruas grudava nos sapatos a ponto de quase não conseguirmos descolar os pés do chão por causa do piche viscoso. Procurávamos refúgio sob qualquer sombra, mesmo que estreita; o sol era capaz de fritar ovos em três minutos, como dizia meu amigo Hamza com certeza quase científica, e acrescentava: “O sol do Iraque é uma parideira de regimes despóticos, e o nosso verão, o maior produtor mundial de ditaduras, violência e crime. Por isso, para derrubar Saddam e o Baath, primeiro precisamos pôr abaixo o verão” (FALAK, 2023, p. 44).

يوم صيفي حارق كانت في بغداد تدوب من شدة الحر حيث شوارع الاسفلت تلتصق بخطواتنا وبالكاد نتخلص من القير المائع، نلوذ تحت أي ظل مهما يكن شاحبا وضعيفا فالشمس تسلق بيضة في ثلاث دقائق حسب تعبير صديقي (حمزة)، الذي يؤكد بيقين لا يقبل شكوك وهو يقول: الشمس في العراق مرضعة الطغاة وصيفنا من أكبر مصانع العالم في إنتاج الدكتاتوريات والعنف والجريمة لذلك يجب ان نسقط الصيف قبل صدام والبعث.

Não obstante a violência no Iraque tenha chegado ao nível cultural e ideológico da sociedade e não apenas do indivíduo isolado, observo que sua manifestação na sociedade não teria a ver com o caráter do sujeito iraquiano, mas seria, sim, uma reação frente às diversas formas de violência impostas sobre todo o povo, em momentos históricos distintos.

Manobras políticas realizadas por meio de restrições culturais com o fim de favorecer este ou aquele grupo social específico foram utilizadas por Saddam Hussein em seu jogo político, como forma também de ostentar o poder. Tal manipulação cultural se viu quando o tirano sancionou a proibição da celebração do martírio de Hussein, o neto do Profeta, pelos chiítas, mas permitiu a celebração do aniversário do Profeta, aumentando ressentimentos nutridos pelos sunitas, combustível para os conflitos civis que posteriormente se inflamaram.

A proibição era direcionada contra seus cânticos que se constituíam uma enorme subversão política. Operar na consciência da sociedade de maneira tão significativa revela o uso do poder no campo cultural por meio do preconceito e controle que, na voz do regime, é apenas o ressentimento manifesto dos chiítas⁶⁶. Todavia, essa também era uma tática operada pelos britânicos, no período

⁶⁵ O texto que temos em mãos é um manuscrito do texto em árabe e, portanto, não apresenta paginação, por isso fazemos referência à paginação deste trecho e do que segue da versão brasileira.

⁶⁶ Al-Musawi (2006) explica que, não obstante a forte influência cultural das outras numerosas seitas e etnias presentes no Iraque, assim como a herança suméria e babilônica, sobretudo seu tom melancólico,

do mandato, bem como pelos estadunidenses que reclamaram a celebração chiíta como forma de manifestar apoio à liberdade étnica e religiosa. Embora pareçam atitudes muito pouco relevantes no processo político, elas são de fato um capital muito importante para que se opere o controle sobre a sociedade.

Por se constituir uma tradição tão marcante na sociedade iraquiana, os cantos e versos chiítas foram usados como mote na resistência ao mandato britânico que considerava os iraquianos sob três grupos sociais: os beduínos e curdos, os camponeses e a população urbana. Essa classificação buscava representar senão um estado composto, respectivamente, por nobres selvagens, os desesperados por socorro e, por último, pessoas vis, ameaçadoras e desonestas — abordagem nada diferente propagada pela ocupação na qual também protagonizou.

Essa classificação orientalista era a garantia aos britânicos de oferecer sua eficiente administração, de justiça imparcial, finanças honestas e suporte à segurança da população. Todavia, a Revolta de 1920, que pôs fim à dominação britânica no país, partiu justamente de um movimento de intelectuais, cujo discurso estava engajado em expor os abusos do controle colonial e afirmar sua tradição e cultura local por meio dos jornais, que por muito tempo esteve sob a direção do governo estrangeiro (AL-MUSAWI, 2006).

Esta repressão intelectual propiciou entre os intelectuais iraquianos um contato maior com os jornais sírios e egípcios, que tiveram uma importância enorme não só no processo de modernização e reflexão social, mas principalmente na produção de uma literatura engajada também contra os domínios coloniais da época. A cena intelectual iraquiana, desde o fim da Primeira Guerra Mundial, revela um esforço dos grandes escritores, especialmente poetas, na participação de uma luta anticolonial, não apenas no nível da retórica: havia também um esforço de despertar as massas — haja vista a obra *Ar-riwayyat al-yaqziya (O romance de despertamento)*, de 1919, de Sulayman Faydi (1885–1951) considerado um diálogo aberto com essa nova consciência intelectual.

Al-Musawi (2006) ainda chama atenção para o fato de que a cultura está sempre em mudança a depender das relações de poder. Se a cultura dominante no regime de Saddam optou por uma pureza de sangue, a mudança, depois de abril de 2003, foi em direção à ‘iraquização’ e a ideia de pertencimento ao Iraque.

tanto a pintura como a poesia e as narrativas modernas manifestaram uma forte influência dos rituais chiítas de morte e regeneração.

Esse processo se reflete na literatura na medida em que os romances que antecedem o ano 2003 se relacionam com os fatos históricos marcados pela violência, por meio dos conflitos políticos protagonizados no país, desde sua constituição monárquica pela Inglaterra, na década de 1920, passando pelas subsequentes guerras provocadas pelo regime saddamista, marcadamente representado no seu papel repressor, controlador e silenciador. Esse período literário que antecede o ano de 2003 é subdividido por Al-Zubaidi (2019) em fases que consideram as transformações externas em dois estágios, numa tentativa de elucidar as duas formas de violência que permeiam tal momento da história do romance iraquiano.

Estágio do romance da violência do conflito político

Os romances dessa fase se dedicam a uma abordagem política com vistas a revelar a oculta realidade da política iraquiana, por meio de uma narrativa totalmente consciente e culturalmente posicionada. Em alguns romances, esse posicionamento é de tamanha preponderância que o panfletarismo se sobrepõe ao elemento artístico da obra, enfraquece o diálogo, limitando-se ao seu próprio grupo político, sem que se alcance o *milieu* dos discursos políticos de oposição.

Estágio do romance de guerra

Para explicar esse estágio, Al-Zubaidi (2019) apresenta grandes romances considerados do cânone universal que tocaram diretamente na temática da guerra, destacando a obra de Liev Tolstói, que descreve o conflito dos Bolcheviques, e de Hemingway, que reflete sobre guerra civil espanhola como fonte de influência estética para as composições locais. Para ele, há no romance de guerra uma *honestidade artística* no que se refere à retratação da realidade do sujeito que convive no palco dos conflitos. Além de expressar a desgraçada realidade, haverá também uma tentativa de expressar sentimentos e estado psicológico da dialética entre vida e morte e o que se espera do destino humano, a partir da perspectiva do sujeito moldado pela guerra.

No que se refere aos textos sobre as guerras que precederam o ano de 2003, durante o regime baathista, havia não mais que duas opções de realização: louvar a tirania e suas guerras ou condená-la, sobretudo através do silêncio no texto literário.

O romance iraquiano pós-2003: estágio da violência

Os textos produzidos a partir do ano de 2003 demandaram dos pesquisadores um conhecimento sobre a extensão da mudança ocorrida na construção do pensamento, da cultura e conseqüentemente da literatura produzida no país, bem como instigaram a observar a relação entre essa produção textual e as questões e mudanças por que passa essa sociedade.

A partir de uma observação da realidade crítica, pode-se notar uma descoberta de várias formas de representação dessa realidade, que refletem diferentes perspectivas de elaboração. Dentre elas, a recusa ou crítica da realidade ou a identificação com ela. Isso porque a realidade demanda do autor a criatividade de um novo ponto de vista, seja ele uma participação na mudança, sua recusa ou o testemunho dela.

O romance, então, não se limitaria à representação artística como também seria um método de documentação da história e representação popular, ou seja, das camadas mais baixas da sociedade com todos os seus detalhes menores, o que seria não só uma materialização da realidade, mas sobretudo um posicionamento diante dela. Assim, o romance, de acordo com Al-Zubaidi (2019), teria como função primordial o registro público/popular (*chaabi*) das mudanças específicas em lugar do registro artístico/estético. Tal posicionamento seria uma das razões de a forma do romance iraquiano, bem como o *ethos* do sujeito que compõe a narrativa, ser tão pouco discutida entre os críticos em detrimento de uma abordagem praticamente restrita à temática como leituras inconscientes dos textos.

Contudo esse fenômeno não se restringiria a apenas às produções iraquianas, pois o romance nos demais países árabes também foi considerado um meio de registro das mudanças sociais ocorridas na longa modernidade, para citar os mais conhecidos no Brasil, a *Trilogia do Cairo* (1956-57), de Naguib Mahfouz, como uma obra que representaria as transformações ocorridas na sociedade egípcia, assim como o já mencionado *Tempo de migrar para o Norte* (1966), de Tayeb Salih, registraria os efeitos da colonização na organização social de uma aldeia; e *Damas da Lua* (2019), de Jokha Alharthy, que discutiria a modernização do Omã, desde o fim da década de 1970 até o período contemporâneo, para citar alguns exemplos.

Esse processo de registro e documentação torna o romance árabe, não uma reação às transformações do mundo, mas ela mesma seria uma ação de mudança. Ainda sobre o papel do romance árabe moderno, Al-Zubaidi (2019) cita o crítico literário Mohammad Birad: “sua voz não

poderia apenas ser ouvida como sua voz, pois ela [a literatura] sempre é parte do sistema cultural e do plano ideológico⁶⁷” (1981 apud Al-Zubaidi: 2019, p. 33-34) e, acrescentamos, do plano social.

Tal proposição nos remete à noção de Adorno (2003) no que diz respeito ao caráter social de uma obra específica. Embora trate precisamente da lírica em sua *Palestra sobre Lírica e Sociedade*, ao trazer sua proposição para a esfera da prosa, no que diz respeito ao caráter social de uma obra e de sua transnacionalidade⁶⁸, o crítico entende que seria necessário se estabelecer como a sociedade é representada e em que a “obra de arte lhe obedece e em que lhe ultrapassa” (p. 67). Para tanto, seria imprescindível um conhecimento que não se restrinja à obra, mas que compreenda a sociedade fora dela. E, ao penetrarmos as camadas mais profundas da obra, encontraríamos seu caráter transnacional no *ethos* dos sujeitos que dão movimento às engrenagens da narrativa: o “espírito subjetivo que se volta para si mesmo, os sentimentos da relação histórica do sujeito com a objetividade, do indivíduo com a sociedade” (p.72).

Em consonância com o que diz Adorno (2003) e Al-Musawi (2006), Al-Zubaidi (2009, p. 34) propõe que, por ser composto considerando todo o aparato histórico, intelectual e social, o romance deve ser compreendido como um resultado do processo de representação cultural e deveria ser lido “à luz daquilo que se diz sobre as transformações culturais⁶⁹”.

Embora Al-Zubaidi (2019) descreva o pós-2003 como um novo período na literatura iraquiana caracterizado pela era da violência, questiono se não seriam os romances que precederam as obras desse período, os romances de guerra, também caracterizados pela violência, mesmo que protagonizada pelo silêncio. Pois o ato de silenciar é em si mesmo uma forma assaz cruel de violência. As páginas em branco, afinal, guardam muitas histórias caladas.

A narrativa pós-2003 como enredo da calamidade

67

“لا تستطيع أن تُسمع صوتها بصوتها فقط، فهي دائماً جزء من منظومة ثقافية ومن حقل إيديولوجي [...]”

⁶⁸ Embora o autor se utilize do termo mais corrente e criticado neste trabalho, “universalidade”, compreendo a relevância de sua colocação. Contudo faço uso dela com a atualização do termo para transnacionalidade.

69

“[...] في ضوء مقولة التحول الثقافي [...]”

Desde o ano de 2003, o Iraque passou a viver um período que o autor denomina Tempo de Transformações/Tempo de Catástrofes (*zaman al-tahawulat/ zaman al-fajaiaai*), uma época marcada por uma nova realidade iraquiana, manifesta na esfera da violência. Tal realidade é, por assim dizer, mesclada à fantasia de modo a corporificar uma situação condicionada à iminência de variados tipos de violência e do terror representados pela morte material: o assassinato, o sequestro e os cadáveres ignorados; e pela morte imaterial, nas condições de fragmentação psicológica que corrói a vida e aniquila qualquer lampejo de esperança, amor e empatia.

As narrativas que estão sendo produzidas sobre esse período têm como cenário o pesadelo da realidade diária do sujeito iraquiano tragada pela violência que resulta numa “elegia ao lugar e valores colapsados, e a pessoas que perderam seu valor numa atmosfera de sufocamento sectário e territorial e homicídios gratuitos”⁷⁰ (AL-ZUBAIDI, 2019, p. 36).

Embora Al-Zubaidi (2019) considere a calamidade e a violência elementos da realidade iraquiana que impedem a representação da esperança, do amor e do otimismo, aponto para personagens que, mesmo com uma esperança mórbida, esperam seus filhos retornarem das guerras passadas (cf. SAADAWI, 2013; AL-RAMLY, 2016) e trazem o amor pela pátria que resiste à emigração e a paixão em meio ao caos (cf. ANTOON, 2012; KACHACHI, 2013) — como visto nos trechos elencados na Parte I deste trabalho. Sentimentos genuínos, ainda que engolfados nas cinzentas catástrofes, nas incertezas do momento seguinte e na inexorável dose de apatia para que se sobreviva, pulsam nas entrelinhas dessas narrativas, a despeito de todo conflito interno que emerge na consciência dos personagens.

Como observado ao longo da discussão proposta por Al-Musawi (2003) e Al-Zubaidi (2019), a guerra foi um elemento presente na literatura iraquiana moderna. Entretanto, não obstante o invariável pano de fundo da guerra nas narrativas do pós-2003, os indivíduos que as protagonizam trariam traduzidos em seu *ethos* os anseios do homem moderno sob o rótulo identitário, os conflitos étnicos, a eminência da imigração, as divergências políticas intergeracionais, a necessidade dos rituais de morte, a solidão da senilidade. De modo que esta não seria apenas uma literatura de registro documental e histórico, mas uma possibilidade de ser e de

70

[...] مراثي للمكان وللقيم المناهرة وللإنسان الذي أصبح لا قيمة له في الأجواء من إختناق الطائفي والمناطق والقتل المجاني.

se manter vivo — mesmo que num corpo sem órgãos — sob os escombros de guerras e conflitos que se encadeiam ao longo do fio de sua história.

II.II A ficção da guerra e a guerra de ficções

A ocupação estadunidense no Iraque como um fenômeno tardo-moderno tem sua linhagem no processo de colonização que se deu no final do século XIX e que atravessou o século XX. Tal processo, como menciono anteriormente, foi pensado por muitas disciplinas, mas encontrou seu espaço também na literatura, seja ela ficcional ou não. De maneira que, quando proponho a ficção da guerra e a guerra de ficções, também insiro o meu trabalho como uma contribuição às ficções que se construíram sobre essa guerra e que continuam se enredando pela sua incompreensão, seja pela ilusão de que esse período histórico do colonialismo e do imperialismo sanguinário já foi superado, seja pelo fato de que todas as instituições modernas mediadoras de conflito criadas no pós-Segunda Guerra se mostraram insuficientes para evitar que povos continuassem sendo massacrados ante a passividade e indiferença do resto do mundo.

O que quero dizer é que bem longe de ser uma única verdade sobre o acontecimento da guerra, o que se segue é uma versão, dentre tantas outras possíveis, do que se sucedeu no Iraque, no início do novo milênio. De um milênio novo, que traz entranhado em si o espectro da lógica que organizava o mundo dos últimos séculos.

Em março de 2003 o presidente estadunidense George W. Bush declarou em pronunciamento intitulado *President Says Saddam Hussein Must Leave Iraq Within 48 Hours* (O presidente anuncia que Saddam Hussein deve deixar o Iraque em 48 horas), ou ameaçou (?), que o presidente iraquiano Saddam Hussein deveria deixar seu país. A fala do presidente americano, marcada pelo espectro do discurso do Destino Manifesto⁷¹, anuncia que “os Estados Unidos e outras nações têm persistido paciente e honradamente nos esforços para desarmar o regime iraquiano sem partir para

⁷¹ A doutrina do Destino Manifesto surge nos Estados Unidos, no século XIX, como justificativa de dominação de caráter nacionalista que impulsiona a expansão das fronteiras territoriais com a “Marcha para o Oeste”. Com nuances do pensamento colonialista europeu, a doutrina do Destino Manifesto defende a ideia de que a Divina Providência abençoou a nação estadunidense lhe outorgando a missão de contribuir para o desenvolvimento e libertação dos outros povos. Num contexto cristão, os estadunidenses se viam como a nova Israel de Deus com o destino de civilizar o mundo e destinado a um futuro marcado pela glória e o progresso — elementos fundamentais no pensamento do protestantismo. Por surgir no momento histórico em que se constrói uma identidade nacional para o país, o caráter religioso, mesmo que não declaradamente, paira ainda sobre os discursos de interferências estadunidenses em outros países até a atualidade.

a guerra”⁷². Contudo, ele continua, esses “esforços pacíficos para desarmar o regime iraquiano têm falhado continuamente — porque não estamos lidando com homens pacíficos”⁷³. O que segue à acusação orientalista e estereotipada é a explícita conexão entre o regime saddamista e grupos que teriam “um profundo ódio pela América e as nações amigas. E tem ajudado, treinado e escondido terroristas, inclusive agentes da Al-Qaeda”⁷⁴.

Após dizer que os Estados Unidos e outros países não identificados estariam em risco com a permanência do líder baathista⁷⁵ no poder, declara que Hussein e seus filhos teriam 48 horas para sair do país. Dirige-se ainda aos iraquianos, que o ouvem por meio de uma transmissão de rádio traduzida, dizendo que qualquer campanha militar iniciada depois daquele pronunciamento não os teria como alvo, mas seu presidente. E, voltando ao tom do Destino Manifesto, faz a promessa:

Nós iremos destruir o aparelho de terror e ajudaremos vocês a construir um novo Iraque próspero e livre. Em um Iraque livre, não haverá mais guerras de agressão contra seus vizinhos, fábricas envenenadas, execução de dissidentes, câmaras de torturas e salas de estupro. O tirano em breve partirá. O dia da sua libertação está próximo⁷⁶ (BUSH, 2003).

⁷² “[...] the United States and other nations have pursued patient and honorable efforts to disarm the Iraqi regime without war”.

⁷³ “Peaceful efforts to disarm the Iraqi regime have failed again and again —because we are not dealing with peaceful men”.

⁷⁴ “It has a deep hatred of America and our friends. And it has aided, trained, and harbored terrorists, including operatives of al Qaeda”.

⁷⁵ O partido árabe socialista do Baath (ressurreição) foi fundado em 1947, como um movimento nacionalista árabe de libertação do controle estrangeiro, e com o objetivo de estabelecer um estado árabe único (Pan-arabismo). Foi representado por dois regimes autoritários e hostis, na Síria e no Iraque, que reclamaram para si a herança do legado do partido. No Iraque, o partido baathista, cuja liderança, na década de 1950, era chiíta, foi difundido por estudantes da mesma seita. Os partidários eram atraídos pelo movimento que se opunha à influência estrangeira no governo local e à elite opressora governante e pela defesa do nacionalismo panárabe. O partido encontrou espaço no primeiro mandato do governo de Qasim, em 1958, mas entrou em desacordo com o governante à medida que percebia flertes com o partido comunista iraquiano e a falta de entusiasmo no projeto panarabista. Em 1959, o Baath cooperou com a missão de assassinato de Qasim, que falhou. Nesta operação, Saddam Hussein fez sua primeira aparição como baathista. Nos governos subsequentes, os baathistas foram suspensos como medida de repressão. Em 1963, tomaram o poder por meio de golpe (DELVIN, 1991).

⁷⁶ “We will tear down the apparatus of terror and we will help you to build a new Iraq that is prosperous and free. In a free Iraq, there will be no more wars of aggression against your neighbors, no more poison factories, no more executions of dissidents, no more torture chambers and rape rooms. The tyrant will soon be gone. The day of your liberation is near”.

Ora, as palavras do presidente americano, diante dos capítulos que sucederam a abertura dessa tragédia, só poderiam ser interpretadas como uma profecia às avessas, ou a mensagem do falso profeta. Após reforçar as acusações contra o regime e proclamar a liberdade e justiça que seriam levadas pela pacífica nação estadunidense aos desgraçados iraquianos que clamam desde o deserto por salvação, seu discurso é encerrado com a promessa de que o poder da liberdade dominará sobre o ódio e a violência, garantido pelo dever das nações livres. Mas, ao se despedir, pede a Deus que continue abençoando apenas aos Estados Unidos, a que ele se refere como América, termo bastante utilizado para falar de um único país com o nome de um continente.

*The wind is a blind mother
stumbling
over the corpses
no shrouds
save the clouds
but the dogs
are far quicker*

*The moon is a graveyard
for light
the stars are women
wailing.*

*Tired from carrying the coffins
the wind leaned
against a palm tree
A satellite inquired:
Where to now?
The silence
in the wind's cane murmured:
"Baghdad"
and the palm tree caught fire.*

Sinan Antoon (2023)

Iraque, abril de 2003

Em abril de 2003, o mundo assistiu à coalizão militar conduzida pelos Estados Unidos da América invadir e ocupar o Iraque sob a escusa de derrubar o ditador Saddam Hussein e fazer uma intervenção no arsenal de destruição em massa que supostamente o país detinha. Mesmo que diante da oposição de alguns países e do então secretário-geral da ONU, Koffi Annan (cf. ANNAN, 2012), a ocupação teve o apoio não só do governo estadunidense, como também dos iraquianos que viviam exilados em Londres e Washington.

No Iraque, a derrubada de Saddam Hussein foi celebrada, sobretudo pelos chiítas e curdos que, durante o período de seu regime, sofreram diversas sanções. Embora alguns grupos sunitas tivessem se colocado em oposição ao regime do ditador, muitos líderes religiosos se beneficiaram com os acordos celebrados por Hussein, o que assegurava lealdade ao regime imposto.

Apesar da iminente ameaça à ditadura baathista ante a invasão estadunidense, a queda do regime não era certa entre os árabes, sobretudo para os iraquianos, que já haviam testemunhado malsucedidos atentados contra a vida do presidente e levantes contra seu governo. A despeito de não serem favoráveis ao governo de Saddam, árabes de outras nações mantinham-se em defesa do ditador como forma de resistência à ocupação tirânica dos Estados Unidos, em nome da honra do “ser árabe”. Existe aqui um orgulho que reside na ideia de que, se é para estar sob um regime opressor, que ele seja nacional, como representado na narrativa egípcia de Ahmed El-Fiky (2019):

Omrou acordou para a oração do *fagr* e achou os pais conversando diante da televisão. Não precisou perguntar a eles o motivo, pois o pai se prontificou a informá-lo de que os americanos e as forças aliadas começaram a bombardear o Iraque. As imagens transmitidas ao vivo pelo canal Al-Jazeera estremeceram os quatro cantos da casa. O Iraque, maior força árabe, estava sob ataque violento. Será que a maior força da região suportaria o bombardeio americano e das forças aliadas? Será que Saddam Hussein conseguiria provar ao mundo que sua nação não era um paisinho fracote e miserável? Ou será que era só discurso barato?

استيقظ لصلاة الفجر فوجد والديه متسمرين أمام التلفاز، لم يحتج لسؤالهما عن السبب، فقد تبرع والده مخبراً له أن أمريكا وقوات التحالف بدأوا في قصف العراق. كانت المشاهد المباشرة تأتي من قناة الجزيرة لتهدأ أركان المنزل. العراق أكبر قوة عربية صارت تحت قصفٍ عنيف. هل تتحمل أكبر قوة في المنطقة قصف أمريكا وقوات التحالف؟ هل يثبت صدام حسين للعالم أن دولته ليست بالدولة الضعيفة أو المسكينة؟ يا ترى كان كلامه مجرد كلام؟ (ص).

(73)

Contudo, a esperança e o ódio às interferências estadunidenses na região que uniam os árabes, somados à fama bélica que pairava sobre a figura do então ditador, não foram suficientes para conter a força militar estadunidense de invadir o país e, em poucos dias, tê-lo sob controle.

Mas, ao ser destituído do poder, o que viria depois de Saddam Hussein? Seriam os sunitas ainda privilegiados de alguma maneira e se manteriam como um grupo dominante na sociedade iraquiana? Haveria espaço para os chiítas e curdos no governo subsequente? O sonho do Curdistão se tornaria realidade? Estas eram as questões que pairavam no imaginário árabe, em 2003, no início do conflito. Todavia, com o passar do tempo, as respostas iam ficando cada vez mais obscuras, diante da insurgente violência sectária, do ódio inflamado e da destruição da infraestrutura iraquiana (FATTAH, 2008).

A primeira fase da guerra

Mesmo sob o ultimato de 48 horas para que ele e seus dois filhos deixassem o país, Saddam Hussein, em recusa à proposta, apareceu na televisão iraquiana, trajado com seu uniforme militar, anunciando sua permanência no país. No dia seguinte, as forças estadunidenses bombardearam a propriedade dos filhos Hussein, em Bagdá, matando civis, incluindo uma criança, com a justificativa de que Saddam estaria ali reunido com líderes iraquianos.

Em 20 de março de 2003, as forças estadunidenses, sob o epíteto de Operação Cobra II — em referência à Operação Cobra para a libertação da França, em 1944 —, avançavam sobre Bagdá. Todavia, apenas em 9 de abril é que a capital caiu formalmente sob o controle militar estrangeiro. A segunda parte da empresa foi o domínio dos campos de petróleo de Kirkuk pelos Estados Unidos e os de Rumaila pelo Reino Unido.

A tomada de Bagdá deixou evidente a impotência de Hussein. Enquanto o primeiro-ministro se rendia às forças armadas estadunidenses lhes entregando o controle do país, deu-se início à caça ao ditador que, desaparecido, era esperado ser encontrado em sua cidade natal, Tikrit. Embora a batalha de Tikrit tenha garantido certo capital político e força ao clã de Saddam Hussein, ela falhou em ocultar o presidente deposto.

Em 1º de maio, o presidente dos Estados Unidos, em uma declaração à televisão local, anunciava sua vitória na guerra contra o terror, iniciada em 11 de setembro. A partir desse

momento, o regime de Saddam Hussein não mais abasteceria com armas de destruição em massa organizações terroristas, como a Al-Qaeda. Nesse pronunciamento, foi reafirmado ao mundo a hipotética relação entre o ditador iraquiano e Osama Bin Laden — o que se provou uma falácia quatro anos depois da invasão, quando pesquisadores e decisores políticos estadunidenses concluíram que não existiu qualquer aliança entre Iraque e Al-Qaeda, embora nutrissem ódio e oposição comuns pela hegemonia dos Estados Unidos no Oriente Médio (BAPAT, N. A. et al, 2007).

Após a queda de Bagdá, o sonho dourado do processo de democratização do Iraque sob o comando estadunidense foi se deteriorando até se tornar cinzas de um projeto que não se tinha convicção de realizar. Todavia, em maio de 2003, deu-se início ao processo de reconstrução do país, com os Estados Unidos liderando a Autoridade Provisória de Coalizão, “outorgando-lhes o poder do exercício dos poderes executivo, legislativo e judiciário” (HASHIM, 2006, p.18, apud FATTAH, 2008, p. 250), o que legitimou o fato de que os Estados Unidos e o Reino Unido eram poderes de ocupação.

Desde o início da gestão da Autoridade Provisória de Coalizão, já não era mais possível ocultar os males que a invasão teria causado à infraestrutura iraquiana, principalmente em Bagdá, inviabilizando o estado de ordem no país, impulsionando ainda mais o “estado avançado de decadência” (ALLAWI, 2007, p. 114 apud FATTAH, 2008, p. 251). Outro problema constatado à época foi a falta de proteção aos arquivos do governo baathista, com exceção dos documentos do Ministério do Petróleo, que incriminavam diversos líderes políticos do partido, causando agitação popular.

As atividades de integração e reconstrução do país lideradas por estadunidenses eram tão fora do contexto da realidade da população local e tão amadoras, que equívocos absurdos não eram raros. A dura realidade, nunca confessada oficialmente a não ser por alguns oficiais que participaram do processo, é que tanto a comunidade internacional quanto os Estados Unidos não tinham capacidade para dar continuidade à missão.

Em lugar de se contratarem as empreiteiras locais, houve uma distribuição de serviços de infraestrutura para empresas estadunidenses. Além da mão de obra, importavam também os materiais para construção. Como relatado pelo oficial estadunidense Coyne, o que ocorria

geralmente era que, ao final da obra, pelo menos uma ponte era bombardeada pelos grupos rebeldes extremistas.

Os vários ramos de serviços do governo americano compravam reiteradas vezes itens errados, do mesmo modo que atribuíam poder às pessoas erradas e enviavam mensagens equivocadas. Minha experiência foi apenas a nível local, mas o problema já tinha um relevante reflexo nacional. Além do mais, tal fenômeno não se limitava apenas às operações americanas, mesmo as Nações Unidas, a que é atribuída uma expertise internacional, falharam em ultrapassar os limites do amadorismo⁷⁷ (COYNE, 2010, p. 230).

Saques e incêndios criminosos tornaram-se recorrentes no país que sobrevivia sob a escassez de comida, falta de serviços de saúde — embora estes tenham sido elementos garantidos no discurso do presidente dos Estados Unidos —, de distribuição de água e energia, e de instalações públicas. Para além das vidas exterminadas e ameaçadas, o país testemunhou também a destruição de boa parte do legado cultural com as invasões e saques a museus, a devastação de sítios arqueológicos e ruínas que remontam a milênios da história da civilização humana. Tudo isso assistido por oficiais dos Estados Unidos, que não ofereceram nenhuma proteção ao patrimônio histórico-cultural do país.

O processo de escrita da Constituição teve um desdobramento tão desastroso quanto a reconstrução da infraestrutura do país. Coyne (2010) comenta que o caso do Iraque foi o pior entre os seus pares na história colonial. A principal questão da nova Constituição de 2005 era que os sujeitos que compunham o texto não representavam a comunidade nacional. Os sunitas, por exemplo, que não votaram em janeiro de 2005, perceberam posteriormente que ficariam de fora não apenas do governo, mas de todo o processo que determinou a estrutura dos futuros governos do Iraque.

A insurgência

⁷⁷ The various branches of the U.S. government consistently bought the wrong items, empowered the wrong people, and sent the wrong messages. My experience with this was at the local level, but the problem was just as relevant at the national level. Furthermore, this phenomenon was not limited to the U.S. operations. Even the United Nations, and the presumed “international expertise” that it brought, failed to rise above the amateur threshold [...].

Em agosto de 2003, em uma carta supostamente escrita por Saddam Hussein e divulgada pela rede de televisão Al-Jazeera, o então deposto presidente convocava os líderes religiosos chiítas — embora fossem minoria no movimento — a declarar *jihād* contra a presença estrangeira no Iraque numa insurgência iniciada por sunitas, na expectativa de que se pudesse restituir o poder a Saddam. A despeito da propaganda, a maioria se manteve muito cético se era realmente Saddam Hussein por trás desta convocação ou se sua imagem estava sendo usada meramente como um símbolo da resistência baathista (HASHIM, 2006, apud FATTAH, 2008).

Quatro meses depois, o ditador foi encontrado escondido em uma fazenda, perto do vilarejo de Daur. Sua imagem decadente diante do mundo inteiro foi a prova de que a coalizão havia cumprido sua missão, mas, ao contrário do que se esperava, as forças estadunidenses não se retiraram do país. Sob a justificativa de que, em caso de uma retomada baathista, as consequências seriam piores e o governo Bush daria o suporte necessário à transição para um regime democrático, as forças armadas permaneceram em solo iraquiano.

Passados dois anos da prisão de Saddam Hussein, o ditador foi levado à corte e condenado pelo massacre de 148 pessoas, ocorrido em 1982 em Dujail, bem como por tortura de outras muitas vítimas e pela prisão ilegal de outros 399 indivíduos. O fato de o julgamento ter ocorrido na então chamada Green Zone — área de Bagdá protegida pelos Estados Unidos — deu um caráter estadunidense à sessão. Após um ano, Saddam foi condenado por crimes contra humanidade e sentenciado à morte. Em 30 de dezembro 2006, o ditador foi enforcado.

Fundamentados na dialética hegeliana do Senhor e do Servo⁷⁸ (*Nós* versus *Eles* ou o Eu em oposição ao Outro), basilar ao colonialismo, tanto o discurso de Bush quanto toda a empresa da guerra e a ocupação operam segundo o movimento dessas duas consciências em que a primeira

⁷⁸ Não restritamente à dialética do Senhor e do Servo, como também o Destino Manifesto e podemos ainda pensar no “Fardo do homem branco” — termo cunhado por Rudyard Kipling, no início de 1899, nas relações entre EUA e Filipinas. A noção racializada do “Fardo do homem branco” se tornou um eufemismo para o imperialismo estadunidense expresso nos versos do escritor britânico, nascido em Bombaim: “Tomai o fardo do Homem Branco/ Envia teus melhores filhos/ Vão, condenem seus filhos ao exílio/ Para servirem aos seus cativos;/ Para esperar, com arreios/ Com agitadores e selváticos/ Seus cativos, servos obstinados./ Metade demônio, metade criança./ Tomai o fardo do Homem Branco/ Continua pacientemente/ Encubra-se o terror ameaçador/ E veja o espetáculo do orgulho;/ Pela fala suave e simples/ Explicando centenas de vezes/ Procura outro lucro/ E outro ganho do trabalho [...]”. Não se pode perder de vista também as vantagens econômicas da guerra, pois a reconstrução do Iraque fez com que empresas estadunidenses fossem diretamente beneficiadas (cf.: *Advocates of War Now Profit From Iraq's Reconstruction* — ROCHE Jr. & SILVERSTEIN, 2004)

(Eu/Nós) busca fazer do outro (Eles) objeto de satisfação que se expressa por meio de uma luta (de vida ou morte) que procura provar para a própria consciência e à outra o valor de sua existência. Ao arriscar a própria vida, tal consciência também tende à morte do outro, uma vez que o outro não teria um valor maior que o seu próprio (HEGEL, 1999).

Condensando o sentido da sua vida no outro, a partir da ideologia de levar liberdade e democracia onde superabundou a barbárie, este Nós depende do Outro (Eles) e constitui com ele, por assim dizer, uma determinação reflexiva de negação e afirmação (HEGEL, 1999). E é nesse jogo de identificação e/ou identidade que se desdobra o processo de reconhecimento e estranhamento — e aqui o estranhamento se dá no contexto colonial, no qual não se reconhece a humanidade própria ou do outro: estranha-se o próprio corpo, a natureza fora dele e sua essência espiritual — causando, por assim dizer, uma crise existencial. O estranhamento bloqueia e impede o desenvolvimento do gênero humano do outro e resulta na desumanização e desidentificação do sujeito (MARX, 2010). A partir dessa dicotomia fundamenta-se a exclusão, ou seja, aquilo que não é o mesmo (Nós) é outro e, portanto, passível de ser exterminado, como o preço por uma liberdade e justiça tão fictícias quanto a própria consciência de si, a imagem que se cria do outro e a justificativa que legitima a violência.

Entretanto, essa autoidentificação também pode se dar por outro prisma que não por meio da negação, mas pelo que é chamado de afirmação, a partir de um movimento empático. Isso é percebido por meio da experiência de escrita compartilhada de alguns jornalistas que cobriram a guerra, cujos relatos se assemelham tanto às narrativas ficcionais tecidas pelos autores iraquianos que passamos a questionar sobre a natureza e o próprio uso da ficção. No relato que se segue com traços de narrativa literária, o jornalista Nir Rosen mescla a observação objetiva com a sua experiência subjetiva da ocupação militar em solo iraquiano:

Os restos de Abdel Sattar Al-Musawi em decomposição permanecem sobre o chão acima de sua cova. Seus irmãos mais velhos sentados ao seu lado seguram-nos, chorando. Embora tenha sido preso em 1998 e morto em 2001, haviam descoberto sobre sua morte há apenas três dias e agora podiam vir e reivindicar seu corpo. “Seu crime foi amar a liberdade”, disse seu amigo Abdel Karim, que tinha vindo encontrar o próprio irmão também.

Era abril de 2003, e eu começava minha carreira como jornalista. Eu estava no Iraque havia poucas semanas e achava que nada de bom poderia vir da guerra: baseada em mentiras, subverteria a democracia e a lei tanto no país como no exterior. Eu estava

cético de que uma ocupação estrangeira seria bem recebida pelos iraquianos e sabia que os cidadãos americanos e os líderes militares estavam mal preparados para entender uma cultura diferente, sobretudo uma cultura muçulmana, principalmente depois do trauma do 11 de Setembro. Mas eu vim ao Iraque com a intenção de dar voz aos iraquianos, e isso significava reter tudo o que via e ouvia. Os iraquianos esfregavam os olhos despertando para a nova realidade numa mistura de choque, depressão e euforia, e eu me sentia tão confuso quanto eles. Nada parecia ser preto no branco.

Com o colapso do regime de Saddam Hussein, as circunstâncias dos desaparecimentos de milhares de prisioneiros políticos foram finalmente sendo reveladas aos familiares. Iraquianos podiam encontrar arquivos sobre seus entes queridos e descobrir o que havia sido feito deles. Muito frequentemente as notícias não eram boas (ROSEN, 2010, p. 03)⁷⁹.

Estadunidense de nascimento, com ascendência no Oriente próximo, o jornalista, assim como os escritores iraquianos que vivenciavam a mesma experiência que a sua, se propôs a reportar a guerra no Iraque desde a perspectiva das empoeiradas e esburacadas ruas de Bagdá e das cidades vizinhas.

Fruto da compilação de escritos produzidos durante anos e distribuídos entre diversos artigos publicados em revistas e jornais, Rosen compartilha⁸⁰ que seu trabalho se resumiu a relatar, ao longo do período em que esteve em Bagdá, tudo o que via e escutava para, ao final, reunir seus escritos para a publicação do livro.

⁷⁹ Abdel Sattar al-Musawi's decomposed remains lay on the ground above his grave. His older brothers sat beside them, holding them, crying. Although he had been arrested in 1998 and killed in 2001, they had just learned of his death three days earlier, and now they had come to claim his body. "His crime was loving freedom," said his friend Abdel Karim, who had come to find his own brother too. It was April 2003, and I was beginning my career as a journalist. I had been in Iraq for only a few weeks, and I thought nothing good would come of the war: it was predicated on lies, and would subvert democracy and law at home as well as abroad. I was skeptical that a foreign occupation would be welcomed by Iraqis, and I knew that the American civilian and military leaders were ill prepared to understand a different culture, especially a Muslim one, and especially after the trauma of September 11. But I had come to Iraq wanting to give a voice to Iraqis, and this meant restraining my views and listening. As Iraqis rubbed their eyes and awoke to the new reality in a mix of shock, depression, and euphoria, I was as confused as they were; nothing seemed black-and-white. With the collapse of Saddam Hussein's regime, the circumstances surrounding the disappearance of thousands of political prisoners were finally being revealed to their families. Iraqis could find files on their loved ones and discover what had become of their fate. More often than not, the news was not good.

⁸⁰ Durante meu período de estágio na Universidade de Nova York, tive o privilégio de entrar em contato com o jornalista que, muito solícito, se dispôs a responder algumas questões que eu tinha sobre seu trabalho.

Sem qualquer pretensão acadêmica, sua intenção primeira era registrar tudo o que podia, inclusive sua própria experiência e impressões pessoais tal qual uma narrativa de testemunho. Embora diga que não tenha sido conscientemente influenciado pelas narrativas que surgem após a ocupação, entende que, de certa forma, sua escrita pode ser relacionada aos autores iraquianos contemporâneos que, em alguma medida, tiveram no trabalho jornalístico uma das influências para suas produções literárias. Como um aspirante a romancista, Rosen admite mesclar o relato objetivo a uma dose de ficção como algo inevitável — afinal a ficção, por meio da construção de espaços e personagens, serve de referencial para que o jornalista construa o seu próprio *corpus*. De modo que, em seu relato, por vezes, me deparei com cenas que me provocaram o questionamento se eu ainda estava diante da guerra de ficções ou das ficções da guerra.

Enquanto os irmãos de Abdel Sattar e alguns outros permaneceram ao lado do seu caixão, o resto da família seguia para o túmulo de um outro primo. O corpo surgiu em pedaços separados, e os ossos foram colocados todos juntos numa pilha em volta do crânio. Pelas nove da manhã, seis outras famílias chegaram para reivindicar seus entes queridos. De todos os cantos do cemitério era possível se ouvir o lamento do luto. Eu não consegui me conter e chorei. O antigo patrão de Abdel Sattar também estava presente. “Ele era um menino adorável”, ele disse. Perguntei se o mesmo tinha acontecido com muitas pessoas que ele conhecia. Ele gesticulou apontando para as centenas de túmulos atrás de si e disse, “Veja você mesmo”.

Eu me senti envergonhado por invadir a dor particular dos Musawis e pranteei com eles. Um mês na carreira de jornalista, eu ainda não era capaz de ver a dor das pessoas sem participar dela (ROSEN, 2010, p. 4)⁸¹.

O processo de *comtitude* em que se desdobra a narrativa de Rosen vai criando uma trama de literatura de autotestemunho que influencia a maneira como se lê todo o relato objetivo apresentado pelo jornalista, que por sua vez, ao deixar rastros do árabe no seu texto em língua inglesa, já diz que sua experiência se deu em língua árabe.

⁸¹ As Abdel Sattar’s brothers and a handful of others remained by his coffin, the rest of the family moved on to another cousin’s grave. The body emerged in separate pieces, and the bones were placed together in a pile around the skull. By nine in the morning six other families had arrived to reclaim their loved ones, and their wailing cries could be heard from all corners of the cemetery. I couldn’t help but cry too. Abdel Sattar’s former employer was also present. “He was a lovely boy,” he said. I asked if this had happened to many people he knew. He gestured behind him to the hundreds of graves and said, “See for yourself.”

I felt ashamed to be intruding on the Musawis’ private pain, and I sobbed with them. One month into my career as a journalist, I was not yet able to watch other people’s pain without participating in it.

O relato que se abre com a exumação de um corpo rodeado de outros corpos⁸² que haviam sido assassinados antes da guerra — ainda durante o Regime Saddamista — parte de um cenário que remete ao vale de ossos secos revelados ao profeta Ezequiel — referido na tradição islâmica como o profeta Dhu Al-Kifl (cf. ALI, 1978) —, cuja principal mensagem era violência e destruição. A morte e a violência — realidades antes da ocupação, que agora podem ser exploradas pelas narrativas com o afrouxamento da censura — são desenterradas com as ossadas dos desaparecidos por décadas e vão tomando proporções apocalípticas com a presença estadunidense e os conflitos civis que estouram em cada canto do país. Se anteriormente o Estado tinha o monopólio da violência — e, nos termos de Mbembe (2018), tinha o poder de fazer morrer e deixar viver —, o que se estabeleceu foi uma violência aleatória devido à ausência total de segurança.

Após a queda de Saddam Hussein, restava aos iraquianos resmungar sobre o procônsul Paul Bremer. Em apenas três meses, o país passou pelas mãos de três ditadores diferentes: Saddam Hussein, substituído pelo General Jay Garner e, finalmente, por Bremer, que não permitiu uma representação iraquiana “declarando os iraquianos muito imaturos para decidirem sobre seu próprio destino”⁸³ (ROSEN, 2010, p. 15). E do outro lado do globo se achavam Tommy Franks e o presidente George W. Bush emitindo decretos que ar(ruina)vam a vida de toda uma população.

Todo esse cenário se assemelha a um outro episódio da História pertencente não só ao Iraque, mas a todas as nações submetidas ao regime colonial orquestrado no final do século XIX e início do século XX. Sob as mesmas justificativas de que estes povos não teriam competência ou maturidade para se autogovernar — no discurso estadunidense, com a queda do regime, o Iraque deixaria de ser uma ameaça —, os iraquianos são considerados despreparados para terem autonomia e se organizarem democraticamente. Ou seja, o espírito que paira sobre o território iraquiano não é aquele que poderá dar vida aos corpos e trazer libertação de um cativo local,

⁸² O relato de Rosen nos remete à própria experiência de Ahmed Saadawi que também testemunhou e descreveu este cenário aterrador quando se dedicava ao trabalho jornalístico, mas também aos textos literários mencionados na primeira parte deste trabalho que recriam e registram relatos de memórias e monumentos a memórias do genocídio de Ruanda, em 1994, e até mesmo do genocídio do Khmer Vermelho, nos anos de 1975-79, no Camboja. Alguns desses monumentos são a reunião de ossadas das vítimas dos regimes genocidas.

⁸³ “[...] declaring Iraqis too immature to decide their own fate.”

mas um espírito de morte sob o baluarte colonizador da tardo-modernidade, que continuaria trazendo consequências irreparáveis ao país.

Fadados ao exílio na própria terra, o nativo não era compreendido pelo estrangeiro e algoz: “Os seus protestos e súplicas [dos iraquianos] caíam em ouvidos surdos. Os ânimos se alteravam, e americanos gritavam em inglês enquanto iraquianos vociferavam em árabe, ninguém se entendia”⁸⁴ (ROSEN, 2010, p. 15). Acontecimento semelhante já havia sido relatado há mais de um século no romance *Coração das Trevas* (1899), de Joseph Conrad, que ficcionaliza a colonização belga no Congo — e cujo narrador anuncia que colonizado e colonizador não se compreendiam verbalmente, e que os negros não articulavam palavras, apenas urros.

Embora esse período do colonialismo ou, nas palavras de Edward Said (2011), “imperialismo clássico”, tenha de alguma forma sido desmantelado após a Segunda Guerra Mundial, os relatos sobre os desdobramentos históricos contemporâneos do Iraque são evidências de que impérios resistiram ao tempo e continuam operantes ainda no presente.

Como forma de superação do processo de colonização na história moderna que se viu no final do século XIX, sob o protagonismo dos impérios francês e britânico, o imperialismo que se vê dominante no Iraque contemporâneo se dá — seguindo alguns pontos da definição de imperialismo de Edward Said (2011) — de um centro metropolitano que domina um território distante por meio do governo de um Estado que controla a soberania política efetiva, pela força, de uma outra determinada sociedade política.

Tal domínio, contudo, não se dá pela anexação territorial, mas parte de uma ideologia de que os povos sob domínio são incapazes de se autogerir, manifestando a total dependência da gestão do império. No caso iraquiano, o domínio que se estabelece parte não só da ideia de que o outro seja incapaz de exercer governança sobre seu próprio território — como é evidente no discurso do presidente estadunidense —, mas que, por representar uma ameaça ao império dos Estados Unidos, deve ser ocupado e controlado a partir do pressuposto de o império ter um determinado conhecimento sobre esse território — que, na verdade, lhe é desconhecido —, a respeito do qual tece narrativas.

⁸⁴ “[...] their protests and supplications falling on deaf ears. Tempers were lost, and Americans screamed in English as Iraqis shouted in Arabic, neither understanding the other”.

Esse pretenso conhecimento sobre o outro se viu na ocupação estadunidense em diversas esferas, fosse na bárbara compreensão de que os árabes entendem apenas a linguagem da força, ou no que dizia respeito ao alinhamento político das diferentes seitas islâmicas durante o regime que antecedeu a invasão, posicionamento político que provocou um ódio incorrigível aos sunitas. E, desse pretenso conhecimento, estadunidenses teriam uma tendência a reconhecer a violência, o preconceito e as divisões políticas encontradas no Iraque como elementos sempre presentes dentro dessa sociedade, assumindo inquestionavelmente que, mesmo o polêmico conflito entre sunitas e chiítas, seria “*timeless*”, ou seja, sempre existiu.

Embora não concorde com a posição estadunidense de que o conflito entre as seitas tenha sempre sido de mesma ordem e proporção, Rosen (2010) apresenta o sectarismo no Iraque, antes da ocupação dos Estados Unidos, com a mesma aparência do racismo manifesto em qualquer sociedade. A rivalidade encontrada entre sunitas e chiítas seria resíduo da ocupação turco-otomana na região, no século XVII, e teria resistido à colonização britânica com a distribuição do poder entre as seitas — aos sunitas foram atribuídos determinados papéis políticos, enquanto os chiítas se restringiam à vida rural. Entretanto, essa paisagem começou a ser alterada com uma migração chiíta na década de 1950 para as zonas urbanas, ocorrida de maneira que casamentos entre as seitas passaram a ser cada vez mais comuns, e, por isso, a seita do pai da família se tornava a dominante⁸⁵.

Esta abordagem de um Iraque sectário seria, no entanto, uma construção da imagem do país sob a ótica estadunidense de que em lugar de uma nação o que se teria nesta região seria a conglomeração de diversas seitas e tribos as quais tentava-se fazer caber dentro do sistema político que os estadunidenses estavam criando em torno desta ideia. Uma medida catastrófica parte do processo de universalização da “Modernidade”, que tende a reprimir o tradicional como expressão do que é atrasado e deve ser superado. Dentro da ilusão do universal, os observadores estrangeiros

⁸⁵ Aqui, recupero a fala do personagem Youssef, do romance *Ya Maryam* (2012) — Ave Maria — apresentada anteriormente, que traz na sua incompreensão do momento presente as indagações sobre onde estaria enterrado esse sectarismo antes da presença estadunidense no país, e que diverge da opinião de seu próprio escritor — Sinan Antoon. De acordo com o escritor, essa é uma ideia criada pela geração iraquiana anterior que não se sustenta, e que, embora nutra uma afeição especial por seu personagem, tem posicionamento histórico político diferente, reiterando a nossa proposta de várias ficções para um mesmo acontecimento: “*Wallahi*, não sei, quer dizer, esse sectarismo todo existia no nosso meio e a gente não percebeu? Tem cabimento? Tava escondido onde? Ou isso aconteceu recentemente, e tá por trás das intervenções e do ódio que eles têm por nós, e aqueles que vieram de fora e trouxeram com eles toda sua sujeira? Veja a Sundus aí na sua frente, ela não se casou com um chiíta? Isso lá era um problema há quinze anos?” (p. 81).

da empresa de guerra jamais consideraram que o ato de ocupar um país, dismantelar e reconstruir suas instituições, estruturas econômicas e mesmo sua identidade política — um fato que não era novo na história moderna do Oriente Médio — poderia ter desencadeado grande parte desses problemas (ROSEN, 2010).

A percepção estadunidense de que os sunitas eram partidários leais do regime saddamista tornou esse grupo religioso alvo de hostilidade e de posturas mais agressivas quando comparadas à adotada entre chiítas. Os estadunidenses apresentavam os sunitas como os *bad guys* na ficção sobre a guerra que desencadeavam e os chiítas como mocinhos, e a mídia estadunidense ratificava o discurso e transmitia a narrativa para o mundo — ou seja a “a abordagem americana era sectária” (ROSEN, 2010, p. 18). Mesmo o conselho de governo iraquiano, um corpo simbólico criado em julho de 2003, foi criado de maneira sectária — os membros não estavam ali para representar o país, mas foram escolhidos por serem sunitas, chiítas, curdos ou turcomenos.

Como consequência dessa medida, o que se viu foi a migração em bandos de árabes de outras nacionalidades para o Iraque com a intenção de destruir o projeto dos Estados Unidos promovendo uma guerra sectária, por meio, principalmente, de homens-bomba em sítios religiosos. Rosen (2010) reforça ainda o fato de que a equívoca defesa — sobretudo por observadores externos — de que o regime saddamista era um regime sunita reforçou o radicalismo de sunitas que viam a *jihad* como forma de resistência e, no regime anterior, a era de ouro sunita.

Apesar de ser associado ao sunismo, na verdade, “o partido baathista fora fundado por um chiíta, e tinha maioria dos membros chiítas”⁸⁶ (ROSEN, 2010, p. 19). Para o jornalista, Paul Bremer havia feito uma analogia entre o partido Baath e o nazismo hitlerista e imaginou-se desnazificando o Iraque, salvando os chiítas dos malvados sunitas. E a principal razão de seu péssimo desempenho no Iraque se deveria ao fato de ele enxergar o país sob uma ótica bastante distorcida.

Os árabes sempre foram criticados por criarem teorias da conspiração. Entretanto, nesse caso, os Estados Unidos de fato estavam, assim como fizeram os antigos colonialistas, dividindo para conquistar. Na perspectiva de Rosen (2010), o que se passava na mente de Paul Bremer era que a empresa em solo iraquiano não deveria ser vista como uma ocupação sobre uma nação, mas sim sobre uma região povoada de grupos minoritários. Sua principal medida foi opor uma minoria

⁸⁶ The Iraqi Baath Party was established by a Shiite, and the majority of its members were Shiites.

que se sentia desassistida pelo sistema em relação a uma outra, oferecer-lhe assistência e esperar por sua gratidão. Desse modo,

Bremer governou o Iraque como se o país já estivesse sob uma guerra civil, ajudando chiítas com a punição aos sunitas. Na sua perspectiva, ele não estava gerindo um país, ele estava gerindo uma guerra civil. E, conseqüentemente, ele ajudou a criar uma⁸⁷ (ROSEN, 2010, p. 18).

O Iraque encontrado pelos estadunidenses, em 2003, era um país cujo Estado havia desempenhado um papel de grande importância na vida de seus cidadãos, que remonta às sanções aplicadas pela ONU desde 1990 — a partir da invasão do Kuwait — até 2003, em que a própria instituição contabilizara um total de meio milhão de crianças menores de cinco anos mortas por conta dessas restrições que atingiam diretamente o abastecimento de alimentos no Iraque.

Se sob o regime de Saddam Hussein os iraquianos tinham poucos direitos civis e políticos garantidos, eles gozavam ao menos de direitos econômicos que lhes garantiam um padrão de vida decente — o que lhes foi tirado depois das sanções. Além disso, contavam também com programa de erradicação do analfabetismo com a ampliação de escolas móveis que atravessavam o deserto sobre camelos para garantir que todos os cidadãos entre 15 e 45 anos tivessem a habilidade de ler, escrever e fazer contas, sob pena de multa e encarceramento temporário diante da recusa⁸⁸. E aqui reside a complexidade de regimes ditatoriais e considerados antidemocráticos segundo a concepção de democracia defendida no norte global.

Contudo, a bandeira da democracia empunhada pelos estadunidenses não ofereceu a tão pregada liberdade aos iraquianos como se difundia na mídia ocidental. O mito da liberação e da missão para levar a democracia contestado por emissoras árabes que se opuseram manifestamente à ocupação foi pouco a pouco se revelando o grande fantasma do colonialismo que cobriu o país com o manto da violência.

⁸⁷ Bremer ruled Iraq as if it were already undergoing a civil war, helping the Shiites by punishing the Sunnis. He was not managing a country, in his view; he was managing a civil war. As a result, he helped to create one.

⁸⁸ <https://www.washingtonpost.com/archive/politics/1979/09/27/iraqis-must-learn-to-read-and-write-or-else/3a9d04c9-3894-4724-965e-ff60c3dffefb/> (última visita em 19/01/2023).

A democracia imposta com tanques e mísseis não deixa espaço para disputa ou contestação, e isso se viu no Iraque de diversas formas, mas principalmente com a inibição de emissoras como Abu Dhabi TV e Al-Jazeera que tiveram suas estações em Bagdá como alvo das forças armadas dos Estados Unidos, causando a morte do cinegrafista Tareq Ayoub, que na época se tornou um mártir.

A morte de Tareq Ayoub foi um marco na história da mídia que considerou esta uma das guerras mais perigosas para repórteres. No documentário *Control Room* (2004), do diretor Jehane Noujaim, veem-se as imagens dos momentos que antecederam a morte do cinegrafista e o choque de seus colegas de trabalho ao acompanharem ao vivo o ataque à estação dos repórteres da Al-Jazeera, em Bagdá. O filme traz o registro da cobertura da Al-Jazeera nos primeiros dias de ataque e ocupação, e as relações de sua equipe na Central de Comando dos Estados Unidos, assim como as outras organizações televisivas que cobriram a invasão em 2003.

Nesse documento histórico, é interessante observar como os militares emissários repetem suas formulações superficiais sobre levar a liberdade e a democracia ao povo iraquiano quando questionados por jornalistas árabes a respeito da natureza da presença estadunidense no país. Não espanta que os iraquianos registrados pelas equipes de reportagem implorem ao presidente dos Estados Unidos para que deixe o Iraque e leve com ele a sua democracia.

O medo que acometeu o Iraque após a ocupação resultou em promoção da violência por indivíduos a milhas e milhas de distância do país que sequer falavam ou liam o árabe e que tampouco haviam pisado em solo iraquiano. Considerados “*Iraq experts*” ou “*terrorism experts*”, detinham apenas uma superficial experiência em Oriente Médio. Pulando de base em base, esses especialistas, em solo iraquiano, contavam sempre com a força militar como *baby-sitter* que garantia sua segurança enquanto designações sectárias criadas por eles, tal como “*sunni arab*”, empurravam cada vez mais o país para conflitos civis (ROSEN, 2010). Contudo, a maior parte da cobertura jornalística transformava todo este estado de violência em *Good News* para corroborar a legitimidade da empresa de guerra estadunidense que jamais se provou minimamente eficiente passados mais de 20 anos e milhares de corpos deixados para trás.

A política de guerra dos Estados Unidos contra o terror em solo iraquiano — e acredito que isso fique ainda mais claro nos textos literários que analisamos — promove um massacre humano tamanho que os corpos parecem ser destituídos de valor e levados ao nível de dejetos. Isso está

representado tanto no *Frankenstein* de Saadawi — quando explora um personagem vendedor de velharias que acaba por juntar restos de corpos encontrados nas ruas para formar um corpo e tentar oferecer-lhe um enterro digno — como na *Romanzeira* de Antoon — em que o número de corpos que chegam a Jawad para serem lavados vai escalonando e ele passa a receber não só corpos inteiros, mas apenas membros. Tais narrativas me parecem ensaiar respostas às questões fundamentais propostas por Achille Mbembe (2018, p. 08) em seu ensaio *Necropolítica*: “Que lugar é dado à vida, à morte e ao corpo humano (em especial o corpo ferido ou morto)? Como eles estão inscritos na ordem de poder?”.

Ao buscar respostas para as perguntas que abrem seu ensaio, Mbembe (2018) faz uma relação do conceito de biopoder, soberania e estado de exceção recuperando as definições propostas por Hanna Arendt em seu extenso trabalho sobre os campos de concentração/ extermínio e os campos da morte como metáfora para a violência soberana e destrutiva: “O seu horror não pode ser inteiramente alcançado pela imaginação justamente por situar-se fora da vida e da morte”⁸⁹ (ARENDRT apud MBEMBE, 2018, p. 09). Uma vez submetido a este espaço, o indivíduo deixa de contar com qualquer estatuto político e é restringido a apenas seu corpo biológico, e nessa estrutura o estado de exceção não é mais uma suspensão temporal da lei, mas a própria lei operante.

Considero o momento em que o Iraque é atacado e ocupado pelos Estados Unidos da América como um período de suspensão da lei e submetido a um estado de exceção justamente pela política adotada sobre o corpo dos iraquianos — haja vista os episódios de Abu Ghraib revelados por vazamentos de imagens das torturas dos corpos e a revolta do governo estadunidense ao serem televisionados por emissoras árabes os corpos dos soldados estadunidenses mortos na guerra. A política operante sobre os corpos iraquiano e estrangeiro é totalmente díspar na medida em que encontra humanidade em um e desumaniza o do outro.

⁸⁹ O comentário de Arendt me faz lembrar precisamente a experiência de minha professora de árabe iraquiana, hoje refugiada, sobre esse estado de suspensão. Quando ainda vivendo no Iraque, já sob ocupação, e o filho mais velho saía de casa para ir até a mercearia, enquanto ela, como mãe, não o tinha diante dos olhos, ele não estava nem vivo nem morto. Está apenas na expectativa, na espera, em suspenso. Assim como para a velha Elishua (personagem de *Frankenstein em Bagdá*), que por não ter o corpo de seu filho Daniel, desaparecido durante a Guerra do Golfo, não sabe se está vivo ou morto e permanece na eterna expectativa. A vida da velha senhora só volta a ter qualquer vitalidade, mesmo que mórbida, quando o próprio Frankenstein se faz passar pelo filho desaparecido — sugerindo que a presença do corpo como um dos elementos centrais para o desencadeamento da história.

Ao recorrer a Giorgio Agamben para uma definição do estado de exceção a partir da ideia dos campos como “um arranjo espacial permanente, que se mantém continuamente fora do estado normal da lei”, Mbembe (2018, p. 8) não intenciona explorar a singularidade de extermínio dos judeus ou tomá-lo como exemplo único. Contudo aponta para como está presente desde o início da modernidade a ideia de soberania alinhavada ao conceito de biopolítica. E não obstante a crítica política da contemporaneidade tenha explorado continuamente o conceito de democracia como a soberania do corpo social, ela se manteve na maioria dos casos num plano teórico quando definida a partir do conceito da razão. Ele resume:

a expressão máxima de soberania é a produção de normas gerais por um corpo (povo) composto por homens e mulheres livres e iguais. Esses homens e mulheres são considerados sujeitos completos, capazes de autoconhecimento, autoconsciência e autorrepresentação. A política, portanto, é definida duplamente: um projeto de autonomia e a realização de acordo em uma coletividade mediante comunicação e reconhecimento. É isso, dizem-nos, que a diferencia da guerra (MBEMBE, 2018, p. 09).

A crítica contemporânea então baseada na dicotomia razão e desrazão conseguiu articular a ideia de política, comunidade e sujeito, e o exercício da razão daria a esse sujeito a autonomia individual. O romance da soberania estaria no fato de que esse “sujeito é o próprio controlador do seu significado. Soberania é, portanto, definida como um processo de ‘autoinstituição’ e ‘autolimitação’ (fixando em si os próprios limites para si mesmo)” (MBEMBE, 2018, p. 10).

Embora pareça bastante convincente, a crítica contemporânea não parece fazer sentido na maioria dos territórios do globo, e o Iraque me parece ser um caso evidente. Sem pretender qualquer defesa ao regime vigente no país na época da invasão e ocupação, uma vez violada a soberania do país, foi violada também a soberania individual de cada iraquiano considerado e apresentado ao mundo como sujeitos destituídos de razão, ou seja, não tinham condições de exercer “autoinstituição” e “autolimitação”. Reproduzindo aqui discursos colonialistas que remontam à primeira modernidade e aos discursos de desumanização para controle dos corpos e territórios.

Por isso, o autor busca novas definições de soberania que deem conta da “instrumentalização generalizada da existência humana e a destruição material de corpos humanos e populações” (MBEMBE, 2018, p. 10-11) e encontra em Bataille a ideia de diferentes

possibilidades de configuração da soberania, mas que em última análise seria “a recusa em aceitar os limites a que o medo da morte teria submetido o sujeito” (MBEMBE, 2018, p. 15). E, citando o escritor francês, ele postula que o mundo da soberania

é o mundo no qual o limite da morte foi abandonado. A morte está presente nele. Sua presença define esse mundo de violência, mas, enquanto a morte está presente, está sempre lá apenas para ser negada, nunca para nada além disso (MBEMBE, 2018, p. 15).

Por meio dessa política de evitar a morte através do risco de morte é que se constrói um discurso de soberania que se expressa através do direito de matar a que Mbembe (2018) relaciona com o estado de exceção e estado de sítio. Ao se debruçar sobre estes conceitos, o filósofo observa que nestas instâncias

o poder (e não necessariamente o poder estatal) continuamente se refere e apela à exceção, à emergência e inimigo ficcional do inimigo. Ele também trabalha para produzir a mesma exceção, emergência e inimigo ficcional (MBEMBE, 2018, p. 17).

No contexto dos desdobramentos do 11 de setembro e do discurso do presidente dos Estados Unidos que justifica a invasão, após o ataque às Torres Gêmeas, é criada a ficção de um inimigo a ser combatido, e o preço que se pagaria por isso seriam as vidas perdidas em nome de uma guerra contra o terror. Ou seja, um campo biológico é estabelecido em território estrangeiro e tal poder se estabelece sobre ele. Para que tal política possa ser executada com o consentimento do corpo social há que se fazer reviver no imaginário social a ideia de nós civilizados cristãos, eles bárbaros muçulmanos, e todas as ideologias orientalistas da qual se valeu o Ocidente durante o período colonial e acrescentar a tal ficção todo o perigo que o outro representa e o terror que pode promover no Ocidente civilizado. E a partir de um discurso de raça nos termos foucaultianos e de biopoder pode-se “regular a distribuição da morte e tornar possíveis as funções assassinas do Estado” (MBEMBE, 2018, p. 18). Seriam estas as condições para que o fazer morrer se tornasse um mal a ser aceito.

Esse direito soberano de matar que um sujeito outorga a si mesmo e é legitimado pelo povo não se restringe à exposição da morte do outro, mas também acaba “expondo seus cidadãos à guerra” (MBEMBE, 2018, p. 19) quando se organiza a guerra contra seus adversários.

A percepção da existência do Outro como um atentado contra minha vida, como uma ameaça mortal ou perigo absoluto, cuja eliminação biofísica reforçaria meu potencial de vida e segurança, é este, penso eu, um dos imaginários de soberania, característico tanto da primeira como da última modernidade (MBEMBE, 2018, p. 19-20).

E de acordo com o filósofo, essa última modernidade, com todo seu desenvolvimento bélico, industrialização da morte e execução em série, estabeleceu uma relação com o terror que brota de diversas fontes e se expressa de diferentes maneiras passíveis de serem identificadas em práticas políticas — como, por exemplo, no citado tratamento ao corpo violentado do estrangeiro e do iraquiano. O poder é estabelecido à margem da lei — “a violência constitui a forma original do direito, e a exceção proporciona a estrutura da soberania” (MBEMBE, 2018, p. 38).

Dentro dessa estrutura regida pela violência promovida pelo Estado se estabelece uma contingência do terror que se manifesta em corpos da aberração ou na aberração dos corpos e sua exibição. A ficção, nesse sentido, como produto deste estado de terror surge como literatura do horror, — e desconstrução da ficção da guerra e de sua finalidade civilizatória e a falaciosa ideia de que é regida por regras se opondo ao massacre bárbaro — de onde escritores estão para narrar ou testemunhar as consequências de uma guerra mecanizada em que vítimas não mais são olhadas no rosto e a miséria humana é reconhecida. Na tardo-modernidade, os corpos deixados para trás são contados ou considerados apenas por escritores que escrevem livros das ossadas, criam seu Frankenstein ou lavam e amortalam o corpo como tentativa última de reconhecimento de sua humanidade.

PARTE III

III. I. Antes da narrativa, a língua

Ela dormia nua sobre uma bancada de mármore, num lugar aberto. Não havia paredes ou teto. Não havia ninguém à nossa volta e nada que a vista pudesse alcançar, exceto a areia que terminava no horizonte — para onde as nuvens corriam e desapareciam sob o céu. Pesadas, elas se interpolavam cobrindo os raios do sol. Eu também estava nu e descalço, impressionado com tudo isto. Sentia a areia sob os pés e o vento um pouco frio. Devagar me aproximei da bancada, devagar para ter certeza de que era ela. Quando e por que ela voltou do estrangeiro passados tantos anos? Os cabelos longos e negros amontoados ao lado da cabeça cobriam sua face direita com algumas mechas, como se guardassem seu rosto intocado pelos anos. As sobrancelhas bem definidas e as pálpebras fechadas, arrematadas por cílios volumosos. O nariz se erguia acima dos lábios carnudos pintados de cor de rosa, como se ela ainda estivesse viva ou tivesse morrido há pouco. Os mamilos eretos nos seios em forma de peras não tinham qualquer traço de cirurgia. As mãos entrelaçadas sobre o umbigo tinham as unhas compridas pintadas na mesma cor dos lábios rosados. O púbis, sem qualquer pelo. E as unhas dos pés, também, rosas. Perguntava a mim mesmo, se ela dormia ou estava mesmo morta. Tive medo de tocá-la. Fitava seu rosto e sussurrei seu nome: *Reem*. Primeiro, ela sorriu sem abrir os olhos. Então, abriu-os e sorriu o negro de suas pupilas também. Não entendia o que estava acontecendo. Perguntei-lhe em voz alta:

— Reem! O que tá fazendo aqui?

Estava a ponto de abraçar e beijá-la, mas ela chamou minha atenção:

— Não me beija. Me lava pra gente ficar junto, depois...

— O quê? Cê ainda tá viva. Pra que te lavar?

— Me lava pra gente ficar junto. Tô com muita saudade de você.

— Mas cê não tá morta.

— Me lava, habibi, pra gente ficar junto.

— Com o quê? Não tem nada aqui.

— Me lava, habibi.

Sob a chuva que caía, ela fechou os olhos. Passei a mão numa gota d'água sobre o nariz dela com meu dedo indicador. Sua pele estava quente, como se estivesse viva. Comecei a acariciar seus cabelos. *Eu vou lavá-la com a chuva!* Ela sorriu como se ouvisse o que eu estava pensando. Passei a mão sobre outra gota parada na sua sobrancelha esquerda. Imaginei ter ouvido o barulho de um carro se aproximando. Virei-me e vi o *Humvee* chegando com uma rapidez insana, perseguido por uma cauda de areia esvoaçante. De repente, deu um giro brusco para a direita parando a alguns metros de distância de nós. Abriram a porta. Saíram quatro ou cinco homens encapuzados vestidos de uniforme cáqui segurando metralhadoras. Correram em nossa direção. Tentei protegê-la com a minha mão direita, mas um deles chegou até mim, me deu uma coronhada na cara e me derrubou no chão. Depois, me chutou na barriga, na cintura e nas costas. Um outro sujeito começou a me puxar pelos braços para longe da bancada. Nenhum deles disse qualquer coisa. Eu gritava e xingava, mas não podia ouvir meu grito. Me obrigaram a ajoelhar, e amarraram meus pulsos com fio. Um deles colocou uma faca no meu pescoço enquanto o outro vendou os meus olhos. A gargalhada deles se misturou aos gritos e estertor de Reem que eu ouvia com clareza. Tentei me soltar deles, mas me

seguravam com força. Gritei de novo, mas não podia ouvir meu grito. Eu não ouvia o meu grito, mas ouvia o grito de Reem, o riso e a gargalhada dos homens e as pancadas de chuva. Senti uma dor pungente e a lâmina fria atravessando meu pescoço. O sangue quente escorria sobre o peito e as costas. Minha cabeça caiu no chão e rolou pela areia como uma bola. Ouvi passos se aproximando. Um deles tirou a venda dos meus olhos colocou-a no bolso, cuspiu em mim e se afastou. Vi meu corpo à esquerda da bancada de joelhos, em meio a uma poça de sangue. Os outros três homens voltaram ao *Humvee* enquanto os dois deles arrastavam Reem pelos braços. Ela tentou olhar para trás, na minha direção, mas um dos homens a esbofeteou. Gritei o nome dela, mas não ouvi a minha voz. Colocaram-na no banco de trás e fecharam a porta. Ouvi o barulho do motor. O *Humvee* se afastou rápido e desapareceu no horizonte. A chuva continuou a cair sobre a bancada vazia (p. 7-9)⁹⁰.

Só, a romanzeira.

Sinan Antoon

Nesta primeira aproximação e exposição que faço do *corpus*, recupero Barthes (1999) e o que ele diz sobre o prazer do texto e o prazer que o escritor encontra no ato da escritura. Encontraria o seu leitor também prazer nesse texto? Encontraria prazer no texto mesmo quando nele se degusta o abjeto e o horror? E por que encontra prazer no horror e no abjeto?

Sem me alongar em criar definições para o prazer, reconheço que “um espaço de fruição fica então criado” (BARTHES, 1999, p. 09). Fui devorada, encontrada como o leitor a quem o escritor busca, e num gesto além, seduzido pelo texto do outro — sou tradutora e torno-me escritora e pelo prazer da escritura busco esse leitor que também desfrute do *corpus*. Não obstante esta busca, não é a pessoa do outro que me é necessária, mas o espaço — lugar da diferença que se estabelece e que ocupa minha letra — onde há a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma imprevisão do desfrute: “que os dados não estejam lançados, que haja um jogo” (BARTHES, 1999, p. 09).

Nesse jogo que proponho, conduzo meu leitor a se debruçar comigo sobre este *corpus* que é também um corpo *por-vir* — sempre em mutação e sempre rizomática. Criado pelo desejo de contar os corpos que se multiplicam em território iraquiano, para que o acontecimento não passe

⁹⁰ O texto em árabe aparecerá em momento oportuno, no corpo do texto.

e se esgarce no ar, este corpo se forma da neurose⁹¹ que como recurso último revela-se no paradoxo de que mesmo os textos que se escrevem contra a loucura só são possíveis, “se querem ser lidos, [n]esse pouco de neurose necessária para a sedução de seus leitores” (BARTHES, 1999, p.10): esses textos terríveis, em cujas páginas se escrevem violência redundante, vertem sangue, mas são, apesar de tudo, corpo coquete.

E esta é minha neurose: para que não passe e se esgarce no ar, escrevo para dar corpo a um processo — ou a um acontecimento (do desejo?). Portanto, isto que escrevo é rizoma, não tem começo nem fim, é deserto — caminho nômade. Todavia, necessário. Do contrário o ciclo se encerra e, quando o ciclo se encerra, se esquece: um mundo se acaba e não se saberia o que está por vir — talvez por isso que se contam os mortos, porque ainda se está vivo e para que se mantenha vivo. A literatura como forma de existência e resistência, sustentando o trabalho da morte.

Provocada pela letra do outro, fui movida a escrever no desejo de fazer falar e acabo por eu dizer. Neste interstício, as engrenagens do tempo continuam girando e o tempo se dissolve. Meu escrito é sentido. Escrevo aquilo que está velado no revelado, na tentativa de acessar o segredo guardado na letra. No fluxo do necessário, escrevo a imprecisão e o imprevisível, ao desconhecido, um corpo possível. Está aqui uma oportunidade, criou-se o espaço, a oportunidade que tenho para tudo dizer, mesmo que tudo seja apenas uma parcela. Eu poderia dizer tudo mecânica e cientificamente, mas tento na carne da palavra — ou na palavra encarnada —

fazer sair um verbo de um cadáver [...] uma escrita como um devir-intensidades em um corpo que se embriaga com um copo *d'água*, que faz da folha em branco

⁹¹ Em março de 2004, um ano após a invasão e ocupação estadunidense no Iraque, Antoon, lendo o jornal *The New York Times*, em certa manhã se deparou com a matéria “*A REGION INFLAMED: THE DEAD; Cleansing Iraqi Bomb Victims Takes Its Own Toll*” — que narra a história de homens e mulheres cuja profissão era lavar corpos. Graças ao regime necropolítico que se instaurou sobre o país, o número de corpos se multiplicava exponencialmente, aterrorizando até mesmo quem já estava acostumado a lidar com a morte diariamente. Diante desta narrativa, Antoon (2013) interrompe a escrita de um outro romance e passa a ler vorazmente tudo o que dizia respeito ao *ghusl*, ritual chiíta de ablução dos corpos para também contar seus mortos.

Em 2006, Ahmad Saadawi, quando trabalhava como repórter para *BBC Arabic* cobrindo a guerra que esfacelava seu país, teve uma experiência marcante. “Eu vi muitos corpos mortos. Não só corpos mortos — partes de corpos. Muitas partes de corpos”, diz Saadawi (2018). Enquanto o relato jornalístico lhe possibilitava apenas contabilizar mortos e feridos, na literatura ele “encontraria um dos mortos, iria à casa de sua família, encontraria sua esposa e filhos, testemunharia seus sonhos e saberia o que ele estava pensando e sentindo — até mesmo o que ele sentia no momento de sua morte” (SAADAWI, 2018).

uma carne, um corpo vegetal no corpo-escrita, atrelado como um destino carnal à cena litúrgica do bordel místico (LINS, 2011, p. 39).

Este jogo de sedução só é possível de se realizar nesse estado de consciência — pois todo escritor diz de si mesmo: “louco não posso, são não me digno, neurótico sou” (BARTHES, 1999, p.10) —, se revela na própria escritura e deságua no texto “que me deseja”, e a própria escritura é a prova do desejo: a consciência das fruições da linguagem. Talvez por isso se encontre prazer na leitura do horror e do grotesco, porque se esconde na língua do outro, nas suas entrelinhas. No contorno do verbo misterioso encarnado, na dúvida que se ascende no sentido, no toque.

Na experiência do corpo, na leitura do *corpus* — e me parece haver aqui uma orgia das letras — a sedução começa com o movimento da língua do outro num coleio entre o padrão, o gramatical regido pelo Livro Sagrado — A gramática de Sibawayh ou o Alcorão (?) — e a promiscuidade dialetal que acontece na boca do povo. O prazer que se cria dessa experimentação: primeiro a letra serpenteando o papel com suas infinitas curvas que se encadeiam e me enredam antes de me dizer qualquer coisa, do lampejo de qualquer imagem, e de que sons imperfeitos dancem na minha mente. Das serpenteantes negras letras com seus adornos ímpares sobre o árido e desértico papel, nasce com o retrato da violência e da morte um corpo moderno que se forma e só é possível pela ruptura: o *gharib*⁹² e o trivial; o local e o transnacional; o tradicional e o contemporâneo.

⁹² Faço uso da palavra em língua árabe pelo espaço semântico que cobre por meio da raiz trilítere *gh-r-b* da qual deriva: extraordinário, maravilhoso, absurdo grotesco, estranho, estrangeiro, ocidente, ocidental, poente.

كانت تنام عارية على دكة مرمر في مكان مكشوف بلا جدران أو سقف. لم يكن هناك أحد حولنا ولا شيء على مد البصر سوى الرمل الذي ينتهي عند الأفق الذي كانت تسرع نحوه، وتختفي فيه، غيوم احتشدت بها السماء، تناوبت على حجب أشعة الشمس. كنتُ عارياً وحافياً ومندهباً من كل شيء. أحسستُ بالرمل تحت قدمي وبريح باردة بعض الشيء. اقتربتُ ببطء من الدكة لأتأكد من أنها هي. متى ولماذا عادت من الغربة بعد كل هذه السنين؟ كان شعرها الأسود الطويل مكوّماً إلى جانب رأسها وقد غطت بعض خصلاته خدها الأيمن، كأنه يحرس وجهها الذي لم تغيّره السنين. الحاجبان مشذبان بعناية والجفنان مسبلان ينتهيان برمشيها الكثيفين. كان أنفها ساهراً على شفتيها المليئتين وكانت مصبوغتين بلون وردّي كأنها مازالت على قيد الحياة أو أنها ماتت للتو. كانت الحلمتان منتفضتين فوق النهدين الكمثرين ولم يكن هناك أثر للعملية. كانت يداها مشبوكتين فوق سرّتها والأظافر طويلة مصبوغة بلون شفتيها الوردية. عانتها حليقة وأظافر قدميها مصبوغة بالوردية هي الأخرى. تساءلتُ في سرّي هل هي نائمة أم ميتة؟ خفتُ من أن

المسها . تفرّستُ في وجهها وهمستُ باسمها : ريم . فابتسمتُ
دون أن تفتح عينيها في البداية ، ثم فتحتها وابتسم السواد في
بؤبؤيهما أيضاً . لم أفهم ما كان يحدث . سألتها بصوت عال :

- ريم ! شتسوين هنا؟

كنتُ على وشك أن أحتضنها وأقبلها ، لكنها حذرتني :

- لا تبوسني . غسّلني أول حتى تكون سوية وبعدين . . .

- شنو؟ بسْ بَعْدِج طيبة . ليش أغسلج؟

- غسّلني حتى تكون سوية . اشتاقتلك هوية .

- بس إنتي مو مية .

- غسّلني حبيبي . غسّلني حتى نصير سوية .

- إيش؟ ماكو شي هنا؟

- غسّلني حبيبي .

بدأ المطر يتساقط . أغمضتُ عينيها . مسحتُ قطرة عن أنفها
بسبابتي . كانت بشرتها ساخنة مما يعني بأنها حية . بدأت أمتد
شعرها . سأغسلها بالمطر ! ابتسمتُ كأنها سمعتُ ما فكرتُ به .
مسحتُ قطرة أخرى استقرت فوق حاجبها الأيسر . خيلتُ إلى بأنني
سمعت صوت سيارة تقترب . التفتُ فرأيتُ همفي تقترب بسرعة
جنونية وتخلّف وراءها ذيلاً من الرمل المتطاير . استدارت فجأة
وبعنف نحو اليمين وتوقفت على بعد أمتار متنا . فُتحت أبوابها .
خرج أربعة أو خمسة رجال ملثمين يرتدون الخاكي ويحملون
رشاشات وركضوا باتجاهنا . حاولتُ أن أحميها بيدي اليمنى ،
لكن أحدهم كان قد وصل إلي وسدّد ضربة قوية بأخمص رشاشته
إلى وجهي وأسقطني أرضاً ثم ركمني في بطني وخصري وظهري

عدّة مرات. أخذ واحد آخر يجزّني من ذراعي بعيداً عن الدكّة. لم يقل أتيّ منهم شيئاً. كنتُ أصرخ وأشتمهم لكنتني لم أسمع صراخي. أجبراني على أن أركع على ركبتيّ وقيداً معصميّ بسلك ثم وضع أحدهما سكيناً على عنقي بينما عصب الآخر عينيّ. تداخلت ضحكاتهم مع صرخات ريم وحشرجاتها التي سمعتها بوضوح. حاولتُ الإفلات منهما لكنهما كانا يمسكان بي بإحكام. صرختُ ثانية لكنتني لم أسمع صراخي. كنتُ أسمع صراخ ريم وضحكات الرجال وآهاتهم وصوت زخات المطر. أحسستُ بالم حاد وبالسكين الباردة تخترق عنقي. سال الدم الحار على صدري وظهري. سقط رأسي على الأرض وتدحرج على الرمل ككرة. سمعتُ وقع خطي تقترب. نزع أحدهم العصّابة عن عينيّ ووضعها في جيبه وابتعد بعد أن بصق عليّ. رأيت جسدي إلى يسار الدكّة راکعاً وسط بركة من الدم. كان الثلاثة الآخرون يعودون إلى الهمفي وإثنان منهم يسحلان ريم من ذراعيها. حاولتُ أن تدير رأسها إلى الورا نحوي لكن أحدهم صفعها. صرختُ باسمها لكنتني لم أسمع صوتي. وضعوها في المقعد الخلفي وأغلقوا الأبواب. سمعتُ صوت المحرك. ابتعدت الهمفي بسرعة واختفت في الأفق. وظل المطر يزخّ على الدكّة الخالية.

استيقظتُ لاهتاً ومبللاً بالعرق. مسحتُ جبّتي ووجهي. نفس الكابوس يتكرر منذ أسابيع مع بعض التغييرات الطفيفة: أحياناً أرى رأسها المقطوع على الدكّة وأسمع صوتها يقول: غسّلتني حبيبي. لكن هذه أول مرّة يكون فيها مطر. أعرف مصدره الآن، فقد تسلل من الخارج هذه الليلة. سمعت صوت تساقطه

(ANTOON, 2013, p. 7-9)

Nas imagens em tela, lê-se em alfabeto árabe três blocos de textos: o primeiro e o terceiro com o alfabeto do árabe padrão, o *fusha*; no segundo, ele chega interseccionado pelo diálogo em que se desenha símbolos sobre o alfabeto padrão representando sons particulares de um dialeto, o

iraquiano. Nesse trecho, que abre o romance, encontro o grafema چ , cuja representação sonora seria algo equivalente a *tche* e que não é comumente encontrado senão em alguns dialetos falados no Iraque e em países do Golfo, por exemplo.

Numa redistribuição da linguagem que se faz por cortes, “duas margens são traçadas: uma margem sensata, conforme, plagiária (trata-se de copiar a língua em seu estado canônico, tal como foi fixada pela escola, pelo uso correto, pela leitura e pela cultura)”: o árabe *fusha*. A língua *fasiha* em sua pureza, fixada e guardada pela eloquência e sacralidade religiosa numa margem e, na outra, “móvel, vazia (apta a tomar não importa quais contornos) que nunca é mais do que o lugar do seu efeito: lá onde se entrevê a morte da linguagem” (BARTHES, 1999, p.11): o dialeto — que dança na língua do povo em toda sua vulgaridade e transgressão. É essa ruptura, essa fenda que se estabelece entre essas duas margens da língua de onde emerge o erótico. Não é nem na erudição nem em sua destruição. Mas na promiscuidade. Na mistura dos gêneros, da língua, dos níveis de discurso, ali se encontra o prazer. É a língua árabe *fusha*, — “o bom árabe”⁹³ que se inscreve enquanto língua literária, corânica — transgredida pela insubmissão dialetal e pela minha tradução que expande/pressiona violentamente as margens de sua própria língua e cultura.

A relação com o texto se dá como com o corpo no ato:

um ritmo se estabelece, desenvolto, pouco respeitoso em relação à integridade do texto; a própria avidez do conhecimento nos leva a sobrevoar ou a passar por cima de certas passagens (pressentidas como ‘aborrecidas’) para encontrarmos o mais depressa possível os pontos picantes (BARTHES, 1999, p. 16-17).

E, nesse ritmo de leitura, o que me escapa enquanto leitora, recupero quando tradutora e transformo, escritora. E, nesse fluxo de leituras e escrituras, reflito sobre como lê o tradutor e encontro na grafia de Barthes (1999) um possível ensaio do ato e me interrogo: seria a leitura que se dá num gesto de violência? Seria ela a leitura que

não deixa passar nada; ela pesa, cola-se ao texto, lê se se pode assim dizer, com aplicação e arrebatamento, apreende em cada ponto do texto assíndeto que corta as linguagens — e não a anedota: não é a extensão (lógica) que a cativa, o desfolhamento da verdade, mas o folheado da significância; como no jogo da ‘mão quente’, a excitação provém, não de uma pressa processiva, mas de uma espécie de Charivari vertical (a verticalidade da linguagem e de sua destruição); é no momento em que cada mão (diferente) salta por cima da outra (e não uma depois

⁹³ Como definido no verbete do dicionário Hans Wehr (1992): “pure, good Arabic”.

da outra), que o buraco se produz e arrasta o sujeito do jogo — o sujeito do texto (BARTHES, 1999, p. 18).

Pois me parece que esta descrição espelha a experiência de aproximação, tensão, desavença e ruptura desvelada por Jubran (2021) quando tece sobre o acontecimento do ato ao criar o espaço de fruição num texto traduzido

[uma] angústia me acompanha a cada texto, desde as primeiras tentativas de flerte. E ele logo se torna arredio, se rebela e me domina; me invade, me ocupa e me assombra fazendo com que nosso convívio [meu e do texto] seja realizado através de um longo diálogo — muitas vezes difícil, tenso, conflituoso, repleto de negociações — sempre em prol da tão almejada paz, esta que, não raro, acaba ficando no plano do desejo apenas (JUBRAN, 2021).

A paz ansiada para a criação do *corpus* de fruição é ausência no fluxo que o gesta, porque se dá ou se “põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem” (BARTHES, 1999, p. 21). Coloca-nos de mal com a língua materna que se revela insuficiente, faltante. Aqui o grafema do outro é uma representação, e a minha palavra representante da representação do outro e a própria tradução uma certa ficção. E nesta confissão “o sistema inteiro da imagem do pensamento e dos pressupostos é desestabilizado, rachado e desmorona como um castelo de papelão” (LINS, 2012, p. 03). Imagem traidora e promíscua.

No puro acontecimento da língua árabe sob a pena iraquiana, as relações são tecidas entrecortadas, superpostas, se imbricando. Camadas de línguas e culturas fundamentando as ruínas do passado-futuro num presente indeterminado, para violentar a imagem dogmática do texto literário árabe. A violência da qual toda ação inventiva necessita: “como potência, como uma vontade de tudo; uma potência que encontra sua força inventiva no arrombamento” (LINS, 2012, p. 05). Violência do corpo desejante desejar o corpo morto. A violência de roubar para si membros de pessoas e fazer para si corpo sem órgãos em nome da tradição religiosa. Violência e violação do dogmático. O erótico e o sagrado pelo mesmo corpo. Pureza e perigo.

Barthes (1999, p. 24) menciona que os árabes eruditos fazem uso da expressão “o corpo certo” (متن صحيح — *matn sahih*) para se referirem ao texto. Normalmente, utilizada como uma anotação usada à margem do manuscrito como indicação de que o texto estaria correto. O texto seria então um anagrama do corpo — seria então o romance iraquiano o corpo social, o corpo do autor ou o meu corpo leitor? —, do corpo erótico. Todavia o prazer do texto não se restringiria ao seu funcionamento gramatical assim como o corpo não se restringe à necessidade fisiológica e sua hierarquia orgânica, mas se daria nesse momento em que meu corpo se submete às próprias ideias — “pois o meu corpo não tem as mesmas ideias que eu” (BARTHES, 1999, p. 25), e já não estou no/sou mais meu corpo, mas ele me ultrapassa e vive para além de mim.

Este meu próprio texto que é também meu corpo num gesto de crítica é a minha ficção sobre estas ficções e eu um

voyeur: observo clandestinamente o prazer do outro, entro na perversão; o comentário faz-se então a meus olhos um texto, uma ficção, um envoltório fendido. Perversidade do escritor (seu prazer de escrever não tem função), dupla e tripla perversidade do crítico e do seu leitor, até o infinito (BARTHES, 1999, p. 30).

Em seu exercício de definição entre texto de prazer e texto de fruição, Barthes (1999, p. 30) chega à oposição “o prazer é dizível, a fruição não o é”. A fruição estaria numa perspectiva da psicanálise no “inter-dito”, naquilo que se esconde nas entrelinhas. É acontecimento, não que acontece factualmente, nem algo que se resume ao pensamento pura e simplesmente: “ele se situa no interstício, na fenda entre o sensível e o pensamento, lugar de uma *gênese do sentido* sempre renovada” (LINS, 2012, p. 08). Gênese nômade, cuja singularidade repousa na solução inventiva sempre nova — uma surpresa, o inantecipável.

Neste ensaio de tentar definir o acontecimento de tradução (ou talvez de escrita, se for possível), recupero a indagação de Derrida (2012, p. 232): se há acontecimento, “dizer o acontecimento, é possível?”. Para que se coloque esta questão é necessária a aquiescência que antecede o “sim” a deixar vir, ao que sucede — e este “sim” é também acontecimento. Dizer o acontecimento é dizer o que chega, o presentemente.

A literatura, esta literatura que toco, seria um dizer o acontecimento, pois não se resume ao informativo. Não, não é a função da literatura. Não é função da literatura iraquiana informar sobre a guerra, a invasão estadunidense no Iraque, mas sim dizer o acontecimento da guerra, por meio de todas essas vozes literárias que emergem nesse contexto como um acontecimento. Sempre uma versão, uma mostra, uma ficção — a própria tradução.

Essa literatura que chega — ou a voz desse corpo — não é o hóspede para quem se prepara e se espera, é o que não vejo vir, mas que recebo num movimento vertical. E por que hospedo o Frankenstein bagdali e o mghassilchi Jawad — aqueles que não sou capaz de acolher? Porque enquanto surpresa absoluta, cai sobre mim (DERRIDA, 2012). Nessa certa possibilidade impossível de dizer o acontecimento reside o indizível: os mortos, a própria morte.

Ali, onde reside a morte — onde se faz o ghusl com a chuva—, é o único espaço possível para a gênese do corpo, e porque essa literatura é acontecimento não escolho essas duas obras, nem poderia justificar esta predileção em detrimento das outras pelas quais passei. Como algo que surpreende, que assalta, que chega como o desejo,

o texto é um objeto de fetiche e esse fetiche me deseja. O texto me escolheu, através de toda uma disposição de telas invisíveis, de chicanas seletivas: o vocabulário, as referências, a legibilidade, etc.; e, perdido no meio do texto (não *atrás* dele ao modo de um deus de maquinaria) há sempre o outro, o autor [...] no texto, de uma certa maneira, eu desejo o autor: tenho necessidade de sua figura (que não é nem sua representação nem sua projeção), tal como ele tem necessidade da minha (salvo no tagarelar) (DERRIDA, 2012, p. 37).

Pois, embora seja a escritura como acontecimento um processo solitário, é também social e, portanto, político. À política do desejo Antoon e Saadawi, quando questionados sobre suas obras e a razão de escreverem sobre o tema que os devoram — se isso fosse possível de se mapear: o horror, o abjeto e a morte —, oferecem a mesma resposta: contar os mortos possíveis e também as incontáveis vítimas da atrocidade ocorrida no clandestino cotidiano de Bagdá. Escrever como uma maneira de se manter vivo e sustentar a morte. Representar e narrar a morte do outro seria a única possibilidade de vislumbrar — quando não em sonho, como no trecho em tela — a única morte que nos seria possível jamais narrar: a nossa própria morte e essa seria também a neurose, como

uma obsessão, deste texto — o corpo de muitos mortos que poderia ser o meu e que em certa medida é meu, meu *corpus*.

III.II Com pena de passarinho e um tinteiro cheio de sangue

Wahdaha chajarat ar-ruman (*Só, a romanzeira*) de Sinan Antoon e *Frankenstein fi Baghdad* (*Frankenstein em Bagdá*), de Ahmed Saadawi são dois textos sobre o corpo. O corpo morto ritualizado, no primeiro, e o corpo morto vingado, narrado — e impuro, segundo as tradições do Islã —, no outro. Neste *corpus* temos tratamentos antagônicos dispensados aos corpos num mesmo cenário, cultura e tempo histórico. No *corpus* de Antoon, o corpo é revestido de dignidade pelo ritual imposto por uma religião antes que o corpo desça à sepultura — o ghusl — enquanto no de Saadawi, o corpo é fruto da indignidade dada ao morto que é impossibilitado de ser submetido ao importante ritual *post mortem* na religião muçulmana.

Sinan Antoon de *Wahdaha chajarat ar-ruman* — *Só, a romanzeira*.

“Escrever é um ato subjetivo”, diz Sinan Antoon (2022), poeta, romancista, tradutor e professor universitário. Contudo, com a compreensão de que embora o texto literário seja composto na solitude, seu destino é espaço de leitura, onde o individual está em confluência com o coletivo independentemente dos desejos ou intenções do autor. Uma vez que o texto vem a público e é lido pelo outro, torna-se um ato político com consequências. Narra o mundo, trama histórias e associa significados que estarão em diálogo com o eco de outras vozes narrativas — questionando, interrompendo e contestando-os. Divorciar um texto de seu contexto político é em si um ato político.

Não obstante essa potência da palavra literária e a força da instituição literária, Antoon (2022) acredita que escritores não são tão poderosos quanto os canais via satélite que contam com bilhões de dólares. Nascido no Iraque dos anos 1960, Antoon deixou Bagdá no início da Guerra do Golfo, em 1991. Seu primeiro conjunto de poemas, dos tempos da graduação, em Bagdá, teve a publicação recusada, pois questionava o papel do líder Saddam Hussein nas campanhas militares durante a Guerra Irã-Iraque e a Guerra do Golfo. A publicação só se deu muitos anos depois em um veículo de comunicação progressista que admitia o eco de vozes novas e divergentes, Al-yum Al-Sabaa.

Antoon, conhecido por seu senso de humor bastante peculiar, costuma dizer em tom jocoso e ao mesmo tempo com seriedade que a vantagem de se viver sob um regime ditatorial é entender o poder das palavras. Parte do pressuposto de que leituras e significados são impossíveis de controlar e monopolizar, e essa ideia é o que dá corpo ao seu primeiro romance *I'jaam* (2002) — traduzido ao português como *Morrer em Bagdá: um romance iraquiano* (2008) — cuja principal matéria, de acordo com o autor, é o poder e os meios de resistência por meio da palavra. Sobre a experiência da composição desse romance, ele comenta:

Eu fui perseguido pela necessidade e urgência de narrar a miserabilidade de um cidadão que viveu nessa gigantesca prisão e que talvez tenha desaparecido e morreu em qualquer um de seus cantos. Agora, olhando para trás, entendo que, inconscientemente, eu estava tentando escrever um romance que luta contra poderes políticos e sociais em todos os seus aspectos diários e mecanismos e instituições, e mais importante, por meio da linguagem que é expropriada (2022)⁹⁴.

Essa urgência em fazer dizer é sentida nas palavras do personagem para quem escrever era uma forma de resistir às torturas física e psicológica, mas também registrar para não esquecer. Apesar da brutalidade e da dor de nossa própria existência, estamos sempre em busca de um escape ou de fantasias sobre o outro.

Para não esgarçar e se desfiar no ar, se tece o texto e se recupera o passado pelo fio da memória na tentativa de compreender como o mundo se presentificou. Esse é o tema de outro romance de Antoon, *Ya Maryam — Ave Maria* —, do ano de 2012. No seio do conflito intergeracional que se estabelece no Iraque pós-2003, a geração mais velha, por meio da ficção do passado, tenta se convencer de que os conflitos do presente são um acontecimento ímpar na história iraquiana.

A partir da realidade de uma típica família bagdali, Antoon dá voz à minoria cristã, vítima do sectarismo perpetrado pela intolerância religiosa desde o regime ditatorial que se impôs no país com a ascensão de Saddam Hussein, no ano de 1979. Nesta intervenção artística, que toma forma no leito da memória de dois sujeitos que representam gerações diferentes, o prosador poeta nos

⁹⁴ I was hunted by the necessity and urgency of narrating the plight of a citizen who lived in that gigantic prison. And he perhaps disappeared and died in the one of its many corners. Now, that I look back I understand that, unconsciously, I was trying to write a novel that grapples with the political and social power in all of its daily gestures. [and mechanisms]. A power that not only shackles humans with chains and losses but pierces for the unconsciousness through discourses mechanisms and its institutions and most important through language which is expropriated.

coloca no espaço ideal para que ficções de um mesmo episódio histórico sejam confrontadas, pois narrado sob perspectivas diferentes, o que se torna um exercício valioso de reflexão sobre a política da memória e seus efeitos vertiginosos na sociedade, acaba por demolir certezas e imagens estáveis do passado.

Com o lirismo de quem já habitou os versos de Mahmoud Darwish e como quem viveu sob os dogmas do chiísmo, Antoon, herdeiro da cultura cristã, desvela o ritual do ghusl ao escrever seu segundo romance *Wahdaha chajarat ar-ruman*, publicado em 2010. Fruto da neurose que assoma o escritor, Antoon (2022) comenta que:

Estava lendo o jornal, em 2005, quando me deparei com a história de um moço iraquiano, de uns vinte e poucos anos, que herdou de sua família a profissão de lavador de corpos [...]. Ele costumava lavar e amortilhar um ou dois corpos por semana, na época da ditadura saddamista. Após a invasão e a ocupação estadunidense e a guerra sectária o número de corpos quadruplicaram e o moço passou a ganhar dinheiro como nunca havia ganhado antes, mas os efeitos psicológicos de confrontar a morte todos os dias lhe cobrou um alto preço⁹⁵.

Ao recuperar o acontecimento de escrita, Antoon narra que essa história — a do moço iraquiano ou a de Jawad? — é carregada de potência, pois cristaliza diversos temas interconectados que pairam entre o local e o global. Dentre eles, o que ocupa a maior parte das páginas da história humana: o conflito com a mortalidade, que parece ser o mais persistente de todos. Na sua experiência de cantar e contar os mortos em *Só, a romanzeira* a morte não é a do corpo de um indivíduo, mas um corpo coletivo que perece na arena da memória da comunidade.

E como quem nunca esquece o que causou a maior devastação de sua nação na tardo-modernidade, Antoon (2023) escreve que após milhões de mortos, não poderia perdoar o que terrorismo estadunidense fez ao seu país, ao invés de trazer as desejadas marcas estadunidenses, suas redes de lojas e o famigerado progresso, deixou as portas abertas para a entrada da Al-Qaeda e do Estado Islâmico, assim como para a popularização do carro-bomba.

⁹⁵ “I happen to be reading the newspaper in 2005 when I found the story of a young Iraqi man in his early twenties who inherited his family’s profession of corpses washing [...]. He used to wash and shroud one or two corpses a week in times of Saddam’s Dictatorship and after the invasion, the occupation, and the sectarian war the numbers of corpses quadrupled and he was making more money he had ever done before, but the psychological effects confronting death everyday had taken a toll on him”.

Em lugar de ser um observador externo do caos que dominou o Iraque, quando assistia ao ataque ao seu país desde o Cairo, Antoon retornou à Bagdá como membro de uma equipe de filmagem para a gravação do documentário *About Baghdad* (2004).

Escrever, como uma neurose, permite ao escritor habitar personagens diferentes, outras vidas, outras personalidades, e é a possibilidade de recriar mundos (ANTOON, 2023), mas é a paixão e a obsessão, o desejo, que te impulsionam para este movimento criativo, a despeito da realidade deste mundo em potência na língua. Sobre a língua, a que é elementar gozar da liberdade para que seja acontecimento, Antoon reforça a ilusória ideia de um árabe puro, mesmo na literatura, quando poemas antigos já traziam nos seus versos as marcas de regionalismos e variedades dialetais. Escrever um romance ignorando todas as variedades linguísticas que existem no Iraque seria (im)possível principalmente porque ele mesmo viveu em um contexto plurilinguístico.

Descendente de caldeus, que tem um idioma próprio, cristão, que tem um dialeto árabe próprio também, e vivendo em Bagdá, uma cidade que mescla diferentes falares no seu multiétnico tecido social, escrever um romance em árabe *fusha* seria pôr em risco a beleza da narrativa, e eu diria o prazer do texto. Embora tenha vivido por mais de três décadas nos Estados Unidos, escrever romances em língua árabe, para ele, é fundamental. A essa língua deve suas primeiras memórias e seu arquivo cultural. O poeta e prosador sente prazer em escrever em árabe desde sempre: é como se sentir em casa, nas suas palavras (Antoon, 2022). O autor ainda menciona que sempre escreverá sobre iraquianos, principalmente em árabe, por ser o lugar onde consegue ser mais poético.

Diferentemente de seus romances anteriores, *I'jaam (Morrer em Bagdá)* e *Ya Maryam (Ave Maria)* cujos protagonistas e ambiente são caracterizados pela cultura cristã, *Só, a romanzeira* se desenvolve dentro da cultura muçulmana chiíta. Embora, para o autor, a construção desse cenário se mostrasse um desafio, se revelou também um prazer se colocar sob a pele de uma outra cultura totalmente diferente da sua e que integra as diversas culturas de seu país (ANTOON, 2022). Para além disso, sua decisão em retratar um cenário muçulmano se deu muito para evitar que a crítica persistisse na preguiçosa análise que está sempre a associar o narrador ao escritor ou até mesmo confundir um com o outro. O autor se deparou, então, com a profusão de resenhas que demonstraram admiração ao apontar como um cristão poderia descrever com tanta intimidade e riqueza de detalhes a realidade muçulmana e seus rituais, quando, o romance, na verdade, trata da condição deplorável dos indivíduos em tempos de guerra e o impacto da violência na psique e no tecido social.

Antoon (2022), que traduziu o romance ao inglês, tem como pretensão alcançar todo e qualquer leitor de romances, seja no original árabe ou na versão traduzida que tem como alvo o público anglófono. Para ele, seu romance deveria ser lido como qualquer outra literatura. Como tradutor de seu próprio texto, o autor admite não haver mudanças significativas na versão, com exceção do título que deveria ser *The Pomegranate Alone*, mas o editor decidiu por *The Corpse Washer*. Traduzir o romance forçou-o a revisitar este mundo criado por ele, em que os personagens pensam e falam em língua inglesa. Apesar de dizerem alguma coisa aqui e acolá de maneira diferente e de falarem em árabe certas coisas que não enunciaram em inglês, apenas isso (ANTOON, 2012).

Ahmed Saadawi de *Frankenstein fi Baghdad* — *Frankenstein em Bagdá*.

Publicado pela primeira vez em árabe em 2013, o romance visceral traduzido para vários idiomas *Frankenstein fi Baghdad* — *Frankenstein em Bagdá* — rendeu a Saadawi o Prêmio Internacional de Ficção Árabe, em 2014, elevando a popularidade do escritor e jornalista ao status de celebridade em seu próprio país.

“O livro é um manifesto contra a guerra”, diz Saadawi (2018). “É uma crítica à ocupação estadunidense, ao regime [local] anterior e ao atual”. O romance é um retrato cáustico do sectarismo no Oriente Médio e de sua debilidade geopolítica, uma fábula da moralidade e uma fantasia do horror (PERRY, 2018). Um exorcismo dos espíritos do mal, através do qual Saadawi intenta, não solucionar as barbáries da guerra, mas, por meio da escritura, colocar o leitor no campo de batalha a fim de que se questione sua irracionalidade e se crie espaço para a crítica severa à invasão estadunidense e suas prolongadas e desastrosas consequências.

Saadawi (2018) reconhece que sempre teve “uma relação pessoal com a arte de narrar histórias desde que era criança. Escrever tem sido a pulsação da minha vida”⁹⁶. Particularmente interessado em romances fantásticos, tornou-se inevitavelmente um grande fã da narrativa de Mary Shelley, *Frankenstein* (1818). Sua atração pela literatura não foi refreada pela censura que imperou no país. Pelo contrário, bastava ele ou um de seus amigos ter acesso a uma determinada obra literária para que cópias fossem feitas e distribuídas entre o grupo.

Ahmed Saadawi nasceu no que ele mesmo descreve como uma família simples e pobre em um populoso distrito de Bagdá, na década de 1970. Influenciado por um tio paterno ilustrador e uma tia materna poeta, era sempre levado por eles a livrarias e tinha sempre estimulado seu interesse pelas artes. Antes dos 10 anos de idade, Saadawi já escrevia poesia. Quando adolescente, iniciou um trabalho de meio período como ilustrador em uma editora focada em educação infantil.

Nessa época sentiu despertar um interesse por teorias de crítica literária, misticismo e filosofia, especialmente pelos trabalhos de Foucault. Porém, seus heróis literários, ao contrário do que ocorre entre muitos autores árabes contemporâneos, não eram os escritores de origem euro-

⁹⁶ “I’ve had a personal relationship with storytelling ever since I was a kid” [...]. “Writing has been the pulse of my life.”

estadunidense, mas os árabes, muito embora poucos iraquianos. Foi a partir dessa consciência que Ahmed Saadawi achou-se lendo *Rijal fi ach-chams*⁹⁷ (1963) — *Homens ao Sol* —, de Ghassan Kanafani, duas vezes em um mesmo dia, tamanho o seu deslumbramento pela narrativa do escritor palestino.

Apesar de sua paixão pela literatura e de ter conquistado o título de professor, no início dos anos 1990, ingressou no exército ao invés de perseguir a carreira na área do ensino. Durante o outono de 1991, escreveu um romance que não chegou a terminar e que lembrava os escritos do romancista Abdul Rahman Munif — o anteriormente referido autor de *Cidades de Sal*. Mesmo que a arte da escrita se constituísse para ele um processo doloroso, Saadawi acredita que “a obsessão por ler diversos gêneros foi uma solução para este problema. Me expressar por meio da escrita se tornou mais fácil à medida que as palavras foram ficando mais flexíveis”⁹⁸ (2010). Na época em que se dedicou à escrita do inacabado romance, sentia “uma obsessão pela ideia de mudança. Eu queria escrever um romance político especificamente dentro do sentimento geral de opressão e incapacidade de se expressar quando se vive na presença de uma ditadura que reprime seu povo”⁹⁹ (SAADAWI, 2018).

Nesse interstício de quase dez anos, Saadawi se dedicou à poesia e, só na metade dos anos 2000, voltou à prosa. *Al-Mutalaffet* — *Olhares errantes* — é uma história que consiste em cinco partes e representou para o autor um monólogo retrospectivo profundo cuja experiência criativa revelou seus horizontes imaginativos, assim como os defeitos e qualidades de sua escrita. Introduzido pela fala de um Imam Chafíy, lê-se: “Olhares errantes não chegam a lugar algum”¹⁰⁰.

⁹⁷ Considerado um dos melhores romances árabes do século XX, *Homens ao Sol* (1963) é a narrativa da trajetória de três homens palestinos de gerações distintas que buscam melhores condições de vida no Kuwait. Abu-Qais, Marwan e Assad encontram-se porque perseguem um mesmo objetivo: fugir de Basra, Iraque, e cruzar a fronteira sem autorização legal. Sem dispor dos recursos necessários para a empreitada, os três homens se sujeitam a seguir um plano bastante arriscado proposto por um quarto personagem, Abu-Haizuran, um caminhoneiro que transporta água e decide atravessá-los até o Kuwait. No entanto, para que isso ocorra, é necessário que os três sejam escondidos dentro do tanque de água do caminhão que cruzará sob o sol escaldante o deserto que une os países.

⁹⁸ “I believe that getting obsessed with reading diverse genres is what resolved the matter for me. Expressing myself through writing became easier as words became more flexible.”

⁹⁹ I was obsessed with the idea of change. I wanted to write a political novel specifically within the general feeling of oppression and inability to express oneself while living in the presence of a dictatorship that suppressed its people for months.

¹⁰⁰

Nunca publicado, o romance tem seus fantasmas habitando cada uma das histórias que veio à luz pela pena do autor (2010).

Como também se dedicou à pintura, Saadawi compreende o ofício, assim como a poesia, como uma experiência que o ajuda a realizar sua escritura. Na tenra adolescência, quando vendeu sua primeira tela, sentiu o que é ter arrebatado de si o corpo gestado: “Eu fiquei chocado quando descobri que assim que uma pintura é vendida, é o fim. Você não pode mantê-la, você não pode tê-la de volta”¹⁰¹ (SAADAWI, 2018). A pintura te abandona para viver com seu novo dono. “Isto não acontece com a escrita”¹⁰² (SAADAWI, 2018), acredita o autor. O fato de haver muitas cópias de seu trabalho “te dá a sensação de que você sempre terá sua obra sob vigilância”¹⁰³, diz Saadawi (2018) esquecendo-se, talvez, de como nossas palavras se transmutam na imaginação do outro, e, às vezes, até se rebelam contra seu criador. Seu distanciamento da pintura e da poesia se deu pelo fato de ter de se afastar da realidade objetiva para que seu discurso se escondesse no nebuloso abstrato onde as autoridades e o serviço de inteligência não o pudessem alcançar.

Posteriormente, Saadawi sentiu-se atraído pelo jornalismo e começou a trabalhar em diferentes postos em variadas organizações midiáticas. Em 2005, ano de seu ingresso na agência de notícia britânica BBC, Saadawi (2018) diz ter testemunhado nas ruas aquilo que seria a primeira fase de seu trabalho para a composição de seu *Frankenstein*, sobretudo com a intensificação da violência sectária nos anos que se seguiram: “Eu vi coisas inimagináveis”¹⁰⁴.

Apesar de o jornalismo ter em alguma medida oferecido a oportunidade de testemunhar, traduzir e transmitir a brutalidade da guerra, o autor sentia que o ofício não lhe permitia recuperar os acontecimentos de maneira mais profunda. A ideia do *Frankenstein* surgiu em um cemitério em Bagdá, no ano de 2006. Após deixar o emprego, passou um ano e meio nos arredores do bairro de Bataween pesquisando para compor seu *corpus*. Ao frequentar os cafés, observar a população local, entrevistar as famílias, observar suas casas e a diversidade étnica que compunha a comunidade, entendeu que aquele seria o ambiente perfeito para situar o herói de seu romance. Em diversos períodos da história desse bairro, cristãos, judeus e muçulmanos viveram juntos e foi o

¹⁰¹ “I felt a shock when I discovered that when a painting is sold, that is the end. You cannot keep it, and you cannot get it back; [...]”

¹⁰² “This does not happen with writing [...]”

¹⁰³ “[...] which gives the feeling that you can always have your work under your surveillance.”

¹⁰⁴ “I saw unimaginable things.”

destino de diversos imigrantes do mundo árabe, principalmente sudaneses e egípcios. Constituindo-se um submundo na grande Bagdá, a região é conhecida pelo tráfico de drogas e pela prostituição.

Em uma de suas andanças em busca de experiências episódicas, Saadawi (2018) narra que visitou um cemitério da região e viu um jovem que exigia ver o corpo de seu irmão que tinha acabado de ser morto em um atentado a bomba. O homem responsável pelo cemitério levou o irmão enlutado até uma sala cheia de diferentes partes de corpos e, casualmente, apontou para partes de um corpo jogado no canto. Um outro homem lamentou perguntando onde estavam os restos mutilados de seus irmãos, para quem o gerente do cemitério sem qualquer sensibilidade respondeu apontando ao redor da sala, “pegue o que quiser, e faça você mesmo um corpo”¹⁰⁵. Nesse cenário de horror, o *Frankenstein*, de Mary Shelley, renasceu, dois séculos depois, na periferia de Bagdá.

Saadawi não se preocupa em ser sutil ao reclamar cumplicidade de todos que de alguma forma estivessem envolvidos nos conflitos que se desdobravam no país. Na sua perspectiva, todos têm sangue nas mãos: os soldados estadunidenses; os guerrilheiros; os comandantes militares; jornalistas e oficiais corruptos iraquianos. “As pessoas tendem a enxergar a si mesmas como santos em busca de justiça, enquanto os outros são os terroristas. Na verdade, não há ninguém inocente”¹⁰⁶ (SAADAWI, 2018).

A escrita, não somente uma possibilidade de dizer o acontecimento, é também o espaço para dar voz ao desconhecido. A escritura enquanto manifestação artística, de acordo com Saadawi, alcança a profundidade da situação humana, retira o humano do niilismo dos números e das estatísticas dando-lhe de volta a água da vida, ainda que de maneira imaginária ou virtual, mesmo que esta pessoa esteja realmente morta e ninguém jamais volte a falar a seu respeito¹⁰⁷ (2010).

¹⁰⁵ “[...] take what you want and make yourself a body.”

¹⁰⁶ “People tend to view themselves as saints seeking justice, and others as terrorists . . . In truth, no one’s innocent.”

¹⁰⁷ “It digs deeply inside the human state, transcending humans above the nihilism of numbers and statistics; it quenches their thirst with the water of life (even in an imaginary world). Even though a person was actually dead, and no one remembers”.

Ahmed Saadawi, ao escrever seu *Frankenstein*, conta-me sua ficção sobre a guerra no Iraque, dá voz àqueles que, silenciados, testemunharam diariamente o terror da guerra. Com seu principal intento de provar a insanidade da guerra, sua falta de propósito e efeitos deletérios para o tecido social, convida-me a considerar a credibilidade de seu corpo sem órgãos, — um cadáver reanimado cuja carne putrefata se esfacela pelas calçadas de Bagdá — e daquilo que sei sobre esse acontecimento, por meio da narrativa jornalística e histórica.

III.III Por uma anatomia do *corpus*: *Só, a romanzeira*

Um oásis de horror num deserto de tédio!

Charles Baudelaire

Meu pai se aproximou à direita da bancada, tirou o lençol de cima do corpo para que se revelasse um rosto pálido e olhos fechados de um homem que parecia ter uns cinquenta e poucos anos. Senti angústia e temor no meu peito. Esta era a primeira vez em que via uma pessoa morta tão perto. Meu avô havia morrido quando eu tinha cinco anos, mas não me permitiram ver seu rosto ou seu corpo. Então é isto o que a morte faz. Ele tinha os cabelos e o bigode grisalhos e macios, ao contrário de sua barba, que parecia não ter sido aparada há dias. Hammudi se aproximou pelo lado esquerdo da bancada e meu pai levantou o tronco do corpo para que Hammudi tirasse o lençol de debaixo dele. Da mesma forma fizeram com a parte inferior do corpo. Hammudi retirou o lençol e o entregou ao irmão mais velho que permanecia ali em pé. O corpo do homem vestia uma camiseta branca, uma calça, mas tinha os pés descalços. Tinha as mãos um pouco contraídas. Meu pai pegou sua mão direita para abri-la com gentileza. Hammudi fez o mesmo com a esquerda. Tiraram sua roupa deixando apenas as ceroulas brancas que meu pai cobriu com um pedaço de tecido branco que Hammudi havia pegado. Em seguida, tirou-lhe a ceroula restando apenas o pano que cobria o morto desde seu umbigo até as suas coxas. Tirou-a pelos pés e entregou para Hammudi, que dobrou suas roupas, colocou-as num saco. Perguntou ao irmão — que permanecia parado ali — se ele ainda queria as roupas, e ele as pegou. Quando os parentes não queriam mais as roupas, meu pai doava aos pobres.

Ele foi em direção ao tanque e tirou seus chinelos e pegou um avental branco pendurado num prego à sua esquerda, e o vestiu. O avental lhe cobria desde o peito, o corpo até os joelhos. Amarrou as alças nas costas, pegou uma pedra de sabão e então arregaçou as mangas. Abriu a torneira de água e ensabouou suas mãos e seus braços até os cotovelos. Enxaguou-os com água e repetiu isto por duas vezes. E enquanto secava suas mãos e seus braços com uma toalha, Hammudi colocou uma das bacias sob a outra torneira e a abriu. A água desceu com toda força. Pegou dois sacos do armário e colocou um deles em cima bancada do armário e pegou a outra e espalhou um pouco do que havia nela na água que se juntava na bacia. O perfume de zízifo, que eu sentia no meu pai todos os dias quando voltava à casa, começou a exalar.

Meu pai se aproximou da bancada pelo lado direito e disse em voz baixa: “Em nome de Deus o Misericordioso e Misericordador. Senhor, perdoai-nos. Este é o corpo do seu servo crente de quem a alma o Senhor tirou e os dividiu. Perdoai-nos, Senhor. Perdoai-nos”. Começou a limpar a barriga do morto com gentileza e calma para ter certeza de que não restava nenhum fluido sobre o corpo. Hammudi colocou um banco ao lado da bancada para dispor a bacia ao alcance da mão do meu pai. Posicionou a bacia cheia de água e colocou nela um pouco de zízifo. Colocou um copo de metal dentro dela e ouvi o som do atrito com a superfície da água. Meu pai pegou o copo e encheu com água e fez sinal para Hammudi, que depositou um pouco de zízifo macerado sobre a cabeça do morto. Começou a lavar o cabelo do homem e a esfregar sua cabeça com espuma. Depois de lavada a cabeça Hammudi ajudou-o a virar o homem de lado enquanto repetia: “Perdoai-nos. Perdoai-nos.” Então, começou a lavar o lado direito. Primeiro a cabeça e o lado direito do rosto; o pescoço, o ombro, o braço e a mão. Por fim, o peito e a barriga. Continuou jogando água e passando sua mão sobre o corpo do morto: “Perdoai-nos, perdoai-nos”, ele repetia. Quando chegou no mais baixo do seu ventre, lavou sua genitália sem retirar o pano de cima dela. Desceu pela coxa até chegar aos dedos do pé direito. Meu pai o lavava gentilmente com a palma da mão aberta.

Voltaram então o morto sobre suas costas. Meu pai passou para o outro lado e juntos viraram o homem morto para lavar a parte esquerda. Repetiu o mesmo processo minucioso da cabeça até chegar à extremidade de seu pé esquerdo. Hammudi encheu de novo outra bacia de água e ficou esperando esvaziar a primeira para colocá-la no lugar. Meu pai foi em direção ao tanque e lavou suas mãos e seus braços até os cotovelos assim que terminou de lavar o morto pela primeira vez. O chão em volta da bancada ficou molhado, mas a maior parte da água que caía se juntava nas gretas e escorria em direção ao pequeno jardim. Hammudi tirou o saco de cânfora do armário, macerou com seus dedos dois cubos e, depois de amassados, adicionou na bacia cheia de água.

Meu pai esfregou novamente com gentileza a barriga do morto começando a lavá-lo pelo lado direito da cabeça com a cânfora misturada à água. Repetiu seu percurso até extremidade de seu pé direito e então passou ao lado esquerdo da cabeça. Meu pai lavou as mãos, mais uma vez, até os cotovelos assim que terminou de lavá-lo. Na terceira e última vez, lavou-o sem fazer primeiro a limpeza na barriga, só com água, sem zízifo ou cânfora. Meu pai baixava o olhar enquanto o lavava parecendo, às vezes, que ele também dormia. Mas suas mãos esfregavam com energia e força, sem aspereza. Depois disso foi até a torneira de baixo e lavou suas mãos até os ombros e suas pernas até os joelhos por três vezes. Secou-se com uma toalha que Hammudi lhe entregou. Pegou outra toalha branca do armário e com ela secou o corpo do homem com cuidado e Hammudi pegou-a apressadamente assim que ele terminou para levá-la ao depósito.

Meu pai pegou a caixa de cânfora e a medida exata de uma colherzinha e colocou o pó num vasilhame e se aproximou da bancada. Limpou as sete massájid: a testa do homem, a ponta do nariz, as bochechas e o queixo, a palma das mãos, os joelhos e os dedos dos pés. Ao terminar, lavou suas mãos e pés novamente, do mesmo modo fez Hammudi. Meu pai pegou um pouco de algodão do armário e preencheu as narinas do homem, colocou um pouco entre suas coxas e o virou colocando algodão também nas suas nádegas. Eu soube, mais tarde, que ele fazia isso para que não saísse sangue do morto. Meu pai respirou profundamente. Hammudi trouxe um pedaço de pano e uma tesoura e os entregou ao meu pai que cortou um pedaço comprido devolvendo a tesoura e o resto do pano para Hammudi. Juntou as coxas do homem uma à outra e enrolou-as com o tecido duas vezes. Hammudi passou-lhe a outra parte do tecido e meu pai enrolou-a em volta da cabeça do morto; enrolou-o por cima e amarrou-o sob o maxilar. Hammudi trouxe três pedaços de mortalha e entregou uma delas ao meu pai que cobriu o corpo do morto por cima desde o umbigo até os joelhos. Espalhou sobre ela um pouco de cânfora. Hammudi entregou-lhe a segunda peça maior que ele usou para cobrir desde os ombros até a altura dos pés. Juntos, enrolaram-na em volta da parte de baixo de seu corpo. A terceira peça, a maior de todas, cobriu o corpo do morto completamente deixando sobras dos dois lados. Havia escrito em preto algumas súplicas na barra dessa peça. Hammudi trouxe três tiras de tecido e entregou uma delas ao meu pai, que a enrolou na parte de baixo das duas pernas e a amarrou. Eles levantaram juntos o corpo do morto pelos ombros e meu pai passou a segunda tira com sua mão direita sob as costas e Hammudi a pegou pela outra ponta. Deitaram o morto de novo e meu pai amarrou a tira. Fizeram a mesma coisa com a terceira tira que amarrava a ponta da mortalha ao lado da cabeça. Meu pai respirou profundamente e disse em voz alta olhando para o cadáver amortalhado: “Não há poder ou força senão em Deus”. O morto parecia uma criança recém-nascida enroladinha, mas não se movia ou chorava.

Embora murmurasse súplicas durante o ghusl, raramente dizia qualquer coisa a Hammudi. Os dois trabalhavam juntos há muitos anos e se compreendiam através de olhares e sinais e trabalhavam num ritmo constante. Hammudi pediu para que um dos homens o ajudasse a trazer o caixão para perto da bancada e se dirigiu para o canto direito onde ficavam guardados. O irmão mais novo o ajudou a carregar o caixão. Eles trouxeram o caixão e o colocaram perto da bancada. Meu pai estava de pé ao lado da cabeça do morto para segurá-lo pelos ombros gentilmente, do lado oposto estava Hammudi para segurá-lo abaixo dos joelhos. Meu pai disse: Ya Allah. Este era o sinal para levantá-lo. Colocaram-no dentro do caixão com cuidado. Hammudi saiu em direção ao jardimzinho e trouxe uma folha de palmeira e a entregou ao meu pai. Ele a partiu em dois pedaços e colocou um deles à direita do morto ao longo de seu braço entre os ossos da clavícula e a mão e o outro no mesmo lugar do lado esquerdo. Isso para aliviar o morto do tormento da sepultura, como ele mesmo me disse depois. Às vezes, usava galhos de zízifo ou de romanzeira. Meu pai

fechou o caixão e disse aos dois homens: “Allah yurhamuhu”. Esta expressão era sinal de que o ghusl estava terminado.

اقترب أبي من الدكة من جهتها اليمنى وقال بصوت خفيض: «بسم الله الرحمن الرحيم. يارب عفوك عفوك. هذا بدن عبدك المؤمن قد أخرجت روحه وفرقت بينهما، فعفوك عفوك.» وبدأ يمسح بطن الميت برفق براحته لكي يتأكد من خروج كل شيء. وضع حمودي تختاً على مقربة من تختاً على مقربة من الدكة لكي يكون الطشت الذي سيضعه عليه في متناول يد أبي. ووضع الطشت الذي امتلأ بالماء عليه ثم وضع قليلاً من السدر فيه. وضع طاسة معدنية فيه سمعت صوت ارتطامها بسطح الماء. أخذ أبي الطاسة وملاها بالماء ثم أشار إلى حمودي الذي وضع قليلاً من السدر المطحون على رأس الميت وبدأ يغسل شعر الرجل ويفرك رأسه برغوته. بعد أن غسل الرأس ساعده حمودي في قلب الرجل على جانبه وهو يقول «عفوك، عفوك»، وبدأ يغسل الجانب الأيمن. بدأ بالرأس ثم غسل الجانب الأيمن من وجهه، ثم رقبته وكتفه وذراعه وكفه، ثم صدره وبطنه. وكان يواصل صب الماء ويمرر يده على جسد الميت ويردد «عفوك عفوك». عندما وصل إلى أسفل بطنه، غسل عورته دون أن يزيل الخرقة التي فوقها. ثم باشر بالفخذ ونزل حتى وصل إلى أصابع قدمه اليمنى. كان أبي يغسل براحته الجانب الآخر وقلباه إلى الجانب المعاكس لغسل الجانب الأيسر. كرر أبي العملية بنفس الدقة من الرأس وحتى وصل إلى أخمص قدمه اليسرى. كان حمودي قد أعاد ملء طشت آخر ووقف ينتظر أن يفرغ الأول كي يضعه محله. اتجه أبي إلى الحوض وغسل يديه وذراعيه حتى المرفقين بعد أن أنهى من غسل الميت للمرة الأولى. تبللت الأرض حول الدكة لكن معظم الماء المدلوق كان يتجمع في الحفيرة ويسيل نحو الحديقة الصغيرة. أخرج حمودي كيس الكافور من الدولاب وفرك بأصابعه مكعبين ثم أضاف المسحوق إلى طشت كان قد ملأه بالماء. مسح أبي مرة أخرى برفق بطن الميت ثم بدأ يغسل الجانب الأيمن من رأسه بالماء المخلوط بالكافور. وكرر رحلته حتى أخمص قدمه اليمنى ثم انتقل إلى الجانب الأيسر من الرأس. غسل أبي يديه ثانية حتى المرفقين بعد أن أنهى من الغسلة الثانية. الغسلة الثالثة والأخيرة لم يسبقها مسح البطن وكانت بالماء وحده بلا سدر أو كافور. كان أبي يخفض عينيه وهو يغسل حتى يبدو أحياناً وكأنه هو الآخر نائم، لكن يديه كانتا تفركان بنشاط وبقوة، ولكن دون قسوة. اتجه أبي بهدوء بعدها إلى الحنفية السفلى وغسل يديه إلى المنكبين ورجليه إلى الركبتين ثلاث مرات ثم جفف نفسه بمنشفة ناوله إياها حمودي. ثم أخذ منشفة بيضاء من الدولاب وجفف بها جسد الرجل بعناية وتلقفها حمودي بعد أن انتهى ليأخذها إلى المخزن.

أخذ أبي علبه الكافور وقاس مقداراً بملعقة صغيرة ووضع المسحوق في إناء ثم اقترب من الدكة ومسح المساجد السبعة: جبين الرجل وطرف الأنف والخدين والذقن، ثم باطن يديه، ثم ركبتيه وإبهامي الرجلين. غسل أبي يديه ورجليه مرة أخرى وكذلك فعل حمودي بعده. أخذ أبي بعض القطن من الدولاب وملاً منخري الرجل ثم وضع بعضاً منه بين فخذه وقلبه ووضع القطن بين إلبتيه. علمتُ فيما بعد أنه يفعل هذا كي لا يخرج الدم من الميت. أخذ أبي نفساً عميقاً. جاء حمودي بقطعة قماش ومقص ناولهما لأبي الذي قص منها

قطعة طويلة وأعاد المقص البعض ولف القطعة حولهما مرتين. ناوله حمودي ما تبقى من القماش فلفه حول رأس الميت وعممه من فوق وربط القطعة تحت حنكه. ثم جاء حمودي بقطع الكفن الثلاث وناول أبي أولها نفرشها فوق جسد الميت وغطاه من السرة إلى الركبتين ونثر عليها بعض الكافور. ثم ناوله حمودي قطعة ثانية أكبر، فرشها وغطى بها من المنكبين إلى ما فوق القدمين. تعاونوا على لفها حول جسده من تحت. القطعة الثالثة كانت الأكبر وغطت جسد الميت بأكمله حتى بقيت فضلة منها من الجهتين وكانت هناك أدعية مكتوبة بالأسود على حافظتها. أخرج حمودي ثلاثة شرائط من القماش وناول أبي واحداً منها، فأخذه ولفه حول أسفل الساقين وعقده. ثم تعاونوا على رفع جسد الميت من كتفيه ومرّر أبي الشريط الثاني بيده اليمنى من تحت ظهره فأمسك حمودي بطرفه الثاني. ثم أعاد الميت وعقد أبي الشريط وكذلك فعل بالشريط الثالث الذي ربط به حافة الكفن من جهة الرأس. سحب أبي نفساً عميقاً وقال بصوت عال وهو ينظر إلى الجثة المكفنة: «لا حول ولا قوة إلا بالله». بدأ الميت كالطفل المقتط ولكن بلا حراك أو بكاء. كان أبي يتمتم الأدعية أثناء الغسل لكنه نادراً ما كان يقول شيئاً لحمودي. كانا قد عملا معاً لسنين طويلة وكانا يتفاهمان بالنظرات والإيماءات ويعملان على إيقاع شبه ثابت. طلب حمودي من أحد الرجلين أن يساعده في جلب التابوت بالقرب من الدكة واتجه إلى الزاوية اليمنى حيث كان هناك عدد منها. ساعده الأخ الأصغر في حمل التابوت وجلباه ووضعاه بالقرب من الدكة. وقف أبي عند رأس الميت ليحمله من كتفيه برفق، وقابله حمودي من الجهة الأخرى واستعد لحمل الميت من تحت ركبتيه. قال أبي «يا الله» وكانت تلك الإشارة لكي يحمله وضعاه في التابوت برفق. ثم ذهب حمودي إلى الحديقة الصغيرة وجلب منها جريدة من النخل أعطاهها لأبي الذي كسرهما إلى قطعتين ووضع واحدة منها إلى يمين الميت على طول الذراع بين عظم الترقوة واليد، والأخرى إلى يساره في نفس المكان، كي ترفع عن الميت عذاب القبر، كما قال لي فيما بعد. كان أحياناً يضع غصني سدر أو رمان بدلاً من السعف. غطى أبي التابوت وقال للرجلين «الله يرحمه». وكانت هذه العبارة إشارة إلى نهاية طقوس الغسل (ص.30-33).

A performance do ritual religioso e a arte da performance:

Quando leio meus olhos pousam na palidez e opacidade do corpo, decifra suas formas e desenha suas imagens. Meus dedos tocam a textura de sua pele fibrosa e me deparo com outros corpos: o de Jawad, que assiste, o de seu pai, que performa o ritual de preparação *post mortem* e de seu assistente Hammudi. E sem resistir, dou-lhe voz com minha língua: duas línguas, a voz de Jawad e fragmentos de corpo — o de Antoon, o meu e de tantos outros que não sei quem.

Essa narração, que não abre o romance, mas me encontra logo nas primeiras páginas, me diz que estou prestes a saber como é o Iraque, como, infelizmente, é o Iraque de Jawad. Contudo, antes disso, ele partilha sua lembrança infantil a respeito do ofício do pai como se isso fosse determinante para tudo o que viria a seguir.

Naquela idade, eu desconhecia a natureza do ofício do meu pai e seus detalhes. Tudo o que eu sabia é que ele era um mghassilchi, mas esta era uma palavra misteriosa, e não passava de um conjunto de sons que indicava uma profissão e tinha a sílaba com a qual finalizava a maioria delas: “chi”. Nesse dia, senti um pouco de medo e perguntei a minha mãe:

- Papai machuca as pessoas?
- Não, meu filho. Pelo contrário. Por que cê tá perguntando?
- E aquele homem lá chorando?
- Sim, mas não era por causa do seu pai. É tristeza.
- Por que tristeza? O que tão fazendo lá dentro?

Ela me disse que meu pai lavava os corpos mortos e que seu trabalho era honrado e que quem o realiza teria uma grande recompensa.

لم أكن في ذلك السن أفقه طبيعة مهنة أبي أو تفاصيلها. كل ما كنتُ أعرفه هو أنه «مغسلِجي»، لكن هذه الكلمة كانت غامضة بالنسبة لي ولا تعدو كونها مجموعة أصوات تشبه المهن والحرف الأخرى التي تنتهي أغلبها بـ «جي» خفت يومها بعض الشيء وسألتُ أمي:

- بابا ينذي الناس؟
- لا إبنِي. بالعكس. ليش هيچي تگول؟
- مو هذا الرجال هناك چان گاعد يیچی؟

— إي، بس مو من ورا أبوك. هذا مقهور.
— ليش مقهور؟ شيسوون جوة؟
قالت لي إن أبي كان يغسل أجساد الموتى وإنه عمل شريف ويصيب من يقوم به أجر عظيم (ص).
(14).

O filho mais novo de uma família tradicional chiíta que tem como missão passar, através das gerações, a profissão de mghassilchi, aprende etapa por etapa do processo e também me ensina, porque seu sonho, como se saberá mais adiante, é outro. Mas o Iraque não é lugar dos sonhos. É o lugar do pesadelo como se viu na abertura da narrativa e nas páginas subsequentes, quando o enredo é constantemente interrompido pelos pesadelos que assaltam entre os capítulos. Este é o mundo em que transcorre a vida. Não há surpresas. Não há expectativas. Sou informada desde a primeira página de que não há alternativas para Jawad, não há vida ou sonho possível, seu destino é o ghusl, nem que seja com a gota da chuva, a despeito de todo desejo que pulse em seu corpo. Não há mais nada a ser feito nesse oásis do horror. Exceto pela recusa de se fazer tudo sozinho.

O narrador me apresenta detalhes do processo como quem gostaria não só que seja assistido, mas, como ele, para que eu aprenda o ritual e o desempenho em *comtitude*. Pois assim como Jawad aprende com seu pai todas as etapas do ghusl, ele as descreve todas as vezes em que chega um corpo diferente ao mghaissil como se me preparasse também para que eu lave os meus mortos. É como se Jawad, o narrador, me dissesse: “Eu tenho que fazer isso, tal ofício me foi imposto, — ou talvez seja meu destino, — mas não o farei sozinho. A sua mão se moverá com a minha e tocará o que toco. Você sentirá o cheiro da cânfora e do zízifo, mas verá também a carne putrefata, ouvirá o choque do crânio contra a bancada. Eu não passarei por isto sozinho.” Este é o primeiro apelo que chega a mim.

O que me vem em seguida, advém daquilo que sucede ao título *Só, a romanzeira* — as epígrafes: a aya de uma surata e um hadith. Diz a aya da surata Ar-rahman (55):

Em ambos, haverá frutas, tamareiras e romãs.

فِيهِمَا فَكَيْهَهُ وَنَخْلٍ وَرُمَّانٍ

A promessa que abre o romance é a da benevolência de Allah para ambas as criaturas: os homens e os jinns; e do Paraíso, onde o fruto da romanzeira e da tamareira estão ao alcance da mão.

Então, qual das mercês de vosso Senhor vós ambos desmentis?

فَبِأَيِّ آءِ الْآءِ رَبُّكُمَا تُكذِّبَانِ

E quem, das duas criações divinas, poderá negar o favor de Allah, o próprio Deus questiona repetidas vezes, como um infinito refrão ao longo desta surata — cujo título é um dos noventa e nove nomes de Deus: الرَّحْمَن, o Misericordioso, mas também o Criador. Ele então enumera suas bênçãos para com a humanidade, assim como seu poder criador manifesto na natureza e a esperança da vida eterna no Paraíso para os justos, não obstante a queda do homem. Mas há também na promessa que manifesta o favor do Misericordioso الرَّحْمَن e Misericordioso الرَّحِيم, a sentença do Dia do Juízo e a ameaça da experiência na geena. Fica então lançado o desafio pelo Misericordioso aos homens e aos jinns: desmintam as bênçãos que tenho derramado sobre vocês. A prova é o fruto.

Mas e de que é feita a romã? É o que responde o hadith que segue a aya, epígrafe do romance,

Não existe uma romã em que nela não haja um grão das romãs do Paraíso.

ما من رمانةٍ إلا فيها حبةٌ من رمان الجنة

Na romã, o fruto dado por Deus aos homens, quando fora expulso do Paraíso, há a semente da romanzeira dos dois Jardins fechados sobre a qual explica o comentador chiíta, Cheikh Al-Tabarsi (1073-1153)¹⁰⁸:

E disse (*Sallah Allahu alayhi wa-sallam*): Quando Adão foi tirado do Jardim, Deus engrandecido o proveu com os frutos do Jardim e o ensinou a técnica de todas as coisas. Pois os vossos frutos são dos frutos do Jardim, apesar de estes se corromperem enquanto os de lá não se corrompem.

وقال (صلى الله عليه وآله وسلم): لما أخرج آدم من الجنة زوده الله تعالى من ثمار الجنة، وعلمه صنعة كل شيء، فشارككم من ثمار الجنة غير أن هذه تتغير وتلك لا تتغير.

A romanzeira deixa de ser apenas uma das árvores do Paraíso — junto à figueira, à oliveira e à tamareira — e passa a pertencer ao domínio terreno, como prova da misericórdia de Deus quando Ele mesmo ensina ao homem o seu cultivo para o sustento dos viventes (cf. suarata Al-Ana'am). O romance é antecedido pela promessa divina expressa pela *habbat* حبة, a semente, o grão, a centelha da eternidade, ou a expressão de um lampejo do Paraíso.

Contudo, me parece que Jawad aceita o desafio lançado por Deus quando escolhe dar início à sua narrativa com o pesadelo em que sua amada existe num limbo entre a vida e a morte — o espaço do onírico, onde não se distingue a realidade da irrealidade — e ele mesmo é decapitado, como uma réplica à indagação “Quem poderá negar minha bondade?”. E a romanzeira que me recebe no título da obra se ausenta por algumas páginas até que me depare com ela no jardimzinho do mghaissil para onde escorre a água que lava os mortos.

O mghaissil estava escuro como uma enorme tumba, exceto por um tímido raio de luz que entrava pela janelinha. Saí para o jardimzinho dos fundos e fiquei de cócoras de frente para a romanzeira tão amada pelo meu pai e que, por décadas, bebeu da água da morte. Aqui está ela, pronta para

¹⁰⁸ In: *Kitaab Makarim Al-Akhlaq*, Disponível em:

http://shiaonlineibrary.com/%D8%A7%D9%84%D9%83%D8%AA%D8%A8/1340_%D9%85%D9%83%D8%A7%D8%B1%D9%85%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%AE%D9%84%D8%A7%D9%82%D8%A7%D9%84%D8%B4%D9%8A%D8%AE%D8%A7%D9%84%D8%B7%D8%A8%D8%B1%D8%B3%D9%8A/%D8%A7%D9%84%D8%B5%D9%81%D8%AD%D8%A9_169 (Acessado em: 21/07/23).

beber da água de seu próprio corpo através do canal que se estende das gretas em volta da bancada. Nós éramos dois estranhos e não tinha ideia disso até agora. As flores da romã eram de um vermelho encarnado e já tinham começado a desabrochar. Na minha infância, comia do fruto desta árvore, quando meu pai o colhia e levava para casa. Mas eu parei de comer, depois de me dar conta que a árvore bebia da água da morte. Eu ouvi o som da água caindo lá dentro e, passados segundos, começou a surgir no canal que desaguava no tronco da árvore.

كان المغيسل معتماً كقبر كبير ما عدا بصيص من النور كان يدخل من الشباك الصغير. خرجت إلى الحديقة الصغيرة الخلفية وتقرفضتُ أمام شجرة الرمان التي كان أبي يحبها كثيراً والتي شربت مياه الموت لعقود. وها هي الآن تستعد لشرب الماء المناسب من جسده هو عبر المجرى الذي يمتد من الحفيرة التي تحيط بالدكة. غريبان كنا ولم أدرك هذا حتى الآن. كانت أزهار الزمان ذات الحمرة القانية قد بدأت تتفتح. في صغري كنت أكل ثمار هذه الشجرة حين يقطفها أبي ويعود بها إلي بيتنا بنهم. لكنني توقفت عن ذلك بعد أن أدركت بأنها تشرب من مياه الموت. سمعت صوت الماء يدلق في الداخل وبعد ثوان بدت طلائعه في الساقية التي تصب عند جذع الشجرة (ص.96).

A despeito da presença do fruto da eternidade plantada no meio do jardim, lavam-se os mortos à sombra da promessa do Paraíso, no pedaço do inferno. Enquanto a vida eterna habita apenas a promessa, Jawad tem sobre seus ombros o jugo de lavar os corpos que não param de bater à sua porta e assombrar seus sonhos — a guerra lá fora ecoa nos conflitos que seu corpo sustenta.

Embora tenha dado início à carreira de artista na Academia de Arte de Bagdá, desde o princípio, o jovem já tinha as habilidades e sua criatividade tolhidas pela contingência. Sua paixão pelo desenho e pela escultura não deixava escapar nem mesmo os mortos, e desde a infância corrompia a sacralidade do *marhum*¹⁰⁹ com o traço da arte, como uma pulsão inevitável:

Certa vez, meu pai ficou muito bravo quando descobriu que eu tinha rascunhado um desenho do rosto e do corpo de um morto que tinha sido lavado naquela manhã. Ele me repreendeu: “Ayib, meu filho, os mortos têm santidade! Desenhe seu pai, desenhe Hammudi, o tanto que quiser, mas deixa os mortos em paz!”. Fiquei constrangido e menti dizendo que estava desenhando o rosto de um parente do morto que veio com ele e não o morto.

¹⁰⁹ *Marhum* é a palavra em língua árabe equivalente à palavra *morto* ou *falecido*, cuja origem é a raiz verbal رَحِمَ (*rahama*) que deriva a palavra رحمة (*rahma*), misericórdia, e dois dos noventa e nove nomes de Deus supracitados: Misericordioso الرَّحْمَن e Misericordioso الرَّحِيم.

غضب أبي ذات مرة حين اكتشف بأنني كنت أخطط وجهه وجسد ميت كان قد غسله في ذلك الصباح. نهرتني قائلاً: «عيب إبني، الأموات إلهم حُرمة! إرسم أبوك، إرسم حمودي شكاً ما تريد، بس عوف الأموات بحالهم!» ارتبكت فكذبت وقلت له إنني أرسم وجه قريب الميت الذي جاء معه، وليس الميت نفسه. فأخذ الدفتر مني وأشار إلى الرسم وقال: «لا تجذب! هيانة نايم على الدجة!» ثم نزع الورقة من الدفتر ومزقها. فاعتذرت منه ولم أكررها (ص. 44).

A morte, desde cedo, se tornou tema para Jawad, quando seu professor de arte afirmou aos alunos que a vida era a principal temática da arte e tudo o que há no mundo clamava: desenhe-me!

Ele não falou que a morte e os mortos estavam fora dos limites da arte. Eu deveria ter perguntado ao meu pai que mal tinha eu desenhar o morto? Isso mudaria alguma coisa ou perturbaria seu sono eterno?

لم يقل إن الموت والأموات كانا خارج حدود الفن. كان يجب أن أسأل أبي ما الضير في أن أرسم الموتى؟ هل كان ذلك سيغير شيئاً أم أنه سيقلق نومهم الأبدي؟ (ص. 45)

A morte, como contingência, promove a estética como acontecimento que cria um presente experimento. Uma experiência desafiadora, que o jovem convoca quando a perturba pelo registro do traço, da letra, subvertendo-a, imortalizando a própria morte. A arte embalsama ou é como o bálsamo dos corpos sob domínio da morte.

Continuou sua conversa sobre arte com paixão e disse que ela estaria ligada à imortalidade, pois esta seria a obsessão fundamental do ser humano que perece, por isso queria deixar uma marca neste mundo antes da morte. A arte seria um desafio à morte e ao tempo, uma celebração à vida. Disse que nossos ancestrais, no Wadi Al-Rafdain, foram os primeiros a fazerem todas essas perguntas por meio de suas lendas e da epopeia de Gilgamesh, que o Iraque foi a primeira e maior oficina de arte do mundo. Além da criação da escrita e da construção das primeiras cidades e templos, os primeiros trabalhos artísticos, estátuas e esculturas apareceram no Iraque Antigo, no período sumério, e agora enchem os museus do mundo e muitos destes artefatos permanecem enterrados sob a terra.

واصل حديثه عن الفن بشغف فقال إنه مرتبط بالخلود لأن الخلود هاجس أساسي عند الإنسان لأنه زائل ولذلك يريد أن يترك أثراً في هذا العالم قبل الموت. فالفن هو تحدي الموت والزمن واحتفال بالحياة. قال إن أجدادنا في وادي الرافدين هم أول من طرح كل هذا الأسئلة في أساطيرهم وفي ملحمة كلكامش، وإن العراق كان أول وأكبر ورشة فنية في العالم. فبالإضافة إلى اختراع الكتابة وبناء أولى المدن

والمعابد، فإن أول الأعمال الفنية والمنحوتات والتماثيل ظهرت في العراق القديم في عهد السومريين وهي الآن تملأ متاحف العالم وقد يكون الكثير منها ما يزال مدفوناً تحت الأرض (ص. 46).

A arte que não se restringe apenas a responder ao desafio de Deus, pela narrativa do acontecimento, se assume na performance e desafia também a própria morte. Como um refúgio e uma forma de existência, pareceu insuficiente e não se sustentar diante do trabalho da morte, e teve de ser aparentemente renunciada num mundo em que sonhos não têm lugar. Mas o que não se sustenta é o ghusl como um ritual religioso que se rende, se estende, se traduz e se transforma em coreografia, uma dança cujos passos permitem se caminhar na vida. Tal qual *O homem que caminha*, — a figura humana nômade, representada em toda sua fragilidade a ponto de se romper a qualquer momento pela estreiteza de seu corpo, sempre lida como a expressão do trauma da guerra. A figura filiforme de Giacometti, o escultor amado de Jawad. Giacometti, o artista para cujas obras o vazio é tão importante, e cujos corpos parecem ser desbastados é reinterpretado no cenário da devastação. No cenário de ruína, vejo apenas o corpo, o corpo como presença, mesmo que à distância numa relação cheio-vazio de que é própria a criação artística do escultor suíço (NASCIMENTO, 2013).

Havia uma página no livro que reunia algumas de suas falas e uma delas permaneceu pairando na minha memória, ele dizia que aquilo que ele desejava esculpir não era o humano, mas a sombra que ele deixa atrás de si.

كان هناك صفحة في الكتاب جمعت فيها مقولاته وظلّت واحدة منها عالقة في ذاكرتي قال فيها:
إن ما يريد أن ينحته هو ليس الإنسان، بل الظل الذي يتركه خلفه (ص. 65).

Me parecia que o humano no mundo de Giacometti era solitário e triste, sem contornos definidos, vem do desconhecido e marcha em direção a ele.

بدا لي الإنسان في عالم جياكوميتي وحيداً وحزيناً، بلا معالم واضحة، يأتي من المجهول ويمضي نحوه (ص. 65)

Com o encontro do escultor existencialista Giacometti, nas pálidas páginas, na estranha grafia árabe جياكوميتي, um novo universo é vislumbrado e uma nova realidade se impõe — um

acontecimento: entre o ser e o nada. Uma forma singular de existir, quando todo seu mundo se dilui nas suas mãos.

Até as esculturas de Giacometti começaram a se infiltrar nos meus pesadelos pelas gretas da noite. Dias atrás, eu vi uma delas deitada sobre a bancada do ghusl. Eu estava em pé ao seu lado. Achei estranho, mas supus que eu tivesse que lhe fazer o ghusl já que estava ali. Assim que comecei a verter a água sobre o lado direito de sua cabecinha, ela começou a se fragmentar em pedacinhos, que derretiam na água, e a desaparecer. Eu coloquei o copo de lado e tentava pegar com as mãos os pedacinhos do chão para colocá-los de volta na bancada, mas tudo que estava entre minhas mãos se esfacelava cada vez mais.

حتى تماثيل جياكوميتي بدأت هي الأخرى تتسلل من ثقوب الليل إلى كوابيسي. قبل أيام رأيت واحداً منها مستلقياً على دكة الغسل وأنا أقف بجانبه. استغربت لكنني افترضت بأنني يجب أن أغسله بما أنه هناك. وحين بدأت بصب الماء على الجانب الأيمن من رأسه الصغير أخذ يتفتت إلى قطع صغيرة تذوب في الماء وتضمحل. كنت أضع الطاسة جانباً وأحاول أن التقط القطع الصغيرة بيدي الإثنتين من الأرض وأعيدها إلى الدكة، لكن كل شيء كان يزداد تفتتاً بين يدي (ص. 199).

Numa realidade em que não é possível esculpir com o barro ou o bronze, mas com mortalhas, em que o acontecimento chega, a hierarquias são deslocadas, tradições repensadas, e a vida reestruturada. Se com o pai de Jawad se tinha a execução de um ritual religioso, com o jovem artista tem-se a execução da pura arte do ghusl, e na arte há liberdade de pensamento. O ghusl como arte — vocábulo latino que encontra no seu correspondente grego *techne*, técnica: “o que é ordenado ou toda espécie de atividade humana submetida a regras. Em sentido lato, significa habilidade, destreza, agilidade. Em sentido estrito, instrumento, ofício, ciência” (CHAUÍ, 2000, p. 405). E, o ordenado em sentido estrito está no campo da organização, mas é sentido como contingência, imposição. *Ars* em oposição ao espontâneo, ao natural, por isso, em sentido mais geral, nas palavras da filósofa, “arte é um conjunto de regras para dirigir uma atividade humana qualquer” (CHAUÍ, 2000, p. 405). Mas, aqui, não qualquer atividade humana, a atividade enquanto acontecimento — quando necessário, contingente e possível se misturam e resultam em fabric(ação).

A expressão criadora chega como “transfiguração do visível, do sonoro, do movimento, da linguagem, dos gestos em obras artísticas”, aquilo que estava a serviço da morte se ressignifica

sob as mãos do escultor que, com um trabalho da expressão, me mostra que as artes, “desde que surgiram pela primeira vez, foram inseparáveis da ciência e da técnica”, assim como da religião (CHAUÍ, 2000, p. 407).

A arte que não tem intenções de imitar a realidade, nem criar ilusões da realidade, exprime “por meios artísticos a própria realidade” (CHAUÍ, 2000, p. 407), manifesta-se na narração de Jawad, não apenas no seu discurso narrativo, mas no seu ofício. O artista Jawad de um lado, a beleza do seu ofício, de outro, e juízo de gosto do outro, surge então a estética como acontecimento:

O pintor deseja revelar o que é o mundo visível; o músico, o que é o mundo sonoro; o dançarino, o que é o mundo do movimento; o escritor, o que é o mundo da linguagem; o escultor, o que é o mundo da matéria e da forma (CHAUÍ, 2000, p. 407).

Jawad, o escultor mghassilchi, o que é o corpo do homem que vive a morte humana. Se, no ritual, o ghusl é uma organização do corpo e do espírito — uma preparação para a morte —, quando se torna arte, é narração de uma forma de existência, resistência e re-existência em face da morte, não só como contingência, mas também como símbolo de uma transformação histórico-social, para se tornar uma atividade cultural autônoma.

Quando deixa de ser um ritual sagrado, a repetição das mesmas regras e normas na realização do ofício deixam de ser um padrão — Jawad não repete mais as mesmas preces que seu pai enquanto lava os corpos (cf. p. 179-180). Seus pensamentos, nômade no deserto, são desviantes, ele não se sente mais próximo de Deus ao performar o ghusl, mas é tomado pela pulsação do desejo:

Seu corpo e presença noturna transformaram minha cama em um vulcão de prazeres. Ela me lembrou de que a vida pode ser generosa com você, mesmo que por duas horas ao dia. Pela primeira vez em anos, me peguei cantando no caminho de volta para casa. Como eu desejava que o mundo todo se dissolvesse, e nossas mães desaparecessem com a sociedade, suas leis e o país inteiro, permanecendo apenas o corpo dela e o meu corpo arando um ao outro. Ela se agarrava a mim com força enfiando suas unhas nas minhas costas e mordida meu pescoço como uma gata faminta. Eu olhava para minha mão que acariciava o seu seio quase sem acreditar que esta mesma mão tocava o corpo de um homem morto em algumas horas. O corpo dela começou a surgir na minha cabeça enquanto eu fazia o ghusl. Eu me sentia culpado diante do morto.

حوّل جسدها وحضورها الليلي فراشي إلى بركان ملدّات ونبّهتني هي إلى أن الحياة يمكنك أن تكون سخية، حتّى ولو لساعتين في اليوم. فوجدتني أغتّي، لأول مرّة منذ سنين، وأنا أعود إلى البيت. وكم تمنيتُ لو أن العالم كله يذوب فختفي أمهاتنا والمجتمع وقوانينه والبلد كلّ ولا يظلّ إلا جسدها وجسدي يحرثان بعضهما البعض. كانت تتشبّث بي بقوة وتغرز أظافرها في ظهري وتعصّ رقبي كقطعة جائعة. كنتُ أنظر إلى يدي التي تمس نهدها وأكاد لا أصدّق أنّ هذه اليد ستمس جسد رجل ميت بعد ساعات. وأخذ جسدها يومض في رأسي وأنا أغسل، فكنتُ أشعر بالذنب إزاء الميت (ص). (214).

Iniciado nos mistérios do ghusl, o escultor não tem sua alma devota ao ofício, seu pai era um ritualista, um crente, tão crente que parecia trabalhar para a própria morte e não para seu Deus, tamanha sua devoção. A morte como uma entidade tem seus espíritos, memórias e minúcias, exige do lavador de corpos que não apenas execute um trabalho, mas que participe dela também em alguma medida. Cada vez que o pai de Jawad lava um corpo, ele também se lava, como se ele estivesse se preparando para ela ou tivesse de se purificar para ela. Embora dialogue com Deus por meio das preces, é a morte que ocupa o lugar, é a ela que o pai de Jawad deixa para trás quando abandona o recinto do ritual. Mas o mesmo não acontece com o jovem, ele é perseguido pela morte mesmo em seus pesadelos. Ela não o deixa, cercando-o por todos os lados.

Me admirava a capacidade do meu pai de retornar ao ritmo normal de vida com facilidade depois que lavava os corpos, mesmo depois de passar o dia aqui como se nada acontecesse. Parecia que quando saía de um cômodo ao outro deixava a morte para trás, como se a morte parisse com o caixão e fosse para a sepultura e a vida voltasse ao lugar. Eu, eu sentia a presença da morte por todo o lugar, mesmo após o cadáver partir, e imaginava a morte me seguindo até em casa. Eu era assomado pelo fato de que tudo o que meu pai comprava para nós era por causa da morte e mesmo o que comíamos era a morte que comprava para nós.

تعجّبت من قدرة أبي على العودة إلى إيقاع الحياة العاديّة بسهولة بعد كل مرّة يغسل فيها، أو بعد كل يوم يقضيه هنا كأن شيئاً لم يكن. كأنّه ينتقل من غرفة إلى أخرى ويترك الموت وراءه، وكأنّ الموت خرج مع التابوت وذهب إلى المقبرة وعادت الحياة إلى المكان. أمّا أنا فكنتُ أشعر بحضور الموت في المكان كله حتّى بعد أن رحلت الجثة وخيّل لي بأن الموت كان يلاحقني إلى البيت. استحوذت عليّ حقيقة أن كل ما يشتريه لنا أبي كان بفضل الموت وحتى ما نأكله كان الموت هو الذي يشتريه لنا (ص). (34).

Jawad, o escultor mghassilchi, — que teve sua vida raptada pela morte — dá forma aos corpos, vivos ou mortos, embora desejasse lavar apenas os vivos e revela técnica na execução.

Ela me disse que eu podia lavar as minhas mãos no banheiro do andar de cima. Subimos as escadas de mármore em direção à porta de madeira. Ela abriu a porta e eu a fechei atrás de nós. A primeira porta à esquerda era a do banheiro. Abriu a porta e fez sinal para que eu entrasse. Disse que me traria uma toalha limpa. O banheiro era maior que o meu quarto. As paredes e o piso eram de cerâmica azul-claro, com tapetes em azul-escuro. Havia uma banheira oculta por uma cortina transparente. A pia oval era azul-celeste. Abri a torneira e regulei a temperatura entre quente e frio. Peguei o sabonete amarelo e ensaboei as mãos e a boca. O cheiro do sabonete me agradou, pois se parecia com cheiro que sentia exalar da pele de Reem quando se aproximava de mim. Enxaguei a boca, lavei os lábios, as mãos e fechei a torneira. Reem trouxe a toalha branca e ao estender a mão em minha direção disse: “Faz favor.” Eu peguei a toalha com a mão esquerda, coloquei a mão direita sobre a mão esquerda dela. Ela não retirou a mão. Eu disse a ela: “Quero lavar suas mãos.” Reem riu surpresa e respondeu: “O quê? Por quê?” Puxei-a gentilmente até a pia e abri a torneira de novo. Peguei a nova toalha e a coloquei sobre a outra pendurada no toalheiro do lado direito da pia. Peguei suas mãos e coloquei embaixo da água molhando-as. Ela não disse nada. Eu peguei o sabonete esfreguei um pouco nas minhas mãos e ensaboei a mão direita dela com delicadeza: as costas e depois a palma. Coloquei cada um de seus dedos entre o meu polegar e o indicador e os ensaboei. Fiz a mesma coisa com sua mão esquerda, enxaguei com água e fechei a torneira. Ela me olhava sorrindo o tempo todo. Peguei a toalha e abri, peguei as mãos de Reem secando-as. Depois de devolver a toalha peguei suas mãos e a olhei nos olhos. Ela sorriu e disse baixinho: “Obrigada.” Senti que seu corpo estava preparado para me receber.

قالت لي إنني يمكن أن أغسل يدي في الحمام الذي في الطابق العلوي. صعدنا الدرج الذي كان من المرمر إلى باب خشبي فتحتة هي وأقفلته ورائنا. كان أول باب على اليسار هو للحمام. فتحتُ بابه وأشارت لي بالدخول. وقالت إنَّها ستجئ بمنشفة جديدة. كان الحمام أكبر من غرفة نومي. حيطانه وأرضه من الكاشي الأزرق الفاتح غطته سجادات صغيرة بلون أزرق غامق. وكان فيه حوض للاستحمام استلقي خلف ستارة شفافة. المغسلة سماوية اللون بيضوية الشكل. فتحتُ صنوبر الماء ووازنْتُ بين الماء الحار والبارد. التقطتُ الصابونة الصفراء وصوبنتُ يدي وفمِّي. أعجبتني رائحتها التي كنت أشمُّ ما يشبهها من بشرة ريم حين تقترب منِّي. تمضمضتُ وغسلتُ فمي ويديّ ثم أغلقتُ الصنوبر. جاءت تحمل منشفة بيضاء ومدت يدها نحوي قائلة: «تفضّل.» أمسكتُ المنشفة بيدي اليسرى لكنني وضعت يدي اليمنى على يدها اليسرى. لم تسحب يدها. قلتُ لها: «أريدُ أغسّلج إيديج.» فضحكت متفاجئة وقالت: «شنو؟ ليش؟» سحبتها إلى المغسلة برفق وفتحتُ الماء من جديد. وضعتُ المنشفة الجديدة فوق المنشفة التي كانت على المحجّل الذي كان إلى يمين المغسلة. أمسكتُ يديها ووضعتهما. تحت الماء وبللتهما. لم تقل شيئاً. ثم أخذتُ الصابونة وفركتها بيدي وصوبنتُ يدها اليمنى بعناية: ظاهرها وباطنها، ثم وضعت كل إصبع بين إبهامي وسبّابتي وصوبنته. كررتُ ذلك مع

يدها اليسرى، ثم بللتهما بالماء وأغلقت الصنبور. كانت تنظر إلى وتبتسم طوال الوقت. أخذت المنشفة وفتحتها وأمسكت بيديها لأجففهما. بعد أن أعدت المنشفة وأمسكت بيديها ونظرت إلى عينيها. ابتسمت وقالت بصوت خافت: «شكراً.» شعرت بأن جسدها كان مستعداً لاستقبالي (ص). (76-75).

O ritual que precede o ato sexual passa também pela ablução: água, cheiros, toques, os tecidos — o desejo dele pelo corpo de Reem, o clamor dela por ter o corpo lavado (cf. p. 7), mas ele só lava suas mãos. Membros do corpo. É como se o artista me fizesse perguntas aparentemente tão simples, como: o membro de um corpo é ainda um corpo? O escultor mghassilchi e amante da literatura me pergunta: o que é um corpo?

O do iraquiano, uma arena em que disputas entre punições e recompensas terrenas lhe sobrevêm e as divinas ficam suspensas até o Dia do Juízo (Yum Al-Qiyama), e mesmo seus membros têm de passar pelo ritual para que nesse dia ele ressurja inteiro, como registrado na promessa escatológica. E o que demanda e diz do corpo a promessa ou condenação escatológica que parece aqui imperar? Tais indagações passam a fazer (ser) sentido num contexto em que o próprio olhar é necessário ser revisto.

Fui à torneira e lavei minhas mãos e braços até os cotovelos. Peguei um pedaço generoso de algodão e uma tesoura e coloquei sobre o armarinho. Mahdi lavou as mãos e os braços e começou a encher uma bacia com água. Comecei a cortar o saco pela parte de cima descendo até o meio. O lado direito da cabeça apareceu com o cabelo encrespado e sujo. A pele do rosto era de um pálido amarelado e a barba por fazer. Enfiei minha mão dentro do saco. Tinha um toque estranho e a pele estava rígida como um plástico grosso. Senti nojo. Tirei a cabeça para fora e fiquei confuso sobre como colocá-la na bancada. Tentei posicioná-la da mesma maneira que faço com a cabeça de qualquer outro morto, mas ela rolava para o lado se acomodando com a face direita sobre a bancada. O homem suspirou em pé e pronunciou a hauqala. O moço sentado no banco cobriu os olhos e enterrou a cabeça entre as mãos. Mahdi colocou a bacia num banquinho alto perto da bancada e adicionou zízifo à água e misturou formando uma espuma. Colocou o copo na superfície da água e ele flutuou um pouquinho. Olhei para Mahdi e o encontrei embasbacado também com os olhos fixos sobre a cabeça.

As bordas de seu pescoço estavam amareladas como o resto de seu rosto. Podia se ver sob elas as fibras e o restinho de carne em decomposição e a ponta das veias de uma cor que variava entre o rosado claro e o cinzento. Havia uma marca de corte na maçã do rosto e uma mancha na testa. Fui obrigado a virar a cabeça para o outro lado para começar a lavar o lado direito. Eu me questionava vez ou outra enquanto vertia água misturada com zízifo sobre a cabeça dele se fora o caso de ele ter sofrido tortura antes de ser decapitado. Qual teria sido seu último pensamento? Será que ele via qualquer coisa a sua frente? Ou eles o impediram de ver a face de seus assassinos e só ouvia o que

diziam? E por que separaram a cabeça de seu corpo? Em nome de quê e de quem? Será que foi vítima da guerra de milícias ou grupo de bandidos?

A cabeça não parava de se mexer se eu não a segurasse com a mão. Pedi para Mahdi que vertesse a água em meu lugar. Eu repeti “Perdoai-nos, Perdoai-nos”. Estabilizei a cabeça com a mão esquerda e, com a mão direita, esfreguei o cabelo do lado direito da cabeça com água e espuma de zízifo. Lavei com a palma da mão: a testa, as têmporas, as pálpebras, o nariz, a boca e o maxilar. Depois, a maçã do rosto, as orelhas e a beirada do pescoço. Mahdi ia jogando água. Começou a cair um pouco de sangue coagulado da parte de baixo do pescoço. Virei a cabeça para o outro lado e ia lavando o lado esquerdo e Mahdi jogando água. Repetimos o processo com a água misturada à cânfora e lavei pela terceira vez com água pura. Em seguida, sequei-a com uma toalha, coloquei algodão no seu nariz e peguei uma quantidade maior de algodão para pôr na parte exposta do pescoço, mas não segurava, então decidi prender com a mortalha depois. Mahdi secou a bancada. Colocou cânfora sobre a testa, o nariz e as maçãs do rosto. Trouxe a mortalha e eu a dobrei duas vezes colocando-a no meio da bancada e borrifeci um pouco de cânfora. Peguei a cabeça e coloquei no meio dela. Pedi para Mahdi que cortasse um pedaço grande de tecido para prendê-la. Ele o fez. Estabilizei a cabeça com uma mão, coloquei um pedaço do tecido no seu cimo e pus minha mão em cima dele. Pedi para Mahdi que pusesse o algodão na parte de baixo do pescoço. Ele colocou a mão sobre o algodão e eu enrolei o tecido em torno do pescoço e da cabeça por duas vezes. Em seguida, passei o tecido pelo maxilar e o branco cobriu a maior parte da cabeça e de seu rosto. Restaram apenas seus olhos fechados, o nariz, a boca e parte das maçãs do rosto. Não havia necessidade das três peças de mortalha. Achei suficiente o segundo com a qual a cobrimos e, por fim, atamos um pedaço da mortalha ao lado da cabeça. Estive a ponto de perguntar ao homem se ele gostaria de um caixão, mas me dei conta, a tempo, de que esta era uma pergunta estúpida. Mahdi olhou para mim e eu aponte para o caixão que estava no canto. Fomos até ele e o trouxemos para perto da bancada. Esta foi uma das únicas poucas vezes que eu carregava o morto sozinho sem precisar de ajuda.

ذهبتُ إلى الحنفيّة وغسلتُ يديّ وذراعيّ حتى المرفقين. أخرجتُ كمّيّات كبيرة من لبطن ومقصدًا ووضعتها على الدولاب. غسل مهدي يديه وذراعيه وبدأ يملأ طشتًا بالماء. بدأتُ أقصّ الكيس من الأعلى ونزلتُ إلى منتصفه فبرز الجانب الأيمن للرأس. كان الشعر الأسود مجعداً ومغبراً. أمّا بشرته فكانت صفراء باهتة وكان ذقنه غير مخلوق. أدخلتُ يدي ببطء إلى الكيس. كان ملمسه غريباً وبشرته متصلبة كأنّها بلاستيك سميك. شعرت بالتقرّز وحملتُ الرأس إلى الخارج. احترتُ كيف أضعه على الدكّة. حاولتُ أن أضعه كما أضع رأس أيّ ميّت آخر لكنّه مال جانباً بحيث أصبح خدّه الأيمن على الدكّة. تنهّد الرجل الواقف وحوقل. أمّا الشاب الجالس على المصطبة فغطّى عينيه ودفن رأسه بين يديه. وضع مهدي الطشت على التخت العالي بالقرب من الدكّة ثمّ أضف السدر إلى الماء ومزجه فتكونت رغوة. ثمّ وضع الطاسة على سطح الماء فطافت قليلاً. نظرتُ إلى مهدي فوجدته مصدوماً هو الآخر يحملق بالرأس.

كانت حواف رقبتّه صفراء مثل بقية الوجه تبرز من تحتها الألياف وبقايا اللحم المتهرّئ ونهايات الشرايين التي كان لونها يتراوح بين الوردى الفاتح والرمادي. كان هناك أثر شق في خدّه وبقعة على جبهته. اضطررتُ لأن أقلب الرأس إلى الجانب الآخر كي نبدأ الغسل من الجانب الأيمن. تساءلتُ بيني وبين نفسي وأنا أصب الماء المخلوط بالسدر على رأسه عن العذاب الذي عاناه قبل لحظة قطع الرأس وعن

آخر فكرة خطرت له. هل كان يرى شيئاً أمامه؟ أم أنّهم أن حرموه من أن يرى وجوه قاتليه وكان يسمع ما قالوه له؟ ولماذا فصلوا رأسه عن جسده وبإسم ماذا ومن؟ أهو ضحية الحرب الطائفية أم عصابة مجرمين؟

كان الرأس سيتحرّك إن لم أثبتّه بيدي. طلبتُ من مهدي أن يصب الماء بدلاً عنيّ. ردّدتُ «عفوك عفوك»، وثبتُّ الرأس بيدي اليسرى وفركتُ، بيدي اليمنى، شعر الجانب الأيمن من الرأس بالماء وبرغوة الصدر. غسلتُ براحتي الجبهة والصدغ ومحجر العين والأنف والفم والحنك ثم الخد والأذن وحافة الرقبة ومهدي يصب الماء. سقط بعض قطع الدم اليابس من أسفل الرقبة. قلبتُ الرأس إلى الجهة الأخرى وغسلتُ الجانب الأيسر ومهدي يصب الماء. كررنا العملية بالماء المخلوط بالكافور وثم الماء لوحده في الغسلة الثالثة. ثم جفّفته بالمنشفة ووضعتُ القطن في منخريه وأكثرته منه على الجزء المكشوف من الرقبة، لكنّه لم يثبت فقررتُ أن أشده بالكفن فيما بعد. جفّف مهدي الدكّة. وضعتُ الكافور على الجبين والأنفه والخدّين. جاء مهدي بالكفن فطويته مرّتين ووضعتّه في منتصف الدكّة ورششتُ عليه قليلاً من الكافور. ثم جئتُ بالرأس ووضعتّه في وسطه. طلبتُ من مهدي أن يقصه لي قطعة قماش طويلة كي نشده بها ففعل. ثبتُّ الرأس بيدي وضعتُ طرف القطعة عند قمة الرأس ووضعتُ يدي عليه. طلبتُ من مهدي أن يثبت القطن على قاع الرقبة فوضع يده عليه بينما لففتُ القماش حول الرقبة والرأس مرّتين ثم مرّرتّه تحت الحنك فغطّي البياض معظم رأسه ووجهه ولم يبق سوى عينيه المسبلتين وأنفه وفمه وجزء من خديه. لم تكن هناك حاجة لقطع الكفن الثلاث فافتيتُ بالثانية التي غلّفناه بها ثم ربطنا طرف الكفن من جهة الرأس. كنتُ على وشك أن أسأل الرجل إن كانوا يريدون تابوتاً أم لا، ثم أدركتُ أن هذا سؤال سخيف. نظر مهدي إليّ فأشرتُ إلى التابوت الذي كان في الزاوية. ذهبنا وحملناه وجئنا به قرب الدكّة. كانت هذه هي واحدة من المرّات القليلة التي أحمل فيها الميت لوحدي دون مساعدة (ص. 220-222).

Sou convidada a refletir sobre o que é um corpo, a partir da perspectiva tanto do desejo como do abjeto. O membro de um corpo ainda é um corpo? Uma cabeça poderia ser considerada um corpo? É ainda parte da forma que a alma atribui à matéria? As partes do corpo trazem os traços da alma, por isso realizo aqui uma anatomia, pois “é a extrema precisão da alma” (NANCY, 2012, p. 54). A performance do ghusl propõe uma anatomia dos corpos. Jawad impõe a anatomia dos corpos que conta enquanto esculpe seu corpo sem órgãos com suas palavras. Sua narrativa como seu corpo possível. O desejo como habitante eterno do espírito. Como se pela impossibilidade de esculpir com o barro, toca corpos e esculpe com palavras, sua neurose.

O corpo sem órgãos é o improdutivo; no entanto, é produzido em seu lugar próprio, a seu tempo, na sua síntese conectiva, como a identidade do produzir e do produto [...] (DELEUZE & GUATTARI, 2010, p. 20).

“Instinto de morte é seu nome, e a morte não fica sem modelo” (DELEUZE & GUATTARI, 2010, p. 20). Errância no deserto das interpretações rizoma em que a realidade é cortada, mutilada, amputada pelo onírico apocalíptico: “É o corpo sem imagem. Ele, o improdutivo, existe aí onde é produzido” (DELEUZE & GUATTARI, 2010, p. 20). No lugar em que o fluxo da vida atravessa o corpo que perde toda sua organização e tudo está neste corpo incriado, mas que gera um mundo que reaprende a cantar. Num mundo em que a violência da guerra impera por toda parte, surge intempestiva, a violência da calma em sua fase exuberante. Oásis de horror que surge num deserto de tédio.

A calma, pois, “como a violência matreira de um corpo que não aguenta mais seus organismos” (LINS, 2012, p. 18). Esta é a estética como acontecimento: a narrativa e a performance do ghysl — a contingência do corpo e sua manifestação no mundo, lançando luz ao “problema da finitude e da morte” sob um regime de necropolítica. É estética do desejo ou “*é campo da imanência do desejo, o plano de consistência própria ao desejo* [itálico do autor]” (LINS, 2012, p. 26), em que se revela o corpo sem órgãos.

Nessa estética há duas facetas da violência manifesta, uma em que revela

a violência da vida que jorra como um jato de sangue, como a peste à qual Artaud compara a energia do teatro (cabe lembrar aqui a proximidade etimológica em grego de bios, a vida, e bia, a violência). [...] e a máquina coercitiva, porém, formadora dos princípios masculino/feminino, das diferenças, eu/o outro, dos signos que se inscrevem no corpo, ou das categorias que estruturam o espírito e a sensibilidade (DUMOULIÉ, 2010, p. 65).

E na outra, encontro uma violência, definida por LINS (2012, p. 23) como uma força intensiva que impulsiona a gerar e criar. Violência da calma exuberante que surge do ato do pensamento, que não é natural, “o pensamento não anda solto por aí... Todo pensamento, como a arte, exige violência” (LINS, 2012, p. 23). A arte do ghysl é violenta, mas é também a da narrativa, da escrita do romance, da escrita da tese, e ainda a de sua leitura como puro acontecimento.

O pensamento só pensa quando é forçado a pensar. E o que nos força a pensar? A violência. Nunca se trata da violência dos desesperados, a violência para nada, mas de um ato dinâmico capaz de levar à transvalorização de todos os valores, massas inertes ou repetidoras de um mesmo sem diferença (LINS, 2012, p. 23).

É o pensamento que produz o novo ainda que com o mesmo — o pensamento da criação do mundo e do humano e a indagação de seu sofrimento sem fim — dada a irrepitibilidade do acontecimento.

A voz de Al-Minchawi já tinha terminado a recitação da surata Youssef e começou a surata Al-Rahman de que meu pai tanto gostava. As ondas de sua voz tocavam a alma com serenidade no início, nos transportava ao alto mar até que não restasse mais nada, a não ser o sopro da voz e a vela das palavras. Fui assaltado pelo verso “criou o humano do barro como a cerâmica”. Então, nós também somos esculturas, mas destruímos uns aos outros em nome Daquele que nos criou. Talvez agora Ele destrua sua criação. Esculturas cujo museu perpétuo é o pó da terra. “Então, qual das mercês de vosso Senhor vós ambos desmentis?”... “Todo aquele que está sobre ela é mortal”... “E, quando o céu fender e se tornar róseo como a pele” .

كان صوت المنشاوي قد انتهى من تجويد سورة يوسف وبدأ بسورة الرحمن التي كان أبي يحبها كثيراً. أمواج صوته تلمس الروح بهدوء في البدء، ثم تستدرجها إلى عرض البحر حتى لا يظل شيء إلا ريح الصوت وشرع الكلمات. استوقفتني «خلق الإنسان من صلصال كالفخار». إذاً، نحن أيضاً تماثيل لكننا لا نفتأ نهشم بعضها البعض باسم الذي خلقنا. فلربما آن له أن يهشم ما خلق. تماثيل متحفها الدائمي التراب. «فبأي آلاء ربكما تكذبان . . .» . «كل من عليها فانٍ . . .» . «إذا انشقت السماء فكانت وردة كالدهان.» (ص. 228-229).

O pensamento, que é assaltante e tenta explicar quem somos e o que fazemos aqui, assume que o próprio Senhor também é escultor. O Deus que, segundo seu pai, condena esculturas (cf. p. 143-144), Ele mesmo é escultor. Mas porque é o criador de todas as coisas, teria direito de destruir sua criação malsucedida. Todavia entre os seres divinos, não foi o único escultor. Não é só a sua narrativa que atribui esse ofício ao divino: os outros deuses também se fizeram escultores.

Diz uma das criaturas místicas da Mesopotâmia que os deuses, por muito tempo, realizavam suas obras e cumpriam suas obrigações. Alguns plantavam, outros colhiam e havia os que produziam coisas. Mas eles se cansaram e reclamaram ao deus da água e da sabedoria, Enki, pedindo-lhe que

diminuísse sua carga. Mas ele não ouviu as suas reclamações porque estava nas profundezas das águas. Recorreram, então, à deusa Namu, sua mãe, que foi chamá-lo dizendo: “Meu filho, levante-se de sua cama e faça para os deuses escravos”. Enki refletiu e então convocou os artesãos divinos para criarem o humano da massa do barro e disse à sua mãe: “Os seres que decidi criar existirão e serão feitos à imagem dos deuses. Retire uma porção de barro de sobre as águas profundas e dê aos artesãos para amassarem o barro e engrossá-lo. Depois disso, dê forma aos membros com a ajuda da Mãe Terra”.

Assim o homem foi criado para sustentar o fardo dos deuses e carregar a exaustão de seu trabalho.

Enki disse aos deuses superiores: “Vou preparar um lugar puro, se sacrificará ali um dos deuses. Então o resto dos deuses será batizado com seu sangue, e amassaremos sua carne e seu sangue com o barro. Ele será tanto deus como homem e estarão unidos pelo barro para sempre.

تقول إحدى أساطير الخلق الرافدينية إن الآلهة كانت، ولزمن طويل، تقوم بعملها وتؤدي واجباتها فمنها من يزرع ومنها من يحصد ومنها من يصنع. لكنّها تعبت فاشتكت إلى إله الماء والحكمة، أنكي، كي يخفف عنها. لكنّه، لم يسمع شكواها لأنّه كان في أعماق المياه. فالتجأت الآلهة إلى أمّه، نمو، التي ذهبت ونادته قائلة: «أي بّي، انهض من مضجعتك واجعل للآلهة عبيداً.» فتأمل أنكي ثم دعا الحرفيين الإلهيين ليصنعوا البشر من عجينة من الطين وقال لأمّه: «إن الكائنات التي ارتأيت خلقها ستوجد وسوف نصنعها على شكل الآلهة. اغرفي حفنة من طين من فوق مياه الأعماق وأعطها للحرفيين ليعجنوا الطين ويكتفوه وبعد ذلك قومي أنت بتشكيل الأعضاء بمعونة الأم الأرض» هكذا خلق الإنسان ليحمل العبء ويأخذ عن الآلهة عناء العمل.

قال أنكي للآلهة العظام: «سوف أجهّز مكاناً طهوراً، وسيذبح هناك أحد الآلهة. فليتعمد بقية الآلهة بدمه، وسوف نعجن بلحمه ودمائه طيناً، فيكون إله وإنسان معاً، سيتحدان في الطين إلى الأب.» (ص. 252).

Nas gêneses dos escultores divinos, tanto a narrativa politeísta como a do Deus em que nos acostumamos a acreditar, o sofrimento humano é inexorável. Jawad, ele mesmo escultura, criatura divina, treinado para dar corpo a diferentes tipos de materiais para representar esteticamente a vida, está fadado a esculpir com a palavra como a morte toma os corpos dos habitantes de Bagdá. Ele também é obrigado a contar os mortos: “Levante-se, Jawad, escreva cada um dos nomes!”, disse-lhe Cheykh Haram (cf. p. 39). Os mortos que aparecem de maneira gradativa e, por vezes, reduzidos a seu membro — seja na realidade ou em seus pesadelos — e se sentem insatisfeitos com sua performance que é também censurada pelos anjos (cf. p. 183).

Eu estava lavando o corpo de um velho de cabelos brancos, magro, com a face cheia de rugas. Meus pensamentos divagaram e comecei a pensar em outras coisas. O homem abriu os olhos, balançou a cabeça e começou a se levantar. O copo que eu segurava caiu da minha mão, e eu me afastei da bancada com medo. Ele me disse com voz rouca: “Nunca pensei que fosse obrigado a fazer isso eu mesmo, mas você, meu irmão, não se concentra. Está ocupado com suas bobagens!” Ele agachou, pegou o copo do chão, encheu de água e começou a verter água sobre a própria cabeça. Estendeu a mão até o zíffo. Tentei ajudá-lo, mas ele recusou minha ajuda e me pediu que me sentasse na cadeira longe. Dezenas de cadáveres começaram a vir de todas as partes. Alguns entraram pela porta principal, outros pela porta que dá para o jardimzinho, e até mesmo do armário. Uns estavam nus exceto pela mortalha na cintura, outros amortalhados tentavam tirá-la do corpo enquanto caminhavam em direção à bancada. Os corpos começaram a lavar uns aos outros e se enfileirar em volta da bancada esperando por sua vez. Eles iam se multiplicando e enchendo o mghaissil até que não restou lugar para mim. Saí do mghaissil para a rua, mas me deparei com multidões de cadáveres vivos juntos enchendo as ruas e calçadas, inundando o lugar. Me senti sufocado. Então, despertei.

كنت أغسل جثة رجل عجوز أبيض الشعر، هزيل، ملأت جبينه ووجهه التجاعيد، فسرح ذهني وأخذت أفكر بأشياء أخرى، نفتح الرجل عينيه وهز رأسه ثم حاول أن ينهض. سقطت الطاسة من يدي وابتعدت عن الدكة خائفاً. قال لي بصوت أجش: «ما كنتُ أظن بأنني سأضطر إلى أن أعمل هذا بنفسي، لكنك لا تركّز يا أخي ومشغول بتفاهاتك!» انحنى ورفع الطاسة عن الأرض وملأها بالماء ثم أخذ يدلّق الماء على رأسه. مد يده إلى الصدر. حاولتُ أن أساعده لكنّه رفض وطلب منّي أن أجلس على الكرسي بعيداً. بدأت عشرات الجثث تأتي من كل مكان. دخل بعضها من الباب الرئيسي والبعض الآخر جاء من الباب المفضي إلى الحديقة الصغيرة ومن المخزن أيضاً. كان بعضها عارياً إلا من خرقه حول وسطه. البعض الآخر كان مكفناً ويحاول نزع الكفن من حول جسمه وهو يمشي نحو الدكة. وبدأت الجثث تغسل بعضها البعض وتصطفّ في دوائر حول الدكة تنتظر دورها. ازداد عددها وملأت المغيسل حتى أنه لم يعد هناك مكان لي، فخرجتُ من المغيسل إلى الشارع، لكنني رأيت جموعاً حاشدة من الجثث الحيّة تحيط بالمكان كله تملأ الشوارع والأرصفة. شعرت بالاختناق، ثم استيقظت (ص. 194-195).

Nesta teatralização da crueldade — que aparece na narrativa, como tema da dissertação de Reem (cf. p. 106) — mesmo que ameaçado pelas forças divinas, Jawad não consegue crer, não resta espaço para a fé. Ele confessa sua incredulidade no santuário em sua prece e se vê como prisioneiro de sua família e de seu destino, apesar de não crer em tal acepção. E, porque não crê, pondera a respeito tentando dar uma explicação à ideia de destino dentro de sua realidade e chega à conclusão:

Bem, a história é o que as pessoas chamam de destino. E a história é contingente e violenta, e devasta tudo o que cruza o seu caminho. Aniquilando tudo sem olhar para trás.

فالتاريخ هو ما يسمّيه الناس القدر. والتاريخ عشوائي وعنيف، يعصف بكل ما في طريقه. ويقتلع ما يقتلعه دون أن ينظر إلى الوراء (ص. 254)

A História daqui, do Iraque, que se impõe como condenação parece responder à promessa do Paraíso sempre lá, que abre o romance que se encerra com a romanzeira. Condenada a beber o cálice da morte enquanto vive presa com suas raízes no pedaço do inferno, embora nela também habite a centelha do Paraíso. Do Paraíso resta à humanidade só sua semente, que floresce numa eterna promessa jamais cumprida, apesar de reiteradamente narrada. Como se a palavra não a trouxesse à existência — ou só com a palavra não fosse possível cumpri-la. A condenação, esta sim, parece já estar sobre todos os pobres desta terra, é seu destino, ou a História.

Mas ninguém sabe. Ninguém.

Só a romanzeira... sabe (p. 253-255).

ولكن لا أحد يعرف. لا أحد.
وحدها شجرة الرمان . . . تعرف.

III.IV Como tirar o verbo de um cadáver: *Frankenstein em Bagdá*

“e a terra descobrirá o seu sangue, e não encobrirá mais os seus mortos”
Isaías 26:2

Como tirar o verbo de um cadáver? Parece ser esta a pergunta se que impõe, — ou seria um enigma? — para a iminência desta narrativa que se abre por meio de um relatório final descrito

- Eu queria tê-lo enviado ao médico legista, pois este cadáver inteiro foi deixado nas ruas e o trataram como lixo. Pessoal, é um humano... uma pessoa, gente.
- Não é um cadáver inteiro.... você fez dele um cadáver inteiro.
- Eu fiz dele um cadáver inteiro para que não fosse transformado em lixo... para que seja respeitado e enterrado como os outros mortos, gente.
- E o que aconteceu depois disso?
- Aconteceu comigo ou com Chesmeh?
- Com os dois.

كنت أريد تسليمه الى الطب العدلي، فهذه جثة كاملة تركوها في الشوارع وعاملوها كنفاية. انه بشريا
ناس.. إنسان يا عالم.
— ليست جثة كاملة . . . انت عملتها جثة كاملة.
— انا عملتها جثة كاملة حتى لا تتحول الى نفايات . . . حتى تحترم مثل الأموات الآخرين وتدفن يا
عالم.
— وما الذي حصل بعدها؟
— حصل لي أم للشسمه؟
— لكما كلاكم. (ص. 34).

como de ordem sigilosa. Emitido por uma divisão de vigilância e censura associada à Administração Civil para as Forças de coalisão internacional no Iraque, sua matéria principal são os resultados da investigação iniciada sob a direção do Brigadeiro Surur Muhammad Majid. E está inserido num livro em cuja última página há uma advertência ao fato de que tanto as divisões políticas e policiais como os postos e personagens do romance não existem, e qualquer coincidência com fatos reais não foram intencionais. Os dois apelos, aparentemente contrários, caminham na mesma direção: a confiabilidade dessa narrativa como ficção. Logo, esta é uma verdadeira ficção.

Estamos no território da ficção, mas não de uma ficção moderna ocidentalizada, mas nas ruínas de *As mil e uma noites*, nas quais uma grande ficção está sempre a parir uma outra num movimento infinito. Na introdução do relatório, somos informados de que a narrativa gestada dentro dele, produzida por um autor, é fruto de testemunhos pessoais de moradores de Bataween, um bairro pobre de Bagdá.

D) O “autor” do texto foi encontrado com uma história escrita a partir de informações contidas em alguns dos documentos da Divisão de Observação e Censura. Tal história é contada em duzentas páginas que se dividem em 17 capítulos. Depois de examinar o texto, previamente, especialistas subordinados ao nosso comitê, apresentou-se a recomendação de que o texto não representa qualquer infração a qualquer cláusula legal. Todavia, como medida de prevenção, foi recomendado pelos especialistas ao comitê o confisco do texto, e a assinatura do “autor”, antes de sua soltura, sobre a confissão escrita de que não divulgaria as informações nele mencionadas sob qualquer hipótese, bem como a não reincidência na escrita de histórias como essa.

د) تم العثور مع «المؤلف» على نص لقصة كتبها بالاستفادة من المعلومات المتضمنة في بعض وثائق دائرة المتابعة والتعقيب. وهي بحدود المئتي صفحة مقسمة الى سبعة عشر فصلاً. وبعد فحص النص من قبل خبراء تابعين للجنة، كانت التوصية بأن هذا النص لا يمثل خرقاً لأي مادة قانونية، ولكن لدواع احترازية أوصت لجنة الخبراء بمصادرة النص، وتوقيع «المؤلف» قبل الإفراج عنه على تعهد خطي بعدم نشر المعلومات الواردة فيه بأي طريقة، وعدم إعادة كتابة القصة ذاتها مرة ثانية (ص. 8).

B) O comitê apurou que as informações pessoais apresentadas pelo “autor” sobre sua identidade estão incorretas, ao que se recomendou seu retorno à prisão e a investigação, uma outra vez, para que se descubra sua identidade real; se há quaisquer informações relacionadas ao trabalho da comissão de investigação, às pessoas que cooperavam com ele dentro da comissão, e valorar o nível de ameaça que a matéria representa para o país.

ب) اكتشفت اللجنة عدم صحة البيانات الشخصية التي قدمها «المؤلف» عن هويته، لذا توصي بإعادة اعتقاله والتحقيق معه مرة أخرى للكشف عن هويته الأصلية، وأي معلومات لها صلة بعمل هيئة المتابعة والتعقيب والأشخاص الذين كانوا يتعاونون معه داخل الهيئة، وتقدير مستوى ما يمثله هذا الموضوع من تهديد لأمن البلاد (ص. 9).

O crime descrito no relatório é o de criar histórias, o criminoso é um “autor”, e, por isso, considerado uma ameaça ao país. Talvez seja por isso que as epígrafes que nos recebem são vozes apelando por serem ouvidas e não absolvidas.

Peço a você que não me absolva. Ouça-me, se puder, e se desejares, destrua o trabalho de suas mãos.

Frankenstein / Mary Shelley

«إني أطلب منك ألا تصفح عني. استمع إلي، قم إذا استطعت وإذا شئت دمر عمل ما صنعت يدك».

فرانكنشتاين / ميري شيلي

“O rei ordenou para colocar o santo na prensa até que se lacerasse toda sua carne. Seu corpo se tornou partes desmembradas até que ele morreu. Então lançaram-no fora da cidade, mas o Senhor Jesus juntou-as e o ressuscitou, e ele retornou à cidade”.

Sobre:

História do maior entre os mártires: São Jorge, o vitorioso.

«أمر الملك بوضع القديس في المعصرة حتى تهر الحمه وأصبح جسده أجزاء متناثرة حتى فارق الحياة ، فطرحوه خارج المدينة، لكن الرب يسوع جمعه وأقامه حياً، وعاد ثانية الى المدينة».

عن : قصة العظيم في الشهداء مارگورگيس المظفر

“Vocês que ouvem estas gravações agora: se não tiverem coragem para me ajudar na minha nobre missão, tentem, ao menos, não se interpor no meu caminho”.

Chesmeh

«أنتم يا من تسمعون هذه التسجيلات الآن؛ إن لم تكن لديكم الشجاعة لمساعدتي في مهمتي الجليلة، فحاولوا، على الأقل، أن لا تقفوا في طريقي».

الششمه

Chesmeh é a incriada criatura formada por Hadi Attag, — o revendedor de quinquilharias — do bairro bagdali Bataween, — um alcoólatra miserável que, perturbado com a falta de respeito dispensada às vítimas da guerra, coleta — ou rouba (?) — partes de corpos que são deixados para trás nos cenários dos bombardeios que ocorrem por toda a cidade. Sempre à espreita nos locais onde ocorrem ataques a bomba, Hadi observa a cena do desastre e espera o momento oportuno para furtivamente fazer sua captura.

Ele procurava alguma coisa no meio daquele festival do horror e da devastação. Depois de certificar-se do que via, jogou o cigarro, e correu rapidamente para pegá-lo do chão antes que a água das mangueiras dos bombeiros o empurrasse em direção ao bueiro da calçada.

كان يبحث عن شيء ما وسط مهرجان الخراب والدمار هذا. وبعد ان تأكد من مشاهدته، ربما سيجارته على الأرض وانطلق مسرعاً ليلتقطه من الأرض قبل أن تدفعه المياه القوية لخراطيم الاطفاء الى فتحة المنهول في الرصيف (ص. 29).

A

Attag pega partes de corpos e os armazena no galpão adjacente à sua casa, repleto de mobílias velhas. Nesse galpão, ele decide alinhar os membros dos diferentes corpos com a intenção de dar um corpo aos mortos negligenciados para que tenham um enterro legítimo. Embora Attag diga que o que pretendia era apenas formar um corpo para fazer justiça aos mortos e oferecer-lhe um ritual conforme manda a tradição, se deu conta de que isso não bastaria. Criar seu corpo sem órgãos não seria suficiente se para ele não houvesse uma ficção e uma audiência. Por isso, não se dá por satisfeito em só esculpir para si um corpo feito de muitos corpos, ele precisa trazê-lo à tona por meio da ficção que cria e dá à criatura uma identidade: um nome — Chesmeh (Qual o seu nome?) — e um corpo que deveria ser examinado por um legista. Contudo, Attag, antes de ser escultor, é um contador de histórias, considerado um mentiroso, por dar lugar em sua narração à imaginação. Essa é sua fama no bairro de Bataween e, principalmente, no café de Aziz Al-Masri.

Estava faltando o nariz. Hadi abriu a sacola de lona dobrada várias vezes e, então, tirou aquela coisa pela qual procurou por tanto tempo, ao longo dos dias passados, mas continuava, apesar disso, temendo encará-la. Hadi tirou o nariz, ainda fresco, cujo sangue coagulado permanecia escorrendo. Em seguida, com a mão tremulante o pôs no buraco preto na face do cadáver. Parecia estar precisamente no seu lugar, como se o nariz deste cadáver tivesse voltado para ele.

كان الأنف مفقوداً. فتح هادي الكيس الجنفاصي المطوي عدة طيات، ثم اخرج ذلك الشيء الذي بحث عنه طويلاً خلال الأيام الماضية، وظل، مع ذلك، خائفاً مواجهته. أخرج هادي انفاً طازجاً مازال الدم القاني المتجلد عالقاً به، ثم بيد مرتجفة وضعه في الثغرة السوداء داخل وجه الجثة، فبدا وكأنه في مكانه تماماً، كأنه أنف هذه الجثة وقد عاد إليها (ص. 34).

Enquanto cria um corpo de muitos mortos para um memorial, Attag não tem ideia do acontecimento por vir. Contudo, não se dá por satisfeito depois de ter o corpo formado. É como se

em alguma medida esperasse que, em algum momento, esse corpo, que morreu muitas mortes, despertaria e tomaria seu próprio rumo. Ele não sabe o que fazer com seu corpo sem órgãos.

Hadi caminhava com sua sacola de lona no ombro guardando seu cantil. Quando chegou no hotel Al-Sadir Novotel, não atravessou ao outro lado da rua, como era de seu costume, fugindo dos gritos do guarda. Havia esquecido ou sua mente havia fugido para o cadáver cujo fluido espesso lhe escapava calmamente sob o telhado de madeira de sua casa. O que ele fará agora? A missão a que se propôs realizar terminou. Talvez alugar um carro para transportá-lo ao médico legista? Ou apenas largá-lo numa praça ou rua qualquer durante a noite deixando que a polícia desse cabo da missão? (p. 38-39).

كان هادي يسير وقد وضع كيس الجناص الذي يحوي العلب المعدنية للمشروبات على كتفه. وحين وصل الى فندق السدير نوفوتيل لم يعبر، كما هي عادته، الى الضفة الثانية من الشارع تجنباً لصباح الحرس. نسي أو سرح بذهنه الى حيث الجثة التي تنز سوائها اللزجة بهدوء تحت المسقفة الخشبية في بيته. ما الذي سيفعله الآن؟ لقد انتهت مهمته التي تطوع للقيام بها. هل يستأجر سيارة لحملها الى الطب العدلي؟ أم يقوم برميها خلال الليل في ساحة أو شارع ما ويترك اتمام المهمة لسيارات الشرطة؟ (ص. 38-39)

Embora estejam diante de uma cena de horror, ponderando sobre o que fazer com esse cadáver, nem o narrador nem Attag mostram qualquer sinal de estupefação. Ao que tudo indica, o vendedor de velharias revela-se habituado diante das explosões e dos destroços humanos que encontra pela frente. Diante da incerteza sobre o que fazer com o cadáver decide reparti-lo novamente e espalhar pela cidade (cf. p. 39). Porém, especialmente essa explosão que testemunha será ímpar e fará cair sobre seu colo o inesperado. É justamente nesse cenário que uma alma perderá seu corpo e não encontrará descanso, até que encontre o cadáver criado por Attag.

Após chorarem a morte de Hassib, o vigia do hotel, toda sua família sonha com ele e se preocupa com o descanso de sua alma já que não tem um corpo em que possa se assentar.

Cada um dos membros da família sonha com algo sobre Hassib, ao serem reunidos os sonhos de todos se complementariam, completando um ao outro; um sonho menor preencheria a lacuna de um sonho maior e, assim, se entrelaçariam os fios dos sonhos tecendo novamente um corpo onírico para Hassib, adequado à sua alma que permanecia a vagar sobre suas cabeças, clamando por descanso sem encontrar”.

كل فرد في العائلة يحلم بشيء ما عن حسيب، تلتئم الاحلام جميعاً وتتضافر، يعوض بعضها بعضاً، يسد حلم صغير ثغرة في حلم كبير وتتشابك خيوط الاحلام مكونة من جديد جسداً حلمياً لحسيب يناسب روحه التي مازالت محلقة فوق رؤوسهم جميعاً وتطلب الراحة ولا تجدها (ص. 44).

Não era só na cabeça de seus familiares que a alma de Hassib vagava. Errante, ela percorria Bagdá sem encontrar repouso, até que, cansado de perambular pela cidade, “viu uma pessoa nua dormindo no meio de uma casa em Bataween, aproximou-se dele e se certificou de que a pessoa estava morta. Reparou em sua fisionomia misteriosa e repugnante”¹¹⁰ (p. 48). Apesar da aversão que o corpo causou em Hassib, ele não hesitou:

Com sua mão tocou o helminto, este corpo pálido, e viu-se submergir nele. Mergulhou todo o braço, depois a cabeça e o resto de seu corpo. Sentiu um peso e então um torpor tomou conta dele. Possuiu o cadáver por inteiro e, nesse momento, e teve certeza de que não havia uma alma para este corpo, assim como ele era uma alma sem corpo (p. 48).

مسّ بيده الهيولانية هذا الجسد الشاحب ورأى نفسه تغطس معها. غرقت ذراعه كلها ثم رأسه وبقيّة جسده، وأحسّ بثقل وهمود يعتريه. تلبس الجثة كلها، فعلى الأغلب، كما تيقن في اللحظة، أن هذا الجسد لا روح له، تماماً كما هو الأمر معه؛ روحٌ لا تلك جسد له (ص. 48).

Nesse ponto da narrativa, em que a gênese de uma criatura está se desenhando, o narrador vai alinhavando o destino dos personagens com o fio do acontecimento que dá início ao seu enredo: a explosão de que a velha Elíchua escapa, a caminho da igreja Santo Odicho; que mata o porteiro do hotel Hassib, onde Attag encontra o último membro que falta ao corpo de sua criatura misteriosa; e que desperta o jornalista Mahmoud Al-Sauadi — que recolherá o relato de Chesmeh, como veremos — mas não o impede de voltar a dormir. É como se a narrativa dependesse dessas relações para que fizesse sentido. A banalidade que reside na maneira em que o acontecimento é recebido pelos personagens é tão assustadora quanto o próprio abjeto descrito. É como se a recorrência da violência naturalizasse a brutalidade atenuada pela indiferença.

A explosão que ocorreu às sete e meia na praça Al-Taiaran o despertou, mas não se levantou da cama. Tinha uma dor de cabeça horrenda e muito sono. Só despertou completamente com o toque de seu telefone celular, por volta das dez horas da manhã. Do outro lado da linha, era o editor da revista “Al-Haqiqa”, para a qual trabalhava (p. 49).

110

شاهد شخصاً عارياً نائماً وسط بيت في البتاوين، اقترب منه وتأكد من أنه شخص ميت. لم يكن شخصاً محددًا. تأمل هيئته الغريبة والبشعة.

أيقظه الانفجار الذي حدث في السابعة والنصف في ساحة الطيران، ولكنه لم ينهض من فراشه، كان يشعر بصداع رهيب وظل متناوماً، ولم يصح بشكل كامل إلا مع زنين هاتفه المحمول في حدود العاشرة صباحاً. كان رئيس تحرير مجلة «الحقيقة» التي يعمل فيها على الطرف الثاني من الخط (ص.49).

Enquanto a explosão não abala o jornalista, a velha Elíchua não se impressiona com todo horror à sua volta, pois sua alma vive nas sombras desde que seu filho partiu para a guerra, na década de 1980, sem jamais retornar, impedindo a senhora de deixar o passado à sua espera. A velha não morre sustentada pela esperança e vivia arrebatada pela promessa do retorno.

Não falou nada com Umm Daniel enquanto estacionava o carro junto ao poste elétrico. Viu manchas de sangue e restos de cabelo do couro cabeludo sobre o poste, restos humanos distavam alguns palmos de seu nariz e de seu bigode branco e espesso. Foi assomado pelo medo.

لم يتكلم مع أم دانيال بشيء وهو يصرّف سيارته بجوار عمود كهربائي. شاهد بقع دم وبقايا شعر من فروة رأس على العمود، كانت البقايا البشرية تبعد بضعة اشبار عن انفه وشاربه الأبيض الكث فداهمه شيء من الخوف (ص. 14).

Terminada a festa da morte, restaram no silêncio do bairro apenas vestígios do acontecimento, mas Dona Elíchua não se deu por nada, estava descontente com São Jorge que na noite anterior lhe prometera boas notícias e um pouco de paz para sua mente com o fim de sua penitência. No entanto, aparentemente nada acontecera.

Ela gritou com ele:

— Levanta, Daniel.... levanta, Dani.... vamos, meu filho.

Ele se levantou de seu lugar imediatamente. Veio-lhe a ‘ordem’ sobre a qual lhe falou o moço morto dos dois braceletes de prata, no cemitério de Najaf, na noite de ontem. A velha com seu chamado acendeu esta estrutura extraordinária, um cadáver constituído da amálgama de restos de cadáveres separados e da alma do guarda do hotel que havia perdido seu corpo. A velha, então, o tirou do anonimato atribuindo-lhe um nome: Daniel.

صاحت عليه:

— إنهض يا دانيال . . . إنهض يا دنييه . . . تعال يا ولدي.

فنهض من مكانه فوراً. جاءه (الأمر) الذي تحدث عنه الشاب الميت ذو السوارين الفضيين في مقبرة النجف ليلة أمس. أشعلت العجوز بندائها هذه التركيبة العجيبة التي تكوّنت من الجثة المجمّعة من بقايا جثث متفرقة وروح حارس الفندق التي فقدت جسدها. أخرجته العجوز من المجهول بالاسم الذي منحته له: دانيال (ص. 63).

O corpo formado de restos de corpos e a alma vagante ganham vida por meio da palavra. É a palavra da velha solitária, cativa de suas memórias passadas que ressuscita o corpo fragmentado e a alma errante. E, ao dar-lhe vida, ela também o nomeia: Daniel, Deus é meu juiz. O país sendo consumido à volta de Elíchua, mas ela não percebe. Está presa num passado em que seu filho está vivo e seu presente só lhe oferece a morte e a solidão. Neste seu presente, o que pode ter de seu filho é um morto-vivo, feito de muitos e diferentes corpos. A despeito desta indignância, para esta mulher desesperada, este é o seu filho Daniel que retornou. Este corpo é a resposta de suas preces, é tudo o que podem trazer para ela. Daniel, uma profecia de que este que chega traz consigo o julgamento divino à Bagdá. Certa de que São Jorge, depois de 20 anos, finalmente ouvia suas súplicas, a pobre senhora não tem ideia do que Chesmeh faz durante suas fugas noturnas e para ela não faz diferença. Chesmeh é o único corpo possível para o filho que nunca retornou.

O mundo em que Chesmeh chega tem tons apocalípticos: Bagdá sob estado de exceção. Sob controle estadunidense, quando paladinos da democracia “agiam com muita independência e ninguém poderia julgá-los pelo que faziam. Tinham o poder de descartar qualquer pessoa, a depender dos ventos, bastava mudar o humor”¹¹¹ (p. 79). E divisões de investigações submetidas às forças militares estadunidenses que tinham como funcionários astrólogos não só para descobrirem como os crimes haviam acontecido, mas para predizerem os crimes que estavam para

Sua missão era seguir todos os crimes estranhos, lendas, mitos que surgiam em torno de eventos específicos para de fato chegar à história real. O mais importante disso seria descobrir por meio das predições sobre os crimes que aconteceriam futuramente; as explosões dos carros bombas, os crimes de assassinatos contra os oficiais e personalidades importantes. Havia apresentado um grande trabalho deste campo, durante os últimos dois anos, e faziam tudo isto por debaixo dos panos (p. 86).

[...] مهمتها متابعة كل الجرائم الغريبة ، والأساطير والخرافات التي تنشأ حول حوادث معينة من أجل الوصول الى القصة الواقعية الفعلية، والأهم من ذلك هو قيامهم بوضع نبوءات عن الجرائم التي ستحدث مستقبلاً؛ التفجيرات بالسيارات المفخخة ، وجرائم اغتيال المسؤولين وكبار الشخصيات، وقد قدموا خدمة كبيرة بهذا المجال خلال السنتين الماضيتين. وهم يقومون بذلك كله من خلف غطاء (ص. 86)

acontecer.

Nessa Bagdá, as predições eram de suma importância porque pessoas eram assassinadas apenas por vestir um terno elegante e dirigir um carro luxuoso (cf. p. 87), não precisava ser uma grande personalidade. Em meio à guerra de ficções e informações, a mística entra como uma tentativa de trazer qualquer ordem ao caos que tomou conta da cidade.

O Brigadeiro Surur continuou dando desculpas para Saidi sobre quaisquer informações esperadas para publicação:

— Temos analistas de parapsicologia. Videntes. Especialistas em preparar as almas e se dirigir aos jins e aos profetas.

— Você realmente acredita nessas coisas?

111

[...] يتصرفون باستقلالية كبيرة، ولا يستطيع أحد محاسبتهم على ما يفعلون، وإمكانهم ان يقذفوا بأي إنسان وراء الغيوم بمجرد تغير المزاج.

— É um trabalho. Você não sabe a quantidade de histórias estranhas com as quais nos deparamos. O objetivo é chegar ao controle máximo e disponibilizar informações sobre a origem da violência e incitação ao ódio e inibir a emergência de uma guerra civil.

— Guerra civil?

— Neste momento, vivemos numa esfera de guerra de informações. Uma guerra civil informativa, e alguns dos meus profetas falam a respeito de uma guerra real durante os próximos seis ou sete meses.

O coração de Mahmoud disparou ao ouvir este discurso.

كان العميد سرور يواصل الاعتذار للسعيدي عن أي معلومات قابلة للنشر.
— لدينا محللون باراسايكولوجيا. منجمون. متخصصون بتحضير الأرواح ومخاطبة الجن.
متنبئون.

— هل تصدق بهذه الأشياء فعلاً؟

— إنه عمل. انت لا تعرف حجم القصص الغريبة التي نواجهها. الغاية هي الوصول الى سيطرة أكثر. وتوفير معلومات عن مصادر العنف والتحريض على الكراهية ومنع قيام حرب أهلية.

— حرب أهلية؟

— نحن نعيش الآن داخل دائرة من حرب المعلومات. حرب أهلية معلوماتية، وبعض المتنبئين عندي يتحدثون عن حرب فعلية في غضون ستة أو سبعة أشهر قادمة.

ضرب قلب محمود وهو يسمع هذا الكلام (ص. 87-88).

As narrativas que serpenteiam entre as ruelas de Bagdá já estão em guerra e através do controle da palavra tenta-se evitar uma guerra civil prenunciada pelos profetas como se preparassem o caminho para um messias, ou para um vingador.

— Conta para gente a história do cadáver.

— A história do *Chesmeh*.

Hadi os corrigiu, pois ele havia nomeado o ser que ele, com suas próprias mãos, havia formado de *Chesmeh*, porque não se tratava propriamente de um cadáver. O cadáver diz respeito a uma pessoa ou ser específico e isso não se aplica a *Chesmeh*.

— أروي لنا حكاية الجثة.

— حكاية الشِّسْمِه.

صحح لهما هادي، فهو يسمي الكائن الذي صنعه بيديه باسم «الشِّسْمِه» لأنه ليس جثة فعلاً.
الجثة تشير الى شخص أو كائن محدد وهذا ما لا ينطبق على الشِّسْمِه (ص. 96).

Chesmeh surge como um corpo sem órgãos “potência cósmica que flerta com o caos, [...] fúria e calma do mar, misto do sensível, sem hierarquias nem nomes. Vibração. Expressão. Alfabeto a-gramatical, cantante como o ritornelo” (LINS, 2012, p. 16), abrindo o horizonte para um acontecimento. Por uma escatologia. O ser (in)criado, formado de diversos corpos, traz em sua natureza o cruzamento de redutores das narrativas religiosas monoteístas, politeístas mesopotâmicas e da cultura ocidental.

O silêncio permaneceu entre eles por quase um minuto antes que Saidi virasse e dissesse:

— Escreve pra mim uma história sobre o assunto. Escreve uma pesquisa ou uma entrevista com essa personalidade. Produz pra mim alguma coisa para a próxima edição.

Passados dois dias, Mahmoud apresentou para Saidi um artigo intitulado “Mitos da rua iraquiana”, do qual ele gostou de pronto. Durante a preparação gráfica da edição, acompanhava o artigo uma foto grande de Robert de Niro, no seu famoso filme sobre Frankenstein. Mahmoud não ficou muito contente com o resultado, especialmente com o ajuste feito sobre o título do artigo.

Frankenstein em Bagdá (p. 153)

ران صمت بينهما لنصف دقيقة قبل أن يلتفت السعيد ويقول:
— اكتب لي قصة عن هذا الموضوع. اكتب تحقيقاً أو انترفيو مع هذه الشخصية. اصنع لي شيئاً للعدد القادم.
بعد يومين دفع محمود للسعيد مقالاً باسم «أساطير من الشارع العراقي» نالت اعجابه فوراً. وخلال تصميم العدد ارفق المقالة بصورة كبيرة لروبرت دي نيرو في فلمه الشهير عن فرانكشتاين. لم يفرح محمود بالنتيجة كثيراً، خصوصاً مع التعديل الذي شاهده على عنوان المقالة.
— فرانكشتاين في بغداد (ص. 153).

Este Frankenstein surge como resposta à esperança dos miseráveis que sobrevivem ao horror que assola Bagdá. É chamado ser incriado porque fora formado para ser um memorial, para ser símbolo de justiça, mas desperta como justiceiro e vingador. Como se revelado por um ser sobrenatural, *Chesmeh* chega imbuído de uma missão, à qual dá início sozinho e nas sombras do bairro de Bataween.

No final, há apenas uma pessoa por trás de todos estes crimes. No início, acontecia praticamente um ou dois crimes ao dia, mas passados dias ou meses, os números se tornaram cada vez maiores. Um dia antes da história do fantasma da ponte dos Imams, o maior dos astrólogos

trouxe uma boa notícia; havia conseguido o nome do tal criminoso. Subjugou os jins e outros espíritos investindo nos segredos babilônicos da astrologia e das ciências dos sabeus mandeanos para descobrir o espectro do nome de uma criatura em torno do corpo do criminoso.

— Ele é aquele que não tem nome.

انتهى الى أن هناك شخصاً واحداً يقف وراء هذه الجرائم كلها. تكاد تكون جريمة واحدة أو اثنتين في اليوم، ومع توالي الأيام والأشهر فإن العدد أصبح كبيراً. ثم قبل يوم من حكاية الأشباح على جسر الأئمة جاءه كبير المنجمين بخبر سعيد؛ لقد توصل الى اسم هذا المجرم. سخر الجان والتوابع واستثمر الأسرار البابلية في التنجيم وعلوم الصابئة المندائيين للعثور على طيف الاسم محققاً حول جسد المجرم.

— انه . الذي لا اسم له (ص. 125).

Porque não tem nome, Chesmeh tem sua identidade resguardada, apesar de seu escultor narrar sua história para todos. Num país em que astrólogos fazem parte do departamento de investigação é inacreditável uma criatura como o Frankenstein. Ele é apenas um corpo criminoso, mas não qualquer corpo: “Ele seria a síntese das vítimas que demandavam vingança por sua morte até que descansassem em paz. Ele seria então a criatura que faria o acerto de contas e tomaria vingança por elas”¹¹² (p. 144). Chesmeh é a interação do passado para trazer justiça ao presente e é promessa de futuro. Nesse estado de guerra seu principal inimigo é aquele o torna possível: o corpo submetido ao tempo. Assim como o Messias, seu tempo é contado, sua missão precisa. E embora tenha convicção daquilo que tem de levar a cabo, desconhece os segredos de seu próprio corpo.

Disse-lhe que descobria coisas novas todos os dias. Soube, por exemplo que a carne morta que compunha seu corpo se degradaria espontaneamente caso ele não tomasse vingança por seu dono no tempo devido. Assim que vingasse o dono de sua carne a sua parte das partes do corpo de Chesmeh também estava autorizada a cair. Como se a necessidade de sua existência acabasse, a partir daquele momento.

قال له إنه يكتشف أشياء جديدة كل يوم. لقد عرف مثلاً ان اللحم الميت الذي يتكون جسده منه يتساقط من تلقاء نفسه في حال لم يجر الثأر لصاحبه في الوقت المعلوم. كما ان إتمام الثأر لصاحب جذاذة من جذاذات جسده يؤذن بسقوطها أيضاً. وكأنما تنتفي الحاجة لوجودها حينذاك (ص. 148).

112

انه خلاصة ضحايا يطلبون الثأر لموتهم حتى يرتاحوا. وهو مخلوق للانتقام والثأر لهم.

Este corpo insustentável e insaciável é a única destruição de Chesmeh. Como se a justiça se retroalimentasse com seu próprio corpo, a violência e a morte não param de acontecer. A razão de tanta morte e violência no Iraque é o medo. Instala-se um estado de anomia na sociedade que redundando em constante violência movida pura e simplesmente pelo medo. O medo da morte que mata.

— Wallahi, na minha opinião todos são responsáveis de uma forma ou de outra pelo acidente [a morte de mil pessoas afogadas e pisoteadas] e digo mais: os problemas de segurança e tragédias que sofremos têm uma origem apenas: o medo. As pessoas simples que estavam na ponte morreram por causa do medo que tinham da morte. Todos os dias morremos de medo da própria morte. Todas as regiões que abrigaram a Al-Qaeda e deu suporte a ela fizeram isso por causa do medo das outras facções e as outras facções se organizaram militarmente formando as milícias para se protegerem da Al-Qaeda. Produziram uma máquina mortífera opositora por causa do medo do outro. E vamos testemunhar uma morte atrás da outra por causa do medo. O governo e as Forças da Ocupação deveriam pôr fim ao medo, prendê-lo, isso se quiserem realmente acabar com esta morte em série.

— والله أنا ارى الجميع مسؤولين بطريقة أو بأخرى عن هذا الحادث، وازيد أكثر فاقول؛ ان كل الحوادث الأمنية والمآسي التي نمر بها لها مصدر واحد هو الخوف. الناس البسطاء على الجسر ماتوا بسبب خوفهم من الموت. كل يوم نموت خوفاً من الموت نفسه. المناطق التي آوت القاعدة وقدمت لها الدعم فعلت ذلك الخوف من المكون الآخر، والمكون الآخر هذا جتد نفسه وصنع مليشيات لحماية نفسه من القاعدة. صنع آلة موت مضادة بسبب الخوف من الآخر. وسنشهد موتاً أكثر وأكثر بسبب الخوف. على الحكومة وقوات الاحتلال ان تقضي على الخوف. تلقي القبض عليه، إذا أرادوا حقاً ان ينتهي مسلسل الموت هذا (ص. 137).

Corpos medrosos que não param de morrer, e alimentar a morte, é o corpo de justiça iraquiana. Um corpo que se alimenta de outros corpos, que apodrece, se decompõe para ser recomposto novamente e vive a morte humana: um experimento estético e produção inconsciente. A essência de Chesmeh “nada pode em relação às circunstâncias, aos devires, aos acasos, às forças andarilhas, teimosas, que não se comprazem com o espetáculo tetanizado, estacionário, uma espécie de *avant-mort*” (LINS, 2012, p. 22). A iminência da própria morte. É paradoxal. A justiça que chega ao Iraque tem cheiro de carne putrefata, morre rapidamente e se alimenta da carne de

novas vítimas (cf. 148). “[...] eles me acusam dos crimes, não entendem que eu sou a única justiça neste país”¹¹³ (p. 149), diz Chesmeh.

Eu, e porque sou formado de pedaços humanos que remontam os elementos, as raças, as tribos, e as nacionalidades e as formações sociais heterogênicas, represento esta corporificação impossível que jamais existiu antes. Eu sou o cidadão iraquiano primeiro, assim ele vê.

أنا، ولأني مكون من جذاذات بشرية تعود الى مكونات واعراق وقبائل واجناس وخلفيات اجتماعية متباينة، أمثل هذه الخلطة المستحيلة التي لم تتحقق سابقاً. أنا المواطن العراقي الأول، هكذا يرى (ص. 161).

Em seu próprio corpo se encerram todas as civilizações iraquianas, assim como é no corpo que se dá a compreensão dos sentidos de justiça, crime e santidade. E a traição de seus ajudantes também se dá no corpo, por causa do corpo. Chesmeh, que necessita da ajuda de seu séquito para substituir a carne que vai perdendo, teme que a reparação esteja sendo feita com carne velha de corpo criminoso. “Eu não confiava mais no que os meus ajudantes me traziam. O chão lá embaixo estava cheio de corpos, corpos novos empilhavam-se sobre os velhos à noite. Todos eles, em sua maioria, criminosos que mataram uns aos outros”¹¹⁴ (p. 173).

Ao questionar o Mágico, um de seus ajudantes, sobre a natureza da carne de seu corpo, é surpreendido com a resposta de que metade de seu corpo era agora constituído de carne de criminosos e é questionado: “E o corpo do santo era verdadeiramente santo?”¹¹⁵ (p. 173). O que faz um corpo ser santo?

Chesmeh, aquele que chega para trazer justiça a essa terra, sacrifica um corpo inocente para recuperar seus olhos (cf. p. 178). A ameaça do corpo criminoso como parte de seu próprio corpo fez do Frankenstein de Bagdá também um criminoso. Nessa economia do corpo, num

113

انهم يتهموني بالإجرام، ولا يفهمون اني أنا العدالة الوحيدة في هذه البلاد.

114

ولكني لم اعد اثق بما يجلبه مساعدي. كانت الأرض في الأسفل مليئة بالجثث، وتتراكم جثث جديدة مع مقدم المساء. وهم كلهم، على الأغلب، مجرمون يقتل بعضهم بعضاً.

115

— وهل كان جسد «القديس، مقدساً حقاً؟

contexto em que se morre o tempo todo, parece não haver tantos inocentes, e mesmo o que vem como justiça só é possível se se torna também criminoso. A única justiça possível em Bagdá é criminosa.

— Ele já te convenceu de que você é meio criminoso, que metade da carne de seu corpo vem de criminosos, e amanhã vai te dizer que três quartos, e depois disso você vai sugerir e achar que você mesmo se transformou em um completo criminoso. Mas você não é um criminoso ordinário aqui. Você vai se transformar em um supercriminoso. Porque você é constituído de criminosos, um bando de criminosos. Ha!!

— لقد أفنعتك بأنك الآن نصف مجرم، ونصف لحم جسدك عائدة لمجرمين، وغداً يقول لك ثلاثة ارباع وبعدها تصحو وتجد نفسك أصبحت مجرمًا كاملاً، ولكنك لست مجرمًا عادياً هنا، ستغدو السوبرمجرم. لأنك مكوّن من مجرمين، حزمة من المجرمين .. ها؟! (ص. 174).

A promessa de justiça em Bagdá revela-se também criminosa, está entranhado em sua carne, não pode fugir disso. A natureza de seu corpo lhe impõe o fato de que sua missão seria infinita, pois os criminosos e as vítimas são um parte do outro. Não se chega à conclusão de quem é vítima e quem é criminoso. Existe aqui uma sugestão de que na violenta história do Iraque: “Não há ninguém que seja totalmente inocente ou totalmente criminoso”¹¹⁶ (p.255). E Chesmeh ao final é considerado pela população como uma síntese dessa sociedade arrasada pelo horror e pela violência, é o corpo social: “Nós mesmos quem criamos esta criatura malévola que agora está destruindo nossas vidas”¹¹⁷ (p. 272).

Bagdá é aqui representada como uma cidade controlada pelo fantasma da morte, lavou-se as mãos e entregou-se a *Madinat As- Salam* (Cidade da Paz) — como chamada pelo seu fundador, o califa Abássida Abu Jaafar Al-Mansur — ou Jardim da Justiça ao controle do assassinato e da morte gratuita (cf. p. 280).

Chesmeh, considerado carne criminosa, não é capturado jamais pela polícia, seu rosto muda constantemente — feito de faces de um passado distante — e seu corpo sempre habitando as sombras. É fantasmagórico (cf. p. 322). Ele é sempre um corpo *por-vir*, como se fosse um sinal

116

— ليس هناك أبرياء أنقياء بشكل كامل، ولا مجرمين كامل.

117

اننا نكون جميعاً هذا الكائن الشرير الذي يجهز على حياتنا الآن.

de que a vingança não terminaria, o que impõe também que os crimes prevalecerão. Contudo é necessário que alguém seja condenado, nem que seja um inocente. Attag, o criador do justiceiro, é confundido com sua criatura — tinha a “face de Chesmeh, a face de um pesadelo”¹¹⁸ (p. 334) — e preso em seu lugar, embora o único crime confessado seja o de contar histórias e ter criado para si um corpo sem órgãos.

III.V A tese do corpo por uma teoria da tradução

— Alô.... alô... teste, teste, teste.

— Já começou a gravar.

— Eu sei... alô... alô... teste, teste.

— Cuidado com a bateria.

— Cala a boca, faz favor... alô... alô... sim.

Eu não tenho muito tempo. Talvez eu termine com o meu corpo dissolvido enquanto caminho, pela noite, nos becos e ruas sem que eu dê cabo da missão a que fui incumbido. Eu sou como esse gravador que aquele jornalista estranho deu ao coitado do meu pai. E o tempo para mim é como essa bateria, não é muito nem suficiente.

Será que esse pobre coitado do Attag é mesmo meu pai? Foi apenas um instrumento da vontade do meu Pai que está no céu, como minha mãe Elíchua gostava de dizer, coitada. Ela sim é uma coitada, todos eles são coitados, e eu sou a resposta ao clamor desses pobres coitados. Eu sou o redentor, o esperado e desejado e a esperança de certa forma. As engrenagens internas — enferrujadas pela falta de uso — começaram a se mover. As engrenagens da lei quase sempre adormecida. O clamor das vítimas e de seu povo unido numa só voz impulsionou esta engrenagem com seu dinamismo violento e, revolvendo as entranhas da escuridão, me deu à luz. Eu sou a resposta ao que clama pelo fim da injustiça e a vingança aos criminosos.

Eu vou me vingar, com a ajuda de Deus e dos céus, de todos os criminosos. Vou trazer a justiça à terra, não haverá necessidade da dolorosa espera pela justiça vindoura — nos céus e depois da morte.

Terminarei minha missão? Não sei, mas tentarei ao menos dar conta da tarefa do acerto de contas. O acerto de contas dos inocentes que não têm um protetor senão a obsessão de sua alma que clama pela suspensão e controle da morte.

Eu, de mim mesmo, não tenho a intenção de que qualquer um dentre os humanos ouça a meu respeito ou me conheça, pois eu não estou aqui por causa da fama ou para ser conhecido. Mas para que minha missão não seja deturpada e para que não se torne mais difícil e mais exaustiva, eu me sinto compelido a encerrar esta declaração. Já me transformaram em um criminoso sanguinário, e me associaram ao caráter daqueles de quem posso realmente me vingar. Isso é uma enorme injustiça. Mas é um dever moral e humanitário me dar apoio, para estabelecer a justiça neste mundo em completa devastação pela ganância e loucura do poder e a manifesta fome da morte a derramar cada vez mais sangue.

Não estou pedindo, na situação presente, que peguem em armas comigo, ou que se vinguem dos criminosos em meu lugar. Não quero nada, exceto que abram o caminho para mim. E não se assombrem quando me virem. Digo isto a vocês, pessoas boas e pacíficas. E peço que me clamem por mim e se agarrem a esperança da minha vitória que jaz no coração de vocês e do cumprimento de minha missão antes que o tempo se acabe e se tudo se perca de minhas mãos, e...

— Escuta... a bateria acabou...

— Por que você me interrompeu? Qual o seu problema?

— Acabou a bateria, meu senhor, *ya mawlay*.

— Está bem, não tem problema. Saia agora do prédio e só volte aqui com uma sacola grande cheia de baterias (p. 156-158).

— ألو . . ألو . . تيسـت تيسـت تيسـت . .

— لقد بدأ التسجيل . .

— أعرف . . . ألو الو . . . تيسـت تيسـت . . .

— انتبه للبطارية . .

— أسكت رجاءً . . الو . . ألو . . نعم.

ليس لدي وقت كثير. ربما انتهى ويذوب جسدي وأنا اسير ليلاً في الأزقة والشوارع حتى من دون أن أنهي مهمتي التي كلفت بها. أنا مثل هذه المسجلة التي اعطاها ذلك الصحفي المجهول لوالدي العتاك المسكين. والوقت بالنسبة لي هو مثل هذه البطارية، ليس كثيراً ولا كافياً.

هل هذا العتاك المسكين والذي حقاً؟! انه مجرد ممر ومعبر لإرادة والذي الذي في السماء، كما تحب ان تصف والذي إيليشوا المسكينة. هي مسكينة جداً، كلهم مساكين، وأنا الرُدُّ والجوابُ على نداء المساكين . أنا مخلصٌ ومننَّظُرٌ ومرغوبٌ به ومأمولٌ بصورة ما. لقد تحرَّكت أخيراً تلك العتلات الخفية التي اصابها الصداً من ندرة الاستعمال. عتلاتٌ لقانون لا يستيقظ دائماً. اجتمعت دعوات الضحايا وأهاليهم مرة واحدة ودفعت بزخمها الصاخب تلك العتلات الخفية فتحرَّكت أحشاء العتمة وأنجبتني. أنا الرُدُّ على نداءهم برفع الظلم والاقتصاص من الجناة.

سأقتص، بعون الله والسماء، من كل المجرمين. سأنجز العدالة على الأرض أخيراً، ولن يكون هناك من حاجة لانتظار ممض ومؤلم لعدالة تأتي لاحقاً؛ في السماء أو بعد الموت.

هل سأكمل المهمة؟ لا أعرف، ولكن سأحاول، في الأقل، ان انجز «أمثولة، القصاص. قصاص الأبرياء الذين لا ناصر لهم إلا خلجات ارواحهم الداعية لدفع الموت وإيقافه.

مع نفسي وفي دخيلتي لا يعينني كثيراً ان يسمع لي أحد من البشر أو ان يعرفني، فلست هنا من أجل شهرةٍ أو تعارفٍ مع آخرين، ولكن ، حتى لا تتشوه مهمتي وحتى لا تغدو اصعب وأكثر مشقة اجد نفسي مدفوعاً للإدلاء بهذا البيان. لقد حوّلوني الى مجرم وسفّاح، وشابهوني بهذا الوصف مع الذين اسعى للقصاص منهم اصلاً. وهذا ظلّم كبير، بل أن الواجب الأخلاقي والانساني يدعو الى نصرتي والوقوف في صفي، لاحقاق العدالة في هذا العالم المخرب تماماً بالاطماع وجنون السلطة وشهوة القتل المفتوحة دائماً على مزيد من الدماء.

لا أطلب، في واقع الحال، ان يحمل احدٌ ما السلاح معي، أو ان يقتص من المجرمين بالنيابة عني. لا أريد غير ان تفتحوا لي الطريق. ولا تفزعوا حين تروني. اقول هذا لأولئك الناس الطيبين المسالمين. واطلب أن تدعوا لي وتعتقدوا الأمان في قلوبكم على انتصاري وإكمالي لمهمتي قبل فوات الوقت وضياح كل شيء من يدي . . و .

— انظر . . لقد نفذت البطارية . .

— لماذا تقاطعني؟ . . ما بك؟

— نفذت البطارية يا سيدي ومولاي . .

— نعم ... لا مشكلة. اخرج الآن من البناية ولا تعد إلا ومعك كيس كبير مملوء بالبطاريات (ص. 156-158).

Introduzo esta parte do meu texto partindo da raiz árabe que serpenteia o segmento apresentado acima: ق-ص-ص *q-s-s*. A entrada do verbo قَصَّ *qass*¹¹⁹ compreende o sentido tanto de *cortar* como de *seguir o rastro de alguém* (قص الأثار *qassa al-athar*), *contar, narrar*. Essa é a raiz de que origina a palavra قصة *qissat*, conto. De maneira que a قصة *qissat*, em certa medida, seria um corte de um evento narrado.

Apesar de o termo قصة *qissat* abranger diversas formas de narrativas, a princípio parece ter sido utilizado no período clássico da cultura árabe para se referir à narrativa religiosa. No Alcorão¹²⁰, o termo قصص *qasas* faz menção à história dos profetas ou à veracidade da revelação do Alcorão ou ainda a narrativas que trazem em si um tom de exortação¹²¹ com a finalidade de fortalecer a fé dos crentes. Esse gênero discursivo se tornou tão particular que em certo período surgiu uma figura religiosa cujo nome era قاص *qass* (pl. قصاص *qussas*), ou o popular pregador.

¹¹⁹ Como aparece no Dicionário Avanzado Árabe-Español de Federico Corriente (1980).

¹²⁰ Optei por utilizar a tradução do sentido do Alcorão realizada por Dr. Helmi Nasr.

¹²¹ Yussuf (Joseph) 12:111:

Com efeito, há, em suas narrativas, lição para os dotados de discernimento. Isto não é conversa forjada, mas confirmação do que havia antes dele, e esclarecimento de todas as cousas e orientação e misericórdia para um povo que crê.

لَقَدْ كَانَ فِي قَصصِهِمْ عِبْرَةٌ لِّأُولِي الْأَلْبَابِ مَا كَانَ حَدِيثًا يُفْتَرَىٰ وَلَٰكِن تَصْدِيقَ الَّذِي بَيْنَ يَدَيْهِ وَتَفْصِيلَ كُلِّ شَيْءٍ وَهُدًى وَرَحْمَةً لِّقَوْمٍ يُؤْمِنُونَ {...}

Al-Qasas (The Narration) 28:25:

Em seguida, uma das duas **mulheres** chegou-lhe andando com recato. Disse: “Por certo, meu pai te convoca, para recompensar-te com o prêmio de haveres abeberado **os rebanhos**, por nós.” E, quando chegou a ele e lhe narrou a narrativa, **aquele** disse: “Nada temas! Salvaste-te do povo injusto.”

فَجَاءَتْهُ إِخْدَانُهَا تَمْثِيلًا عَلَىٰ أَسْتِخْيَاءِ قَالَتْ إِنَّ أَبِي يَدْعُوكَ لِيَجْزِيَكَ أَجْرَ مَا سَقَيْتَ لَنَا فَلَمَّا جَاءَهُ وَقَصَّ عَلَيْهِ الْقِصَصَ قَالَ لَا تَخَفْ نَجَوْتَ مِنَ الْقَوْمِ الظَّالِمِينَ

Kilito (2022) apresenta o *قاص* *qass* como um contador de histórias que se podia encontrar nas mesquitas compartilhando imaginativamente os episódios da vida dos profetas¹²².

No trecho que (re)corto, a raiz está no construto da forma verbal VIII, *اقتص* *iqtassa*, cujo primeiro significado¹²³ é *contar exatamente, relatar acuradamente*, e, em seguida, *vingar-se, dar o troco, tomar vingança e punir*. O discurso messiânico em que se utiliza a palavra *اقتص* *iqtaṣṣa* parece não deixar dúvidas de que o significado que a ele se aplica é o de *vingar-se*. Mas chama a atenção o fato de que a palavra que comumente se utiliza para se referir ao ato da vingança é o verbo *انتقم* *intaqama*. Tal escolha feita pelo escritor me conduziu à leitura da palavra nos dois sentidos, *como vingança*, assim como *contar exatamente* justamente pelo caráter redentor e de trazer justiça que me remete ao discurso do próprio Cristo, o Messias, ou até mesmo o Mahdi¹²⁴.

Esse discurso de *Chesmeh*, que se impõe como o único que poderia frear a morte e trazer paz não na vida por vir, mas aqui e agora, me encontra com a palavra do Messias que é palavra que diz trazer a espada: aquela que corta e divide. Assim como o Messias, *Chesmeh* é aquele que divide, ele não se alia nem à Guarda Nacional Iraquiana e ao exército estadunidense de um lado, nem às milícias sunitas e chiítas do outro. Sua missão lhe foi dada do alto, embora tenha sido criado pelo pobre catador de velharias, Attag. O seu tempo é contado, em poucos dias seu corpo começará a se desfazer. *Chesmeh* é o esperado e o desejado de seu povo que padece com a morte e a violência. *Chesmeh* vem para se vingar, mas também narrar. Vem para cortar e extirpar a morte e isso pretende fazer assim como o Cristo, sozinho. Sua intenção não é que as pessoas peguem em armas para que com ele cumpra sua missão, todavia que lhe abram caminho.

¹²² No *كتاب القصص* *Kitab al-qussas* (Livro dos pregadores populares), de Ibn Al-Jawzi (séc. XII), nos é apresentado com riqueza de detalhes o caráter deste gênero narrativo. Al-Jawzi descreve o *قاص* *qass* como uma personalidade bastante dinâmica cujos valores morais seriam bastante questionáveis para os padrões de sua época. Interessado muito mais em lisonjear a atender o gosto de sua audiência pelo maravilhoso e extraordinário, não dava atenção à autenticidade de suas fontes. Apresentava-se sempre maquiado e se valia de muitos gestos sendo capaz de comover seu público a tal ponto que chegavam a chorar ou desmaiar. Era uma figura um tanto contraditória entre os teólogos, que consideravam suas narrativas inventivas e exageradas e pouco fundamentadas em discursos de autoridade, contudo não tinham o status de literatura. Embora seu discurso não tenha se constituído um gênero narrativo, mais tarde serviu de inspiração para a construção da figura heroica da *maqamat*, o vagabundo eloquente (*mukaddi*) (KILITO, 2022).

¹²³ Conforme elencado tanto no dicionário espanhol supracitado, quanto na tradução inglesa de Hans Wehr (1961).

¹²⁴ De acordo com a escatologia da tradição islâmica, Mahdi é o redentor profetizado do Islã que, juntamente com Jesus (Issa), livrará o mundo da injustiça. Embora não seja uma figura aceita por todas as vertentes muçulmanas, tem papel importante para a tradição sufista e para a doutrina chiíta.

Esse aqui é meu exercício de *اقتصاص aqtass* no qual conto e corto. De modo que tentarei *أقص* عليك أحسن القصص (narrar a melhor das narrativas/ ou cortar a melhor versão das narrativas) sob este processo. Conto porque na tradução eu corto e de alguma forma preciso me redimir do que foi amputado, silenciado, mas também enxertado. E pela contingência desse processo considero a tradução um ato de violência ou viol(ação) do *corpus*.

Por uma delimitação da violência na tradução, recupero Lins (2012), quando discorre que o movimento criativo do pensamento é carregado, ou movido, pela violência, mas também recorro a Ginsburg (2010) que apresenta a violência legitimada a partir da Estética de Hegel e como ela é fator determinante no caráter do herói épico bem como para elaboração de gênero.

Na caracterização do herói épico, o que se propõe é sua disposição para o comportamento cruel e a capacidade para agir com violência. De maneira que a vingança pessoal que traz em si mesma uma carga de crueldade é uma tônica em períodos heroicos. Tal época tem comumente como pano de fundo o campo de tensão e de confrontos históricos, palco de atos cruéis que não passaram pela censura, mas que eram aceitáveis e em diversos momentos apreciados. Essa violência Ginsburg (2010, p. 42) explica que não passa por avaliação moral, mas estaria no campo da legitimidade ou ilegitimidade de onde o que estaria em questão na avaliação das ações seria “se elas estão de acordo com o campo de parâmetros de adequação considerados aceitáveis”. Ou seja, a violência nesse contexto seria um fato dado, uma contingência para a existência da épica. Há ainda um fator determinante dentro desse universo que seria o destino, elemento que condicionaria as ações do herói — forças externas a ele determinaria os parâmetros sob os quais ele deveria proceder.

Na lógica do herói épico “(...) os acontecimentos e a ação são, em geral, regidos pela necessidade. (...) o destino do herói épico (...) cria-se fora dele, e este poder das circunstâncias que imprimem à ação a sua forma individual, que determinam o resultado da sua atividade (...) (HEGEL, 1993, p. 586 *apud* GINSBURG, 2010, p.42). Porque está condicionado a um *dever-ser*, Aquiles jamais poderia ser questionado moralmente por suas atitudes, uma vez que cumpria seu próprio destino — ou seja, respondia apenas às determinações externas formadoras das condições externas para o agir humano. A disposição para violência não seria então um dilema moral, pois

corresponde à determinação de um destino. Não faria nenhum sentido, nessa perspectiva, questionar moralmente a crueldade de Aquiles se as suas ações estão conduzidas de acordo com forças de uma necessidade que ultrapassa o próprio

Aquiles e que diz respeito, em última instância, à ordem do universo (GINSBURG, 2010, p. 42).

Isto é, se o herói épico, comete violência ele a comete por causa de uma necessidade inelutável ou uma contingência: a morte dos inimigos e a destruição no combate seriam engrenagens para o desenvolvimento do gênero. A necessidade como lógica de sustentação — ou “razão imanente” (HEGEL, 1993, p. 587 *apud* GINSBURG, 2010, p. 43) — conceberia os acontecimentos como dotados de sentido, apesar dos traços de crueldade e destruição.

O gênero épico seria a narrativa cujo desenvolvimento dependeria das ações do herói sujeitas a um princípio de necessidade, as quais têm legitimidade na violência, pois é parte do destino, e o herói não pode ser culpabilizado moralmente por agressões ou mortes, de acordo com Hegel. O herói épico traria ainda uma imagem associada à nação a que pertence e se valeria da crueldade para afirmação nacional. De maneira que, para a constituição da épica, há necessidade de violência que nela está legitimada e, assim, o próprio herói possa também se definir.

Assim como para que haja épica enquanto gênero narrativo, minha leitura do processo de tradução é também de que, sem a violência, não é possível a constituição deste subgênero literário que integra um sistema literário local. A violência como fator fundamental para o surgimento do texto literário traduzido se apresenta em diversas etapas do processo de composição deste novo *corpus/corpo*. Ou seja, assim como a violência se apresenta como elemento constitutivo da épica ela também está no cerne do gênero traduzido. E porque ela é elemento fundamental para sua existência, o tradutor não poderia ser, assim como o herói, culpabilizado pelo ato de violência, mas tal ato deveria ser avaliado em termos de legitimidade e ilegitimidade no quadro de situação dado.

Digo que a tradução é assim como a épica um subgênero literário que se constitui a partir do ato da violência, pois considero o seu processo o mesmo que a jornada do herói que é condicionado pelo argumento da necessidade inelutável. Tal violência reside no apagamento e silenciamento do outro para que se possa existir enquanto corpo. Um texto traduzido só é possível na substituição e sobreposição de um outro e esta é uma necessidade inelutável. Para que se narre na minha língua e se dê a conhecer um texto literário *originalmente* escrito em outra língua há que se calar vozes, apagar diversidades, cortar e, às vezes, acrescentar. O tradutor enquanto herói jamais poderá negar — a depender do quão distante estão uma língua e cultura da outra — que por trás do seu trabalho de criação há um cenário de destruição. Este cenário é assim parte do processo e por isso mesmo não pode ser julgado por critérios de moralidade, mas pode sim ser analisado a

partir da ótica da legitimidade ou ilegitimidade da ação de modo que seus atos façam sentido dentro do conjunto que forma sua obra traduzida. Como um trabalho artístico, e como uma forma literária, a tradução é assim um processo que incessantemente seleciona, amputa e renuncia. Isso para afirmação da própria língua.

A ideia determinista de Hegel sobre o gênero épico discutida por Ginsburg (2010), sustenta meu argumento na medida em que este princípio de necessidade interna seria uma forma de pensarmos a inevitabilidade — e dentro desta ideia de inevitabilidade já se abriga certa violência — destes processos de violência por quais se realiza a tradução. É claro que é possível pensá-la sob outras perspectivas teóricas, como, por exemplo, sob as lentes das relações interculturais. Contudo, meu objeto de estudo e sua delimitação contextual foram elementos condicionantes para esta leitura ou reconstituição que faço do processo tradutório.

Por considerar a tradução constituída a partir de um ato de violência cabe questionar sua legitimidade e ilegitimidade dentro de um escopo determinado através da análise crítica. Tal seleção para esta ilustração não defende em nenhum aspecto os ideários nacionalistas e totalizantes aos quais críticos de Hegel apontam em contradição a um pensamento contemporâneo anticolonialista e conseqüentemente antinacionalistas — pautas éticas recentes a que faço coro, se é necessário repetir. O fato de fazer essa relação entre a tradução e a épica, para mim seria uma mais uma forma de reforçar a violência que nela está presente como um fenômeno perturbador, mas também como possibilidade de criação, — pulsão criativa — assim como o são os episódios de violência representados no *corpus* da minha tese.

A legitimidade ou ilegitimidade da violência que se opera no texto traduzido seria então considerada por sua inevitabilidade de ação pela reflexão e observação do que se amputa, corta, substitui, seleciona e renuncia. A tradução como um impulso violento chega como a arte de esculpir narrativas com as palavras dos outros e esculpir palavras na minha própria língua. A criação como um ato violento que se propõe tudo criar, a criação como destruição. Um acontecimento que não para de acontecer, nem mesmo quando o tradutor/escritor desiste do *corpus*. Porque parar de escrever é desistir.

A violência da tradução se faz representar como uma “vontade de tudo; uma potência que encontra sua força inventiva no arrombamento” (LINS, 2012, p. 5). A violência que rouba palavras de que sente falta na sua própria língua, que assalta com um desconhecido mghassilchi que faz ghushl e lava as sete massájid. Violência que se produz como uma vontade urgente de contar que

impõe o pensar e que não se pode adiar. É a violência da ação que impõe o encontro, do verbo que chega como caos que deve ser atravessado: “não explicá-lo ou comentá-lo, mas atravessá-lo, por todos os lados, em uma travessia que ordena planos, paisagem, marcas, mas que deixa atrás de si o caos se fechar como o mar sobre o sulco” (NANCY, 2000, apud LINS, 2012, p. 8).

A tradução que surge como corpo violentado e que é acontecimento porque “se situa no interstício, na fenda entre o sensível e o pensamento” (LINS, 2012, p.8): palavras, rasuras, equívocos, neologismos, incompreensões, soluções incompletas, vazio. Verbo manco. Uma repetição diferente, uma imitação da invenção. É mestiçagem: encontro e necessidade do pensamento que é forçado a ser pensado. Como quem pare, ou arranca um verbo de um cadáver, a tradução é forçada a existir numa outra língua.

Conclusão rizomática

A experiência literária que procurei tecer neste trabalho — e que constitui meu corpo sem órgãos e que espero tornar-se *corpus* — surge como uma tentativa de performar como se dá a interação de uma acadêmica que também é tradutora com uma literatura comumente tomada como um *corpus* de registro histórico, étnico, como registro antropológico e que tenta, em alguma medida, a apresentá-lo como corpo artístico. E como um corpo artístico é formado por um artesão, demanda do tradutor a habilidade criadora para trazer ao mundo — e por que não parir — um corpo que se constitui como repetição diferente.

A partir de *Só, a romanzeira* e *Frankenstein em Bagdá*, que podem ser lidos como uma escatologia iraquiana, fui exposta a diferentes tipos de violência que se traduziram na compreensão de quão violento pode ser o ato tradutório e, mais ainda, pensar e escrever (sobre) esse ato. Assim como o nascer é algo sublime e chega carregado de violência, no corpo que pare, no corpo que nasce, a literatura também o é — seja no idioma em que nasce primeiro, seja naquele que se repete como diferença. E o corpo que se repete como diferença se forma das ruínas daquele de que é rizoma, e apresenta na pele traços, rastros e rasuras do que já não é, porque é corpo autônomo embora ligado àquele que geneticamente traz sua própria letra e dança no mundo o seu próprio passo.

Ao me debruçar sobre este *corpus* iraquiano contemporâneo, encontro uma sociedade fragmentada e traumatizada por impérios e governos injustos que regulam a vida de sujeitos incapazes de decidirem por sua vida, mas que encontram na sua língua e cultura formas singulares de existência na geografia que se costumou denominar um pedaço do inferno.

À medida que fui me aproximando deste *corpus*, mesmo compreendendo as questões políticas que pairam sobre as narrativas que emergem a partir do ano de 2003, tive a percepção, e com todas as limitações da minha formação e do conhecimento que tenho sobre o Iraque, de que talvez esta literatura — que como qualquer outra, nada pode provar — não seja uma evidência, mas valide como representação das experiências humanas de uma sociedade de que possivelmente não tenhamos superado a famigerada modernidade, de uma sociedade na qual o biopoder que promove a necropolítica opera a partir da soberania de um imperialismo que subsiste o tempo e cujo produto principal é a violência que se retroalimenta com o medo e seus corpos. Violência que é imposta sobre o corpo e se manifesta no *corpus*.

Esse imperialismo, que não me dediquei a escrutinar ou pesquisar com profundidade e do qual só posso tratar dentro dos limites dos estudos literários e da tradução, se manifesta nas sombras dessas narrativas com a mesma face que assombrou outros textos árabes — de sua tradução e crítica — que remontam os desertos, seus nômades e outras formas de organização social persistindo e impondo sua permanência por ali como um *chabah*¹²⁵. A ocupação, a guerra civil e a violência sectária transformam os corpos dos cidadãos em campos de barbárie diante dos quais as narrativas literárias não podem se calar.

A arte se esforça para reatar com a realidade que não se consegue enxergar. A literatura que encontra o mundo a partir do ano de 2003, desde o Iraque, é recorte do caos — “caos como desconhecido, como o novo” (LINS, 2012, p. 17), e o novo sob a necropolítica surge como ato “violento que força a natureza a fazer tudo” (LINS, 2012, p. 17): esculpir o belo e cobri-lo com mortalhas no deserto de horror.

Nesse ritual em que as palavras dançam num cenário de terror, a violência transborda no corpo sobre a bancada e respinga sobre o corpo e a mente de Jawad, se sobrepõe em camadas no corpo de Frankenstein, mas também sobre o meu, sobre a minha língua.

“Então é isso o que a morte faz” (p. 30), diz Jawad para si mesmo, e é a constatação que tenho — depois de sentir angústia e temor diante da morte — quando participo com ele de todo esse ritual — mas também quando sou convertida pelo discurso redentor de um Frankenstein que traz entranhada na carne a violência e a culpa de toda uma sociedade.

A literatura que conta seus mortos serpenteia entre a aversão e o desejo, de maneira que não posso fugir, como se demandasse uma testemunha, o leitor também não se aparta do texto até que ele se encerre, seduzido pela palavra, pelo prazer do texto. Palavra que arrebatava e me aproxima da pele de um corpo contingência que realça não só o problema da finitude e da morte, mas atesta um universo regido por uma necropolítica, razão da manifestação deste *corpus* no mundo.

¹²⁵ De acordo com o dicionário Hans Wehr (1961): espectro, espírito, aparição, fantasma, pesadelo, figura indistinta.

Referências Bibliográficas

- ADORNO, T. Palestra sobre lírica e sociedade. In. Notas de Literatura. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.
- AGAMBEN, G. Signatura Rerum: sobre o método. São Paulo: Boitempo, 2019
- ALLEN, C. Trans-Indigenous: Methodologies for Global Native Literary Studies. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2012.
- ALI, A. Y. Abdullah Yusuf Ali, The Holy Qur'an: Text, Translation and Commentary. The Islamic Center Publishing House, 1978.
- ALI, T. Literatura e realismo de mercado. Littera 7, Revista de Cultura, 2022. (Disponível em: <https://littera7.com/literatura-realismo-mercado>. Acessado em 17/07/23 Este texto foi traduzido da revista New Left Review, edição I/199, Maio/Junho de 1993.).
- AL-JANABI, H.K.A. Postcolonial Nationalism and Contemporary Literary Theory: Algerian and Iraqi Novels from 1962 to the Present. Thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy at the University of Leicester (2018).
- AL-MUSAWI, M. J. Postcolonial Matters in Arabic Narrative. In: The postcolonial Arabic novel: debating ambivalence. Leiden: Brill, 2003.
- ALVES, Jemima de Souza. É Londres, meu caro: o encontro de culturas em tradução, 2019. Dissertação (Mestrado em Estudos Árabes) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. doi:10.11606/D.8.2019.tde-02102019-145717. (Acesso em: 2023-05-03)
- AL-ZUBAYDY, G. H. Chawari' Neruda: Istratijiyyāt ar-riwāya al-'iraqiyya ba'd 2003 (Ruas de Neruda: as estratégias do romance iraquiano após 2003). Dimachq: 'Ahl al-Jadīd, 2019.
- ANNAN, K. et al. Intervenções. Uma vida de Guerra e Paz. Companhia das Letras, 2013.
- ANTOON, S. A million lives later, I cannot forgive what American terrorism did to my country, Iraq. Disponível em: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2023/mar/19/violence-us-invasion-iraq-bombs-al-qaida-islamic-state> (Acesso em: 22/07/23)
- BAHOORA, H. Writing the Dismembered Nation: The Aesthetics Of Horror In Iraqi Narratives Of War. The Arab Studies Journal. Vol. 23, No. 1 (Fall 2015), pp. 184-208 (25 pages). Published by: Arab Studies Institute.

_____. Iraq. In: *The Oxford Handbook of Arab Novelistic Traditions*. Edited by Wail S. Hassan. Print Publication Date: Oct 2017. Online Publication Date: Aug 2017 DOI: 10.1093/oxfordhb/9780199349791.013.16.

BAKHTIN, M. Os gêneros do discurso. In: *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAPAT, N. A., et al. "Perfect Allies? The Case of Iraq and Al Qaeda." *International Studies Perspectives*, vol. 8, no. 3, 2007, pp. 272–86. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/44218498>. Accessed 13 Mar. 2023.

BARTHES, R. O prazer do texto. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

BUSH, G. W. President Says Saddam Hussein Must Leave Iraq within 48 Hours. Office of the Press Secretary. March 17, 2003. Disponível em (<https://georgewbush-whitehouse.archives.gov/news/releases/2003/03/20030317-7.html>)

CAMPOS, H. Tradição, tradução, transculturação. O ponto de vista do ex-cêntrico. In *Da transcrição. Poética e Semiótica da operação tradutória*. pp. 123 – 13.

CHAUÍ, M. Convite à Filosofia. São Paulo: Ed. Ática, 2000.

COYNE, A. H. Amateur Hour in Iraq: A Worm's-Eye View on the Failure of Nation Building. In: *Iraq between occupations: perspectives from 1920 to the present* /edited by Amatzia Baram, Achim Rohde, and Ronen Zeidel. Palgrave Macmillan: New York, 2010.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. "Como criar para si um Corpo sem Órgãos?". Tradução de Aurélio Guerra Neto. In: _____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*, vol. 3. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012, pp. 11-33.

_____. O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Ed. 34, 2010.

DERRIDA, J. Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jaques Derrida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

_____. Uma certa possibilidade impossível de dizer o acontecimento. *Revista Cerrados*, 21(33). Recuperado de <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/26148>

- DELVIN, J. F. "The Baath Party: Rise and Metamorphosis." *The American Historical Review* 96, no. 5 (1991): 1396–1407. <https://doi.org/10.2307/2165277>.
- DUMOULIÉ, C. Antonin Artaud e o teatro da crueldade. In: *Lettres Françaises*, n.11 (1), 2010.
- FANON, F. *Pele negra. Máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FATTAH, H. *A brief history of Iraq*. New York: Facts On File, 2009.
- FLORES, G. G. & GONÇALVES, R. T. *Algo infiel corpo performance tradução*. São Paulo: Cultura e Barbárie, 2017.
- FOUCAULT, M. *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris : Gallimard, 1966.
- GINZBURG, J. Política da memória no Brasil: Raça e história em Oliveira Vianna e Gilberto Freyre. *Araucária. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política, Humanidades e Relaciones Internacionales*. Págs. 36-45. Nº 15, V. 8. Abril de 2006.
- HEGEL, G. W. F. *Fenomenologia do espírito*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.
- JAMENSON, F. *O inconsciente político. A narrativa como ato socialmente simbólico*. São Paulo: Ed. Ática, 1992.
- LINS, D. *A estética como acontecimento. O corpo sem órgãos*. Lumme Editor, 2012.
- KILITO, A. "Qissa". *The Novel, Volume 1: History, Geography, and Culture*, edited by Franco Moretti, Princeton: Princeton University Press, 2022, pp. 262-268.
- MAHMOUD, R. R. War and Violence in Sinan Antoon's *The Corpse Washer*. *International Journal of Applied Linguistics & English Literature*. ISSN 2200-3592 (Print), ISSN 2200-3452 (Online). Vol. 5 No. 2; March 2016
- MATTAR, K. *Specters of World Literature: Orientalism, Modernity, and the Novel in the Middle East*. Published to Edinburgh Scholarship Online: September 2021. DOI: 10.3366/edinburgh/9781474467032.001.0001.
- MARX, K. "The Communist Manifesto", in David McLellan (ed.), *Karl Marx: Selected Writings* (Oxford and New York: Oxford University Press, 1977), pp. 221–47.

- MARX, K. Manuscritos econômico-filosóficos. Trad. Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2010.
- MBEMBE, A. Necropolítica. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- NATALI, M. P. Além da Literatura. *Literatura e Sociedade*, [S. l.], v. 11, n. 9, p. 30-43, 2006.
DOI: 10.11606/issn.2237-1184.v0i9p30-43. Disponível em:
<https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/19710>. Acesso em: 11 abr. 2023.
- NASCIMENTO, E. A literatura à demanda do outro. In: *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jaques Derrida*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- NASCIMENTO, L. F. S. (2013). Pintar o vazio – Sartre e o rosto de Giacometti. *Rapsódia*, 1(7), 49-58.
- PARACELSO. *Bucher und Schriften*, edição de Johannes Huser, Basilea, Waldkirch, 6 vols. (reimpressão anastática, Hildesheim-Nova York, Olms).
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Pastiches críticos. *Terceira Margem: Revista da Pós-Graduação em Letras*, v. 2, n. 2, p. 51-53, 1994. Tradução. (Acesso em: 17/07/2023).
- RAIZ, J. N. Que tipo de ~~witness~~ comitidade seria essa? Traduzindo os ensaios de Anne Carson. Tese de Doutorado apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Doutora em Letras, no Curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, da Universidade Federal do Paraná, 2021.
- ROSEN, N. *Aftermath. Following the Bloodshed of America's Wars in the Muslim World*. New York: Nation Books, 2010.
- SAID, E. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.
- _____. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- _____. *Humanism and Democratic Criticism*. New York: Columbia University Press, 2004.
- SHOTTER, J. *Social Construction on The Edge: 'WITHNESS'-THINKING and EMBODIMENT*. Ohio: Taos Institute Publications, 2010.
- TEGAART, H. *Frankenstein in Baghdad: A Novel Way of Understanding the Iraq War and Its Aftermath*. *International ResearchScape Journal*: Vol. 6, Article 1. DOI: <https://doi.org/10.25035/irj.06.01.01>.
- VASCONCELOS, S.G.T. O romance como gênero planetário. *Crítica • Novos estud. CEBRAP* (86). Março/ 2010. (<https://doi.org/10.1590/S0101-33002010000100011>).

Outras obras de referência

CORRIENTE, Federico & FERRANDO, Ignacio. Dicionario Avanzado Árabe. Spain: Herder, 2005.

WEHR, Hans. A Dictionary of Modern Written Arabic. New York: Spoken Language Services Inc., 1976.

Sites consultados

ANTOON, S. *A million lives later, I cannot forgive what American terrorism did to my country, Iraq*. The Guardian, London, March 19, 2023. <https://www.theguardian.com/commentisfree/2023/mar/19/violence-us-invasion-iraq-bombs-al-qaida-islamic-state> (Acesso em: 22/07/23)

BANERJEE, N. A REGION INFLAMED: THE DEAD. Cleansing Iraqi Bomb Victims Takes Its Own Toll". The New York Times, New York, March 4, 2004. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2004/03/04/world/a-region-inflamed-the-dead-cleansing-iraqi-bomb-victims-takes-its-own-toll.html> (Acesso em: 22/07/23).

CODY, E. Iraqis Must Learn to Read and Write -- Or Else! Washington Post, Washington, September 27, 1979. Disponível em: <https://www.washingtonpost.com/archive/politics/1979/09/27/iraqis-must-learn-to-read-and-write-or-else/3a9d04c9-3894-4724-965e-ff60c3dffefb/> (Acesso em: 25/04/2023).

HAMMED, S. Arablit & Arablit Quarterly. A Magazine of Arabic Literature in Translation. Iraqi Novelist Ahmed Saadawi on Writing. Disponível em: <https://arablit.org/2010/03/05/iraqi-novelist-ahmed-saadawi-on-writing/> (Acesso em: 25/05/23).

_____. 'No One Remembers': A Conversation with Ahmad Saadawi. Entrevista concedida a Sousan Hammad. Beirut 39. 39 Writers under 39. Disponível em: <http://beirut39.blogspot.com/2010/03/no-one-remembers-conversation-with.html> (Acesso em: 25/05/23).

HANKIR, Z. Ahmed Saadawi Wants to Tell a New Story About the War in Iraq. "The Job of the Writer is to Give a Voice to Unknown People". Disponível em: <https://lithub.com/ahmed-saadawi-wants-to-tell-a-new-story-about-the-war-in-iraq/>>> (Acesso em: 26/05/2019)

JUBRAN, S. A. A-C. É bom ser infiel! É muito bom trair! In: <https://editoratabla.com.br/e-bom-ser-infiel-e-muito-bom-trair/> (Acessado em 02/05/2022).

_____. Para uma romanização de termos árabes em textos de língua portuguesa. Tiraz: Revista de Estudos Árabes e das Culturas do Oriente Médio 1, 16-29.

- LIUKKONEN, P. Books and Writers: Abdelrahman Munif. In: <http://authorscalendar.info/munif.htm> (Acessado em: 17/ 04/ 2023)
- PERRY, S. *Frankentein in Baghdad by Ahmed Saadawi review* – strange, violent, and wickedly funny. Fri 16 Feb 2018. Disponível em: <<<https://www.theguardian.com/books/2018/feb/16/frankenstein-in-baghdad-by-ahmed-saadawi-review>>> (Acesso em: 26/05/2019).
- ROCHE JR., W. F. & SILVERSTEIN, K. Advocates of War Now Profit from Iraq's Reconstruction. Los Angeles Times, Los Angeles, July 14, 2004. Disponível em: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2004-jul-14-na-advocates14-story.html> (Acesso em: 25/04/2023).
- TABARSI, Ahmad ibn Abi Talib. *Kitaab Makarim Al-Akhlaq*. Disponível em: http://shiaonlinelibrary.com/%D8%A7%D9%84%D9%83%D8%AA%D8%A8/1340_%D9%85%D9%83%D8%A7%D8%B1%D9%85%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%AE%D9%84%D8%A7%D9%82%D8%A7%D9%84%D8%B4%D9%8A%D8%AE%D8%A7%D9%84%D8%B7%D8%A8%D8%B1%D8%B3%D9%8A/%D8%A7%D9%84%D8%B5%D9%81%D8%AD%D8%A9_169 (Acesso em: 21/07/23).

Filmes Documentários

- Control Room. Diretor: Jehane Noujaim Produtor: Hani Salama e Rosadel Varela Produtora: Noujaim Films. Local: Estados Unidos. Idiomas: árabe e inglês. Ano: 2004.
- About Baghdad. Direção: Sinan Antoon, Bassam Haddad, Maya Mikdashi, Suzy Salamy e Adam Shapiro. Produtor: Adam Shapiro. Local: Estados Unidos. Idiomas: árabe e inglês. Ano: 2004.

Obras literárias

- ALHARTHI, J. *Damas da Lua*. Belo Horizonte: Moinhos, 2020.
- AL-KHAMĪSSĪ, KH. *Taksi*. Cairo: Dar Shorouk, 2019.
- AL-RAMLI, M. *Ḥadaiq ar-raīs*, Beirute: Thaqaafa, 2012.
- ANTOON, S. *The Corpse Washer*. New Have & London: Yale University Press, 2013.
- _____ *Wahdaha Chajarat Ar- ruman*. Freiberg: Al-Kamel, 2013.
- _____ *Ya Maryam*. Freiberg: Al-Kamel, 2012.
- _____ *Morrer em Bagdá: um romance iraquiano*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2008.
- _____ *Ġjaam*. Freiberg: Al-Kamel, 2012.
- CONRAD, J. *Coração das Trevas*. Col. Saraiva de bolso, 2013.

EL-FIKY, A. Bunay Inkar. Cairo: Seraj, 2019.

FARMIN, Gh. *Al-nakhla wa al-jiran*. Beirute: Dar Al-Farabi / Dar Babil, 1988.

KACHACHI, I. Al-Hafida al-amirikiya. Beirute: Al-jadeed, 2008.

MUNIF, A. R. Mudun al-milh. Al-Muassasah al-Arabiyah wa n-Nashr, 1999.

SAADAWI, A. Frakenstein fi Baghdad. Freiberg: Al-Kamel, 2013.

SALIH, Tayeb. Mawsim al-hijra ila Al-shimal. Em obras completas. Beirute, Dar Al-Awda. 1996. (Edição árabe).

_____ Tempo de migrar para o norte. Primeira edição. São Paulo: Planeta, 2004.

SAYYID, M. A. Jalal Khalid. Awwal Riwayat Iraqiyyat, 1919-1923. Baghdad: Sutur li-l-Nashr wa Tawzia, 2017.

SHIMON, S. Bagdá noir. Rio de Janeiro: Editora Tabla, 2023.

Anexo I - Processo: traços e rastros sobre a tradução

1 ¶

Ela dormia nua sobre uma bancada de mármore num lugar aberto sem paredes ou teto. Não havia ninguém à nossa volta e nada que vista pudesse alcançar, exceto a areia que terminava no horizonte para onde corriam e desapareciam as nuvens pesadas sobre o céu que se alternavam interpolavam cobrindo os raios do sol. Eu também estava nu e descalço impressionado com tudo isto. Sentia a areia sob os pés e o vento um pouco frio. Devagar me aproximei da bancada devagar para ter certeza de que era ela. Quando e por que ela voltaria voltou do estrangeiro depois de tantos anos? Seus os longos cabelos negros amontoados ajuntados ao lado de suaao lado cabeça, onde algumas mechas cobriam a cobriam sua face direita com algumas mechas, como Como se guardasse seu rosto que não havia sido transformado pelos anos. As sobrancelhas bem definidas e pálpebras fechadas terminando com cílios volumosos. O nariz se erguia acima dos lábios carnudos pintados de cor de rosa, como se ela ainda estivesse viva ou tivesse morrido a pouco. Os mamilos eriçados de seus seios de peras e sem rastror marca de cirurgia. As mãos entrelaçadas sobre o umbigo tinham as unhas grandes pintadas na mesma cor dos lábios rosados. O púbis estava sem pelo e as unhas dos pés, também, rosas. Perguntava a mim mesmo, se ela dormia ou estava morta. Tive medo de tocá-la. Fitei seu rosto e sussurrei seu nome: Reem. Ela sorriu sem abrir os olhos, no começo. então abriu-os e sorriu o negro de suas pupilas também. Eu não entendia Não entendi o que estava acontecendo. Perguntei-lhe em voz alta: ¶

— Reem! O que você tá fazendo aqui? ¶

Estava a ponto de abraçar e beijá-la, mas ela me alerto chamou a atenção: ¶

— Não me beija. Me lava pra gente ficar junto depois... ¶

— O que quê? Você ainda tá viva. Por que vou te lavar? ¶

— Me lava pra gente ficar junto. Tô com muita saudade de você. ¶

— Mas você não tá morta. ¶

— Me lava, habibi, pra gente ficar junto. ¶

— Com o que? Não tem nada aqui. ¶

— Me lava, habibi. ¶

A chuva caía. Ela fechou os olhos. Passei a mão numa gota de água sobre nariz dela com meu dedo indicador. Sua pele estava quente, como se estivesse viva. Comecei a acariciar seus cabelos. Eu vou lavá-la com a chuva! Ela sorriu como se ouvisse o que eu estava pensando. Passei a mão sobre outra gota parada na sua sobrancelha esquerda. Imaginei ter ouvido o barulho de um carro se aproximando. Virei-me e vi e um hamvee Hamvee se achegando achegando se aproximando com uma rapidez insana, perseguida por uma calda de areia esvoaçante. Virou se

De repente e com violência, deu a volta até o lado direito, onde parou em direção a direita e parou a alguns metros de distância de nós. Abriam a porta. As portas foram abertas, de onde saíram quatro ou cinco homens encapuzados vestidos de cáqui, e portando metralhadoras e correram em nossa direção. Tentei protegê-la e a Reem com a minha mão direita, mas um deles chegou até mim e disparou golpes fortes com a que me deu uma coronhada forte de sua metralhadora na minha cara me derrubando no chão. Depois disparou e chutes foi me chutando na contra-minha barriga, na cintura e nas costas. Um outro sujeito começou a me puxar pelos braços para longe da bancada. Nenhum deles disse qualquer coisa. Eu gritava e xingava, mas eu não podia ouvir meu grito. Me obrigaram a ajoelhar, amarraram meus pulsos com fio com uma corda, e um deles colocou uma faca no meu pescoço, e o enquanto o outro vendou os meus olhos. A gargalhada deles se misturaram aos gritos e ~~brulho~~ grunidos grunhidos que eu ouvia com clareza que chegavam claros para mim. Tentei me soltar deles, mas eles me seguravam com firmeza. Gritei de novo de novo, mas não podia ouvir meu grito. Eu não ouvia o meu grito, mas ouvia o grito de Reem, a risada e a gargalhada dos homens e das rajadas de chuva. Senti uma dor aguda e a faca aguda-fria atravessando meu pescoço. O sangue quente escorreu sobre o peito e as costas. Minha cabeça caiu no chão e rolou pela areia como uma bola. Ouvi passos se aproximando. Um deles tirou a venda dos meus olhos colocou-a no bolso cuspiu em mim e se afastou. Vi meu corpo à esquerda da bancada de joelhos no meio de uma poça de sangue. Os outros três homens voltaram ao hamvee-Hamvee, e os dois deles arrastavam Reem pelos braços. Ela tentou olhar para trás na minha direção, mas alguém mas um deles a esbofeteou. Gritei o nome dela, mas não ouvi a minha voz. Colocaram-na no banco de trás e fecharam a porta. Ouvi o barulho do motor. O hamvee-Hamvee se afastou rápido e desapareceu no horizonte. E a chuva continuava a cair sobre a bancada vazia. (pp. 7-9).

¶

2

Naquele ano, eu desconhecia a natureza do ofício do meu pai e seus detalhes. Tudo o que eu sabia é que ele era um منسليجي ('migassalēdiyy) — “lavador de corpos” —, mas esta era uma palavra misteriosa, embora não passasse de um grupo de sons que se parecia a que indicava um profissão, que terminam com “di” uma função e a letra que a finalizava “ج”. Um dia senti um pouco de medo e perguntei a minha mãe:

— Papai machuca as pessoas? ¶

— Não meu filho. Pelo contrário. Por que você está perguntando diz isso? ¶

— mas e aquele E aqueles homens homem lá-lá, sentado chorando? ¶

— Sim, mas não é era por causa do seu pai. É o luto Ele está triste. ¶

Ela me disse que meu pai lavava os corpos mortos e que seu trabalho era honrado digno e oferecia um bom ordenado e tem uma boa recompensa. Perguntei-lhe no caminho de volta para casa por que meu pai lavava os corpos mortos. Eles estão-estariam sujos? Ela respondeu que não, mas deve-se tirar as impurezas que precisavam ser purificados. Então Quando lhe perguntei para onde vão os mortos iam: “yammullah yammullah, vão para Deus”, ela respondeu. Disse ainda que meu pai cuidava deles antes de serem enterrados. Como vão para Deus, eu perguntei, se vão ser enterrados no-chão na terra? Ela então me disse que me contou que a alma sebe ascende aos céus, mas o corpo permanece na terra, de onde veio. “Todos vocês são de Adão e Adão é da terra”. Olhei para o céu. Havia cinco nuvens que se sobrepunham apoiando-se umas às outras e então me questionei: qual será dentre elas que carregará o-a alma do morto, e para onde vai levá-la? (pp. 14-15). ¶

¶

(Imagens do processo de tradução de um dos trechos apresentados na tese)