

U N I V E R S I D A D E D E B R A S I L I A

**INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS – TEL
DOUTORADO EM TEORIA LITERÁRIA**

Cláudia Felícia Falluh Balduino Ferreira

**A POESIA ÁRABE DE TEMÁTICA BÉLICA E O ICONOCLASMO
ISLÂMICO.**

Tahar Ben Jelloun.

La remontée des cendres.

**Brasília DF
Junho - 2007**

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

**INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS – TEL
DOUTORADO EM TEORIA LITERÁRIA**

Cláudia Felícia Falluh Balduino Ferreira

**A POESIA ÁRABE DE TEMÁTICA BÉLICA E O ICONOCLASMO
ISLÂMICO.**

Tahar Ben Jelloun.

La remontée des cendres

*Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de
Doutor em Teoria Literária do Departamento de Teoria Literária da
Universidade de Brasília.*

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Araújo.

**Brasília DF
Junho-2007**

ÍNDICE GERAL

RESUMO

RESUMÉ

ABSTRACT

INTRODUÇÃO. AS PORTAS DO ISLÃ.

CAPÍTULO I

1.1 - A teoria da literatura e a arquitetura da cúpula islâmica. Como nascem as poéticas

1.2 - Iconoclasmo ou aniconismo? O dogma islâmico da proibição da imagem.

1.3 - Morte e renascimento do ícone: as conseqüências plásticas e políticas da influência islâmica em Bizâncio.

1.4 - As razões da interdição da imagem no Islã ou o Absoluto como *askématistos*.

1.5 - Hegel: uma das concepções ocidentais da arte muçulmana

1.6 - Conclusão.

CAPÍTULO II O NASCIMENTO DA ESCRITA ÁRABE E O DESTINO HIERÁTICO DA ARTE CALIGRÁFICA.

2.1 - O legado nabateu ou o islã anunciado.

2.2 - Expansão da escrita árabe ou *a ex-pressão* da letra.

2.2.1- O Alcorão como pedra angular na construção da escrita árabe.

2.2.2 - A escrita cúfica.

2.2.3 - O cúfico magrebino ou o périplo da letra de *Ifrikia à Mauritania Tingitana*.

2.3. O Alcorão como *Imago Mundi*.

2.3.1. – O Arabesco labiríntico ou o *uterus* cosmogônico.

2.3.2 - O arabesco como poesia e a arte caligráfica como prosa.

2.4. - Conclusão do capítulo II.

CAPÍTULO III - AS PORTAS DE FEZ.

3.1 - Das origens à poesia de guerra.

3.2 - A Elegia como desejo inextinguível.

3.3 - A manifestação perceptiva ou o poeta como calígrafo do mundo.

3.4 - Da arte da guerra à arte poética.

3.5 -. *Remontée des cendres*, ou o *Pathos kaligraphikós*.

3.6 - *Non identiés*, o arabesco triste.

3.6.1 - O arabesco cósmico: o poema Ali Saleh Saleh

3.6.2 – O arabesco rompido: o poema Fatima Abou Mayyala

Conclusão do Capítulo III

REFLEXÕES FINAIS.

BIBLIOGRAFIA.

RESUMO

O presente trabalho é uma análise do modo de formação de uma poética especificamente árabe provinda dos estratos da obra do escritor marroquino de expressão francesa Tahar Ben Jelloun *La remontée des Cendres*, seguida de *Non Identifiés*, poemas escritos sobre os mártires da guerra do Golfo.

Este estudo é fundado em três eixos de sustentação que visam a excelência da formulação e a fluidez dos elementos formadores e explicativos de nossos objetivos e de nossas conclusões.

O primeiro eixo considera o estudo do iconoclasmo no âmago da religião islâmica primeva, assim como suas relações com o contexto bizantino. A reflexão sobre o dogma, as conseqüências plásticas e políticas sobre Bizâncio, as razões da interdição da imagem considerando o Absoluto como *Askematistòs*, seguido das considerações de Hegel sobre a arte muçulmana abrem o primeiro portal explicativo sobre a herança iconoclasta pelos poetas árabes modernos.

O segundo eixo estuda o nascimento da escrita árabe, sua expansão e o surgimento da caligrafia enquanto arte nascida da escrita, assim como a migração e o desenvolvimento dos estilos desde o Iraque, seu berço, até os confins do império muçulmano ocidental, mais exatamente o Magreb. Neste sítio as formas caligráficas são enriquecidas pela atmosfera mediterrânea assim como o espírito do homem, seu imaginário e seu *imaginal*. Os motivos artísticos árabe-islâmicos – a caligrafia e o arabesco – serão explicados em sua essência, e o argumento estético e a história das religiões conduzirão a um sentido que regerá a formulação interna dos poetas modernos na reprodução da forma poética.

Do cruzamento desses dois eixos surge um terceiro que se designa como a confluência desses pressupostos históricos e artísticos empregados na elucidação do modo de composição da poesia marroquina sobre a guerra. A análise desses dois poemas se realizará através da fenomenologia que, servirá como o vetor explicativo do modo pelo qual o poeta se apropria do material sobre o qual discorreremos nos eixos precedentes, os absorve e os transforma criando uma poética particular, exclusiva, clara e distintamente árabe.

RESUMÉ

Ce travail est une analyse du mode de formation d'une poétique spécifiquement arabe issue des strates de l'œuvre de l'écrivain marocain d'expression française Tahar Ben Jelloun *La remontée des Cendres* suivie de *Non Identifiés*, poèmes écrits sur la guerre du Golfe.

Cette étude est fondée sur trois grands axes de support visant l'excellence de la formulation et la fluidité des éléments formateurs et explicatifs de notre but et de nos conclusions.

L'axe premier envisage une étude sur l'iconoclasme au sein de l'islam primitif ainsi que ses rapports avec le contexte byzantin. La réflexion sur le dogme, les conséquences plastiques et politiques sur Byzance, les raisons de l'interdiction de l'image considérant l'Absolu comme *Askematistòs*, suivi des considérations de Hegel sur l'art musulman ouvrent le premier portail explicatif de l'héritage iconoclaste par les poètes arabes modernes.

Le deuxième axe soutiendra une étude sur la naissance de l'écriture arabe, son expansion et le surgissement de la calligraphie en tant qu'art issue de l'écrit, ainsi que la migration et le développement des styles depuis l'Irak, son lieu de naissance, aux confins de l'empire musulman occidental, plus exactement le Maghreb. Dans ce site les formes calligraphiques s'enrichissent de l'ambiance méditerranéenne ainsi que de l'esprit de l'homme mauresque, son imaginaire et son *imaginal*. Les motifs artistiques arabo-islamiques – la calligraphie et l'arabesque – seront expliqués dans son essence où l'argument esthétique unit à l'histoire des religions conduisent à un sens qui régira la formulation interne des poètes modernes dans la reproduction de la forme poétique.

Du croisement de ces deux axes se manifeste un troisième qui est la confluence de ces pré-supposés historiques et artistiques employés dans l'élucidation du mode de composition de la poésie marocaine sur les victimes de la guerre. L'analyse des deux poèmes se réalisera par le biais de la phénoménologie qui agira comme le vecteur explicatif du mode dont l'écrivain s'approprie du matériau étudié dans les axes précédents, les absorbe et les vivifie en créant une poétique arabe particulière, exclusive, claire et distincte.

ABSTRACT

This study analyses the way a specifically Arab poetics emerges in the work the French-speaking Moroccan poet Tahar Ben Jelloun, with special reference to *La remontée des Cendres* and *Non Identifiés*, poems about the martyrs of the Gulf War.

The study develops along three central lines of investigation employed to ensure acuteness of analysis and fluidity in furnishing explanations of the objectives pursued and the conclusions reached.

The first line addresses the iconoclasm at the heart of early Islam and its place in the Byzantine context. Reflection on dogma, the plastic and political consequences of Byzantium, the reasons for proscribing images portraying the Absolute as *Askematistòs*, in the light of Hegel's remarks on Moslem art, open the first explanatory window on the iconoclastic heritage bequeathed to modern Arab poets.

The second line of investigation follows the birth of Arabic writing, its expansion, and the emergence of calligraphy as an art form derived from lettering. It likewise traces migration and the development of different styles ranging across the Islamic world from its birthplace in Iraq to the western reaches of the Moslem empire, the Maghreb. There calligraphic forms are enhanced by the Mediterranean atmosphere, the human spirit and imagination, man's "imaginal" world. Arab-Islamic artistic motifs – calligraphy and arabesques – are explained in terms of their essence. The aesthetic argument and the history of religions serve to forge meaning that will fire the inner workings of modern poets as they reproduce poetic form.

These two lines of investigation converge to forge a third that emerges as a confluence of the historical and artistic precepts employed to elucidate the compositional mode of Moroccan poetry about the war victims. Phenomenology is used in the analysis of these two poems as a vector for explaining the way the poet handles the material features described in the preceding lines of investigation, absorbing and transforming them to create a peculiar, exclusive, distinctly and unmistakably Arab poetics.

INTRODUÇÃO

AS PORTAS DO ISLÃ.

As portas de entrada do islã não são somente aquelas que deixam entrever as cúpulas em faiança turquesa de Masjid-i Shaykh Lutfullah, em Isfahan, do Irã safávida¹, ou os pátios claros do palácio nasrida² de Alhambra, visão pós-visigótica dos reinos de Espanha. Ou então os imponentes portais da cidadela de Aleppo, exemplo acurado da arquitetura sírio-islâmica. Tampouco se entra unicamente pela via das dinastias Abássida³, herdeira de Bagdá e reinante sutil em Samarra, cidade santa que vê o mundo do alto de um *zigourat* em espiral, ou da dinastia Samânida⁴, reinante em Nishapur e Samarcândia. Não são acessíveis, as portas do islã, somente pelas vias abertas pelos turcos seldjuques⁵ na Anatólia e no Irã. Ou pelo modelo fatímida do Egito, que ergueu a fachada em forma de concha da Mesquita caiota de Al-Akmar, (1125), símbolo de fecundidade e renascimento, devaneio marinho em deserto recalitrante. Também não são as únicas portas de entrada o conjunto de minaretes de Hagia Sophia, ou o da Grande Mesquita de Kairouan, na Tunísia, ou a selva de colunas da grande mesquita de Córdoba, as ogivas da universidade bagdadina de al-Mustansiria ou a cidadela de Saladino. Estes sítios são ante-salas de câmaras muito mais profundas e secretas, que uma leitura titubeante e desavisada ignoraria perfeitamente, perdida na contemplação da plasticidade fecunda e profusa dos volumes arquitetônicos, e na sucessão dinástica gloriosa, mas também decadente, de impérios e potestades erguidos e tombados sob a égide do crescente.

As portas do islã são formadas e trabalhadas por uma imemorial visão de mundo que tem no Livro a verdade, contudo não ignora os sítios que acolheram os grandes momentos da civilização islâmica. Entra-se embalado pelo *dhikr*, recitação extática e mística do alcorão que murmureja pelo imaginário do crente, pelas vozes ora ocultas, ora claras, dos mestres de Karaouina, estrela de Fez e dos ecos sapientes e ritmados da *madrasah* de Karatay.

¹ Dinastia persa iniciada pelo Xá Ismail, em 1502. A cultura safávida atingiu seu ponto mais alto durante o reinado do Xá Abbas I (1587-1629) que em 1598 transferiu a capital para Isfahan no coração da antiga Pérsia, onde ela transformou-se no centro da arte e da cultura muçulmana oriental por quase duzentos anos.

² Dinastia árabe em Espanha independente do poder califal de Bagdá (1232-1492); sua corte em Granada criou uma cultura que atingiu um nível de magnitude sem paralelo na Espanha Muçulmana.

³ Dinastia fundada pelo Califa al-Mansur, que em 750 transfere capital de Damasco para o Iraque, onde Bagdá, a primeira cidade inteiramente fundada por muçulmanos se erige em 762. Aparentemente os Abássidas detiveram o poder até meados do século XIII, quando o último califa da dinastia foi morto pelos mongóis no saque de Bagdá, em 1258.

⁴ Dinastia persa (874-999), fundada pelo Xá Saman Khodat, nobre zoroastriano.

⁵ Dinastia turca originária dos povos de Oguz (X-XIII)

Adentra-se o islã através da imagem e principalmente do verbo; através das iluminuras dos poemas “*Warkah wa Gulsah*”⁶, ou da pintura de uma cópia do *Makamat*, de Hariri⁷, e do *Shah-nameh*, de Firdusi.⁸

As visões místicas que compõem o sentido de *Alam al-mithâl*⁹ exaltado pelos místicos Ibn Arabi e Jalal-u-din al-Rumi, fizeram com que Goethe exclamasse, como um eco da antiga Transoxiana:

“A Dieu est l’Orient !

A Dieu est l’Orient !

Les contrées du Nord et du Sud.

*Reposent dans la paix de Ses mains. »*¹⁰

Estas portas se abrem franca e hospitaleiramente aos imaginários em busca de abrigo sob as belezas palpáveis à sensibilidade mais aflorada da cena primitiva. Sensibilidade derivada do Absoluto, criador de todas as essências vitais que regem a religião, a arte e a literatura. Pois o Profeta mesmo diz: “*Deus é Belo e ama a beleza*”.¹¹

O núcleo islâmico, profunda emanção de uma verdade, é entrevisto sob as tramas verbais: uma poética que se une à heterogênea estética de uma civilização gerando o sentido e o destino do entendimento.

Inserimo-nos no islã pela fecunda profusão de contos de sua literatura, dentre os quais *As Mil e Uma Noites* vêm explorar os ambientes mais secretos e escusos da sociedade muçulmana. Os contos são amparados pela inebriante fantasia de mundos subterrâneos ocultos sob lajes que se alçam por argolas, jardim secreto de Aladim, onde, de árvores nascem pedras preciosas. Inserimo-nos através do erotismo, pela via do *mujân*¹², reino dos espíritos livres que uma densa sociedade patriarcal celebra em subversão à ordem sonhada pelo Profeta. Passamos por esta via pela obra dos erotólogos Ali al-Bagdadi (séc. XIV) e seu *Flores resplandcentes de beijos e abraços*, somos guiados pela mão de Mohamad al-Nawadji (séc. XV) e seu *Pradaria das gazelas. Elogio aos belos adolescentes*, do sheik Nafzawi (1420) e a inigualável *Pradaria perfumada onde se divertem os prazeres*. Todos traduzidos pela erudição do sírio René R. Khawam (1920-2004), ou de orientalistas mais ousados e de estilo picante

⁶ Início do século XIII, manuscrito ilustrado do período Seldjuque. É um importantíssimo documento que prova a existência de uma escola de pintura de Livros dos séc. XII e XIII.

⁷ *Reuniões*. T.d.A. Poeta iraquiano (m. 1122).

⁸ *Livro dos Reis*. T.d.A. Poeta persa nascido em Tabriz, 1380.

⁹ Do árabe: *Mundo imaginal*. T.d.A.

¹⁰ GOETHE, W. **Le divan**, Paris: Gallimard, 1984, pg.2, Tradução de Henri Lichtenberger.

¹¹ Sahih Muslim.

¹² Gênero erótico árabe.

como Mardrus, que dedica sua tradução das *Mil e uma noites* ao “...cher ami Paul Valéry”, ou Antoine Galland¹³, e que traduziu as *Noites* bem ao estilo da corte francesa, eliminando o erótico em favor do preciosismo. São mundos onde gênios e espíritos – *djins* e *ifrits* - freqüentam livremente os ares noturnos pontilhados pelas cúpulas bagdadinas e a penumbra dos *hamams*¹⁴, onde os cáusticos humores humanos são transmutados em deleite dos sentidos.

Finalmente, entramos modernamente no mundo islâmico, através do tom elegíaco da *poesia sobre as vítimas da guerra*. Não deixamos à parte as manifestações de sua arquitetura, de sua arte, de sua civilização, pois elas continuarão regendo a sua modernidade aflitiva e abissal. De todas as portas, esta poesia consiste na mais estreita. De todos os portais monumentais, desde *Ishtar* babilônica a *Bab el Had*¹⁵, na Medina de Fez, o único que leva à memória do martírio. Dos cantos, o mais solene e o mais íntimo: *τραγος* e *πατηος* indissociáveis na lembrança da dor. Aquele que se repete no tempo, desde o pranto de *Majnoun*¹⁶ sobre o túmulo de Laila, das Cruzadas e *Jihad*, ao elogio aos mortos de Tahar Ben Jelloun em *La remontée des cendres*.¹⁷ De todos os islãs, o mais doloroso, pois a poesia elegíaca e seu tom solene brotam na modernidade das conturbações do mundo árabe, deixando à parte, ainda que pelo espaço de um poema os pilares do islã - a transcendência do Deus único, a perfeição do homem exemplar que foi Maomé, a origem divina do Alcorão, a benção dos seres humanos, - para resgatar do esquecimento e da indiferença imperialista, as vítimas dos conflitos.

Por esta porta a poesia é entrevista como brado ardente, comentando em canto funéreo os despojos, os saques do Museu de Bagdá, onde dormia a Dama de Warka, os corpos anônimos tombados pelo manto do gás letal no Curdistão, a lembrança de Sabra e Chatila, os milhares de mártires da guerra do Golfo, o estilhaço moral e social da ocupação palestina, perímetro obscuro de infernais violações.

Como guardião dessa singular entrada está o poeta. Hierofante da palavra, ele celebra em libação reverencial a memória dos mártires e sua história.

A poesia elegíaca árabe em honra aos mortos, porta arquetípica do islã, repete sem cessar nas entrelinhas da sua dolorosa concepção a noção islâmica da impermanência do homem, suas lutas, e a perenidade divina como a única a suplantam as misérias humanas, inclusive as guerras.

¹³ Galland foi o primeiro tradutor (XVIII) das *Noites* no ocidente.

¹⁴ Banho mouro. T.d.A.

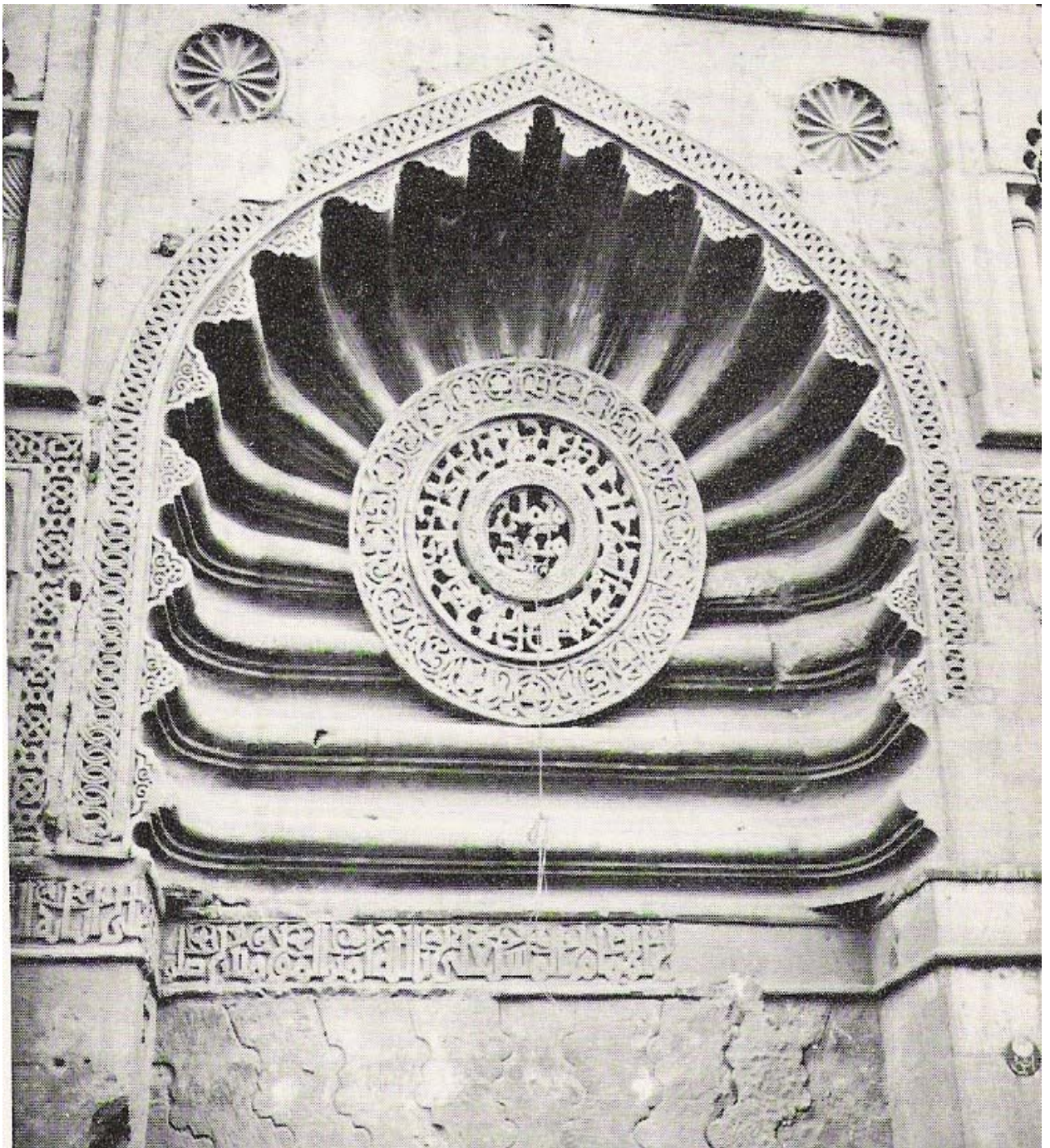
¹⁵ Do árabe. Porta estreita. T.d.A.

¹⁶ Tema de canções, sonetos e odes de amor dos beduínos, a lenda de “*Laila e Majnun*” foi originalmente registrada em versos pelo poeta persa Nizami, no século XII.

¹⁷ BEN JELLOUN, Tahar. **La remontée des cendres**, Paris: Seuil, 1991.

CAPÍTULO I

1.1 - A teoria da literatura e a arquitetura da cúpula islâmica ou como nascem as poéticas.



18

¹⁸ Motivo de concha na fachada da Mesquita de Al-Akmar, Cairo, 1125. Arquitetura fatímida.

Os discursos contemporâneos que versam sobre as relações entre a literatura árabe e as outras artes, especificamente o encontro com elementos inatos da própria cultura árabe tal qual a arte caligráfica e o arabesco, assim como a associação a aspectos religiosos, identificam e firmam a noção da gênese de uma poética característica. Nela se enquadra a obra do escritor marroquino de expressão francesa Tahar Ben Jelloun.

Se as civilizações, “...*ignorent le culte du pur*”¹⁹, a literatura, pertencente a uma das camadas mais importantes do saber dessas mesmas civilizações e considerada como uma seção derivada da rede das *ciências do homem*²⁰, e especialmente a poesia árabe moderna feita em tempos de conflito, compõe finamente este amálgama de elementos oriundos não exclusivamente de suas noções essenciais internas e originais, mas também herdados do tecido cultural plasmado pela história.

Coexistindo raramente em harmonia, as civilizações, todavia, realizam trocas, seja em simbiose, seja no espírito de emulação ou de imposição os seus mais profundos valores.

Também as literaturas se transformam, é certo, mas possuindo leis estruturais que lhe são próprias. Contudo não se modificam em solidão partenogênica, mas sim, em relação tentacular com as outras artes, privilegiando as especiais afinidades e analogias que a teoria literária enfatiza:

“As relações da literatura com as belas-artes e com a música são extremamente variadas e complexas. Por vezes, a poesia colheu inspiração na pintura, na escultura ou na música. As outras obras de arte podem, tal como os objetos naturais ou as pessoas constituir temas para a poesia. (...) Já se aventou que Spencer tirou algumas das suas descrições de tapeçarias e de reproduções de espetáculos; Keats colheu alguns pormenores de sua ”Ode on a Grecian Urn” num quadro de Claude Lorrain; (...)”.²¹

Se considerarmos a poesia árabe moderna, sobretudo a estudada neste trabalho, qual seja, *La remontée des cendres*²², como perfeitamente instalada dentro do processo de construção que inspirou não somente as outras artes árabes, principalmente a caligrafia e a

¹⁹ MEDDEB, Abdelwahab, **Islam, la part de l’universel**, Bibliothèque des débats, Ministère des Affaires Étrangères, ADFP : Paris, 2003, pg. 7.

²⁰ JACKOBSON, Roman, *A lingüística em suas relações com outras ciências*. **Lingüística. Poética, Cinema**. Perspectiva: São Paulo, 1970.

²¹ WELLEK, R, WARREN, A. **Teoria da Literatura**. Europa-América : Lisboa, 1948, pg, 153.

²² *Op. cit.*.

arquitetura, veremos que ela se ergue seguindo o mesmo ritual com que se edificou e decorou através da caligrafia sacra os volumes arquitetônicos das primícias da civilização islâmica:

*“A cúpula do rochedo em Jerusalém é o primeiríssimo monumento islâmico. Um poderoso exemplo de galvanização cultural a que os povos islâmicos estavam expostos, a cúpula foi construída obedecendo a um plano tradicionalmente pré-islâmico da rotunda dotada de cúpula e ambulatórios, elementos herdados dos romanos, e outros claramente helenísticos como o palco dos teatros gregos, passando pelos templos de Roma, as igrejas paleo-cristãs e bizantinas construídas conforme o octógono ou centradas em volta de uma cruz grega. Nesta fusão de elementos culturais, criadora de uma forma de arte absolutamente original, iniciou-se um processo que viria a ser típico de toda a arte islâmica: o de misturar, reformular e criar a partir de tradições artísticas altamente variadas”.*²³

Assim, a poesia árabe, herdeira de quinze séculos dos especiais e elaborados modos de confecção da memória e da tradição gravadas na pedra angular do edifício intelectual islâmico, ergue-se em plena modernidade resgatando modos ancestrais da *poiesis* pré-islâmica e fixando seu estatuto de bem comum. A poesia não é o único, mas é o primeiro fruto de uma cultura, além de ser sua expressão mais significativa e a mais incomum:

*«Depuis l'époque pré-prophétique jusqu'au début du XX siècle, la littérature de langue arabe classique est essentiellement poétique. (...) La poésie arabe s'est toujours voulue le conservatoire d'une culture et d'une histoire, le monument élevé à la gloire d'une communauté, le champ d'exercice d'une conscience collective et non point individuelle ».*²⁴

E se a poesia sobre as vítimas da guerra se mostra fecunda desde a antiguidade, apesar de ser fundamentada na temática da destruição e da perda, é no cenário do mundo árabe atual que ela encontra total loquacidade, ênfase e desoladora beleza.

²³ GRUBE, J. Ernst, **Mundo islâmico**. Coleção *O Mundo da Arte*, tiragem especial para distribuição da Encyclopaedia Britannica do Brasil, 1966, pg.17.

²⁴ BENCHEICK, J.E. **Poétique Árabe**. Paris : Gallimard, coleção *Tel*, 1989, pg. 101.

Oriunda dos mais diversos conflitos esta poesia reúne características artísticas de todo contexto árabe e se instala nos altiplanos da reflexão sobre sua gênese própria. Por isso, apraz-nos abordar a sua modernidade moldada por tradições milenares não com ávidas incisões histórico-estruturais que revelariam abruptamente sua exuberância, mas sim, recuando até o passado dos fluxos religiosos, artísticos e literários que a precederam para, através do antigo, escolher a aventura do entendimento que motiva e vivifica o moderno.

Em um tempo em que a própria sociedade árabe se esforça em definir sua modernidade, tratando-se de poesia árabe em tempos de conflito não é prudente deixar de questionar seu passado compartilhando a idéia de que ele elucida o homem:

“Il nous a semblé légitime d’interroger des textes qui interprètent une culture et désignent les choix de l’homme qui l’a vécue”²⁵.

É, portanto, mister para nossa reflexão considerar que as cenas de conflitos e guerras foram registradas pela via pictural desde a via mesopotâmica que historiou as disputas empreendidas pela civilização babilônica sob o domínio de Hamurabi²⁶ (1792-1750 a.C.) até os feitos de Nabucodonossor I (aprox. 1137 a.C.), na batalha contra os Elamitas e sua derrota pelos Assírios²⁷, para através desta via chegar ao mundo árabe.

E podemos continuar recuando visitando a pictografia bélica do mundo antigo. O museu egípcio do Cairo guarda a “Cena de batalha” pintada na arca de Tutancâmon, (18ª dinastia egípcia 1258-1349 a.C.)²⁸; nela a solene figura do jovem rei está sobre um carro que esmaga corpos de vencidos rodeados pela balbúrdia de centenas de cães.

Este ambiente onde o símbolo da conquista marcial expresso através de estelas e sinetes revela um mundo perdido de imagens guerreiras. Entre eles o Estandarte de Ur (2.600-2.400 a.C.)²⁹, no qual o rei desce do carro e recebe a fileira de prisioneiros, rodeados por uma fila de lanceiros, enquanto em outra cena os carros reais passam sobre os corpos de inimigos caídos. Nesta atmosfera está a possibilidade de compreender o núcleo do sentido implícito através da multiplicação temática, (tal qual a propagação dos arabescos) verificado na poesia árabe moderna de temática guerreira. Esta poesia se revela herdeira dessas alegorias bélicas, seja em sua estrutura mitológica, em sua ordenação imagética do arcabouço poético que estabelece, onde a tentativa de esquecimento do passado gerado pelo trauma da guerra dá

²⁵ BENCHEICK, J.E. *Op. cit.* pg. 1.

²⁶ **Le Code d’Hammurabi**, Bagdá, Dar Al-Ma’mun Traductions et Publications, 1987.

²⁷ Cf. IBRAHIM, Hayat, **Nabucodnasser**. Bagdá, Dar-Al-Hurria Printing, 1988. Traduzido do árabe por Hoseph Habbi.

²⁸ **Arte contemporâneo iraquí**, Lausanne, Sartec, Ministério de Información de la República Del Iraq, Volume I, Textos e seleção de ilustrações, Nizar Salim, 1982.

²⁹ IBIDEM, p. 50.

lugar, através da *poiesis*, a uma fecunda “recuperação do passado”. Desta forma, é estabelecido um jogo completo entre memória e esquecimento, reascendendo, através da palavra poética, a imagem, humana ou não, a projeção, a figuração através do verbo, da verdade de povos em sofrimento.

Portanto, encontramos a história das dominações, massacres e sujeições trazidos pela guerra registrados pela expressão pictural através também da cultura helênica em vasos gregos onde cenas da *Iliada*, o cerco de Tróia e as guerras do Peloponeso estão vivamente presentes. A cultura helênica está intimamente presente no argumento artístico árabe antigo:

“De posse da cultura grega, por exemplo, a que tiveram acesso por via de sua presença no contexto bizantino, os árabes inteiraram-se da Matemática, da Filosofia, das Ciências, ampliando-as fundamentalmente, dentre outras razões, pela incorporação de novos conceitos — revolucionários no Ocidente Medieval — no campo da Aritmética e da Álgebra.”³⁰

Idéia confirmada por Ortega y Gasset, que em ensaio sobre a presença árabe em Espanha, em especial sobre a poesia cordobesa de Ibn Hazm não deixa à parte a referência ao cabedal cultural herdado pelos árabes:

“A Idade Média européia é, em sua realidade, inseparável da civilização islâmica, já que consiste precisamente na convivência, positiva e negativa ao mesmo tempo, de cristianismo e islamismo sobre uma área comum impregnada pela cultura greco-romana. (...) E a gênese cristã do islamismo não é senão um caso particular desta recepção, produzida pelo mesmo mecanismo histórico que levou aos árabes do século IV a receber Aristóteles e Hipócrates e Galeno e Euclides e Diofanto e Ptolomeu. Esquece-se demasiado que os árabes, antes de Maomé, viveram sete séculos rodeados por todo lado de povos que estavam mais ou menos helenizados e que tinham vivido sob a administração romana.”³¹

Sempre existiu, contudo, entre os árabes e persas, desde sua mais remota antiguidade, uma importante literatura sobre retórica e poética, onde parece patente a influência helênica.

³⁰ HANANIA, Aida. **A Caligrafia Árabe**, São Paulo: Martins Fontes, 1999. p.15.

³¹ ORTEGA Y GASSET, J.. **Estudos sobre o amor**, Rio de Janeiro: Livro Ibero-Americano, 1960. pg.186.

A própria expansão do Império Romano, em suas múltiplas frentes de dominação está amplamente registrada em uma vasta coletânea de afrescos, mosaicos, ornamentos, jóias, vasos, colunas, urnas funerárias, sarcófagos, frisos de altares e palácios, ânforas e louças cerimoniais dispersos nos museus do planeta, além dos arcos e colunas comemorativas de vitórias, como a célebre Coluna de Trajano (Roma 112 d.C) e os inúmeros arcos que elevam as glórias passadas ao estatuto de imagem-memória ao olhar contemporâneo. A arte helênica e a que deriva do cristianismo são infinitamente mais expostas, exteriorizadas e voltada para a representação do que a arte islâmica conforme veremos.

Este registro material de imagens de conquista que citamos e que se movimentam historicamente de leste para oeste, de oriente para ocidente, ao qual imprimimos uma categoria diacrônica apenas ordenativa e que consiste num ínfimo olhar sobre os registros de confrontos bélicos da humanidade é, todavia, bastante fecundo. As imagens existentes desde a Antigüidade clássica, alcançam o mundo medieval europeu, permeiam abundantemente a história da cristandade clássica e bizantina, não esquecem o ambiente oriental, perpassam mais tarde, registrando rigorosamente o renascimento e o barroco europeu. Porém, ao chegar ao *espaço islâmico medieval e renascentista*, a expressão imagética sofre restrição fundamentada no caráter iconoclasta da religião muçulmana³².

Em contraponto a esta expansão imagética, as letras árabes, saídas da oralidade que uma nova ordem teocrática decidiu extinguir são tocadas pelo sopro iconoclasta apesar das funções que a linguagem poética ajudou a criar.

Nem sempre amparada em sua temática, a literatura árabe sempre foi, ou pelo menos desde a consagração do Alcorão, controlada pela ética religiosa islâmica tradicional. No medievo árabe uma noção jurídica denominada *idjma'* foi aplicada à poesia e designava os filólogos como os únicos capazes de “autenticar” uma produção poética. Esta noção decidia que todo o saber concernente à poesia se constituía como ciência sob a autoridade dos *ulemás*.³³ O comentário poético assumido pelos filólogos, numa espécie de usurpação do fazer poético resultou no enquadramento de todo comentário sobre a poesia no estatuto de norma, ou jurídico. Trataremos deste tópico com mais pormenores no segundo capítulo.

Modernamente, precisamente em 1937, o escritor egípcio Taha Hussein decide aplicar os modos da hermenêutica que adquirira enquanto estudante da Sorbonne à literatura árabe pré-islâmica, causando escândalo entre a intelectualidade egípcia da época, que desde sempre

³² Cf. CURTIUS, E.R. **Literatura européia e idade média latina**. S. Paulo: Edusp. 1996.

³³ Cf. J.E.BENCHEICK, *Op. cit.*, pg. 89.

uniu a experiência criadora com a austeridade administrativa³⁴. Em seu estudo *L'avenir de la culture em Egypte*³⁵ ele chama seus compatriotas a se *européizarem* no pensar e no agir.

Mas a literatura árabe dita renascentista, (ou *Nahdah*) desde o século XIX tendeu ao encontro e entrelaçamento cada vez mais intenso e fecundo com os modos genéticos literários do ocidente e sua *praxis* vanguardista. A deste período poesia árabe também reciclava fontes e modos na busca de um eco longínquo de identidade e poder.

Este entrelaçamento de planos explicativos do registro de imagens tem como objetivo estudar a forma pela qual a poesia árabe muçulmana moderna de temática bélica e elogio aos mortos ascende ao sentido, aprimorando o legado de seu núcleo profundo de significado imagético, através de um conteúdo verbal cujo cerne é claramente *icônico, simbólico, figurativo*, espacialmente composto por imagens geradoras de cenas diversas naquilo que lança no mundo fenomênico como efígie poética. Tudo isso estando ligado à tradição iconoclasta que nasceu junto com o islã, de onde provém esta poesia, e elevando ao ápice toda a característica da “figura de linguagem”.

Ampliando esta perspectiva, queremos analisar qual seria o alcance da representação poética *visual* da guerra dentro da *poiesis* árabe. E se existirem barreiras, de que forma a poesia tenta ultrapassá-las, numa quase substituição das imagens feitas sobre a guerra, apesar de sua modernidade aflitiva e inquietante. Queremos expandir esta concepção, no momento devido, sopesando quais implicações éticas e sociais recaem sobre o fazer literário – e sobre o poeta - nascido da guerra, ou nela inserido, seja por solidariedade, por compaixão ou ideologia, considerando suas perdas, seus traumas, sua obsessão quase infinita pelo tema desde tempos imemoriais. De que forma a poesia de um universo movido pelo iconoclastismo religioso confronta a violência das imagens de guerra e concede um tipo de dignidade às vítimas e ao ambiente da devastação? Estas são algumas questões que trataremos ao entrarmos na análise do *corpus* propriamente dito.

A imagem no mundo muçulmano, alvo de rigorosa supervisão em sua formulação final, assim como o foi a poesia sob a égide do islã, não nega o fato de que nesta civilização o verbo precede e gera a imagem. Assim, aproveitando-nos das metáforas espaciais que sugerimos nos parágrafos anteriores para apresentaremos nosso estudo situando-o em dois eixos imaginários que possibilitam uma melhor delineação do tema.

No primeiro eixo imaginário que denominamos vertical situaremos a religião islâmica antiga, onde nasce a interdição à representação figurativa humana e habitam dogmas

³⁴ Cf. MIQUEL, André. **La littérature arabe**. Paris :Presses Universitaires de France, 1969. pg.103.

³⁵ HUSSEIN, Taha. **La Traversée intérieure**. Traduzido do árabe por Guy Rocheblave, Paris : Gallimard, Collection Du monde entier, 1992.

geradores do iconoclasmo antigo, do qual a arte caligráfica árabe, que será devidamente investigada em suas relações com a palavra surgindo como um ramo rebelado da escrita.

No segundo eixo imaginário horizontal representante da modernidade, situaremos a poesia muçulmana atual de temática bélica, cujo valor ressaltamos e situamos no estatuto merecido comparando-a com as artes e a religião que a precederam, geraram e a enlaçam resguardando estética e espiritualmente neste presente conflituoso do mundo árabe.

Do cruzamento desses dois eixos, surge um novo plano onde a poesia sobre as vítimas da guerra gerada no ambiente de antigas restrições ao figurativo revela-se altamente imagética.

A poesia de *La remontée des cendres*³⁶ será, portanto, estudada à luz da tentativa de explicação do dogma da proibição da imagem na religião islâmica. A discussão sobre a arte caligráfica árabe antiga, em seus padrões estéticos derivados da ocultação profundo da imagem, - uma vez que esta não deixa de existir, mas subsiste nas entrelinhas do verbo artístico caligráfico e poético, - serão os elementos que se unirão para ilustrar um nascimento de uma poética totalmente árabe. E o faremos considerando o ambiente conflituoso do mundo árabe, especificamente o ambiente iraquiano de 1991, período da Guerra do Golfo.

Ressaltar como religião e arte podem ser cúmplices em sua essência e gênese e ao mesmo tempo contraditórias em seus objetivos, ou seja, a formação de uma poesia moderna influenciada pelas diversas peculiaridades de ambas, além de salientar a maneira pela qual a imagem no mundo muçulmano sempre foi cercada de tabus é também o conteúdo desta pesquisa.

1.2 - Iconoclasmo ou aniconismo? Reflexões sobre o dogma islâmico da proibição da imagem.

*“Religion sans visage, seule vraie religion du Verbe: non pas du Verbe fait chair, mais du Verbe fait verbe. »*³⁷

Considerando que a literatura árabe muçulmana, e precisamente a poesia feita em tempos de guerra, possui essenciais interações com a religião islâmica, daremos início à nossa reflexão sobre estas mesmas influências, empregando para tal dois pontos de vista que explicam o porquê da interdição da representação de imagens dentro da religião islâmica antiga, suas origens, razões e interpretações do fenômeno iconoclasta.

³⁶ *Op. cit.* pg. 3.

³⁷ Cf. CLÉMENT, Olivier. **Dialogues avec le Patriarche Athénagoras**. Paris : Arthème Fayard, 1969, p. 173.

O primeiro ponto de vista é interno ao islã e consiste na sua própria formulação sobre o fenômeno, conforme o Alcorão e a Tradição.

O segundo ponto de vista é baseado nas formulações do filósofo alemão Hegel concernentes à proibição das representações figurativas dentro do islamismo.

Contudo, o emprego dessas duas importantes abordagens sugere considerações sobre o intervalo temporal que separa as duas concepções, assim como o ambiente onde se originaram e onde ainda subsistem. É evidente que respeitamos o tempo entre o surgimento do islamismo e o pensamento de Hegel aqui empregados em considerações sobre a arte que esta religião produziu. Essas duas teses agem em favor da literatura árabe moderna, conforme demonstraremos, especialmente em favor da poesia árabe sobre a guerra.

O islã inaugura enquanto civilização, religião, sistema jurídico total e tradições, com toda sua formidável influência na história da humanidade, seja nos primeiros séculos da Hégira, seja nos anos da conquista e expansão do império, uma fundamental penetração e influência em todo o contexto do mundo antigo em diversas fontes e modos, além da riqueza intelectual e científica para os padrões da época, promovendo o enriquecimento do legado da história das religiões, mas também da história universal. E a excelente definição de Ibn Khaldun vêm ao nosso encontro neste ponto da nossa reflexão, reforçando a importância da história:

*“A história é a meditação e o esforço para ascender à verdade, explicando com fineza as causas e as origens dos fatos (...) História e filosofia se enraízam”.*³⁸

Esta acepção define o sentido deste capítulo enquanto busca das fontes que a história nos apresenta para elucidar os mundo. O enraizamento de história e filosofia é reafirmado por Merleau-Ponty, o qual reitera que em cada civilização quer-se reencontrar:

“... a fórmula de um comportamento único em relação ao outro, à Natureza, ao tempo e à morte, uma certa maneira de pôr forma no mundo que o historiador deve ser capaz de retomar e de assumir. Essas são as dimensões da história. Em relação a elas não há uma

³⁸ IBN KHALDUN. **Os Prolegômenos ou Filosofia Social**. Rio de Janeiro: Associação Cultural Internacional Gibran, Tradução de Mansour Chalita, (s.d.).

*palavra, um gesto humano, mesmo, distraído ou habitual, que não tenha uma significação.”*³⁹

Este primeiro capítulo versará sobre as relações que entretiveram a religião islâmica e o mundo bizantino, a forma como a primeira influencia e domina o segundo de maneira tentacular durante todo o século VIII, estendendo o fenômeno iconoclasta para além das fronteiras geográficas do então império árabe e internamente, nas profundas manifestações do dogma.

Esta passagem que vai do singular do fenômeno iconoclasta dentro do mundo islâmico, ao plural de suas significações dentro de culturas que ele influenciou, faz-nos constatar que esses recuos e expansões são motores de civilização. São partes do processo civilizatório que a religião criou, dentro do qual a literatura e as artes islâmicas mais tarde surgirão revelando os ecos desta herança. Herança que se repercute nos domínios do extrato cultural e social do Islã, o qual é, não somente uma civilização, mas também uma religião, uma essência política e uma tradição, que se converge em um sistema jurídico religioso total: aquilo que os muçulmanos denominam *chari'ah*, ou lei islâmica, que engloba todas as prescrições jurídico-religiosas que regem desde seus princípios a comunidade dos crentes. São interpretadas pelo “*fiqh*”, ou jurisprudência.

O iconoclasmo existe dentro do islamismo em todas as suas fases e dinastias, não sendo o islã seu inventor, mas legatário da influência de outras religiões monoteístas do bloco médio-oriental. Porém, dentro do islã o iconoclasmo é fecundo e perene, derivado e derivador dos ciclos turbulentos e desiguais que regem a sua história, o que Abdelwahab Meddeb denomina “*la tension entre civilisation et barbarie*”.⁴⁰ Em sucessivos movimentos de retrocesso e avanço dentro de períodos de civilização e de barbárie, o iconoclasmo subsistiu criando e influenciando novos mundos, como o da literatura árabe moderna, onde o antigo está latente. O fazer poético atualiza o passado. Mas há antes um caminho inverso a percorrer. Um recuo que necessita da história literária e da história das religiões.

Queremos iniciar pela questão a que os epítetos remetem: iconoclasmo ou aniconismo?

Devido ao fato do termo iconoclasmo tal qual empregamos ter evoluído e pertencer hoje a uma categoria de significação mais refinada e surgir em nosso trabalho em momentos diferentes, evocando eventos distintos, uma reflexão sobre o significado do termo pareceu-nos

³⁹ MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2004, *Prefácio*, p.16. A fenomenologia será um instrumento elucidativo das relações artísticas em si e literárias por seqüência, sobre as quais nos debruçaremos no Capítulo II e Capítulo III.

⁴⁰ *Op. cit.* pg.7.

bem-vinda, uma vez que ele é freqüentemente considerado como negativo quando não agressivo, e essa não é a tônica da verdadeira essência da discussão ao qual o termo se aplica.

A palavra iconoclasmo⁴¹ em seu primeiro significado quer dizer *ação de quebrar*.

De fato, esta foi a postura dos muçulmanos dos primeiros tempos em relação às imagens.

Estes crentes das origens e recém-convertidos ao islã (630 d.C.) viam na representação figurada, principalmente na escultura, caminhos que podiam conduzir à idolatria, algo combatido veementemente pelo Profeta Maomé. Estamos em presença de uma religião onde o tabu ligado à imagem sempre regeu a fé, conforme a Tradição.

Através da força da dominação e da conquista pelo *jihad*⁴² e posteriormente pelo rigor de exegeses corânicas extremadas, os muçulmanos foram levados a suprimir representações humanas e imagens figurativas, em geral pontuais do mundo árabe pré-islâmico, como aquelas exibidas em palácios ou construções que margeavam as mesquitas, ou no interior das próprias mesquitas, no dizer de Olivier Clément:

*“Espaces purs et vides qui n’incarnent ni ne transfigurent. (...) Ici ou là, un homme assis sur les talons se balance doucement et psalmodie sur un mode nasal, proche des larmes”*⁴³

O Alcorão, esses 6.232 versos agrupados em 114 capítulos são considerados pelos crentes não somente como a própria palavra de Deus, transmitida a Maomé, mas presença divina. Sua recitação é comparável a um rito sacramental, o que a presença de imagens certamente perturbaria, como aquelas que existiam na Grande mesquita de Córdoba, onde os capitéis das colunas exibiam imagens pintadas, logo atribuídas à mão de Deus. Uma passagem dos *Hadiths* conta que o próprio Profeta Maomé, quando da tomada de Meca, ordenou e também destruiu as pinturas que se encontravam na Caaba:

*“...à l’exception de celle de Marie avec Jésus, qu’il recouvrit de ses deux mains. Ils n’ont pas entendu dire que les Anges n’entrent pas dans un temple où il y a des images?”*⁴⁴

⁴¹ De **icono-**+do gr. *κλασμος*, cf, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. Editora Nova Fronteira, São Paulo. 1980.

⁴² O sentido de *jihad* que queremos aqui enfatizar e seus feitos sobre a comunidade é aquele de *guerra santa*.

⁴³ Cf. **Dialogues avec le Patriarche Athénagores**, *op.cit.*, p. 173.

⁴⁴ Cf. HAUTECOEUR ET WIET, p. 170.

Este trecho se generalizou e a palavra *templo* (em árabe *bayt*) passou a englobar também as residências comuns, o que fez com que as imagens existentes no interior das casas também fossem proibidas. Uma outra passagem dos *Hadits* relata que Aicha, a mulher do Profeta, também tida como santa dentro do Islã, recebendo a visita de um anjo em sua casa onde havia imagens em uma parede e em uma cortina, foi-lhe ordenado que eliminasse a cabeça do personagem pintado e transformasse a cortina em almofada.⁴⁵ A esta informação A. Tlili conclui que a imagem já era usada como adorno na época de Maomé, mas que uma figura incompleta podia ser tolerada desde que o objeto não se situasse em ponto de culto ou que atrapalhasse a concentração do crente em oração:

*“Le personnage sans tête étant permis, cela signifie que seule l’imitation complète et ressemblante d’un être réel est interdite ; (...) le rideau a figures transformé en coussin indique qu’une figure entière est tolérée si elle n’est pas située perpendiculairement au sol, ce qui la différencie d’un être vivant, d’autant plus que l’on s’assied dessus ».*⁴⁶

Posteriormente, atos iconoclastas maiores e extremos ao longo da conquista muçulmana foram acontecendo, como a destruição dos rostos de algumas estátuas de Faraós do Egito, os rostos dos Budas da Rota da Seda, onde se desenvolvia o comércio árabe e finalmente algumas representações cristãs dos territórios ocupados.

Já em termos de registro a partir da língua escrita, o Alcorão, tido pelos muçulmanos como o primeiro documento em língua árabe, ou o texto que deu unidade ao idioma⁴⁷, não faz alusões à proibição da imagem, mas faz, isso sim violentos ataques à religião pagã, aos povos da *jahiliyya*⁴⁸ e que implicavam na destruição dos ídolos⁴⁹.

As *Suratas*, ou capítulos do Alcorão, referentes à proibição são absolutamente discretos e não há menção precisa ao termo “figura” ou “imagem”, mas podem ser interpretados como uma condenação à escultura, prática mais recorrente que a pintura. Nestes textos apoiaram-se os *Imams*⁵⁰, adversários da arte figurativa e os enumeraremos e

⁴⁵ Ibidem, p. 170

⁴⁶ TLILI, A. *L’attitude de l’islam face à l’art figuratif*. In: *Revue d’Etudes Orientales*. Beyrouit : n° 11/12., 1993, pg 9.

⁴⁷ Os Hadits foram compilados mais tarde.

⁴⁸ Situação pré-islâmica, estado de paganismo onde prevaleciam a violência e a ignorância.

⁴⁹ Cf. Alcorão XXI, 51, onde é narrado como Abraão destruiu os ídolos adorados pelos israelitas em fuga pelo deserto.

⁵⁰ Crente que dirige a prece da sexta-feira.

comentaremos brevemente a seguir conforme a ordem segundo a qual aparecem no texto corânico⁵¹.

Surata V, verso 90.

“Ó Crentes, as bebidas inebriantes, os jogos de azar, (o culto aos) altares de pedra, e as adivinhações com setas são manobras abomináveis de Satanás. Evitai-as, pois, para que prospereis”.

A alusão à estatuária magistral entre outros é reforçada pelo extrato seguinte:

Surata XXII, verso 30-31.

“... abstenhais-vos do culto aos ídolos...”.

Este verso como os seguintes condenam toda rivalidade possível à Deus:

Surata II, verso 22 (20).

“Se sabeis disso, não crieis, pois, rivais para Deus”.

Ou então:

Surata XCVIII, verso 1:

“Os incrédulos, entre os povos do Livro e os politeístas, não mudarão enquanto a prova decisiva não se lhes chegar”.

Surata LIX, verso 24:

“Foi Deus, o Criador, que iniciou todas as coisas. Ele é aquele que molda”.

⁵¹ Todas as citações corânicas são extraídas de **O significado dos versículos do Alcorão Sagrado, com comentários**. Tradução de Samir el Hayek . São Paulo: MarsaM , 13ª Edição, 2004.

Em árabe a palavra *artista (musawwer)*, significa aquele que dá forma, é também um dos atributos de Deus no Alcorão. Daí uma das polêmicas.

Surata XL, verso 64:

“Ele vos moldou de modo harmonioso”.

E para terminar esta enumeração exporemos esta última Surata que foi usada pelos comentadores do Alcorão para reforçar o caráter blasfematória do artista:

Surata III, verso 49:

“Eu vim a vós com um Sinal de vosso Senhor: irei, para vós, criar da argila, uma forma, qual forma de pássaro. Soprarei sobre ela, e ela será: ‘pássaro’ – com a permissão de Deus”.

Esta seleção de Suratas mostra que ainda que o Alcorão seja severo com os artistas não há traço de proibição explícita às figuras.

Já os *Hadits*, ditos e ensinamentos do Profeta Maomé compilados no século IX por al-Bukhari são muito mais severos quanto ao uso da imagem e hostis ao artista⁵². Neles o Profeta desaconselha a utilização de qualquer objeto decorado por motivos figurativos e maldiz os pintores os quais:

*“... sofrerão por ordem de Deus o mais cruel dos castigos por ousaram imitar o ato criador de Deus”.*⁵³

A condenação das imagens no verso seguinte é muito mais precisa. Nela o Profeta ameaça os artistas a terem que comparecer diante de Deus no dia do Julgamento para dar vida às obras que criaram, e diante de sua incapacidade:

⁵² Por terem sido transmitidos oralmente os *Hadits* são por muitos estudiosos do islã como Marçais e Chauvin, considerados não-fidedignos, pois é quase impossível provar sua autenticidade. Porém sua veneração é absoluta pelos muçulmanos.

⁵³ HAUTECOEUR ET WIET, *Op. cit.* pg. 60. Estes tradutores e comentadores dos *Hadits* também põem a prova sua autenticidade, mas enfatizam sua extrema e inegável influência.

“Eles (os artistas) serão torturados até que lhes tenham insuflado uma alma, ora, serão incapazes de lhes insuflar, até que as imagens falem, e elas jamais falarão. Deus lhes desafiará a dar vida a sua criação”.⁵⁴

Com a prática iconoclasta, o mundo islâmico, no plano religioso, tornou-se um severo deserto pictural nos primeiros séculos de conquista depois de Maomé. Deserto que não se estendeu sobre as artes profanas, a arte dos interiores, mas existiu por diversas razões dentro deste mundo arcaico de primícias.

Tendo em vista os *Hadiths* e seu conteúdo, assim como as considerações corânicas sobre a imagem, deve-se enfatizar, todavia, que a interdição da imagem nunca foi uma regra imposta pela força da repressão dentro do islamismo. Esta religião conheceu no decorrer de sua longa história vivas polêmicas de ordem teológica, porém a questão da representação figurada nunca representou realmente uma encruzilhada em que as opiniões se estabelecessem. A interdição molda um pensamento islâmico que resulta de um consenso na comunidade teológica e social: aquele de que a criação divina, o homem e principalmente a divindade devem ser preservados de todo antropomorfismo por este ser incapaz de traduzir o inefável. Por isso a interdição não deve ser estudada como alvo de “repúdio” mas, isso sim, como um pudor que se traduz como uma visão do mundo tipicamente islâmica.

Quanto aos violentos atos iconoclastas do passado e do presente, ainda que pareçam extremos eles não são inaugurais na história das religiões nem tampouco a interdição da imagem ou sua rejeição um privilégio do islamismo: este costume logo transformado em dogma irrevogável no islã já era a tônica de outras grandes religiões monoteístas muito mais antigas que o inspiraram como o judaísmo. Não obstante, a força deste dogma atravessa as fronteiras do mundo muçulmano para influenciar, por exemplo, o império bizantino, sobre quem os árabes exerceram por vizinhança e pelos meios da conquista um intenso domínio.

1.3 – Morte e renascimento do ícone: as conseqüências plásticas e políticas da influência islâmica em Bizâncio.

“Constantinople est le carrefour du monde, dit le patriarche. L’Orient et l’Occident s’y rencontrent, l’Asie et l’Europe, mais aussi le Nord slave et le Sud africain ». Ville reine, dont le site est celui d’une capitale du monde, car les fleuves y sont des bras de mer dont une

⁵⁴ Idem. pg.70.

rive est d'Asie, l'autre d'Europe. A la proue des collines, Justinien fit élever le temple de la Sagesse, pour vaincre Salomon et faire de la ville un symbole de la nouvelle Jérusalem. Suleyman fit construire sa mosquée pour vaincre Justinien, Et Ahmed entourer la sienne de six minarets pour qu'elle fasse de sa capitale une nouvelle Mecque. Tous cherchaient à donner corps à une vision, la vision apocalyptique de la ville définitive. »⁵⁵

Esta superposição de civilizações e domínios é uma perfeita ilustração dos ciclos de civilização e barbárie que direcionou Bizâncio rumo ao seu destino final. Capital dos ícones, antes de se tornar a Cidade que Ataturk chamou Istambul, de *'is tin bolin'*, ou “rumo à cidade”, como diziam os camponeses aos conquistadores bizantinos, Bizâncio, o reino dos ícones que refulgiam em fundos dourados assistiu durante todo o século VIII a penetração do iconoclasmo por influência política e religiosa islâmica.

Em 25 de março de 717, ao invadir Constantinopla, Leão III, o Isaurino, se proclama imperador e promulga o edito iconoclasta.⁵⁶ Movido por pactos políticos, mas também por questões religiosas e sociais, este déspota instituirá o período iconoclasta da história bizantina, que proibia o culto dos ícones. Leão III estava sob intensa influência muçulmana.

Mas outras razões contribuíram para que se promulgasse o edito iconoclasta. Movido por planos ambiciosos de fundar um forte Estado militar, e acreditando que o poder da igreja e dos monges que cultivavam intimamente com a população a adoração dos ícones no interior dos mosteiros, fontes de peregrinação e sítios livres do pagamento dos pesados impostos à que a população da época era submetida, Leão III decretará, entre outros, a proibição da adoração de imagens e a destruição de todos os ícones inclusive a retirada da imagem venerada de Cristo sobre um portão de bronze em Constantinopla, a porta Chalké⁵⁷. Com isso pretendia unir o império através da substituição da imagem por um único signo, o *crisma*. Cruz da vitória dada ao conquistador Constantino o monograma abaixo é formado pelas duas primeira letras gregas do nome Cristo, ou seja, (χ) e (ρ) seguidos por **Alfa** (α) e **Omega** (ω), na horizontal, primeira e última letra do alfabeto grego: “Deus no princípio e no fim” ou o *Nihil sin Deo*

⁵⁵ Cf. **Dialogues**. p.90-91.

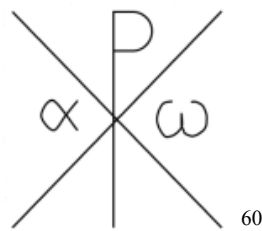
⁵⁶ O iconoclasmo na ortodoxia nasce (mas não perdura) do encontro de três dogmas: o dogma islâmico, o dogma do monofisismo de que era adepto Leão III, que acreditava na concepção divina do Cristo, além da influência judaica do Livro do Deuteronômio, que em Êxodo 32:19 relata Moisés constatando a idolatria dos israelitas em torno do bezerro de ouro em honra de Baal. Os cristãos maronitas, também partilham da crença de que Cristo era apenas Deus sobre a terra, e não Deus e Homem, como crêem os católicos.

⁵⁷ Cf. A.HAUSER. **História social da literatura e da arte**. São Paulo: Mestre Jou, 1982. p. 206.

cristão⁵⁸. Este fato deteriora as relações com a igreja católica ocidental, pois os papas Gregório II e Gregório III tentaram rechaçar a atitude do monarca. Isso custou mais tarde represálias sobre as regiões do coração do ocidente como a Sicília e Creta, que viviam sob o domínio sarraceno.

O século VIII foi para o império bizantino o século iconoclasta ortodoxo por excelência, sendo que o auge da crise vem com o reinado de Constantino V, filho de Leão III, mas recuará sob o reinado de Leão IV.

Leão IV estava sob a influência de sua esposa, a imperatriz Irene, e quando faleceu, Irene assume o império em nome de seu filho Constantino VI. Francamente iconófila e cristã fervorosa, com Irene, a política iconoclasta mudou totalmente e em 787 ela condena o iconoclasmo em um concílio em Nicéia. Portanto 57 anos depois da promulgação de Leão III, e depois de tantos déspotas influenciados pela força do império muçulmano, uma mulher restitui o culto e a veneração aos ícones.⁵⁹



O restabelecimento das imagens foi acompanhado por uma profunda crise no império e em 797, com o assassinato de seu filho, Irene tornou-se a primeira mulher *basileu*⁶¹.

Contudo, a crise estava longe de terminar, ao contrário se prolonga por dramáticos altos e baixos.

Mais tarde, entre 814 a 843, sob o império de Leão V, o Armênio, o mundo bizantino atravessa outra crise iconoclasta ainda mais severa que a primeira. Um novo nome feminino surge na cena imperial: a imperatriz Teodora, que reabilita o culto ao ícone. E com ela uma nova fase se inicia: a da reconstituição de tudo o que fora perdido nos anos de domínio iconoclasta, de arrestaço e destruição de imagens, não apenas em Constantinopla, mas em vários outros domínios do oriente médio, como por exemplo, a destruição em grande escala da imagem e de símbolos cristãos em *todas* as igrejas da Palestina, dominada por Yazid II⁶².

⁵⁸ Cf. TURCHI, Nicola. **La civiltà bizantina**. Turim: Fratteli Bocca, 1915.

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ Monograma do Cristo.

⁶¹ Título dos imperadores bizantinos.

⁶² Cf. GRUBE, J.Ernst, **Mundo Islâmico**. Coleção O mundo da Arte, Tiragem especial para distribuição da Encyclopaedia Britannica do Brasil, Publicações LTDA. 1966, 86 p. O iconoclasmo do século VIII foi o causador de grandes lapsos na história da arte cristã oriental deste período.

Ironicamente a crise termina onde começou: com a ordem de Teodora para que restaurassem e recolocassem a imagem de Cristo sobre a Porta Chalké e com a restituição da imagem, com a decoração das igrejas, Hagia Sophia em Constantinopla, por exemplo.

Iniciada com a vaidade de soberanos, cristãos e bispos, nem um pouco insensíveis à acusação de idolatria, além de grandemente inferiorizados diante da busca da pureza que o islamismo pregava, particularmente nas províncias orientais da Ásia Menor⁶³ esta crise revela o conflito do mundo masculino que, ao medir forças a fim de estabelecer territórios e firmar poderio instaura um hiato na sua história,

*“... pois o homem mais ‘realista’ vive de imagens” posto que os símbolos jamais desaparecem da atualidade psíquica: eles podem mudar de aspectos (como a substituição da imagem do Cristo pelo símbolo da Cruz), sua função permanece a mesma. Temos apenas de levantar suas novas máscaras”.*⁶⁴

A reconstrução do universo do ícone em sua divina função é celebrada ainda hoje na Igreja cristã oriental como um triunfo da ortodoxia sobre o iconoclasmo, com o restauro, pela via feminina, da iconofilia hierofânica, própria do feminino que recompõe, restaura, restitui, *revifica* não somente a imagem, mas o *culto à imagem*.

Caberia aqui uma fecunda discussão sobre a mulher e a imagem, a tolerância, a veneração e a disponibilidade do espírito “feminino” quanto às imagens, capaz de gerar e de recuperar o culto dado ao ícone, esta ‘imagem-fruto’ de todas epifanias. Porém este não é o objetivo deste trabalho.⁶⁵

Constatamos, então, que o iconoclasmo bizantino nasce, cresce e morre influenciado pela política islâmica da época. Seria praticamente impossível sua duração em um universo tão amplamente povoado pela imagem como Bizâncio. Isso porque a imagem no mundo bizantino pertence a mais profunda marca da cristandade, que assim como no mundo católico tem em Deus feito homem, no verbo encarnado a teofania suprema, a total possibilidade de compor e expurgar o desejo de visualizar o divinal. Fato que não ocorre no islamismo, mas esse é o tema do próximo tópico.

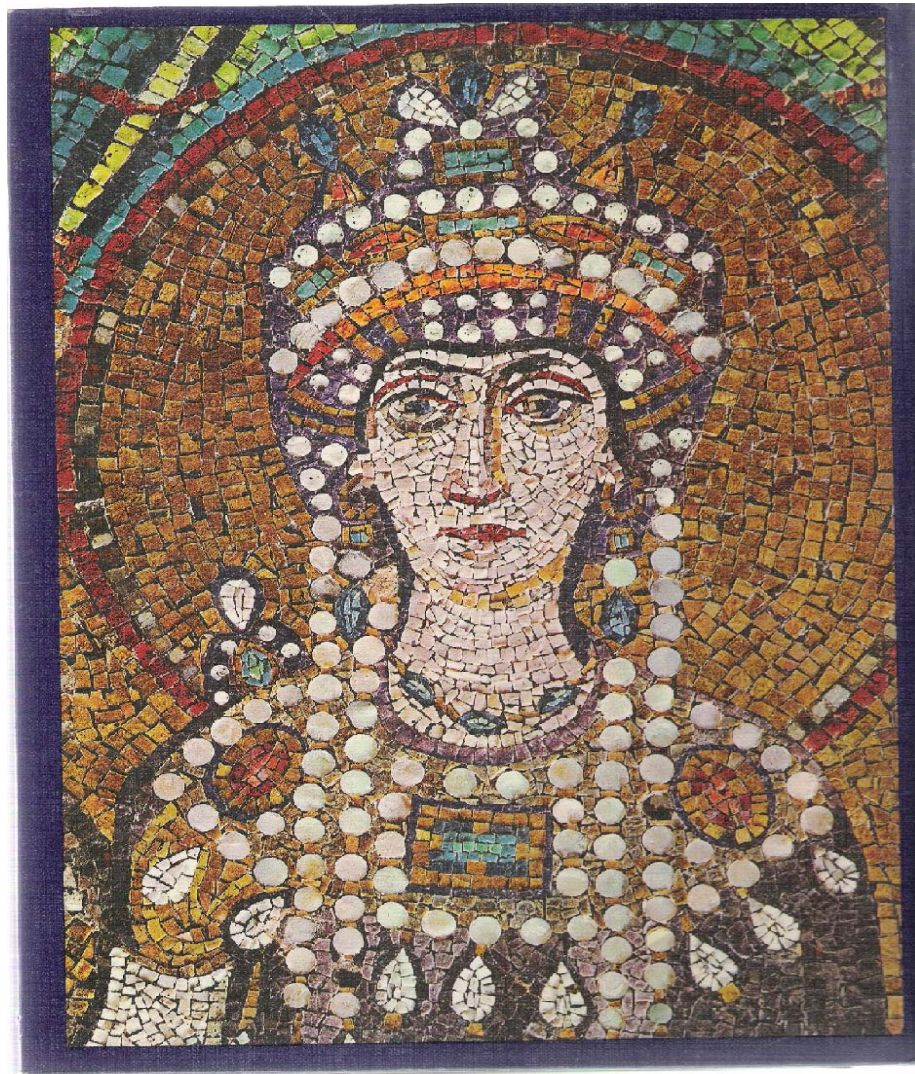
Esta imersão no mundo bizantino explicaria de que maneira as culturas se interpenetram e são geradoras de outras num trânsito fundamental para o entendimento da

⁶³ Idem, pg. 87.

⁶⁴ ELIADE. Mircea. **Imagens e Símbolos**. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p12.

⁶⁵ No antigo Islã, apesar de toda a fobia iconoclasta as bonecas eram “toleradas” e as meninas podiam brincar livremente para com isso nelas cultivar o espírito materno.

derivação deste fenômeno iconoclasta além do islamismo, também na cristandade. O cristianismo nasce e se desenvolve num mundo em que a religião, o império e o patriotismo estavam estreitamente ligados. Seria redundante lembrar as barbáries iconoclastas cometidas⁶⁶ em seu nome, como a “Fogueira das Vaidades”, episódio em que, coordenados pelo monge Savonarola, queimaram-se centenas de livros e quadros na cena florentina.



67

O iconoclasmo foi, portanto, um fenômeno que aconteceu privilegiando elementos que mais tarde foram considerados arte religiosa, tanto em termos de imagem como de hagiografia. Mais tarde a arte muçulmana se desenvolveria fundamentada na manifestação deste verbo, principalmente através da caligrafia, conforme Adorno:

⁶⁶ O episódio iconoclasta florentino encabeçado pelo monge Savonarola (1452-1498) é um dentre vários. Cf. F. T. PERRENS, **Jerome Savonarola, sa vie, ses prédications, ses écrits**. Paris, 1853.

⁶⁷ A imperatriz Teodora, Séc. VI. Mosaico. S.Vitale, Ravena. Cf. **Cristandade Clássica e Bizantina**, *Op. cit.* pg 49.

*“O caráter artístico específico que existe na arte deve deduzir-se, enquanto ao conteúdo, do seu Outro. Determina-se na relação com o que ela não é”.*⁶⁸

Assim, acreditamos também que não há como fragmentar a história da interdição da imagem dentro das civilizações como compartimentos estanques.

*“C’est que les civilisations ignorent le culte du pur, elles n’inventent que dans le mélange ».*⁶⁹

Em uma civilização as mudanças acontecem simultaneamente. Mas a confecção estudada do que faz a base de uma literatura e mais especificamente da poesia árabe sobre a guerra passa absolutamente pelo estudo de dogmas específicos da religião islâmica, de suas intensas ligações com o surgimento da caligrafia enquanto arte, e do arabesco como agentes formadores de uma poética própria. Este último surge não apenas enquanto motivo decorativo, mas assumindo a adoção das formas vivas – a imitação da natureza - como consequência da interdição da imagem.

O arabesco que se reproduz indefinidamente, repetitivamente, em fecunda profusão, reinventa o modelo pitagórico - herança helênica - de formas geométricas que abolem a figura humana tornando-se finalmente, um dos agentes da composição poética absolutamente presente no modo de construção poético, conforme mostraremos.

Isolar o fenômeno iconoclasta nas artes e dentro da civilização muçulmana em si seria ignorar o movimento que fez com que uma cultura se entrelaçasse à outra, num feérico arabesco, sendo causa e influência de culturas que, por razões diversas, têm sempre a imagem como o primeiro símbolo a ser rechaçado.

E finalmente acreditamos também que para entender certos dogmas religiosos e sua extensão sobre a civilização que os criou é preciso avançar sobre sua concepção primeva, e quiçá retroagir além da fonte - no caso do Islã, a revelação a Maomé – para poder traduzir sem preconceitos ou simplificações modernas reducionistas o dogma como tal despojando-nos da rejeição pelo desconhecido, assim como pelo desinteresse em explicar e aceitar ao outro abreviando sua verdade em nome do estereótipo. É preciso pelo menos tentar ver o outro.

⁶⁸ Cf. ADORNO, Theodor. **Teoria estética**. Lisboa : Edições 70, 1979. p. 13 .

⁶⁹ MEDDEB, Abdelwahab, *in*: **Islam, la part de l’universel**. Paris : Bibliothèque des débats, Ministère des affaires étrangères, ADPF, 2003. p.11

1.4 - As razões da interdição da imagem no Islã ou o Absoluto como *Ασκεματιστος*.⁷⁰

Desde seus primórdios a imagem no mundo muçulmano remete a uma realidade absolutamente sagrada e contida no Alcorão. Para os muçulmanos, a recitação do Alcorão, mesmo por um crente que não tenha a bagagem suficiente para compreender seu conteúdo, reproduz a força do sagrado contido no verbo divino, e o crente apropria-se da força e da virtude deste conteúdo.

Para os seus seguidores, o Alcorão contém a Sabedoria que anima o Universo diante dos olhos humanos, e através da predominância do escrito e do verbal, corresponde a uma escolha muito nítida desta civilização.

Por um lado, apesar de conter inúmeros relatos sobre a vida e a ação dos Profetas e santos, esses temas nunca tentaram os artistas muçulmanos, nem tampouco os relatos sobre a vida de Maomé ou de seus principais discípulos. Mas por outro lado a linguagem do Alcorão é extremamente imagética. Ela relata, por exemplo, como Deus criou Adão com Suas mãos⁷¹, sentou-se em Seu Trono, ou em certos trechos fala de Deus e de Seu rosto. Ora, essas expressões antropomórficas foram dignas de intenso debate e a teologia islâmica decidiu que compreender essas realidades literalmente significaria cair num realismo antropomórfico grosseiro. Sua resposta a este fenômeno foi que as expressões “mãos”, “rosto” ou “Trono de Deus” traduziriam uma forma de realidade não assimilável a uma *mão* ou a um *trono* material, terrestre, mas a um modo de ser impensável para os homens. As próprias visões que o Profeta teve de Deus, fonte de todo misticismo que mais tarde se presenciaria na obra de Ibn Arabi e de tantos outros mestres do sufismo que encantaram Goethe, estão descritas em um texto de admirável beleza, mas jamais foram retratadas:

“J’ai vu mon Seigneur sous une forme de la plus grande beauté, comme un jeune homme à l’abondante chevelure, siégeant sur le Trône de la grâce ; il était revêtu d’une robe d’or ; sur sa chevelure, une mitre en or ; à ses pieds, des sandales d’or »”⁷²

Este pudor quanto a retratação desta visão poderia nos conduzir às profundas razões da atitude muçulmana diante da arte assim como às razões do iconoclasmo. E quão diversa é a

⁷⁰ Do gr, *Askématistós*: Que não pode ser retratado.

⁷¹ Cf. Surata XXXVIII, 75: “*Ó Satan, o que te impede e te prostermares diante daquilo que minhas mãos criaram?*”, ou em XXIII, 88: “*Gloria àquele que tem em suas mãos o comando de todas as coisas*”.

⁷² Cf.: Cf CORBIN, H. *L’imagination créatrice dans le soufisme d’Ibn Arabi*, Paris : Flammarion, 1958.

realidade cristã, em que o Cristo desde os Profetas do Antigo Testamento é esperado e convive na terra junto com os homens, conforme aponta em Baruc:

“Ele apareceu sobre a terra e permaneceu entre os homens”.⁷³

Ou ainda no Novo Testamento:

“E o Verbo se fez carne e habitou entre nós, cheio de graça e de verdade, e vimos sua glória, glória como do unigênito do Pai”. João, 1.14.⁷⁴

Nesta altura de nossa reflexão estamos transitando do termo *iconoclasmo* para *aniconismo*. Do grego *εικον*⁷⁵, aniconismo, ou recusa da imagem, carrega consigo neste contexto o caráter sacramental que exclui o *quebrar*, típico das origens, e começa a plasmar uma outra noção: a de *ασκεματιστος*, ou o *impossível de ser retratado*.

Podemos então nos perguntar em que medida *a imagem* teria o poder de profanar o sagrado, e assim sendo, de que forma a *linguagem* do texto corânico serviria simultaneamente como véu e como tradução? E estamos vislumbrando, ainda que distante o domínio da escrita, da poesia e a literatura em si. Porém, antes cabe a definição das razões da interdição da imagem.

Henri Corbin em seus ricos estudos consagrados a questões filosóficas e espirituais muçulmanas traduziu um termo caríssimo aos pensadores muçulmanos que consiste na noção daquilo que eles chamam de *Alam al- mithâl*⁷⁶.

Na fé muçulmana existem três dimensões na realidade universal e particularmente na realidade humana:

- 1) O mundo dos arquétipos, idéias puras dos fenômenos possíveis tais quais aparecem no “Espírito de Deus”.
- 2) O mundo da matéria densa onde tempo e espaço cercam a realidade.
- 3) E o mundo *imaginal*, que é a zona existencial intermediária entre as duas anteriores. Neste lugar os arquétipos se particularizam, tomam forma sutil, e penetram num outro “*temps et un autre espace également d’ordre imaginal*”⁷⁷.

⁷³ Bíblia. Português. **BÍBLIA SAGRADA**, Baruc, 3.37. São Paulo: Editora Ave Maria, Tradução dos originais mediante a versão dos monges de Maredsous, pelo Centro Bíblico Católico, 1987.

⁷⁴ *Op. cit.* p.1384.

⁷⁵ Ícone: “*imagem*”, pelo latim *icone*.

⁷⁶ T.d.A.: “Mundo imaginal”. Henri Corbin prefere o termo *imaginal*, a imaginário e suas conotações de fundo psicológico contemporâneas.

Ora, cada ser humano participa ao mesmo tempo dessas três dimensões. Perceber o mundo imaginal e nele atuar equivale ao momento em que o espírito está em comunhão divina, em oração, em que o espírito é “convidado” à fusão permitida pela oração e neste momento as imagens que cria são internas. A percepção dessas imagens internas revela ao crente que ele ascendeu ao plano divino dos arquétipos. Neste estado é que se dão as visões, em estado de sono ou vigília, que informam o sujeito sobre os níveis superiores de seu ser e de seu destino. Foi chegando a este nível que muitos místicos muçulmanos se ‘apropriaram de seu destino’ ou foram iniciados, chegando a um estado de “fusão”, ou contração no sentido místico da respiração, seja com a divindade, um anjo, um Profeta, um santo ou um sábio do tempo passado. Ibn Arabi afirma em muitas ocasiões ter composto várias de suas obras principais sob inspiração do próprio Profeta Maomé. Para a doutrina *sufi* as formas surgidas no *Alam al-mithāl* são perfeitamente verdadeiras, reais, vivas não se incorporando ao sentido de delírio ou fantasia. O misticismo cristão conhece o mesmo gênero de transe e encontra em S. João da Cruz (1542-1591), uma de suas mais belas visões:

*“Oh, noite que juntaste/
Amado com Amada/
A amada no amado transformada”.*⁷⁸

Muito antes de São João Batista, o místico muçulmano Ibn Arabi (1165-1240) já formulara:

*“Minha amada são três/
Três e, no entanto apenas uma/
Muitas coisas parecem três/
Não são mais que uma/
Não lhe dêem nome algum /
Como se tentasse imitar alguém”.*⁷⁹

Os dois últimos versos são carregados de inspiração anicônica e sustentadores do poder da divindade como o único a deter o poder da criar. Os versos também remetem á

⁷⁷ *Op. cit.* p. 209.

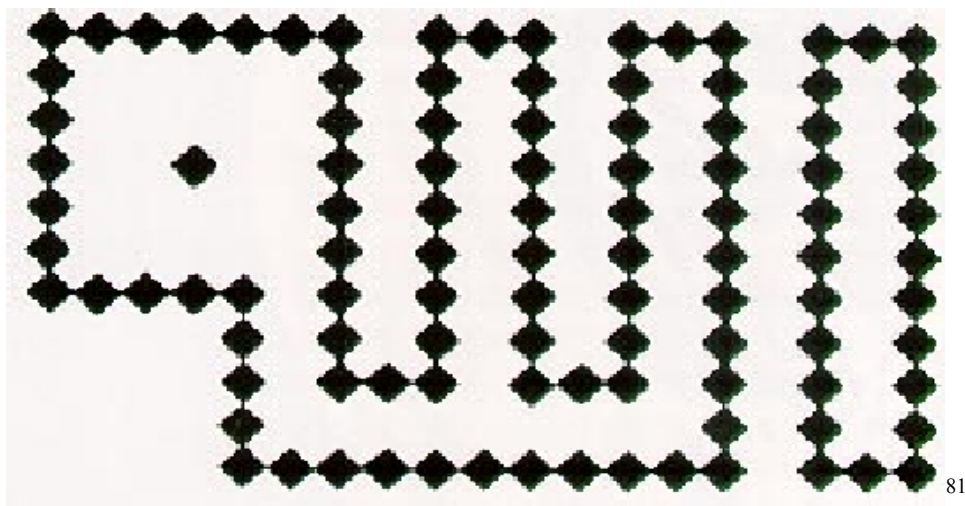
⁷⁸ Cf. São João da Cruz Doutor da Igreja. Petrópolis, Editora Vozes e Carmelo Descalço do Brasil, Tradução das Carmelitas Descalças de Fátima, e Carmelitas Descalças do Convento de Santa Teresa, e Carmelo de Piracicaba, 2000, pg. 27.

⁷⁹ ARABI, Ibn, **L’interprète des désirs**. Paris : Albin Michel, 1996, p 50.

formulação cristã do Deus Uno e Trino, Trindade santa do cristianismo que está oculto no amálgama do misticismo islâmico.

Excelentes estudos ressaltando as implicações filosóficas e espirituais deste tema⁸⁰ denotam que a imagem dita real, ou seja, a forma *imaginal*, capaz de revelar ao homem os mistérios de seu próprio ser, assume uma função de tal modo sagrada que o artista muçulmano hesita em representá-la. Pois projetar esta intimidade particular e sagrada de cada ser, em um mundo em que a realidade impura e material das formas que seriam possivelmente capazes de expressar essa realidade sutil - no caso, as formas artísticas caracterizadas pela pintura e escultura, - seria arriscar desnaturalizar, adulterar o conteúdo e anular através da revelação, do traçado o *ícone* secreto que cada ser tem como sua verdade íntima que se aloja no corpo físico, projeção efêmera desta verdade.

Considerando o significado de aniconismo como a negação da representação, a negação de todo antropomorfismo, a rejeição de tudo o que possa representar o sagrado, aproximamo-nos da visão muçulmana. Nela, a arte figurativa de certa maneira usurpava as verdades imaginais, que se situa na consciência do crente, *situs* principal da percepção do sagrado, ao invés de, como quer a arte, conforme um de seus conceitos, preparar o humano para a recepção dessas epifanias. É aproximando-nos igualmente do mistério essencial que o artista muçulmano tentou proteger caso ousasse uma reprodução profanadora.



81

⁸⁰ Cf. CORBIN, Henri, *L'islam iranien*. Paris:Gallimard, 1971. vol. II.

⁸¹ *Allah*.

1.5 - Hegel: uma das concepções ocidentais da arte muçulmana.

Se Goethe exclamava no *Divan Oriental e Ocidental* “*Oriente e ocidente não podem mais estar separados*”, como um eco do pensamento místico *sufi*, era porque seu espírito visionário e convencido de que em sua época nascia uma literatura universal, (*Weltliteratur*), especialmente movido pelo espírito de cosmopolitismo que tanto inspirou os mestres alemães e que integrou nobres intelectuais inimigos de Bonaparte que saíam de França, como Mme. de Staël, ele escreve o *Divan* bebendo em fontes extra-européias e se aprofunda nos místicos persas iniciado que fora por Herder desde 1792. No dizer de Abdelwahab Meddeb, “...Goethe viverá sua *hégira em direção ao Oriente, sua expatriação até a poesia do Islã e a ambivalência que ela entretém cantando o amor divino com os procedimentos do amor carnal*”⁸². Goethe já percebia a íntima correlação entre civilizações e a necessidade de um princípio de tolerância entre os povos, tão enfatizado mais tarde no século XVIII por Voltaire. Com o célebre *Canto a Maomé*, que Hegel também conheceu e comentou brevemente na *Estética*, e com o *West-Ostlicher Diwan*, (1814-1818) revelou-se seduzido pelo mundo muçulmano, assim também como Ruckert, admirador que era dos poetas pré-islâmicos já conhecidos por seletos grupos ocidentais através da tradução inglesa de W.Jones desde 1783.

O conhecimento e o voltar-se pra o outro e buscá-lo na intenção de conhecê-lo, revelar as sombras do mundo das culturas desconhecidas eliminando os resquícios do estereótipo que a mão de muitos orientistas batizou, aconteceu junto com a descoberta do mundo também desconhecido do inconsciente pela psicologia em seus princípios, no século XIX. Mergulhos nas sombras que poderiam se transformar em luzes.

Esta atitude foi modernamente defendida pelo escritor e filósofo Edward Said, que criticou e combateu com veemência em um conjunto de obras traduzidas em 37 idiomas, principalmente no volume *Orientalismo*, o que ele chamava de « *a principal doença de nosso tempo* »⁸³. Para ele, as visões « fundamentalistas » ou « essencialistas » através das quais os grupos humanos cedem à tentação de dividir a humanidade em entidades compostas por “nós” e “os outros”, “oriente”, e “ocidente”, são atualizações do pensamento orientalista antigo de que as civilizações sejam imutáveis e impermeáveis uma às outras. Edward Said falecido em 2004, e professor de literatura comparada na Universidade de Columbia, levantou a bandeira do humanismo laico, hoje uma das principais armas contra a barbárie num mundo onde prospera a arrogância, o neo-colonialismo e os fanatismos obscuros.

⁸² MEDDEB, Abdelwahab. **A Doença do Islã**. Belo Horizonte : Humanitas, 2003. p. 151. Tradução de Clarice P. M. Mourão.

⁸³ SAID, Edward. **L'Orientalisme : l'orient crée par l'Occident**. Paris : Seuil, 1996. p. 50. T.d.A.

Voltando a Hegel, este, seduzido pela poesia dos místicos muçulmanos principalmente pela obra dos persas Jalálu'd-din al-Rumi (1207-1273) e Hafiz (1320-1289) dirá que esta específica forma poética muçulmana é uma criação artística própria da “*idade madura do espírito*”⁸⁴ e ressalta: “*Ninguém (como al-Rumi) esteve mais apto a ressaltar o pensamento de tal forma ornado em plenitude e revelado em beleza*”.⁸⁵

O mestre de Stuttgart, que comenta Goethe com a reverência serena e generosa de quem faz versos, define essa poesia como a de alguém que :

“Touché par l’esprit de l’Orient musulman et cultivant toute la flamme poétique dans ses veines, il soutient, même dans le polémiques, la liberté de sentiments ce qui a été pour lui source infinie de”.⁸⁶

Porém, a sua concepção sobre a arte muçulmana muito antes que o orientalismo, enquanto domínio de estudo científico existisse. Portanto eximimo-nos de julgar sua concepção aos olhos da crítica feita ao orientalismo hoje, e sim, considerá-la como uma das ricas reflexões sobre a arte muçulmana em função do valor deste pensamento hoje, muito mais que pela sua real verdade.

Depois da religião, Hegel considera a criação artística a segunda forma ou esfera espiritual que expressa a união do objetivo e do subjetivo. Para Hegel a arte representa o Absoluto *como imagem*, e como intuição sensível. Vemos aqui que rumos podem tomar o pensamento hegeliano ao ser confrontado com a arte muçulmana, com os valores da civilização muçulmana depois da explicação da noção de *Alam al-mithâl* vista supra. Na sua concepção, a arte em sua mais elevada expressão quer evocar a religião:

“...non l’esprit de Dieu, mais la forme de Dieu, puis le divin et le spirituel en général. Dans l’art le divin doit devenir visible; l’art l’exprime dans l’imagination et l’intuition”.⁸⁷

Tomando a poesia mística muçulmana como única representante da consciência artística muçulmana ele a define como a arte em que a substância,

⁸⁴ HEGEL, **L’Esthétique**. Paris:Aubier, 1944, volume II, pg.80.

⁸⁵ Ibidem. Vol.II, p..81.

⁸⁶ Ibidem. Vol II, p. 70.

⁸⁷ Ibidem. Vol.II, p. 343.

“...qui est l’un et le tout, est libérée de toute particularité et immanente à tous les phénomènes dont elle est à la fois la source qui les engendre et l’âme qui les vivifie, elle est perçue comme une présence affirmative, et le sujet, renonçant à lui-même, se confond amoureusement avec l’essentialité des choses et les appréhende et se les représente à travers celle-ci »⁸⁸.

Deste texto que é de uma riqueza infinita, mas que está extremamente condensado, deduzimos três idéias que o dividem.

Na primeira, constatamos que o objeto na consciência islâmica é reconhecido como individualidade absoluta, como um Uno espiritual cujo centro está em si mesmo e é independente e liberto de toda particularidade e exterioridade.

Na segunda idéia vemos que o sujeito se apresenta como subjetividade espiritual, mas que é dependente de seu objeto: não possui centro em si, mas em seu objeto absoluto.

E finalmente a relação entre o sujeito e o objeto é uma relação na qual toda oposição é suprimida, uma vez que o objeto não apenas gera o sujeito, mas é sua razão de ser, aquilo que o vivifica: o objeto então se apresenta como a própria alma do sujeito, ou seja, em união positiva com este. Mas para que esta união seja perfeita, o sujeito escolhe renunciar livremente a si mesmo enquanto particular, a fim de se confundir amorosamente e positivamente com seu objeto, sem que este renuncie a si mesmo enquanto generalidade puramente espiritual.

Ora, a união do objeto e do sujeito se realiza nesta consciência. Porém, na medida em que esta consciência tem seu centro no objeto enquanto generalidade, e não no sujeito enquanto concreto esta realização se instala fora do mundo sensível, o qual é completamente excluído e em conseqüência não pode querer contar com nenhuma presença na representação artística.

Pensando desta forma, o significado que a arte muçulmana deve expressar é a da unidade absoluta de Deus e do Homem, do espiritual e do natural. Mas para Hegel, esta unidade permanece abstrata; é por isso que sua representação não pode e não deve se realizar em nenhuma representação figurativa, em uma criação plástica:

« C’est le divin qui constitue le centre autour duquel se rangent les représentations de l’art. Mais conçu comme unité dépourvue de forme et échappant par-là au travail figuratif et formatif de la fantaisie.

⁸⁸ Ibidem. Vol.II, p..343.

*C'est pourquoi il est interdit aux Mahométans de se faire de Dieu une image accessible à la perception qui évolue dans le sensible ».*⁸⁹

O divino constitui o centro, mas é concebido como desprovido de formas, e sendo em torno dele que se organizam as representações da arte, justifica-se porquê na arte muçulmana, através da religião o Absoluto seja considerado irrepresentável, ou, *askématistós*.

1.7 - Conclusão do Capítulo I.

Se o cristianismo é a religião que, devido a Encarnação, é conduzido pela sagrada concepção do Corpo e este mesmo Corpo constitui seu símbolo, seu *ícone*, o islã, por sua vez tem como poder simbólico a voz que se incarna no Texto. Nele, a imagem está velada pudicamente pela palavra, e do Texto a palavra migra e invade todo espaço ávido para recebê-la, como acontecerá com toda produção artística sacra.

Assim, a realização estética, e posteriormente literária, em ambas as civilizações é alimentada por esses símbolos, como a caligrafia, na tradição islâmica, em que o *verbo* é o ícone, e a pintura e a escultura na tradição cristã, em que o corpo está no centro.

O Alcorão, considerado o signo-fonte que simboliza a palavra incriada e eterna de Deus, Livro que contém a palavra escrita, ouvida e recitada – pois para o árabe a *repetição* ou *dhikr*, - constitui o fundamento da vida. Para o muçulmano o pensamento corânico é perfeito e sua língua perfeita por se tratar do Verbo do Altíssimo que desceu a terra. Verbo que se fez escrita.⁹⁰ Daí surgem todas as manifestações iconoclastas desta religião e suas raízes penetram o fazer artístico de forma dominante e perene, manifestando-se na modernidade sob as mais variadas formas, inclusive na poesia moderna.

O périplo que realizamos neste capítulo interpretando as concepções corânicas concernentes à proibição da imagem, a influência das mesmas na história bizantina, e o comentário do filósofo Hegel sobre a arte muçulmana, em especial sua explicação sobre a interdição da arte figurativa, são umas das premissas possíveis para a compreensão de um fenômeno maior: a poesia árabe nascida da guerra, revelando em certa medida seus ícones ocultos, suas imagens secretas, sua “figuração” e sua plasticidade velada que o conteúdo verbal ressalta expressando-o veementemente.

Este raciocinar nos distanciou falsamente do fazer poético; mas é prudência que nos remete a compreensão de várias fontes, e através dela estamos seguros de que esse rigor

⁸⁹ Ibidem. Vol I, p. 213.

⁹⁰ HANANIA, A. *Op. cit.* p.40.

traduzido por um olhar histórico, religioso e sociológico, além de filosófico, age em favor da compreensão do fenômeno poético, ao qual nos debruçaremos adiante.

Estamos certos de que as referências orientais e ocidentais utilizadas se respondem em um tipo de jogo de ressonâncias que atravessam os obstáculos dos séculos, das línguas, das fronteiras que separam os discursos e as disciplinas. São, portanto, condutoras do sentido que o texto oculta, inteligência do modo de composição literária árabe moderno que o poeta tão bem soube empregar, conforme demonstrará a nossa análise.

CAPÍTULO II

O NASCIMENTO DA ESCRITA ÁRABE E O DESTINO HIERÁTICO DA ARTE CALIGRÁFICA

2.1 – O legado nabateu, ou o islã anunciado.

“L’Islam, ne l’oublions pas, est venu parfaire et clore un cycle, celui des prophéties, et non pas innover.»⁹¹

Muito antes de passar a existir como motivo iconográfico, decorativo, estilizado e vertiginosamente refinado, muito antes de metamorfosear-se na mais fecunda, harmônica e representativa das artes islâmicas e de transformar-se no arauto sagrado da Palavra transcendente, incriada, reveladora da transmissão de uma mensagem como santa e fundadora de uma civilização, a escrita árabe já existia de forma estrita, usada apenas para fins seculares, porém presente. Pertencendo ao grupo das escritas derivadas do ramo Camito-Semítico, juntamente com o hebraico, o etíope e o sudanês, línguas chamadas consonantais, devido ao fato de apenas as consoantes serem representadas, a escrita árabe, é segundo a maioria dos especialistas, de origem nabatéia, por sua vez uma língua de origem aramaica.

Os árabes pré-islâmicos, para quem a tradição oral era primordial e o poeta a memória da tribo, aprenderam com os povos nabateus⁹², o assim chamado estilo *cursivo*.

Os nabateus, instalados nas terras bíblicas do reino de Edom, na Arábia do Norte, atual Jordânia, por volta do séc. IV a.C., cuja capital era Petra, falavam e escreviam uma variante do aramaico. Este povo foi progressivamente desenvolvendo uma escrita cursiva formal, especificamente nabatéia. O contato estreito com os povos árabes, tanto nômades como sedentários, foi agregando à escrita nabatéia termos e construções gramaticais propriamente árabes. Esta interação simbiótica de idiomas foi extremamente fecunda, pois culminou no fato de que, no século II a.C. os nabateus já falavam o árabe conservando o aramaico apenas como língua oficial.

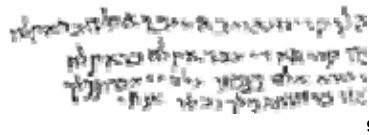
⁹¹ *Spécificité et diversité dans l’art islamique: une interview avec A.S. Milikian-Chirvani*, in: *Revue d’Etudes Orientales*, Paris, 1993, pg.132.

⁹² Povo semita de origem aramaica apareceu pela primeira vez na região de Petra, antigo território edomita. Ali foram derrotados pelo rei sírio Antígono. Os nabateus foram importantes para o comércio no norte da Península Arábica. Dominaram a região do Golfo Pérsico, a Arábia e o mar Vermelho. Em 105 Trajano converteu o reino dos Nabateus na província romana da Arábia.

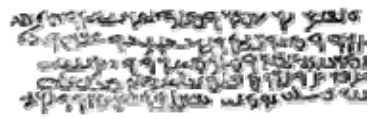
Assim, a escrita árabe nasce como um ramo vicejante por volta do séc VI da escrita nabatéia, para expandir-se na época de Maomé, em Meca e em seguida em Medina. Foi neste meio em que as formas embrionárias do islã ganharam seu contorno definitivo que surgiu e se desenvolveu a primeira escrita especificamente árabe, o *Jazm* (جزم).

As linhas duras, angulosas e a proporção das letras do *Jazm* podem ter influenciado a grafia cúfica. Isto se deu por volta do século VII, quando então a escrita árabe ganha real importância, respaldada em seus propósitos germinadores pelo advento e posterior engrandecimento do islã. Antes de “... *assumer le statut d’écriture sacrée que Dieu avait spécialement choisi pour transmettre à l’humanité son message divin.*”⁹³, a escrita árabe não consistia senão de rudimentos gráficos utilizados primeiramente para mementos e outras funções leigas utilizada posteriormente também para o registro de poesia.

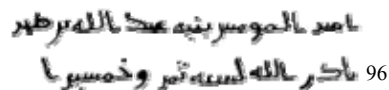
Estamos ainda distantes dos estilos caligráficos formais que se ramificaram e marcaram a sensibilidade árabe relativa à vinculação mística Deus e Verbo.



94



95



96

Dominando as planícies sírias de Houran, a cidade nabatéia de Bosra, (séc. II a.C) chamada Bohora antes de se tornar *Nyatrajana Bosra* sob o domínio do imperador Trajano, já havia sido citada nas inscrições do faraó Tutmés III (séc. XIV a.C., XVIII dinastia egípcia). Antiguidade daquela que reinava no *carrefour* dos tempos cujo destino era anunciar uma nova civilização. Mesmo após o fim da hegemonia do império romano que a ocupou, Bosra, berço possível da escrita árabe, representou importante papel na primeira época da cristandade, pois, além de ser o ponto de cruzamento das rotas de caravanas e lugar de repouso de Trajano, em Bosra existiu um dos mais antigos monastérios cristão nestoriano, o qual guarda curiosa relação com os primórdios da história islâmica.

⁹³ Cf. SAFADI, Yasim Hamid, *Calligraphie islamique*, Paris: Ed.Chêne, 1978. *Op. cit.* p. 20.

⁹⁴ Inscrição nabatéia original de Asla Petra, séc I. a.C.

⁹⁵ Inscrição nabatéia sobre o túmulo do poeta pré-islâmico Imru al-Qais, em Namarah.

⁹⁶ Estilo cursivo arcaico tomado de uma inscrição datada de 677.

Um dito da tradição que faz referência de peso à cidade de Bosra, conta que Maomé, entre os dez ou doze anos de idade teria ido a Damasco, acompanhado por seu tio e tutor Abu Talib⁹⁷. Passando pela cidade de Bosra ele teria conhecido um monge cristão nestoriano de nome Buheira, ou Bahira⁹⁸. Conta-se que o Monge ao ver chegar a caravana, aproximou-se e iniciou uma conversa com Abu Talib. Ao conhecer o sobrinho deste, em um diálogo marcado por visões e intuições proféticas, o monge predisse a profecia e a vocação do profeta então menino.

Episódios da vida do Profeta Maomé são relatados ainda que alguns deles não confirmam certeza absoluta. Os *Hadiths* foram repassados oralmente e muitas passagens são postas em questão quanto a sua possível não-veracidade por alguns estudiosos, apesar de serem consideradas passagens santas e verdadeiras pelos maometanos. A aceitação dessas e de sua fidedignidade deve, contudo, seguir por um caminho plausível:

*“A verdade deve estar a meio caminho entre uns e outros: aceitando as passagens biográficas conservadas no Alcorão, sobre cuja autenticidade e contemporaneidade com os fatos não cabe dúvida, não há por que admitir todas as ampliações das mesmas que, com coleta anterior das tradições orais, Ibn Ishaq (704 – 768) realizou e Ibn Hixan reelaborou. Tampouco há razões para aceitar que todas essas ampliações sejam invenção dos discípulos do Profeta. (...) A transmissão oral das tradições no islã primevo não foi sempre tão fiel quanto se poderia desejar, e por isso encontram-se versões contraditórias de um mesmo fato cujo ponto de origem está no testemunho da própria pessoa que os presenciou”.*⁹⁹

Dentro da regência das linhas históricas e religiosas que também evidenciamos nesta tese e que privilegiam as confluências do mundo islâmico e o mundo cristão, o fato deste belíssimo relato da Tradição ter se passado em Bosra, cidade que conhecia a escrita é importante para as linhas que este trabalho segue.

A cidade de Bosra e toda a cultura por ela transmitida, por pertencer ao povo que legará aos primeiros árabes o conhecimento da letra sugerem finamente que a escrita, instrumento que fixará a mensagem corânica, tenha sido desde sempre dentro do islã tocada

⁹⁷ O Profeta ficara órfão quando ainda criança.

⁹⁸ Há sugestões do nome deste monge ser *Pahuru*, conforme aparece numa inscrição nabatéia. Cf. J. Vernet, *op cit*, pg. 59.

⁹⁹ Cf. VERNET, Jean, *Op cit* pg. 56.

pelo aspecto hierático que a própria visita do Profeta àquele sítio lega, e que mais tarde a arte caligráfica se encarregará, em sua expressão máxima, de exhibir, reverenciar e consagrar.

Sugere igualmente que, quer seja sinal dos tempos, visões ou solicitações do espírito dentro da religião do verbo feito verbo, neste episódio reside a eterna ressonância da melopéia devocional islâmica do *maktoub*¹⁰⁰, em cujo equivalente - *αναγκη*¹⁰¹ - cristão, estava imerso o nestorianismo. José Ortega y Gasset, que percorreu intrigado com as confluências religiosas entre a Espanha e o legado árabe, principalmente sobre a poesia de Ibn Hazm, diz o seguinte a propósito :

*“ Não é só da Síria de onde sopra sobre os árabes o grande vento da Antiguidade, como da Pérsia, da Bactriana e da Índia. (...) Isso trouxe consigo, por exemplo, que os árabes pudessem ter bem cedo seu Aristóteles, e, ao contrário, o cristianismo suscitador do islã fosse o nestoriano e o dos monofisistas, dois perfis arcaicos da fé cristã”.*¹⁰²

Neste ponto da história, cristianismo e islamismo são consubstanciais por comungarem da letra em sua presciência devocional de monoteísmos existentes e *à venir*, pela antevisão de futuros próximos ligados ao surgimento de uma civilização e de uma fé, pela sua apropriação das práticas hierofânicas e epifânicas, como nesta extraordinária mescla mística que os escritos - eles mais uma vez - atestam.

2.2 – Expansão da escrita árabe ou a ex-pressão da letra.

*“Nun. Pelo Cálamo e pelo que com ele escrevem...”*¹⁰³

É das planícies sírias de Houran e dos estritos usos proporcionados dentro do núcleo pré-islâmico de onde surgira que a escrita árabe, moldando as primícias latentes de uma

¹⁰⁰ Participio passado de *Kataba*, (escrever). Cf. R. Blachère et M.Gaudeffroy Demombynes Grammaire de l'arabe classique. Pg. 13 « A raiz árabe é puramente consonantal. As vogais são apenas elementos de derivação. Difere assim nitidamente da raiz nas línguas ido-européias, onde aparece sob a forma silábica, ou seja, com as vogais cuja variação e as alternâncias representam um papel essencial no mecanismo e na história dessas línguas.” (T.d.A) A palavra tem a acepção do inexorável, do destino e da fatalidade. Voltaire, em **Zadig, ou la destinée**, certamente mergulha no intertexto árabe.

¹⁰¹ Do grego: *ananké*, o destino, a necessidade.

¹⁰² *Op. cit.* pg.186..

¹⁰³ Surata 68, dita “Al Calam”. A palavra *Nun* pode significar tanto a letra N do alfabeto árabe como a palavra tinteiro. Várias suratas começam pela pontuação de letras do alfabeto árabe.

civilização, ganha os largos intervalos arábicos, determinando em Meca e depois em Medina, o destino incontido da Revelação.

Ao final do século VII a língua e a escrita árabes já enoveladas fremem em simbiótica associação mística e prática mais e mais favorecidas e enobrecidas, seja pelos devotos contornos espirituais da fé, seja pelo desdobramento em usos e fins que pouco a pouco ascendem a um sentido prático, oficial e demótico. São então impostas à administração de todos os países alcançados pelo islã.

A necessidade de consignar o Alcorão - que foi, ele próprio, em seus primórdios, difundido pela tradição oral¹⁰⁴, - praticamente obrigou os árabes a reformarem, apurarem e embelezarem sua escrita, com o intuito de torná-la digna da mensagem.

Os incrementos paulatinos da escrita árabe aconteciam em direta proporção com o desdobramento do império muçulmano e dos povos árabes enquanto civilização.

Tendo-os resgatado da imersão idolátrica em que se encontravam e, a partir da mensagem da revelação, instituído condutas e leis que se adaptaram ao perfil daqueles povos, seja combatendo velhas crenças ou destruindo concepções que “(...) *só se elucidam convenientemente a partir do conhecimento da Arábia pré-islâmica*”¹⁰⁵, o islã embrionário viu-se diante da necessidade imperiosa de organização do texto para fixação definitiva e difusão da revelação. A escrita então passa a ser o agente desta configuração documental do texto, apartando-o dos frágeis, porém impressionantes esteios da oralidade.

A *escrita* árabe dos povos da *jahiliyya* coincidia, em sua primitiva construção, com as práticas arcaicas destes povos do “tempo do paganismo” no tocante às leis e costumes concernentes à organização e direitos tribais. Tanto a escrita quanto a cultura e o *modus vivendi* árabes eram rústicos meios de expressão eleitos pelo primitivismo tribal, - (sem julgamento da importância antropológica deste, mas com a certeza de ser o único possível até aquele momento) - e calcados em uma ordem estabelecida que se desfazia.

O advento do islã munido tanto de novas práticas religiosas e aportando uma formidável bagagem arquetípica, quanto simbolizando uma nova ordem social regente, assim como o desaparecimento progressivo do povo nabateu e de sua escrita são exemplos desta passagem osmótica de uma civilização à outra, de um modo a outro, de uma práxis a outra. A transformação da cultura árabe acontece absorvendo a cultura nabatéia e sua escrita que se extinguem. Transformando esta herança simbolizada pela escrita juntamente com a alteração dos costumes primitivos da Arábia pré-islâmica, os árabes estão gerando e trazendo à luz uma nova cultura, uma nova ordem, que é a ordem *corânica*, derivada da *herança-letra-nabatéia* e da *reformulação-sociedade-paganismo*.

¹⁰⁴ Eram chamados *Huffaz*, aqueles que em Meca, no tempo do Profeta, sabiam todo o Alcorão de cor.

¹⁰⁵ HANANIA, Aida, *Caligrafia: forma do espírito árabe islâmico*. In: www.hottopos.com.

Ora, se considerarmos as religiões como sistemas simbólicos e imaginários e nos aproximarmos por analogia da maneira pela qual os lingüistas concebem as línguas notaremos que, segundo eles, se toda língua é capaz de expressar todas as formas de discurso e formular todas as possibilidades abertas ao espírito humano, o estado desta mesma língua escrita passa a ser o reflexo do estado histórico-religioso de seus locutores.

Envoltos numa espécie de paganismo considerado pernicioso, porque estagnado e empobrecido, a sociedade tribal árabe assim reunida em torno de cultos esparsos estava excluída da possibilidade de descobrir desinências simbólicas que a escrita passa a encarnar. Somente após isso, após a consciência de si tomada através do reconhecimento do mundo rumo ao qual a sociedade árabe não cessa de se dirigir pelo advento do islã, é que se compõem as primícias de uma fenomenologia propriamente árabe. Desta fenomenologia surgirá, conforme veremos adiante no capítulo terceiro a originalidade de uma poética também exclusivamente árabe.

Apesar deste adormecimento causado pelo paganismo difuso e um tanto caótico das diversas tribos em relação à codificação e decodificação simbólica, as sociedades árabes arcaicas pré-islâmicas, fechadas na gentilidade foram, todavia, capazes de gerar uma poesia cuja linguagem que mais tarde o islã se apropriará explorando os lineamentos da escrita para a expressão da composição de sua estrutura intrínseca enquanto sistema religioso total e como civilização. Por isso o recuo até os tempos da *jahiliyya* nos parece fundamental, pois é dentro destes traços da Arábia pré-islâmica contidos na religiosidade reunida sob a forma do culto, é que – para usar de imagem tão cara aos árabes do deserto – jorravam as fontes do pensamento simbólico refletido no argumento do qual o poeta – antigo e moderno - se valerá.

O que significa dizer que há uma profunda confluência entre o plano lingüístico e o plano antropológico, e dentro deste, o plano religioso está contido em fluência, o que justifica, abona e esclarece o entrelaçamento dos planos propostos até o presente.

2.2.1 - O Alcorão como pedra angular na construção da escrita árabe.

A ação de registro das mensagens começou com aquele que foi um tipo de amanuense do Profeta, Zayd ibn Sábét, a quem em seus últimos anos de vida Maomé ditava as revelações recentemente recebidas. Abu Bakr incumbe da mesma função Ibn Sábét e a codificação do Alcorão foi realizada um mês depois da morte do Profeta, pois vários *Huffaz* tomaram em combate a rebeliões insurgentes no país.

A sucessão califal se incumbia da codificação do Livro e, na regência de Othman, o terceiro califa, foram copiados cinco exemplares expedidos às principais regiões do império que também se expandia. Todas as cópias posteriores do Alcorão são derivadas desses cinco primeiros exemplares, - como são cinco pilares do islã - e eram escritas em um tipo de escrita de influência nabatéia denominada *Jazm* a qual influenciou o cúfico, sobre o qual discorreremos abaixo.

Do *Jazm* e neste mesmo período, século VII da era cristã, - primícias deste intento diligente, zeloso, decidido senão emulativo do uso do signo pelos primeiros árabes - surgem as variantes medinenses (originária de Medina) e mequenses (originária de Meca): o *Mail*, um tipo de escrita deitada, o *Mashq*, uma escrita alongada, assim como o *Naskh*, uma forma inscritiva. Apenas as duas últimas permaneceram.

Portanto, desde suas origens, a escrita árabe conheceu a bifurcação fecunda que originou em cada ponta um estilo: o *Moqawwar wa-modawwar* (curvo e arredondado) e o *Mabsot wa Mostaqim* (alongado e reto) ao qual pertence o cúfico e o assim chamado *Mashq*.

Apesar do nomadismo característico dos povos arábicos e dos rigores de sua existência nos desertos, além de todos os aspectos religiosos sobre os quais discorreremos supra, os árabes possuíam, contudo, uma copiosa e rica poesia pré-islâmica, de estilo absolutamente inteligível e nobre, porém de tradição *oral*. Conheciam, portanto, o poder e a beleza das palavras, sendo o poeta um tipo de arauto, de mensageiro do sagrado, noção que o islã não mais irá tolerar¹⁰⁶.

Porém, a escrita insurgente era ainda insuficientemente dotada para o registro desta poesia, por exemplo, a qual, ultrapassava em muito em argumento lingüístico, gramático e lexicográfico o ambiente de onde retiravam os subsídios para o panegírico, para as máximas, a sátira e a poesia amorosa, gêneros poéticos existentes.

Por este argumento justifica-se afirmar que o Alcorão é “...*linguistiquement parlant le triomphe de l'arabe*”¹⁰⁷. Recusando todos os dialetos conhecidos na Península, Maomé escolheu a *linguagem da poesia* para a transcrição das mensagens, realizando assim a *κοινε*¹⁰⁸ árabe, conforme explica André Miquel:

“...*le langage utilisé par les poètes préislamiques, sorte de κοινε littéraire, peut-être à l'origine dialecte d'une région limitée, promu en*

¹⁰⁶ Discorreremos sobre esta questão no capítulo III.

¹⁰⁷ MIQUEL, André. **La littérature Arabe**. Paris: P.U.F. Collection Que sais-je ? 1981. p.14.

¹⁰⁸ Do grego *Koinè* (κοινε) significa “comum”, e designa a língua única, comum a todos, que substitui, após as conquistas de Alexandre Magno, a pluralidade dos dialetos gregos. Esta língua, mais simples que o grego clássico e mais flexível na absorção de elementos novos, torna-se o instrumento indispensável para a comunicação dos povos tão diferenciados que constituem as monarquias helenísticas. É interessante notar que o grego bíblico seja de Septuaginta ou do Novo Testamento tinham como escrita o *Koiné*. N.d.A

*tout cas, dès avant l'islam, au rang de langage poétique commun, dont l'aire d'extension pousse, de l'Arabie centrale et orientale, très loin vers le nord, jusqu'au marges steppiques de Syrie et de Mésopotamie. À ce langage qu'il réemploie pour son usage propre, le Coran apporte le poids formidable de sa propre caution ”.*¹⁰⁹

Isso significa dizer que há uma profunda confluência entre o plano lingüístico e o plano antropológico, e dentro deste, o plano religioso está contido em fluência, o que justifica, abona e esclarece o entrelaçamento dos planos propostos até o presente.¹¹⁰

A decisão da estratégia cultural árabe-islâmica é realizada nos dois primeiros séculos da Hégira, quando os objetivos maiores geravam uma outra bifurcação: de um lado o estabelecimento da distinção entre as ciências fundamentais, que organizavam os saberes religiosos e de outro lado as ditas ciências anexas, que hierarquizavam os saberes profanos, dentre eles a poesia. Ambas necessitavam de uma escrita propriamente fundamentada, à qual a linguagem poética empresta suas formas, tornando-se o árabe clássico, conforme André Miquel, diferente do assim chamado árabe dialetal:

*« Ainsi né de la poésie préislamique et sanctionné par la Révélation, cet idiome deviendra l'arabe classique, ou, comme on dit, "littéral": celui, en d'autres termes, de la littérature ”.*¹¹¹

Tanto a escrita árabe como a linguagem poética ganharam com a autoridade impingida pelo Alcorão ao utilizá-las, pois, conclui A. Miquel:

*«Le Coran va jouer enfin un rôle essentiel dans la fixation du goût poétique et l'autorité qu'il lui donne revienne à instituer plusieurs paliers dans la communication à accentuer, plus encore qu'en toute autre culture, la coupure entre langage noble et langage parlé, entre littérature et dialecte, entre littérature enregistrée et littérature populaire.»*¹¹²

Além das formas especiais emprestadas à poesia, a redação da mensagem foi exigindo também uma laboriosidade estética apropriada, a inserção de uma beleza que moldasse a

¹⁰⁹ MIQUEL, A *Op. cit.* pg. 14.

¹¹⁰ BENCHEICK, J. E. *Op cit.*pg III.

¹¹¹ *Op. cit.* pg 14

¹¹² *Op. cit.* pg.14.

palavra através da plasticidade e elaboração que certas escritas trouxeram. E dentre as primeiras escritas desenvolvidas a partir do *Jazm*, está a escrita cúfica. É sobre ela que discorreremos com maior ênfase por ser a escrita hierática predominante nas cópias do Alcorão e aquela que mais modelos gerou.

2.2.2. - A escrita cúfica.

*“Quando o cálamo tiraniza ele liga o que estava separado e separa o que estava ligado”.*¹¹³

O cúfico foi primeiramente chamado *hiri* pelos árabes pré-islâmicos devido à semelhança com a escrita desenvolvida na cidade de Hira, na Mesopotâmia. Mais tarde com a construção da cidade de Cufa, no Iraque, (aprox. 627-638) por Sa’d Ibn Abi-Waqqas, sob a dinastia Omíada, e a proximidade de Hira a Cufa, o estilo passou então a se chamar *khatt al-Kufi*, ou escrita cúfica.

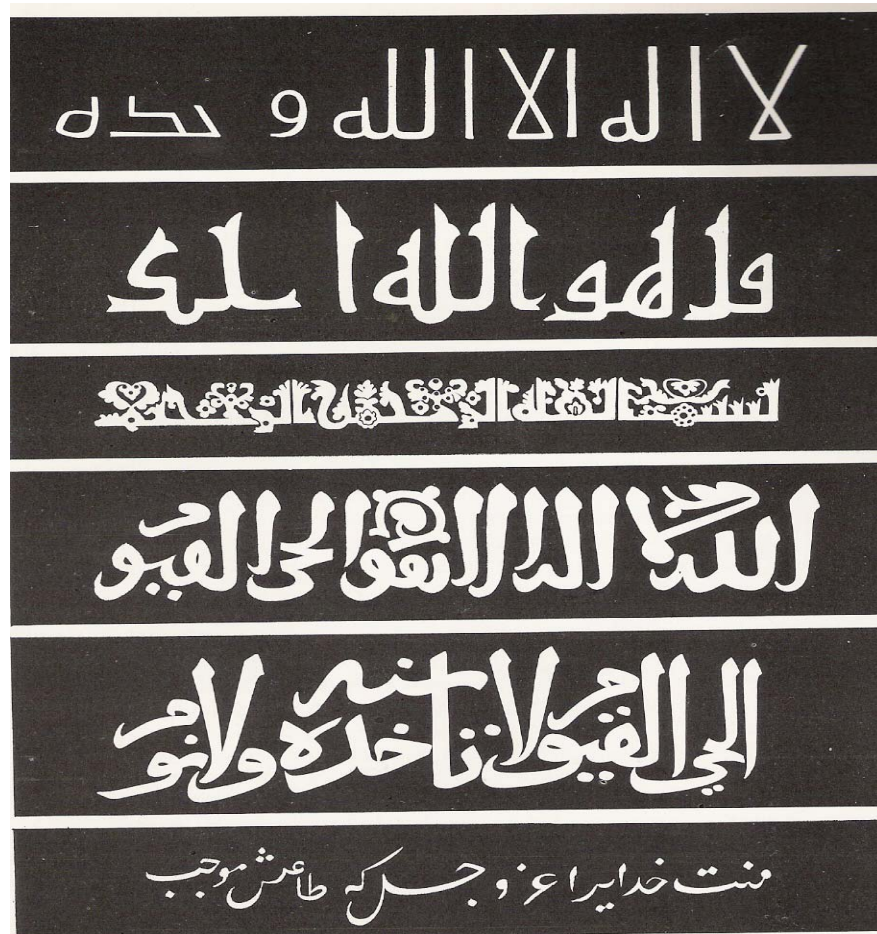
A diversidade do cúfico e das escritas dele derivadas se deve, entre outros, à vontade dos múltiplos povos convertidos ao islã em conservar os textos corânicos e transcrevê-los, moldando cada um seu estilo caligráfico, o que fez com que o cúfico indiano diferisse do cúfico iraquiano que por sua vez era totalmente diverso do cúfico iraniano, egípcio, ou mais tarde, com a evolução da conquista árabe ao cúfico marroquino e andaluz.

*“Las nuevas zonas en que se extiende la cultura árabe van a desarrollar a su vez nuevos estilos, entre los que destaca el cúfico. Deste estilo ornamental proceden los tipos oriental y occidental extendido este entre el norte de Africa y Andalucía”.*¹¹⁴

¹¹³ Ibrahim al-Souli, calígrafo do séc. X.

¹¹⁴ DE COZAR, Rafael. **Poesía e Imagen, Formas difíciles de Ingenio Literário**. Sevilla: El Carro de la Nieve, 1985. p.189.

¹¹⁴ De cima para baixo, 1) *Cúfico simples*, de uma pedra sepulcral egípcia (790 d.C.). O cúfico simples é caracterizado por traços retos verticais e formas angulares de letras. 2) *Cúfico folheado* de uma pedra sepulcral de Kairouan, Tunísia (952 d.C.). Neste tipo os traços verticais terminam em folhas e meias-palmas; 3) *Cúfico floreado* de uma pedra sepulcral egípcia (848 d.C.), Museu de Arte Islâmica, Cairo. O final das letras é realçado pelos desenhos florais e meias-palmas, enquanto as letras de formas circulares são interpretadas como rosetas; 4) *Naskhi* de uma pedra sepulcral egípcia (1285 d.C.) Museu de Arte Islâmica, Cairo. O *naskhi* é uma forma cursiva e nele as verticais não são muito importantes; algumas folheações foram tiradas do cúfico; 5) *Thuluth* no tambor do mausoléu da Princesa Thugal no Cairo, morta em 1384. O *thuluth* é uma forma mais cursiva e elegante que o *naskhi*. As palavras são colocadas uma acima da outra, em duas ou até mais linhas; *Nastalik* da primeira página do Gulestan de Sadi, Bulkhara, (1543) No *Nastalik* as linhas horizontais e as formas arredondadas são exageradas os pontos colocados ao acaso, as linhas nem sempre são retas. Tudo isso faz do *nastalik* uma forma de escrita muito elegante. Cf. E. Grube, *Op.cit.* p. 2.



Destarte, os variados estilos e traços caligráficos agem como fios cosendo e bordando os diversos bastidores simbolizados pelos países da conquista muçulmana. Eles os transformam em extenso traçado de confluências reveladoras do modo de diagramação mental de um povo, no caso o árabe, modo este que engloba tanto os processos cognitivos e sua consequência mimética responsável por uma maneira específica de criar, inclusive os modos de criação poética, além do modo de tecer, esculpir, caligrafar entre outros.

A arte caligráfica árabe simbolizou a vitória dos artífices do cálamo desde os teares de Tabriz, aos confins visigóticos dos reinos nasridas de Espanha, até se fixar no imaginário faci, último entreposto de nossa pesquisa sobre os estilos caligráficos, antes da poesia árabe sobre a guerra marroquina, a qual analisaremos em modos comparativos.

A necessidade de embelezar o Livro cooperava intimamente com a formação do espírito artístico, ainda que estes calígrafos e copistas não tivessem se apropriado do desígnio artístico, mas a função estética logo germinava. Estética latente nas entrelinhas da arte caligráfica que exteriorizava as expressivas e misteriosas manifestações da composição

mística da mensagem, a qual moldada pelas formas simbólicas ligava-se definitivamente à substância da vida espiritual.

Reiteramos que os estilos caligráficos eram gerados conforme a necessidade, natureza e, principalmente, a nosso ver, segundo as demandas do traçado psicológico próprio de cada grupo; este é o fundamental gerador do estilo artístico com que cada modo de escrita se distinguirá, traçado este que se repercutirá mais tarde no fazer poético. Assim também seguirão as variações do cúfico.

Originalmente destacado pela marca angulosa de suas formas rígidas que tendiam à uma quadratura pronunciada, escrito sem os sinais diacríticos presentes em todos os outros estilos, o cúfico atinge sua perfeição na segunda metade do século VIII e assim se fixou por mais de três séculos, sua austeridade e beleza tornando-a a escrita preferencial nas cópias do Alcorão. Ali Ibn Aní Talib, sucessor do califa Othman, e primo e genro de Maomé, é considerado como o primeiro mestre da caligrafia árabe tendo desenvolvido um estilo muito particular de cúfico.

O rigorismo do cúfico foi pouco a pouco sofrendo um arredondamento de suas formas, possivelmente causado primeiro pelo aprimorar e desenvolver inevitável das técnicas empregadas pelos calígrafos primitivos incluindo não somente a evolução material dos tipos de cálamo usados, como a evolução do padrão estético.

Exercendo um profundo efeito em toda a caligrafia islâmica, sua estruturação, conforme Mohamed Aziza, a tornava uma escrita mais larga que alta, preferencialmente escolhida para uso em superfícies oblongas:

*“Sa froide éloquence, la savante géométrie de sa construction concertée rappellent à plus d’un titre certaines recherches picturales modernes »*¹¹⁵

A geometria acentuada do cúfico fazia dele uma escrita adaptável a qualquer espaço e material, desde as tiras de tecido, passando pelas bordas de bandejas cerimoniais, cobrindo preferencialmente monumentos arquitetônicos sacros cuja forma arredondada, seja de cúpulas e minaretes, a largura da escrita cúfica se adaptava visual e plasticamente melhor. São exemplos os palácios encontrados em Samarcândia do período Timúrida (aprox. 1200 d.C.), as inscrições que circulam a Cúpula do Rochedo (692), em Jerusalém e a grande mesquita de Córdoba entre centenas de outros. Estes dois últimos monumentos foram construídos sobre formas helênicas ou bizantinas herdadas e submetidas às necessidades da nova religião. Porém o sentido islâmico do belo honrava o sentido anicônico e a decoração se adaptava as novas

¹¹⁵ AZIZA, Mohamed. **L’image et l’islam**. Paris: Albin Michel, 1990. p. 50.

exigências levando a caligrafia, gesto inventado pela escrita, tanto aos volumes arquitetônicos monumentais quanto à página sagrada e todas as outras e todas as superfícies que pudessem conter a beleza que a caligrafia e o arabesco portavam.

E se é verdade que homens emigram, mas as palavras viajam, estas, viajando, fosse no lento passo das pias caravanas espirituais dos povos do islã, fosse na retumbante cavalgada expansiva do império islâmico, se transformavam paulatinamente, compilando a Letra, confessando seu destino profético ao ilustrar o Texto onde se lê:

*“Ainda que todas as árvores da terra se convertessem em cálamos, e o oceano em tinta, e lhes fossem somados mais sete oceanos, isso não iria esgotar as palavras de Allah, porque Allah é Poderoso, Prudentíssimo”.*¹¹⁶

¹¹⁶ Surata nº 31, dita “Lucman”, versículo 27.



117

*“Et, (...) la calligraphie en tradition islamique où le geste qui transcrit envahit tout support et toute technique disponible, du plus infime au plus monumental : parchemin, papier, tissu, verre, céramique, émail, plâtre, terracotta, cuivre, marbre, pierre, brique, matériaux brodés, dessinés, peints, gravés, repoussés, enluminés, pour décorer capes, coupes, coffre, boucliers, cottes de maille, murs, coupoles, calottes ou tambours ».*¹¹⁸

¹¹⁷ Prato de prata cinzelado. Arte dos Turcos Seldjuques (1066 d.C.). Segunda metade do século XII. Diâmetro 43,2 cm. As inscrições em cúfico estão no centro, como o nome do Sultão Alp Arslan (1063-1072) enfeitadas por motivos naturais e inscrições em cúfico também nas bordas.

¹¹⁸ MEDDEB, Abdelwahab, **Face à l’islam**, Paris : Textuel, 2004, pg 143.

Ou seja, a supremacia do verbo no islã se reflete em uma zelosa propagação da aplicação da caligrafia de modo a abranger todo o ambiente.



119

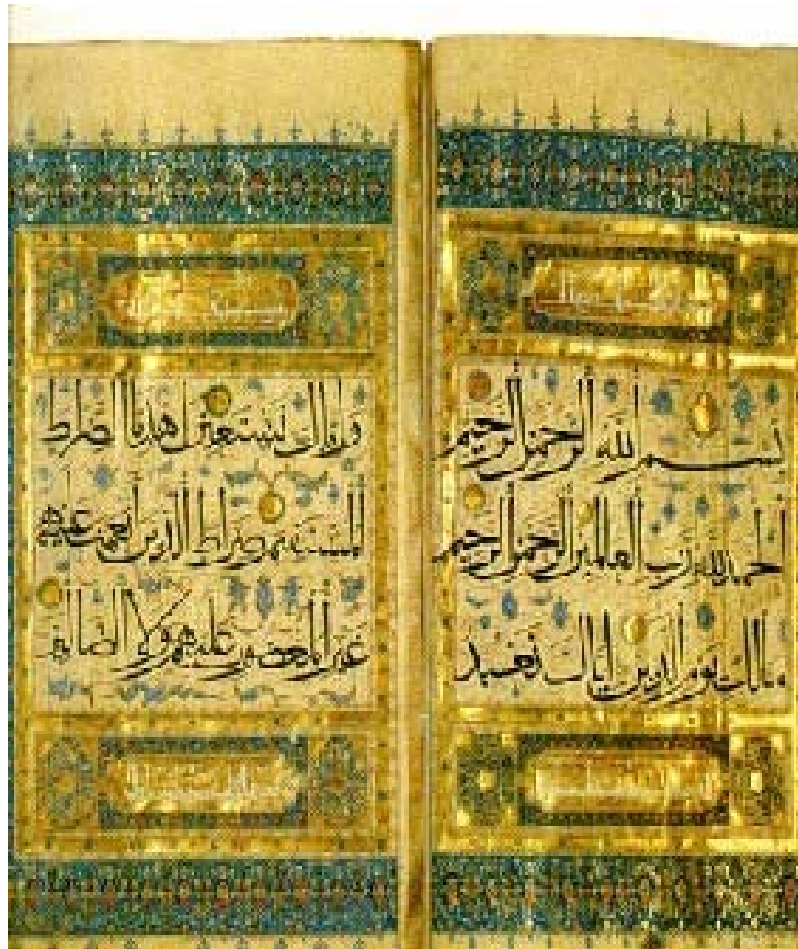
¹¹⁹ Tigela de cerâmica com decoração, de Nishapur, Khurassan, Irã, Séc.X. Diâmetro: 45,8. Freer Gallery of Art, Washington. Esta tigela decorada com uma forma peculiar de cúfico que tem uma impressionante semelhança com as formas de escrita uighur, da Ásia Central. Esta foi a primeira vez que a escrita árabe foi usada como elemento de importância em decoração de superfície. Cf. E. Grube, *Op.cit* pg 56.



120

Na medida em que a expansão política árabe seguia seu ritmo irrefreável, tornava-se também evidente e incontrolável a migração da arte caligráfica para além dos limites formais do Livro. Indo além das funções sagradas e saindo da austeridade original, o cúfico, com sua elegância simples e nobre se tornou uma escrita muito usada para usos epigráficos. Seu incremento e estilização continuaram até o século XII, data em que a escrita se tornou essencialmente decorativa segundo relata Abdelwahab Meddeb, se desenvolveu originando uma realização estética nutrida pelo sentido profano:

¹²⁰ Gur-i Amir, mausoléu do imperador Timur, Samarcândia, 1405. Sua decoração externa consiste tanto de azulejos e tijolos envernizados, como de mármore esculpido, onde se vêem as inscrições em cúfico.



121

As mutações do cúfico assim como seu traslado progressivo do ambiente do Livro sagrado para os objetos profanos assemelham-se, ao confluir das antigas funções, à mesma evolução e movimentação sofrida pelos hieróglifos egípcios. O estudo de Simon Singh sobre a decifração dos hieróglifos egípcios trás uma importante informação sobre este aspecto:

“Embora os símbolos elaborados dos hieróglifos fossem ideais para decorar as paredes dos templos majestosos (a palavra grega $\eta\epsilon\rho\omicron\gamma\eta\psi\pi\eta\iota\chi\alpha$ significa “entalhes sagrados”) eles eram demasiado complicados para registrar as transações mundanas. Por isso, a hierática evoluiu paralelamente com os hieróglifos, tratando-se de uma escrita para o dia-a dia, na qual cada símbolo hieroglífico era substituído por uma representação estilizada, mais fácil e rápida de escrever. Por volta do ano 600 a..C. o hierático foi substituído por uma escrita ainda mais simples, conhecida como demótico, o nome sendo derivado da palavra

¹²¹ Alcorão do período Mameluco.(1260-1389)

grega δημοτικά, que significa “popular”, refletindo suas funções leigas. Hieróglifos, hierático e demótico são, essencialmente, a mesma escrita – pode-se quase considerá-las como caracteres tipográficos diferentes.”¹²²

Da mesma forma realiza-se uma transcrição da Palavra, - plano hierático da caligrafia, que intentava revestir a mensagem com a aura de mistério e santidade plenamente resolvidos, - para o domínio ornamental que inexoravelmente acontecia, fez da caligrafia uma arte que alcançou uma abundância de estilos e riqueza de planos de manifestação e de estilos. As bifurcações que citamos supra, concernentes aos tipos de escrita, vêm surpreender as formas caligráficas: do mesmo modo em que as formas da escrita evoluíram até eclodir em arte seja de caráter sacro ou profano, também seguiram na direção da praticidade, ganhando o mundo exterior em toda sua extensão, gerando, assim como os hieróglifos, um uso demótico, cursivo, perfeitamente estabelecido e condizente com os empregos dos povos islâmicos tanto na ciência, na literatura, nas matemáticas, enfim, em todos os domínios das ciências humanas. De tal sorte que em meados do século X já estavam fixadas as seis escritas clássicas da caligrafia islâmica: o *Thuluth*, o *Naskh*, o *Muhaqqah*, o *Rayhani*, o *Tawqi* e o *Riqa’a*.

Cada um desses estilos era reservado a funções especiais: um era reservado apenas ao califa, outro aos ministros, um terceiro às mensagens dirigidas aos príncipes, assim como havia um estilo próprio para os tratados, outro para os contratos, outro para as finanças, e finalmente um estilo para a poesia.

Rafael de Cózar, citando Hamid Safadi reitera:

“En cuanto al cursivo, también va a desarrollar, del mismo modo que el cúfico, formas ornamentales, contando con figuras destacadas de la caligrafía artística, como Ibn Muqlah (séc. X), Ibn al Bawwab y sobre todo Y’aqut Al Musta’asimi (séc. XIII). Según nos dice Hamid Safadi: ‘Desde el siglo XIII y salvo en el Magreb, los estilos cursivos desplazaron al estilo cúfico, que solo retuvo su función ornamental’.”¹²³

De incrível plasticidade e elaboração a escrita *Thuluth* nascida durante o califado omíada contém um certo elemento lúdico e expressa um movimento de alegria vibrante na presença de todos os sinais diacríticos assim como na abundância de traços decorativos pequenos como farpas sobre as letras, as quais se ligam ou se entrecortam produzindo um tipo

¹²² SINGH, Simon, **O Livro dos Códigos**, Rio de Janeiro-São Paulo: Record, 2003, pg..225.

¹²³ COZAR, *Op. cit.* pg. 191.

de fluência cursiva de grandes e complexas proporções. Foi usada na poesia e na literatura nos manuscritos e na arte profana de modo geral, como o exemplo do *Makamat*, de Hariri, abaixo.



Não é nosso intento explorar e ilustrar os inúmeros documentos em cada uma dessas escritas, tampouco discorrer sobre a arte da miniatura persa ou árabe, na origem, confluência e complementação da caligrafia. A inserção deste modelo de escrita *Thuluth* é apenas para contrastar com a severidade do cúfico que associamos com o tom elegíaco da poesia sobre os mártires da guerra.

Esta evolução do cúfico para o demótico representado pelas cursivas, (principalmente pelo assim chamado estilo *nastalik* de origem persa), foi semelhante ao surgimento das letras diplomáticas ocidentais como a *Letra chanceleresca* adotada na chancelaria papal nos séculos XV e XVI para documentos diplomáticos. Tratava-se de um tipo de letra cursiva, desenvolvida na Itália do século XV, e que se tornou, com suas múltiplas variantes a escrita normal do Ocidente. Era também conhecida a *letra humanística*, surgida nos escritórios dos calígrafos florentinos quatrocentistas que consistiu no século XIX à letra livresca vertical,

¹²⁴ Pintura de uma cópia do *Makamat* de Hariri, Síria, 1222. Biblioteca Nacional, Paris. Cf. E. Grube, pg 56.

como recriação da minúscula carolina e que serviu de modelo aos primeiros tipos romanos de caixa-baixa.¹²⁵

De volta ao estilo cúfico, este então se recolheu à ornamentação sacra tanto monumental quanto do Livro, mas na viagem que realizou pelas extensões do império jamais foi abandonado principalmente pelos calígrafos magrebinos, conforme veremos abaixo, e gerou variações fecundas de formas e tipos, além das variantes andaluzas e magrebina, que estão profundamente ligadas aos processos poéticos desta região que analisaremos nesta tese e das quais oferecemos alguns modelos abaixo.

2.2.3. O cúfico magrebino ou o périplo da letra de *Ifrikia à Mauritania Tingitana*.

O volume XII da “*Encyclopedia e Diccionario Internacional – Organizado e redigido com a colaboração de distintos homens de ciencia e de letras – Edicção ricamente ilustrada com milhares de gravuras, muitas em côr*”, traz o seguinte texto sobre a história da conquista do Marrocos pelos romanos e das seqüentes dominações por outros povos:

“Em 50 A.C. os soberanos da Mauritânia, que se estendia desde o Atlantico à Numídia, da qual estava separada pelo Ampsaga, tomaram o partido de Cesar contra Pompeu, quando Juba, rei da Numídia, se declarou por Pompeu. Foi este o começo da penetração dos romanos na Mauritania. Em 17 A.C., confiaram a sua administração a Juba II, moço bérbere educado em Roma, e em 42 de nossa era reduziram-na a província romana, formando Marrocos a Mauritania Tingitana (de Tingos, Tanger), que foi muito menos romanizada e pacífica do que a Tunísia e mesmo a Argélia. Posteriormente, a Tingitana foi anexada à diocese de Hespanha, e depois à prefeitura das Gallias. Em 429, os vândalos, chamados de Hespanha pelo conde Bonifácio, que commandava em Africa por Belisario, enviado de Justiniano, imperador do Oriente. Belisario restabeleceu até Tanger o domínio byzantino, que, a partir de 620, foi repellido pelos wisigodos, idos da Hespanha. Em 681, começou a conquista árabe. Okba, um omniada, governador de

¹²⁵ Assim como a caligrafia árabe, o ocidente também desenvolveu sua caligrafia própria com caracteres próprios de uma região, como a Letra gótica, a Letra gótica cursiva ou bastarda do século XV, as letras chancelerescas formadas, cursivas, a Letra cortesã, redonda cerrada de pequeno módulo e com ligaturas, usada na Península Ibérica nos séculos XV e XVI, letra historiada, Letra Inglesa, Letra italiana, Letra monumental, Letra processual, Letra tabelioa, Letra tirada, Letra toledana ou Letra moçárabe, Letra travada entre outras.

Ifrikia (Tunísia) tomou Tanger; um dos seus generaes, Moça-ben-Nacem, foi au Riff e penetrou no Sous, ao passo que dois outros, Tarif e Tarek, passaram à Hespanha, onde bateram os wisigodos. Acompanhados de bérberes, os arabes foram até Poitiers, onde Carlos Martel os derrotou em 732. Mas o império omniada da Hespanha não deixou de ser fundado. Entretanto, mesmo em Marrocos, numerosas luctas existiam entre berberes e arabes quando em 788, Edris se refugiou da Arabia no Magreb, onde foi bem acolhido pelos bérberes, que o reconheceram por seu chefe. A seu filho Edris II (793-829) succedeu um periodo de anarchia, durante o qual fatímidas de Ifrikia e omniadas de Andaluzia dominaram alternadamente.

Os omniadas, tornando-se senhores unicos do maghreb, confiaram em 990 o seu governo ao zenek Ziri-Ibn-Atia, cujos descendentes governaram até 1069, approximadamente. Os Almoravides, que eram berberes do deserto ou sanhadja, apoderaram-se progressivamente de Marrocos. Yusef-Ibn-Tachefine tomou a Hespanha em 1068 e deu ao seu império uma grande extensão.

*Os almohadas ou unitários, também bérberes, comandados por Mohamed-Ibn-Tumeri, e depois por Abd-al-Mumin, tornaram-se os senhores do Maghreb (1140 a 1147) Al-Mumin estendeu o seu poder dEsde Trípoli a Tanger e sobre toda a Hespanha. Foi esta a época mais gloriosa da história de Marrocos.(...)A partir de 1400 approximadamente, os europeus fundam ao seus primeiros estabelecimentos na costa marroquina. Os portuguezes tomam Ceuta em 1415 os soberanos de Marrocos luctam entre si, enquanto que em Hespanha os christãos se apoderam de Granada (1492) e repellem definitivamente os mouros da Europa”.*¹²⁶

Foi este sítio dinâmico de sucessões alternadas e frequentes, de dominações poderosas e que assistia à ascensão e a interpenetração de reinos, sociedades, culturas e religiões, assim como à eleição da autoridade de soberanos fosse do deserto, fosse do continente europeu, que recebeu a escrita árabe e mais exatamente a forma caligráfica cúfica iraquiana.

Ao chegar ao Magreb, ocidente islâmico, refugio de dinastias partidas, mas também das miragens do paraíso tornadas realidade, distantes dos planaltos mesopotâmicos, da secura

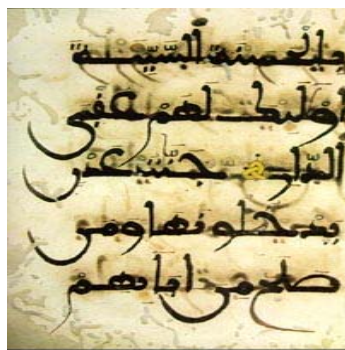
¹²⁶ **Encyclopedia e Dicionario Internacional**, Rio de Janeiro, Nova York: W.M.Jackson. S.d.Volume XII.

implacável dos arredores de Samara, da uniformidade cromática que uma certa Babilônia já sem jardins comunicava, afastados que já estavam os súditos de Marduk dos azulejos turquesa de *Ishtar*, as formas caligráficas em contacto com este novo mundo se expandem se transformam, respiram e se enovelam ao mundo para dele gerar a forma renascida. As informações de Milian-Chirvani vêm ao nosso encontro e estabelece que:

“Il y a sans aucun doute un art, ou plutôt, plusieurs arts parfaitement distincts de l’occident arabe. L’entité qui va de l’Extrême Occident (al-maghrib al-aqsa), autrement dit du Maroc, et de l’actuelle Algérie occidentale (Tlemcen), à l’Andalousie, a une personnalité aussi typée que l’architecture flamande par rapport à celle des pays d’Europe situés plus au Sud.»¹²⁷

Mutadas em impressionante riqueza de cores e novos traçados, essas formas caligráficas são reveladoras da atmosfera mediterrânea, da nova realidade e das novas cortes que ali se instalavam em luxo e esplendor, aumentados pela presença da própria natureza local e da riqueza territorial. Esta fortuita mescla de circunstâncias lega à letra viajante a nova personificação e o renovado do espírito do homem. Não há indiferença frente a tantas transformações e frente à recepção – pelo elemento berbere, árabe e espanhol, - e à absorção dos novos modos de composição que se estabelecem nesses confins ocidentais do islã.¹²⁸

Foi assim que o cúfico ocidental se desenvolveu, por volta de 670 em Kairouan, na Tunísia e seguiu rumo ao Marrocos. A forma cúfica surgida no Magreb é sensivelmente mais arredondada que sua homóloga iraquiana e suas curvas bem determinadas e os semi-círculos perfeitos são a marca principal da sua forma cursiva.



129

¹²⁷ M-CHIRVANI, *Op. cit.* Pg.131.

¹²⁸ Mohamed Messari esclarece em seu Livro *Mundos Marroquinos*: “Durante três séculos (período dos Almoravides e dos Almohades) o Marrocos a Andaluzia e o Algarve formavam uma só identidade política, administrada a partir de Marrakech”. *Op. cit.*, pg 10.

¹²⁹ Escrita magrebina típica.

Deste cúfico nasceu o *Magrebi*, escrita cursiva que ultrapassava em delicadeza as outras cursivas orientais pela fineza de suas linhas, a liberdade de suas curvas abertas, a clareza e o redondo de seu traçado e acima de tudo pelo floreado gracioso sob as linhas que lhes confere uma grande qualidade de integração. De curvas mais ricas e exuberantes, as consoantes finais terminavam invariavelmente em uma leve curva para a esquerda, enquanto que as letras mediais, ou o corpo da escrita que também possuem curvas para a esquerda podem se prolongar horizontalmente invadindo a área da palavra da linha superior. Esta mescla, este entrelaçamento de planos sugere o mesmo movimento de povos que a história revela. Marrocos e Espanha eram territórios que constantemente se invadiam e eram invadidos, e a forma de expressão máxima desses povos não poderia deixar de trazer presentes em sua essência e em sua forma os traços deste encadeamento tão ao gosto do conto árabe das Mil e uma Noites, onde cada noite trazia uma nova promessa mimética. A poética citação de Ortega y Gasset sobre os entrelaces mourescos e espanhóis é testemunha desta fecunda relação de culturas:

*“Porque nossa sociedade conviveu durante séculos com essa sociedade andaluza, pele contra pele, em roço contínuo de beijo e lançada, dando e tomando, de influxo e recepção”.*¹³⁰



131

O *maghribi* era uma escrita de linhas e plasticidade de sentido altamente sensual, o que fez com que alguns estudiosos a vinculassem à linguagem erótica, naquela acepção em que se dá a fusão do amor com a linguagem, e converte a caligrafia, assim como os caligramas, em plano transcendente, visual, musical e sensual imantado pela tela dos sentidos. Esta forma a arte caligráfica magrebina surge como totalidade e complexidade apropriadas à representação do mistério da palavra e porque não, da própria vida.

Os quatro estilos de Magrebi: o *Qayrawani*, o *Andalusi*, o *Fasci* e o *Soudani*, respectivamente escritas nascidas em Kairuan, Andaluzia, Fez e Sudão, têm todas elas sua história própria. O *Qayrawani* assemelha-se levemente com o *Naskhi* e possui ligaduras muito curtas. Há uma variante monumental utilizada no Alcorão. O *Andalusi* é mais compacto e

¹³⁰ ORTEGA Y GASSET, *Op. cit.* pg.185.

¹³¹ Estilo *Fasci*, Medersa Bou Inania, Fez.

mais delicado que os outros estilos. Originário de Córdoba misturou-se com o *Fasci* quando os árabes saíram do território espanhol. Já o *Fasci*, é de maiores dimensões que o *Andalouisi* menos rebuscado, porém. Já a escrita Soudani, primeiramente criada em Tumbuctu por volta do ano 1210 é a escrita favorita dos muçulmanos desta região. Suas linhas são mais espessas e suas letras mais densas que o *Maghribi* derivado do *Fasci* e do *Andalouisi*.



132

Acreditamos que o elemento magrebino na arte islâmica que se desdobra em páginas dos Alcorões e dos murais do mundo árabe, ainda que derivado das fontes iraquianas que o cúfico portava e ali instalou, movimentou-se - porque movimento é a vida da letra - e define-se, conforme sentimos, como uma atitude poética, particularmente lírica, de tendência mais sensual e neste ambiente se recria em profusão amniótica.



133

¹³² Estilo *Andalouisi*.

¹³³ Estilo *Fasci*

Conservando em surdina a experiência mística tão presente nos modelos persa e nos domínios da experiência emocional e religiosa que foi a tônica iraquiana, as formas magrebins de caligrafia não estão, contudo ausentes da esfera religiosa, muito pelo contrário. Ali estão presentes uma infinita variedade de ornamentação abstrata e um complexo sistema de abstração peculiar a todas as formas de arte islâmica reconhecidamente de origem árabe.



134

No contexto islâmico magrebino, especialmente marroquino, a abstração vem ligar a experiência exterior às elaboradas internalizações do sensível o qual eleva a letra além dos códigos lingüísticos e sua mensagem santa.

A vinculação ortodoxa da letra ao texto corânico faz parte das primícias do islã. Porém, abandonando os planos transcendentais da palavra, essas formas de tal maneira migraram e se misturaram criando sistemas embrionários de imagens e esquemas que variam desde os caligramas ao labirinto, às formas serpentina e infinitas de incomensuráveis arabescos, floreios e retículos, que fez com que o iconoclasmo se desfizesse em um eco dentro das mesquitas e mausoléus.

O grau de abstração das caligrafias magrebins determina os limites precisos entre o que é para ser lido e meditado em sua verdade dogmática e santa, e aquilo que foi feito para ser desfrutado pelos sentidos visuais e até mesmo táteis. Assim faz o narrador cego de *L'enfant de Sable*¹³⁵, o qual escondido dos vigias, passa uma noite inteira no palácio de Alhambra, percorrendo seus salões e pátios, tocando e assim “lendo” os poemas caligrafados nas paredes.

“J’ai passé toute la journée dans le palais d’Al Hambra. J’ai flairé les choses, j’ai senti les parfums de la terre et de la pierre, j’ai caressé les murs et laissé ma mains traîner sur le marbre, (...) A la fin de la journée, je me suis caché à l’intérieur du bain maure. Les gardiens

¹³⁴ Caligrafia marroquina com ornamentação improvisada

¹³⁵ BEN JELLOUN, Tahar. *L’enfant de sable*. Paris: Seuil, collections Points.1985.Cap.17, *La nuit andalouse*. p. 195.

n'ont rien vu. (...) Mes mains sur le marbre, c'était l'adieu à cette vieille mémoire. »

As formas caligráficas sejam elas o cúfico ou suas inúmeras variações, mas principalmente o *fasci*, estão de tal modo impressas no imaginário do escritor marroquino Tahar Ben Jelloun que ele não se furta de incluí-las neste personagem cego que delira e lê na sede da última dinastia árabe no ocidente.

No contexto benjelouniano as formas caligráficas estão impressas no subconsciente impulsionando as imagens e os traçados para o domínio da literatura. Novamente surge o Livro como o Centro de realização mimética, como novamente um microcosmo agora expondo a partir da orbe mental as singulares projeções da percepção determinando a evolução estética.



2.3. O Alcorão como *Imago Mundi*.

¹³⁶ Página do Alcorão em estilo *Andalusi*.

Adotando as importantes reflexões da história das religiões relativas ao modo de apropriação dos elementos sagrados e do próprio mundo por certos tipos de sociedades arcaicas ou tradicionais, pode-se tomar o Livro sagrado dos muçulmanos, iluminado e caligrafado conforme as insurgentes e em seguida amadurecidas formas artísticas como um microcosmo.

Para essas antigas sociedades, estes elementos criam um ambiente definido, cosmicizado e organizado surgido misticamente instituindo a ordem. O Livro, habitado pela revelação que rege a comunidade dos crentes através da voz que se encarna na letra, considerada como a própria manifestação do divinal, se transforma em espelho cosmogônico.

E o faz através de sua transcendência e na medida em que, compositora de um espaço místico realiza a absorção de elementos do mundo os quais altera e devolve através da arte que gera. Absorvendo o mundo, tal qual o espelho absorve a luz, o Livro se transforma em sítio de geografia mítica e sagrada onde estão reunidos e reconstituídos modelos arquetípicos de outros monoteísmos. O resultado é a gênese de um espaço que encerra uma orbe habitada pela mensagem de cunho transcendental e subjetivo, revelado, organizado e embelezado pela caligrafia e pelos arabescos, sustentando e confirmando uma totalidade que zela e impõe o sentido de *χοσμος*.

Esta ordem se contrapõe ao caos representado pelas difusas e esparsas manifestações hierofânicas pré-islâmicas, e à desordem e barbárie própria dos tempos da *jahiliyya*, época de idolatria, reino de gênios e demônios - *djinns e ifrits* -, conforme a terminologia árabe. As delimitações deste espaço são expressas dentro da história das religiões em seus aspectos formadores através de curiosos, porém ricos pormenores que contrapõem o caos e a ordem, conforme Mircea Eliade:

“Do outro lado, fora desse espaço familiar, existe a região desconhecida e temível dos demônios, das larvas dos mortos, dos estranhos – ou seja, o caos, a morte, a noite. Esta imagem de um microcosmo-mundo habitado, cercado de regiões desérticas identificadas ao caos e ao reino dos mortos, sobreviveu mesmo nas civilizações muito evoluídas, como as da China, da Mesopotâmia ou do Egito.(...) A destruição de uma ordem estabelecida, a abolição de uma imagem arquetípica equivalia a uma regressão aos caos, ao pré-formal, ao estado não diferenciado que precedia a cosmogonia.”¹³⁷

¹³⁷ M.ELIADE, *Op. cit.* pg 34.

Estão assim delimitados os ambientes *intra e extra muros* desta cidade mística islâmica, enriquecido igualmente pelos elementos do mundo natural contidos seja no antropomorfismo, seja nos traçados geométricos, ou na natureza de exuberância profusa que ali habita. Dentro do Livro estas formas que imprimem harmonia e beleza coabitam e são exercidas pelas iluminuras, pela própria caligrafia e pelo padrão geométrico dos arabescos. Este modelo infinito, influência helênica na arte árabe, o islã transformou na mais harmoniosa das heranças pitagóricas. Tão importante quanto a própria arte caligráfica, o arabesco sinaliza o limiar e arremata os confins deste Livro feito cosmo.

2.3.1. – O Arabesco labiríntico ou o *uterus* cosmogônico.

*“O mundo é um labirinto! Melhor será reconstruí-lo através da Arte e da Literatura”.*¹³⁸

No mundo muçulmano a noção de impermanência do homem unida à experiência do infinito e do transcendente é conhecida por todos os crentes e ilumina toda a arte, sob diversas expressões plenamente desenvolvidas como aquela que o arabesco revela.

No arabesco a continuidade de um padrão, seja ele abstrato, semi-abstrato ou parcialmente figurativo, vem expressar através de seu ritmo peculiar, por um lado a crença profunda na eternidade de todo ser, e por outro, um certo descaso pela existência terrena. Quando se baseia num padrão infinito de ramagem visualizada na divisão dos elementos (raiz, folha e flor), o arabesco se apropria da experiência natural e traz a natureza para dentro do Livro, gerando variações sobre o mesmo tema e imprimindo na finitude das superfícies, o infinito que somente existe no divinal. Ou seja: empregando o arabesco o artífice islâmico dissolve o peso da matéria, libertando-o através da leveza própria dos planos transcendentais que quer – paradoxalmente – fixar na matéria, recriando através dos elementos captados do mundo, um segundo mundo, seja ele expresso por uma cúpula monumental ou por um pequeno estojo de calígrafo. Esta idéia faz com que surja um mundo dentro do qual o objeto real não é reproduzido para expressar sua função, mas para ser o suporte de um elemento artístico que transcenda a “... *momentânea e limitada aparência individual de uma obra de arte, trazendo-a para o domínio maior e único válido: o da existência infinita e contínua.*”¹³⁹

¹³⁸ HOCKE, R.G. **Maneirismo : o mundo como labirinto**. São Paulo: Perspectiva, Coleção Debates. 2005. p.168.

¹³⁹ GRUBE, E. *Op cit.* pg. 11.

Aí está contida a noção de impermanência e de eternidade em sutil definição além do esboço de uma das mais importantes características da estética islâmica: *significar* ao invés de *representar*, fundamento de todo aniconismo, tão diverso da iconografia cristã, por exemplo. Milian-Chirvani é enfático quando afirma as características desta arte:

*“Je dirais que les principaux caractères de l’esthétique islamique c’est de signifier, et non pas de représenter, comme cela se fait dans l’Occident européen. On peut dire sans excès, que l’art des grandes aires de culture islamique représente le seul art platonicien de l’ère chrétienne. C’est un art de l’image mentale par excellence. »*¹⁴⁰

Não age o poeta diferentemente do artista. A linguagem é o elemento de sentido e o suporte sensorial da expressão poética, a qual, retirada do uso comum, ascende ao sentido migrando do *demótico* ao *hierático*, do seu significado de dicionário, ou convencional, independente, ao significado proposto pelo contexto poético que a leitura proporciona e que Northop Frye delinea:

*“Portanto, à medida que lemos, nossa atenção caminha em duas direções: uma para o exterior, em busca do significado convencional ou memorizado, e outra para o interior, em busca do significado específico e contextualizado”.*¹⁴¹

Talvez a diferença primordial entre o manuseio do material próprio pelo artista e pelo poeta está no fato daquilo que, enquanto metáfora oriunda da arquitetura o termo estrutura difere do que *significa* na poesia, ou seja, um movimento centrípeto, e não blocos simultâneos. Em comum, ambas as artes compartilham o fato de sofrerem transformações de diversas ordens até chegar ao momento conclusivo.

Presente nas variadas superfícies, desde as páginas do Alcorão até os volumes arquitetônicos, o arabesco passou a integrar também os trabalhos poéticos. Neste caso a arte era empregada em objetos que formassem um contraponto com o texto. Um exemplo é o *gazal* do poeta persa Helâl Chaghatâ-i, (m.1535), composto especialmente para ornar uma jarra de vinho feita por um *designer* da época de nome Mahmud Ali e gravada na jarra em caracteres *Nasta’liq* pelo calígrafo Soltan Mohammad. Nesta jarra de vinho se lê :

¹⁴⁰ *Spécificité et diversité dans l’art islamique: une interview avec A.S. Milikian-Chirvani*, in: *Etudes Orientales*, Beirute, pg 127.

¹⁴¹ FRYE, NORTHROP. **Código dos Códigos. A Bíblia e a literatura**. São Paulo: Boitempo, 2004. p.85.

*« Quand L’Aimé voit Son visage couleur de rose dans la coupe à vin/
Le reflet de Sa Face fait de la coupe à vin une Fontaine de Soleil/
Pose la coupe de vin sur ma main, ne cherche point en moi une bonne
renommée: Une bonne renommée, mais de quoi me servirait-elle, à
moi, le malfamé? »¹⁴²*

Nestes versos de caráter místico, *l’Aimé*, (o Amado), corresponde a Deus, evocado pela imagem da beleza ideal que bebe o vinho. Trata-se do vinho da iniciação que permite ao humano aceder ao conhecimento de Deus através do reflexo de Deus. Da mesma forma o arabesco compunha uma aura sensorial em torno dos versos fosse de uma obra profana, ou dos versículos do Alcorão, conforme a natureza do trabalho e do texto, criando para este um contexto protetor e envolvente e fazendo ressurgir dentro do seu interior um segundo cosmo expresso pela letra em suas harmônicas relações de equilíbrio, em gérmen de expressão, em silencioso mistério e ritmo - ora surdo ora agudo -, de seu padrão labiríntico geométrico ou floreado.

De volta à reflexão sobre o arabesco tido como elemento que delineia um espaço sacro por excelência, a história das religiões relata que nos mundos arcaicos, o microcosmo, ou qualquer a região habitada possui um “Centro” definido e com as seguintes funções:

“É neste centro que o sagrado se manifesta totalmente seja sob a forma de hierofanias elementares – como no caso dos ‘primitivos’ (os centros totêmicos, por exemplo, as cavernas onde se enterram os tchuringas etc.) –, seja sob a forma mais evoluída de epifanias diretas dos deuses. Mas não se deve considerar este simbolismo do Centro com as implicações geométricas do espírito científico ocidental como nas civilizações tradicionais”.¹⁴³

No presente caso, este centro envolve aquilo que o muçulmano considera sagrado: a própria palavra. Os arabescos seriam então o invólucro protetor da palavra santa, guardiões de seu mistério incontestado. Igualmente a ininteligibilidade de muitas caligrafias seriam também um modo de proteger a mensagem, cifrando-a através dos vários estilos que se transformam em escrita misteriosa, verdadeiros pictogramas expressos pelo jogo abstrato dos

¹⁴² Ibidem, pg 128.

¹⁴³ M. ELIADE, *Op. cit.* p.35.

entrelaçamentos, das superposições, dos falsos inícios e falsos términos de frases que se enovelam.

Os arabescos em labirintos se apropriavam das formas geométricas e de um certo grafismo em detrimento das formas naturais. Esta forma tão singular nos remete à noção de microcosmo o que torna este raciocínio mais claro se conferirmos ao arabesco em labirinto as mesmas conotações que assumiam as defesas das cidades na antiguidade:

“É bem provável que as defesas dos lugares habitados e das cidades tenham começado como defesas mágicas; isto porque essas defesas – fossos, labirintos, muralhas, etc – eram dispostas para impedir muito mais a invasão dos maus espíritos do que o ataque dos humanos.”¹⁴⁴



145

Assim o labirinto representou para as civilizações antigas uma *“metáfora unificadora para tudo aquilo que o mundo apresenta de previsível e imprevisível”*.¹⁴⁶ Se os meandros levam a um ponto central, o modelo acima, uma janela em labirinto, pode simbolizar o

¹⁴⁴ Ibidem, p. 35.

¹⁴⁵ Janela em arabesco em labirinto, Universidade Al-Mustansíria, Bagdá. Foto da autora.

¹⁴⁶ HOCKE, R.G. *Op. cit.* pg. 167.

movimento expansivo, em contraposição ao movimento retrátil, conduzindo para o exterior, para o mundo.

“O certo é que tais linhas entrelaçadas, verdadeiros labirintos míticos, conduzem a um centro ou a uma célula primitiva, conhecida como centro do mundo e simbolizando o ”eu” complexo do próprio artista”¹⁴⁷



148

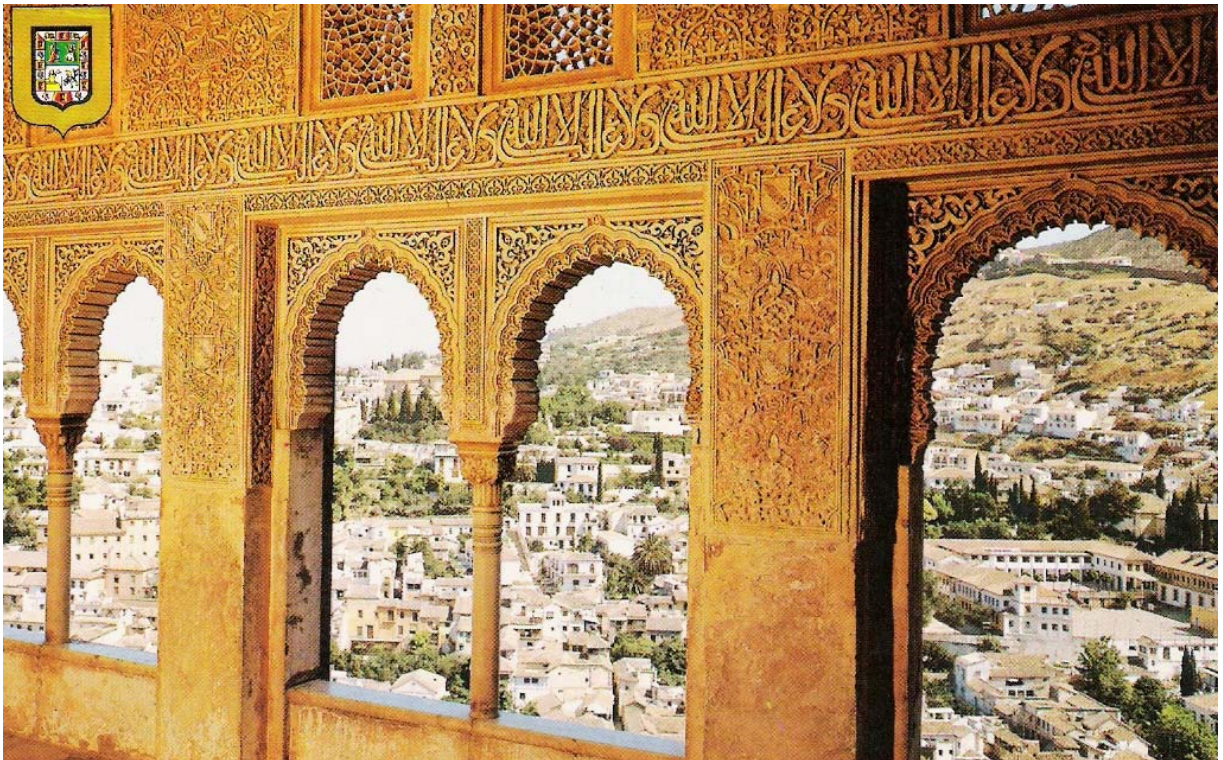
O exemplo acima mostra como as paredes do mausoléu do Imam Ali são contornadas por arabescos cujo motivo é a folha e o fruto em broto, significando a vida espiritual germinando após a morte, sentido de renascimento infinito resgatado pela própria repetição do motivo em uma expansão floreada do detalhe. O homem colhe na natureza a metáfora da vida, ainda que para ornar, condensar e “proteger” o ambiente *post-mortem* e seu conteúdo que, em si, constitui um Centro.

¹⁴⁷ IBIDEM, p.163

¹⁴⁸ Portão do Mausoléu do Imam Ali, em Cufa, Iraque.

Tão antigos quanto o homem os labirintos são enigmas maravilhosos cercando algo a ser protegido e guardado, algo cujo acesso não pode ser a via normal, daí a “função” do labirinto. No renascimento o exemplo clássico de da Vinci é grandioso, aqui singularmente apresentado por R. Hocke:

“Em Leonardo da Vinci, os entrelaçamentos abstratos do labirinto convertem-se na carta geográfica do mistério e em símbolo criptográfico da antiqüíssima obra cosmológica do “nó do universo”, no sentido de Dante: “forma universale di questo nodo” (Canto 33 do Paraíso).¹⁴⁹



Na imagem supra, as janelas de outro ambiente, o palácio de Alhambra com vista para o atual bairro de Albaicin, possuem em sua parte superior uma banda caligráfica com a repetição seqüenciada da mesma invocação: *“Não há Deus além de Deus Não há Deus além de Deus não há Deus além de Deus....”*. Sob a banda, uma estreita faixa de arabescos em motivo de frutos e flores contornam a parte superior da janela. Ou seja: para onde quer que o homem olhe, ainda que diante de si tenha desvelados os domínios da conquista, sua visão se depara com a inscrição a lhe lembrar o Criador. O arabesco imanta a sensibilidade, funcionando como um signo internalizador da mensagem. Como tal assemelha-se a uma pausa

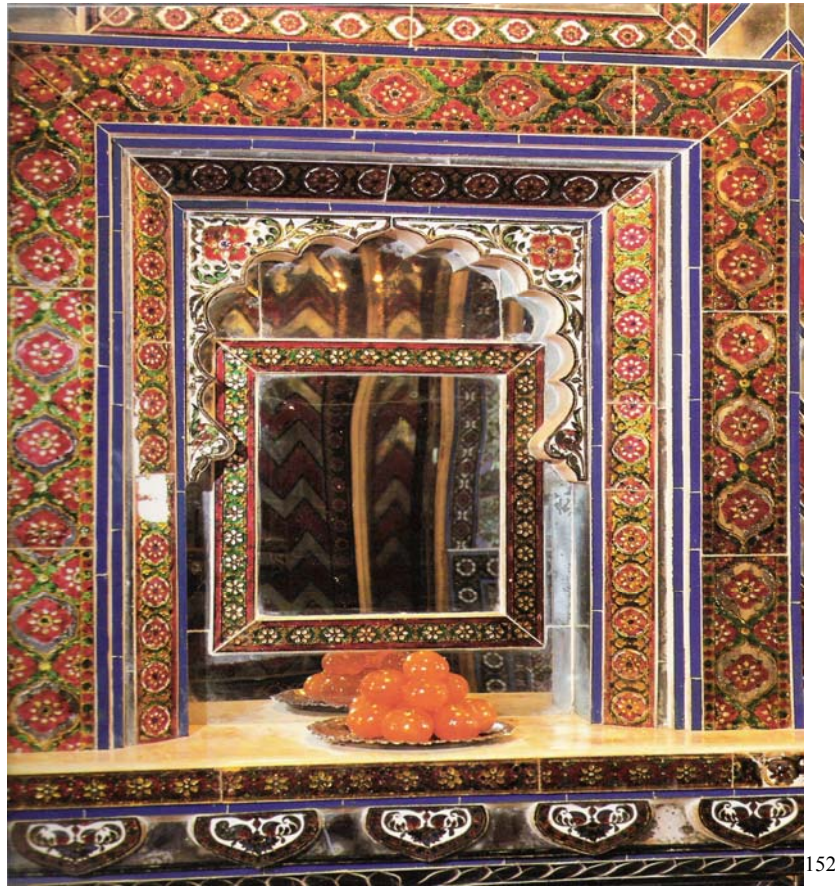
¹⁴⁹ HOCKE, R.G. *Op. cit.* p.164

musical, preparando e meditando os períodos seguintes, protegendo e capacitando aquele que fita através da janela a enxergar a verdade islâmica e principalmente a não esquecê-la. Os arabescos funcionam como um tipo de eco cuja acústica em baixa frequência, sub-reptícia, é limitadora pela sua repetição, mas protetora em sua função de imagem subsequente de um subsentido paradoxalmente visível, palpável e de todas as maneiras maternalmente admirável.

E ainda, e contudo, circundando e envolvendo sucessivamente o centro em camadas ora espessas, ora finas de motivos de diferente ordem, o arabesco recria o protótipo da cobertura endometrial. Ele transforma seu centro em *uterus*¹⁵⁰ cosmogônico. Neste interior de evolutivas formações, elementos próprios do mundo são absorvidos e transformados em matéria cujo destino é o próprio mundo além de se transformar na própria arte. Esta segunda etapa constituiria em um tipo de ejeção rumo aos imaginários. Poderíamos pensar em um processo de fecundação do mundo pelo mundo, o que sugeriria a um tipo de partenogênese, resolução mítica egótica de fins puramente práticos ou políticos, tônica própria do universo de *andros*.¹⁵¹ O que invalida esta hipótese é o invólucro matricial sobremaneira impositivo que as camadas sugerem, igualmente o profícuo e *generoso* ritmo e abandono das propriedades do motivo individual, da função de significar, em prol da totalidade, elemento próprio do feminino e principalmente do feminino maternal, por sua vez mimético por herança e intuitivo por graça.

¹⁵⁰ A etimologia da palavra *uterus* é incerta e admite-se uma forma primitiva no indo-europeu, *udero*, com o sentido de ventre, que teria evoluído para *udaram*, em sânscrito, *hystéra*, em grego, e *uterus* em latim. Uma segunda hipótese aventada é que *uterus* derive de outra palavra latina, *uter*, que quer dizer odre ,recipiente de couro utilizado para guardar água ou vinho. Cf. ERNOUT, A., MEILLET, A. - **Dictionnaire étymologique de la langue latine**, 4.ed., 1979.

¹⁵¹ É interessante neste contexto árabe herdeiro de influências helênicas lembrar o mito do nascimento cefálico, partenogênético de Atená, sendo Zeus ao mesmo tempo seu pai e sua mãe ou o nascimento de Afrodite da coxa de Zeus como formas de maternalizar o masculino.Cf. DEVEREUX, G. **Mulher e mito**. Campinas: Papirus. 1982.



152

Na figura supra, de origem indo-muçulmana, a presença do prato de frutas ao centro do aparador emoldurado por arabescos, sugeriria o processo de divisão celular do embrião envolvido nas sedosas dobras endometriais representadas por este nicho. Existem no Alcorão esparsos enunciados que fazem referencia à reprodução humana enfatizando o embrião envolto nas assim chamadas *três camadas penumbrosas*, quais sejam: o âmnio, o útero e o ventre:

*"Ele vos criou no ventre de vossas mães, criação após criação, em três camadas (véus) de trevas."*¹⁵³

O espelho ao fundo, refletindo formas geométricas, indica o fator de confusão próprio do labirinto, que pode ser associado ao aparelho reprodutor feminino, em si um labirinto em seu modelo exuberante de curvas e circunflexas motivações assim como imbuído de intenções dedalinas, rico em bifurcações que sugerem corredores chegando a câmaras secretas. Se considerarmos as formas geométricas como possuidoras de cerne projétil, expansivo, exterior

¹⁵² Espelho envolvido por arabescos com motivos florais. Palácio do Marahana de Udaipur, Índia. Cf. GODARD Odile, NAUDIN. J.B. *Saveurs des Mille et une Nuits*. Paris : Chêne, 1990. p. 133.

¹⁵³ Surata 39, dita «Az Zumar», ou «Os Grupos», versículo 16. Os 75 primeiros versos desta surata foram revelados em Meca.

e como tal agressivamente masculino e tomarmos os arabescos em sua acepção de *exornatione*, como matricialmente envolvente, essencial e intimamente feminino, encontrar-se-á no conjunto artístico criado e multiplicado *ad infinitum* pela visão de mundo islâmica a metáfora da procriação e do próprio ato de reprodução na união desse androceu e gineceu cosmogônicos. O Alcorão completa este pensamento:

“Criamos o homem da essência do barro. Em seguida, fizemo-lo uma gota de esperma, que inserimos em um lugar seguro.”¹⁵⁴

Esta metáfora da procriação se desvela e se repercute em todas as superfícies que o islã recobre com esta forma artística, seja nos pequenos objetos de uso cotidiano onde reina uma beleza prosaica unicamente decorativa, seja nas grandes fachadas, cúpulas monumentais, onde o belo é louvor e ato de rendição à Deus – ou *islã*¹⁵⁵.

E finalmente, esse mundo onde o centro evoca o sagrado, e onde o sagrado se faz núcleo materno, a orientação rumo aos informes do Criador têm no islamismo a representação máxima na forma considerada como a mais sagrada e profunda tanto em termos espirituais como de interior, que é o próprio *Mirhab*¹⁵⁶.

Assim definidos esses ambientes sacro-matriciais, recobre-se com uma segunda malha interpretativa as emanações religiosas e artísticas em atuante profusão rumo aos desvelos e desdobramentos do sentido, que por sua vez dominam os planos poéticos mais finos e profundos da cultura muçulmana.

2.3.2 - O arabesco como poesia e a arte caligráfica como prosa.

Em termos metafísicos, o arabesco representaria o fluxo contínuo do pensamento, infinito e ininterrupto, a consciência continuada e rítmica, desdobrando em repetição e encadeamento harmônico que conduz a uma conexão com o próximo inspirar e cerceando os limites da existência como fazem os fluxos vitais.

Já a caligrafia representaria o pensamento elaborado, a sentença loquaz, os períodos plasmados com todas as alternativas e jogos mentais, enfim, todas as evoluções do intelecto que conduzem tanto à compreensão da palavra, portanto a decodificação intelectual do verbo e sua mensagem.

¹⁵⁴ Surata 23, dita «*Al Muminun*», ou «Os Crentes», versículos 12 e 13.

¹⁵⁵ A palavra Islã significa: «Eu me submeto a Deus»

¹⁵⁶ Nicho vazio dentro das mesquitas que aponta para Meca e para onde os crentes se voltam durante a prece.

Transportando-nos para dentro do modo de expressão literário podemos associar o arabesco à poesia, e a caligrafia à prosa. E não seria menos importante lembrar a associação Malherbiana que Paul Valéry tão bem resgatou, mostrando como Malherbe relaciona a poesia à dança e a prosa à marcha a partir de um extrato de uma carta de Racan a Chapelain, na qual Racan explica a associação criada por seu mestre. Valéry criará a seguinte explicação às associações:

*“La marche comme la prose a toujours un objet précis. Elle est un acte dirigé vers quelque objet que notre but est de joindre.(...)Toutes les propriétés de la marche se déduisent de ces conditions instantanées et qui se combinent singulièrement dans chaque occasion, tellement qu’il y a pas deux déplacements de cette espèce qui soient identiques, qu’il y a chaque fois création spéciale, mais chaque fois, abolie et comme absorbée dans l’acte accompli».*¹⁵⁷

Tal qual a prosa, a caligrafia está ligada às circunstâncias do momento refletidas seja na natureza do objeto caligrafado, uma fachada monumental de mesquita ou um queimador de incenso, a *psique* do calígrafo, o tipo de caligrafia, tal qual as necessidades do escritor ou o impulso de seus desejos, que seguem moldando a organização do texto, sua direção, seus intentos e a completude da obra.

Valéry prossegue discorrendo sobre a dança=poesia, suas singularidades e diferenças em relação à marcha=prosa, em elaboração igualmente poética da qual nos aproveitamos para fazer corresponder a noção de arabesco associado à poesia:

“La danse, c’est toute autre chose. Elle est, sans doute, un système d’actes, mais qui ont leur fin en eux-mêmes. Elle ne va nulle part. Que si elle poursuit quelque chose, ce n’est qu’un objet idéal, un état, une volupté, un fantôme de fleur, ou quelque ravissement de soi-même, un extrême de vie, une cime, un point suprême de l’être...»

Banindo do Livro todo e qualquer elemento figurativo humano, mergulhado no aniconismo reservado dos cantos penumbrosos das mesquitas, bem como deixando ao Criador a criação de seres vivos, a arte caligráfica recolhe toda a expressão do mundo natural vegetal, além das formas geométricas para com eles trançar a filigrana infinitesimal dos imaginários de

¹⁵⁷ VALÉRY, PAUL. **Oeuvre complète**. Paris : Editions de La Pléiade. p 1371.

homens *criados criadores*. Estes homens estão recolhidos na monástica discrição diante do ato de criar, contudo, o impulso criativo que vibra na palavra *Musawwer* não conterà o calígrafo diante da força implícita que o impulsiona *para* o mundo, *dentro* do mundo, apesar dos *Hadiths*. Grandes mentores do Livro, escribas da palavra santa, Rafael de Cózar associa o caligrafar ao transe daqueles que chama os “apaixonados pelo signo”:

*“Scribe du secret, le calligraphe est aussi un fou du signe. Avec son calligramme il convie autant à lire qu’à un délire, lequel est la seule et véritable lecture. Grâce à cette image nous sommes incorporés à cette transe dans laquelle l’univers est pris ».*¹⁵⁸

Para o místico Ibn Arabi, o ato de criação divina é simbolizado por um ato de escrita, confirmando o poder da letra na expressão das vibrações do Ser divinal, o qual se manifesta na reflexão de Abdelwahab Meddeb, como “...*L’intellect Premier représenté par le calame*”¹⁵⁹.

Vivem nos ambientes santos que as mesquitas e nas páginas do Livro representam a profusão exuberante de imaginários em vigor palpitando no recôndito e sacrossanto recinto da palavra, as exuberantes e feéricas visões do Paraíso manifestadas na presença dos quatro elementos colocados finamente e orientando *cardealmente* as noções e intenções do artista em explosões de brilhos e matizes. A descrição dos mundos feita por E.Grube é exuberante

*“Motivos irradiantes de infinitos padrões, sóis em combustão ou fantásticos dosséis flutuantes formados por uma profusão de mukarnas (decoração em forma de estalactites), que vencem a solidez da pedra e da alvenaria e lhes dá uma qualidade peculiarmente efêmera como se a cristalização dos motivos fora sua única realidade.”*¹⁶⁰

Ali não se presenciam as *houris*¹⁶¹, mas pode-se sentir o perfume de toda a flora deixada como herança à doçura da magia lícita, com as bênçãos do Profeta.

Quando a caligrafia ultrapassa os limites do Livro ela realiza o movimento e o simbolismo contrário: quer transformar o mundo em um Livro. Ela alcança os imaginários e mentes quando transformada em forma dada à contemplação mística nos interiores santos suscitando ao contemplador os íntimos apelos do mundo imaginal. Fora deste ambiente, ela

¹⁵⁸ CÓZAR. Op. cit. p. 16-20.

¹⁵⁹ A.MEDDEB. In: **Face à l’Islam**, Op. cit. p 144

¹⁶⁰ GRUBE, op cit, p, 11.

¹⁶¹ Em árabe, virgens do paraíso.

abandona o domínio do significado fundamental realizado na decodificação através da leitura do Livro e de sua mensagem, para se transformar em puro significante. Ou seja, ela se apresenta ao sensível não para o conduzir a um sentido representativo, mas simplesmente para a pureza de significar que a caligrafia é, conforme Abdelwahab Meddeb, a “...*immanence d’une transcendance*”¹⁶². O autor de “*Face à l’Islam*” ressalta:

*“A chaque fois que le sujet d’islam se trouve spectateur d’une calligraphie, il est convié à actualiser le fiat divin (« sois !, et il fut », cet impératif de l’Être qui est à l’origine de l’acte créateur ».*¹⁶³

Este raciocínio que é do misticismo sufi se desdobra considerando a Criação como um ato de escrita, o conhecimento do Ser como um ato de leitura e a integralidade do mundo em um Livro. Este sincronismo de mutações - que recria o movimento respiratório, a sístole e a diástole, inspiração e expiração, que influenciará a meditação mística - sustenta o diálogo entre o espiritual e o profano, revivendo e repetindo o Grande Tempo Cósmico, conjugando mundos distintos trançados pelo verbo artístico do qual o calígrafo é o grande mentor.

Enfim, os dois ambientes onde a caligrafia age, sendo o primeiro o interior do Livro e revelador da mensagem, e o segundo externo ao Livro, como arte contemplativa e exercício de criatividade, são limites cultivados pelo imaginário islâmico e que dão forma e lugar ao modo de apropriação e visão do mundo sensível e do mundo real pelo calígrafo, pelo crente, e mais tarde pelo poeta.

2.4. - Conclusão do capítulo II.

Uma vez utilizada para ornar e expressar o Alcorão, a caligrafia reveste a palavra recuada dentro do Livro e embeleza as emanações sagradas de sua íntima essência.

Fora do Livro, ela reconhece no mundo o seu fundamento, manifestando-o e dizendo-se parte dele, a ele aberta consciente do outro e de si mesma, descompartmentando e desvelando o seu destino como arte.

Se com uma linha imaginária traçarmos o périplo da evolução da caligrafia desde os seus primórdios, sua história e suas relações como componente formador da poética árabe moderna realizaremos um singular itinerário que percorre a senda dos fenômenos.

¹⁶² Ibidem. pg.144.

¹⁶³ Ibidem. pg.144

Veremos que a caligrafia nascida da escrita é trazida para o Livro e, pelo Livro, como “porta-voz” do divino faz-se arte a partir do sagrado. Do Livro sai, orna e se imprime sobre as mais variadas superfícies da confecção material humana. Enquanto arte profana e sagrada, a caligrafia penetra e tece por séculos a fio e quotidianamente os imaginários. Estes versarão seu conteúdo sob as formas de criação literária poética ou romanesca e estas formas miméticas definem o destino da caligrafia, que retorna para o Livro.

Fecha-se, portanto, um círculo em que as coisas que estão no mundo estão também nas mentes e nos artefatos da criação mental, porque as mentes percebem e perscrutam o mundo. Apartada do radicalismo comatoso do *cogito*, a percepção molda a vida corrigindo e reinventando a experiência. É *no mundo* que está o fundamento da reflexão artística, pois quando esta sai de si mesma é que pode ser considerada como verdadeira e possibilitadora de uma certa mudança em todos os planos da própria existência, conforme enfatiza Merleau-Ponty.

“A tarefa de uma reflexão total consiste, de modo paradoxal, em reencontrar a experiência refletida do mundo, para recolocar nela a atitude de verificação e as operações refletidas, e para fazer parecer a reflexão como uma das do meu ser”.¹⁶⁴

Estivemos apoiados pelo contexto cosmológico que a História das religiões propõe por julgarmos que são ensinamentos de primeira ordem para a compreensão mais viva do sentido desta arte islâmica não-figurativa, de valores extra-europeus.

O percurso da letra no sentido de oriente (*machriq*) ao extremo ocidente (*al maghrib al-aqsa*) se faz trazendo no âmago deste périplo elementos civilizacionais de diversas ordens, como o elemento helênico, bizantino, persa e por fim bagdadino, mas que se anulam ou se esquivam gentilmente na experiência com o outro favorecendo novas formas e ambientes, gerando novos mundos, novas visões deste e, conseqüentemente uma nova arte.

Todo este trânsito foi deixando marcas indeléveis na estrutura de funcionamento da urbe e das suas mais específicas impressões, tecendo através das entrelinhas (em sentido literal) da caligrafia árabe, o texto espiritual e profano da arte que gerou e regeu a *Cidade Islâmica*.

Neste ponto deste estudo colocaremos entre parêntesis o estudo da escrita árabe e da caligrafia, suas origens e ramificações, para nos determos especialmente na explanação de um

¹⁶⁴ M-PONTY, *Op. cit.* p. 10.

fenômeno que julgamos estar presente como propulsor de nossa reflexão, ajustando-o não apenas para reiterar o que já foi dito, como para estruturar a seqüência de nossa reflexão.

Os movimentos de nossa análise passaram nestes dois primeiros capítulos por uma seqüência de estruturas explicativas que recuaram e avançaram, e que aqui queremos designar como fenômenos de recolhimento e expansão. Esses movimentos - reiteramos - são sempre ao final dobrados sobre si mesmos rumo ao ponto anterior, o qual é buscado para explicar e justificar o ponto atual. Estes planos esclarecem tanto a ordem como o sentido da origem dos temas tratados - plano do recolhimento -, como fornecem subsídios para o seu desenvolvimento - plano da expansão - o qual culminará no estudo e no discorrer sobre a poesia árabe em tempos de guerra, baseados nos princípios que traçamos como fundamento no capítulo I.

CAPÍTULO III

AS PORTAS DE FEZ

3.1 - Das origens à poesia elegíaca.

*“Moro de la morería... El día que tu naciste, grandes señales había”.*¹⁶⁵

A obra de Alberto Giacometti comentada por Tahar Ben Jelloun¹⁶⁶, encontro do qual nasce uma composição inédita do poeta que contempla o pintor e fala a si mesmo, trás na primeira página um comentário ao *Homme qui marche*¹⁶⁷, um bronze longilíneo, o seguinte texto:

*“Il existe dans la médina de Fez une rue si étroite qu’on l’appelle « la rue pour un seul ». Elle est la ligne d’entrée du labyrinthe, longue et sombre. Les murs des maisons on l’air de se toucher vers le haut. On peut passer d’une terrasse à l’autre sans effort. Les fenêtres aussi se regardent et s’ouvrent mutuellement sur des intimités. Si une seule personne peut passer à la fois, il est bien sûr exclu que les ânes, surtout chargés, puissent y trouver passage. Cette rue est dans ma mémoire, ancrée comme un souvenir vif. J’en parle souvent même si au fond elle est insignifiante. (...) En observant les statues de Giacometti, j’ai su qu’elles ont été faites, minces et longues pour traverser cette rue et même s’y croiser sans peine. (...) Où allaient-elles ? Qui les entraînait dans cette médina vieille et fatiguée ? Qui les mettait sur le chemin du labyrinthe secoué par de fréquentes crises d’asthme ?».*¹⁶⁸

¹⁶⁵ *Abénamar, Abénamar. In: Antología de los mejores poetas castellanos, Romancero y cancionero anónimo hasta el siglo XV*, Londres: Rafael Mesa y López. 1912.

¹⁶⁶ **Alberto Giacometti & Tahar Ben Jelloun**. Paris : Flohic, Collect.Musées Secrets. XX Siècle, 1991.

¹⁶⁷ *Homme qui Marche I*. 1960, Saint-Paul de Vence, Fondation Maeght. Bronze, 183 x 26 x 95,5 cm.

¹⁶⁸ *Op. cit.* pg. 3 e 4.

Para Tahar Ben Jelloun, sua cidade natal, Fez, no Marrocos talvez seja sempre um labirinto. Pois se as cidades romanas cresciam sempre de norte para sul e definiam-se pelo cruzamento do *cardo* e do *decumanus*¹⁶⁹ que lhes conferia um direcionamento límpido e lúcido, além de previsível ao estrangeiro, a cidade islâmica, ao contrário é definida pelo emaranhado caótico, desordenado e confuso de suas ruas. Mas a alegoria labiríntica da obra poética vai mais além.

É possível pensar o labirinto que resulta deste traçado desordenado como fruto do crescimento medieval caprichoso e livre das *velhas medinas cansadas*, no dizer do próprio poeta. Porém, deve-se percebê-lo principalmente como um modo de conceber o mundo ou os mundos marroquinos¹⁷⁰, onde o passado e o presente se mesclam legando à percepção os itinerários de sentidos às vezes variados e radiantes, às vezes limitados e opacos. De qualquer forma, a experiência transcendental acompanha o tema do sofrimento tão fecundo na obra. Entre as inúmeras definições de Fez, nesta ele a mostra como:

C'est une bouche fermée
Sur l'histoire du monde

Murailles et portes déposées
*Hors du temps.*¹⁷¹

Como resultado desta visão de mundo surge o labirinto cujo núcleo não se deve desdenhar. Porque é o traçado da cidade islâmica, de suas praças e mesquitas com toda sua ornamentação caligráfica profusa e serena, a fachada cega das casas que impedem a penetração do olhar do estrangeiro, os becos em suspense, os palácios ocultos por muros coroados por copas de laranjeiras, o casario que abriga mistérios, as vielas comprimidas que deságuam subitamente em praças incógnitas, em bebedouros anônimos ladrilhados por mosaicos que ora despencam, ora brilham, as esquinas que acabam subitamente em um portão, os portões que se abrem para o vazio de um pátio, pátio que guarda uma fonte, enfim, são esses os caminhos que levam à obra de Tahar Ben Jelloun. Modelos matriciais, imbricados e geradores de sentidos infindos.

¹⁶⁹ As cidades romanas possuíam uma rua central (*cardo*), que significa eixo, e de onde procedem os pontos cardinais, e o *decumanus*, uma rua transversal de sentido este-oeste. O cruzamento entre o *cardo maximus* e o *decumanus maximus* formava o fórum, a praça pública onde se encontravam o templo, as atividades judiciais, comerciais e bancárias e até os banhos. O Plano Piloto de Brasília é, paradoxalmente, fundado num exemplo antiqüíssimo de cidade, ainda que sua modernidade sugira estranhamento ainda hoje.

¹⁷⁰ Cf. MESSARI, M.L. **Mundos Marroquinos**. Rio de Janeiro: Arte Contemporânea, 1991.

¹⁷¹ *Fez. Trente Poèmes*. In : **Poésie Complète**. Paris : Seuil, 1991. p. 534.

Ele é o poeta que diz “*Je n’ai pas commencé par des poèmes d’amour*”¹⁷². Nascido em 1944 nesta mesma Fez dedalina e antiga, ele principia sua obra com o poema “*À l’aube des dalles*”, escritos quando interno nas casernas de El Hajeb, e Ahermoumou, entre julho de 1966 a dezembro de 1967. São poemas, segundo ele, « ... *dictés par la colère, par le besoin de réagir contre le mensonge et la trahison*». ¹⁷³

Não é sempre que as poesias de um artista quando jovem se aproximam de sua obra atual ou lhes fazem justiça. Considera-se a maturidade, isso sim, como a sapiente tecelã das palavras e da experiência. Há também aqueles que desdenham as obras da maturidade avançada, como se estas guardassem algo de “canto do cisne”, ou fossem inferiores às obras da força da idade. Não é de todo verdadeiro para Goethe, que começou a escrever *Fausto* aos vinte e quatro anos¹⁷⁴, nem tampouco para Kant, que escreveu a *Crítica da Razão Pura* aos cinquenta e sete anos. Seja como for, esse trânsito pelas fases da vida de um poeta não podem ser alvo de um julgamento draconiano. Mas no caso do poeta marroquino o poema que ele institui como o limiar de sua obra, *A l’aube des dalles*, escrito aos vinte anos surge - retomando o tema - como a porta do labirinto.

Porta estreita é verdade, como a rua *pour un seul*. Mas o dédalo proposto pela obra que inaugura vale cada um dos itinerários refeitos, cada meia-volta, cada escolha de porta a ser aberta, apesar do enigma, pois pelo enigma somos imantados.

O título deste primeiríssimo poema propõe pensar em qual *dalle* o poeta utiliza para “pavimentar” esta via labiríntica. Nossa leitura quer afirmar com toda ênfase e certeza, que se trata principalmente da *dalle funèbre*, que contém a expressão máxima da elegia. É este gênero de poesia¹⁷⁵ suscitada e orientada pelo sofrimento, que o poeta fará em toda sua trajetória artística, entremeando-a com pausas breves, porém pouco constantes através das quais se presencia algum tema menos carregado de consternação, mas ainda assim imbuídos de um certo pesar. O poema a seguir sobre a sua cidade natal Fez, é uma amostra e aponta como o poeta a projeta dentro do quadro de suas obsessões e como essas, por sua vez são expressas:

¹⁷² *Op. cit.*, pg.9.

¹⁷³ Cf. **Poésie Complète**, *Op. cit.*, p.9.

¹⁷⁴ Começado em 1772 (*Urfaust*), continuado em 1790, aos 41 anos (*Faust; ein Fragment*), a primeira parte do poema dramático foi publicada em 1806, quando Goethe estava com 57 anos (*Faust; ein Tragodie*). O Segundo *Fausto* (*Faust der Tragodie zweiter Teil in fünf akten*) foi publicado em 1832. Goethe já contava com 83 anos. Cf. **Le Petit Robert des Noms Propres**. Paris : Dictionnaires Le Robert, 2003.

¹⁷⁵ Suas publicações posteriores são : “Hommes sous linceul de silence”, « Cicatrices du soleil », “Le discours du chameau”, « Les amandiers sont morts de leurs blessures”(1976), “À l’insu du souvenir”(1980), Marseille comme un matin d’insomnie », Atteint de désert », La remontée des cendres »(1991), « Non Identifiés »(1991), « Clair-obscur », « Les pierres du temps », Le retour de Moha » « Fès, Trente poèmes » e « Cinq poèmes sur la peinture de James Brown ».

*“Agora que desnudo a ausente
longe dos seus olhos sombreados por tanto esquecimento*

*Agora que o túmulo está pronto
Que as carpideiras vieram
Do Senegal e da Guiné*

*Fez retorna ao seu parto
Como se não fosse sofredora
Afastando dela o espectro do fim
Fala de Veneza, Petra e Babilônia
Sem nostalgia
Sem ódio
Ela reúne seus membros
Classifica seus bairros
Faz o inventário de suas perdas
Apara o engano
E vaga pelas mesquitas.*

*Só me resta de Fez a dor surda
Além das palavras
Mesmo se nós nos perdemos
Ao largo de nossas esperanças
Ao largo da estrela morta.*

*Fez circula nas memórias
E corre nas canções patéticas
Mendigando uma coberta
Para o inverno das ruínas
Relembrando suas glórias e suas vitórias*

*Ah, Fez!... Porque não és um ardor de juventude
Um afresco num museu
Uma terra de acolhida para os náufragos
Das noites andaluzas?*

Porque não és o ardor de nossos desejos

Manuscrito encontrado em Granada?

Oh, Fez! Nossa angústia que rasga os lençóis do tédio

Nossa sabedoria rançosa

Nosso deserto interior

Terra ímpia

Árvore que voga por mares quentes.

Ah, Fez! Prece indecente

Palavra ultrajante

Glória miúda devastada

Porque és tão amarga?

Tua estrela se misturou ao sal

E nós nos olhamos

Em teu rosto

Espelho de nossa alma.¹⁷⁶

Na concepção da obra literária que R. Ingarden¹⁷⁷ elaborou, ele a apontava como se tratando de um sistema formado de várias “camadas” intencionais, e estabeleceu um *stratum* dos “objetos representados”, e logo em seguida outro, considerado como o das ‘unidades de significação’. A assim chamada *camada dos objetos representados* é o mundo do narrador, constituído pelo conjunto de pessoas, situações apreendidas pelo leitor auxiliados pelos *sintagmas ou discurso literário*. O universo lírico, ainda que eximido do objetivismo que é a tônica da narrativa, pode visualizar um “mundo” que o discurso lírico representa. Portanto, na imagem melancólica de uma soberana deposta que mendiga pelas ruas e vaga pelas mesquitas, ele institui Fez no coração da derrota que é a de um país, ou a sua própria em algum sentido íntimo. O gênero elegíaco conjugado ao labirinto, morada do insolúvel, encarnação da perda, claustro da criatura estranha personificada pelo contato com o lado obscuro da existência, significa o *mundo* sem-saída das serpentinadas evoluções da impermanência humana. Isso faz com que o lirismo de Tahar Ben Jelloun traga a complexidade do real de forma agudíssima para dentro do poema¹⁷⁸, considerando criticamente o mundo e deixando perdida para sempre

¹⁷⁶ Cf. *Cicatrizes do Atlas, Tahar, Ben Jelloun*. Brasília: Universidade de Brasília, 2003. p.68. Tradução de Cláudia F. Falluh Balduino Ferreira.

¹⁷⁷ INGARDEN R. *A obra de arte literária*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.

¹⁷⁸ “A poesia vem de fora”, afirma Antônio Cândido. *In: Vários escritos*. São Paulo: Duas cidades, 1970. p. 114.

qualquer consideração ufanista sobre a cidade e o país. Há, ao contrário, uma intensa confiança do *eu* no propósito especular que os últimos versos denotam. Mas não do eu no sentido do *cogito* narcisista e comatoso, mas sim, enquanto indivíduo que está *no* mundo, e através dele se conhecendo.

O forte tom de angústia e amargura que paira sobre as realidades trazidas para o seu *labirinto*, culmina com a publicação dos poemas sobre a Guerra do Golfo, *La remontée des cendres* seguidos por *Non identifiés*, poemas feitos em honra das vítimas do conflito palestino.

Esta bifurcação elegia-labirinto é mais uma que compõe juntamente com todas as outras que mostramos e tratamos no segundo capítulo como norteadoras da reflexão árabe-islâmica primitiva.¹⁷⁹ No presente caso, a bifurcação é própria do labirinto que por sua vez se faz sítio da experiência existencial. A dimensão humana que toma parte em uma totalidade e que está sempre em busca de uma completude nem sempre obtida gera o sentimento que está presente na poesia de Tahar Ben Jelloun: a procura de uma substância capaz de suprir as lacunas da identidade, a paradoxal, mas nítida *presença da ausência* como símbolo imediato do sofrimento e da angústia, ambos ligados ao desejo.

Portanto, definindo e enriquecendo os novos rumos da nossa reflexão, a alegoria labiríntica deve ser interpretada respeitando algumas divisões que representa.

Em primeiro lugar aquela que considera o labirinto como capaz de conter o alcance temático desta poesia marroquina nascida da dor e do espanto, fazendo-se irmã da filosofia. E o sentimento doloroso que povoa a obra de Tahar Ben Jelloun gera uma exigência interpretativa à qual a filosofia vem somar-se aos já extensos recursos interpretativos. Assim sendo, a alegoria do labirinto conjuga a inovação (estrutural) e a exigência fenomenológica como consciência da escrita. O poema seguinte é uma amostra que inaugura a análise que se seguirá:

*Ce corps que fut un corps ne flânera plus le long du Tigre ou de
l' Euphrate
Ramassé par ne pelle qui ne se souviendra d'aucune douleur
Mis dans un sac en plastique noir
Ce corps qui fut une âme, un nom et un visage
Retourne à la terre des sables
Détritus et absence.*¹⁸⁰

¹⁷⁹ Cf. Cap. II, p.42.

¹⁸⁰ BEN JELLOUN, Tahar, *La remontée des cendres*. In : **Poésie complète**. Paris: Seuil,1993. p. 397. O volume de *La remontée*, seguido por *Non Identifiés* foi traduzido pela autora está no final deste trabalho.

Em segundo lugar, o labirinto deve ser entendido e visto como uma das faces do espírito islâmico no qual o poeta está incluído devido a sua origem e com toda sua carga temática que abrange a caligrafia, o arabesco, as implicações religiosas ligadas à imagem. Pois se o labirinto é caótico para quem nele se perde, é, todavia altamente protetor e de grande clareza para quem o cria e dentro dele deposita algo. Este que o constrói, como o poeta de Fez, sabe entrar e sair. Logo, o labirinto é enigma efêmero: ele magnetiza soluções e funda uma poética.

O terceiro ponto considerado dentro desta visão consiste nos elementos trazidos para dentro do labirinto.



181

¹⁸¹ Azulejo do palácio de Alhambra, contornado por arabescos, definido por quatro cantos ‘cardeais’ como amplas câmaras de uma mandala indu. No centro, um nódulo de evoluções que repetem em micro escala o motivo ampliado do arabesco externo: metáfora do embrião, herdeiro das características de seus genitores.

3.2 - A Elegia como desejo inextinguível.

*“Se de chofre e à queima-roupa, me desfechassem a mais preocupante, a mais inquietante de toda as questões: ‘Que é o homem?’, creio que responderia com desassombro e sem hesitação: ‘O homem é o animal que se recusa a aceitar o que gratuitamente lhe deram e gratuitamente lhe dão’”.*¹⁸²

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

Kurt Goldstein, que muito influenciou Merleau-Ponty faz a seguinte observação no final de seu livro *The Organism*:

*“A criatura particular, mostra em relação à totalidade do ser, a mesma espécie de ser do que a que um fenômeno isolado do organismo manifesta em relação à totalidade do organismo: ela manifesta imperfeição, rigidez e tem o seu ser só na totalidade.”*¹⁸³

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

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

¹⁸² EUDORO DE SOUSA. **Mistério e Surgimento do Mundo**. Brasília: Universidade de Brasília, Coleção Biblioteca Clássica, 15. 1988. p.7.

¹⁸³ KURT GOLDSTEIN. **The Organism**. Mit Press, 1989. Tradução da citação de Patrícia Valle de Albuquerque Lima. No prefácio deste trabalho fica clara a intenção do autor de propor um novo método para o estudo dos seres vivos, principalmente o homem. Este método, chamado holístico, propunha-se a entender o organismo como um todo e não como a soma de partes isoladas. Pelo método holístico nenhum tipo de experiência deve ser excluída ao se estudar os seres vivos - toda e qualquer forma de experiência é válida para o entendimento global do funcionamento deste ser. Quanto à visão de ser humano contida na teoria holística de Kurt Goldstein, prega que o sentido de “ser” só é possível através da experiência conjunta de existência com os outros e no mundo.

Voltando à reflexão de que o organismo tem sua completude apenas na totalidade, isso significa dizer que, da mesma forma que tal parte, ou tal comportamento do organismo constitui uma modalidade do organismo total, de modo que o seu ser ou a sua realidade reside no organismo como totalidade, o próprio organismo envolve na relação com a totalidade do Ser, em relação à qual ele aparece tanto como incompleto, como derivado. Merleau-Ponty herdeiro desta noção dirá em *Fenomenologia da Percepção*:

*“O corpo próprio está no mundo assim como o coração no organismo; ele mantém o espetáculo visível continuamente em vida, anima-o e alimenta-o interiormente, forma com ele um sistema.”*¹⁸⁴

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

*“O ser vivo é caracterizado por uma insatisfação que, por definição, não pode ser superada já que ele visa uma totalidade impossível, já que a aparição do objeto da sua ânsia equivale à sua desaparecimento enquanto sujeito. Assim pode-se realçar o fato de o ser vivo nunca encontrar satisfação, a despeito da realização das suas necessidades; há uma inquietude, uma tensão própria ao ser vivo, que resulta numa mobilidade contínua e independente do preenchimento das necessidades, necessidades que aparecem assim como condições e não como finalidade da vida.”*¹⁸⁵

Daí se conclui que o ser vivo é aquele que tenderia não para o sobreviver, mas para a realização inevitavelmente adiada, da sua própria essência. Isso equivale a reconhecer que a vida é caracterizada pelo desejo, e que o desejo é o seu próprio modo de existir. A definição de desejo que Barbaras cria o distingue da necessidade. Para ele desejar não é querer nem passar necessidade: a característica do desejo é que o objeto que ele visa aviva-o no momento em que

¹⁸⁴ M-PONTY, *Op. cit.* p.273.

¹⁸⁵ BARBARAS, R. *Percepção e movimento: o desejo como condição de possibilidade da experiência*. In: **Conferências de Filosofia II**. Porto: Campo das letras, 2000. p. 142.

o preenche, de tal modo que a fonte de satisfação é ao mesmo tempo um motivo de insatisfação, conforme explica no seguinte trecho:

“Ao contrário da necessidade, que cessa quando satisfeita, quanto mais o meu desejo acha objetos de satisfação ou se realiza, mais eu desejo. Assim o objeto do desejo existe sob a forma da sua própria ausência: estar presente ao desejo significa acirr -lo e, portanto, equivale a estar ausente”.¹⁸⁶

A consuma o - no sentido de que consumir   realizar o desejo - gera o espaço vazio, ou a ausência, por si geradora de mais uma nova ânsia de consuma o, portanto, de realiza o, logo de gera o de espaço vazio e de ausência, *ad infinitum*. Assim o são as bandas caligráficas que repetem o mesmo verso, ou as seq ncias florais ou geométricas dos arabescos significando que o desejo seria uma *pulsão* original que não se extingue, nem se completa, mas recebe para transformar, e transforma para receber novamente.

Portanto, o sujeito da percep o   um ser vivo cuja essência   o desejo, o qual   a manifesta o da presença e a nega o desta presença enquanto ausência.

Sem querer aprofundar indefinidamente em aparatos exegéticos, essas circunvolu es pelo mundo da fenomenologia vem ao nosso auxílio na tentativa explicar que o tom eleg ico quase permanente que rege a obra de Tahar Ben Jelloun deriva de seu modo de perceber o mundo.

A formula o fenomenológica sobre o desejo, enquanto reveladora da imersão do homem no mundo e suas  nsias originais, traz uma compreensão importante dos processos e principalmente da motiva o da composi o eleg ica que   a da poesia sobre os mártires da guerra em foco. Portanto, ela revelar  de que maneira o contexto literário   criado a partir da imersão no mundo deste ser nascido com a dupla sina de a ele pertencer e dele se apartar, em um moto perpétuo vital. A literatura  , portanto, uma das telas onde se projeta a imersão humana e sua apreensão do mundo.

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

¹⁸⁶ BARBARAS, *Op. cit.* p.143.

Novamente a história das religiões é exemplar quando lembra a ambivalência de certas divindades antigas que possuíam tanto a forma graciosa e amável quanto a aparência terrível. É o caso dos deuses indianos Vrtra e Varuna, dos quais os textos védicos trazem preces frequentes do gênero “*Quando me livrarei de Varuna?*”, por exemplo, e mais adiante preces do tipo “*Quando estarei com Varuna?*”, são exemplos de que esta mesma ambivalência divina é herdada pelo humano que busca e rejeita a totalidade.¹⁸⁷

No islamismo religião em que o Verbo significa Deus, a união com o Ser chega a ser representada, entre muitos outros motivos, por sinais alfabéticos como a conjunção copulativa “e”, ou em árabe: “ و ”, grafada de forma monumental na mesquita de Bursa, na Turquia, simbolizando a União. A letra “A”, ou Alif, “ ا ”, simboliza o próprio Criador. O Alif é, aliás, um símbolo grandemente evocado em muitos tratados sufi¹⁸⁸, com conotações múltiplas de grande complexidade. Ou seja, os símbolos revelam algo de mais profundo e mais fundamental, não sendo meros “decalques” da realidade, mas significando ascensão União ao Ser e pela via mística.

Os princípios fenomenológicos vêm ao nosso encontro como um instrumento mostrando que tanto o contexto religioso, ou social ou artístico ou histórico e finalmente literário - que são as câmeras do saber que visitamos até então neste labirinto que pode ser uma tese, um poema, uma teoria, ou até mesmo este período que escrevo - são os vários ambientes de deambulação deste ser carente e insatisfeito que é o Homem. São ambientes propiciados pelo desejo, como a arte é o desejo da imagem, a religião o desejo de Deus, a história o desejo da verdade através da origem dos fatos. Portanto a fenomenologia pode também explicar esta busca incessante da qual a poesia, a religião, a arte a história são elementos ao alcance do homem para fazê-lo alçar-se rumo à integração com a totalidade, na busca da complementação de parte do seu ser. Parte sofredora? Nem sempre. Entender o desejo não apenas como a dor diante do que não se têm, mas como um elemento positivo de alcance de algo ainda mais positivo porque gerador da própria vida, é compreendê-lo corretamente. Assim, a própria respiração é uma ânsia rumo a vida, para mostrar que a simplicidade é também irmã do desejo. A carência do bem gera o próprio bem e nem sempre o mal, como se poderia supor devido ao fato de o desejo tender sempre a estar ligado a algo que não se tem. O desejo é a busca do outro elemento, de algo, porém visando a satisfação. Conforme o mestre de Estagira: “*A obra do homem é a atividade da alma segundo a razão,*

¹⁸⁷ CF. ELIADE, M. **Méphiſtophéless et l’androgynie**. Paris: Gallimard, Collec. Idées, 1962. p.130. Tradução da autora..

¹⁸⁸ CF. H. CORBIN. **Face de Dieu, face de l’homme, Herméneutique et soufisme**. Paris : Flammarion, 1983.

ou, pelo menos, não privada de razão”.¹⁸⁹. Por isso até mesmo sua ausência é positiva. Merleau-Ponty, a propósito de uma forma singular de desejo diz:

“A percepção erótica não é uma cogitatio que visa um cogitatum; através de um corpo, ela visa um outro corpo, ela se faz no mundo e não em uma consciência”.

Esta busca razoável da satisfação, todavia pode se dar em literatura através da via elegíaca, ou cômica, ou trágica. Se todos os gêneros são a expressão da mesma busca, o que os distingue é a variante e a intenção com que se galga ao sentido, o que equivale dizer que o desejo é o valor com o qual se apreende o objeto desejado. Em outras palavras, os esboços do que o homem quer se dão através da manifestação do que cria. Dentre os frutos desta criação está a poesia árabe sobre os mártires da guerra.

3.3 - A manifestação perceptiva ou o poeta como calígrafo do mundo.

*“Eu te instalei no centro do mundo, para que de lá tu examinasses mais comodamente em torno de ti o que nele existe”.*¹⁹⁰

Se a arte e a religião são os vigorosos, porém almos motos do poeta árabe de nosso estudo, é porque ambas estão profundamente gravadas na visão que lhe pertence do mundo que não lhe pertence, mas onde ele está.

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

Um dos grandes fatores que fundam a possibilidade da existência da poesia de Tahar Ben Jelloun, sobretudo a poesia sobre as guerras, é a dramática realidade do *Pathos*, do sofrimento transcendental, do sacrifício e da exclusão, aliados a uma plasticidade incontestada, que coloca em questão modernamente o iconoclasmo e sua radical profundidade histórica.

¹⁸⁹ ARISTÓTELES. **A Ética**. Rio de Janeiro: Ediouro, Coleção Universidade de bolso. p. 42, s.d.

¹⁹⁰ Giovanni Pico della Mirandola. **De Hominis dignitate**. Tradução e prefácio de Yves Hersant, Paris: Éclat, “Philosophie imaginaire”, 1993. *“Quando escreveu Oratio de hominis dignitate, que introduziria as suas Novecentas teses filosóficas, teológicas e cabalísticas, Pico della Mirandola tinha vinte e quatro anos. Bem consciente do fato de que ‘seu modo de ser não coincidia nem à sua idade tampouco com seu estatuto’, foi todavia uma nova filosofia que ele propôs aos seus antecessores; filosofia aberta, que acolhia tudo o que, desde os antigos Mistérios até as religiões reveladas, emanava daquilo que se podia chamar ‘vontade de verdade’. O homem estava no centro desta filosofia, na qual o divino nele guardava este « querer », esta vontade da qual ele dispunha como bem quisesse: o crente como criador de si mesmo”.* Prefácio da obra citada. Tradução da autora.

A malha singular e estrategicamente intrincada desta poesia baseia-se toda ela nos mesmos moldes com os quais se recortaram os traçados da caligrafia religiosa: visão freqüente, continuada e guarnecida por isso enleada no imaginário daquele que se abre infatigavelmente ao mundo, para dele recolher o gráfico-grafado sentido das coisas.

Do mesmo modo as formas caligráficas expandem-se sempre e indefinidamente na composição interna da poesia benjelouniana – laço, ponto e nó deste tecido poético que se faz ora impenetrável, ora límpido, poesia ora furiosa e pagã, ora atroz iconoclasta, ora amantíssima, erótica, ora suave e terna, ora guerreira ou branda luz, ora santa e piedosa, ora elegíaco louvor, ora prece compassiva.

É poesia que mostra em suas formas estruturais e temáticas que seu inventor não se esqueceu e se serve constantemente de todos os modos caligráficos - o *Maghribi* de sua região natal - que nele estão presentes como consciência do mundo. As formas e o reconhecimento das formas são consciência do projeto deste mundo que prescrevem ao poeta a sua meta fundamental. Forma e reconhecimento estabelecem o contraponto entre o homem e a possibilidade de expressão daquilo que pode ser a sua essência. As formas caligráficas, - ora o *fasci*, ora o *andalousi*, ora o *soudani* –, estão presentes e intimamente acomodadas no imaginário deste que captou desta arte não apenas o juízo estético que se lhe emana, mas também o conhecimento que nela repousa. Ou seja, a arte caligráfica possui um tom próprio que cada estilo magnifica e condensa. Em Tahar Ben Jelloun a dualidade do homem se reflete na correspondência entre sua poesia e a arte caligráfica, esta legando àquela e vice-versa os mesmos modos de composição, apesar do tempo que as separa no espaço, apesar da modernidade, transcendendo a ambos no imemorial desejo de desvendar o homem e o mundo. Especialmente um certo homem e um certo mundo árabe-islâmico.

3.4 - Da arte da guerra à arte poética.

« Lembra-te que numa guerra teus menores erros têm sempre nefastas conseqüências. Geralmente, os grandes são irreparáveis e funestos. É difícil sustentar um reino que terás levado à beira da ruína. Depois de destruí-lo, é impossível reerguê-lo. Tampouco se ressuscitam os mortos. »¹⁹¹

¹⁹¹ SUN TZU. **Arte da Guerra**. Porto Alegre: LP&M, 2000. Traduzido do chinês para o francês pelo Padre Amiot (Jesuíta) em 1772 e traduzido do francês por Sueli Barros Cassal.

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

*“Alors la poésie se soulève. Par nécessité. Elle se fait parole urgente dans le désordre où la dignité de l’être est piétinée. Mais les mots restent pâles quand la blessure est profonde, quand le chaos programmé est brutal e irréversible. Contre cela les mots. Et qu’y peuvent-ils ? Entre le silence meurtri et le balbutiement désespéré, la poésie s’entête à dire. Le poète crie ou murmure : il sait que se taire pourrait ressembler à un délit, un crime. »*¹⁹²

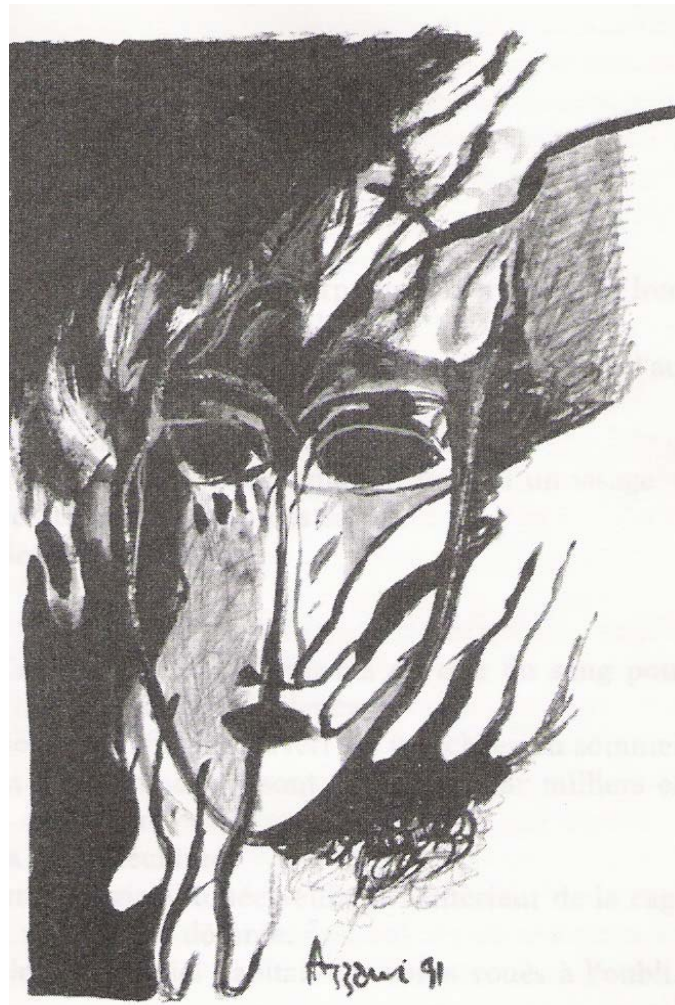
Escrito em setembro de 1991, *La remontée des cendres* surgiu como uma edição bilíngüe francês-árabe, sua versão árabe feita pelo poeta iraquiano Kadhim Jihad refugiado político na França desde 1976. As ilustrações que o compõem são do artista também iraquiano Dhiaa Azzawi, que já ilustrara obras de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

Terminada a guerra, desocupados os territórios, enterrados os mortos, vítimas aos milhares deixadas para trás, qual o espaço para o poema? Onde situá-lo neste emaranhado sinistro e tristonho de estratégias políticas e do embate do maior contra o menor em que o descompasso tecnológico entre agressor e o agredido lembram antigas guerras e repetem erros ancestrais? Abdelwahab Meddeb ao tratar da ausência de legalidade que encobre os extensos empreendimentos militares cujos meios não estão de acordo com os fins, relembra os conflitos entre colônias e colonizador, onde era flagrante:

*“...a insignificância das tribos africanas ou da Oceania que brandiam suas lanças, brandiam seus arcos, diante dos soldados das potências coloniais que os dizimavam a tiros de canhão e de fuzil.”*¹⁹³

¹⁹² *Op. cit.* pg.6.

¹⁹³ MEDDEB. A. *O que esperar de uma guerra?*. In: **Civilização e Barbárie**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p.251.Organização de Aduino Novaes.



194

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

Mas as origens dos conflitos nesta região se perdem no tempo que nos separa das dinastias babilônicas, desde a guerra travada por Hamurabi contra o Reino de Larsa, no baixo Eufrates em 1784 a.C. visando a unificação de uma Mesopotâmia por um poder centralizador. Mas perdidos já estão os estandartes de Ur e morto aquele que dizia de si mesmo:

“Eu sou Hamurabi, o eleito de Enlil, eu sou aquele que acumula opulência e prosperidade, aquele que tudo faz pela cidade de Nippur! Sou junção do céu e da terra, o piedoso provedor de Ekur. Sou o poderoso rei que devolveu à cidade de Eridu o seu posto devido, que

¹⁹⁴ Desenho de Dīaa Azzawī. In: **La remontée des cendres**. *Op. cit.* p. 11.

*purificou a liturgia de Eabzu. Tempestade nos quatro cantos do mundo, eu sou aquele que magnifica o nome de Babilônia, aquele que contenta o coração de Marduk, seu senhor.”*¹⁹⁵

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

Se durante o período pré-islâmico o poeta por excelência era o poeta *da tribo*, fixo no centro daquele grupo móvel, nômade conforme as necessidades de pastagem e água, às vezes eleito chefe, ou *sayyd*, o fato é que o poeta encarnava os ideais comuns deste grupo, transformando-se, conforme André Miquel em:

*“Un homme dont l’autorité ne sera acceptée qu’à la mesure de la puissance, de la netteté avec lesquelles il incarnera l’idéal commun. Ainsi le rang social, les qualités personnelles et le prestige de la poésie se confondent pour exalter cet idéal.”*¹⁹⁶

Assumindo ou não a liderança do grupo, o poeta *encarnava o grupo* do qual ele cantava a vida e as normas, os desesperos, as vitórias e as derrotas, *rehaussés de tout l’éclat des dons singuliers déposés en son héraut*¹⁹⁷.

Os quinze séculos que separam o poeta pré-islâmico do poeta moderno – distância não negligenciável - ainda que com grandes variantes, os traços fortes e vigorosos persistem no poeta árabe moderno realçando as características de seus antepassados. Também ele faz-se a voz de um povo oprimido e desesperado, denunciando e nomeando cada um dos desastres provocados pelas invasões e pela barbárie das guerras.

Desde os primórdios de sua produção Tahar Ben Jelloun sempre apontou o descaso, a traição social e política cantando a terra dos humildes, dos desprovidos, dos expulsos do território e da história, sem justificativas e muitas perdas. Isso fez de sua obra uma denúncia das carências da história. Através dela ele condena as injustiças de seu país e do mundo árabe de uma forma específica, espontânea, quando grita pela causa palestina, a destruição iraquiana. Seu protesto se une ao de outros poetas excelentes como o palestino Mahmoud

¹⁹⁵ **Le code d’Hamurabi.** *Prólogo*, Bagdá : Dar al Ma’mun Traductions et Publications, 1987,. P. 8. Tradução da autora a partir do francês.

¹⁹⁶ MIQUEL,A. *Op. cit.* p. 20

¹⁹⁷ *Ibidem*, p.21.

Darwish (Birwa¹⁹⁸, Galiléia, 1942), ou os iraquianos Saadi Yusuf (Bassora, 1934), Taleb Abdelaziz (Bassora, 1956), Salman Dahud (Bagdá, 1962), Salah Hassan (Babilônia, 1960), este último recebeu o Prêmio de poesia iraquiana em 1992, Premio Dunya de poesia holandesa, e é o autor do poema *Bagdad*.¹⁹⁹

Bagdad

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

Personificar uma cidade e com ela encetar um diálogo sobre as suas infelicidades, fatalidades, seu passado e seu presente e dar-lhe um estatuto feminino extraindo os derivados desta condição tal como filhos, vestes, humores, é uma tática naturalmente sensível nesses dois poemas sobre Fez e Bagdá. Ambos terminam com a *volta* dos autores para seu mundo de origem.

Em Tahar Ben Jelloun esse retorno não se dá sem antes de rejeitar e criticar até o fim a origens, não aceitando e resistindo a verdade desta que significa a totalidade, antes, idealizando-a:

¹⁹⁸ A pequena aldeia de Birwa, onde nasceu M. Darwish, e da qual ele e sua família tiveram que sair às pressas em 1948 com a saída das tropas inglesas da Palestina e a implantação do Estado de Israel, não existe mais. Como centenas de outras foram destruídas para a construção de novas cidades judaicas.

¹⁹⁹ CF. <http://www.poesiaarabe.com/salah.htm>. Traduzido do árabe por Muhsin Al Ramli.

Ah Fez, porque não és um ardor de juventude

Um afresco num museu

Uma terra de acolhida para os náufragos

.....
Porque não és o ardor de nossos desejos

Manuscrito encontrado em Granada?

.....
Só me resta de Fez a dor surda/ além das palavras

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

Oh, Fez. Nossa angústia que rasga os lençóis do tédio

Nossa sabedoria rançosa

Nosso deserto interior

Terra ímpia

Arvore que voga por mares quentes

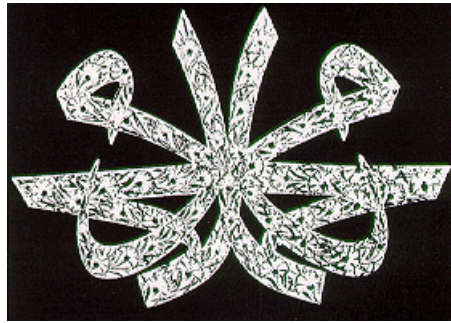
Ah, Fez! Prece indecente

Palavra ultrajante

Glória miúda e devastada

Porque és tão amarga?

Era conhecidíssima entre os calígrafos árabes a assim chamada “Técnica do espelho”, ou *muthna* que deu origem a uma arte fecunda e simbólica. Frequentemente utilizadas principalmente na forma de caligramas cúficos, esta técnica consistia em compor um texto e refleti-lo através da dobra da palavra, de tal forma que do outro lado da superfície caligrafada surgia o reflexo do texto original. Os exemplos abaixo são modelos típicos desta técnica:



200

O singular caligrama abaixo foi composto utilizando a técnica do espelho. Neste especial trabalho a junção de quatro nomes santos: Allah, formando a testa, Ali, formando o nariz, Mohamed formando os olhos e a boca, Hassan os maxilares compõe um lado do rosto que adquire sua completude empregada a técnica, num tipo de eco em que uma face responde à outra.:



201

O poeta de Fez apropria-se deste modo caligráfico de composição e o trás para dentro de seu labirinto cujas vias são o poema. A simetria especular dos últimos versos é óbvia, mas sofrida: *”Tua estrela se misturou ao sal/E nós nos olhamos/Em teu rosto/Espelho de nossa alma”*.²⁰²

²⁰⁰ Aqui está escrito o nome do profeta: “Mohamed”. Se dobrar esta caligrafia exatamente ao meio, ver-se-á o nome duplicado.

²⁰¹ Convém ressaltar que este caligrama é de origem *chiita*, que tinham em Ali, primo irmão do profeta o seu verdadeiro sucessor, e não os califas que seguiram a partir da dinastia Omíada, que são os muçulmanos chamados *Sunitas*, por seguirem a Sunna sagrada.

²⁰² *Op. cit.*, pg. 5.

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

Entonces, muérete.

Volvamos adonde hemos venido,

A los desiertos y al infinito

Esperando un nuevo profeta.

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

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

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

3.5. *La remontée des cendres* : o *pathos kalligraphikós* ou o tinteiro de faiança negra.

« ... *Um cenotáfio lhe erijo e funéreas exéquias lhe apresto.*²⁰³

Entre os gregos antigos um cenotáfio correspondia a uma crença precisa: quando um morto não tinha sido regularmente sepultado, não podia atravessar o Estígio e gozar do descanso eterno. Assim nasceu o costume de erigir um túmulo vazio àqueles cujo corpo não tinha sido possível encontrar. Desta forma estava assegurado um asilo e convidavam-se solenemente os manes a residirem ali. É o que mais tarde se chamou em Roma um *tumulus honorarius*.

La remontée des cendres é um poema-cenotáfio. Ele se erige em honra dos desaparecidos nas guerras, como memória honrosa e pungente, e como protesto clamoroso.

A perplexidade de um autor diante do sombrio e mortal descompasso das guerras e dos butins humanos, não consola nem tem o propósito futuro de se transformar na exaltação de Fênix ressureta. Porque não há o que ser feito nem será refeito o destruído. Ouve-se um eco do pranto de Raquel bíblica:

*“Em Ramá se ouviu uma voz, choro e grandes lamentos: é Raquel a chorar seus filhos; não quer ser consolada, porque já não mais existem!.”*²⁰⁴

Apesar do mito implícito na história, o poema segue sua existência recolhendo pragmático os restos do real, inventariando a semântica do vivido e preparando a etérea índole da *poiesis*, sutil pátena sob suas finas estruturas de consciência do mundo.

*“Incommensurable est notre besoin de dire, même si nos paroles, emportées par le vent, iront buter contre les montagnes jusqu’à la perte du sens, jusqu’à faire des trous dans la roche et faire bouger les pierres lourdes de l’insomnie. »*²⁰⁵

²⁰³ HOMERO. *Odisséia*. Canto II. Rio de Janeiro: Ediouro. 2001.

²⁰⁴ Jeremias. Português. In: *Bíblia sagrada*. *Op. cit.* versículo 31:15.

²⁰⁵ **La Remontée des cendres**, *Op. cit.* p 8. Doravante utilizaremos a abreviatura LRC para esta obra.

No poema, a reverência ao real é equivalente à reverência aos que partiram. Representando a ausência dos incógnitos e desconhecidos, dos mártires e sua também desconhecida história, o poeta constata a sua própria e sofrida impermanência.

Dentro da simbologia corrente e expressiva do simbolismo tanático que rege este longo poema de Tahar Ben Jelloun, está em evidência igualmente o simbolismo das cinzas. Coroando o título do poema, as cinzas são uma marca incontestada da ruína e guardam em sua sombreada falsa consistência, em sua volátil manifestação sujeita ao perpétuo não-ser, da matéria em sua última redução o pó do próprio pó. Fim do fim, as cinzas são evocadas pontuando o poema inteiro, seja em passagens de tônica intensa, como a que fala de corpos calcinados:

*“Ce corps que fut un rire
brûle à présent.
Cendres emportées par le vent jusqu’au fleuve
Et l’eau les reçoit comme les restes de larmes
Heureuses.
Cendres d’une mémoire où perle une petite vie
Bien simple,
Cendres d’un corps échappé à la fosse commune offertes à la tempête des
sables²⁰⁶.*

Transparecem também na sutil poeira depositada sobre as superfícies dos rostos que a causaram sem que esses o percebam.

*“Quand le vent se lèvera, ces cendres iront se poser
sur les yeux des vivants.
Ceux-ci n’en sauront rien
Ils marcheront triomphants avec un peu de mort
sur le visage. »*

É a crítica aos que fazem a guerra, generais de galões nos ombros, imagem do imperialismo insensível, aboletados em suas potentes armas de titânio e plástico.

²⁰⁶ LRC, p. 15

« Demain, des hommes, galons sur l'épaule, médailles sur la poitrine, un béret de général ou de maréchal, se réuniront devant une carte. Calmement, froidement, ils décideront d'avancer leurs troupes ici, ou là, envahissant un pays, massacrant des civils en leur sommeil, puis cela se passera en toute impunité »²⁰⁷.

Da crítica aos senhores da guerra, o poeta intensifica a mimetização dos mortos, revivificando-os na horrenda composição de uma imagem dantesca de corpos calcinados e esfolados que clamam por auxílio:

*Dans ce pays les morts voyagent
Comme les statues et les flammes
Ils portent es lunettes
Et tendent les bras roussis pour s'envoler.
On dit qu'ils sont devenus invisibles.
Et s'en vont offrir aux vivants les années qui leur restaient à vivre.
Ainsi, que d'ans jonchent le désert : un siècle et plus.
Des vies à rendre comme des chacals empaillés
Des vies qui tremblent pour dire :
« La mort n'est pas fatale comme la nuit est l'ombre du soleil ».²⁰⁸*

Na primeira fase do poema, o poeta retrata a frieza política, o desastre em que o país mergulhou, a fatalidade e a violência que caiu sobre as pessoas que ele sombriamente qualifica e chora a memória situando-as exatamente no contexto iraquiano mais ancestral: as confluências dos dois principais rios que cortam o país. Da água fonte da vida, o poeta resvala para as cinzas ardentes:

*“Ce corps qui fut un corps ne flânera plus le long
du Tigre ou de l'Euphrate ».²⁰⁹*

.....
*« Ce corps qui fut une parole ne regardera plus la
mer en pensant à Homère ».²¹⁰*

²⁰⁷ LRC, Préface, pg.7.

²⁰⁸ Idem, p. 17.

²⁰⁹ Idem, p. 13.

²¹⁰ Idem, p. 14.

.....
 « *Ce corps qui fut un rire
 brûle à présent* ». ²¹¹

.....
 « *Ce corps qui fut un rêve est une maison dévastée.
 Il n'y a ni porte ni fenêtre* ». ²¹²

.....
 « *Celui qui erre aujourd'hui dans le sommeil des
 Autres
 N'est pas un martyr.
 C'est un arbre de cendre* ». ²¹³

Construídos explorando ao máximo a riqueza e o caráter de devastação proposto pelos simbolismos invocadores da ruína física e material, o poema origina abundantes imagens construídas pelo fogo e seus derivados.

Porém, subjacente à força ígnea que rege o discurso, pulsa fragilmente o microcosmo sobre o qual o fogo agiu: o território das lembranças, das mentalidades, da memória, do riso, do rosto, do olhar, da lágrima feliz, do jardim, da fonte, os arvoredos, do brilho do olhar, dos primeiros amores, do passeio, da pele suave, da chuva, do sangue, da cor da pele, dos livros, do lar, dos pássaros, do pensamento, do nome e da alma. É camada fragilíssima quanto a sua freqüência, mas não quanto ao seu sentido e propósito, pois sustenta o discurso sobre a guerra e possibilita as imagens de protesto, de clamor, de lástima que é o intento do poeta.

É nesta superfície em chamas que ele realiza a construção da linguagem própria regente do ambiente de devastação que propõe criar, é sobre este campo onde as brasas *couvent* que nasce a segunda camada de *s-ignificação*. Nela são abundantes todos os derivados da ação consumidora do fogo: chama, queimaduras, raio, fogo suave e preciso, sol, calcinação, sequidão, e finalmente, cinzas.

Em uma segunda fase, o poema ardente de Tahar Ben Jelloun abandona o olhar crítico sobre o ambiente, e que é o olhar do poeta, em que se apresentam os elementos derivados da ação do fogo, e põe em evidência a fala dos próprios mortos, num trânsito em que falam os massacrados em discursos repletos de sombria e fantasmática revolta. É quando escutamos vozes regidas pelo pronome “nós”, em um tipo de diálogo entre os mortos.

²¹¹ Idem, p.17.

²¹² LRC, p.16.

²¹³ idem, p. 17.

*“C’est de notre destin qu’il s’agit même si nous
désirons rester anonymes.*

*Mais la terre nous tire;
elle nous avale puis nous
rend à l’eau saumâtre du fleuve.*

Nous flottons sur le dos, le ventre enflé

Nos yeux fixent le soleil

*Nous v’avons plus d’yeux, mais des orbites qui gardent captives des images ».*²¹⁴

Como um coro de defuntos-suplicantes, os calcinados gritam a memória sem a sensibilidade corpórea, no contraponto entre memória e recordação. Estes defuntos não recordam, porque não esqueceram, então exaltam a memória do que foram, pois no dizer de Plotino, *“A recordação é para aqueles que esqueceram”*²¹⁵.

Na antiga Grécia, havia duas valorizações da memória. A primeira delas se referia aos eventos primordiais (cosmogonia, teogonia, genealogia) e o segundo, à memória das existências anteriores, ou seja, de eventos históricos e pessoais vividos pela alma em outras encarnações. Ambas estavam ligadas à expressão temporal que derivava da formulação destes valores. Para os gregos existia uma diferença entre memória (*mneme*) e recordação (*anamnesis*). Platão, que desenvolve esse conceito em Fedro, uma memória perfeita é superior à faculdade de rememorar. E diz:

“Para aqueles que esqueceram a rememoração é uma virtude, mas os perfeitos não perdem jamais a visão da verdade e não têm necessidade de rememorar”.

Ainda entre os gregos, acreditava-se que ao passar para o mundo dos mortos, as almas deviam se eximir de beber da fonte do *Letes*, fonte do esquecimento e do mal, para que ao reencarnarem mantivessem claras todas as verdades que foram partes de sua existência precedente. E mais: a lembrança de suas existências anteriores deveria capacitá-los a descobrir a sua própria história, dispersa através de suas inumeráveis encarnações, unificando-a. A *anamnesis* é o processo de unificação de fragmentos de história sem qualquer relação entre si, formando uma cadeia onde o começo se liga ao fim.

²¹⁴ LRC, pg. 19

²¹⁵ Plotino. *Enéadas*. São Paulo: Polar, 2002. Verso IV.

Ora, as vozes da segunda fase do poema *La remontée des cendres* são aquelas que justamente estão adiante do processo anamnético quando se instalam no processo de analisar o seu próprio destino enquanto seres mortos calcinados pelo fogo da guerra:

*C'est de notre destin qu'il s'agit même si nous désirons rester anonymes.
 Mais la terre nous tire ; elle nous avale puis nous rend à l'eau saumâtre du fleuve.
 Nous flottons sur le dos, le ventre enflé
 Nos yeux fixent le soleil

 Notre peau n'est plus notre peau
 On nous l'a retirée comme une robe volée
 Comme un suaire prêté.²¹⁶*

Subitamente adquire-se a autonomia do Eu quando uma voz diz recusando o pronome nós:

*“Je ne dirai pas nous
 parce que je voudrais vomir
 mais je n'ai plus de d'estomac
 je n'ai plus de corps
 je suis un sac un sac de jute plein de terre
 je suis un champ en haut d'une falaise
 je suis un champ de pierres ou dorment les serpents
 j'ai froid dans mes membres séparés
 est-ce cela l'enfer
 avoir froid dans le corps fantôme ?
 qui parle du fond de cette fosse ?»²¹⁷*

Se as infernais estruturas dantescas se refizeram com *Vita Nuova*, em Tahar Ben Jelloun isso, quando fragilmente acontece, se dá em *Non identifiés*, no momento em que a lua – o crescente – símbolo do islã e do oriente próximo, e da cosmicidade elementar desta cultura, resgata os corpos do esquecimento e batizando-os piamente confere-lhes “*pain et nom*”.

²¹⁶ LRC, p.19.

²¹⁷ Idem, p. 20.

Porém, neste ponto de LRC, o que se ouve é um diálogo tenebroso entre os cadáveres jogados nas fossas, num tipo de sarabanda funérea especialmente concebida para enfatizar a indignação diante da guerra, mas também como constatação do temor incomensurável do autor diante da condição *post-mortem*. Queremos ir mais além: seu modo de *caligrafar* o mundo apelando para esta forma contrapontística estupenda e dolosa, lúgubre, lutuosa e tétrica, pode ser considerada como o retrato do medo ancestral da morte que lhe entranha o imaginário, como pode ser igualmente o à-vontade total diante dos temas ferais que povoam o território de Tântatos.

Assim, as “consciências” dos coros fúnebres a ‘refletir’ sobre sua atual condição é um aflitivo processo de *anamnese* que o poema institui e do qual ansiamos – em vão – por ver chegar ao fim. As vozes estão incansavelmente dialogando presas no território do Letes, trancafiadas num limbo que as conduz à insuportável consciência de sua condição de cadáveres desmembrados, ressequidos, em atroz loquacidade, no que se pode chamar da mais alta expressão do purgatório dentro da concepção cristã, inexistente neste realismo islâmico que o poeta constrói sem dó nem piedade, nem dos que se foram, nem de si mesmo, tampouco de seus leitores.

Subjacente a estes discursos, o autor cria novo labirinto invertido, subterrâneo, representado pela necrópole que institui como o território destes tristes mortos. São câmaras e câmaras ardentes que ecoam entre si:

“D’une autre fosse, une autre voix:

je me suis endormi dans d’autre corps vidés de

leurs entrailles

ils étaient encore tièdes

cela qui bouge n’est pas un bras

c’est un chat affamé frappé par la foudre.

.....

Nos paroles sont tombées dans la fosse

Ce ne sont plus des mots

Mais sève gluante dans la boue et la honte.

.....

Une autre voix :

Et moi

Je refuse la prière de l'absent
A gloire posthume et la rose d'argile
Je ne suis ni soldat ni martyr
Je suis cordonnier et j'ai oublié mon nom
Je suis artisan et j'aime les chansons d'amour
J'aime le miel et l'huile d'olive
J'aime l'araq et la fleur d'oranger
Je suis petit dans ma rue
Je suis petit dans la vie
Et là je n'ai plus de sang á verser
Je n'ai plus faim ni soif

.....

O que há no centro deste labirinto tanático? Esses pobres cadáveres nervosos recusam-se a fazer o luto de si mesmo, recusam os recursos da religião onde nasceram, recusam a humana condição e a atual para simplesmente se lamentar e chamar à razão os viventes mergulhados na indiferença e na inutilidade dos discursos “humanitários”:

“Ô Gens du Bien!
Vous qui parlez de dignité et de courage
Vous qui parlez comme des dictionnaires
Vous qui érigez la Loi et le droit
Dites-nous si nous sommes dignes sous terre
Corps et âmes confondus
Sans nom
*Sans dates ».*²¹⁸

O lamento impulsiona o poema inteiro. É a elegia agonizante que constrói a patologia do humano desfeito em cinza loquaz, em inúteis virtudes póstumias, em negação da atrocidade do vivido. Pura caligrafia em cúfico *iraquiano* solene, floreado, magistral, perfeito, grafado sobre os universos moucos e envoltos na cegueira verbal que caracterizou desde sempre a noção de oriente que o ocidente inventou.

²¹⁸ LRC, p. 32.

3.6. *Non identifiés, o arabesco triste.*

*“In questa tomba oscura, laciami riposare...”*²¹⁹

A experiência é vivência do poeta a partir de um certo ponto de vista do qual ele tenta ajustar a sua percepção na tentativa de compreender a natureza, o tempo, o outro, e principalmente a morte.

Os poemas de *Non Identifiés*²²⁰ são o exercício desta reflexão. Colhidos a partir dos nomes publicados do obituário que a *Revue d'Études Palestiniennes* divulga sobre a resistência e a repressão nos territórios ocupados:

*“C'est dans ce catalogue du malheur quotidien que ces quelques visages ont été nommés. »*²²¹.

Tahar Ben Jelloun homenageia os mortos desconhecidos recriando para cada um deles uma origem, uma vida pregressa e um destino transcendente.

Dentro do islamismo, a noção de que todos os seres são importantes para Deus acompanha-se de um estrito pudor relativo aos mortos, a eles sendo dedicados os rigores da tradição e os cuidados derivados a seu respeito. O próprio poeta Tahar Ben Jelloun o comenta em crônica sobre a banalização atual da exposição de corpos pela mídia; para este autor muçulmano, a exibição de corpos é um espetáculo mórbido, senão pornográfico, seja quem for a vítima:

« Dans la tradition musulmane, toute âme est précieuse pour Allah. Son enveloppe aussi. Ainsi le corps du mort doit être couvert et ne doit jamais être montré dans sa nudité. Ce que vient de faire l'armée de G.W.Bush en Irak en exhibant les corps des fils de Saddam s'appelle de la pornographie, c'est-à-dire quelque chose de violent, de sale, et contraire aux lois de la morale. Trophées qui se veulent preuves d'une victoire sur un régime qui n'existe plus. Mais le problème est ailleurs. Il est dans le mépris affiché par les Américains pour leurs adversaires ; il est dans la manière de se conduire en accumulant les erreurs politiques et psychologiques ; il est dans le mépris du monde arabe et musulman. Car pour les musulmans, la mort exige le respect. Un proverbe dit « à la

²¹⁹ L.van Beethoven, Lieder WOO 133.

²²⁰ Este Livro de poemas compõe um só conjunto com *La remontée des cendres*.

²²¹ Cf. **La remontée des Cendres**, *Op. cit.* p. 69.

*mort s'estompe l'inimitié ». Quelle fierté à exhiber des corps de deux fugitifs que l'Histoire avait déjà condamnés et qui n'avaient plus d'importance ?».*²²²

A indignação do poeta poderia atingir infinitos momentos da história humana. O museu do Cairo guarda a impressionante “Cena de batalha”, pintada na arca de Tutancamon, (18ª dinastia 1258-1349) em que o jovem rei está sobre um carro que esmaga corpos de inimigos vencidos rodeado pela balbúrdia de centenas de cães. Os corpos exibidos como bizarros troféus são uma inquietante manifestação de vitória sobre ruínas e políticas desastrosas do homem desde sempre. Os corpos expostos são uma amostra do triunfo da brutalidade sobre o pudor e o respeito frente à morte.

Os corpos jogados nas fossas comuns, momento banal em guerras ou aqueles enterrados sem identificação, levaram o poeta marroquino a escrever solidário e indignado os poemas de *Non identifiés*.

Homenagem aos corpos sobre os quais nenhuma mão se estendeu em condolente auxílio, e dos quais os olhares se desviaram, o “título” de cada poema deste tristonho *recueil* é o nome de uma pessoa morta no conflito palestino. E cada nome faz-se verso no alto da folha seguidos da data do falecimento e finalmente surge o poema propriamente dito.

Queremos mais uma vez trazer para o auxílio de nossa análise mais um elemento da arte islâmica aos nossos propósitos interpretativos: o *arabesco*.

As estruturas em motivos florais ou geométricos são na verdade invólucros sutis de conteúdos preciosos.

Existentes sobre as mais variadas superfícies, desde um simples *brûle-parfum*, às janelas e portais monumentais, passando pelas poesias caligrafadas nas paredes dos paços ou dos mausoléus dos santos do islã, o arabesco em sua forma exuberante ou singela também se revela e se desdobra modernamente dentro da mais atual poesia árabe marroquina, qual seja *Non identifiés*.

Se os arabescos estão presentes suprindo o desejo estético refinado dos ambientes que o islã arquitetou, não se eximiu, contudo, de freqüentar tanto as alcovas vizirais quanto os almocávares.

Neste *recueil* em que cada poema é uma lápide, o arabesco, vestindo-se de palavras transmuta toda a sua formidável composição protetora e nidiforme em frios epitáfios tumbais. As duas informações iniciais do poema, quais sejam, os nomes e a data de falecimento dos

²²² Com o título de *Exhibition*, este artigo que tratava da exposição dos corpos dos filhos de Sadam Hussein pelas tropas americanas foi publicado nos jornais espanhóis *La Republica* (25/06/2004) e *Lavanguardia* (30/06/2004)

homenageados são motivos arabescos que delineiam o poema, neste caso a *derradeira morada* do homem. Eles selam o conteúdo do que foi a vida e a memória da vida.

Não é nosso propósito analisar todos os poemas deste livro. Assim sendo, dentre os doze poemas que o compõem escolhemos alguns para ilustrar esta estrutura herdada da arte e dela geradora sob a forma poética.

O primeiro deles, *Ali Saleh Saleh* é uma ode a um adolescente morto na cidade de Saïda²²³

3.6.1 - O arabesco cósmico

Ali Saleh Saleh.

29 avril 1983.

On a ramen  son corps dans une peau de mouton,

Sa tête et ses pieds nus d passaient

Blancs de pouss re.

Lentement ses membres se sont couch s dans le

jour

Le sol s'est ouvert et l'a enlacé dans une infinie

 treinte.

Il avait dix-sept ans

Ali Saleh Saleh

Son premier amour   Saïda

La mort nouée aux hanches de l'arbre.

O poema *Ali Saleh Saleh* trata do modo como o corpo foi resgatado de onde estava, singelamente envolvido num pelego, os p s e a cabeça de fora esbranqui ados pela poeira das explos es. Essa tristonha imagem da pobreza do jovem morto   notavelmente enriquecida pela presença dos elementos cósmicos: o envolvimento pelo dia e pelo solo que se abre, nova mimetiza o dos elementos naturais, e o abraçam infinitamente. Seria um eco de Heitor, este que se mistura   natureza?

²²³ Situada a quase 50 quil metros de Beirute, na dire o sul, Saida - que significa "lugar de pesca" - foi construída por Sidon, neto de Noah, e da  seu outro nome. Saida viveu seu esplendor no tempo dos persas, em que foi transformada em capital de uma grande satrapia que envolvia a S ria e o Líbano. Mas suas glórias têm origem remota: ela já havia sido capital do mundo fen cio.

*Lentement les membres se sont couchés dans le jour
le sol s'est ouvert et l'a enlacé*

Todos os sintagmas denotam o invólucro: do arabesco verbal à mortalha composta de um elemento da natureza, a pele de carneiro.

Se o mausoléu do Imam Ali²²⁴, em Cufa, é considerável pela riqueza ornamental e arquitetônica que merecia esta figura notável do islã, a derradeira morada do jovem palestino seu homônimo, Ali Saleh Saleh é extremamente oposta: depositado na própria terra, ao seio da qual é devolvido, ou seja, reintegrado à natureza “*dans une infinie étreinte*”. Se os arabescos envolvem um conteúdo cujo núcleo é um *centro do mundo*, no presente caso, o centro está profundidade que a terra representa e seu conteúdo: o jovem Ali.

No alcorão são incontáveis as passagens consoladoras da morte entre elas:

*“E não digais que estão mortos aqueles que sucumbiram pela causa de Allah. Ao contrário, estão vivos, porém vós não vos percebeis isso.”*²²⁵.

O poema seguinte que retrata uma mulher, Fátima Abou Mayyala, vítima das atrocidades do conflito A descrição do modo como a casa de Fátima é invadida, confere aos invasores o estatuto de flagelo, refletido na repetição do pronome pessoal, como chuva sobre o teto.:

3.6.2 - O arabesco rompido

Fátima Abou Mayyala

Ils sont entrés par le toit

Ils ont fermé portes et fenêtres

Ils ont enfoncé une poignée de sable dans la bouche

Et les narines de Fatima.

Leurs mains déchirèrent son ventre

Le sang était retenu

Ils urinèrent sur son visage.

Fátima prit la main de la statue

Et marcha légère parmi les arbres et les enfants

²²⁴ Cf. Cap II, p. 66.

²²⁵ Sura dita *Al Bacara*, *Op. cit.* versículo 154.

Endormis.

Elle atteignit la mer

Le corps dressé au-dessus de la mort.

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

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

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

A sura seguinte – consoladora e bela - poderia vir ao encontro do poema num tipo de argumento religioso que completaria o argumento artístico que o arabesco representa:

*“E não creiais que aqueles que sucumbiram pela causa de Allah estejam mortos; ao contrário, vivem, agraciados, ao lado do seu Senhor”.*²²⁶

Nos doze poemas aos anônimos é freqüente a evocação dos elementos cósmicos e naturais que lhes dão *“pain et nom”*. O poeta resgata para dentro do poema os humildes, mulheres, homens, adolescentes, crianças, em sua maioria agricultores, gente que possui uma relação ancestral com a terra da qual foram expulsos, inocentes que a injustiça e a morte colheu.

A economia de nossa análise não permite o detalhamento de todos os outros poemas que se seguem em *Non identifiés*, mas quer deixar claro que há em Tahar Ben Jelloun um pensamento poético em que a linguagem se apóia na força da imagem a qual é uma linguagem. Estes poemas nomeados criam o rosto e a totalidade, o perfil dos mártires através da palavra poética, revertendo, pela força da imagem criada, a força iconoclasta. O caligrama

²²⁶ Sura dita *Al Imran*, verso 169.

do rosto criado através dos nomes santos que vimos anteriormente são um exemplo aplicável a estas composições fúnebres.

Lapidário e fatídico Tahar Ben Jelloun retrata a dor dos outros e a sua, coloca-se na pele estilhada dos mártires e toma a forma caligráfica mais solene e severa - o cúfico - para enumerar, compassivo, as fórmulas da epigrafia lutuosa.

Se devessem ser grafados nas paredes de um antigo mausoléu, sem dúvida o cúfico seria a letra apropriada a estas elegias tão imensas. Porém transportadas para modernidade aflitiva e cruel que a guerra e seus males representam, o cúfico está presente nestes corpos que ora adormecem *in pace bene*, no interior do poema.

Para Ben Jelloun, “*le poète est celui qui risque les mots. Il les dépose pour pouvoir respirer*”²²⁷. Desvelando a infâmia dos crimes de guerra essa poesia instala o poeta como aquele que veio para:

*“Nommer la blessure, redonner un nom au visage annulé par la flamme,
dire, faire et défaire les rives du silence.”²²⁸ »*

Hierofante da palavra, Tahar Bem Jelloun celebra em libação reverencial a memória dos mortos da guerra. Não existem insepultos em *Non identifiés*. Existem isso sim, epifanias que transcendem o ascetismo da guerra para além da vida, através da poesia.

3.7 - Conclusão do Capítulo III.

Assim como a arquitetura é, segundo Viollet-le-Duc²²⁹, o “*miroir de l’idéologie*”, a Cidade Islâmica grafa-se especularmente no imaginário benjellouniano. Como lineamento ancestral onde estão impressos os antigos moldes de construção, e onde versam os conteúdos dos espíritos que concebem a urbe e o mundo, a cidade é mãe do labirinto, por sua vez irmão dos espelhos, das bifurcações e das câmeras secretas onde repousam sentidos, enigmas e perdas.

Os gráficos urbanos concedem ao labirinto de Tahar Ben Jelloun, sobretudo em *La remontée des cendres* e em *Non identifiés*, a característica da cidade, que desta vez surge invertida, subterrânea e opaca, notadamente oca e desolada necrópole. É o ápice da elegia em

²²⁷ *Non identifiés, Préface, Op. cit. p. 7.*

²²⁸ *Poésie Complète, Op. cit. Préface, p.9.*

²²⁹ Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, (1814-1879) Arquiteto francês conhecido principalmente pela restauração de monumentos medievais como a Catedral de Notre-Dame de Paris, Sainte-Marie-Madeline (Vézelay), a Basílica de Saint-Denis, a Sainte-Chapelle e a cidadela de Carcassone entre dezenas de outras.

que os espectros de antigas cidades - de Ur à Babilônia, de Petra à cidadela de Saladino, de Bosra, de Ebla aos portais azuis de Fez, - unem-se com o canto dos espectros que a poesia cria na construção de uma poética intrincada, porém coerente ainda que sombria, mas ainda sonora.

Toda a formidável ornamentação que enriqueceu as cidades árabes, em que os arabescos e a arte caligráfica estiveram tão presentes, é responsável pela emissão sub-reptícia dos modos e dos rumos dos sentidos dentro da obra literária, espaço infinito da expressão elegíaca que é a do autor. Sendo assim, a resistência do poeta em unir-se à totalidade-cidade é diretamente proporcional ao desencanto de não mais a ela pertencer. O resultado é a elegia. Seja como for todas estas táticas representadas pelo mimetismo feminino da cidade, além da inquisição a que Tahar Ben Jelloun a submete tenta falsamente suavizar a transferência de uma realidade em estado bruto para dentro do poema: seja a realidade da cidade bombardeada e destruída, ou a cidade arruinada pela ação do tempo e pela humilhação historicamente conhecida dos povos colonizados. Estas técnicas são frágeis argumentos iconoclastas, pois a visualidade e a plasticidade das estruturas evocativas da substância contidas na linguagem ultrapassa o desejo de dissimular o ‘vasto’ mundo. Tarde demais: Tahar Ben Jelloun está definitivamente dele-nele entranhado.

As elaborações dos poemas em forma de cenotáfios e de epitáfios, por sua vez delineados e estruturados dentro do anteparo arabesco e caligráfico, são os reflexos nítidos de que as poéticas individuais nascem da forma de inclusão do homem no mundo, conforme aquilo que vê e seguidamente à transformação do visto no vivido. E este vivido sugerirá a expressão poética.

Merleau Ponty dirá no princípio de *O visível e o invisível*: “Vemos as coisas mesmas, o mundo é aquilo que vemos”²³⁰ No caso de Tahar Ben Jelloun, o poeta não está diante de aparência ou uma representação das coisas. A sua percepção o coloca em contato com o mundo tal qual ele é, e o capacita a fazer uso do que percebe criando as formas e os universos de sua poesia conforme se lhes refletem na consciência essas mesmas formas e universos.

Felizmente o mundo não é apenas o que a percepção oferece. Acima dos vícios de espírito refletido em uma percepção duramente fixada em um elemento seja ele doloroso ou cômico, estão os espaços infinitos da criação que, transcendendo as cidades, desvelam os mundos e seus mistérios.

²³⁰ M-PONTY. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

REFLEXÕES FINAIS

Um dito tradicional conta que certa vez, o profeta Maomé caminhando viu uma sepultura aberta, cujo fundo era totalmente irregular. Prontamente ele ordenou aos operários que o nivelassem com perfeição, pois, disse ele: “*Apesar de não ter nenhum valor para os mortos que ali repousarão, tem um efeito muito benéfico para os olhos dos vivos!*”.

Esta preocupação com a preservação dos sentidos da existência, paralela à dignidade concedida aos mortos pode ser vista como uma das maiores e mais intensas premissas da religião muçulmana, que têm na arte caligráfica e literária o seu delta expressivo. Tanto a vida quanto a morte estão situadas no eixo dicotômico que dirige o cuidado essencial sobre o humano.

Estes eixos que são também bifurcações sustentam o universo literário árabe-islâmico capaz de gerar tanto o hedonismo sem par das *Mil e uma noites*, da qual Sherazade é a artificiosa narradora, quanto evidenciar o *Pathos* lento e cruel que motiva a sofrida elegia em *La Remontée es Cendres e Non Identifiés*, da qual Tahar Ben Jelloun é o melancólico vate.

Esta preocupação com as estruturas em seus detalhes mais finos é uma constante fecunda e notória na arte islâmica de uma forma geral. Enriquecer através das formas verbais com todo cuidado que o manto estético caligráfico é capaz, caligrafar para revelar e ascender ao Uno, caligrafar para ser prece, caligrafar para contemplar, ornar e intrigar, caligrafar para ser *humano*, enfim, fazem do calígrafo, artífice do cálamo, e do poeta, artífice da palavra, seres que comungam do desejo de se libertarem da alegórica e obscura caverna socrática para louvarem as virtudes do verbo à luz da arte, por sua vez, desejo da beleza.

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

BIBLIOGRAFIA.

CORPUS : BEN JELLOUN, Tahar. **La remontée des cendres**. Versão árabe de Kadhim Jihad. Paris : Seuil, Collection Points, 1991.

A questão Jerusalém, Delegação Especial Palestina no Brasil, Brasília, 1999.

ABD-EL-JALIL. **Histoire de la littérature arabe**. Paris: G.-P. Maisonneuve, 1960.

ADORNO, W.Theodor, **Teoria estética**. Lisboa : Edições 70, 1970.

AMROUCHE, Jean. **Chants Berberes de Kabylie**. Paris: Charlot, 1947.

Arte contemporâneo iraquí, Edición Sartec, Ministério de Información de la República Del Iraq, Lausanne, s.d.

ARZIK, Nimet. **Antologie de la poésie turque : XIII-XX siècle**. Traduzido do turco por NIMET, Arzik, Paris : Gallimard, coll. Connaissance de l’Orient Proche. 1994.

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

BARTHES, Roland. **Critique et vérité**. Paris : Seuil, 1966.

BEN JELLOUN, Tahar. **Poésie complète**. Paris : Seuil, 1991.

BENCHEICK Jamel Eddine. **Poétique arabe**. Paris: Gallimard, Collection TEL, 1975.

Bíblia. Português. **BÍBLIA SAGRADA**. Tradução dos originais mediante a versão dos monges de Maredsous, pelo Centro Bíblico Católico, São Paulo: Ave Maria, 1987.

BLACHÈRE,R.,M.GAUDEFFROY-DEMOMBYNES. **Grammaire de l’arabe classique**. Paris: Maisonneuve & Larose, 1975.

BOUDJEDRA, Rachid. **L’Insolation**. Paris: Denoël, 1972.

BURCKHARDT, Titus. **L’art de l’islam : langage et signification**. Arles: Sindbad, collection La Bibliothèque de l’islam, 1985.

CARDINI, Franco. **Europe et islam, histoire d’un malentendu**. Paris : Seuil, collection Faire l’Europe, 2000.

CASSANELLI, Roberto, CARBONELL, Edouard. **De Mohamed à Charlemagne : la Méditerranée et l’art**. Paris : Citadelles & Mazenot, 2001.

CHATEAUBRIAND, René. **Les aventures du dernier Abencérage**. Paris :Gallimard, Collection Bibliothèque de la Pléiade, “Oeuvres romanesques et voyages” 1969. Vol, 2, p. 1376.

CHELHOD, Joseph. **Les Structures du Sacré chez les Arabes**. Paris : Maisonneuve et Larose, 1986.

CHRAIB, Driss. **L’Homme du livre**. Paris: Balland, Collection Le Nadir, 1995.

- Civilização e Barbárie.** Organização de Adauto Novaes. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2004.
- CLÉMENT, Olivier. **Dialogues avec le Patriarche Athénagoras.** Paris : Librairie Arthème Fayard, 1969.
- CORBIN, H. **L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn Arabi,** Paris : Flammarion, 1958.
- COZAR, Rafael de. **Poesía e Imagen.** Sevilha : El Carro de la Nieve, 1985.
- CURTIUS, E.R. **Literatura européia e idade média latina.** S. Paulo : Edusp,1980.
- DAMASCENO, Saint-Jean. **De L'Unité Transcendante des Religions.** Paris : Gallimard.
- DARWISH, Mahmoud. **Desde Palestina.** Traduzido do árabe por José Martin Arancibia e Kadhim Jihad. Madrid: Al.Quibla, 1989.
- DEJEUX, Jean. **La littérature maghrébine d'expression française.** Paris : PUF, 1992.
- DELACROIX, Eugène. **Souvenirs d'un voyage dans le Maroc.** Paris :Gallimard, Collection Art et artistes, 1999.
- DJAÏT, H. **La grande discorde, religion et politique dans l'Islam des origines.** Paris : Gallimard, Bibliothèques des Histoires, 1989.
- ECO, Umberto. **As formas do conteúdo.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.
- Encyclopedia e Dicionario Internacional.** Rio de Janeiro, Nova York: W.M.Jackson, Inc. s.d.
- FERREIRA, Cláudia F.B. **As cicatrizes do Atlas, Tahar Ben Jelloun.** Brasília: Universidade de Brasília, Coleção Poetas do Mundo, 2003.
- FRYE, Northrop. **Código dos códigos, a Bíblia e a literatura.** São Paulo: Boitempo, 2004.
- GARDET, Louis. **La Cité musulmane. Vie sociale et politique.** Paris : Editions Vrin, 1954.
- GODARD Odile, NAUDIN. J.B. **Saveurs des Mille et une Nuits.** Paris : Chêne, 1990.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. **Le divan d 'Occident et d'Orient.** Paris : Gallimard, collection Poésie, 1984.
- GONTARD, Marc. **Violence du texte. La littérature marocaine de langue française.** Paris : L'Harmattan, 1981.
- GRABAR, Oleg. **La formation de l'art islamique.** Paris : Flammarion, 2000.
- GRUBE, J.Ernst. **Mundo Islâmico.** Ccoleção O mundo da Arte, Tiragem especial para distribuição da Encyclopaedia Britannica do Brasil, Publicações, 1966.
- HADDAD, Malik. **Écoute et je t'appelle.** Paris: Maspero, 1961.
- HANANIA, Ainda. **A Caligrafia árabe.** São Paulo: Martins Fontes, 1999.

- HAUSER, **História social da literatura e da arte**. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1982.
- HEGEL. **L'Esthétique**. Paris: Aubier, 1944.
- HOCKE. Gustav R. **Maneirismo : o mundo como labirinto**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- HUSSEIN, Taha. **La Traversée intérieure**, Traduzido do árabe por Guy Rocheblave, Paris, Gallimard, Coleção Du monde entier, 1992.
- IBRAHIM, Hayat. **Nabucodnasser**, Bagdá: Dar-Al-Hurria , 1988.
- JAKOBSON, Roman. **Questions de poétique**. Paris: Seuil, 1973.
- _____. *A lingüística em suas relações com outras ciências*. **Lingüística. Poética, Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- KALISKY, René. **L'Islam, Origine et expansion du monde arabe**. Paris: Marabout, 1987.
- KHATIBI, Abdelkébir. **L'art calligraphe arabe**. Paris :Chène, 1976.
- KHATIBI, Abdelkébir. **La mémoire tatouée**. Paris : Denoël, 1971.
- KILITO, Abd-el-Fattah, « *Sur le métalangage métaphorique des poéticiens arabes* ». In: **Poétiques**, n° 38. Paris : Seuil, 1979.
- LEVIN, Samuel R. **Estruturas lingüísticas em Poesia**. São Paulo :Cultrix, 1975.
- Littératures Maghrebines**. Colloque Jacqueline Arnaud, Paris : L'Harmattan, 1989.
- MADELAIN, Jacques. **L'errance et l'itinéraire**. Paris :Sindbad, Collection Bibliothèque Arabe. 1983.
- MAHFOUZ, Naguib. **La trilogie (Impasse des deux palais, Le Palais du désir, Le Jardin du passé)**. Traduzido do árabe por Philippe Vigreux, Paris : LGF, collection La Pochothèque, 1993.
- MASSOUDI, Hassan. **Calligraphie arabe vivante**. Paris: Flammarion, 1981.
- MEDDEB, Abdelwahab. **A doença do Islã**. Belo Horizonte: Humanitas, 2003.
- _____. **Islam, la part de l'universel**. Bibliothèque des débats, Paris : Ministère des Affaires Étrangères, ADPF, 2003.
- _____. **Face à l'islam**. Paris :Textuel, 2004.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo : Martins Fontes, 2004.
- MIQUEL, André. **La littérature arabe**. Paris : Presses Universitaires de France, 1969.
- MOKTEFI, Mokhatar. **Aux premiers siècles de l'islam**. Paris : Hachette, 1985.
- MONTAIGNE, M. **Lettres persanes**. Paris : Bibliothèque de la Pleiade, 1969.
- MOURAD, Yelles-Chaouche. **Le Hawfi. Poésie féminine et tradition orale au Maghreb**. Alger : Office des Publications Universitaires, 1986.

- NORMAN, Daniel. **Islam et Occident**. Collection Patrimoines. Paris :Le Cerf, 1993.
- NUSEIBEH, Saïd. **Penser l'art islamique :une esthétique de l'ornement**. Paris : Albin Michel, Bibliothèque Albin Michel des idées, 1996.
- ORTEGA Y GASSET, J. **Estudios sobre o amor**. Rio de Janeiro : Livro Ibero-Americano, 1960.
- Palestina, 2000. História de um pueblo, en sus Paysages , Música y Poesia**. Buenos Aires: Manrique Zago, 2000.
- PANOFSKY, Edwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- PERRENS, Jerome Savonarola, **sa vie, ses prédications, ses écrits**. Paris, 1853.
- PORTER, Yves. **L'art de la céramique dans l'architecture musulmane**. Paris : Flammarion, 2001.
- PRISSE d 'Avennes. Emile, **L'art arabe**. Paris : Parangon, 2001.
- QUINET, Edgard. **Deux leçons sur l'islam**. Montpellier : Minotaure, 2002.
- RASHID, Ahmed. **Jihad**. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.
- SACCO, Joe. **Palestina, uma nação ocupada**. Traduzido do Inglês por Cris Siqueira, São Paulo:Conrad Livros, 2004.
- SAFADI, Yasim Hamid. **Calligraphie islamique**. Paris: Chêne, 1978.
- SAID, Edward. **L'Orientalisme : l'orient crée par l'Occident**. Paris:Seuil, 1996.
- SALIH, Tayeb. **Saison de la migration vers le nord**. Traduzido do árabe por Abdelwahab Meddeb e Fady Noun, Toulouse: Actes Sud, 1996.
- São João da Cruz Doutor da Igreja. Petrópolis**. São Paulo: Editora Vozes e Carmelo Descalço do Brasil, Tradução das Carmelitas Descalças de Fátima, e Carmelitas Descalças do Convento de Santa Teresa, e Carmelo de Piracicaba, 2000.
- SCHUON, F. **Comprendre l'islam**. Paris: Seuil, coll. Points Sagesse, 1976.
- SHAYEGA, Daryush. **L'islam mondialisé**. Paris: Seuil, 2002.
- SINGH, Simon. **O Livro dos Códigos**. Rio de Janeiro-São Paulo: Record, 2003
- SOURDEL, Dominique. **La civilisation de l'islam classique**. Paris: Arthaud, 1968.
- STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais de Poética**. Rio de Janeiro:Tempo Brasileiro, 1975.
- STAROBINSKI, Jean. **L'oeil, vivant**. Paris: Gallimard, 1961.
- TLILI, Abdelhahman. *L'attitude de l'islam face à l'art figuratif*. In: Revue d'Etudes Orientales, Beirute. n° 11/12. 1993.
- TODOROV, Tzvetan. **Os gêneros do discurso**. Lisboa: Edições 70, 1978.
- TURCHI, Nicola. **La Civiltà Bizantina**. Turim: Fratelli Bocca, 1915
- VERNET, Juan. **Ce que la culture doit aux Arabes d'Espagne**. Arles: Sidbad, 2000.

Viagem à Palestina. São Paulo : Ediouro, 2002.

VOLTAIRE. **Traité sur la tolérance.** Paris : Garnier-Flamarion, 1989.

WEBER, Edgard. **L'Islam en France ou la paix sainte.** Paris : L'Harmattan, 1992.

WELLEK, R, WARREN, A. **Teoria da Literatura.** Europa-América, Lisboa, 1948.

ZUNTHOR, Paul. **Introduction à la poésie orale.** Paris : Seuil, 1983.

DICIONÁRIOS

BLACHERE, R, GAUDEFROY-DEMOMBYNES, M. **Grammaire de l'arabe classique.** Paris : Maisonneuve & Larose, 1975.

Dictionnaire de l'Islam. Religion et civilisation. Paris :Albin Michel, Encyclopaedia Universalis, 1997.

KAPLANIAN, Maurice.G. **Diccionario Alhambra Arabe-Espanhol, Espanhol-Arabe.** Barcelona : Editorial Ramon Sopena, S.A. 1987.

REIG, Daniel. **Dictionnaire Arabe-français, Français-Arabe.** Paris :Librairie Larousse, As-Sabil, Collection Saturne, 1983.

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

THORAVAL, Y. **Dictionnaire de la civilisation musulmane.** Paris : Larousse, 2001.

ALCORÃO

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

ALCORÃO. Francês. **Le coran.** Tradução de Regis Blachère, Paris : Presses Universitaires de France, Collection Que sais-je?, n° 1245, 1993.

MÉRAD, Ali. **L'exégèse coranique.** Paris :Presses Universitaires de France, Collection Que sais-je ?, n° 3406, 1992.