



Pedro de Freitas Damasceno da Rocha

## Os Guardadores – Sobre rebanhos e tabaco

O delírio da humanidade pela ficcionalização da realidade



editora **BESTIÁRIO**

Copyright © 2023, Pedro de Freitas Damasceno da Rocha

Coordenação editorial: Roberto Schmitt-Prym

Projeto gráfico: e-design

Capa: Sobre obra de Amadeo de Souza-Cardoso (1887-1918)

Todos os direitos desta edição reservados.



**BESTIÁRIO**  
Rua Marquês do Pombal, 788/204  
90540-000 - Porto Alegre, RS  
Fones: (51) 3779.5784 - 99491.3223  
www.bestiario.com.br

### Conselho editorial

**- Felipe Karasek**

Doutorado em Filosofia pela PUCRS

**- Cinara Ferreira**

Doutorado em Literatura Comparada pela UFRGS  
e Pós-Doutorado em Ciência da Literatura, pela UFRJ

**- Andrei Cunha**

Doutorado em Letras pela UFRGS

**- Gerson Neumann**

Doutorado em Germanística na Freie Universität Berlin – FU-Berlin

**- Rafael Bassi**

Doutorado em História pela Unicamp e Doutorando em Letras na PUCRS

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD

Elaborado por Odílio Hilario Moreira Junior - CRB-8/9949

R672g Os Guardadores – Sobre rebanhos e tabaco, O delírio da  
humanidade pela ficcionalização da realidade. Pedro de Freitas  
Damasceno da Rocha - Porto Alegre, 2023.

272 p. ; 14cm x 21cm.

Inclui bibliografia e índice.

ISBN: 978-65-85039-50-5

1. Literatura brasileira. 2. Ensaio. II. Título.

2023-586

CDD 869.94

CDU 82-4(81)

Índice para catálogo sistemático:

1. Literatura brasileira : Ensaio 869.94

2. Literatura brasileira : Ensaio 82-4(81)

Pedro de Freitas Damasceno da Rocha

**Os Guardadores – Sobre rebanhos e tabaco**

O delírio da humanidade pela ficcionalização da realidade

editora **BESTIÁRIO**

Porto Alegre, 2023



## ÍNDICE

Apresentação | 13

Prefácio | 15

## INTRODUÇÃO | 19

### SOMBRAS CONTEMPORÂNEAS | 30

Overture XXI | 30

Rios e rastros | 36

Espectros e Fantasmas | 46

### (DIS)SOLUÇÃO IDENTITÁRIA | 57

Os guardadores | 60

Os enxadristas | 68

Os comedores de ópio | 86

### CREPÚSCULO DA UTOPIA | 119

A emergência do colapso | 119

Alter-determinação | 127

Espólios humanistas | 137

Razões bárbaras | 149

### TERRAS E TORRES | 168

Arquitetura desafiada | 168

Povos e línguas | 178

Marcos e marcas | 185

Construções literárias | 194

### HARMONIA E DISSONÂNCIA | 209

O orate concertino | 209

Estruturas bachianas | 216

Os fados e As Fadas | 222

Sobrevivência e resistência | 233

Ritos e sagrações | 238

### REQUIEM PARA O FUTURO, O PRESENTE COMO FICÇÃO | 250

### REFERÊNCIAS | 264



À dissonância harmônica da existência.





*Erbauliche Gedanken eines Tabakrauchers*

J. S. Bach - Aria BWV 515

So oft ich meine Tabakspfeife,  
Mit gutem Knaster angefüllt,  
Zur Lust und Zeitvertreib ergreife,  
So gibt sie mir ein Trauerbild -  
Und füget diese Lehre bei,  
Dass ich derselben ähnlich sei.

(...)

Wenn nun die Pfeife angezündet,  
So sieht man, wie im Augenblick  
Der Rauch in freier Luft verschwindet,  
Nichts als die Asche bleibt zurück.  
So wird des Menschen Ruhm verzehrt  
Und dessen Leib in Staub verkehrt.

(...)

*Edifying Thoughts of a Tobacco Smoker*

J. S. Bach - Aria BWV 515

Whene'er I take my pipe and stuff it  
And smoke to pass the time away  
My thoughts, as I sit there and puff it,  
Dwell on a picture sad and grey:  
It teaches me that very like  
Am I myself unto my pipe.

(...)

When the pipe is fairly glowing,  
Behold then instantaneously,  
The smoke off into thin air going,  
'Til naught but ash is left to see.  
Man's fame likewise away will burn  
And unto dust his body turn.

(...)



## Agradecimentos

Este livro é fruto da minha pesquisa de doutorado desenvolvida de 2017 a 2021 no Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, sob orientação da professora Dr<sup>a</sup> Ana Beatriz Rodrigues Gonçalves.

Agradeço à banca de arguição de meu trabalho, à Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Silvana Líliliana Carrizo e ao Prof. Dr. Anderson Bastos Martins, ambos da Universidade Federal de Juiz de Fora; ao Prof. Dr. Mario A. Ortiz, da Catholic University of America, e ao Prof. Dr. Geraldo Adriano Godoy de Campos, da Universidade Federal de Sergipe. A cada um de vocês, o meu mais humilde reconhecimento da generosidade acadêmica, do cuidado com cada colocação extremamente pertinente, da leitura cuidadosa e atenta do trabalho de um jovem pesquisador que se inspira na postura de vocês para prosseguir nesta longa e árdua jornada.

Agradeço a professora Nícea Helena Nogueira por acreditar em minha pesquisa e ter sido minha porta de entrada ao PPG Letras UFJF; a colega Daniele Molina, do PPG Letras UFJF, pela dedicação a inúmeras tramitações, fundamentais sobretudo para a realização de minha pesquisa na Inglaterra; a professora Else Vieira, que me recebeu na Queen Mary University of London; a Universidade Federal de Juiz de Fora, minha *Alma Mater*, onde me sinto em casa, por ter financiado parte de minha pesquisa sanduíche, e por todas as experiências proporcionadas ao longo de minha formação; e a todas e todos os professores do Programa e da Faculdade de Letras que fizeram parte de minha trajetória até este momento, por todas as experiências e conhecimentos compartilhados.

Agradeço também a meus pais, Ricardo e Célia, pelo suporte contínuo e incondicional.

Agradeço especialmente à minha orientadora, Ana Beatriz pela paciência, pelos estímulos, por me permitir alguns delírios, e por me manter com os pés no chão. Por fim, agradeço ao colegiado do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, cuja política de incentivo à publicação, permitiu que a indicação de minha tese ao Prêmio Capes 2022 se materializasse neste livro que aqui apresento.

Pedro de Freitas Damasceno da Rocha



## Apresentação

*Os Guardadores – Sobre rebanhos e tabaco: O delírio da humanidade pela ficcionalização da realidade*, é um ensaio de crítica literária em primeira pessoa, de ousadia e originalidade, na esteira do pensamento crítico humanista, que versa sobre a literatura iraquiana contemporânea.

Tecendo considerações sobre o romance *O guardador de tabaco* do escritor iraquiano Ali Bader, romance que humaniza o Iraque, país tao maltratado material e midiaticamente, o jovem pesquisador chama a atenção dos leitores para este autor virtualmente desconhecido do público brasileiro.

Com destacado enfoque interdisciplinar e cuidadosa análise de seu objeto, produto de pesquisa intensa e da interlocução com vários autores, *Os Guardadores* é uma longa elaboração da relação do artista com a sociedade, a violência na história, o espanto das guerras, e as tradições artísticas e culturais de nosso tempo.

Dr<sup>a</sup> Ana Beatriz Rodrigues Gonçalves



## Prefácio

Geraldo Adriano Godoy de Campos  
Professor do Departamento de Relações Internacionais da Universidade Federal de Sergipe (UFS)  
Coordenador do Centro Internacional de Estudos Árabes e Islâmicos  
(CEAI-UFS)

O livro *Os Guardadores – Sobre rebanhos e tabaco: O delírio da humanidade pela ficcionalização da realidade* é uma importante contribuição para a ampliação do interesse na literatura iraquiana contemporânea no Brasil.

O trabalho de Pedro Rocha deriva de uma tese de doutorado corajosa que assume a interdisciplinaridade como princípio de construção argumentativa.

Ele nos apresenta ao escritor iraquiano Ali Bader, romancista, poeta, ensaísta e jornalista. Com ele, chegamos às fraturas e descontinuidades da história moderna do Iraque, que são também linhas de reconstrução sempre que assumidas com a perspectiva da coexistência. Mas, além da dimensão espacial, o romance analisado neste livro trata da coexistência imanente, da sobreposição de personas que são, em seu conjunto, retratos de exílios e das tentativas de recomeçar. Traduzindo o espírito do próprio romance, trata-se de uma tese polifônica, feita de fugas, no sentido musical. O contraponto saidiano está presente e vai se moldando à própria estrutura do livro. Este é um dos pontos fortes do trabalho.

Há um claro desejo de aproximar a forma textual da tese e a pluralidade interna do próprio romance, que transita entre a literatura, o jornalismo, a música e a história. Nesse deslocamento, diferentes tipos de fantasmagorias e ruínas se interpõem. Tal como o escritor *ghost-writer*, os estados nacionais tornam-se palco de disputas por uma narrativa capaz de atribuir sentido ao tecido social de países onde se projetam os desígnios coloniais e imperiais. Se o escritor é como um médium, como o livro sugere, são de outros tempos também os ecos dessa fantasmagoria que, por sua vez, aponta para a relevância da produção literária iraquiana como chave de interpretação da contemporaneidade. Especial-

mente se tal proposta não reduzir o contemporâneo ao atual, revelando-o em suas descontinuidades e dissonâncias.

A tese de Pedro é que os heterônimos de Yousef, personagem central da obra, não se conformam com as identidades que assumem, expondo nessa fragmentação as trilhas dos vários exílios, mas também de múltiplos pertencimentos que não se anulam. Afinal, não vivencia Ali Bader também a condição do exílio?

Por isso, na leitura que Pedro faz do romance do autor iraquiano, o presente não é apreensível sem as ruínas do passado, dado que “todo assombro é histórico e toda história é assombrada”. Os fantasmas co-habitam os espaços, especialmente quando são convidados. Nessa imagem da história, são os signos dos espectros que afirmam em outras temporalidades as possibilidades políticas abertas em meio às diferentes violências.

No encontro entre as personas de Fernando Pessoa e Ali Bader, viceja também o conjunto contrapontual da colonialidade, em que o narrador é um fantasma que persegue rastros de outros fantasmas

O livro tem o mérito de lembrar-nos da importância da literatura como experiência de relação com um lugar e com os paradoxos que tal relação incita.

“Os fantasmas demandam interpretação”, por isso, a força do livro de Pedro Rocha é maior justamente quando opta pelas fissuras, por onde correm essas fantasmagorias para além de dualidades e limitadas expectativas liberais de tolerância e pluralidade multicultural.

Como nem sempre o que há além do Tejo há também além do Tigre, as dissonâncias se espalham, provocadas pela própria forma suscitada pelo romance. A multiplicidade de Fernando Pessoa é retomada por um escritor iraquiano, como reivindicação de uma estratégia de exílios e tudo isso é comentado e analisado por um brasileiro.

É, neste sentido, bem-vinda a obra de Pedro, que carrega um convite à literatura iraquiana contemporânea, onde encontraremos muita diversidade formal e temática. Mas mesmo com essa diversidade, não escaparemos das ruínas, materiais e simbólicas, das intervenções imperiais.



Os fantasmas falam com as vozes que estão fora do tempo. Mas aqueles que ainda os podem salvar são os que agem no mundo, no trançar das experiências humanas, na política e na economia. É nessa dimensão que tais vozes se tornam de assombro e alerta e onde as pessoas exiladas não têm outra opção a não ser reinventar-se constantemente diante de suas próprias ruínas.



## INTRODUÇÃO

A história evoca o espírito da época, e através dos seus simbolismos apreendemos as singularidades das coletividades e das instituições que conformam suas experiências. Tomo este preceito para este trabalho ao partir da obra *O guardador de tabaco* (*Haris al-Tobag*, 2008; *The Tobacco keeper*, 2011; *Vies et morts de Kamal Medhat*, 2014), do escritor iraquiano Ali Bader, como chave de leitura para o mundo contemporâneo. Criando um entrelaçamento de experiências que marcam o conteúdo literário da obra com seu teor social, proponho uma análise dialética entre a arte representada pelo romance com suas menções e suas referências históricas. Parto da literatura como mecanismo de compreensão das estruturas sociais, em uma relação de mão dupla onde a ficção influencia a realidade, do mesmo modo como esta orienta a ficção. Em busca de uma razão que torne coesa as experiências apresentadas na narrativa, a ficção, revestida de certa aura de verdade, possibilita a contestação de modelos hegemônicos de existência e a consideração de outras perspectivas.

O marco temporal balizador inicial de minhas investigações são os atentados de 11 de setembro de 2001. Para a escolha da obra literária motivadora deste trabalho, contribuiu o fato de sua elaboração, publicação, recepção e impacto terem como palco exclusivo o século XXI, por mais que sua narrativa nos ofereça uma longa viagem ao passado. Levado pela narrativa de Ali Bader permito-me ampliar meus horizontes, meu local de observação do mundo e seus fenômenos. Assumo as fissuras geográficas e temporais das narrativas da história, sobretudo para poder abordar configurações sociais diversas, como os antagonismos entre ocidente e oriente, com a finalidade de alcançar uma abordagem universalizante da experiência humana, buscando compreender as dimensões históricas e culturais que a obra do escritor iraquiano apresenta aos leitores.

De conflitos a ruínas, as relações do ocidente com o oriente, em especial o oriente médio e o mundo árabe, são hoje fruto de uma insegurança estimulada pela mídia em roteiro cinemato-

gráfico que reverberam ecos da transmissão da queda do World Trade Center. Uma ação de extrema violência cuja resposta ainda mais cruel marcam contundentemente o início do novo século, testemunha da escalada de conflitos entre ocidente e oriente, permeado de conceitos vagos e estereotipados que materializariam sem exclusividade identitária o binômio civilização e barbárie. Amparando-me no pressuposto de que períodos da história possuem uma relação de proximidade dada a sua natureza, busco a partir de aproximações históricas, delimitar as relações objetivas a serem analisadas a partir da esfera da arte em relação à sociedade.

Faço aqui uma breve apresentação do autor de *O guardador de Tabaco*, para situar os leitores sobre a produção do romance. Ali Bader é um romancista, ensaísta, poeta e roteirista iraquiano e vencedor de cinco grandes prêmios árabes. Antes de fugir do Iraque para salvar sua vida, Ali Bader cursou filosofia e literatura francesa em Bagdá, e fez pós-graduação em Estudos do Oriente Médio nas Universidades de Bruxelas e New Leuven. Trabalhou como ator, como colunista de jornais árabes e também como correspondente de guerra. Em seus romances, Bader desafia os estereótipos predominantes sobre sua região de origem e também a ideologia dos extremistas. Em *Playing with the Clouds*, baseado em sua própria vida, ele também critica a imagem idealizada da Europa. Ali Bader vive atualmente em Bruxelas. Além de seus dezessete romances, ele publicou várias obras de não-ficção e coleções de poesia. Seus livros em inglês incluem *Papa Sartre* (AUC Press, 2009) e *The Tobacco Keeper* (indicado para o prêmio *Arab Booker*, Bloomsbury, 2012). Um de seus contos está incluído na antologia *Iraq+100* (Comma Press, 2016), eleito um dos melhores livros de ficção científica e fantasia de 2016 pelo jornal inglês *The Guardian* e na *Barnes & Noble*. Outra de suas histórias está incluída na antologia *Baghdad Noir* (Akashic Books, 2018). Algumas de suas obras também foram traduzidas para o francês (Le Seuil), holandês (Jurgen Maas) e italiano (Argo), além de outras muitas línguas da Europa Oriental e na Ásia, como búlgaro, tcheco, sérvio, persa, coreano, malaio, curdo, persa e hindi.

Faço também uma breve apresentação do poeta português Fernando Pessoa, dado a importância deste escritor para compreensão do romance de Bader. Fernando Pessoa nasceu em 1888 em Lisboa, e em 1896 muda-se com sua mãe para Durban, na África do Sul, onde permanece até 1905. Se matricula no curso de Letras, mas abandona e dedica-se de modo autônomo ao estudo da filosofia grega e alemã. Em 1910 escreve poesia e prosa em português, inglês e francês com declarada influência dos simbolistas franceses. De 1912 a 1931 colabora e publica artigos e poemas em diversas revistas, entre elas: Renascença Portuguesa, Teatro, A Águia, Orfeu, O Jornal, Exílio, Portugal Futurista, Contemporânea, Athena, entre outras. Em 1934 publica o livro Mensagem, que trata do passado de Portugal. Em 1935, falece aos 47 anos de idade. Fernando Pessoa é reconhecido por sua obra heteronímica, sobretudo dos heterônimos Alberto Caeiro, Ricardo Reis, e Álvaro de Campos, exatamente os três referenciados no livro O guardador de tabaco.

A obra de Ali Bader é a ponte que me possibilita transitar entre passado e presente, ocidente e oriente, através da relação do universo ficcional de um personagem iraquiano, e sua relação com os heterônimos de Fernando Pessoa. O livro narra as pesquisas de um escritor fantasma contratado por um jornal internacional para escrever sobre a vida de um renomado violinista assassinado em Bagdá em 2006, no contexto dos anos subsequentes à invasão do Iraque. O romance se estrutura em quatro eixos nos quais se desenvolvem as conexões estabelecidas no início da obra entre o músico personagem principal, os heterônimos de Fernando Pessoa, e o próprio fantasma.

Na primeira parte temos a apresentação do violinista e do fantasma que narra sua história pessoal e profissional, como cidadão iraquiano e como jornalista. Neste início o narrador apresenta aos leitores elementos que permitem situá-lo em meio aos eventos históricos do Iraque e do Oriente Médio, que convergem com passagens da última etapa da vida do protagonista. O narrador discorre sobre sua história profissional, de como entrou para o jornalismo e como suas atividades influenciaram decisivamente

em sua postura como indivíduo. Os elementos mais importantes deste panorama são referentes ao contexto social dos países do médio oriente e sobretudo do Iraque após a invasão estadunidense de 2003, em especial por ser este o ambiente histórico em que se desenrola a produção narrativa do romance estudado.

Em seguida conhecemos o personagem principal e suas personas. Yousef é a identidade original do personagem, vinculado no romance ao heterônimo de Alberto Caeiro. Yousef Sami Saleh nasceu em 1926, em Bagdá, em uma família árabe judia. Ele aprendeu a tocar violino aos 8 anos sob os cuidados de um músico armênio formado no conservatório Tchaikovsky, onde Yousef veio a estudar e lecionar anos mais tarde. Vivendo na Bagdá do entre guerras, Yousef foi contemporâneo do primeiro manifesto comunista iraquiano em 1933, e do primeiro golpe militar do mundo árabe em 1936. Já durante a Segunda Guerra Mundial ele sofreu as consequências das ideologias nazistas incorporadas pelo governo iraquiano em 1941, e no pós-guerra sentiu na pele os conflitos gerados pela criação do Estado de Israel em 1948. Contra sua vontade emigrou para Tel Aviv em 1952, mas já no ano seguinte aproveita-se de uma viagem a Moscou, onde fora realizar um concerto, para não regressar a Israel.

Em 1953 Yousef chega a Teerã com sua segunda identidade. Esta parte do romance relata como Yousef forjou e assumiu a identidade de Haidar Salman, não mais um árabe judeu, mas agora um árabe muçulmano xiita, persona esta que é vinculada ao heterônimo pessoano de Ricardo Reis. Haidar, nascido em 1924, vivencia o ataque de Israel, Inglaterra e França ao Egito em 1956 após a nacionalização do Canal de Suez, se posicionando do lado árabe, da mesma forma como em 1967 cancela uma sequência de apresentações que fazia com a Orquestra Sinfônica de Nova Iorque em protesto à Guerra dos Seis Dias. De volta ao Iraque em 1958, se insere no meio cultural, vindo a integrar a Sociedade de Arte Moderna de Bagdá e participar de diversos concertos e concursos na Europa, com destaque para algumas passagens por Moscou. Tendo desenvolvido estreitos laços com iranianos, é destituído de sua cidadania iraquiana após a Revolução Iraniana de

1979, e logo após o início da Guerra Irã-Iraque é novamente forçado a sair do Iraque.

Na última parte do romance somos apresentados à terceira persona do personagem principal, posta em paralelo com o heterônimo Álvaro de Campos. Em 1981, Haidar viaja a Damasco, onde assume sua última identidade, Kamal Medhat Mustafa, árabe muçulmano sunita, nascido em Mosul no ano de 1933. Filho de uma família de mercadores, ele volta ao Iraque em 1983 e presencia os estragos causados pela guerra com o país vizinho. Assim como suas personas anteriores, Kamal não se furta ao convívio com sua contemporaneidade e através da música se reinsere na sociedade de Bagdá realizando apresentações com a Orquestra Sinfônica Nacional do Iraque, que lhe dá proeminência a ponto de se apresentar solo para a elite do país. Testemunha também da Segunda Guerra do Golfo no início dos anos 1990, Kamal relata o sucateamento do Iraque e como seu povo foi entregue à miséria, a doenças, e ao declínio das artes. O final da trajetória do personagem se dá após a Terceira Guerra do Golfo, em 2006, quando é sequestrado e assassinado misteriosamente.

Além do vínculo entre o personagem da obra com o poeta português, a conexão do personagem-músico com violinistas importantes da história da música, evidencia o importante papel desempenhado pelo campo artístico musical no desenrolar da narrativa. A pesquisa empreendida pelo escritor fantasma torna patente a existência de uma relação entre passado e presente. A perspectiva interconectada entre os capítulos deste trabalho se justifica pelo fato de todos os aspectos da obra possuírem uma forte correlação entre si. Dessa forma, a explicação de cada elemento da obra, somente se consolida por uma análise interdisciplinar.

No capítulo *Sombras Contemporâneas* tratarei da construção das identidades na obra através da interação entre os universos histórico-culturais Europeu/Ocidental e Árabe/Oriental, suscitados pelos personagens do livro e suas sombras. Refletindo contextos contemporâneos aparentemente desconectados, apresento pontos de convergência e de divergência na história do oriente e do ocidente.

No capítulo *(Dis)Solução Identitária* sigo os passos dos personagens do romance e seus paralelos com os heterônimos de Fernando Pessoa. Esta entrada se divide nas três personas do músico iraquiano e suas sombras portuguesas. Na primeira parte trato da identidade original do violinista, Yousef Sami Saleh, projeção de Alberto Caeiro; na segunda observo Haidar Salman, paralelo de Ricardo Reis; e por fim considero a última identidade, Kamal Medhat, espectro de Álvaro de Campos.

No capítulo *Crepúsculo da Utopia* apresento um panorama histórico das catástrofes que assolaram a humanidade ao longo da vida do personagem principal, e de que modo estes eventos constituem um aspecto de continuidade das estruturas do passado no presente. Através da obra busco compreender a história por detrás do contexto frequente de violência a qual os árabes vêm sendo submetidos, desde as invasões imperiais, com determinantes contribuições para as guerras mundiais, até às guerras de difusão da democracia imperialista estadunidense.

No capítulo *Terras e Torres* abordo conceitos simbólicos e relevantes decorrentes da leitura do romance para pensar possíveis entendimentos da obra. Inicialmente trago a imagem e arquitetura das torres gêmeas, sua história e origens. Em seguida faço considerações sobre as formas de comunicação e interação entre indivíduos e coletividades, e sobre a língua como ponte e barreira para uma convivência harmônica entre os povos. O último elemento deste capítulo são considerações sobre a estrutura do romance, um romance de formação. Relaciono o contexto de consolidação deste gênero literário nas primeiras décadas do século XIX, ao contexto suscitado na obra *O guardador de tabaco*. Um dos objetivos, portanto, é identificar quais os elementos da razão moderna, que há séculos influenciam direta e indiretamente na formação da humanidade, se assentam em uma lógica euro-centrada.

No capítulo *Harmonia e Dissonância* busco entender de que modo as evocações musicais do romance associadas ao personagem principal ajudam compreender tanto a trajetória do personagem quanto possíveis significados do livro para o leitor contemporâneo. Entre os elementos presentes na obra que são



determinantes para justificar este capítulo estão: a comparação indireta a Mozart; o fato do músico ser especialista em performances de Bach, especialmente as *fugas*; e contatos relevantes e frequentes do personagem com compositores russos.

Por fim, como sugiro no subtítulo deste trabalho, *O delírio da humanidade pela ficcionalização da realidade*, considero a mútua influência entre realidade e ficção, em que tanto a realidade é promotora do desejo das massas pelo delírio, como os indivíduos encontram na ficcionalização do real um escape a sofrimentos inalienáveis do cotidiano. Ao cabo, espero questionar a manutenção de uma subjetiva fronteira entre ficção e real, que se borra propositalmente através de manipulações de eventos e narrativas históricas com objetivo específico de dominação, e propor que a arte e a compreensão de suas sugestões favorecem o desenvolvimento de concreta autonomia aos indivíduos e sociedade em geral.

Acredito que o romance de Ali Bader apresenta alguns pontos que ressaltam sua importância e justifiquem sua leitura e estudo. Inicialmente, seu ineditismo e a divulgação de uma literatura contemporânea do século XXI, que flerta com o cânone e nele se inspira para produzir novas reflexões e aberturas a novos horizontes. Em seu cerne, o curioso paralelo com a obra do poeta português, além dos demais paralelos elucidados, situa um romance aparentemente descontextualizado de uma realidade ocidental em um dos epicentros dos acontecimentos do mundo contemporâneo: por orbitar o imaginário coletivo a respeito da cultura médio-oriental e sua particular relevância depois dos atentados às Torres Gêmeas em setembro de 2001, ou por fugir do âmbito exclusivamente regional, e através dos cânones em que se ampara, conseguir se abrir para um público global.

Meu questionamento inicial sobre a obra foi como os paralelos estabelecidos e veiculados através do discurso literário – sobretudo quando estes aproximam realidades antagônicas e problemáticas de nosso tempo, especificamente questões envolvendo o mundo árabe – contribuem, no presente de sua leitura, para uma revisão conceitual do século XX e de nossa contemporaneidade?

No romance, os paralelos apresentados aproximam realidades convencionalmente consideradas díspares, e para algum leitor desavisado pode até parecer inusitado tecer conexões entre o mundo árabe e o mundo ocidental como se ambos não estivessem relacionados. Sob esta perspectiva de oposição, a acusação da barbárie e do terror são atribuídos aos povos que não atendem, de modo integral, a um *habitus* ocidental 'civilizado' por seu caráter suposta e eminentemente primitivo e fundamentalista.

Assim, minha hipótese é que os elementos justapostos no romance desestabilizam paradigmas de barreiras entre povos, comunidades e conceitos, posicionando opostos em uma mesma circunstância, possibilitando reformular questões de identidade, pertencimento e participação dos indivíduos nos ambientes que ocupam. O fato de o romance se situar no Iraque é muito significativo, visto que o país teve suas fronteiras definidas após a Primeira Guerra Mundial, com sua população dividida majoritariamente entre muçulmanos sunitas, muçulmanos xiitas, e judeus; não por acaso, o personagem do romance ao longo de sua trajetória assume identidades destas três religiões. A obra se destaca também por estabelecer relevantes conexões internacionais, seja por aproximações com o poeta português Fernando Pessoa, seja através das conexões e contatos dos personagens que fornecem indícios do posicionamento do personagem principal como um indivíduo cosmopolita.

Portanto, a configuração e estruturação do romance favorecem reflexões sobre a contemporaneidade através de uma apresentação do mundo árabe, seu delicado e intrincado relacionamento com a Europa, baluarte da civilização ocidental. Deste modo, compreender como os paralelos e analogias funcionam no romance, sobretudo sob a luz da ficção, pode levar a outro olhar sobre as configurações sociais deste início de século, e proporcionar outros meios de agir individual e coletivamente para promover harmonia e compreensão entre povos.

Entre os objetivos deste trabalho, começarei por elencar os paralelos apresentados no romance de ordem individual (figuras históricas reais e ficcionais), identitária (países), e histórica

(civilizações). Em seguida, efetuei uma ordenação histórica de eventos relevantes para a compreensão do romance a partir dos fatos mencionados na obra. Entre estes acontecimentos pontuados, ressaltarei os contextos de guerra e exceção que tiveram como consequências, migrações populacionais de grande impacto para o mundo contemporâneo. Minha intenção, dado este panorama, é associar diferentes áreas do saber (literatura, música, história, filosofia e ciências sociais) para estruturar meus argumentos.

De modo mais específico, este trabalho vincula as trajetórias do oriente e do ocidente, através da elucidação dos paralelos apresentados, de forma que não seja possível simplesmente responsabilizar um povo pelos problemas da contemporaneidade. Esta indissolúvel totalidade, será em certa medida construída a partir da demonstração de como as guerras e a definição de estados nacionais no século XX provocaram além de migrações em massa, conflitos inter-populacionais de difíceis soluções que precarizam a vida dos indivíduos envolvidos e favorecem ações estatais de controle com o uso da força.

Meu intuito com estas elucidações é explicitar que a constituição das sociedades e identidades contemporâneas são fruto de uma formação longa e contínua que une elementos distintos sob uma mesma denominação, seja a de um povo, de uma nacionalidade, ou de uma religião. Para tanto, a apresentação de elementos artísticos - por exemplo, a estrutura do romance, métodos de composição musical, ou mesmo posturas éticas de artistas - como estratégias concretas de protesto, questionamento e reivindicação, por parte de indivíduos e comunidades, à realidade em que estão inseridos, é ponto fundamental de toda a análise.

Sendo o ponto de partida deste trabalho o romance *O guardador de tabaco*, realizei inicialmente o levantamento de temas do romance, e em seguida identifiquei tópicos a serem desenvolvidos em capítulos, que, como já afirmei anteriormente, não serão esgotados em sua seção. Os principais temas desenvolvidos são: a contemporaneidade, a relação do romance com a obra de Fernando Pessoa, a relevância da história no desenvolvimento da ficção, o contexto de guerras e o estado de exceção, a forma do romance

como romance de formação e a importância desta forma literária na história da literatura, a relação do romance com personagens reais da história da música.

Quanto à contemporaneidade, busquei textos e autores que favorecem a compreensão do que seja o contemporâneo e quais as formas de abordá-lo. Esta é uma questão que destacarei pela relevância da contemporaneidade como fio condutor das relações que o romance estabelece não só com a época de sua produção, mas também com os contextos trazidos pela narrativa. Estas relações contribuem para assimilação de questões tangentes que orbitam o romance e subjazem as discussões que serão empreendidas ao longo do trabalho. Por exemplo, a atualização da obra de Pessoa e sua receptividade através do contexto suscitado pelo romance, ou a compreensão de consequências dos conflitos armados do século XX para o momento histórico atual.

A obra de Pessoa constitui eixo temático crucial e será majoritariamente abordado no capítulo *(Dis)Solução Identitária*. Como parte fundamental da obra incluirei aspectos relevantes da trajetória de seus escritos, não apenas ao tratar das identidades, mas também ao explorar perspectivas e posturas de Fernando Pessoa. Entre estas abordarei o valor atribuído à literatura para veicular propostas éticas e políticas através do trabalho estético, propostas perceptíveis não somente em sua obra poética, mas também em trabalhos ensaísticos como a coletânea *Páginas de doutrina estética*. A questão identitária será primeiramente tratada em conjunto com a obra de Pessoa pelo relacionamento da constituição dos heterônimos com as *personas* do personagem principal.

Em seguida, ao tratar do processo de constituição do Iraque e por consequência do Oriente Médio, seja sob a perspectiva histórica da longa interação da região com o mundo ocidental, seja sob o viés dos conflitos coloniais ou das guerras incessantes do século XX na região do antigo Império Otomano, considerarei as redefinições de fronteiras territoriais altamente significativas para a constituição das identidades da região.

A questão histórica entremeada à trama ficcional é de grande importância para este trabalho e será abordada, com mais ou

menos profundidade, conforme o capítulo e temas tratados. É a partir do entendimento de referências cruciais da história suscitadas no romance que relaciono elementos de análise e procedo à elaboração de argumentos que ajudem a elucidar os paralelos identificados. Assim, ao estudar o histórico de conflitos e determinações territoriais que compõem traços fundamentais da história da região, fatos indissociáveis de como a ficção analisada foi escrita, mas sobretudo, da forma como se pode compreender o romance atualmente.

A forma do romance, um romance de formação, será também explorada em associações. Originalmente um gênero europeu e com fortes conexões sociais e políticas de sua época, traçarei um histórico da constituição do gênero e suas implicações do contexto original para a leitura contemporânea. Esta análise não seria possível caso não fossem convergentes e complementares as perspectivas reais e ficcionais suscitadas pela obra, além de serem analogias significativas para o processo de constituição de identidades, primeiro na Alemanha do início do século XIX, e em consequência, para o contexto em que é utilizado agora, três séculos depois, no início do século XXI.

Por fim, quanto às relações suscitadas com a música, novamente é possível perceber um embricamento dos temas já discutidos, visto que muitos dos personagens satélites do romance que compõem o universo musical da obra se constituem de pessoas reais. Estas personalidades referenciais não só foram atuantes e em seu tempo, como sua presença nas páginas do romance são alicerces para compreensão dos passos do personagem principal, cujo posicionamento é elemento de conexão entre realidade e ficção. Outro aspecto relevante a ser destacado sob esta perspectiva é que as elaborações expostas no romance sobre a forma musical, ou mesmo sobre o modo de execução ou composição de determinadas peças é transposto ao universo literário, de forma que a teoria musical se interpõe ao fazer literário.

## SOMBRAS CONTEMPORÂNEAS

Neste capítulo de abertura, minha intenção é abordar o contemporâneo, sua flexibilidade temporal que proporciona a aproximação de contextos históricos, a priori, distantes entre si. Em seguida, após a definição de paralelos temporais e dos sujeitos envolvidos na trama do romance, minha intenção é apresentar como ocidente e oriente possuem uma longa relação entre si, o que sedimenta o caminho para análise do paralelo estabelecido no romance entre o personagem principal e os heterônimos de Fernando Pessoa. Um dos principais pontos deste capítulo será demonstrar que a reconfiguração do mundo no pós-Primeira Guerra Mundial favorece a pluralidade de ações e leituras do contexto social em que se inscrevem as ações narradas, apesar de ainda haver um forte princípio normativista ocidental que aspira definir a cada entidade, um propósito e uma identidade fixas e absoluta.

### Overture XXI

“Em 3 de abril de 2006”<sup>1</sup>, diz a frase de abertura do romance *O guardador de tabaco*, “o corpo do compositor iraquiano Kamal Medhat foi encontrado próximo à Ponte Jumhuriya que cruza o Rio Tigre em Baghdad”<sup>2</sup>. Esta abertura diz muito sobre todo o romance que se desenrola adiante. A começar pela marcação temporal, mas também em estabelecer o lugar onde a narrativa se ancora. A data expressa na primeira sentença é de extrema relevância para mim, a princípio por situar o romance no Século XXI, pois as ações que têm lugar nas páginas neste romance de Bader são decorrentes deste fato. No entanto, longe de desconsiderar o passado deste país de cicatrizes profundas, esta data remete diretamente a outros eventos cruciais.

“Em 3 de abril de 1991”, afirma William R. Polk em *Understanding Iraq* (2005), “a Resolução 687 do Conselho de Segurança deu início ao que ficou conhecido como regime de sanções”<sup>3</sup>. Esta resolução, implementada pelas Nações Unidas após a Guerra do

Golfo, tinha o exato propósito de desarticular a produção de armas de destruição em massa no Iraque. Vale lembrar, a Guerra do Iraque de 2003 teve como justificativa a acusação de que Saddam Hussein estava fornecendo “armas de destruição em massa aos terroristas de Bin Laden”<sup>4</sup>. É intrigante como pode um país devastado por uma das mais longas guerras convencionais do século XX, com imenso custo de vidas e infraestrutura, sob vigilância internacional, teria sido capaz de produzir e fornecer armas de destruição em massa sem o conhecimento da ONU e das potências internacionais.

“Três de abril de 1918”<sup>5</sup> é ainda a data de um memorando intitulado *Future of Mesopotamia*, publicado pelo *Political Department of the India Office*. O nome completo deste departamento britânico era *The Political and Secret Department of the India Office*<sup>6</sup> cujas atribuições compreendiam ações ligadas às políticas externas e fronteiras do império. Neste memorando, há clara menção a um fator determinante para as terras do médio oriente, como definidas pelo “Acordo Anglo-Franco-Russo de maio de 1916, *i.e.*, a região onde o governo britânico poderia estabelecer administração direta ou indireta, da forma como deseje e como pense apropriado organizar o Estado Árabe ou a Confederação dos Estados Árabes”<sup>7</sup>. O tratado de maio de 1916, a que este trecho faz menção, é o Acordo de Sykes-Picot, que definiu, ainda antes do desmantelamento do Império Otomano, as fronteiras dos então futuros estados da região.

Como é possível perceber, a lógica imperialista está presente nesta peça de 1918, ainda antes do final da Grande Guerra, considerando as terras e povos que viriam a se tornar Iraque, Síria, Jordânia, Palestina e eventualmente Israel, à disposição das vaidades insulares saxônicas. De volta ao romance e à data mencionada, meu objetivo em pontuar a sincronicidade multi-temporal da sentença de abertura do romance é trazer à tona uma das principais chaves de leitura que conduzo da obra: a contemporaneidade.

O contemporâneo é um dos eixos principais deste trabalho. Assumo para mim as perguntas feitas por Agamben em *O que é o contemporâneo?* “De quem somos contemporâneos, e o que signifi-

ca ser contemporâneo?”<sup>8</sup>. Assumo também as palavras do filósofo, de a contemporaneidade se constituir de relações de contínuas aproximações, dissociações e anacronismos com o tempo<sup>9</sup>, que compreendo como a multiplicidade de formas de o indivíduo, em seu contexto, entender, através de suas experiências cotidianas, o passado, o presente, e o futuro.

Para Agamben, “o compromisso que está em questão na contemporaneidade não tem lugar simplesmente no tempo cronológico”, visto que é sua subversão, “o anacronismo que nos permite apreender o nosso tempo”<sup>10</sup>. Sendo nosso tempo o presente, o ‘agora’ inapreensível<sup>11</sup>, o anacronismo representaria viver nos tempos adjacentes, seja o passado, história, experiências e memórias acumuladas, ou o futuro, projeções de ideais, fantasias e ficções. Ou seja, a contemporaneidade faz constante referência ao passado revitalizando-o, a favorecer o incessante devir<sup>12</sup>.

O filósofo afirma que os interessados em pensar a contemporaneidade só o podem fazê-lo “com a condição de cindi-la em mais tempos”<sup>13</sup>, e ao apresentar o contemporâneo como um tempo fraturado, numa continuidade da história com as imagens atemporais de sua ruína<sup>14</sup>, cita como exemplo o 11 de setembro de 2001, evento expressivo do modo como as ruínas da história habitam e impregnam o presente de significados. Esta analogia é de extrema importância para o trabalho que empreendo, visto que o romance *O guardador de tabaco* como representante da contemporaneidade que interpelo, estrutura-se em eventos do passado, articulados como em um mosaico de fractais, sendo que uma das peças de referência é o episódio que marcou o início deste século.

Se trabalhar com a contemporaneidade, implica trabalhar com um presente fraturado, lanço mão de dois textos que, mesmo distantes 200 anos no tempo, lidam com a mesma questão: qual diferença o presente introduz em relação ao passado? Em *O que é o iluminismo?* Foucault (1984) afirma que a resposta de Kant (1784) em texto homônimo, à pergunta ‘o que é o iluminismo?’, por mais que não figure entre as grandes obras do pensador alemão, introduz no pensamento moderno esta questão que ainda hoje não conseguimos responder, e determinou, ao menos em parte, o que somos, pensamos e fazemos hoje<sup>15</sup>.



Kant abre seu texto dizendo que “Iluminismo é a saída do homem da sua menoridade de que ele próprio é culpado”<sup>16</sup>, sendo que menoridade define-se como dependência do indivíduo a outros lhe digam o que fazer. O filósofo atribui também à menoridade a covardia de pensar por si próprio e a falta de decisão, ao que afirma, quase como remédio à subserviência, palavra de ordem do Iluminismo: ouse saber. Para Kant, pensar permite liberar-se do jugo de outrem, mas que esta é uma tarefa árdua, à qual podemos não nos submeter se pudermos pagar para que outros a desempenhem por nós. Além de difícil, a passagem à maioria é também perigosa, pois os tutores assumem de bom grado o controle daqueles que não ousam, e a mantêm a ferro e fogo.

Kant alerta que esses que tomam para si as rédeas da vida dos submissos, depois de conscientemente os embrutecerem como “seus animais domésticos”, a evitar cuidadosamente que estes seres pacíficosousem “dar um passo para fora da carroça em que os encerraram”<sup>17</sup>, deixam claro que caso tentem andar sozinhos estarão sob constante ameaça. Kant diz que haverá sempre aqueles indivíduos que pensem por si mesmos, e que através “de uma revolução talvez se possa levar a cabo a queda do despotismo pessoal e da opressão gananciosa ou dominadora, mas nunca uma verdadeira reforma do modo de pensar”<sup>18</sup>, pois corremos o risco de, ao vingar nossos antecessores, responsáveis por nosso jugo anterior, alimentemos preconceitos muito danosos à sociedade. Para a ilustração, diz o filósofo, só se exige liberdade.

O raciocínio de Kant apresenta algumas ponderações à liberdade do indivíduo, pois o conforma à sociedade em que habita e da qual se espera que cumpra uma função social. “É decerto permitido raciocinar, mas tem de se obedecer”<sup>19</sup>, diz Kant; mas como ousar se devemos nos conformar a certas regras? É interessante notar que ao final de seu texto Kant propõe a seguinte pergunta ao seu tempo: “Vivemos nós agora numa época esclarecida?”, ao que responde: “não. Mas vivemos numa época do Iluminismo”<sup>20</sup>, que se retornarmos ao começo de sua argumentação, poderia indicar que vivesse em uma época que permite a busca maioridade. Foucault (1984) mesmo realizando algumas ponderações ao texto

kantiano, afirma que Kant descreve o iluminismo como o momento em que a humanidade irá pôr em uso sua própria razão, sem se sujeitar a qualquer autoridade<sup>21</sup>.

No romance, a forma como o escritor fantasma visita a trajetória de Kamal em busca de informações sobre o violinista, representa uma atualização do passado no presente através da justaposição de fragmentos. O tempo não obedece a uma cronologia definida, e sua articulação não supõe conhecer o passado como foi, mas ressignificá-lo no presente<sup>22</sup>. Quanto a obedecer às normas vigentes ou ousar, talvez assombrado pelas palavras de Kant, o personagem do romance, a seu modo, segue as duas perspectivas. Ao ser coagido por viver em uma condição de exceção, ousa e se reinventa assumindo para si outras identidades, que por sua vez se enquadram com a situação de seu entorno, podendo assim, em uma conformação relativa à ordem vigente, usufruir da liberdade que precisa para ser quem deseja ser. Acredito que a ousadia no romance se apresenta também em outras perspectivas, como, por exemplo, nos intrigantes paralelos das identidades do violinista iraquiano com os heterônimos do poeta português.

Há aqui a necessidade de mencionar outro autor cujo pensamento é chave neste trabalho. Edward Said, em *Orientalism*, afirma que o discurso orientalista se constitui de uma posição autoritária de pensadores ocidentais sobre o oriente, que tratam os sujeitos e cultura deste espaço não como autônomos, mas subjugados a uma fantasia pós-iluminista de dominação. Para o pensador palestino, muito além de mera questão política, cultural, ou mesmo imperialista, orientalismo é “toda uma série de interesses, que pelos meios de descobertas acadêmicas, reconstruções filológicas, análises psicológicas, descrições sociológicas e de panorama, não somente cria, mas também mantém [o jugo]; ele é, mais do que expressa, uma determinada certeza ou intenção”<sup>23</sup> para compreender, controlar, manipular e até mesmo incorporar tudo o que é manifestamente diferente.

Ainda de acordo com Said, após a Segunda Guerra Mundial, a imagem do ‘árabe’, termo abrangente e reducionista, tem recebido muita atenção, sendo constantemente caracterizada por

uma carga negativa imanente. Essa atribuição depreciativa dos árabes perpassa diversos aspectos, desde sua suposta falta de história em contraste com a trajetória judaica, passando pela função de fornecedores de petróleo como comprometedores de um mercado global, determinações veiculadas cinematograficamente ao serem considerados ardilosos e desonestos, e sobretudo por personificar a figura do jihadista a justificar um medo imaterial que dominou todo o mundo<sup>24</sup>.

Em *O guardador de tabaco*, encontramos exemplos de preconceitos sofridos por árabes-judeus, árabes-xiitas, árabes-sunitas. Por exemplo, Yousef, árabe-judeu, viveu esta distinção após ser extirpado de sua identidade iraquiana logo após a criação do estado de Israel. Assim que o avião com os exilados iraquianos pousou em “Israel, todos os passageiros saudaram, ‘Shalom Haber!’”. Mas os Asquenazes não responderam, eles apenas borrifaram os recém-chegados com DDT para prevenir os imigrantes de carregarem seus germes iraquianos para a Terra Prometida<sup>25</sup>. O termo em hebraico dito pelos passageiros quer dizer ‘olá amigos’. Asquenaze é a denominação de um grupo de judeus, cuja origem se estimam nas terras germânicas, o sul da Rússia e o norte do Irã, sendo sua língua de raiz eslava-turco-iraniana<sup>26</sup>. Anos mais tarde, Haidar, árabe-xiita, sua segunda identidade, acabou novamente expulso do Iraque por ser considerado cidadão iraniano no contexto da Revolução Iraniana de 1979 e a subsequente Guerra Irã-Iraque. Ele e a família foram acordados no meio da noite por militares iraquianos, que questionados por Yousef o motivo da prisão, responderam: “Vocês são cidadãos iranianos. Vocês têm que ir para o Irã agora”<sup>27</sup>.

Mesmo nestas condições adversas de violência, Kamal renova-se em novas configurações de indivíduos, diferentes em suas medidas, mas que partilham de um traço comum, a raiz identitária árabe. A ousadia beira a insanidade, a necessidade impede a obediência, a conformação. À revelia, através da forja de identidades, o músico permite-se a autodeterminação falseada às nações fantasiadas. Ademais, o personagem resiste à lógica imperialista ocidental utilizando seus conceitos e referências como

ferramentas de afirmação de si mesmo através da arte. O paralelo com Pessoa ou o fato de performar peças de Bach, não significa conformar-se à cultura ocidental europeia. Ao contrário, através de sua arte, “ele queira que a cultura árabe estivesse presente na música clássica ou ocidental”<sup>28</sup>. A meu ver, como foco de análise da arte através da literatura, proponho a expansão desse embriçamento realizado por Bader através da figura de Kamal.

## Rios e rastros

Um dos pontos-chave do romance é o paralelo estabelecido entre o violinista iraquiano e o poeta português, cada um deles multifacetado em personalidades e heterônimos, que nos abrem a uma constelação de características. À primeira vista, este fato poderia não passar de um mote para a estruturação do romance, alinhando artistas e tempos, em um artifício lúdico para entreter os leitores. Curioso com a aproximação estabelecida, procurei elementos ao longo do livro que pudessem me fornecer pistas para melhor compreender a analogia literária.

Algumas dúvidas me habitam. Como comparar duas realidades tão distintas? É mesmo possível estabelecer um paralelo entre modos de vida pertencentes a culturas diferentes? Vale ressaltar que no romance, além de aproximações pontuais entre características dos heterônimos e das personagens, não há claro uma aproximação entre culturas ou países. Talvez possa dizer que Kamal, devido às dificuldades que enfrenta ao longo de sua vida, torna-se um cidadão global, o que seria uma afirmação polêmica e poderia colocar por terra sequer minha intenção de comparar circunstâncias, visto que assim deveria supor uma condição comum supranacional bastante complexa e improvável. Atendo-me à comparação proposta, questiono: seriam mesmo estas realidades tão díspares e desconexas quanto poderia julgar o senso comum?

Preciso, assim, ancorar qualquer suposição em uma plataforma comum e abrangente que me possibilite estabelecer pontes entre os mundos percorridos pelo músico para enfim poder al-

cançar uma resposta minimamente satisfatória. Para tanto, realizo uma retrospectiva histórica, como uma preparação de cenário para o contexto do romance. O ponto seguinte deste capítulo será também em caráter de contextualização, uma apresentação do narrador como elo entre os contextos históricos apresentados, para no capítulo a seguir traçar paralelos entre os heterônimos portugueses e as personas do violinista iraquiano.

Da comparação inicial proposta pelo romance entre indivíduos iraquianos e portugueses, generalizo e amplio esta justaposição para um paralelo entre o mundo cristão e o mundo maometano. Segundo Peter Demant a relação do islamismo não só com o cristianismo, mas também com o judaísmo, é de notável semelhança, ao ponto de que o islã “se considera o clímax de uma longa história de diálogos entre o Criador e a humanidade”<sup>29</sup>, sendo um aperfeiçoamento dos rituais e crenças judaico-cristãs. Demant pontua também que pelo fato de o “antagonismo entre ‘nós’ e ‘eles’ [ser] tão arraigado em nossos dias (...) nem sempre se nota o fato de o islã pertencer à mesma família de religiões a que pertencem o judaísmo e o cristianismo”<sup>30</sup>.

A expansão muçulmana foi avassaladora e “em algumas décadas, levou à conquista do Oriente Médio e da África do Norte (...) Espanha, partes da Índia, da Indonésia, África negra entre outras”<sup>31</sup>, tendo sua fase clássica do século VII ao XI. No período subsequente até o século XV, período compreendido como a Idade Média Árabe, apesar de enfrentar alguns reveses, o Islã continuou sua expansão<sup>32</sup>. A partir do século XI as invasões ao domínio árabe foram uma marca da Idade Média Árabe, como a queda de Jerusalém para os cristãos em 1099 durante o período das Cruzadas, a queda de Bagdá em 1258, e as destruições causadas pelos mongóis mesmo após sua instalação e islamização. “O século XIV (...) foi catastrófico para o mundo muçulmano, [a] fragmentação política provocou guerras civis, instalando a insegurança geral, com grande prejuízo para o comércio. O Oriente Médio, zona de trânsito por excelência, foi duramente afetada pela peste-negra e outras pandemias”<sup>33</sup>.

Do século XV adiante, águas de um rio europeu foram determinantes nos processos de ‘descobertas’. Por isso vejo a abertu-

ra do romance, ao situar o personagem principal e a narrativa às margens do Rio Tigre, como um dos mais importantes referenciais à poesia de Fernando Pessoa na obra, tanto quanto às referências claras como a epígrafe e as aberturas de capítulos dedicados a Yousef, Haidar e Kamal. As águas do Rio Tigre, além da relevância histórica do rio em si mesmo, são importantes na vida de Yousef. Após ele perder sua tia em um ataque de ódio - que apresentarei com mais ênfase no capítulo *Harmonia e Dissonância* deste trabalho – no bairro em que residia, foi ali onde ele começou a dar-se conta das mudanças em sua vida:

[Ele] disse a seus amigos que sua débil vida anterior havia desaparecido para sempre. Ele não era mais dominado pelo medo como no passado. Em vez disso, sua vida e seu caráter foram totalmente transformados. O que causou essa mudança foi nadar com seus amigos no rio. No começo ele estava hesitante, tímido, se contendo. De uma distância segura, ele observou as ondas quebrando contra a costa. Então ele foi sozinho conquistar as águas, enfrentando as ondas com o peito. Ele sentiu o bater da água suave contra seu corpo, enquanto movia os braços e nadava em direção à ponte. Naquele momento, Yousef sentiu uma força invisível tomar conta dele, de corpo e alma, uma espécie de alegria tirânica que o envolveu até que começou a rir e a respirar livremente.<sup>34</sup>

A dizer de Pessoa, é natural vinculá-lo ao Tejo.

O Tejo é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia,  
Mas o Tejo não é mais belo que o rio que corre  
[pela minha aldeia  
Porque o Tejo não é o rio que corre pela minha aldeia,

O Tejo tem grandes navios  
E navega nele ainda,  
Para aqueles que vêem em tudo o que lá não está,  
A memória das naus.

O Tejo desce de Espanha

E o Tejo entra no mar em Portugal.  
Toda a gente sabe isso.  
Mas poucos sabem qual é o rio da minha aldeia  
E para onde ele vai  
E donde ele vem.  
E por isso, porque pertence a menos gente,  
É mais livre e maior o rio da minha aldeia.

Pelo Tejo vai-se para o Mundo.  
Para além do Tejo há a América  
E a fortuna daqueles que a encontram.  
Ninguém nunca pensou no que há para além  
Do rio da minha aldeia.

O rio da minha aldeia não faz pensar em nada  
Quem está ao pé dele está só ao pé dele.

Alberto Caeiro<sup>35</sup>

Muito mais que um rio, o ponto de partida do violinista é também a interseção entre coletivo e individual, por meio das águas de uma aldeia que abastecem o mundo. As margens férteis do Tigre abrigam algumas das mais antigas civilizações da humanidade. Assim como do Tejo se vai ao mundo, talvez pudesse dizer que em alguma medida, o mundo veio do Tigre, se além do Tejo há a América, além do Tigre há a Europa, e sobre ambos a memória nos permite ver além do que simplesmente lá está. Estar ao pé do rio é conectar-se com o local, mas também com sua circunstância contemporânea. Deixar-se levar pela correnteza é ser levado pelo redemoinho do tempo.

O Tejo deságua no mar em Lisboa, segundo Robert Bréchon em *Fernando Pessoa, Estranho estrangeiro*, cidade consagrada pelo poeta português assim como Paris o fora por Baudelaire, Praga por Kafka, e Dublin por Joyce<sup>36</sup>. “Sua Lisboa é um labirinto espiritual mágico e maldito onde ele erra em busca de sensações, de impressões, de verdades, de encantamentos e de metamorfoses (...) Lisboa de Ulisses, de Vasco da Gama, de D. Sebastião, do Tejo, que pode reatar o destino português interrompido”<sup>37</sup>. Para o ensaísta

francês, devemos nos deixar levar por Pessoa assim como Dante se permitiu ser guiado por Virgílio em oníricas descobertas.

O Tigre é alimentado pelas águas de Bagdá, uma das cidades mais importantes do mundo árabe e império islâmico, reconhecida como centro de sabedoria por séculos. É nesta cidade em que Yousef passa a maior parte de sua vida, mesmo tendo sido impedido de ali estar em mais de um momento. É em Bagdá que ele aprende a tocar o violino, que ele se apaixona pela primeira vez, onde nasce seu primeiro filho; ao mesmo tempo, é a cidade em que ele presencia o assassinato de sua tia, é obrigado a deixá-la por medo da violência, em que vê outro filho ser preso, e é também a cidade onde foi assassinado<sup>38</sup>.

Bréchon afirma que a infância de Pessoa em Lisboa foi onde ele se sentiu verdadeiramente em seu lar, sendo que “os cinco primeiros anos de vida foram os únicos em que não se sentiu estrangeiro na terra”<sup>39</sup>. Este ponto é coincidente com a trajetória de Yousef que possui “uma amável imagem de sua infância, apesar da pobreza da família”<sup>40</sup>. Para Pessoa, se a saída da infância representou para si um desterro, para Yousef igualmente a transição significou a incursão num mundo de violência e exílio.

O lar de Pessoa, para seus ancestrais, fora também local de perseguição. De ascendência judaica por parte de pai, existe o registro de um cristão novo em sua família, Sancho Pessoa, condenado pela inquisição em 1706<sup>41</sup>. Pessoa, ele mesmo vivenciou períodos de transformação social, como a revolução de outubro de 1910 - evento que deu vazão à literária saída do heterônimo Ricardo Reis de Portugal -, a Primeira Guerra, e as convulsões sociais que precederam a Segunda Guerra. Este breve panorama, atrelado ao desvendar histórico, o processo e elaboração dos elementos culturais que compõem a pátria portuguesa, permite compreender o que Bréchon diz sobre a visão pessoana sobre a trajetória de seu país haver se desenvolvido ao longo de sua vida.

Talvez, este processo de descobrimento e adaptação vinculado a expressões artísticas e pessoais, tenha contribuído para a formação dos heterônimos, que podem ser vistos como respostas do indivíduo aos movimentos da sociedade convulsionada do início do século XX. “O próprio poeta sempre disse não ser um só in-



divíduo, mas toda uma *coterie* (...) de personalidades próprias”<sup>42</sup>, ou seja, dentro desta perspectiva de uma realidade múltipla, Pessoa constituiu em si mesmo um grupo de indivíduos que defende conjuntamente seus interesses, por mais que tenham posturas diferentes entre si. Vale notar que *coterie* também define um bando de indivíduos infames, ao que intenciono apontar ao longo deste trabalho, como esses heterônimos, assim como as personas do violista, formam um grupo de *outsiders* que resistem às pressões do meio social através da arte.

Mas eu, em cuja alma se reflectem  
As forças todas do universo, (...)  
Eu o fantasma nascido de todas as sensações,  
Eu o abstracto, eu o projectado no écran, (...)  
Eu soffro ser eu através disto tudo como ter sede  
[sem ser de água.

Álvaro de Campos<sup>43</sup>

Como afirma Álvaro de Campos no poema acima, os corpos ou entidades que poetas e violinistas representam, são um reflexo a multiplicidade que os circunda. Pela amplitude das dimensões envolvidas o todo forma-se em abstrato, algo inicialmente pouco palpável ou razoável, faltando a este ser algum elemento básico e fundamental, como a água, mas que não se pode ao certo precisar o que é esta ausência. Na busca por este elemento que não se apresenta claramente, Bréchon trabalha sob a perspectiva de reconstrução de um universo espiritual, “indo até fim da crise, até o fim do nevoeiro”<sup>44</sup>, para repetir a ação dos navegadores portugueses, para desbravar o desconhecido.

Em similar movimento de reconstrução, o escritor fantasma da obra de Bader, percorre os passos do violinista para montar um todo apresentável de uma vida dividida em três. Ao pensar sobre sua própria condição e ser questionado sobre se seu papel em alguma medida não se aproximava da existência do poeta, o fantasma afirma que acreditava que “o trabalho de um escritor fantasma era totalmente diferente daquele do guardador de tabaco. O último era único, um ser enriquecido por outras personalida-

des, enquanto o escritor fantasma estava sempre limitado por seu papel<sup>45</sup>. Para o fantasma sua função era atrelada a uma realidade definida pela necessidade ou obrigação, enquanto o guardador de tabaco único e múltiplo, era alguém que poderia ousar.

Na primavera de 1914, às vésperas da primeira grande guerra, a rejeitar viver uma existência destituída de sentido e à beira a loucura, tem origem a heteronímia que viria a seguir com o surgimento da imagem do guardador de rebanhos, Alberto Caeiro, mestre de si próprio<sup>46</sup>. Bréchon busca as fundações dos heterônimos em questionamentos de consciência do poeta sobre o que seria não ser ninguém ou ser alguém, dando indicações que a heteronímia apresenta uma alternativa para povoar o deserto da existência e constituir um novo pacto ontológico em que “existir é sentir, já não é pensar”<sup>47</sup>.

“Sou um guardador de rebanhos. / O rebanho é os meus pensamentos / E os meus pensamentos são todos sensações”<sup>48</sup>, diz Caeiro numa afirmação que sustenta sua filosofia. Em *O guardador de tabaco*, Yousef, Haidar e Kamal dedicam o pensar ao estudo da música, ao passo que sua existência é guiada pelo sentimento, seja o de medo das perseguições sofridas, seja pela procura de alguma liberdade que possibilite vislumbrar uma vida de paz. Ao invés de sujeitos vazios, de atos inconsistentes ou falsos, assim como a heteronímia de Pessoa adquire personalidade através dos textos de Caeiro, Reis e Campos<sup>49</sup>, a carga dramática das personas do violinista amplia o sentido da existência, uma vez que estas passam a ser consideradas criadoras de novas composições musicais-poéticas, e, porque não, sociais.

Pensando então nas convergências e agências sociais através das perspectivas artísticas-literárias que são veiculadas pelo romance *O guardador de tabaco*, relembro que em *Que é a literatura?*, Sartre argumenta que a prosa, por excelência, seria a arte que permite o engajamento do artista, por recorrer ao raciocínio “naturalmente significativo”<sup>50</sup> para comunicar sua história. Nas outras artes - como na poesia de Pessoa ou na música de Yousef - Sartre não via ser possível o engajamento, visto que seus elementos constitutivos não seriam incorporados simplesmente por

seus significados, mas também por sua forma, se aproximando da escultura ou da pintura.

Não satisfeito com esta definição, busco outro pensador para respaldar minhas leituras e propostas. Adorno, em *Palestra sobre lírica e sociedade*, defende um ponto além do que Sartre preconiza. O teórico frankfurtiano discorda da utilização de ambos os extremos na leitura e fazer literários, tanto dos defensores da arte pura, quanto dos adeptos da arte engajada e propagandística. Para ele, não fazer a ponderação destes opostos compromete a própria apreciação da obra de arte, seja ela qual for; para os que defendem a pureza, por ingenuidade, e aos seus antagonistas, pela instrumentalização. Adorno defende que somente através da devida apreciação da obra e arte, que leva em consideração o contexto social em que foi produzida, podemos obter mais completa compreensão do objeto observado, de forma que a “referência social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela”<sup>51</sup>.

Seguindo esta orientação, não perco o corpo narrativo apresentado por Bader, a lidar com a trajetória de Yousef, Haidar e Kamal, assim como dos outros personagens que com eles interagem, com todo o cuidado e respeito. Além disto, ou exatamente por isto, procuro levantar a maior quantidade possível de informações complementares, pertencentes ao mundo ‘real’, para realizar uma leitura o mais coerente possível de seus elementos. Permito-me, assim, ampliar a análise literária para uma perspectiva social e política da prosa em voga, sem forçar o conceito à arte estudada, e convergir ambos os pensadores, o franco e o germânico, com uma ideia desenvolvida pelo poeta português, cuja obra é incorporada às páginas do romance iraquiano.

Pessoa, em um texto presente no tomo compilado *Páginas de doutrina estética*, afirma que sua obra expressa intencionalmente uma comunhão de posturas estéticas, éticas e políticas. O poeta dos heterônimos, no mesmo texto, diz que seu propósito em escrever não é unicamente artístico, sendo a perspectiva social inerente à arte, e comenta que “a ideia patriótica, sempre [estive] mais ou menos presente nos meus propósitos” visto que esta

ideia “é uma consequência de encarar a sério a arte e a vida”<sup>52</sup>. Em definitivo, não faz parte dos intuitos deste trabalho louvar qualquer chauvinismo, mas sim demonstrar a importância e a profundidade artística, histórica e política - como elementos conexos e indissociáveis - da analogia estabelecida por Bader com os heterônimos. Igualmente, não vejo, em qualquer momento, se fazer presente nas palavras do escritor iraquiano quaisquer interesses de nacionalismos, tendo por base as ações desempenhadas pelo personagem principal do romance *O guardador de tabaco*.

[Yousef] acreditava que a música poderia se tornar uma força unificadora para todas as seitas, religiões e etnicidades, de forma que ele se apresentava no Clube Inglês, onde muçulmanos, judeus e cristãos ouviam sua música em silêncio e admiração, com prazer e com paixão. Ele tentava combinar a música ocidental, que ele amava, com a música iraquiana. Ele desenvolveu seu estilo e suas ideias, e algumas vezes escreveu artigos sobre música para os jornais. Ele acreditava que a música era capaz de fazer as mentes humanas mais ousadas e mais elevadas.<sup>53</sup>

Assim como Yousef e suas personas, os personagens que os orbitam propagam condutas agregadoras, o respeito entre nações e identidades, e cumprem, ao meu ver, uma função humanística pela arte, através da narrativa de Bader. Esta perspectiva se nota também em *Apontamentos para uma estética não aristotélica*, em que Fernando Pessoa afirma que a arte é essencialmente um fenômeno social e possui ao mesmo tempo duas perspectivas: um elemento gregário e outro separativo<sup>54</sup>. Para Pessoa, o elemento gregário é a capacidade de assimilação - ato desenvolvido pelo próprio poeta português ao incorporar em si diversos elementos distintos, exatamente o que faz Yousef, o protagonista de Bader. Já o elemento separativo pode aparecer na obra artística sob dois aspectos distintos, ou de isolamento do artista que abdica de sua parcela de participação na sociedade, ou de dominação. Fernando Pessoa deixa claro neste ensaio que “a arte é antes de tudo, um esforço para dominar os outros”<sup>55</sup> com a essencial distinção: se

o artista pretende subjugar, ele pratica uma arte anti-gregária, segregativa, e aqueles que se enquadram nesta perspectiva não serão ouvidos neste trabalho; e se o artista intenciona captar a atenção e interação de sua audiência, ele reitera sua intenção de praticar uma arte gregária, que compreendo ser o caso tanto de Pessoa como de Bader.

Neste ponto estabeleço uma ligação com a obra de Hegel, *A razão na história*. A perspectiva que me interessa é a divisão que Hegel faz dos tipos de pessoas: cidadãos, indivíduos, heróis, e vítimas. O cidadão é aquele participante da sociedade que está “consciente da sua liberdade enquanto membro de uma comunidade cultural”<sup>56</sup>. O indivíduo, ao contrário do cidadão, pensa em sua liberdade intrinsecamente, desvinculando-se voluntariamente da vida coletiva. O herói reúne em si características dos dois últimos ao inserir-se na vida comunitária, equilibrando-a com sua própria moral; segundo Hegel é no herói que “se concentra a situação histórica”, pois seria “o homem heroico que empurra a história adiante”<sup>57</sup>. Por fim, as vítimas seriam os homens ou mulheres comuns “que preferem a felicidade à grandeza”<sup>58</sup>, abrindo mão por inteiro de tomarem as rédeas de sua própria vida e sendo simplesmente guiados pelos acontecimentos à sua volta.

Esta distinção é relevante para seguirmos, pois determina o tipo de ação que os protagonistas de Bader seguem ao longo do romance, uma vez que conscientes de seus direitos e liberdades como cidadãos, inseridos em um contexto coletivo maior que eles mesmos, não se deixam ser tomados como títeres de governos autoritários, posicionando-se no limiar entre o cidadão e o herói. Os personagens, no entanto, realizam-se como ‘heróis-artistas’, e não como ‘super-homens’, pois não se impõem a seus semelhantes pela força bruta, mas pela força expressiva da arte. Esta distinção será igualmente válida para outras considerações que surgirão ao longo da análise.

Outro ponto importante desta referência, é a indicação presente nesta obra do filósofo germânico de que a realização de uma ideia seria a própria manifestação de sua existência, e este propósito serve bem à intenção do personagem principal afirmar sua

existência através do conceito que forma do mundo em que vive. Na sequência deste raciocínio, presente nesta obra do pensador alemão do século XVIII, consta também que a história seria um dos grandes movimentos da ideia, e esta mesma História seria “a autodeterminação da ideia em progresso”<sup>59</sup>. Aqui emerge certa discordância com esta proposição, principalmente no elemento divino e absoluto que Hegel integra ao argumento da razão, que guia cronológica, progressiva e continuamente as ações e os espíritos dos homens.

Deixo claro aqui que este trabalho não se aprofunda mais do que esta pequena apropriação do pensamento hegeliano para não incorrer em impropérios filosóficos. Para prosseguir, afirmo apenas que duvido da sequência racional cronológica da história, como deixa sugerido aquele filósofo, e que sigo na linha de Walter Benjamin, a acreditar que a “história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio”<sup>60</sup>, de forma que não podemos simplesmente acreditar que uma razão simplista e linear coordene os acontecimentos da humanidade em todas as suas facetas.

## **Espectros e Fantasmas**

A considerar toda a gama e variedades de personagens que compõem o romance *O guardador de tabaco*, temos uma *coterie* espectral que se estende sobre as páginas do livro como um cortejo fúnebre. Por definição, espectro se refere à figura fantástica de um morto, e aqui, nesta narrativa ficcional, encontramos no mínimo seis, sem contar o fantasma, ao que contaríamos sete, e não considerando Pessoa ele mesmo a totalizar oito, para não cair em numerologias do infinito. Tomando Yousef, Haidar e Kamal no romance, os leitores veem sua história contada por estarem estes já falecidos. Por Caeiro, Reis e Campos, sua própria constituição fantástica já nos permite tratá-los como espectros, sombras que acompanham o poeta português. E por último, o escritor fantasma, jamais nomeado, e a quem podemos duvidar da própria existência, visto que nem mesmo suas palavras serão por fim atribuídas a ele.

Outra possibilidade de compreensão da palavra espectro, talvez em um sentido um pouco mais material, vale para a dispersão de uma luz, ou radiação, em um conjunto de frequências deste foco de radiação. Sob esta perspectiva, considero o romance estudado como uma força com capacidade de iluminar os que com ela têm contato, quase a comparar o livro a um prisma a retratar os elementos artísticos contidos em sua narrativa. Sob esta ótica, o alcance temporal que une os universos justapostos na ficção em voga, se estende pelo universo das artes em que cada *persona* se expressa, e também pelo lapso temporal entre eles.

Pessoa viveu e situou seus heterônimos em seu próprio tempo, da penúltima década do século XIX à quarta do século XX, anos em que muito de relevante ocorreu para a história da humanidade e que talvez até hoje ainda não tenhamos digerido por completo. Do narrador do romance, o escritor fantasma, talvez no momento em que se entrega à tarefa de pesquisar e escrever a história do violinista podemos supor que tenha algo em torno entre trinta e quarenta anos, tornando-o também relevante testemunha dos recentes eventos históricos do final do século XX e início do XXI, praticamente cem anos após Pessoa. Assim temos uma figura histórica em uma das pontas dessa corrente e uma figura híbrida na outra extremidade, enquanto as grandes lacunas de tempo desta trajetória espectro-temporal são preenchidas com as três identidades do músico. A primeira delas lida sobretudo com o período pós-Primeira Guerra Mundial até a criação de Israel em 1948. A segunda, do período pós-segunda guerra ao início da Guerra Irã-Iraque, em 1980. A terceira, dos primeiros anos do governo de Saddam Hussein à invasão estadunidense do Iraque já na primeira década do século XXI.

Não posso deixar de frisar o importante detalhe de que todas essas personalidades se sobrepõem sob uma visão temporal, além de sua interconexão artística, o que me traz de imediato duas constatações: a primeira de que não há sequer um ano que fique descoberto nesta grande tela de eventos; a segunda que esta aparente continuidade borra as fronteiras e limites entre eles, criando uma sensação de absoluto, mesmo consciente de que

lidamos com partes bastante díspares entre si. Esta característica, por mais que possa parecer irrelevante para a análise, para mim se destaca como a formação de um corpo etéreo, espectral e fantasmático - sendo redundante - que enquadra nossa contemporaneidade como uma realidade consequente e pertencente aos acontecimentos históricos do último século, o qual ainda devemos compreender para seguirmos adiante com passos firmes ao futuro incerto que nos aguarda. É relevante ainda que o porta-voz desta mensagem, seja um personagem fantasma, a quem não podemos determinar, e que ainda por cima se ampare em um poeta multifacetado para erigir o seu discurso.

Além da epígrafe, a primeira menção a Fernando Pessoa no romance é feita pelo escritor fantasma, quando na empreitada de busca por informações sobre o violinista, na última residência deste, encontra um livro de poesia na mesa de cabeceira. O livro com anotações a lápis era uma coletânea de poemas com o título *The Tobacco Shop*, com poemas de Alberto Caeiro, Ricardo Reis, e Álvaro de Campos, em que os escritos haviam sido feitos pelo próprio violinista, relacionavam cada um dos estágios de sua vida a um dos heterônimos. O relato do narrador aparece da seguinte maneira: “Durante meu trabalho em sua biografia, algumas surpresas alteraram todo o curso do projeto. Em sua casa eu encontrei um livro de poesias contendo um poema em língua estrangeira, no qual ele havia feito anotações. É importante mencionar o poema aqui, antes de elaborar em seu impacto.”<sup>61</sup>.

Entendo que a menção expressa desta forma visa deixar claro o quão relevante é a obra de Pessoa para a apreensão do romance como um todo. Não apenas por uma questão do significado que será veiculado através do paralelo estabelecido, mas também por uma questão estrutural. O livro é dividido principalmente em quatro partes; uma delas faz a introdução de quem é o músico assassinado e quem é o escritor fantasma, que conta um pouco de sua história pessoal e profissional, em sequência histórica que se conclui ao fim de sua pesquisa sobre a vida de Kamal, em uma curiosa e sombria coincidência de mistérios e perseguições que interrompem tanto a vida do músico, como a narrativa do fantas-



ma. O centro do livro narra a história do músico em três seções que abordam cada uma das personas do violinista relacionadas aos heterônimos.

A segunda menção a Pessoa no romance é feita ao narrador por uma ativista alemã de ascendência iraquiana, e repórter de um jornal suíço. Eles se tornam amigos depois dele trabalhar para ela como intérprete. Neste período, ele, que admite ter começado a trabalhar apenas por dinheiro, passa a se interessar mais pela vida política e pelo povo de seu país e escrever artigos para os jornais locais. Certo dia, o narrador é preso em casa e levado para ser interrogado por conta do trabalho que vinha realizando com a alemã, e por alguns artigos que escrevera.

Um dia, voltando do trabalho, fui preso pela polícia secreta. Eles me perguntaram os nomes das pessoas que visitaram a ativista e sobre o que conversaram. De repente, me vi envolvido em casos dos quais tentei durante toda a minha vida evitar. Minha compreensão da situação em meu país era bastante pobre na época, pois eu estava muito ocupado bebendo vinho, fumando uma variedade de cigarros e conhecendo mulheres de todo tipo para realmente me preocupar com o sofrimento das pessoas. A partir desse ponto, porém, comecei a ter um interesse real no que estava acontecendo e escrevi reportagens para a imprensa para essa ativista sob vários pseudônimos. Escolhi nomes estrangeiros, naturalmente, para estar acima de qualquer suspeita.<sup>62</sup>

Após este episódio, a jornalista fala-lhe sobre Pessoa e seus heterônimos, e sugere que utilize o pseudônimo de *'The Tobacco-nist'* caso decida continuar a escrever<sup>63</sup>. É curioso como este acontecimento fecha um ciclo de transformações e reinvenções de personalidade com todos os principais atores do romance, o poeta, o músico e o fantasma, que de alguma maneira se viram obrigados a se desdobrar em invenções de si para prosseguirem com suas atividades.

Sobre o narrador do romance, valem aqui algumas palavras a respeito da história do fantasma. A história de Yousef nos é narrada intercalada com a trajetória de Negro, *"black writer"*<sup>64</sup>, a

mais acurada denominação a seu respeito, um apelido dado por uma amiga que o conseguiu diversos trabalhos de *ghostwriting*, e talvez por uma tentativa própria do narrador em se reinventar, pois ele mesmo afirma que em certo momento “eu quase esqueci meu próprio nome, que eu nunca usava”<sup>65</sup>. Negro também conta sobre sua evolução pessoal, até lhe ser oferecido este trabalho de pesquisa sobre o violinista, e as implicações desta tarefa que lhe foi incumbida. O narrador nos diz nos anos noventa ter tido a ambição de ser escritor, mas que não lograra êxito. Traduziu poemas do inglês e francês para o árabe que nunca foram publicados, e depois disso passou a trabalhar, por acaso, como intérprete de jornalistas e ativistas internacionais que atuavam em Bagdá<sup>66</sup>.

O narrador confessa que nesta época não se interessava verdadeiramente pelo que acontecia em seu país. Estava mais interessado em aproveitar a vida sem qualquer comprometimento com nada mais sério<sup>67</sup>. Contudo, à medida que mais trabalhos apareceram e gradativamente ele se viu implicado nas ações dos profissionais que ele acompanhava, como apresentado acima, chegando a ser detido e interrogado pela polícia, e sobretudo tomando consciência da realidade que lhe circundava, sua postura mudou. Em suas próprias palavras, ele foi testemunha de “grandes transformações no Afeganistão, especialmente após o 11 de setembro [de 2001], e a invasão internacional de Cabul. Na verdade, eu testemunhei significativas mudanças acontecendo em todo o mundo: guerras civis brutais, terríveis atrocidades de todas as espécies e cenas cruéis de desabrigados e privações”<sup>68</sup>. A partir daí começou a escrever pequenos artigos jornalísticos, os quais ele assinava com pseudônimos para não atrair suspeitas.

Foi por esta ocasião que ouviu pela primeira vez, de sua primeira empregadora, a ativista alemã Katrina Hassoun, sobre Fernando Pessoa e a Tabacaria. Foi também Katrina quem propôs ao narrador começar a trabalhar como escritor fantasma para os correspondentes internacionais que cobriam os acontecimentos da região. Desta forma, mais que pequenos casos, seria possível que ele escrevesse sobre histórias importantes que seriam publicadas por renomados repórteres internacionais. As circunstâncias de Bagdá após a invasão estadunidense tornaram-se críticas.

Os jornalistas foram obrigados a deixar a capital iraquiana por razões de segurança, partindo principalmente para Beirute no Líbano, Damasco na Síria, e Amã na Jordânia. Por isto o trabalho de escritor fantasma era lucrativo. Era preciso que pessoas como o narrador de *O guardador de tabaco* obtivessem notícias atualizadas sobre Bagdá, a arriscar suas vidas na zona de guerra<sup>69</sup>.

Neste período, morando em Damasco, o narrador começa a frequentar a casa de um casal de intelectuais sírios, Jacqueline e Hanna Mughrarib. Jacqueline era uma marxista convicta que ajudava muitos perseguidos políticos a escaparem para a Europa; Hanna era médico. “Nem Jacqueline, nem seu marido tinham muita confiança no Ocidente ou nos ocidentais, muito menos nos jornalistas em geral e nos jornalistas estadunidenses em particular. Suas suspeitas provavelmente se originaram na velha ética comunista que sustentaram por tanto tempo”<sup>70</sup>, mas ainda sim, “eles não eram fanáticos”<sup>71</sup> e recebiam a todos em sua casa. Semanalmente correspondentes, jornalistas, diretores e artistas de vários credos e provenientes de inúmeras partes do mundo, inclusive dos Estados Unidos, se reuniam ali e engajavam em intermináveis discussões culturais<sup>72</sup>. Certo dia, em uma das reuniões na casa dos Mughrarib, o narrador recebeu um telefonema que o levou a pesquisar a vida de Kamal Medhat<sup>73</sup>.

Antes de seguir para tratar da vida das personas e seus heterônimos correspondentes, faço um último adendo sobre a tarefa do escritor fantasma, de forma geral, em seus desdobramentos desde o tempo de Pessoa e dos modernistas, amparado em apontamentos do livro *Ghostwriting Modernism*, de Helen Sword. Segundo a pesquisadora, a literatura modernista em suas experimentações incorporou alguns elementos populares, entre eles traços religiosos, que contrastavam com a religiosidade das elites. Os modernistas buscavam na fusão e sobreposição de traços sociais, um discurso de múltiplas perspectivas e fragmentação que proporcionasse a promoção de subversões culturais e linguísticas através de suas próprias poéticas<sup>74</sup>.

Em *O guardador de tabaco* não há nenhuma menção a eventos sobrenaturais. No entanto, não há como negar a possibilidade de fazer uma leitura do escritor fantasma agir como médium em

várias instâncias na narrativa apresentada que corta realidades opostas em diversos graus. Uma delas, a mais material de todas, é ele ser a ponte entre a zona de guerra e o resto do mundo ao trabalhar para os jornais internacionais. É verdade que os que estão no Oriente Médio, onde os correspondentes internacionais não conseguem ir por questões de segurança, estão vivos, mas inegável também que estão circundados pela aura da morte, da violência, e da eminência de sucumbirem a uma realidade infernal. Outra é o fato de atuar como quase ventríloquo do falecido violinista e, em simultâneo, evocar as vozes de Fernando Pessoa e seus heterônimos, espectros ressuscitados através da narrativa ficcional e inventiva de Ali Bader, que celebra a sobrevivência da alma humana além da morte, por meio da arte.

Sword afirma que na segunda metade do século XX os ‘fantasmas’ tiveram um papel importante no vocabulário teórico, e ela cita como exemplo alguns trabalhos de Derrida. Segundo ela, os significados atrelados a este uso permitem uma contínua substituição de sentidos, evitando uma definição precisa dos termos, favorecendo a ressignificação constante dos conceitos, mediando a interconexão entre práticas<sup>75</sup>. Esta ideia é válida para a atualização que faço neste trabalho de ressignificar, ou ao menos recontextualizar a obra de Pessoa em nosso contexto histórico, e também permitir reflexões sobre os percalços enfrentados pelo violinista. Em ambos os casos, os espectros dos heterônimos e personas sobrevivem através da fala e do discurso do narrador.

Outro aspecto importante levantado pela pesquisadora é a vinculação da terminologia fantasmática-espectral à temática marxista e sua preocupação histórica, econômica e de poder político, enfatizada por Derrida em *Espectros de Marx*<sup>76</sup>. Ela aponta então o caráter fundamental da ‘espectralidade’ e seu diferentes aspectos na existência humana em uma série de variados contextos “sugestivos, instigantes ao pensamento, entidades etéreas desprovidas de qualquer sentido referencial estável”<sup>77</sup>: a consideração do passado, a intenção de prever o futuro, a religião, a imaginação, os simulacros da existência cotidiana frente a ideais da razão<sup>78</sup>. A pesquisadora propõe ainda, que para alguns críticos pós-coloniais, as ideias espectrais “fornecem estruturas de refe-

rência para a compreensão de paradoxos implícitos em doutrinas imperialistas de hegemonia e conquista cultural”<sup>72</sup>.

Ainda amparada em Derrida, Sword propõe que todo assombro é histórico assim como toda história é assombrada, de forma que fantasmas são costumeiramente invocados como forma de reinterpretção do presente, visto que fantasmas “são entidades hermenêuticas, tanto etimologicamente (...) quanto praticamente: todos os fantasmas demandam interpretação”<sup>80</sup>. Ela conclui dizendo que o fato de os seres humanos estarem sujeitos à morte nos faz buscar continuamente formas de nos comunicar com o mundo dos mortos como uma maneira de amenizar nossos medos e alimentar nossas esperanças enquanto caminhamos rumo ao desconhecido<sup>81</sup>. Desta forma, uma das chaves de leitura que faço do romance *O guardador de tabaco* é buscar compreender através da narrativa do escritor fantasma, por meio de espectros históricos e artísticos, como o passado recente de nossa história é relevante para entender o momento em que vivemos.

## Notas

1. Todas as traduções presentes neste livro foram realizadas pelo próprio autor.

2. (BADER, 2011, p.3) “On 3 April 2006 the body of the Iraqi composer Kamal Medhat was found near the Jumhuriya Bridge that crosses the River Tigris in Baghdad”

3. (POLK, 2005, p.156) “On April 3, 1991, Security Council Resolution 687 set out what has come to be known as the sanctions regime”

4. (BODANSKY, 2004, p.1) “weapons of mass destruction (WMD) to bin Laden’s terrorists”

5. (POTTER & SICK, 2004, p.1-2) “3rd April 1918”

6. (SETON, 1926, p.164)

7. (IOR, 2016, p.2) “Anglo-Franco-Russian Agreement of May 1916, i.e., the zone within which the British Government may establish such direct or indirect administration as they desire and as they think fit to arrange with the Arab State or Confederation of Arab States”

8. (AGAMBEN, 2009, p.57)

9. (AGAMBEN, 2009, p.59)

10. (AGAMBEN, 2009, p.65-66)

11. (AGAMBEN, 2009, p.68)

12. (AGAMBEN, 2009, p.69)

13. (AGAMBEN, 2009, p.71)
14. (AGAMBEN, 2009, p.69-70)
15. (FOUCAULT, 1984, p.1)
16. (KANT, 1784, p.1)
17. (KANT, 1784, p.2)
18. (KANT, 1784, p.2)
19. (KANT, 1784, p.3)
20. (KANT, 1784, p.6)
21. (FOUCAULT, 1984, p.5)
22. (BENJAMIN, 1994, p.224)
23. (SAID, 1979, p.12) “a whole series of interests which, by such means as scholarly discovery, philological reconstruction, psychological analysis, landscape and sociological description, it not only creates but also maintains; it is, rather than express, a certain will or intention”
24. (SAID, 1979, p.286-287)
25. (BADER, 2011, p.144) “Israel, all the passengers shouted, ‘Shalom Haber!’. But the Ashkenazim didn’t respond, they just sprayed then with DDT to prevent them from carrying their Iraqi germs into the Promised Land”
26. (DAS, 2016)
27. (BADER, 2011, p.211) “You’re Iranian subjects. You have to leave for Iran now”
28. (BADER, 2011, p.192) “he wanted Arab culture to be present in Western or classical music”
29. (DEMANT, 2015, p.28)
30. (DEMANT, 2015, p.28)
31. (DEMANT, 2015, p.37)
32. (DEMANT, 2015, p.37)
33. (DEMANT, 2015, p.55)
34. (BADER, 2011, p.121) [He] told his friends that his feeble former life had gone for good. He was no longer dominated by fear as he had been in the past. Instead, his life and his character had been totally transformed. What had at root caused this change was going swimming with his friends in the river. At first he’d been hesitant, timid, holding back. From a safe distance, he’d watched the waves as they broke against the shore. Then he went alone to conquer the water, braving the waves with his chest. He felt the lapping of the gentle water against his body, as he moved his arms and swam towards the bridge. At that moment, Yousef felt an invisible force overtake him, body and soul, a kind of tyrannical joy that engulfed him until he began to laugh and breathe freely.
35. (PESSOA, 1958, p.44-45)
36. (BRÉCHON, 1998, p.17)
37. (BRÉCHON, 1998, p.18)

38. (BADER, p.2011)
39. (BRÉCHON, 1998, p.28)
40. (BADER, 2011, p.103) “a lovely portrait of his childhood in spite of the poverty of the family”
41. (BRÉCHON, 1998, p.123)
42. (BRÉCHON, 1998, p.13)
43. (PESSOA, 1944, sem página)
44. (BRÉCHON, 1998, p.132)
45. (BADER, 2011, p.77) “the work of a ghost writer was totally different from that of the tobacco keeper. The latter was unique in being enriched by the other two personalities, while the ghost writer was always ground down by his role”
46. (BRÉCHON, 1998, p.193)
47. (BRÉCHON, 1998, p.199-200)
48. (PESSOA, 1958a, p.37)
49. (BRÉCHON, 1998, p.203)
50. (SARTRE, 1989, p.18)
51. (ADORNO, 2003, p.66)
52. (PESSOA, 1946, p.25-26)
53. (BADER, 2011, p.137) [Yousef] believed that music could become a unifying force for all sects, religions and ethnicities, so each evening he played at the English Club where Muslims, Jews and Christians listened to his music in absolute silence and admiration, with pleasure and with passion. He tried to combine Western music, which he loved, with Iraqi music. He developed his style and ideas, and sometimes wrote articles on music for the newspapers. He believed that music was capable of making human minds more daring and more elevated.
54. (PESSOA, 1946, p. 155-156)
55. (PESSOA, 1946, p. 156)
56. (HEGEL, 2008, p. 31)
57. (HEGEL, 2008, p. 36)
58. (HEGEL, 2008, p.38)
59. (HEGEL, 2008, p.17)
60. (BENJAMIN, 2008, p.229)
61. (BADER, 2011, p.5) During my work on his biography, a few surprises changed the whole course of the project. In his house I found a book of poetry containing a poem in a foreign language, which he had annotated. It is important to mention the poem here, before elaborating on its impact
62. (BADER, 2011, p.21) One day, on my way back from work, I was arrested by the secret police. They asked me for the names of people who'd visited the activist and what they'd talked about. All of a sudden, I found

myself implicated in affairs that I'd tried all my life to steer clear of. My understanding of the situation in my country was fairly poor at the time, for I was too busy drinking wine, smoking a variety of cigarettes and getting to know women of every sort to really bother about people's suffering. From that point onwards, however, I began to take a real interest in what was going on and wrote press reports for this activist under various pseudonyms. I chose foreign names, naturally, in order to be above suspicion.

63. (BADER, 2011, p.20-21)

64. (BADER, 2011, p.31)

65. (BADER, 2011, p.23) "I almost forgot my real name, which I never used"

66. (BADER, 2011, p.20-21)

67. (BADER, 2011, p.19)

68. (BADER, 2011, p.25) "major transformations in Afghanistan, especially following 9/11, and the international invasion of Kabul (...). In fact, I witness major changes taking place throughout the world: brutal civil wars, horrific atrocities of every description and cruel scenes of homelessness and deprivation"

69. (BADER, 2011, p.26-27)

70. (BADER, 2011, p.36) Neither Jacqueline nor her husband had much confidence in the West or in Westerners, least of all in journalists in general and American journalists in particular. Their suspicions probably originated in the old communist ethic that they sustained for so long

71. (BADER, 2011, p.36) they were not at all fanatical

72. (BADER, 2011, p.28-30)

73. (BADER, 2011, p.42)

74. (SWORD, 2002, p.x)

75. (SWORD, 2002, p.162)

76. (SWORD, 2002, p.162-163)

77. (SWORD, 2002, p.163) "suggestive, thought-provoking, ethereal entities drained off all stable referential meaning"

78. (SWORD, 2002, p.162-163)

79. (SWORD, 2002, p.163) "provide frames of reference for understanding the paradoxes implicit in imperialist doctrines of cultural conquest and hegemony"

80. (SWORD, 2002, p.165) "are hermeneutic entities, both etymologically (...) and practically: all ghosts demand interpretation"

81. (SWORD, 2002, p.165)



## (DIS)SOLUÇÃO IDENTITÁRIA

Para Georg Lind, a origem dos heterônimos de Pessoa “derivou, sobretudo do propósito de querer concretizar certas posições literárias, cuja necessidade parecera ao poeta num determinado momento histórico europeu”<sup>1</sup>. Por certo que não podemos discordar, dada a variedade dos estilos e a temática da heteronímia pessoana. No entanto, há algo mais. Jorge de Sena, escritor, crítico e professor português, que escreveu o prefácio de *Páginas de doutrina estética*, de Fernando Pessoa, comenta que, para o poeta, “estética, ética e política não são separáveis”<sup>2</sup>, o que autoriza a pensar sua obra não apenas no âmbito literário, mas também extrair de seus poemas uma postura ética e política que expandiremos para o romance de Ali Bader, seguindo a linha de ação e postura artística de seu personagem principal.

Em outra passagem, Lind faz um apontamento de extrema importância para o presente trabalho, que tomo para a análise do romance *The Tobacco Keeper*, ao comentar que pouco importa serem os heterônimos pessoanos apenas personagens fictícios, pois o que é mesmo relevante é o fato de Pessoa tentar reclamar e explicar a obra deles, e a sua, com uma determinada situação histórico-cultural<sup>3</sup>. O próprio Pessoa afirma que seu propósito em lançar a obra Caeiro-Reis-Campos pseudonimamente, é acreditar que esta está carregada de “um profundo conceito da vida”<sup>4</sup>, o que incorporo ao considerar as diversas instâncias envolvidas neste trabalho.

No romance *The Tobacco Keeper*, o personagem principal é um violinista judeu-iraquiano obrigado a deixar seu país, mas decidido a viver em sua cidade natal, forja identidades para realizar seu desejo. A primeira identidade assumida é a de um muçulmano xiita, e desta forma ele vive por duas décadas, até que novas convulsões sociais o expulsam novamente. O personagem assume outra identidade, desta vez de um muçulmano sunita. Vale reforçar, não bastassem os paradoxos das identidades assumidas, o personagem do violinista, em certa altura de sua vida, adquire um livro de poesias de Fernando Pessoa com poemas dos heterô-

timos Alberto Caeiro, Ricardo Reis, e Álvaro de Campos, a quem respectivamente, o próprio músico relaciona suas identidades, estabelecendo pares identitários de poetas e músicos.

Ao supor tal conglomerado de identidades, recorro à forma de conceituação de identidades estipulada por Descartes há quase quatro séculos. Em seu *Discurso do método*, antes de proclamar o *cogito*, o filósofo francês discorre sobre a diferença de composição das coisas. O criador do método cartesiano afirma que “não há tanta perfeição nas obras compostas de várias partes e feitas pela mão de diversos mestres como naquelas em que um só trabalhou”<sup>5</sup>, e cita como exemplo que as grandes e antigas cidades que evoluíram a partir de vilas são desordenadas, desiguais, fruto “mais da fortuna”<sup>6</sup> que da razão. Segundo Françoise Choay, em *O urbanismo*, urbanismo significa “ciência e teoria da localização humana”<sup>7</sup> e sofre tanta influência do acaso quanto do engenho humano, sendo que do “ponto de vista estrutural, nas velhas cidades da Europa, a transformação [e] emergência de novas funções urbanas, contribuem para (...) uma nova ordem [ser] criada, segundo o processo tradicional da adaptação da cidade à sociedade que habita nela”<sup>8</sup>.

Assim que se Descartes supõe uma fictícia unidade como modelo ideal de perfeição da existência para afirmar que a partir desta unidade pensamos e percebemos o que está a nossa volta, e assim poderíamos ter certeza do indivíduo que somos, rechaço esta proposta por compreender que, do mesmo modo que a cidade condenada pelo filósofo, os indivíduos são fruto de uma confluência de elementos e propósitos, condicionantes, mas não predefinidos. Como diz Renato Cordeiro Gomes na obra *Todas as cidades, a cidade*, o sujeito fragmentado na cidade moderna “perde sua identidade, não é mais um sujeito pleno. A metrópole não é mais o espelho que poderia confirmar a identidade de corpo inteiro”<sup>9</sup>, e, além disso, somos muito mais definidos pela distinção que conseguimos estabelecer entre o que imaginamos ver em nós mesmos e o que conseguimos captar de nosso lugar na existência.

Os personagens se aproximam dos heterônimos inicialmente pela pluralidade das identidades. No entanto, o músico percorre

caminhos que, por mais que indicados pelos poetas, permanecem não desbravados. O modernista desafia a razão ao se reinventar em distintas personalidades, mas estas se materializam em alteridades absolutas, não se concretizando assim o rompimento completo com a lógica cartesiana, visto que não só o *eu* – Pessoa – permanece bem definido, como os objetos – os heterônimos – findam definidos e delimitados com o amparo da própria razão questionada. Já o músico, compositor contrapontístico, compõe em si próprio sinfonia esquizofrênica, fazendo de um só corpo, instrumento polifônico. Neste processo, as alteridades se complementam na constituição de um único indivíduo, mas múltiplo em perspectivas. Esta atitude representa um passo além da concepção cartesiana de identidade, subvertendo, ou implodindo, o discurso ordenado da razão que delimita os espaços a serem ocupados pelos pré-concebidos parâmetros de *eu* e *outro*.

Considerando o contexto de violência, absurdos e privações vividas pelos personagens do romance em questão, compreendemos a estruturação das identidades e o estabelecimento dos paralelos aos heterônimos como estratégias de sobrevivência às adversidades enfrentadas através do esfacelamento do sujeito e sua dissolução identitária. Isto se justifica por não haver mais somente um indivíduo capaz de enfrentar a multifacetada realidade, de modo que sua repartição em identidades plurais constituem um novo ser habilitado a enfrentar os desafios do que se entende pelo real. A ruína do *eu* é ainda mais significativa por sua capacidade alegórica, pois como ruína, “mostra ao observador a *facies hippocratica* da história”<sup>10</sup> ou seja, o que nela há de perecível e como a lemos no presente aponta para o que pereceu, para a transformação proporcionada pelo tempo e pelo contexto em que se encontra como a memória do passado. A ruína revela para o leitor-espectador o espetáculo de morte e falência, pois diz muito mais por representar o que já não é, do que por tentar se confinar em algo único e insustentável.

## Os guardadores

### *O guardador de rebanhos*

#### Sobre a vida de Yousef Sami Saleh (1926-55)

“Eu acredito no mundo como acredito  
[em um malmequer,  
Porque eu o vejo. Mas eu não penso sobre ele.  
Eu não tenho filosofia, somente sentimentos.  
... Há metafísica o bastante em não pensar em nada”

*O guardador de rebanhos*, Alberto Caeiro <sup>11</sup>

Esta é a abertura do capítulo que trata sobre a vida de Yousef, a quem, nota-se, é comparado a Alberto Caeiro, “porque Yousef Sami Saleh era tão inocente quanto Caeiro; ele contemplava as coisas com seus olhos e não com sua mente”<sup>12</sup>. Ver o mundo com seus próprios olhos e não ter filosofias, sustentavam a existência destes dois seres. Em virtude de sua vida ser pontuada por momentos conflitantes e paradoxais, o melhor para Yousef era não se ater a detalhes e conceitualizações, mas ao máximo possível, enxergar o simples em cada elemento. Se Caeiro atinha-se à natureza e fugia às metafísicas humanas, Yousef, por sua vez, “era uma criança de olhos abertos para as infinitas formações da natureza”<sup>13</sup>.

Caeiro é tido como o heterônimo mais radicalmente diferente de Pessoa, o ortônimo esotérico. O heterônimo, chamado pelos demais de mestre, “quer experimentar os limites da condição humana em seus alicerces”<sup>14</sup>, ou seja, há nele algo de pré-humano, uma busca pelo natural que se materializa em uma poesia crítica das teorias filosóficas, teológicas, políticas e culturais, inclusive da própria poesia, que aponta para uma ruína da consciência e das elaborações humanas. O método de Caeiro é colocar-se diante das coisas sem os filtros das conceitualizações, no entanto, esta postura acarreta um pressuposto de que “as coisas não têm dentro: resumem-se a sua aparência”<sup>15</sup>.

De modo análogo se portava Yousef com os acontecimentos ao seu redor. Judeu em um meio eminentemente muçulmano, ele

não se preocupava com rótulos, posturas ou determinações. Ao contrário, ele buscava contato com todos, minimamente a buscar inspiração para sua música. Ao mesmo tempo, o violinista não se limitava às aparências e superficialidades, ao contrário, em sua serenidade, o músico procurava dar profundidade a suas experiências através dos seus sentimentos.

Yousef não tinha nenhuma grande ideia quando observava os objetos ao seu redor. Sua visão das coisas era profunda, mas natural. Ele absorvia as coisas com seus sentimentos e nunca questionava qualquer coisa. Este grande músico, assim como o poeta Pessoa, aceitava o mundo em silêncio e serenidade, aceitava-o pelo que era, longe de qualquer complexidade metafísica.<sup>16</sup>

Em *O Guardador de Rebanhos*, Caeiro apresenta seus princípios e perspectivas de como compreende a realidade, em que cada poema representa um exercício espiritual, não para alcançar a idealização humana do real, mas para questioná-los, a idealização e o real, e assumir sem receio a incerteza e a ambiguidade<sup>17</sup>. Caeiro é e não é simultaneamente, ele exclui a conceitualização humana, mas não pode escapar dela em seus ‘exercícios’, “a arte poética de Caeiro exclui em princípio a metáfora, mas sua obra é metafórica”<sup>18</sup>. “Pensar incomoda como andar à chuva / Quando o vento cresce e parece que chove mais”<sup>19</sup>.

Caeiro é um falso pastor pagão que recusa a cultura judaico-cristã e a fundação desta no pecado original para tentar se livrar do sentimento de culpa. O paganismo, mesmo que Caeiro não faça menção direta a ele, apresenta uma busca por sentido da existência sem se atrelar com exclusividade a nenhuma filosofia que poderia limitar ou restringir todas as experiências possíveis na interação com o que se convencionou chamar realidade<sup>20</sup>. Este movimento é também perceptível em Yousef, que apesar de judeu, não se priva do contato com o mundo que o cerca, ao contrário, procura em todas as suas facetas, algo com que possa se identificar, apesar dos desafios: “Aos poucos ele começou a sentir que ele era parte da vizinhança. Ele sentiu que havia criado

raízes nessa comunidade e que ele não era apenas um visitante de passagem”<sup>21</sup>. Note-se que nesta passagem, enraizamento não representa exclusividade ou privações, mas a criação de laços comunitários em um ambiente fértil.

Yousef cresceu na cidade e no país em que seus antepassados se fixaram há mais de 100 anos, seu avô materno “havia sido bem-sucedido em seus anos de juventude, quando ele trabalhou no mercado de especiarias e depois no mercado de suprimentos domésticos, ambos em Bagdá. No entanto, em meio às consequências da Primeira Guerra Mundial, ele sucumbiu às dificuldades daquele tempo”<sup>22</sup>. Yousef era de uma família judia que vivia em uma das regiões mais antigas da cidade de Bagdá. Estavam bem estabelecidos, e apesar de algumas animosidades, se relacionavam bem com todos os grupos que constituíam aquela cidade. No ano em que nasceu Yousef Sami Saleh, 1926, há pouco se encerrara uma das maiores tragédias da história mundial. A Primeira Grande Guerra mudou os paradigmas de disputas internacionais e afetou decisivamente a vida do século XX. O Iraque, criado após o esfacelamento do Império Otomano, era agora independente apesar de comercialmente submetido à Inglaterra.

No ano de 1926 foi assinado um adendo ao acordo Anglo-Iraquiano firmado em 1922<sup>23</sup>, e no ano seguinte, em 1927, iniciou-se a exploração de petróleo no país<sup>24</sup>. Em 1933, ano em que Yousef aprendeu a tocar violino, seu país, o primeiro estado árabe independente, completava um ano como membro da Liga das Nações<sup>25</sup>. Também neste ano foi publicado o primeiro manifesto comunista iraquiano. Três anos mais tarde, em 1936, deu-se no Iraque o primeiro golpe militar de todo o mundo árabe. Em 1941, o tratado com a Inglaterra rompeu-se e os dois países entraram em guerra. Sob forte influência nazista, a comunidade judaica sofreu com agressões, invasões e assassinatos.

Yousef não raramente foi vítima e testemunha dessas violências em todas as etapas de sua vida. Sua relação com a música foi sua principal forma de resistência às opressões, os desterramentos, e os pesadelos. Yousef é um jovem tímido, mas interessado, atento aos acontecimentos à sua volta. Descobrir e estudar música desper-

tam nele forças para interagir com o mundo que impõe barreiras à sua própria existência. Como na primeira vez em que sua mãe o levou a um concerto, e ele encontrou na beleza da apresentação uma razão para se dedicar.

Yousef entrou na sala de concerto: seu corpo era diminuto, [seus] olhos tinham um aspecto sonhador e seu semblante era calmo e bonito. Durante todo o tempo em que eles permaneceram sentados, ele permaneceu silente e solene. Ele estava mais impressionado que contente. (...) A música clássica era para ele como a adoração ou a prece. Ele ficou em silêncio, seus olhos fixos a seguir as melodias enquanto elas se entrelaçavam. Desde o momento em que a música começou ele não prestou atenção ao que mais se passava ao seu redor. Ele era desesperadamente romântico, por se agarrar à arte como se esta fosse o último fio de vida que lhe sobrasse. Estava claro que ele iria continuar sua educação musical no Conservatório de Música do Iraque.<sup>26</sup>

Impressionado com a imponência da apresentação musical, o jovem Yousef imergiu na sala de concerto e escapou às atribulações que o rodeavam. Como em um passe de mágica, era possível sentir-se conectado e entrelaçado à comunidade por meio de bons sentimentos promovidos pela música, ele iria continuar se dedicando a ela muito além do que poderia imaginar. Em 1941, Yousef foi estudar música em Moscou, um dos grandes acontecimentos de sua vida. “A maior e mais importante mudança na vida de Yousef Sami Saleh foi a bolsa de estudos que ele recebeu aos 15 anos de idade de um rico Bagdadi, para viajar a Moscou”<sup>27</sup>.

Lá se apresentou diante de um dos maiores condutores do mundo que lhe disse uma frase que ficaria marcada por toda sua trajetória. O maestro, tocado pela apresentação de Yousef disse ao menino: “tente encontrar uma cena do seu país e do seu povo para transformar em música”<sup>28</sup>. Yousef se perguntou inúmeras vezes se o russo que lhe havia presenteado com um bom violino e um patriótico conselho sabia ao menos onde ficava o Iraque, e qual era a situação do país. Independente do que soubesse o maestro, o jovem Yousef levou este conselho por toda a vida<sup>29</sup> e dali

em diante “nunca teve dificuldade em encontrar inspiração para sua música (...). Ele foi inspirado pela (...) visão de judeus sujos nos bairros (...) pela conversa das pessoas sobre a guerra (...) por tempos de temor e de inerradicável dor”<sup>30</sup>.

O jovem músico via no dia-a-dia da população simples de seu país, no sofrimento dos indivíduos abandonados pelo estado, em toda violência imposta à sociedade, as inspirações para sua música. Com o passar dos anos e o aprimoramento de sua técnica no instrumento, praticar o violino era seu principal meio de expressão perante os acontecimentos que o envolviam. Nos anos de juventude, uma de suas inspirações era o amor que tinha por sua prima Gladys, e encontrou escape para sua sensibilidade ao tocar imaginando-a, mesmo sem ter seu amor correspondido: “Mas era seu amor em vão? De modo algum. Pois sem amor, ele não teria tocado com tamanha intensidade, com tanto sentimento, com cada fibra do seu ser”<sup>31</sup>.

Esta atitude de Yousef faz lembrar alguns versos de Alberto Caeiro, negando-se a elaborações e permitindo-se a pureza dos sentimentos, como ao cantar que “Amar é a eterna inocência, / E a única inocência é não pensar...”<sup>32</sup> Caeiro, segundo Georg Lind, “descreve o mundo sem refletir sobre ele, conseguindo assim criar um conceito do universo que não contém uma interpretação”<sup>33</sup> chegando a ser celebrado por Reis como o “grande libertador”<sup>34</sup>, das formas convencionais às quais somos conformados. Mas como se libertar das opressões e violências sofridas se elas deixam marcas profundas e irreversíveis? Como no episódio em que ele testemunhou o assassinato de sua tia, “A queima de Mas-souda Dalal, mãe de Gladys, durante o Incidente [Farhoud] teve um impacto devastador na vida de Yousef”<sup>35</sup>.

A considerar o conselho do maestro russo e o caos da situação de seu país, como seria possível para Yousef representar pela arte o sofrimento de seu povo? Yousef via a realidade como aleatória e contraditória, e acreditava que a música e seus sentimentos expressavam ao mesmo tempo, tudo e nada, padrões e não-ideias, a essência da existência e não a existência propriamente dita<sup>36</sup>. Como seria possível estar de acordo com tamanhos absurdos? A



arte era seu escape e refúgio, onde podia se fechar das violências do mundo real, em consonância com a proposta de Caeiro, que vê o mundo, sem categorizá-lo ou dividi-lo:

... pensar é não compreender...  
O Mundo não se fez para pensarmos nele  
(Pensar é estar doente dos olhos)<sup>37</sup>

Em 1948, com a criação do estado de Israel, a situação para os judeus ficou insuportável no Iraque, levando muitos a deixarem seus lares em direção ao novo país. O mundo árabe denominou este evento de criação do novo país de *nakba*, a catástrofe<sup>38</sup>. No ano seguinte, membros do partido comunista iraquiano foram executados nas ruas de Bagdá. Em 1948 Yousef casou-se com Farida Reuben, e em 1949 nasceu seu primeiro filho, Meir. Não era mais possível continuar em Bagdá, e a contragosto, em 1950 ele decide por emigrar com a família para Israel. Neste movimento, eletivo-compulsório para 'sua terra', de Yousef e muitos de seus contemporâneos judeus que viviam no Iraque, repete-se o movimento de diáspora dos judeus que saíram da Babilônia, hoje correspondente à região do Iraque, em direção à Judeia, hoje a região onde se situam Palestina e Israel.

Segundo o conceito de diáspora, o que se convencionou chamar comunidade diaspórica, designa laços entre aqueles que querem se agrupar e manter, mesmo que à distância, relações com outros grupos, que apesar de estabelecidos em outro lugar, invocam uma identidade comum<sup>39</sup>. Yousef possuía raízes em Bagdá, foi ali que sua família e antepassados se estabeleceram, e era ali onde desejava permanecer. A criação de Israel em 1948 acirrou os ânimos entre árabes e judeus, de forma que se para alguns esta era a oportunidade de regressarem à terra que seus antepassados diziam pertencer a seu povo, para Yousef representava somente a impossibilidade de viver em Bagdá.

Em certo momento do romance, um conhecido de Yousef tenta convencê-lo a ir para Israel por já não ser mais seguro para sua família permanecer na capital do Rio Tigre: "Você é um músico

importante e vamos ajudá-lo a viajar para Israel”, ao que o músico questiona, “Você quer que eu seja um refugiado, que esteja no exílio quando tenho uma casa e um país?”, mas o homem é por fim categórico, “Este não é o seu país. Um dia eles vão te dizer para sair daqui. Seu país está ali. Hoje sou eu dizendo isso a você, mas eles dirão a você mais tarde”<sup>40</sup>.

Edward Said, em *Reflexões sobre o exílio*, discrimina quatro tipos de migrantes. São eles os exilados, refugiados, expatriados e emigrados. Os exilados são os banidos de suas terras; os refugiados são fruto do último século, tem forte conotação política e “sugere grandes rebanhos de gente inocente e desnorteada que precisa de ajuda internacional”<sup>41</sup>. Os expatriados mudam-se voluntariamente; e os emigrados são aqueles que emigram simplesmente. No entanto, o limite entre essas categorias é extremamente tênue, gerando grande ambiguidade. Yousef mudou-se por escolha, apesar de o fazer a contragosto, e principalmente devido à situação política de seu país não favorecer sua estadia. De certo que poderia ter decidido ficar, mas arcar com as consequências poderia ser desastroso.

Verdade, mentira, certeza, incerteza...  
Aquele cego ali na estrada também conhece estas palavras.  
(...)  
Bem: verdade, mentira, certeza, incerteza o que são?  
O cego pára na estrada, (...)  
Verdade, mentira, certeza, incerteza são as mesmas?  
Qualquer coisa mudou numa parte da realidade (...)  
Qual é a ciência que tem conhecimento para isto?  
O cego continua o seu caminho e eu não faço mais gestos.  
Já não é a mesma hora, nem a mesma gente,  
[nem nada igual.  
Ser real é isto.<sup>42</sup>

Os versos de Caeiro apresentam dúvidas que pertencem a todos, em algum momento durante o percurso que realizamos podemos nos ver perdidos. O mestre dos heterônimos indica que o real é mutável, e sua transitoriedade impede a definição mesmo

de conceitos supostamente elementares, como “verdade, mentira, certeza, incerteza”, e assim, cegos à beira da estrada, escolher o rumo a seguir não é tarefa fácil. A decisão de deixar Bagdá, “Eu irei para Israel”<sup>43</sup>, disse ele à sua esposa Farida que apreensivamente respondeu “Você tem certeza? Que estranho!”<sup>44</sup>, foi, na verdade, uma imposição:

Todos os judeus tiveram que deixar suas casas, móveis e bens e viajar com nada além de suas roupas. Assim, os judeus compraram as roupas, calças, camisas, ternos e sapatos mais caros. Yousef, cuja paixão pela música não permitia que ele deixasse seu violino para trás, o quebrou em pedaços. / Ele contou a Farida o que ele fizera. Ele saiu para o teatro e voltou sem o violino. Quando ela abriu a porta para ele, com Meir em seus braços, ela olhou para ele brevemente e sentiu que à sua frente estava uma pessoa diferente.<sup>45</sup>

Considerando a situação de Yousef, de se ver obrigado ao exílio, e passar a viver como refugiado tendo de abandonar sua vida, o grau de violência justifica seus próximos passos.

Yousef sentou-se, movendo os dedos no ar como se estivesse tocando música. / Em Israel, o tempo parou por completo. A vida era monótona e imutável. (...) Seu pequeno diário estava repleto do ritmo tedioso da vida do imigrante: os rostos pálidos, a rotina sombria dos soldados e a ausência total de alegria, admiração e beleza. Ele procurou por uma resposta, mas não encontrou nenhuma, embora o que ele estava procurando fosse uma explicação misteriosa e simples o suficiente. Era para ser encontrada em uma imagem metafísica simples que era como uma ponte invisível entre ele e o desconhecido. Ele percebeu que a verdade não foi concedida a ninguém e que a Terra Prometida havia sido prometida há muito tempo. Embora ele se sentisse hesitante e tonto, e estivesse cheio de tristeza e conflito, o mundo inteiro parecia instá-lo a partir.<sup>46</sup>

Infeliz e inadaptado a Israel, Yousef aproveita uma apresentação que faz em Moscou em 1953 para deixar Israel. Ajudado por

amigos, Yousef vai de Moscou para Praga, e de lá para Teerã, de onde então se organiza para voltar a Bagdá. Um desses amigos, Kakeh Hameh conversou longamente com Yousef e lhe passou muitas “informações sobre como chegar a Teerã”, foi também Hameh que “deu a ele o passaporte falso no nome de Haidar Salman”, e o advertiu para “ficar por um tempo em Teerã e depois ir para Bagdá”<sup>47</sup>. Pouco depois deste encontro Yousef partiu para um aeroporto “nos arredores de Moscou. À noite Yousef embarcou em um avião com destino à Praga”<sup>48</sup>. No mesmo ano o músico muda-se para Teerã, e em 1955 sua primeira esposa publica uma nota em um jornal israelense comunicando a morte de Yousef Sami Saleh.

## Os enxadristas

### *O homem protegido na tabacaria*

#### **Sobre a vida de Haidar Salman (1924-81)**

“Não planeje seu destino, pois você não possui futuro. Entre um copo que você esvazia e um copo que você enche, quem sabe se o seu destino não se encontra no abismo!”

Odes de Ricardo Reis<sup>49</sup>

É curioso e significativo a citação de abertura do capítulo sobre Haidar Salman, a segunda persona do violinista iraquiano, comparada a Ricardo Reis. Recém-exilado para o local em que muitos diziam ser o seu lugar, Haidar sonhava somente em retornar a Bagdá. Neste contexto, a ode de Reis muito nos diz ao anunciar, ou mesmo advertir, que não é possível planejar o futuro, pois o destino jaz no centro de um abismo. E qual não foi o abismo em que tombou Yousef ao se ver longe do solo que considera seu lar, e para atender ao anseio de retornar, se despersonalizar para assumir outra identidade que poderia, quem sabe, levá-lo de volta a Bagdá.

Ricardo Reis nasceu no Porto em 1887 e em 1919 expatriou-se espontaneamente no Brasil por ser monarquista<sup>50</sup>. Permito-me

dizer que Reis desejava igualmente retornar ao lar, e também lamentava o destino a que seu país se direcionava. Fato importante a ser mencionado é que Portugal neste período havia se transformado em uma república, com os ideais modernos que esta forma política implicava, sem se abster das colônias africanas. Yousef, expulso do Iraque, chega a um Israel recém-criado e se recusa a ficar, não por orgulho, mas por ser em Bagdá o local onde possuía seus laços, onde havia sido criado, onde estavam seus vínculos afetivos, o contrário de tudo o que representava a recém-fundada pátria.

Reis é mais romano que grego e assume para si “a pose de poeta báquico”, mesmo que isto seja apenas em seu exterior, visto que “não há nada de dionisíaco nessa poesia cerebral, sofisticada. Nada de carnal nem de sensual, somente uma elegante e exigente meditação sobre o destino”<sup>51</sup> dotada de extrema distinção de linguagem, requinte de estilo e nobreza. Latinista e “semi-helenista por educação própria”<sup>52</sup>, Reis incorporava duas tradições, a de Lucrécio, o epicurismo, e a de Horácio, o *carpe diem*, a expressar em seus versos, filosofia de um niilismo total e tom desencantado, como a dizer “não somos nada, não temos nada, não fazemos nada que dure, a vida é um breve adiamento da morte”<sup>53</sup>.

“Reis tem consciência da brevidade de tudo, a perpétua ameaça do tempo, fragilidade das nossas obras, que se desfazem em pó ou em fumo como nossos corpos”<sup>54</sup>, e assim, sua perspectiva niilista da realidade e sobretudo da condição humana é um dos pontos que mais se destaca em sua poesia. Seu pessimismo, ao invés de recorrer a um senso trágico, é muito mais uma ética de total aceitação do fado, uma aceitação ambígua da vida e da morte que se apresenta sem revoltas<sup>55</sup>. Para Reis, revoltar-se contra a opressão, é assumir a própria fraqueza e desistir da luta, por isto ele nega os arroubos da alma, visto que somente assim o indivíduo assume a condição “necessária e suficiente para reconquistar o poder, espiritual ou talvez mais mental, sobre si mesmo. O espaço da liberdade, que não existe no mundo, encontra-se na consciência”<sup>56</sup>.

Da tristeza de Yousef, depreende-se este mesmo espírito de renúncia à reivindicação desesperada por direitos usurpados. Ele

abdica de si mesmo e renasce em Haidar para se possuir novamente. As odes de Reis que versam sobre o tema da brevidade da vida é o que permite ao heterônimo, e a Haidar, celebrar a existência que novamente lhe pertence. “Um dos efeitos do tempo fugitivo é fazer de cada um de nós não um único ser, mas uma sucessão de seres. Só a memória os une, mas ela é uma fantasmagoria”<sup>57</sup> diz Bréchon sobre Reis em *Fernando Pessoa: Estranho Estrangeiro*, ao que complementa: “a vida do homem sensato decorre assim, em equilíbrio instável à beira do abismo”<sup>58</sup>.

Ouvi contar que outrora, quando a Pérsia  
Tinha não sei qual guerra,  
Quando a invasão ardia na Cidade  
E as mulheres gritavam,  
Dois jogadores de xadrez jogavam  
O seu jogo contínuo.<sup>59</sup>

Este poema de Reis é bastante conveniente à situação de Haidar a esta altura da narrativa. Dali somos lembrados de antigos contos, quase fantásticos, de outrora sobre a Pérsia, de mais uma guerra que tomou lugar entre os povos. Na cena apresentada, muito mais alusiva que ilustrativa, enquanto a guerra seguia seu caminho de destruição anunciado pelas mulheres, dois jogadores de xadrez não descuidam de seu jogo interminável, apontando para uma estranha naturalização dos conflitos humanos. Vejo estes supostos jogadores como Reis e Haidar, representativos de seus universos, aparentemente à parte da realidade circundante, focados em seus objetivos momentâneos, talvez uma fuga, talvez o caminho para a sanidade. Mas pergunto-me, seria mesmo possível descolar-se do opressivo e onipotente real?

A trajetória de Haidar coincide em muitos pontos com conflitos violentos que afetam diretamente sua vida, assim como de toda a população da região, aos quais são impossíveis ignorar. Chegando ao Irã, ainda na imigração, o oficial iraniano tomou-lhe o passaporte e pediu para esperar. Tudo o que tinha no bolso eram alguns trocados que seus amigos lhe haviam dado, um par de luvas, e o passaporte. Ele carregava consigo também um vio-

lino presenteado pelo músico e amigo checo Karl Baruch quando esteve em Praga durante sua fuga. Ansioso, olhou para o teto do aeroporto e viu a suástica nazista decorando seu centro, herança da Segunda Guerra, fruto da próxima relação de Hitler e Reza Shah, monarca do Irã até 1944<sup>60</sup>. Foi retido no aeroporto em uma sala fechada para averiguação de sua identidade até a manhã seguinte, quando foi finalmente liberado.

No curto período em que esteve em Moscou e Praga após sair de Israel, Haidar recebeu muito mais que um passaporte, um nome ou uma identidade. Após passar na imigração e ser permitido entrar em Teerã, “Dominado por uma alegria indescritível, ele sentiu que havia nascido novamente. Ele tinha uma nova personalidade que havia apagado a antiga e sua história”<sup>61</sup>. Haidar Salman nasceu em Bagdá em 1924, filho de um mercador, foi enviado por sua família a Moscou para estudar, mas ao invés de medicina como gostariam, música. Quando chegou na capital iraniana, tinha orientações para visitar um rico comerciante iraquiano com reconhecida simpatia pela esquerda que fazia sua rota entre Irã e Iraque, Ismail al-Tabtabaei<sup>62</sup>, com cuja filha Tahira viria a se casar pouco mais tarde.

“Todas as evidências confirmam que Haidar Salman chegou a Teerã no início do inverno de 1953, ou seja, poucos meses após a derrubada do governo de Mossadegh. Nesta cidade oriental o compositor embarcou numa fase de vida totalmente nova e com uma história pessoal muito diferente”<sup>63</sup>. Poucos anos depois de Haidar chegar a Teerã em 1956, outra importante guerra teve como palco os países da região. Em 1952, o Egito havia feito sua revolução com intenções anti-imperialistas cujo objetivo era encerrar a ocupação britânica. Agora, quatro anos mais tarde, a Agressão Tripartite conduzida por Israel, Inglaterra e França foi lançada contra o Egito em resposta ao movimento do nacionalismo árabe que culminou na nacionalização do Canal de Suez, que estava sob controle estrangeiro<sup>64</sup>.

A capital persa marcou Haidar profundamente, pois observava na cidade uma fusão de universos em um arranjo próprio e marcante. É interessante pontuar as observações do violinista sobre este lugar com grande relevância em sua história, que

atestam a vinculação na sociedade e no cotidiano entre ocidente e oriente, seja na forma como se estrutura a narrativa, ou nas ações do violinista que atua como catalisador de experiências dos dois universos.

A Teerã daqueles dias deixou uma impressão poderosa e duradoura em sua imaginação. Ela o encantou com suas colinas ondulantes, suas florestas solenes e silenciosas, seus picos arredondados cheios de luz e a estátua do poeta Al-Firdawsi, que afirmou a integração potencial do céu e da terra. Durante o reinado do Xá, Teerã era uma cidade moderna, com avenidas e hotéis impressionantes, palácios luxuosos e florestas densas. Seus prédios cinzentos, construídos no século XIX, mostraram a influência da arquitetura inglesa no Xá Nasser al-Din, que começou a copiar técnicas e projetos arquitetônicos ocidentais. Esta foi a primeira visão de Haidar desta cidade oriental fascinante.<sup>65</sup>

Haidar passou algum tempo em Teerã sem conseguir contato com Ismail que estava fora da cidade para cuidar da saúde de sua filha Tahira. Nesse intervalo o músico frequentava alguns poucos amigos que conheceu em Bagdá, e atendia também a alguns encontros alcunhados de “conspirações de café”, com seus conterrâneos exilados a quem os jornais de direita da capital se referiam como “garotos da esquerda”<sup>66</sup>. “Durante os anos 50, os iraquianos viveram a febre da revolução. Os partidos revolucionários fervilhavam de rapazes e moças que sonhavam com a mudança e esperavam repetir a revolução de Lênin e seus barbudos em seu próprio país”<sup>67</sup>. O sonho desses jovens, por mais que hoje em retrospectiva possa parecer utópico, era o desejo de uma camada da população, que se importava com os rumos adotados por sua igualmente jovem pátria, e que procurava agir de modo a construir um futuro melhor.

O ideal da revolução “dominou os corações e mentes dos jovens naqueles dias em que eles desejavam há muito tempo realizá-la”<sup>68</sup>, nos diz o narrador que em seguida questiona: “Mas o que enfiou exatamente essa noção diabólica na cabeça de Haidar



Salman, uma ideia que estava em desacordo com sua primeira *persona*?”<sup>69</sup> A pergunta do fantasma para tentar compreender as mudanças do violinista se justifica pela diferença entre as posturas adotadas por Yousef e Haidar. Se antes Yousef enxergava o mundo com olhos inocentes em atitude semelhante à atitude de Caeiro em negar-se a conceitualizações e julgamentos, haveria sido “o impacto da segunda *persona*, que se baseava na rebeldia e na dissidência, o heterônimo de Ricardo Reis”<sup>70</sup>, que influenciou tanto a mudança de Haidar?

“O segundo heterônimo na coletânea Tabacaria de Fernando Pessoa”, encontrada por Negro na casa de Kamal, “é o poeta Ricardo Reis, protegido pelo primeiro heterônimo, Alberto Caeiro”<sup>71</sup>. Reis viveu na Europa como cristão, apesar de crer nos deuses gregos, de acreditar que sua vida espiritual fosse fixa e constante, e de ter para si que é impossível alcançar a verdadeira felicidade<sup>72</sup>. “Ele também acredita no destino e na sorte, e na existência de um poder superior, que apesar de tudo, ignora sua liberdade”<sup>73</sup>. Nas palavras do próprio Reis,

Os deuses desterrados, (...)  
Vêm espreitar a vida.  
Vêm então ter connosco  
Remorsos e saudades  
E sentimentos falsos. (...)  
Vêm, inúteis forças,  
(...) fazer-nos crer,  
Despeitadas ruínas  
De primitivas forças,  
Que o mundo é mais extenso  
Que o que se vê e palpa,  
Para que ofendamos  
A Júpiter e a Apolo.<sup>74</sup>

Crer ou não crer, para o heterônimo epicurista, mais que qualquer convicção é fruto de sentimentos não verdadeiros instigados por deuses a brincar com a humanidade. Sejam quais forem os deuses que se possam ofender em não segui-los, o mundo a que pertencemos provém de ruínas perdidas no tempo, muito além

dos horizontes que se apresentam hoje, tornando vãs as crenças induzidas. Antes judeu, agora xiita, Haidar não se preocupava em seguir à risca os preceitos das religiões à que sua identidade se vinculava, mas tendo deixado para trás as ruínas de si mesmo, estava decidido a seguir com sua vida, deixando de lado as violências e buscando novos portos.

Após algum tempo Haidar volta a procurar por Ismail em sua casa, “com a esperança de que ele pudesse ter retornado de Bagdá. (...) Ele fez a visita em uma noite carregando sua mala, o violino, um guarda-chuva, chapéu e luvas pretas”<sup>75</sup>. A casa ficava em um local isolado, com muitas árvores ao redor; ao bater à porta, a criada lhe abriu a porta, “tão logo ele se apresentou falando com ela em inglês”<sup>76</sup> o próprio Ismail veio recebê-lo. “O simples fato de entrar na casa representou uma enorme virada, não somente em toda sua vida, mas também em sua segunda personalidade como o homem protegido”<sup>77</sup>. Se Caeiro protegia a Reis, Haidar estava agora sobre a proteção de um rico mercador com quem desenvolveu uma relação que “iria ainda muito além da simples assistência oferecida pelo mercador a apoiadores da esquerda”<sup>78</sup>.

Em seus primeiros dias na casa, “relutante e desconfortável com o estilo de vida aristocrático, [ele] estava intimidado pela quietude opressiva e opulência da casa de seu anfitrião”<sup>79</sup>, pois era muito tímido e “passava suas noites sentado sozinho em seu quarto, sonhando com música. Ele confinou sua paixão pela música a seus sonhos selvagens e, pela manhã, explorava as ruas de Teerã, lotadas de trabalhadores, vozes e transeuntes”<sup>80</sup>. Ainda na primeira semana com os al-Tabtabaei, “Haidar Salman descobriu que Ismail al-Tabtabaei tinha uma filha doente chamada Tahira”<sup>81</sup>, de quem se aproximou ao fazer longas caminhadas pela capital persa. Pouco depois voltou a praticar o violino e sua vida seguiu outros caminhos.

É claro que durante este período Haidar Salman voltou para a música com paixão. Na verdade, ele se tornou muito famoso, especialmente entre a elite culta, uma classe que se estabeleceu após a revolução. (...) Seu novo público consistia principalmente de famílias comunistas de classe média,

grupo que apoiou a revolução e ganhou destaque naquela época. Essa nova classe também era radicalmente diferente da aristocracia, que havia sido erradicada pela revolução. Desejava criar seus próprios símbolos culturais, políticos e sociais e apresentá-los como alternativas viáveis à antiga aristocracia. Como resultado, uma importante associação de artistas, composta por escultores, arquitetos e músicos, foi criada em apoio à revolução.<sup>82</sup>

Haidar estava consciente das transformações que se passavam nas sociedades a que pertencia. Mesmo sob nova identidade e adotando outras condutas, defendia seus princípios por meio de sua música. Assim foi reconhecido no meio artístico e pode participar das mudanças que aconteciam sob o novo governo. Acompanhado de uma grande orquestra sob regência de um maestro russo, “Haidar Salman realizou concertos não só em Bagdá, mas também em várias capitais mundiais, particularmente Moscou e Praga. Essas duas cidades, que ele amava profundamente, representaram momentos decisivos em sua vida”<sup>83</sup>. Para Haidar, estas cidades são referências a duas amizades que levou por toda sua vida, os músicos Sergei Oistrakh, que junto com Kakeh Hamneh, o acompanharam ao aeroporto de após deixar Jerusalém, e Karl Baruch, o compositor tcheco que o presenteou um violino em Praga antes de Haidar ir para Teerã<sup>84</sup>.

Ambos lhe ajudaram muito em suas dificuldades, principalmente facilitando sua correspondência com Farida, pois não lhe era possível naquela época, nem em nenhuma outra, enviar uma carta ou mesmo um pedaço de papel de Bagdá a Jerusalém. Ele costumava enviar cartas a esses dois músicos estrangeiros, o russo e o tcheco, e eles, por sua vez, as encaminhavam para o endereço dela em Jerusalém.<sup>85</sup>

A relação do violinista com sua primeira esposa durou toda sua vida. Mesmo a tendo deixado e ao filho Meir em Jerusalém para tentar voltar para Bagdá, “Haidar Salman expressou seu desejo de libertar Farida de seu vínculo com ele para que ela pudesse se casar novamente”<sup>86</sup>, seu relacionamento não se rompeu. O mú-

sico escreveu cartas frequentes à sua interlocutora fiel, relatando sentimentos, impressões e opiniões, sobre si, sobre a arte, sobre os eventos que vivenciou. São estas cartas, entregues ao escritor fantasma no início de seu trabalho, que apresentam muitos detalhes da vida do violinista, e que fornecem importantes informações como nomes de amigos, fotos, endereços de suas casas e locais onde se apresentou.

Em uma carta de 1959, Haidar mencionou que sua inspiração musical “costumava vir até ele de repente na rua, no carro ou no cinema. Isso às vezes o atingia durante acaloradas discussões políticas com amigos e, quando ia para casa, anotava suas ideias”<sup>87</sup>. Nesta época, Haidar passou por radical transformação político-cultural, e em “outra carta para Farida, ele expressou o sentimento de que o mundo ao seu redor havia mudado. Era como se ele estivesse em uma intensa jornada interior”<sup>88</sup>. O narrador afirma que esta última carta lhe chamou a atenção por trazer à tona “os elementos de revelação e visão visionária que caracterizaram a segunda personalidade da [coletânea] Tabacaria”<sup>89</sup>. Para o fantasma, “por meio de treinamento constante e criatividade contínua, [Haidar] não estava mais desempenhando um papel, mas se tornou a nova pessoa”<sup>90</sup>.

Uma informação sobre Haidar neste período que não fora esclarecida nas cartas ou com contatos as pessoas que o conheceram, foi ao certo quando ele voltou para Bagdá. Todos os amigos confirmaram ter sido após ele se casar com Tahira em Teerã e também “foi depois da revolução de julho de 1958, quando Abdel Karim Qasim assumiu o poder no Iraque. Mas a data de seu retorno permanece incerta”<sup>91</sup>. O que era certo, “a partir de uma carta que enviou a Farida de Moscou durante sua viagem para lá com Tahira e Hussein”<sup>92</sup>, foi que ele estava “exultante com a revolução iraquiana, que derrubou o rei”<sup>93</sup>; um equívoco que se evidenciou em pouco tempo.

Mas a vida nem sempre seguiu este ritmo emocionante. O primeiro ano da revolução foi até certo ponto feliz porque uma vitória decisiva fora alcançada. Mas a euforia da vitória mascarou atrocidades enormes. Haidar Salman pode ter fei-

to vista grossa a muitas cenas violentas que acompanharam a revolução, como o assassinato do jovem rei, o assassinato das princesas pelo exército no pátio do Palácio de Al-Rehab e o linchamento e assassinato do primeiro-ministro. Foram essas cenas violentas tão diferentes dos eventos do Farhoud que se abateram sobre os judeus em 1941 e deixaram uma marca indelével na mente do primeiro personagem, o guardador dos rebanhos? As massas também não perpetraram essas atrocidades?<sup>94</sup>

Em nova convulsão social testemunhada por Haidar, como se sentia o violinista com relação ao conselho que recebeu do maestro russo quando ainda era jovem? Como transportar para sua música a violência promovida pelos representantes do povo e que o deveriam proteger? Como apresentar em sua música a população que, levada pelas privações e sofrimentos, se transformava ela mesma em um problema comunitário? Nesta época Haidar empreendeu algumas pesquisas sobre cultura que o levou a algumas comparações e ponderações, como “sua pesquisa sobre o folclore, que começou com as inúmeras comparações que ele fez entre a baixa arte e alta arte, ou clássica”<sup>95</sup>.

É claro que Haidar Salman sentia uma hostilidade considerável para com a multidão, as massas e a população em geral. Sua aversão talvez tenha nascido da incapacidade do público de entender sua música. Ele sempre sentiu uma espécie de divisão entre ele e as massas. Mas essa hostilidade cresceu depois do Farhoud, que lhe provou que as massas eram o principal inimigo de tudo que era belo.<sup>96</sup>

Partindo de sua perspectiva pessoal, Haidar se desagrada das massas, além da violência que reproduzem, por acreditar em sua incapacidade de compreensão da música que executa. Defensor da arte imbuída de sentimentos, ideais e uma ética própria, ele vê em si esta divisão da sociedade, ele que se inspira no povo de sua região, mas não concorda com a homogeneização dos estímulos, das respostas populares, e da planificação simplória da arte, ao considerá-la como contrário ao belo. É de se notar também que

há nesse pensamento uma carga de violência sofrida pela revolta incontrollável das massas que molda sua percepção. Profundamente impactado pelo Incidente Farhoud, quando testemunhou o assassinato de sua tia, em que os judeus de Bagdá foram vítimas da intolerância preconceituosa incitada por influência nazista durante a Segunda Guerra Mundial.

Os líderes da revolução convidaram Haidar para ser o músico do movimento. “Ele achou a proposta ridícula, embora não o tenha dito, e sua recusa da oferta foi clara e categórica. A música clássica, ele acreditava, não conseguia mover as massas e, portanto, era de pouca utilidade para as revoluções”<sup>97</sup>. A segunda persona do músico iraquiano não concordava com as intenções do governo, e sempre foi assertivo em suas manifestações. Apesar de não ter à época uma proposta totalmente coerente e clara de suas próprias intenções, ele sabia em que acreditava, ele “queria que sua música emergisse de seu eu interior e não de ideias externas”<sup>98</sup>.

Ele queria compor peças que as pessoas vissem da mesma forma que uma mulher olha para o ser vivo a sair de seu ventre. Ele queria construir seus pensamentos da mesma forma que um pintor constrói uma cena em uma tela em branco. Arte era gosto, antes de mais nada, e depois harmonia e proporção. A revolução, ao contrário, era a destruição de toda harmonia. Ele não queria fazer fortuna com sua música ou ver admiração nos olhos das pessoas comuns. Ele queria que sua música moldasse as pessoas e as impulsionasse. Mas como?

A revolução naturalmente concentrou toda a sua atenção nas massas.<sup>99</sup>

Haidar e o governo seguiam linhas diferentes de ações, que acabaram por se cruzar e impactar sua vida novamente. Enquanto o país era inundado de arte para as massas em total desarmonia, ele queria que as pessoas pudessem ser estimuladas pela música que tocava, que gestava com carinho, para que elas pudessem ver que a harmonia de sua arte era uma proposta também de harmonia entre elas mesmas. “Após a revolução, foi criada a Sociedade

de Arte Folclórica, inaugurando um novo movimento artístico em Bagdá<sup>100</sup>. O objetivo deste grupo era apresentar a vida sob um viés positivo, em contradição às glórias vangloriadas pelo governo, mas que a “realidade das ruas expôs isso como uma mentira. Elas eram estreitas, lotadas e sufocantes”<sup>101</sup>.

Em outra carta enviada a Farida, datada de 01 de novembro de 1962, ele foi claro apesar de não dizer exatamente o que queria, “ele sentiu que estava em perigo mortal. Sua esposa Tahira estava em Moscou para tratamento médico”<sup>102</sup>. A esta altura sua vida familiar não estava em boa fase, e seus reais interesses, como a carta indicava, eram música e política. Ele “acreditava que o declínio nas artes e gosto estético tinham deixado uma enorme marca na política e vice-versa”<sup>103</sup>, e seus posicionamentos geraram atritos até mesmo entre seus pares, uma vez que “recusou-se a expressar imagens estereotipadas de pessoas ou eventos realistas por meio de sua música, embora acreditasse que o aspecto coerente e espiritual da música poderia elevar as pessoas e aumentar sua capacidade intuitiva”<sup>104</sup>.

Mas somente poucos de seus amigos o ouviam. “Haidar Salman entendeu intuitivamente certas coisas que outros não? Os eventos da noite anterior ao golpe de 1963 sugerem que sim”<sup>105</sup>. Na noite anterior a mais um golpe de estado no Iraque, Haidar foi a uma festa em que agiu de forma marcadamente estranha. Ele bebeu demais e causou uma cena, ao princípio os convidados não conseguiram entender o que ele gritava, até que anunciou “que Bagdá estava à beira de um precipício: um vulcão de lava ardente estava em erupção e a cidade escondia uma nova arma, pronta para um novo dia e uma nova era”<sup>106</sup>.

Como soube Haidar do golpe? Era ele ligado aos insurgentes? “Isso era impossível. Todos que o conheceram confirmaram que seu nome constava da lista de pessoas a serem liquidadas pelo golpe”<sup>107</sup>. Ele acordou de ressaca da festa do dia anterior para “[espantado] ver os tanques dos nacionalistas e dos baathistas nas ruas. Ele tremia ao ver a onda populista em Bagdá em seu ponto mais extremo”<sup>108</sup>. Ele pensou em sua família, e mais uma vez lembrou de trágicos eventos de sua infância no gueto de Bagdá.

Tahira ainda estava em Moscou e Hussein estava com seu avô, Ismail al-Tabtabaei. Naquele momento, Haidar sentiu uma vaga ansiedade. Ele teve uma forte sensação de *déjà vu* às imagens horríveis que lhe passaram pela cabeça. O país para o qual ele ansiou voltar o lembrou mais uma vez dos acontecimentos de 1941, quando ele era criança.<sup>109</sup>

O telefone toca, um amigo o alerta para o perigo de permanecer em Bagdá devido à ordem dos nacionalistas e baathistas “acabar com todos os comunistas”<sup>110</sup>. O telefone toca novamente, é Ismail, ele enviou um carro para tirá-lo da cidade e levá-lo a Tereã. Um mês depois do golpe, Haidar estava em Moscou, onde ele “passou todo o tempo desenvolvendo suas habilidades musicais, compondo a sinfonia com a qual sempre sonhara e dando concertos em Moscou e nas outras repúblicas”<sup>111</sup>. Nesta época ele tocava em um pequeno instituto de música perto de seu apartamento, e “trabalhando (...) ele tentava evitar pensar sobre qualquer coisa”<sup>112</sup>; em 1964 ele começou a trabalhar “no Conservatório Tchaikovsky em Moscou”<sup>113</sup>.

Assim como Ricardo Reis, Haidar “procurava o prazer epicurista na música”<sup>114</sup>, ele sentia que criava algo importante, “que a criatividade era para ele um ato místico, uma profunda convicção de que a obra que estava criando tinha uma dimensão espiritual”<sup>115</sup>. A esta força espiritual ele considerava fé, fruto de um amálgama de experiências e estímulos que convergem nele: “O judaísmo, que ele absorveu quando criança, o cristianismo, que penetrou em sua alma através da música clássica, e o islamismo, que se tornou parte integrante de seu ser (...). Deus era Um, embora aparecesse em vários textos”<sup>116</sup>.

Depois da série de concertos nas repúblicas soviéticas, onde aconteceram a maior parte de suas apresentações fora de Bagdá, Haidar foi a Paris em 1965 participar da competição Jacques Thibaud, foi sua primeira apresentação para um público ocidental:

Em um grande palco em Paris, Haidar Salman ficou na escuridão total, exceto pelo holofote acima dele. A grande audiência parecia-lhe apenas fantasmas. Após respirar profun-



damente, ele fechou os olhos e apoiou o arco suavemente nas cordas. À medida que a música aumentava, ele sentia os sons fluindo selvagens, mas serenamente, junto com o fluxo de sua alma. Ele se ergueu acima do deserto e se conectou intimamente com o Criador, expressando Seu verdadeiro relacionamento com todas as criaturas. Haidar sentia que a música era encontrada em um isolamento selvagem enquanto a alma crescia por dentro e se elevava cada vez mais. Assim que a música parou, ele ouviu os aplausos na sala. As luzes se acenderam e ele pôde ver o público aplaudindo de pé. Entre os aplausos estava o diretor do Carnegie Hall, que mais tarde o convidou para viajar a Nova York e participar do Concurso Leventritt.<sup>117</sup>

Haidar colhia neste momento os frutos de sua dedicação até então, da superação dos desafios, de ter-se reerguido após cada episódio de violência sofrida e testemunhada. Antes fora ele, menino, a ficar extasiado como a audiência agora se mostrava a aplaudi-lo de pé. Os anos de estudo em Bagdá e Moscou, as experiências das viagens e exílios, além das amizades com pessoas de múltiplas origens, raízes e trajetórias, eram-lhe reconhecidos no coração da Europa. As portas do mundo se abriam através da música, através da arte que ele pintava, com seu arco e violino, para o público atento. De seu isolamento, as perdas de identidade e de familiares que lhe eram tão particulares, ele mostrou que a criação era o encontro e o relacionamento entre os seres, talvez entre a solidão de cada um, e mostrou que a arte é um dos veículos desta construção. Ele escreveu para Farida de Paris:

O Oriente carrega um grande legado simbólico que sinto à medida que ele se move em todos os períodos do tempo. Eu desejava tocar música de um modo oriental (...), mas não posso ignorar uma cultura dinâmica cujas dimensões de significado e conteúdo chegam ao fundo da minha alma. Quando toco música, é como se eu estivesse produzindo cores, cores claras e adoráveis, pois entendo a reprodução da música em termos de serenidade e luz. No momento em que coloco meu arco nas cordas, sinto as cores emergirem dos sons. Quando a luz brilhante do sol está presente, nada pode estar

ausente. Continuo a tocar nesse ambiente frio e sombrio até que o público sinta o brilho dos dias ensolarados de verão em Bagdá. Foi por isso que o público bateu palmas e aplaudiu.<sup>118</sup>

A importância da relação entre ocidente e oriente se manifesta de modo evidente no personagem principal de *O guardador de tabaco*, assim como se faz presente em todo o romance. Nos paralelos estabelecidos pelo narrador de Bader, dos quais tratarei ao longo deste trabalho, os leitores podem perceber a interdependência de ações e eventos que a meu ver deveriam prevenir acusações maniqueístas, estereótipos baseados em preconceitos, e vilificações de atores sociais justificadas por meias verdades. Haidar permitia-se aceitar a influência ocidental em si, e a equilibrava com seus próprios princípios, ética e crenças.

O narrador não consegue precisar ao certo em suas pesquisas se Haidar esteve no Iraque entre 1963 e 1967, mas é certo que voltou a Bagdá neste ano, após regressar de Nova Iorque. Sua visita à cidade foi uma grande oportunidade em que ele “tocou em um dos maiores salões da grande cidade, com sua famosa Estátua da Liberdade com vista para o oceano e a incrível Ponte do Brooklyn”<sup>119</sup>. Assim como sua primeira vez em Teerã, a estrutura da urbe lhe chamou a atenção: “Ele ficou encantado com a cidade. Com seus arranha-céus, suas ruas largas e movimentadas, suas pontes suspensas e os navios que conquistaram seu oceano, Nova York parecia o oposto de Moscou”<sup>120</sup>. Ponto curioso de sua visita foi a notícia reportada pelo jornal *New York Times* sobre sua estadia na metrópole: “Este comunista não escondeu sua profunda admiração pela América”<sup>121</sup>. No entanto, o mais marcante desta experiência foi sem dúvida o seu desfecho. A Filarmônica de Nova Iorque o convidou para se juntar a eles em uma apresentação em sua sala de concertos,

por pura coincidência seu concerto estava marcado para 7 de junho de 1967. Todas as evidências sugerem que Haidar Salman se recusou a tocar enquanto as forças israelenses continuavam a invadir os territórios árabes. Ele estava com tanta raiva que tremia por inteiro. [Ele cancelou a apresentação e ao invés] de voltar para Moscou, ele voltou para o Iraque<sup>122</sup>.

Nesta passagem fica claro para os leitores o grau de envolvimento de Haidar com sua sociedade, e a que grau ele vincula sua atividade estética com seus princípios éticos e políticos. Mais importante que sua origem judaica, ele se manifesta contrário à violência cometida por Israel na Guerra dos Seis Dias. Após seu retorno de Nova Iorque, ele se retirou do convívio com as pessoas, se reservou a quase completo isolamento: “Ele procurava uma música suave que surgisse das formas de vida que mudavam e se transformavam com as estações. Só podemos entender seu estado em termos de uma mistura mística do Islã e da Cabala. (...) Seu modo de tocar progrediu rapidamente”<sup>123</sup>. Haidar procurava aprofundar-se em seu estudo da música e sentia-se como uma fusão de elementos diversos. Sua intenção era produzir uma música que representasse esta transformação, assim como a transformação da vida a cada estação. A transitoriedade dos ciclos da vida impunha-se a Haidar cruelmente, obrigando-o a reinventar-se continuamente em sucessões de invernos e primaveras.

Pouco tempo depois, “veio o golpe de 1968, que pôs fim à segunda persona, a do homem protegido, e abriu caminho para a terceira persona, a do guardador de tabaco”<sup>124</sup>. Aos 42 anos de idade já havia perdido a conta de quantos golpes de estado presenciara, neste dia acordou assustado com Tahira a contar-lhe sobre o ocorrido. Pesaroso, ele disse a ela que os golpes trazem de volta “o espectro da morte e o ritual de matar de uma forma renovada. Os golpes sempre foram acompanhados por uma série de execuções públicas por conta de supostas conspirações. Tudo lembrava a selvageria da Idade Média”<sup>125</sup>. Haidar se retirou do convívio social dedicado a si e à sua música. Em sintonia com Ricardo Reis, que segundo Lind, vive a “experiência angustiante do desterro”<sup>126</sup> por ser constantemente lembrado da “transitoriedade da vida terrena”<sup>127</sup>, Haidar, se entrega à arte e à sua música como refúgio e abrigo, como substituto da segurança que não encontra na realidade.

Os anos que se passam nesse período são movimentados e sinalizam novas mudanças na vida de Haidar. Em 1974, seu filho Meir, judeu, filho de Farida Reuben, emigra de Israel para os Es-

tados Unidos, adquire cidadania estadunidense e se alista como fuzileiro naval. Em 1979 o Irã faz sua revolução, e no Iraque, Saddam Hussein, coronel de Estado, toma o poder. Em seguida, com a guerra entre os dois países, o governo do Iraque confisca os bens daqueles que tinham laços com o Irã, Haidar e sua família, entre muitos outros. Os novos governantes iraquianos ‘despejam’ os cidadãos renegados no deserto perto da fronteira iraniana. Sua mulher morre durante o percurso, seu filho Hussein fica detido em Teerã<sup>128</sup>. Sem alternativa, em novembro de 1983, Haidar Salman vai para Damasco, onde forja novo passaporte, agora com o nome de Kamal Medhat, aceitando o que Reis considera como a vida em desterro, “imposta aos homens por poderes mais altos”<sup>129</sup>:

Como acima dos deuses o Destino  
É calmo e inexorável,  
Acima de nós-mesmos construíamos  
Um fado voluntário  
Que quando nos oprima nós sejamos  
Esse que nos oprime,  
E quando entremos pela noite dentro  
Por nosso pé entremos.<sup>130</sup>

Impedido de ser e de estar, Haidar desconsidera o destino imposto a si e se atribui um novo percurso a percorrer. Ele havia deixado sua primeira identidade para trás, e embarcado verdadeiramente no universo proporcionado pelo novo nome e vida que assumiu. Como se brincasse de deus, se concede nova vida para prosseguir. Após ser expulso do Iraque mais uma vez, ele escreveu à Farida que devemos resistir para não nos esquecermos de quem somos por inteiro,

mesmo que nos rendamos a um papel que inventamos, mesmo quando de fato ele seja incompatível com nossas personalidades, porque escolhemos desempenhar esse papel. Mas vejo que outros, em vez de desempenharem seus papéis, são representados por eles. Eu gostaria de poder encontrar outro papel para mim e parar de me desempenhar.<sup>131</sup>

Haidar compreende que é obrigado a performar um papel social pela força das circunstâncias, mas ainda sim outorga-se seu próprio destino enquanto outros não possuem a mesma sorte. O violinista tem consciência do jogo de forças que controlam as interações, e longe de se crer autônomo ou independente, aceita uma verdade que muitos não estão dispostos a assumir. “Nós costumeiramente imaginamos que controlamos o jogo, desatentos que em verdade ele nos controla. Muitas vezes imaginamos que defendemos valores contrários àqueles para os quais fomos criados. Mas, na verdade, estamos apenas nos rendendo a eles”<sup>132</sup>. Com as cartas abertas na mesa, Haidar aposta em si, mesmo sem saber quais desafios este novo destino irá lhe trazer, certo para ele é que não aceitará que lhe tolham a existência.

O caminho para a nova identidade iniciou-se no campo de refugiados que ficou no Irã após ser expulso do Iraque. Como ele não era um prisioneiro, foi permitido sair; lhe ofereceram inclusive servir como músico da revolução iraniana, oferta que também recusou, assim como o fizera antes em seu país natal. Haidar passou algum tempo na fria Teerã daquele período hospedando-se na casa de um antigo comerciante que conheceu através de Ismail, pai de sua segunda esposa Tahira<sup>133</sup>. Por outro amigo foi apresentado a um senhor curdo que o poderia ajudar. Em seu primeiro contato, o homem reconheceu Haidar, o abraçou e disse: “Você é o famoso músico Haidar Salman! (...) O que aconteceu com você? Olhe para sua barba e suas roupas surradas! O que você está fazendo aqui, maestro?”<sup>134</sup>.

Haidar se colocou de frente para o homem e sem rodeio disse o que queria:

‘Você me ajudaria?’

‘Claro, maestro!’

‘Eu gostaria de fugir para a Síria!’

‘Considere feito’, disse ele.<sup>135</sup>

Em poucos dias o contactaram e pediram para que fosse a um hotel no centro da cidade. Um jornalista deixou o passaporte em um banheiro e ele o pegou pouco depois para evitar ser descoberto.

to<sup>136</sup>. Tão logo ele leu os dados no documento que o entregaram, com nova data e local de nascimento, “ele sentiu que a persona de Haidar Salman havia desaparecido sem deixar vestígios. De repente, ele se sentiu tão alienado que parecia ter sido imposto a ele. Ele tinha um senso de identificação muito maior com o novo personagem de Kamal Medhat”<sup>137</sup>. Mais uma vez ele se despiu de sua identidade para assumir nova persona. Novos desafios viriam a partir desta outra mudança, mas também outras conquistas, sonhos e realizações. O importante para Kamal era seguir em frente.

## Os comedores de ópio

### *O guardador de tabaco*

Sobre a vida de Kamal Medhat (1933-2006)

‘Oh! Eu o conheço. Ele é o guardador de tabaco,  
destituído de metafísica.  
O guardador de tabaco volta para sua loja guiado  
por um instinto divino.’

Alvaro de Campos<sup>138</sup>

O narrador de *O guardador de tabaco* apresenta Álvaro de Campos, heterônimo simbolista, como “o homem obcecado por gratificar os sentidos do paladar e do tato, a pessoa que deseja viver em um estupor fora dos dois personagens anteriores e voar em um mundo de fumaça, prazer e sexo”<sup>139</sup>. O fantasma afirma que Pessoa criou uma biografia específica para este heterônimo, “Álvaro de Campos nasceu em 15 de outubro de 1890 na cidade portuguesa de Tavira. Depois de estudar engenharia naval em Glasgow, ele viajou para o Oriente em busca de prazer, relaxamento e ócio. Ele justificou a viagem com base em sua busca incessante por ópio para levar para casa”<sup>140</sup>.

Bréchon afirma que Campos é algo “entre branco e moreno, tipo vagamente de judeu português [que] numa viagem de férias foi ao oriente de onde resultou o Opiário”<sup>141</sup>. Para o ensaísta

francês, “passar da elegante concisão de Reis à logorreia tonitruante, eructante, exclamativa de Campos é como ouvir, depois de uma suave música de câmara, os acordes sonoros de uma grande orquestra, com metais e percussão”<sup>142</sup>. Esta é uma interessante analogia, sobretudo a pensar que no capítulo Harmonia e Disonância deste trabalho farei uma leitura musical do romance *O guardador de tabaco*, em que traçarei uma linha entre expoentes da música erudita, passando das sonatas de Bach, pelas óperas de Wagner, à dodecafonia de Schoenberg.

Campos era um amante da revolução industrial, da violência do início do século XX, do expressionismo cru. Em um movimento de negação da antiguidade defendida por Reis, ele faz questão de tentar ser o mais moderno possível. Nele, a beleza dionisíaca, ou convulsionismo surrealista, toma o lugar da ordem apolínea, levando à interrupção do julgamento racional e a todo compromisso com o real em uma subversão do espaço e do tempo. “Mas tal embriaguez de viver é ambígua: (...) é uma doença que arranca o ser a esta morte que é a existência cotidiana”<sup>143</sup>. Inebriado de vida, mais que uma simples entrega às sensações, vejo o poeta possuído pela febre da modernidade.

Como Bréchon nos diz sobre a obra de Campos, em sua explosão de eloquência lírica, “quando a lemos, e ainda mais quando a ouvimos, pensamos em uma composição de tipo musical; (...) parece-se com um desses movimentos gigantescos das sinfonias pós-românticas em que a massa orquestral arrasta todo um *pathos*, numa tonalidade ora expressionista ora intimista”<sup>144</sup>. Esta aparente esquizofrenia, no entanto, revela a reivindicação de uma liberdade soberana que se exprime por uma infinidade de imagens de “cavalgadas, saltos, piruetas, danças e combates”<sup>145</sup>, além de ser um testemunho da sensibilidade frente às catástrofes que afligem a humanidade.

Não sou nada.

Nunca serei nada.

Não posso querer ser nada.

À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo.<sup>146</sup>

Estes versos de Campos, a abertura da *Tabacaria*, são muito significativos do desespero e desilusão humana no início do século XX. Composto no pós-guerra, o que poderia ser o início de uma era de maravilhas, era, na verdade, a confirmação de que a modernidade fracassara. Se alguma vez se houvera suposto que a civilização humana se aprimorava, com o avanço das ciências, das tecnologias, que teriam todo o potencial de facilitar a vida humana e permitir que a engenhosidade abrisse novas portas e descobertas, o novo século, que se iniciara em cantos de modernidade, já cedo certificava a falência da sociedade. Havia dúvidas sobre certezas e verdades, não havia identidade que se pudesse dizer una, não havia esperanças que sobrevivessem à interferência do *homo sapiens*. Campos, assim como Kamal, tinha certeza, por sua trajetória, que a única certeza eram os sonhos, os sonhos opiáceos.

Algumas das pessoas que conheceram Kamal, dizem tê-lo visto com o que seria um pacote de ópio, e que a venda desse pacote nos bares de Damasco teria lhe garantido a sobrevivência por algum tempo; fato é que ele foi detido por quatro dias assim que chegou na capital sob a acusação de portar ópio<sup>147</sup>. Ninguém poderia, no entanto, afirmar que Kamal alguma vez tivesse fumado ópio, e se sua música produzia efeito semelhante aos efeitos das lágrimas da papoula sonífera, foi igualmente coincidência que nomeou sua obra-prima *Opium Concerto*<sup>148</sup>. Este é outro ponto, da relação com ópio, em que Kamal se aproxima de Campos, do *Opiário* e da *Tabacaria*, que se entregam a “incursões históricas no mundo das sensações fortes”<sup>149</sup>.

É antes do ópio que a minh'alma é doente.  
Sentir a vida convalesce e estiola  
E eu vou buscar ao ópio que consola  
Um Oriente ao oriente do Oriente. (...)  
Ah que bom que era ir daqui de caída  
Prà cova por um alçapão de estouro!  
A vida sabe-me a tabaco louro.  
Nunca fiz mais do que fumar a vida.  
E afinal o que quero é fé, é calma,



E não ter estas sensações confusas.  
Deus que acabe com isto! Abra as eclusas —  
E basta de comédias na minh'alma!

*No Canal de Suez, a bordo.* <sup>150</sup>

Kamal Medhat era o mais novo nome do violinista iraquiano quando entrou em Damasco no ano de 1981, sua terceira identidade. Seu novo passaporte confirmava que ele havia nascido na cidade de Mosul, em uma família de comerciantes, no ano de 1933. Durante as entrevistas de Negro para o livro, os amigos de Kamal disseram sobre a construção de sua nova persona, que ele havia se tornado um mercador reconhecido que frequentemente viajava entre o Irã e o Iraque<sup>151</sup>. “Esta foi a primeira vez que ele sentiu que usurpou a identidade e a história de outra pessoa, uma pessoa chamada Kamal Medhat. Ele não sabia nada sobre sua história e percebeu o risco que corria ao vir aqui para a Síria”<sup>152</sup>. Ele sabia que o verdadeiro Kamal Medhat era de Damasco e estava em Teerã, e sabia o nome de sua esposa e onde moravam na capital síria. Esta identidade pertencera a um comerciante iraquiano que morreu em um acidente de carro. Sua mulher era uma iraquiana rica que vivia em Damasco, Nadia al-Amiry, que se encantou pela coincidência de conhecer, se apaixonar e casar com um homem que tinha exatamente o mesmo nome de seu segundo ex-marido.

Como aconteceu com suas personas anteriores, de Yousef e de Haidar, a trajetória de Kamal é pontuada por movimentos violentos da sociedade. Desta vez, sua chegada correspondeu com “as mais violentas confrontações entre o regime e a Irmandade Muçulmana. Este foi um período repleto de ódio ideológico, racial, sectário e étnico. A região estava no auge da incerteza e indecisão. Ela parecia ter os pés enlameados e um rosto selvagem e cruel”<sup>153</sup>. Kamal entrou em um táxi, pediu que o levasse a alguma hospedagem barata, o táxi “atravessou a Victoria Bridge (...) dirigiu pelas ruas de Damasco. Quando ele ouviu a notícia de um carro com uma armadilha explosiva perto do prédio do Gabinete na Praça dos Sete Mares, ele sentiu que estava em um caldeirão fervente”<sup>154</sup>. As pessoas estavam sendo presas na rua por qualquer motivo ou suspeita das autoridades.

Kamal hospedou-se em uma pensão simples em um bairro pobre da cidade. Lá conheceu Saadoun, um comunista que fugiu do Iraque havia dois anos “após a repressão de Saddam aos comunistas no final dos anos setenta. [Saadoun] ganhava a vida publicando artigos bem escritos em jornais, pelos quais era mal pago. Ele comia em um restaurante barato para estudantes perto da Praça dos Sete Mares”<sup>155</sup>. Esta figura foi quem o ajudou a mais tarde regressar ao Iraque. Saadoun inclusive ofereceu ajudar Kamal a encontrar emprego para se manter em Damasco, “Conheço uma boate que precisa de músicos. Você pode encontrar trabalho lá”<sup>156</sup>. Kamal não soube o que pensar de tal oferta, e considerou que quando estava no campo de refugiados no Irã, recusou ser o músico principal de uma das maiores orquestras do Oriente Médio<sup>157</sup>. No seguinte encontro que tiveram, Kamal foi direto ao ponto do seu interesse:

‘Eu quero voltar para Bagdá.’

‘Voltar?’ Perguntou ele.

‘Sim, eu quero voltar para lá. Eu não tenho vida aqui.’

‘Qual é a sua história real?’

‘Sem história! Eu estava no Irã e não quero

[que as autoridades iraquianas saibam

[que estive no Irã.]<sup>158</sup>

Kamal precisava de trabalho para se manter em Damasco, mas ele não trabalharia em qualquer lugar, além do fato de que naquele período “Damasco estava tensa e não precisava de seu talento”<sup>159</sup>; seu maior desejo, no entanto, era regressar a Bagdá<sup>160</sup>. Após alguns dias na capital síria, ele decidiu ir à procura de Nadia al-Amiry, a viúva do homem cuja identidade ele agora possuía. “Ele sabia que ela morava em Bab Touma, isso estava documentado no cartão dado a ele pelo homem que havia conseguido seu passaporte em Teerã”<sup>161</sup>.

Certo dia ele acordou e foi até o antigo bairro, “o local de muitos eventos históricos”<sup>162</sup>, caminhou pelas ruas, admirou o domo da igreja mais próxima, e observou as casas ao redor. Em uma loja perguntou sobre a residência de Nadia e lhe indicaram uma casa

grande, de frente para a rua, com um jardim, uma fonte, e árvores frondosas intercaladas a arbustos, onde avistou uma “uma linda mulher (...), de rosto bonito e redondo, e olhos grandes”<sup>163</sup>. Ele não teve coragem de se apresentar, confuso ele retornou para sua pensão e por lá permaneceu dias.

Kamal Medhat passou aqueles dias em Damasco ouvindo os sons de explosões e observando as pessoas correndo por toda parte. Guardas de segurança e patrulhas a pé encheram as ruas, especialmente depois que o prédio dos assessores russos foi destruído por um carro com armadilha explosiva. As explosões continuaram por dias e as patrulhas de segurança frequentemente entraram em confronto com os extremistas. No meio do caos, Kamal Medhat conseguiu entrar em contato com Nadia al-Amiry.<sup>164</sup>

O fantasma indica aos leitores que as evidências que encontrou indicam que Nadia e Kamal foram apresentados pouco tempo depois deste episódio em Bab Touma, na casa de Jacqueline Mugharib<sup>165</sup>, a mesma que reunia artistas, jornalistas e intelectuais em sua casa, em festas frequentadas pelo próprio narrador anos mais tarde. Os dois se deram bem desde o início e sua relação tornou-se pública; além disso, ela também era iraquiana e desejava regressar a Bagdá, de modo que suas intenções convergiam com surpreendente coincidência. Em 1982 ele e sua terceira esposa entraram em Bagdá tarde da noite, foram morar no distrito de Al-Mansour, na casa que Nadia herdou do seu primeiro casamento. Em 1983 ela deu à luz ao filho deles, Omar<sup>166</sup>.

Ele passou a fazer caminhadas na cidade, especialmente na avenida Al-Saadoun. Em um desses passeios ele entrou em uma loja de música e comprou para si um novo violino. Kamal adorava esta parte da cidade, especialmente no inverno, neste dia ele parou em uma das praças da grande avenida, “tirou um cigarro do maço e acendeu-o no ar frio e úmido. Ele soprou a fumaça e olhou direto para a rua. Ele continuou andando até chegar ao túnel que conduzia ao portão leste”<sup>167</sup>. Ele descobriu uma nova cidade e se espantou com os efeitos da guerra, “No fundo de seu coração, ele

sentia que quanto mais tempo a guerra continuasse, mais bárbara e mortal ela se tornaria”<sup>168</sup>.

Em meio a fumaça e neblina da noite de violência e barbárie, Kamal prosseguiu, se chocou com o que viu, e lamentou a perspectiva de piora no quadro que presenciava. Caso não cessassem as guerras, Kamal se preocupava em saber que as consequências diretas e indiretas afetam com mais força a camada mais vulnerável da população. Em meio à metrópole, chamavam-lhe a atenção pôsteres de lançamentos de filmes, divulgação de peças de teatro, e mesmo óperas de diversas partes do mundo em cartaz nos mais prestigiados salões do Oriente Médio, entre eles, Bagdá<sup>169</sup>. Mas Kamal sentia que “por trás do verniz moderno e civilizado da cidade espreitavam exemplos flagrantes de decadência e morte. Ele sentiu que a alma da velha cidade estava desassossegada e gemendo porque sua poderosa imaginação estava sendo refreada e reprimida pela retórica política da tirania”<sup>170</sup>.

Após tantas provações desde sua expulsão do Iraque pela última vez, Kamal ficou longe da música por quase três anos, até que gradativamente voltou a tocar o violino. Aos poucos reconquistou a agilidade dos dedos, recuperou sua técnica através de muitos exercícios e ele “logo se viu respondendo emocionalmente ao instrumento, dançando como costumava fazer no passado. Seu coração batia forte de pura alegria, como se estivesse sob a influência do ópio”<sup>171</sup>. Mas ele se perguntava o que faria agora que estava de volta a Bagdá, sua esposa acabara de dar à luz a Omar, seu terceiro filho, e suas grandes questões eram sobre trabalho e arte<sup>172</sup>. Até que ele conheceu uma pianista russa, Maria Ivanova, que se apresentava no salão de um hotel; “Ele começou a acompanhá-la no violino neste lugar que era mais um café do que uma sala de concertos”<sup>173</sup>.

Em uma destas apresentações um casal se aproximou dele, impressionados com sua habilidade e sensibilidade, a perguntar por si. Por um momento teve medo de haver exposto sua identidade e que o haviam reconhecido, mesmo assim disse seu nome:

‘Kamal Medhat’, disse o homem em voz baixa.  
O jovem estendeu a mão para apertar a dele. ‘Sou Amjad Mustafa, violinista’, disse ele, ‘e esta é minha esposa Widad, violoncelista da Orquestra Sinfônica.’  
‘Prazer em conhecê-lo’, disse ele, sem fôlego.  
‘Nunca vi tal capacidade ou competência técnica. Onde você aprendeu sua música?’  
‘Na Rússia’, disse ele relutante.<sup>174</sup>

A admiração de Amjad e Widad, no entanto, era legítima, e eles foram determinantes para Kamal nos anos que se seguiram. Durante este período Kamal sentia-se triste no cinzento inverno de Bagdá, quando a chuva caía sobre os prédios e ele ainda se via atormentado pela morte de Tahira, sua segunda esposa; “Ele era tomado pela tristeza e por certa admiração reverencial ao praticar uma peça de Schoenberg diariamente na sala de estar”<sup>175</sup>. Este casal de músicos o tirou de sua solidão e o introduziram à sociedade da cidade, Widad foi particularmente importante neste processo devido aos contatos de sua família com os governantes do regime político no governo<sup>176</sup>.

A partir deste encontro ele passava a maior parte de seu tempo fora de casa, na companhia de amigos músicos novamente. “Ele foi convidado para os concertos mais importantes do mundo e acompanhou as mais famosas orquestras que visitaram Bagdá. Além de tocar o violino, ele começou a compor peças com base nas ideias que desenvolveu durante sua estada em Teerã e Damasco”<sup>177</sup>. Amjad foi também determinante neste processo, uma vez que o levou para a Orquestra Sinfônica Nacional, da qual “Kamal Medhat tornou-se o primeiro solista da orquestra e seu músico mais famoso e conhecido, mesmo entre as pessoas comuns. [Ele] ficou imensamente grato a Amjad Mustafa, que o ajudou muito a alcançar esta posição”<sup>178</sup>.

Pouco tempo depois, apesar de sua afinidade, Kamal percebeu que as perspectivas dos demais músicos da orquestra eram bastante diferentes das que ele mesmo possuía a respeito de seu povo, seu país e das guerras e conflitos que afligiam toda a região do Médio Oriente. “Amjad, na verdade, acreditava que os árabes

estavam cercados por raças inferiores criadas para a barbárie e a selvageria. Na melhor das hipóteses, essas raças eram os recipientes da civilização e não seus criadores. Essas raças inferiores nada sentiam além de ódio e inveja pelos árabes”<sup>179</sup>. Kamal passou a acompanhar a publicação de artigos que davam suporte histórico ao governo de Saddam Hussein, e cada vez mais se convenciu de que historiadores, intelectuais e artistas defendiam, incompreensivelmente, as posturas radicais dos Baathistas no poder. Esta escola de pensamento acreditava provar com seus argumentos de que a história da região era uma prova da evidência da hostilidade de persas, curdos e turcos contra os árabes<sup>180</sup>.

Sobretudo o modo como estas ideias dos defensores ideológicos do regime “queriam impor à arte (...) faziam Kamal estremecer de nojo e repulsa”<sup>181</sup>. Em pouco tempo ele se deu conta que “discussões e debates sobre esses assuntos eram totalmente fúteis”<sup>182</sup>, principalmente no que se referia ao uso que influentes personalidades políticas faziam do conceito da modernidade sobre literatura e arte no Iraque dos anos 1980: “Eles usavam a modernidade como uma faca de dois gumes: por um lado para mobilizar as pessoas e, por outro, como um movimento para conter o poder político medieval no Irã”<sup>183</sup>. No final de 1986, participando de uma das comitativas de intelectuais convocadas pela cúpula do governo a se apresentarem ao chefe de estado, Kamal se apresentou, pela primeira vez, para Saddam Hussein<sup>184</sup>.

Grupos de intelectuais eram transportados em grandes ônibus até o grande palácio presidencial, que não era de fácil acesso. Com suas janelas de vidro fumê, os ônibus passaram por jardins arborizados e em frente a um palácio altaneiro. Havia canteiros de flores, pequenos lagos artificiais, piscinas e grama verde brilhante. Nas várias entradas havia veículos blindados e tanques. Na torre de vigia estavam guardas especiais vestidos com seus uniformes e capacetes, segurando metralhadoras. Na entrada do grande salão estavam carros de último modelo, com guardas armados até os dentes.

Eles entraram no palácio e esperaram muito tempo até o presidente aparecer. Assim que ele chegou, Saddam foi recebido com aplausos. Ele estava com seu uniforme militar

cáqui feito de tecido de alta qualidade e não usava boina. Ele avançou com cautela, sorrindo e acenando com a mão direita para as pessoas que estavam ao redor. Os artistas batiam palmas ritmicamente e entoavam slogans. Os garçons de jaquetas brancas serviam copos de suco em grandes bandejas. Saddam fez um longo discurso sobre arte e sua função política. Kamal Medhat, que não estava ouvindo o discurso, foi desperto de seus devaneios pelo som das palmas. Por fim, todos se levantaram e o presidente apertou a mão de cada um dos convidados.<sup>185</sup>

A cenografia governamental não impressionava Kamal, completamente desligado de si mesmo e comprometido somente com o que ali viera fazer. Toda estrutura operística, com o intuito de demonstração de grandeza, opulência, da superioridade iraquiana e árabe sobre os persas e o Irã, eram nada mais que uma reprodução da encenação, com direito a plateia e palmas, e os intelectuais serviam ao governante tanto quanto os garçons atendendo à cerimônia. Kamal nunca vira o presidente de tão perto antes, além das infinitas fotografias do pai da nação, em ações domésticas e lúdicas espalhadas por todas as partes como se pretendesse uma onipresença vigilante<sup>186</sup>. “Agora, aqui estava Saddam de pé à sua frente, colocando a mão no ombro de Kamal Medhat e explodindo em gargalhadas, revelando seus dentes brancos e coroas de ouro. Ele ordenou que seu secretário marcasse uma reunião especial com ele”<sup>187</sup>. Neste evento particular, Kamal possuía um semblante sombrio e seus olhos brilhavam sob os holofotes enquanto ele permanecia alto e magro segurando seu arco e seu violino:

Depois de um momento de silêncio, ele começou, criando a partir das melodias uma constelação de estrelas no ar. (...) Com Kamal Medhat estavam quarenta músicos, tocando o Concerto do Ópio. O presidente estava sentado na frente, cercado por um grupo de guardas. Quando a música parou, Kamal Medhat foi despejado de volta à consciência pelos aplausos do presidente [e] das palmas dos ministros (...). Ele se perguntou se esses políticos e guardas apreciaram a música e sentiram seu ritmo forte. Sabiam eles que eles mesmos

uma vez confiscaram e rasgaram esta peça musical? Teriam entendido seu significado ou suas dimensões? Que performance foi esta? E o que há por trás do espesso silêncio da existência? Caos? Nada? Ou a seiva da vida, a energia livre liberada para devorar tudo?<sup>188</sup>

A peça escolhida foi uma fantasia<sup>189</sup>, um tipo de composição musical dramática e livre estruturada aos caprichos da imaginação do compositor, que incluía uma *cadenza*<sup>190</sup>, uma melodia ornamental elaborada para incorporar outra peça musical, marcada por vívido virtuosismo por parte do solista, utilizada, de modo geral, perto do fim de um movimento ou concerto. Kamal era ele mesmo a incorporação de peças de si mesmo, dos heterônimos, de sua família e amigos, da música e do mundo, um virtuoso na arte de existir e resistir. “Ao longo da minha vida, nunca estive imerso em nada que não fosse a música. (...) Somente com a música ele poderia buscar alcançar o equilíbrio da natureza e retornar ao momento da criação”<sup>191</sup>. A música o manteve são, mas talvez seu concerto estivesse se aproximando de um fim.

[Kamal] era o velho e impetuoso hedonista, o santo pecador e o guardador de ópio. Ele era Álvaro de Campos, que uniu os traços de todas as suas várias personalidades. Ele transformou a música em um instrumento dinâmico que pode afinar seu temperamento e seus princípios. Afinal, não era a música o substituto do verdadeiro ópio? (...) Ele era o aventureiro que enfrentou todo o universo com todas as estratégias à sua disposição, que carregava na alma a essência de cidades tão diversas como Teerã, Bagdá e Damasco. Ele era uma lenda que, com sua depressão maníaca, transformou a música em um substituto para o ópio e o sexo em um substituto para o tabaco. Se ele falhou em criar uma identidade utópica, ele superou suas deficiências por meio das mulheres e da música. Tudo o que ele queria era um corpo de mulher e uma tabacaria.<sup>192</sup>

O ser múltiplo que era Kamal e seus espelhos, em toda sua quixotesca saga, pode não ter encontrado em nenhuma de suas



formas de existências um período de paz e harmonia nas sociedades que conheceu, participou e atuou. Por isto a constante mutação, a busca por equilíbrio em um meio demandante e desgastante, a troca de identidades como a troca de peles, os seres vivos que prosseguem são ainda os mesmos, e a utopia da renovação nunca é alcançada. Os prazeres da carne e da mente não são absolutos, e são substituíveis, assim como as peles e as identidades, a manutenção aqui é do ímpeto, por vezes descontrolado por outras em sintonia do ser com o meio em que se encontra, da compulsão, de o essencial nunca ser o bastante e haver presente a ganância por mais, como se qualquer companhia ou uma loja de prazeres fugazes, não pudessem contentar a alma de qualquer indivíduo.

Alguns anos depois ele escreveu em outra carta para Farida: “Por quanto tempo um homem pode continuar a ter medo? Quantos anos um homem deve ter antes de eliminar seus medos? Aqui estou eu aos cinquenta e até agora estou tão assustado quanto aos dez, ou mesmo aos vinte. Quantos anos devo ter para poder dormir sem pesadelos, lágrimas ou medo?”<sup>193</sup> Nesta época, o Iraque comemorava sua vitória sobre o Irã, e durante as celebrações Kamal mais uma vez esteve de frente a Saddam Hussein, junto a outros artistas, dramaturgos, escritores e médicos, entre o grupo daqueles que ofereciam parabenizações ao líder<sup>194</sup>. Ele explicou suas experiências com o governante em uma carta para Farida, que inicialmente teve que se esforçar para concentrar no que estava acontecendo e não demonstrar sua confusão, cumprimentou o presidente da mesma forma como se curva à plateia após suas apresentações<sup>195</sup>.

‘- É bom ver você’, disse ele a Kamal, ‘queremos você em uma festa particular, para tocar sua música para nós no palácio presidencial em comemoração ao Dia da Vitória.’

‘- Com prazer, Senhor, disse Kamal, sorrindo.

(...)

‘Olhei para o presidente, que estava ruborizado com a vitória que conquistara. Seus olhos brilhavam e seu rosto estava alegre. Ele deve ter ficado extremamente feliz porque esmagou seu adversário, enquanto Khomeini, que havia sido derrota-

do, teve que engolir veneno. Eu me pergunto o que significa felicidade. Esses políticos sempre seguem seus sentimentos instintivos. Eles desfrutam dos prazeres da vida ao máximo e se vingam impiedosamente pela menor ofensa. Sua raiva é amarga e a demolição de seus inimigos é brutal. No que me diz respeito, não sinto nada. A música me dá uma espécie de esquecimento confortável que afasta todo o medo e ansiedade que senti ao longo da minha vida.<sup>196</sup>

Kamal estava atordoado pelas celebrações, a guerra mais uma vez afetou diretamente a sua vida, e perturbava-o também a cegueira de seus pares. Quase a esquecer de onde estava, deu-se conta do absurdo ao receber o convite do presidente para uma apresentação particular. Na presença do líder, viu a caricatura dos governantes, dos políticos, das classes dominantes, a vulgaridade da ignorância e do culto à violência, da satisfação pela cruel e opressiva desigualdade social, interessadas em sua própria subsistência mesquinha e medíocre. No dia da apresentação, Kamal desejava não estar ali, talvez habitasse sua nuvem musical enquanto o presidente gargalhava com seus convidados; durante a performance, o violinista sentia as cordas do instrumento arderem sob seus dedos:

Kamal Medhat colocou o violino sob o queixo e o segurou com o braço flexionado. (...) O presidente ria com seus convidados, enquanto Kamal sentia dores nos dedos ao pressioná-los sobre as cordas. O espírito da música havia deixado o instrumento que parecia emitir um gemido sem sentimento. (...) Ninguém prestava atenção a Kamal.<sup>197</sup>

No ano que seguiu ao término da guerra, Kamal enviou muitas cartas para Farida, em que disse sobre como a vida em Bagdá havia sucumbido, enquanto uma falsa e perigosa paz pairava sobre o Oriente Médio; sua esposa Nadia estava doente, alguns amigos haviam emigrado, outros morrido, e dos poucos que permaneceram encontraram o alcoolismo; seus três filhos estavam espalhados pelo mundo: Meir, filho de Farida, estava nos Estados

Unidos; Hussein, filho de Tahira, estava em Teerã; e Omar, filho de Nadia, estava no Cairo; ele temia ao pensar em seus destinos<sup>198</sup>. Kamal, no entanto, continuou a receber convites e se apresentar, mesmo que sentisse que os anos pós-guerra exalavam incertezas e apreensões; ele sentia que o regime iria retomar a opressão contra o povo e o país que sofriam com a desordem psicológica após sucessivas revoluções, guerras, crueldades e violências<sup>199</sup>.

Um desespero mortal apoderou-se das pessoas. O povo se tornou uma única massa e o sistema de classes entrou em colapso completamente. Não existiam distinções reais, pois todos estavam no mesmo barco. As pessoas estavam unidas pelo medo, pobreza e humilhação. Kamal Medhat não tinha mais fé na existência de um julgamento racional. O Oriente Médio era um caldeirão de raiva, crueldade e ódio. Sua política era baseada no chauvinismo e no preconceito. A sociedade era dominada por valores degenerados que não diferenciavam entre ética política e de gângster. Os cidadãos do país finalmente se tornaram uma turba.

Todo mundo estava deixando o país ou tentando fugir.

(...)

Um profundo sentimento de derrota e malícia predominou. Abundaram os confrontos políticos, guiados apenas pela glorificação inquestionável do niilismo, da rebelião e da irracionalidade. O regime exaltou os misteriosos poderes dos instintos e do sangue.<sup>200</sup>

Certo dia ele acordou com a notícia pelo rádio de que o Iraque havia invadido e anexado o Kuwait, o medo tomou conta de si e seu coração batia como um tambor; Nadia estava acamada, cada vez mais fraca, eles não conseguiriam fugir<sup>201</sup>. “Forças internacionais bloquearam todas as rotas para o Iraque. Em questão de horas, as lojas foram esvaziadas e fechadas. Os gatos começaram a comer grama quando não conseguiam encontrar restos de comida em lixões ou casas. As carcaças de animais famintos encheram as ruas”<sup>202</sup>. Kamal tentava entender o que estava acontecendo com seu país, e em uma carta a Farida ele afirmou que estes foram os piores dias de sua vida, as ruas estavam “em um ponto de ebulição e todos pareciam completamente miseráveis”<sup>203</sup>. Ele continua:

Tudo aconteceu extremamente rápido. Saddam não abriu mão do Kuwait e os caças aliados vieram bombardear Bagdá e a destruíram completamente. Eles não deixaram uma ponte, uma rua, uma fábrica ou um palácio intacto. Até mesmo os viadutos que ligavam uma aldeia a outra foram todos bombardeados. Em questão de dias, Bagdá tornou-se apenas uma aldeia. As pessoas transportavam água de burro, como faziam no passado. Os instintos primitivos mostraram os dentes e a vida perdeu o sabor. Minha única ambição era morrer em paz.<sup>204</sup>

Nadia faleceu durante os bombardeios que duraram dias a fio e Kamal passou todo este tempo sentado em completa escuridão em frente a um livro e um rádio; a turba, com seus instintos ferozes, sua capacidade de destruição e violência, amedrontava o velho violinista<sup>205</sup>. Na primeira vez que saiu às ruas após o bombardeio, Kamal viu “soldados correndo por toda parte e homens vestidos com túnicas tradicionais como se pertencessem a uma época passada. Os rostos estavam cansados e com raiva”<sup>206</sup>. Raras vezes saiu depois disso, passava a maioria do tempo sentado à janela, a ouvir algum disco ou a tocar alguma peça curta ao violino; o narrador afirma que as informações sobre Kamal neste período são poucas, mas Negro descobriu que durante a guerra de 2003, Amjad, seu velho amigo, fora à sua casa visitá-lo<sup>207</sup>.

Amjad era um homem completamente diferente daquele que conhecera ao chegar pela última vez à Bagdá, recém-casado pela terceira vez e dono de uma nova identidade, quando o amigo o integrou à Orquestra Sinfônica e à sociedade Bagdadi. “O que aconteceu com você, Amjad? Você parece tão diferente”<sup>208</sup>, disse o músico ao amigo, que respondeu sorrindo “Estamos todos diferentes”<sup>209</sup>. Amjad não mais acreditava na missão divina da nação árabe, e não se via nele sequer traço do patriotismo que outrora defendera, assim como de seu revisionismo histórico:

Agora tudo era o destino manifesto da nação estadunidense, o novo impulso rumo ao sonho toqueviliano de democracia e direitos humanos. Foi um sonho em que Kamal Medhat também acreditou, apesar de seus temores dos movimentos

populistas incontroláveis. Ele queria que a mudança acontecesse, sem dúvida. Mas a que preço? Ninguém sabia. (...) 'Quem pode expulsar as forças dos Estados Unidos?' Amjad perguntou a Kamal Medhat.

'Ninguém', respondeu ele.

'Então deixe estar. Vamos alcançar a democracia, o desenvolvimento e os direitos cívicos. Então a nação poderá decidir seu destino.'

Kamal bebeu seu café e olhou direto pela janela para o jardim denso e arborizado do lado de fora.

'Você confia nos Estados Unidos?', perguntou ele a Kamal.

Kamal Medhat não tinha absolutamente nenhuma fé no imperialismo, pois ele rejeitava todas as formas de dominação, poder e violência. Ele abominava totalmente o espírito de vitória presunçosa, seja corporificado no nacionalismo iraquiano ou no patriotismo estadunidense.<sup>210</sup>

A desconfiança dos amigos não era exclusivamente com a atual circunstância do país e os possíveis desdobramentos para o futuro. A turbulência de décadas na região e no país em nada contribuíram para o crescimento das nações e todos os seus povos, ao contrário, minaram a confiança, a autoestima, e transformaram a população em uma amorfa massa de famintos, amedrontados e desesperados que os tornaram imprevisíveis e violentos. Democracia, desenvolvimento e direitos civis, proclamados e prometidos por gerações sucessivas de atores imperialistas, nacionais ou estrangeiros, muito longe de os instituírem, os transformaram em vagos espectros em uma realidade bastante diversa.

No último dia da guerra, ele se sentou na sala, olhando para o canto. A casa estava completamente às escuras porque a energia havia sido cortada. Ele abriu as cortinas para iluminar o ambiente. (...) o exército havia desaparecido completamente das ruas e (...) as pessoas saqueavam os escritórios do governo. Ele ficou horrorizado. Ele sabia que a turba iria se levantar mais uma vez e se deu conta de que ela poderia alcançar todo o país. Seu coração bateu tão violentamente que ele ficou sem fôlego.

Ele foi às suas partituras e começou a organizá-las. Ele tentou escrever algo, mas não conseguiu.<sup>211</sup>

Pouco se sabe da vida de Kamal após este período, mas um acontecimento muito importante o marcou, seus três filhos voltaram a Bagdá e o visitaram em sua casa. Ao final de 2003, Meir chegou como major-general, junto às forças aliadas; em 2004, Hussein veio de Teerã com as forças políticas xiitas e se integrou ao sistema político, e Omar veio do Cairo em oposição à ocupação estadunidense e ao processo político instituído no Iraque<sup>212</sup>. Meir veio com o exército estadunidense defendendo ideias de democracia e mudança<sup>213</sup>. Hussein estava contente de voltar a Bagdá, ele possuía a aparência estereotípica de indivíduos da metrópole da cultura Shia. Hussein timidamente falou um pouco de si e de sua vida, tentando estabelecer um vínculo com seu pai de forma que conseguisse criar uma identidade própria, como se desse significado às tragédias sofridas<sup>214</sup>. Omar parecia querer incorporar um intelectual à moda antiga, ele representava a imagem do árabe sunita que desejava escrever a história de sua identidade recontando a trágica destituição dos sunitas do poder<sup>215</sup>.

Ouvindo e vendo os filhos, Kamal percebeu como eles estavam, cada um a seu modo, representando as contradições que ele mesmo experimentou na própria carne, e que seu país também apresentava, pois o país “sempre lidou com uma dialética que o levou ao precipício, pois as contradições da realidade eram muito diferentes das acrobacias da ideologia”<sup>216</sup>. No entanto, eles se enquadram perfeitamente em seus nichos sociais, de olhos vendados para os outros grupos nas mesmas condições, e se afirmavam e reconheciam nas identidades que portavam, defendendo seus valores obedientemente. “Mas o pai, o guardador de tabaco, Kamal Medhat, somente ele era o verdadeiro representante do estranho, do marginalizado e do exilado, opondo-se a todas as formas de poder e rejeitando todas as ideologias. Ele era a verdadeira imagem do homem da tabacaria”<sup>217</sup>.

Kamal se lembrou da poesia de Fernando Pessoa, e pensou que seus filhos eram, como parte dele, também personas equivalentes aos heterônimos. Tríades de imagens tridimensionais formam-se entre filhos, músico e poetas: Meir, Yousef Sami Saleh e Alberto Caeiro, o guardador de rebanhos; Hussein, Haidar Sal-

man e Ricardo Reis, o homem protegido; Omar, Kamal Medhat e Álvaro de Campos, o guardador de tabaco<sup>218</sup>. Tão próximos e tão distantes entre si, esta pequena constelação de personagens ficcionais representam as fissuras da sociedade entranhadas em cada um deles, e não somente nas políticas de estado promulgadas, nas fronteiras demarcadas com muros, ou nos atos cotidianos de violência. Em sua última carta para Farida, que ele enviou através de Meir, ele escreveu: “Eu comentei com você da última vez sobre o guardador de tabaco, não foi? Hoje eu estou pensando, por que a morte não pode ser o guardador de tabaco? Eu não considero a morte como algo terrível, mas a vejo como um cavaleiro elegante. Eu irei abraçá-lo e chamá-lo de irmão ...”<sup>219</sup>

## Notas

1. (LIND, 1970, p. 97)
2. (PESSOA, 1946, p.11)
3. (LIND, 1970, p.112)
4. (PESSOA, 1946, p.27)
5. (DESCARTES, 2008, p. 21)
6. (DESCARTES, 2008, p. 21)
7. (CHOAY, 2010, p. 2)
8. (CHOAY, 2010, p. 2)
9. (GOMES, 1994, p.69)
10. (BENJAMIN, 1984, p.189)
11. (BADER, 2011, p.93) The keeper of flocks - From the life of Yousef Sami Saleh (1926-55): “I believe in the world like I believe in a marigold, / Because I see it. But I don't think about it. / I have no philosophy, only feelings. / ... There's metaphysics enough in not thinking about anything” - From Tobacco Shop, The Keeper of Flocks, Alberto Caeiro
12. (BADER, 2011, p.95-96) “For Yousef Sami Saleh was as innocent as Caeiro; he contemplated things with his eyes and not with his mind”
13. (BADER, 2011, p.96) “was a wide-eye child among the infinite formations of nature”
14. (BRÉCHON, 1998, p.210)
15. (BRÉCHON, 1998, p.211)
16. (BADER, 2011, p.96) “Yousef didn't come up with any great ideas when he gazed at the object around him. His view of things was profound but neutral. He captured things with his feelings but never questioned

anything. This great musician, like the poet Pessoa, accepted the world quietly and serenely, accepted it for what it was, far from any metaphysical complexity.”

17. (BRÉCHON, 1998, p.212-213)

18. (BRÉCHON, 1998, p.212-213)

19. (PESSOA, 1958a, p.19-20)

20. (BRÉCHON, 1998, p.214)

21. (BADER, 2011, p.114) “Gradually he began to feel that he was part of the neighbourhood. He felt that he had taken root in this community and that he was not just a passing visitor.”

22. (BADER, 2011, p.97) had been fairly wealthy in his early years, when he worked at the Spice Market and later at the Grocers’ Market in Baghdad. But in the aftermath of World War I, he’d fallen on hard times.

23. (BADER, 2011, p.8-9)

24. (BADER, 2011, p.9)

25. (BADER, 2011, p.9)

26. (BADER, 2011, p.104) Yousef entered the concert hall: his body was diminutive, [his] eyes had a dream-like quality and his face was peaceful and beautiful. Throughout the time they sat there, he remained silent and solemn. He was more overawed than joyful. (...) Classical music for him was akin to worship or prayer. He passed the time in silence, his eyes fixedly following the melodies as they intertwined. From the moment the music started he paid no attention to what went on around him. He was hopelessly romantic, for he held on to art as the final thread that attached him to life. It was clear that he would continue his musical education at the Iraqi music conservatory.

27. (BADER, 2011, p.104) The greatest and most important turning point in Youse Sami Saleh’s life was the scholarship he received at the age of fifteen from a wealthy Baghdadi, to travel to Moscow.

28. (BADER, 2011, p.106) “try to find a scene from your country and your people to turn into music”

29. (BADER, 2011, p.111)

30. (BADER, 2011, p.111) “never experienced any difficulty in finding inspiration for his music (...). He was inspired by (...) the sight of dirty Jews in neighborhoods (...) by people’s talk about the war (...) by times of awe and of ineradicable pain”

31. (BADER, 2011, p.106) “But was his Love in vain? Not at all. For without love, he would not have played with such intensity, with such feeling, with every fibre of his being”

32. (PESSOA, 1958a, p.23)

33. (LIND, 1970, p. 113)



34. (LIND, 1970, p.113)
35. (BADER, 2011, p.117) “The burning of Massouda Dalal, Gladys’ mother, during the [Farhoud] incident had a devastating effect on Yousef’s life”
36. (BADER, 2011, p.112)
37. (PESSOA, 1958a, p.22)
38. (BADER, 2011, p.10)
39. (BRUNEAU, 2010, p.35)
40. (BADER, p.134) You’re an important musician and we’ll help you travel to Israel / Do you want me to be a refugee, to be in exile when I have a home and a country? / This isn’t your country. One day they’ll tell you to get out of here. Your country is over there. Today it’s me telling you this, but they will tell it to you later.
41. (SAID, 2003, p.54)
42. (PESSOA, 1958a, p.76)
43. (BADER, 2011, p.141) I’ll go to Israel
44. (BADER, 2011, p.142) Are you sure? How strange!
45. (BADER, 2011, p.142) All Jews had to leave their homes, furniture, and possessions and travel with nothing but their clothes. So the Jews bought the most expensive outfits, trousers, shirts, suits and shoes. Yousef, whose passion for music didn’t allow him to leave his violin behind, smashed it into pieces. / He told Farida what he’d done. He’d left for the theatre and come back without the violin. When she opened the door for him, with Meir on her arm, she looked at him briefly and felt that in front of her stood a different person.
46. (BADER, 2011, p.144-145) Yousef sat, moving his fingers in the air as though playing music. / In Israel, time had come to a complete standstill. Life was monotonous and unchanging. (...) His little diary was full of the tedious rhythm of immigrant life: the pale faces, the dismal routine of soldiers and the total absence of joy, wonder and beauty. He searched for an answer but found none, although what he was looking for was to be found in a mysterious and simple enough explanation. It was to be found in a simple metaphysical image that was like an invisible bridge between him and the unknown. He realized that truth was granted to no one and that the Promised Land had been promised long ago. Although he felt hesitant and giddy, and was full of sorrow and conflict, the whole world seemed to urge him to leave.
47. (BADER, 2011, p.148) information about getting to Tehran / gave him a fake passport in the name of Haidar Salman / to stay for a while in Tehran and then move to Baghdad

48. (BADER, 2011, p.148) on the outskirts of Moscow. In the evening Yousef boarded a plane bound for Prague

49. (BADER, 2011, p.150) The protected man in the tobacconist's - From the life of Haidar Salman (1924-81): "Don't plan your destiny, for you have no future. Between a glass you drain and a glass you fill, who knows whether your destiny lies in the middle of the abyss!" - 'Odes de Ricardo Reis', Tobacco Shop

50. (BRÉCHON, 1998, p.221)

51. (BRÉCHON, 1998, p.221)

52. (BRÉCHON, 1998, p.221)

53. (BRÉCHON, 1998, p.224)

54. (BRÉCHON, 1998, p.225)

55. (BRÉCHON, 1998, p.226)

56. (BRÉCHON, 1998, p.227)

57. (BRÉCHON, 1998, p.228)

58. (BRÉCHON, 1998, p.229)

59. (PESSOA, 1959, p.51)

60. (BADER, 2011, p.153-154)

61. (BADER, 2011, p.154) Overwhelmed with unspeakable joy, he felt that he'd been born anew. He had a new personality that had erased the old one and its history

62. (BADER, 2011, p.151)

63. (BADER, 2011, p.152) All the evidence confirms that Haidar Salman arrived in Tehran early in the winter of 1953, that is, a few months after the overthrow of the Mossadegh government. In this Eastern city the composer embarked on a totally new phase of life and with a very different personal history

64. (BADER, 2011, p.12)

65. (BADER, 2011, p.154) The Tehran of those days left a powerful and lasting impression on his imagination. It charmed him with its undulating hills, its solemn, silent forests, its light-filled, rounded peaks and the statue of the poet Al-Firdawsi, who affirmed the potential integration of heaven and earth. During the reign of the Shah, Tehran was a modern city, with impressive avenues and hotels, luxurious palaces and dense forests. Its grey buildings, constructed in the nineteenth century, showed the influence of English architecture on Nasser al-Din Shah, who began to copy Western architectural techniques and designs. This was Haidar's first vision of this fascinating, oriental city.

66. (BADER, 2011, p.157) café conspiracies / kids of the left

67. (BADER, 2011, p.157) During the fifties, Iraqis lived the fever of revolution. Revolutionary parties swarmed with young men and women

who dreamed of change and hoped to repeat the revolution of Lenin and his bearded men in their own country

68. (BADER, 2011, p.157) dominated the hearts and minds of young people in those days that they travelled far and wide in order to bring it about

69. (BADER, 2011, p.157) But what exactly drummed this fiendish notion into Haidar Salman's head, an idea that was out of keeping with his first character?

70. (BADER, 2011, p.157) the impact of the second character, one that was based on rebellion and dissent, the character of Ricardo Reis

71. (BADER, 2011, p.150) The second character in Fernando Pessoa's poetry collection Tobacco Shop is the poet Ricardo Reis, who is protected by the first character, Alberto Caeiro

72. (BADER, 2011, p.150)

73. (BADER, 2011, p.150) He also believes in fate and destiny, and in the existence of an overarching power which, despite everything, ignores his freedom

74. (PESSOA, 1959, p.14-15)

75. (BADER, 2011, p.158) hoping that he might have returned from Baghdad. (...) He visited it one evening carrying his suitcase, violin, umbrella, hat and black gloves

76. (BADER, 2011, p.158) no sooner had he started speaking to her in English

77. (BADER, 2011, p.159) The mere fact of entering the house represented a huge turning point, not only in his whole life but also in his second personality as the protected man

78. (BADER, 2011, p.159) would go way beyond the simple assistance offered by the trader to supporters of the left

79. (BADER, 2011, p.159) reluctant and uncomfortable with the aristocratic lifestyle [he] was daunted by the oppressive stillness and opulence of his host's house

80. (BADER, 2011, p.159) spend his evenings sitting alone in his room, dreaming of music. He confined his passion for music to his wild dreams, and in the morning would explore Tehran's sidestreets, crowded with workers, voices and passers-by

81. (BADER, 2011, p.159) Haidar Salman discovered that Ismail al-Tabataei had a sick daughter called Tahira

82. (BADER, 2011, p.168) It is clear that during this period Haidar Salman went back to music with a passion. He actually became very famous, especially among the cultured elite, a class that established itself after the revolution. (...) His new audiences consisted mainly of middle-

-class communist families, a group that had supported the revolution and come to prominence during that era. This new class was also radically different from the aristocracy, which had been eradicated by the revolution. It wished to create its own cultural, political and social symbols and to present them as viable alternatives to the former aristocracy. As a result, an important association of artists, comprising sculptors, architects and musicians, was created in support of the revolution.

83. (BADER, 2011, p.168-169) Haidar Salman gave concerts not only in Baghdad but also in various world capitals, particularly Moscow and Prague. These two cities, which he absolutely loved, represented turning points in his life

84. (BADER, 2011, p.169)

85. (BADER, 2011, p.169) Both gave him enormous help in his difficulties, especially by facilitating his correspondence with Farida, for it was not possible for him at that time, or in fact at any other, to send a letter or even a piece of paper from Baghdad to Jerusalem. So he used to send his letters to these two foreign musicians, the Russian and the Czech, and they in turn would forward them to her address in Jerusalem.

86. (BADER, 2011, p.161) Haidar Salman expressed his wish to release Farida of her bond to him so that she might be free to remarry

87. (BADER, 2011, p.169) would often hit him suddenly while in the street, in his car or at the cinema. It would sometimes strike him during heated political discussions with friends and, when he went home, he would note down his ideas

88. (BADER, 2011, p.170) another letter to Farida, he expressed the feeling that the world around him had changed. It was though he was on an intense inner journey

89. (BADER, 2011, p.170) the elements of revelation and visionary insight that characterized the second personality of Tobacco Shop

90. (BADER, 2011, p.170) Through constant training and continued creativity, [Haidar] was no longer playing a part but had become the new persona

91. (BADER, 2011, p.167) was after the July 1958 revolution, when Abdel Karim Qasim took power in Iraq. But the date of his return remains uncertain

92. (BADER, 2011, p.167) from a letter he'd sent Farida from Moscow during his trip there with Tahira and Hussein

93. (BADER, 2011, p.167) exultant at the Iraqi revolution, which overthrew the king

94. (BADER, 2011, 171) But life didn't always follow this exciting rhythm. The first year of the revolution was happy to some extent because a

decisive victory had been achieved. But the euphoria of victory masked huge atrocities. Haidar Salman might have turned a blind eye to many violent scenes that accompanied the revolution, such as the murder of the young king, the army's shooting of the princesses in the courtyard of Al-Rehab Palace and the lynching and murder of the prime minister. Were these violent scenes so different from the events of the Farhoud that befell the Jews in 1941 and left an indelible mark on the mind of the first character, the keeper of the flocks? Didn't the masses also perpetrate those atrocities?

95. (BADER, 2011, p.172) his research into folklore, which started with the numerous comparisons he made between low and high, or classical, art

96. (BADER, 2011, p.172) It's clear that Haidar Salman felt considerable hostility towards the mob, the masses and the populace in general. His aversion was perhaps born out of the public's inability to understand his music. He'd always felt something of a rift between him and the masses. But this hostility grew after the Farhoud, which proved to him that the masses were the prime enemy of everything beautiful.

97. (BADER, 2011, p.172) He thought that the proposal was ridiculous, although he didn't say so, and his refusal of their offer was clear and categorical. Classical music, he believed, couldn't move the masses and was therefore of little use to revolutions

98. (BADER, 2011, p.173) wanted his music to emerge from his inner self and not from external ideas

99. (BADER, 2011, p.173) He wanted to compose pieces that people would view in the same way as a woman looking at the living being coming from her womb. He wanted to construct his thoughts in the same way a painter constructed a scene on a blank canvas. Art was taste, first and foremost, and then harmony and proportion. Revolution, in contrast, was the destruction of all harmony. He didn't wish to make a fortune with his music or see admiration in the eyes of ordinary people. He wanted his music to mould people and push them forward. But how?

100. (BADER, 2011, p.176) After the revolution, the Folkloric Art Society was set up, ushering in a new artistic movement in Baghdad

101. (BADER, 2011, p.176) reality of the streets exposed this as a lie. They were narrow, crowded and suffocating

102. (BADER, 2011, p.176) he felt that he was in mortal danger. His wife Tahira was in Moscow for medical treatment

103. (BADER, 2011, p.177) believed that the decline in artistic and aesthetic taste had left a huge mark on politics and vice versa.

104. (BADER, 2011, p.178) refused to express stereotypical images of people or realistic events through his music, although he believed that the grounded and spiritual aspect of music could elevate people and enhance their intuitive capacity

105. (BADER, 2011, p.180) Did Haidar Salman intuitively understand certain things that others didn't? The events of the evening preceding the 1963 coup suggest that he did.

106. (BADER, 2011, p.181) that Baghdad stood on the edge of a precipice: a volcano of burning lava was erupting and the city was concealing a new weapon, ready for a new day and a new era.

107. (BADER, 2011, p.181) That was impossible. Everyone who knew him confirmed that his name was on the list of people to be liquidated by the coup.

108. (BADER, 2011, p.181) [stunned] see the tanks of the nationalists and the Baathists on the streets. He trembled to see the populist trend in Baghdad at its most extreme.

109. (BADER, 2011, p.182) Tahira was still in Moscow and Hussein was with his grandfather, Ismail al-Tabtabaei. At that moment, Haidar felt a vague anxiety. He had a strong sense of *déjà vu* as horrific images passed through his head. The country he was longing to return to reminded him once again of the events of 1941 when he was a child.

110. (BADER, 2011, p.182) to crush all communists.

111. (BADER, 2011, p.189) spent all his time developing his musical skills, composing the symphony he'd been dreaming of and giving concerts in Moscow and the other republics.

112. (BADER, 2011, p.189) by working (...) he tried to avoid thinking about anything

113. (BADER, 2011, p.190) at the Tchaikovsky Conservatory in Moscow.

114. (BADER, 2011, p.192) looked for epicurean pleasure in music

115. (BADER, 2011, p.192) that creativity was for him a mystical act, a deep conviction that the work he was creating had a spiritual dimension

116. (BADER, 2011, p.193) Judaism, which he had absorbed as a child, Christianity, which had seeped into his soul through classical music, and Islam, which became part and parcel of his inner self (...). God was One, although He appeared in various texts.

117. (BADER, 2011, p.194-195) On a large stage in Paris, Haidar Salman stood in total darkness except for the spotlight above him. The large audience appeared to him only as ghosts. After breathing deeply, he closed his eyes and rested his bow gently on the strings. As the music soared, he felt the sounds flowing savagely but serenely along with the streaming

of his soul. It rose above the wilderness and connected intimately with the Creator, expressing His true relationship with all creatures. Haidar felt that music was to be found in savage isolation while the soul grew within and rose higher and higher. As soon as the music stopped, he heard the applause in the hall. The lights came on and he could see the audience offering a standing ovation. Among those applauding was the director of the Carnegie Hall, who later invited him to travel to New York and take part in the Leventritt Competition.

118. (BADER, 2011, p.195) The East carries a great symbolic legacy that I sense as it moves across all time periods. I wished to play music in an Eastern manner (...), but I cannot ignore a dynamic culture whose dimensions of meaning and content reach deep into my soul. When I play music, it's as if I'm producing colours, clear lovely colours, for I understand the playing of music in terms of serenity and light. The moment I place my bow on the strings, I feel the colours emerge from the sounds.

119. (BADER, 2011, p.196) played at one of the grandest halls of the great city, with its famous Statue of Liberty looking out over the ocean and the amazing Brooklyn Bridge.

120. (BADER, 2011, p.196) He was charmed by the city. With its skyscrapers, its wide, crowded streets, its suspension bridges and the ships that conquered its ocean, New York seemed the total opposite of Moscow.

121. (BADER, 2011, p.196) This communist did not hide his deep admiration of America

122. (BADER, 2011, p.197) by pure coincidence that his concert was scheduled for 7 June 1967. All the evidence suggests that Haidar Salman refused to play while the Israeli forces continued to invade Arab territories. He was so angry that he was shivering all over. [He canceled the concert and instead] of going back to Moscow, he returned to Iraq

123. (BADER, 2011, p.197-198) He was looking for a soft music that arose from these life forms that changed and transformed with the seasons. We can only understand his state in terms of a mystical mixture of Islam and Kabbalah. (...) His playing made rapid progress.

124. (BADER, 2011, p.198) came the 1968 coup, which put an end to the second character, that of the tobacco keeper.

125. (BADER, 2011, 198-199) the spectre of death and the ritual of killing in a renewed form. Coups were always accompanied by a series of public executions on account of alleged conspiracies. It was all reminiscent of the savagery of the Middle Ages.

126. (LIND, 1970, p.132)

127. (LIND, 1970, p.133)

128. (BADER, 2011, p.212-213)

129. (LIND, 1970, p.131)
130. (PESSOA, 1959, p.35-36)
131. (BADER, 2011, p.216) even if we surrender to a role that we've invented, even when it is incompatible with our personalities, because we have chosen to play that role. But I see that others, instead of playing their roles, are played by them. I wish I could find myself another role and stop playing myself.
132. (BADER, 2011, p.216) We often imagine that we control the game, unaware that it actually controls us. We often imagine that we uphold values contrary to those we were raised to uphold. But in truth we are only surrendering to them.
133. (BADER, 2011, p.222)
134. (BADER, 2011, p.225) You're the famous musician Haidar Salman! (...) What's happened to you? Look at your beard and your shabby clothes! What are you doing here, Maestro?
135. (BADER, 2011, p.226) 'Would you help me?' / 'Of course, Maestro!' / 'I'd like to escape to Syria!' / 'Consider it done,' he told him.
136. (BADER, 2011, 231)
137. (BADER, 2011, 231-232) he felt that the persona of Haidar Salman had vanished without a trace. Suddenly he felt so alienated from it that it seemed to have been imposed on him. He had a far greater sense of identification with the new character of Kamal Medhat.
138. (BADER, 2011, p.233) Tobacco keeper - From Kamal Medhat's life (1933-2006): "Oh! I know him. He is the tobacco keeper, devoid of metaphysics. / The tobacco keeper goes back to his shop driven by a divine instinct." - From Álvaro de Campos, Tobacco Shop
139. (BADER, 2011, p.233) the man obsessed with gratifying the senses of taste and touch, the person wishing to live in a stupor off the two previous characters and soar in a world of smoke, pleasure and sex.
140. (BADER, 2011, p.234) Álvaro de Campos was born on 15 October 1890 in Portuguese Tavera. After studying marine engineering in Glasgow, he travelled to the East to find pleasure, relaxation and laziness. He justified the trip on the grounds of his relentless search for opium to take back home.
141. (BRÉCHON, 1998, p.234)
142. (BRÉCHON, 1998, p.233)
143. (BRÉCHON, 1998, p.234)
144. (BRÉCHON, 1998, p.240)
145. (BRÉCHON, 1998, p.246)
146. (PESSOA, 1958b, p.250)
147. (BADER, 2011, p.235)



148. (BADER, 2011, 236)
149. (LIND, 1970, p.192)
150. (PESSOA, 1958b, p.133-141)
151. (BADER, 2011, p.234)
152. (BADER, 2011, p.238) This was the first time he felt that he'd usurped the identity and history of someone else, a person called Kamal Medhat. He knew nothing about his history and realized the risk he was taking in coming here to Syria.
153. (BADER, 2011, p.236) the most violent confrontations between the regime and the Muslim Brotherhood. This was a period rife with ethnic, sectarian, racial and ideological hatred. The region was at the height of uncertainty and indecision. It seemed to have muddy feet and a savage, cruel face.
154. (BADER, 2011, p.237) crossed the Victoria Bridge (...) drove through the streets of Damascus. When he heard the news of a booby-trapped car that had been blown up near the Cabinet building in Seven Seas Square he felt he was inside a simmering cauldron.
155. (BADER, 2011, p.240) after Saddam's crackdown on communists in the late seventies. [Saadoun] earned his living publishing well-written articles in newspapers for which he was paid badly. He ate at a cheap restaurant for students near Seven Seas Square
156. (BADER, 2011, p.240) I know a nightclub in need of musicians. You might find work there
157. (BADER, 2011, p.240)
158. (BADER, 2011, p.241-242) 'I want to go back to Baghdad.' / 'Go back?' he asked him. / 'Yes, I want to go back there. I have no life here.' / 'What's your real story?' / 'No story! I was in Iran and I don't want the Iraqi authorities to know I was in Iran.'
159. (BADER, 2011, p.244) Damascus was tense and had no need for his talent
160. (BADER, 2011, p.241-242)
161. (BADER, 2011, p.244) He knew that she lived in Bab Touma, this much was documented on the card given to him by the man who'd secured his passport in Tehran
162. (BADER, 2011, p.244) the site of many historical events
163. (BADER, 2011, p.245) beautiful woman (...), her face pretty and round, her eyes large
164. (BADER, 2011, p.245) Kamal Medhat spent those days in Damascus hearing the sounds of explosions and watching people rushing around everywhere. Security guards and foot patrols filled the streets, especially after the Russian advisors' building was blown up by a booby-

-trapped car. The explosions continued for days and the security patrols frequently clashed with the extremists. In the midst of the chaos, Kamal Medhat managed to contact Nadia al-Amiry.

165. (BADER, 2011, p.249)

166. (BADER, 2011, p.16)

167. (BADER, 2011, p.253) took a cigarette out of the packet and lit it in the cold, damp air. He blew out the smoke and looked straight ahead at the street. He walked on until he reached the tunnel leading to the eastern gate

168. (BADER, 2011, p.253) deep in his heart, he felt that the longer the war continued the more barbaric and deadly it would become.

169. (BADER, 2011, p.254)

170. (BADER, 2011, p.254) behind the modern, civilized veneer of the city lurked flagrant examples of decay and death. He sensed that the soul of the old city was fretting and moaning because its powerful imagination was being bridled and suppressed by the political rhetoric of tyranny.

171. (BADER, 2011, p.254) soon found himself responding emotionally to the instrument, swaying as he used to do in the past. His heart thumped with pure joy as though he were under the influence of opium.

172. (BADER, 2011, p.255)

173. (BADER, 2011, p.255) He began to accompany her on the violin at this place that was more of a café than a concert hall

174. (BADER, 2011, p.257) 'Kamal Medhat,' he said in a low voice. / The young man extended his hand to shake his. 'I'm Amjad Mustafa, a violinist,' he said, 'and this is my wife Widad, a cellist at the Symphony Orchestra.' / 'Lovely to meet you,' he said, out of breath. / 'I've never seen such ability or such technical competence. Where did you learn your music?' / 'In Russia,' he said reluctantly.

175. (BADER, 2011, p.258) He was overcome with sadness and reverential awe when he practised a piece by Schoenberg every day in the living room.

176. (BADER, 2011, p.259)

177. (BADER, 2011, p.259) He was invited to the most important concerts in the world and accompanied the most famous orchestras that visited Baghdad. In addition to playing the violin, he began to compose pieces based on the ideas he had developed during his time in Tehran and Damascus.

178. (BADER, 2011, p.260) Kamal Medhat became the first soloist in the orchestra and the most famous and best-known musician, even among ordinary people. [He] was immensely grateful to Amjad Mustafa, who helped him a great deal to achieve this position.

179. (BADER, 2011, p.264) Amjad, in fact, believed that Arabs were surrounded by inferior races who were created for barbarity and savagery. At best, these races were the recipients of civilization and not its makers. These inferior races felt nothing but hatred and envy for the Arabs.

180. (BADER, 2011, p.264-265)

181. (BADER, 2011, p.265) wished to impose on art (...) made Kamal wince in disgust and revulsion

182. (BADER, 2011, p.268) discussions and debates about these matters were utterly futile

183. (BADER, 2011, p.268) They used modernity as a double-edged sword: on the one hand to mobilize people, and on the other as a movement to counter the medieval political power in Iran

184. (BADER, 2011, p.269)

185. (BADER, 2011, p.269) Groups of intellectuals were transported in large coaches to the great presidential palace, which wasn't easy to reach. With their tinted glass windows, the coaches passed through thick wooded gardens and stopped in front of a towering palace. There were flowerbeds, small artificial ponds, swimming pools and bright green grass. At the various entrances there were armoured vehicles and tanks. In the watchtower were special guards dressed in their uniforms and helmets, holding machine guns. At the entrance to the grand hall there were the latest models of cars, with guards armed to the teeth.

186. (BADER, 2011, p.270)

187. (BADER, 2011, p.270) Now here was Saddam standing in front of him, placing his hand on Kamal Medhat's shoulder and bursting out laughing, revealing his white teeth and gold crowns. He ordered his secretary to arrange a special meeting with him.

188. (BADER, 2011, p.271) After a moment of silence, he began, creating out of the melodies a constellation of stars in the air. (...) With Kamal Medhat were forty musicians, playing the Opium Concerto. The president sat at the front, surrounded by a cluster of guards. When the music stopped, Kamal Medhat was jolted back to consciousness by the applause of the president [and] the clapping of the ministers (...). He wondered if these politicians and guards appreciated the music and felt its strong rhythm. Did they know that they'd once confiscated and torn up this piece of music? Did they understand its meaning or its dimensions? What was this performance? And what lay behind the thick silence of existence? Chaos? Nothingness? Or the sap of life, free energy released to engulf everything?

189. (BADER, 2011, p.16)

190. (BADER, 2011, p.16)

191. (BADER, 2011, p.272-273) Throughout my life I've never been immersed in anything except music. (...) Only with music could he grasp the balance of nature and return to the moment of creation.

192. (BADER, 2011, p.275-276) He was the old, impetuous hedonist, the saintly sinner and the opium keeper. He was Álvaro de Campos, who forced together the traits of all his various personalities. He turned music into a dynamic instrument that could fine-tune his mood and his principles. Wasn't music, after all, the substitute for real opium? (...) [Kamal] He was the adventurer who faced the entire universe using all the strategies at his disposal, who carried within his soul the essence of cities as diverse as Tehran, Baghdad and Damascus. He was a legend who, with his manic depression, turned music into a replacement for opium, and sex into a substitute for tobacco. If he failed to create a utopian identity, he overcame his shortcomings through women and music. All he wanted was a woman's body and a tobacco shop.

193. (BADER, 2011, p.280) How long can a man continue to be afraid? How old should a man be before he eliminates his fears? Here I am at fifty, and until now I'm as scared as I was at ten, or even twenty. How old should I be to be able to sleep without nightmares, tears or fear?

194. (BADER, 2011, p.281-282)

195. (BADER, 2011, p.282)

196. (BADER, 2011, p.282) 'Good to see you,' he said to Kamal, 'we want you at a private party, to play music for us at the presidential palace in celebration of Victory Day.'

197. (BADER, 2011, p.283) Kamal Medhat pushed the violin under his chin and held it with a supple arm. (...) The president laughed with his guests, while Kamal felt some pain in his fingers as he pressed on the strings. The spirit of music was gone from the instrument and it seemed to produce an unfeeling moan. (...) Nobody paid any attention to Kamal.

198. (BADER, 2011, p.285-286)

199. (BADER, 2011, 285)

200. (BADER, 2011, p.285-286) A deadly despair had taken hold of people. The people had become a single mass and the class system had collapsed completely. No real distinctions existed, for all were in the same boat. People were united by fear, poverty and humiliation. Kamal Medhat no longer had faith in the existence of rational judgement. The Middle East was a simmering pot of anger, cruelty and hate. Its politics were based on chauvinism and prejudice. Society was dominated by degenerate values that didn't differentiate between political and gangster ethics. The citizens of the country had finally become the mob.

201. (BADER, 2011, p.287)

202. (BADER, 2011, p.287) International forces had blocked all the routes to Iraq. In a matter of hours, the shops were emptied of goods and closed. The cats began to eat grass when they couldn't find the remains of food in rubbish dumps or homes. The carcasses of starved animals filled the streets.

203. (BADER, 2011, p.287) at a boiling point and everybody looked thoroughly miserable

204. (BADER, 2011, p.288) Everything happened extremely fast. Saddam held on to Kuwait and the Allied fighter planes came to bomb Baghdad and destroy it completely. They didn't leave a bridge, a street, a factory or a palace standing intact. Even the viaducts leading from one village to another were all bombed. In a matter of days, Baghdad became just a village. People transported water by donkey as they did in the past. Primitive instincts bared their teeth and life lost its taste. My sole ambition was to die in peace.

205. (BADER, 2011, p.290)

206. (BADER, 2011, p.291) soldiers hurrying everywhere and men dressed in traditional gowns as though they belonged to a past era. Faces were tired and angry.

207. (BADER, 2011, p.293-294)

208. (BADER, 2011, p.295) What's happened to you, Amjad? You look so different

209. (BADER, 2011, p.295) We're all different

210. (BADER, 2011, p.295-296) Now it was all the manifest destiny of the American nation, the new drive towards the Tocquevillean dream of democracy and human rights. It was a dream that Kamal Medhat also believed in, despite his fears of uncontrollable populist movements. He wanted change to happen, no doubt. But at what price? Nobody knew. (...)

211. (BADER, 2011, p.298) On the final day of the war, he sat in the living room, looking into the corner. The house was completely dark because the power had been cut off. He drew the curtains to bring some light into the room. (...) the army had disappeared entirely from the streets and (...) people were looting government offices. He was appalled. He knew that the mob would rise once again and realized that they would overtake the whole country. His heart thudded so violently that he felt out of breath.

212. (BADER, 2011, p.17)

213. (BADER, 2011, p.301)

214. (BADER, 2011, p.301)

215. (BADER, 2011, p.301-302)

216. (BADER, 2011, p.303) was always faced with a dialectic that led it to the precipice, for the contradictions of reality were very different from the acrobatics of ideology.

217. (BADER, 2011, p.303) But the father, the tobacco keeper, Kamal Medhat, alone was the true representative of the outsider, the marginalized and the exile, opposing all forms of power and rejecting all ideologies. He was the true image of the tobacco keeper.

218. (BADER, 2011, p.303)

219. (BADER, 2011, p.305) I talked to you last time about the tobacco keeper, didn't I? Today I'm thinking, why can't death be the tobacco keeper? I don't regard death as awful, but see him as an elegant gentleman. I will embrace him and call him brother ...

## CREPÚSCULO DA UTOPIA

Neste capítulo intenciono demonstrar as origens de criação dos estados que compõem o Oriente Médio da forma como o conhecemos hoje, principalmente as consequências da Primeira Guerra Mundial, e os elementos que fizeram parte do jogo de forças neste processo de formação ao longo dos séculos XIX e XX. Apresentarei também uma reflexão sobre o conceito de autodeterminação, e como as oposições nem sempre claras entre ocidente e oriente prejudicam a viabilidade de aplicação deste conceito defendido pelas Nações Unidas. Em seguida, tratarei sobretudo da segunda metade do século XX, em que as consequências da Segunda Guerra Mundial desempenharam um fator determinante nos processos migratórios, e como estes processos contínuos se apresentam em nossos dias, ressaltando os preconceitos alimentados por um desequilíbrio das forças mundiais. Depois apresento um panorama sobre disputas territoriais e como a demarcação de territórios simboliza as formas de controle e poder em nosso tempo. Por fim, mostro como as configurações políticas das últimas décadas demandam uma urgente reavaliação de conceitos cristalizados de análise social para uma melhor compreensão de nossa contemporaneidade.

### **A emergência do colapso**

A Primeira Guerra Mundial selou o fim do Império Otomano e de suas ruínas o sistema estatal do moderno Oriente Médio foi criado. Mas para melhor compreender as consequências deste momento histórico precisamos considerar suas raízes. Como indicado no capítulo Sombras Contemporâneas deste trabalho, o Império Otomano gozou de superioridade sobre o Ocidente durante o longo período da Idade Média europeia. Esta superioridade era manifesta na detenção dos conhecimentos dos povos antigos, na estruturação de sua sociedade, e marcadamente no poderio bélico que levou o mundo Islâmico a dominar grande parte do mundo conhecido naquele período, inclusive a dominar os territórios europeus dos Bálcãs e da península ibérica.

Entre os séculos XV e XVIII os impérios islâmicos da pólvora ainda detiveram alguma vantagem sobre os europeus, mas no “século XIX e na primeira metade do século XX, (...) o mundo muçulmano caiu sob a influência das potências europeias”<sup>1</sup>, apesar de este período até o século XIX serem denominados de, a era da decadência<sup>2</sup>. O século XV foi palco tanto da tomada de Constantinopla quanto da Reconquista Ibérica, e o século XVI viu ibéricos e otomanos rivalizarem no mediterrâneo; no século XVII as perdas otomanas, que culminaram no fracasso da segunda tentativa de invasão de Viena em 1683, marcaram virada importante no equilíbrio de forças intercontinentais e definiram os movimentos do século XVIII, como o encolhimento do império dos turcos, e a emergência da Questão Oriental<sup>3</sup>, que tratarei adiante.

Neste ponto já é possível perceber uma base para a comparação introduzida no romance entre personagens ficcionais de diferentes origens, com a proposta generalizadora que lancei anteriormente de se pensar uma relação ampla entre ocidente e oriente. Será menos interessante para este trabalho a oposição europeus-árabes, utilizada na seção anterior como viabilizador para outras comparações, que as díades metrópole-colônia, centro-periferia, civilização-barbárie. É possível igualmente compreender a partir deste panorama como o discurso literário é relevante para a proposta apresentada, pois, ao considerar a obra estudada como romance de formação, apontarei como as idiosincrasias sócio-históricas regionais são determinantes para as ações da personagem principal do romance.

Prosseguindo com o levantamento histórico, ao final do século XVIII, a lacuna entre Império Otomano e Europa Ocidental era cada vez mais aparente nos aspectos referentes aos poderes militar, econômico, das ciências e tecnologias. Com a intenção de combater este atraso, as reformas otomanas começaram antes mesmo da invasão do Egito, e como dissemos anteriormente, foram lideradas pelos militares, que se tornaram parte significativa da vanguarda modernizadora do Oriente Médio, o que teve significativo impacto no quadro geral político dos anos subsequentes<sup>4</sup>. A entrada de ideias estrangeiras no mundo muçulmano causou



grande choque cultural: “Novas ideias, tais como de igualdade perante a lei, direitos individuais, e nacionalismo, levantaram questões sobre novas formas de identidade e novas formas de organização da comunidade política”<sup>5</sup>.

Entre 1815 e 1850, as exportações da Grã-Bretanha para os países do Oriente Médio aumentaram 800 por cento, e ao final do século XIX, a maior parte do comércio da região era com a Europa, o que levou à criação de uma enorme dívida por parte dos países muçulmanos<sup>6</sup>. Foi nesse período que emergiu a chamada Questão Oriental<sup>7</sup>: a preocupação das potências europeias quanto ao destino do Império Otomano, que apesar de deter inquestionável legitimidade de soberania sobre os povos islâmicos, era chamado de “o homem doente da Europa”<sup>8</sup>.

O medo das potências europeias era de que o declínio ou colapso do Império Otomano poderia levar a um conflito europeu pelos restos do Império que alterasse o equilíbrio de forças na Europa e levasse a uma guerra europeia terrivelmente destrutiva. Buscando prevenir tal cenário, as potências europeias compartilhavam, de modo geral, um interesse coletivo na preservação do Império Otomano, apesar de sua fraqueza, para impedir a desintegração do Império e assim evitar a desestabilização da relação de forças na Europa.<sup>9</sup>

Diante deste cenário, após a perda do território da Crimeia para os russos na década de 1850, o Tratado de Paris, assinado em 1856, garantiu a integridade territorial do Império Otomano pelas potências europeias, em retorno de que o Sultão garantisse reformas para modernizar o império e concedesse mais privilégios às minorias cristãs em seu território. Essa interação colonial gerou uma onda de mudanças sem precedentes, na política e na economia, mas sobretudo no campo das ideias, que, de acordo com o professor Susser, podem ser mais perigosas que qualquer ocupação, visto que ideias corroem crenças e tradições fundamentais, enquanto ocupações vêm e vão<sup>10</sup>.

Em pouco tempo tudo mudou drasticamente, se há pouco as potências europeias procuravam preservar a integridade do Im-

pério para preservar a paz na Europa, após o início da Primeira Grande Guerra, Inglaterra e França tinham todos os motivos para querer a derrocada e o desmembramento otomano, sobretudo após sua decisão de se aliar à Alemanha e à Áustria<sup>11</sup>.

Assim, logo no início de 1916, bem antes do final da guerra, foi assinado o Acordo de Sykes-Picot, que dividia a parte central do império entre aqueles países. A Rússia participou das tratativas iniciais desta partilha do Império Otomano, no entanto, após a Revolução de 1917, eles deixaram o acordo assim como a guerra. Após a guerra, a França ficou com os mandatos da Síria e do Líbano, enquanto a Grã-Bretanha ficou com os mandatos da Palestina (que incluía a Jordânia) e do Iraque<sup>12</sup>. O mandato era um acordo colonial pelo qual a potência detentora do mandato se comprometia a guiar o território em sua posse à autodeterminação e independência. Assim, o compromisso da França seria guiar o Líbano e a Síria em direção à independência, e seria esse o compromisso de a Grã-Bretanha fazer o mesmo na Palestina, na Jordânia e no Iraque<sup>13</sup>.

Durante o século XIX e a emergência da ideia nacionalista, havia uma tendência que chamamos de “territorialização” da identidade. Não era suficiente para as comunidades autóctones viverem em sua região particular. Sob o impacto das ideias europeias, essas minorias religiosas buscaram uma identidade territorial na forma de um Estado. A criação dessas identidades territoriais levou conflitos sangrentos entre diferentes grupos religiosos e nacionais. (...) A “territorialização” da identidade, portanto, teve algumas consequências bastante nefastas<sup>14</sup>.

O reino do Iraque foi estabelecido na histórica Mesopotâmia, área dos dois grandes rios Tigre e Eufrates. Faisal, o príncipe Hashemita, foi instalado como rei do Iraque em 1921, por meio de um referendo cuidadosamente orquestrado pelos britânicos para produzir a desejada aprovação popular do povo iraquiano<sup>15</sup>. Na década de 1920 a população do Iraque era um grande mosaico de etnias e credos que não aceitou passivamente este governo

alinhado com os europeus, promovendo manifestações contra o mandato britânico por completa independência. A mobilização social era tal que tanto líderes sunitas como xiitas decidiram utilizar as cerimônias religiosas em celebrações conjuntas para unir a população na luta contra os britânicos<sup>16</sup>. Neste momento a política inglesa mudou, ao invés de um mandato, Iraque e Grã-Bretanha passaram a estar vinculados por tratados, adequadamente pensados para atender à recém-criada nação iraquiana estrategicamente supervisionada por especialistas britânicos<sup>17</sup>.

É neste contexto em que nasce o personagem principal do romance *O guardador de tabaco*, em um país em que era mais apropriado falar de “nação-estado” do que estado-nação, visto que diferentemente da Europa, os estados nacionais da região foram criados com suas fronteiras definidas após a Primeira Guerra Mundial, antes de suas nações tomarem corpo. De forma que “não havia povo palestino, nem sírio, nem iraquiano em seus respectivos Estados quando eles foram criados. Mas com o tempo, com a existência desses Estados, Nações de fato emergiram com uma identidade territorial particular”<sup>18</sup>. Assim, configurado-se um arranjo territorial que favorecia o desarranjo identitário da região, e é sob esta perspectiva que trabalharei com o conceito de *Bildungsroman* mais adiante (capítulo Terras e torres), em que os esforços do personagem em busca da constituição de sua personalidade através da educação e da prática artística espelham a formação de um estado nacional.

Eric Leed, em *Terra de ninguém, experiência de guerra e identidade pessoal na Primeira Guerra Mundial*, afirma que a experiência da guerra é a contínua transgressão de categorias, ao passo que acostumar-se com a guerra significou adquirir familiaridade com um mundo definível somente em termos de paradoxo<sup>19</sup>. Há neste trecho algumas questões que devem ser destacadas. A primeira é a experiência da guerra vivida pelo personagem do romance estudado. Se Leed fala que esta vivência representa uma contínua transgressão de categorias, a experiência contínua da guerra, desde o fim da primeira guerra, para não dizer de antes, o Oriente Médio é assombrado por conflitos intermináveis que minam

a vida dos habitantes daquele espaço. E, se esta convivência tornou-se familiar, encontramos paradoxos evidentes no romance, postulados como alternativas à agrura da vida cotidiana, os quais serão tratados um pouco mais adiante.

Jaime Ginzburg, em *Theodor Adorno e a poesia em tempos sombrios*, afirma que o impacto de Auschwitz no pensamento ocidental e a consequente interiorização de sua extrema violência levaram à reelaboração do interesse filosófico da sociedade, visto que a partir daquele momento, qualquer crítica que se propusesse estaria amparada em “critérios enraizados em uma experiência coletiva, histórica, de aniquilação” que não admitiria “uma representação idealista, com um sujeito lírico plenamente constituído”<sup>20</sup>, já que a plenitude seria incongruente com o horror proporcionado pela guerra. Ênfase aqui o processo cumulativo histórico social que culminou na Grande Guerra do início do século XX, evento crucial para podermos esboçar qualquer leitura do Oriente Médio nos dias atuais. Ginzburg, amparado em Adorno, comenta da importância da segunda guerra para o pensamento ocidental, em contraponto, a primeira guerra é definitiva para compreensão da circunstância da questão oriental.

Após a Segunda Guerra Mundial, houve significativas mudanças no Iraque, como melhores níveis de educação que levaram a uma crescente politização da sociedade iraquiana<sup>21</sup>. No início dos anos 1950 o país estava começando a aproveitar da sua riqueza proveniente do petróleo, no entanto, a instabilidade da sociedade favoreceu outros dois golpes, um em 1958, e o outro em 1968, em que o segundo homem no poder era Saddam Hussein<sup>22</sup>, e cujo governo durou até a invasão estadunidense daquele país em 2003. A segunda guerra teve ainda outros desdobramentos de extrema relevância para o destino do personagem, um desses desdobramentos, três anos após o fim do conflito, em 1948, foi a fundação de Israel na região da Palestina. Este fato é determinante para a precarização das condições de vida para os judeus no Iraque, o que gera uma onda de migrações em massa para o novo país.

É nesse momento em que os paradoxos apontados por Leed começam a ser ressaltados. Até então era possível notar o esta-

belecimento de paralelos entre o Oriente Médio e a Europa, que representariam em si o paradoxo ocidente-oriente. A partir desta circunstância da criação de Israel e a forçada migração de Yousef, os paradoxos concentram-se no personagem, que, a seu modo, encontra um meio de viver em seu país natal: assumir outra identidade. Retomando Adorno e Ginzburg, sobre a impossibilidade da plenitude do sujeito, Yousef é impedido de ser quem é onde deseja viver – judeu em Bagdá – e assim foge de Tel Aviv para Moscou, onde assume a identidade de Haidar Salman, também iraquiano de Bagdá, porém, xiita<sup>23</sup>.

Uma segunda troca de identidades intensifica os paradoxos representados pelo personagem e ocorre em circunstâncias similares de exponencial preconceito e perseguições. Quase trinta anos depois de Yousef haver assumido a identidade de Haidar Salman, tem início a guerra Irã-Iraque, conflito este que durou aproximadamente uma década e afetou milhares de pessoas. Todos os cidadãos no Iraque com filiações iranianas tiveram sua cidadania revogada e foram deportados para o país vizinho, enquanto muitos jovens foram mortos<sup>24</sup>. Apesar de Haidar ter sido deportado como tantos outros por causa de sua religião, determinado a viver em Bagdá ele vai para Damasco onde assume sua terceira identidade, a de Kamal Medhat, iraquiano de Mosul, sunita.

Fato que necessita ser lembrado é que os povos do Oriente Médio, por séculos, se identificavam coletivamente, com base na família, na tribo e, sobretudo, pela religião. Apenas depois de um longo e dramático impacto do ocidente novas identidades começaram a emergir baseadas no território e através da língua segundo o estilo europeu<sup>25</sup>. Historicamente isto pode ser ilustrado pela Questão Mosul, que resultou de uma mudança nas concepções sobre fronteiras e pertencimentos no início do século XX<sup>26</sup>. Mais do que qualquer outro local, a região de Mosul ilustra a enorme transformação que acompanhou a criação do novo sistema de estados-nação.

A economia de Mosul era baseada na economia regional que conectava a população da cidade com a população que vivia nas áreas ao redor, configurando redes de comércio e cultura. As-

sim, a troca de bens era acompanhada pelo relacionamento entre mercadores e produtores que não reconhecia fronteiras. Após a Primeira Guerra, as novas fronteiras delimitadas pela Liga das Nações corromperam as antigas redes, de forma que em Mosul, parcerias antigas foram encerradas e as novas fronteiras 'nacionais' transformaram mercadores em contrabandistas, seus produtos em contrabandos, e trabalhadores em refugiados<sup>27</sup>.

Enquanto os britânicos enfatizavam a identidade e a autodeterminação em seus argumentos, a população, mesmo sob os olhos atentos dos dominadores, rejeitava seus argumentos, valorizando mais a sobrevivência e a prosperidade como prioridades. A Questão Mosul apenas se tornou um problema após a criação do sistema de estados-nação, ou como dito anteriormente, nações-estado. Essa nova ideia insistia que a população poderia ter apenas uma identidade, que as fronteiras das nações deveriam coincidir com as fronteiras do estado, e que os estados deveriam ser mutuamente independentes<sup>28</sup>.

No romance estudado, a última identidade do personagem se liga a esta questão. Kamal ter nascido em Mosul<sup>29</sup> é fato de grande significância para o entendimento do romance. Como apresentado, esta cidade e sua região não eram naturalmente vinculados a Bagdá ou a uma identidade 'iraquiana', definiam-se por traços comunitários regionais marcados pelo comércio, que foram destruídos após a criação do estado do Iraque. Inclusive, Mosul, que seria anexada ao mandato francês da Síria, acabou vinculada ao mandato inglês do Iraque por questões econômicas e maior força britânica ao encerramento da Primeira Guerra Mundial.

Outro ponto digno de nota sobre esta última identidade do protagonista é ele ser proveniente de uma família de comerciantes. No período otomano, na estratificação da sociedade, os mercadores gozavam de certa liberdade no império. Aliás, esta classe era considerada uma ponte de interação entre a Europa e as demais regiões comandadas pelo governo turco. Por isto, mercadores e comerciantes, no período de reformas implementadas pelo Império Otomano, atuaram como vetores da modernização da região. Assim é também Kamal, já nesta altura um indivíduo

cosmopolita, uma ponte entre universos distintos, seja por suas transformações e assimilações, seja por sua trajetória como músico o ter levado a viver e se apresentar em diversos países, como Rússia, República Tcheca, Bélgica, França e Estados Unidos.

### **Alter-determinação**

Os paralelos estabelecidos ao longo do romance foram, desde o meu primeiro contato com a obra, um dos pontos que mais provocaram minha curiosidade no processo de entender possíveis sentidos sobre o panorama exposto pela trama narrativa. Além da contraposição de identidades assumidas pelo personagem, a questão que mais salta aos olhos é o paralelo entre ocidente e oriente, principalmente colocado na justaposição entre músico e poeta. Na busca de compreender esta oposição, recorro ao texto de Stuart Hall, *The West and the Rest: Discourse and Power*. Nele, Hall diz que a modernidade fez surgir novos tipos de sociedades na Europa, mas o relacionamento destas com as sociedades não-europeias foi determinante para a definição do que se convencionou chamar Ocidente.

Segundo o sociólogo jamaicano, o conceito de ocidente, é um constructo histórico, não necessariamente geográfico, que virtualmente se equivale ao conceito de moderno, e tem como um de seus principais efeitos a classificação e padronização das sociedades com fins de melhor explicar a diferença entre elas<sup>30</sup>. Hall enfatiza que a ideia de ocidente é central para o Iluminismo, que, mesmo tendo como centro questões europeias, seu impacto afeta toda a história global, dado que a construção de sentido, e de identidades, sempre depende de relações de contraste e comparação das instâncias envolvidas<sup>31</sup>.

A determinação de universos complexos a simples conceitos, Ocidente e Oriente, é um reducionismo que mascara todas as variáveis que estes universos comportam. O senso de identidade expresso pelo conceito ocidental, por exemplo, ignora as contradições e diferenças encontradas na Europa, ao mesmo tempo em que a diferenciação entre os termos antagonistas desconsidera

essas sociedades diferentes como partes de um único, apesar de plural, sistema social, econômico e cultural global<sup>32</sup>.

No romance *O guardador de tabaco*, a variedade das personas assumidas por Kamal, e a aproximação com os heterônimos pessoais revela esta multiplicidade de facetas. Por mais que passível de se reduzir o paralelo entre personagem ficcional a heterônimos como uma possível ponte entre oriente e ocidente, não podemos desconsiderar a amplitude de cada uma das entidades representadas. Pelo lado do personagem iraquiano, Kamal transita entre pontos crucialmente distintos e com rivalidades acirradas, ao abandonar sua identidade judaica e assumir uma identidade muçulmana, e em seguida, após anos como xiita, incorporar uma personalidade sunita. Pelo lado da referência portuguesa, por mais que centrados em um poeta real, Caeiro, Reis e Campos sustentam personalidades bastante características e diferentes entre si, a saber o primeiro um pastor agnóstico, o segundo um bucólico helenista, e o último um amante da modernidade.

O século XV marcou o fim da Idade Média e o fim do enclausuramento da Europa em si mesma. Este século marca também o início de um longo e complexo processo de globalização, que passa pelo Renascimento e as grandes navegações. Alguns eventos marcantes e dignos de nota são, por exemplo, a tomada de Constantinopla pelos Otomanos em 1453, a chegada de Colombo à América em 1492, e o estabelecimento de uma rota comercial para as Índias em 1498 com Vasco da Gama. Enquanto a Europa vivia em seu casulo por centenas de anos, do século VII em diante o Islã surgiu, cresceu e se consolidou. Assim, vale notar que “foram os intermediários árabes que trouxeram produtos orientais para os portos marítimos europeus do Mediterrâneo e do Mar Negro para vender”<sup>33</sup>, de forma que houve sempre uma interação entre estes universos que por vezes julgam conveniente considerar antagônicos. Hall afirma que “o desafio do Islã foi um fator importante para moldar a Europa Ocidental e consolidar a ideia de Ocidente”<sup>34</sup>.

Se anteriormente a Europa recorreu ao que estava fora de si para em seu processo de formação conseguir se determinar, no



romance os leitores acompanham este mesmo movimento em sentido inverso. Em *O guardador de rebanho* os personagens também buscam analogias externas a eles e mesmo ao Oriente Médio para se situar no mundo, através da aproximação com os heterônimos e consequentes vinculações a ideologias que fizeram parte da trajetória ocidental. Esta vinculação é relevante sobretudo por ser uma vinculação ao discurso europeu, no caso a poesia de Fernando Pessoa que serve de referência às condutas do personagem.

Para o jamaicano, é de valiosa importância considerar a relevância do discurso europeu iluminista na influência de práticas sociais que determinaram essa formação ocidental. Seguindo os passos de Foucault, Hall considera o discurso muito mais que simples afirmações, mas toda uma série de práticas sociais que carregam e produzem sentido. Além disso, a ideia de produção é ampla, não sendo restrita a um único grupo de indivíduos de uma condição social; os sentidos produzidos por esse discurso não formam um sistema fechado, mas sim maleáveis, e por mais que variáveis, não são aleatórios<sup>35</sup>. Essas características consolidam uma vasta gama de conhecimentos convertidos em poder e influência de uma sociedade sobre a outra, visto que “poder e conhecimento implicam diretamente um no outro”<sup>36</sup>.

Aproveitando a referência a Foucault, faço aqui o adendo a outro texto do autor que creio relevante trazer para este contexto. Em *Poder-Corpo*, o pensador francês fala de uma mudança na sociedade europeia ao fim da Idade Moderna. Para Foucault, após a Revolução Francesa e suas consequências para a sociedade, “não há um ‘corpo da República’. Em compensação, é o corpo da sociedade que se torna, no decorrer do Século XIX”<sup>37</sup> o novo local de aplicação das forças controladoras. Segundo o filósofo, o corpo social constituído por vontades universais não passa de uma ideia, um grande fantasma do mundo contemporâneo. Para ele, este corpo social não surge do consenso, mas sim do poder materializado sobre os corpos dos indivíduos<sup>38</sup>, sendo de responsabilidade de cada um criar alternativas, a partir do lugar em que se encontra, para amenizar as opressões que enfrentam<sup>39</sup>.

Esta observação sobre o poder aplicado ao corpo é fundamental para a leitura que elaboro do romance, pois, é na escala individual do corpo que vemos acontecer a resistência contra a opressão institucional de regimes totalitários em desfavor de seus cidadãos. De certa forma, a seguir a sugestão de Foucault, os personagens encontram sua própria saída para a situação de violência que experienciam, por mais que acabem continuamente em uma posição desfavorável. O judeu Yousef inicialmente refugia-se no recém Estado de Israel, mas para voltar a viver em seu país natal assume identidade xiita de Haidar, que por sua vez, quando irrompe a guerra Irã-Iraque de forte aspecto religioso, é expulso para o país de maioria xiita. Por fim, ao assumir personalidade sunita para viver no país governado agora por este grupo, acaba assassinado por forças paramilitares misteriosas, após a invasão de seu país por forças internacionais, devido à sua aberta interação com pessoas de todos os grupos religiosos.

Vejo ressonância do que fala Foucault sobre esta responsabilidade individual sobre cada um buscar suas próprias medidas, na abertura do texto *Orientalism Once More*, de Edward Said, elaborado no ano de seu falecimento. Said afirma que mantém “fé no processo contínuo e literalmente interminável de emancipação e iluminação”<sup>40</sup>, em que emancipação e iluminismo recuperam o sentido proposto por Kant em sua *Resposta à pergunta: O que é o Iluminismo?* (1784), de conquista de autonomia do indivíduo consciente e esclarecido<sup>41</sup>.

Para Said, o Oriente Médio, os árabes e o islã tem continuamente alimentado significativas mudanças, disputas, controvérsias e guerras, que, no contexto do *Orientalismo*, estas instâncias estão diretamente ligadas às dinâmicas da história contemporânea<sup>42</sup>. O intelectual palestino defende que nenhum dos termos, Oriente e Ocidente, possuem qualquer estabilidade ontológica, não passando de produtos das experiências humanas que se consolidaram como grandes peças de ficção facilmente manipuláveis com o propósito de mobilização em grande escala através do medo<sup>43</sup>.

Como exemplo, ele cita o ocorrido com Iraque e Afeganistão após os atentados de 11 de setembro de 2001, que levaram a inva-

sões ilegais destes países, com terríveis e apocalípticas consequências<sup>44</sup>. Said alerta para uma tentativa dos poderosos, que exercem poder através da manipulação do conhecimento, de tentar 'limpar a história' para eliminar indesejadas consequências, mas ele alerta que este não é um movimento possível<sup>45</sup>. Ele argumenta não haver um oriente a ser defendido, mas que o próprio povo da região deve ser responsável por construir sua história. Esta postura, portanto, vai de encontro aos frequentes, agressivos e calculados ataques ocidentais a árabes e muçulmanos pela sua inadequação a padrões de ocidentalidade, sua falta de democracia, direitos humanos, e conceitos forjados que veiculam uma visão eurocêntrica de mundo<sup>46</sup>.

Said diz que esta postura faz parte de uma conduta que corresponde à antiga missão civilizadora europeia, enfatizando uma polarização reducionista do mundo entre Islã e Ocidente<sup>47</sup>, reproduzindo uma perspectiva entre barbárie e civilização. Said afirma que o papel do intelectual em nosso tempo, longe de passar por uma postura normatizadora, deve ser de ampliar os campos de discussão, não permitindo a perpetuação de limites amparados em autoridades pretéritas. Ele ilustra essa postura com a Questão Palestina, em que advogar pelos "direitos do povo palestino à autodeterminação nacional"<sup>48</sup> contra a política de violência de Israel, em nenhum momento significa desconsiderar todas as perseguições sofridas e o inominável genocídio provocado aos povos judeus, sendo que o mais importante "é que a luta pela igualdade na Palestina/Israel deve ser direcionada para um objetivo humano, ou seja, a coexistência, e não mais supressão e negação"<sup>49</sup>.

O autor de *Orientalismo* pede aos leitores que não subestimem visões simplificadas do mundo, uma vez que pertencemos a um mundo globalizado dotado de uma unidade extraordinariamente complexa, de real interdependência entre partes que não permite nenhuma oportunidade para isolamento<sup>50</sup>. Ele nos atenta para o fato de conflitos reducionistas atrozes tenderem a rebanhar a população sob falsas premissas unificadoras, como 'Ocidente' ou 'Islã', e fabricar identidades coletivas para um grande número de indivíduos com significativas diferenças entre si<sup>51</sup>. O mundo secular é construído pela ação humana, por isto, está sujeito à in-

investigação e análise com fins de aprendizado e não de dominação. Assim, ele nos sugere concentrar no lento trabalho conjunto das culturas, de sobreposições e empréstimos através da convivência em contrário ao que qualquer sub-reptício modo de entendimento pode oferecer<sup>52</sup>.

*O guardador de tabaco* apresenta a seus leitores a mesma fé que Said afirma ter no contínuo e interminável processo de emancipação iluminista, a meu ver, uma crença crítica que assume a sugestão de ousadia de Kant, sem se limitar pela orientação de obediência cega do filósofo alemão. Kamal, face às adversidades que encontra, permite-se se reinventar livremente, e no papel de artista e intelectual, assim como sugestiona o pensador palestino, não se atém a pré-determinações ontológicas, resistindo desta forma à missão civilizadora do poderio orientalista ocidental que insiste no antagonismo barbárie e civilização. Na obra de Ali Bader, a mensagem que a trajetória do personagem transmite aos leitores é de que a coexistência entre os povos é possível, e defender condições dignas a qualquer grupo minoritário em hipótese alguma implica a eliminação do dominador, mas sim que haja um equilíbrio das forças envolvidas. Ao forjar para si identidades, o personagem de *O guardador de tabaco* resiste à fabricação de identidades reducionistas reificadas e aponta para a possibilidade de que conflitos sejam evitados através da conquista da autonomia efetiva pelos indivíduos.

O trabalho longo e coletivo das culturas acontece à revelia do desejo do poder/discurso dominante, que aspira manter incólume sua cultura, não permitindo acréscimos de povos e regiões subjugadas. Em *O entrelugar das culturas*, Homi Bhabha aponta a condição contemporânea, entre as metrópoles do Ocidente e o terceiro mundo, como um espaço social sem fronteiras, favorecendo o surgimento de um entrelugar das culturas, evidenciando sua natureza parcial, migratória e desenraizada<sup>53</sup>. Neste espaço de convivência o sujeito social é construído por hibridização, com o movimento das culturas para sobredeterminar diferenças e articular semelhanças. As consequências desse tipo de interação são a compreensão de cultura como diferença, o enfraquecimento de

um sentido universalizante das particularidades, e a produção de uma rede de intersubjetividades de significados flutuantes<sup>54</sup>.

Assim, as ações multiculturais que buscam “constituir as identidades não discriminatórias das minorias”<sup>55</sup> devem conquistar o seu reconhecimento através de negociação perigosa de indeterminação, pois não contam com uma referência sólida de amparo. Bhabha afirma que a diferença cultural trabalhada em um ambiente de conexão intercultural “exige que o sujeito discriminado, mesmo no processo de sua reconstituição, se situe em um momento presente, que é temporalmente disjuntivo e afetivamente ambivalente”<sup>56</sup>.

Para o teórico indiano, a instituição de um valor cultural que se ampara no critério temporal suprime o presente disjuntivo que permite às culturas parciais e minoritárias terem seu espaço<sup>57</sup>. Seguindo Bakhtin, Bhabha compreende os indivíduos que ocupam este espaço como híbridos, dotados de dupla voz, sotaque, língua, épocas, consciências individuais e sociolinguísticas. O discurso híbrido, produzido por este ser múltiplo, inaugura um espaço de negociação que rompe o antagonismo social e a balança de forças políticas em jogo na sociedade através da ação e agenciamento intersticial de alguns indivíduos<sup>58</sup>. No discurso híbrido desses novos agentes não se encontra a intenção de consolidação de qualquer supremacia e soberania cultural. Esses seres híbridos emergem do tecido social para construir outras visões de uma vida comunitária que não estavam previstas nas intenções das forças dominantes, e outras formas de trabalhar com as memórias históricas de cada grupo cultural. Exposta através da forma narrativa, a luta das posições minoritárias é reconhecida e conquista o espaço a que têm direito<sup>59</sup>.

A aparência da inexistência de mudanças significativas na cadeia de privilégios sociais permite a ideia da repetição da história. Difundido pelos discursos liberais, esse imaginário do retorno do passado sugere a fatalidade de tornar determinada configuração social atemporal. O que deve ser compreendido sobre a realidade contemporânea, cada presente a seu tempo, é a inerência de conflitos e crises, perdas e dilacerações<sup>60</sup>. Bhabha afirma que vive-

mos em uma era de identidades fundamentadas em ansioso resgate nostálgico da cultura alimentada por grupos de interesses. Reconhecer a trajetória dos indivíduos híbridos e seus discursos duplos, abrangentes e gregários, faz-se fundamental para estarmos abertos ao sentido de comunidade, não como uma entidade rígida e restritiva, mas em constante processo de negociação de interesses sociais e exigências políticas pelo discurso<sup>61</sup>.

É possível notar em *O guardador de tabaco* que os personagens, em seus esforços para viverem de forma plena, escapando à opressão do poder dominante, atuam como indivíduos híbridos em um entrelugar inaugurado no processo de forja das identidades que assumem. À medida que Kamal institui em si o próprio espaço de convivência entre culturas, ele assume voz múltipla que abre espaço para questionamentos sociais dos poderes tradicionais. Impossibilitado de retornar a seu local de origem, os personagens são obrigados a trabalhar constantemente no presente de sua existência, negociando a todo momento seu futuro com a ameaça nefasta do fado que demanda o retorno nostálgico do passado defensor de estruturas sociais rígidas e de privilégios desiguais. Com o único intuito de viver e conviver em harmonia, os personagens de *O guardador de tabaco* reivindicam o direito de se determinarem da forma como melhor lhes convém.

Em *The Right of Self-Determination of Peoples: The Domestication of an Illusion*, Jörg Fisch afirma que o Princípio da Autodeterminação dos Povos é um dos lemas mais bem sucedidos dos séculos XX e XXI, sendo um dos poucos *slogans* políticos e sociais que possuem somente conotações positivas. Fisch afirma que a força deste princípio se compara à dos direitos humanos e da democracia, de forma que aqueles que publicamente o rejeitam são vistos como contrários aos próprios direitos humanos<sup>62</sup>. As primeiras referências ao princípio da autodeterminação podem ser encontradas ao final do século XVIII, e em casos isolados até mesmo aos finais do século XVII. No entanto, o termo 'autodeterminação dos povos' surgiu em meados do século XIX como um ideal formulado que afirmava o direito de partir de cada ser humano de viver no Estado, ou de modo mais abrangente, na comunidade organizada politicamente, de sua própria escolha<sup>63</sup>.

Apesar do apelo deste ideal, sua realização esbarra em questões complexas de política e estabilidade social além de unidade territorial, por isso permaneceu um conceito retórico até os primeiros anos após a Primeira Guerra Mundial. A década seguinte à Grande Guerra observou o Princípio da Autodeterminação dos Povos se tornar o supremo princípio para os acordos de paz e criação de uma justa ordem mundial. A Segunda Guerra Mundial enfraqueceu o princípio, mas o pós-guerra trouxe nova ascensão, até que em 1966 - ratificado em 2014 - com a assinatura dos Pactos Internacionais dos Direitos Cíveis e Políticos, e Direitos Econômicos, Sociais e Culturais, o princípio da autodeterminação deu passo decisivo para se consolidar como um conceito universal positivo<sup>64</sup>.

A partir dali, não mais um ideal, o Direito da Autodeterminação se tornou um direito da comunidade internacional aplicável a todos os indivíduos e povos. O artigo 1º, parágrafo 1, de ambas as convenções, determina: “Todos os povos têm direito à autodeterminação. Em virtude desse direito, eles determinam livremente seu *status* político e buscam livremente seu desenvolvimento econômico, social e cultural”<sup>65</sup>. O conceito da autodeterminação tem um caráter duplo, pois ele é simultaneamente aplicável nos níveis individual e coletivo. Inicialmente cunhado em tratativas de âmbito individual, o conceito assumiu destaque igualmente na coletividade, sendo que ambas as esferas estão relacionadas em complexo equilíbrio. O fato de a definição do conceito ser contingente a relações de poder indica um problema fundamental em sua aplicação<sup>66</sup>.

Um dado curioso sobre o Oriente Médio, é que esta nomenclatura (Oriente Médio), em definitivo não autoevidente, mas definidor de uma ampla região, foi criado em 1902 por um historiador naval estadunidense. O fato de os povos da região utilizarem este termo para se referirem a si mesmos é apenas uma demonstração da enorme influência das potências estrangeiras nesses países<sup>67</sup>. O paradoxo posto é que para a efetiva adoção da autodeterminação é necessário um contexto livre de dominação, para que seja possível a concretização de alterações no poder.

Assim, conforme a ideia da autodeterminação, a divisão de cada território do mundo deveria ser definida por aqueles diretamente afetados por quaisquer questões que naquele espaço estejam em voga, o que afetaria diretamente o equilíbrio de poder em todo o mundo. Desta forma, se levanta a questão se a autodeterminação é de fato possível, e se a ideia de tal direito ser efetivado não é de todo uma ilusão. Segundo Fisch, o direito da autodeterminação é o *leitmotiv* da história moderna<sup>68</sup>.

Como podemos perceber, o discurso da autodeterminação, que ganhou força após a Primeira Guerra Mundial, se consolidou após a Segunda Guerra, e ratificado no início do século XXI, como um ideal de conotação exclusivamente positiva, mostra-se um ideal de difícil aplicação efetiva. A grande impossibilidade desta proposição é o paradoxo de concessão de autonomia às minorias e a manutenção do poder na mão das classes dominantes, visto que a alteração na balança das forças sociais não é bem-vinda por estes últimos. Por isto, o título desta seção, *Alter-determinação*, sugere que longe de se efetivar em si a definição própria de corpos individuais e coletivos, a conformação das identidades acontece externamente. Nos afirmamos em contraste e contraposição ao contexto em que nos inserimos, isto quando não há a imposição de identidades pela força ou mesmo por princípios supostamente democráticos de existência civilizada.

Longe de questionar o princípio da autodeterminação em si, acredito ser necessário reivindicá-lo e colocá-lo em prática à revelia das forças dominantes, o que implica, invariavelmente, em outros conflitos de classes. Defendo a postura dos personagens de *O guardador de tabaco* como um exemplo de resistência ao discurso vigente que enquadra enormes contingentes populacionais em papéis predeterminados de sujeição. Consciente de que a ficção não pode ser absorvida em sua integralidade pelo universo fenomenológico, vejo na proposição do romance de Ali Bader a materialização do discurso de ponderação e questionamento da realidade em que vivemos, favorecendo a derrubada de preconceitos entre povos e a convivência harmônica entre eles.



## Espólios humanistas

No romance *O guardador de tabaco*, através das narrativas do escritor fantasma, testemunhamos as condições a que Kamal é sujeito ao longo de sua vida. Estas posições de vulnerabilidade são reiteradas mesmo após suas fugas e reinvenções de si próprio, independente do lugar em que esteja e das identidades que tenha assumido. Compreendo esta sequência de eventos como sintomáticas das relações do mundo contemporâneo, de deslocamentos forçados e valorizações superestimadas de determinadas circunstâncias identitárias que definem o pertencimento ou não dos indivíduos às comunidades em que habitam. Assim, nesta seção, intenciono discorrer sobre como as migrações e a ficção se tornaram em alguma medida constituintes das identidades contemporâneas, ou, como o trânsito cultural impactado pelas migrações e as condições de pertencimento dos indivíduos na sociedade ampara-se em alguma medida na ficção como estratégia de sobrevivência.

Na obra de Ali Bader, não vejo a imbricação entre heterônimos portugueses e personas iraquianas como mera casualidade, assim como os fatos históricos que norteiam as mudanças do personagem principal são de grande relevância. Correndo o risco de me repetir, reitero a estreita relação de identidades e alguns marcadores que serão importantes aqui. A história narrada sobre o guardador de tabaco se ancora em quatro datas-chave para as três personas do violinista. Inicialmente o ano de 1926 indica o nascimento de Yousef, judeu, que na narrativa se aproxima de Caeiro, o poeta da não-metafísica, da refutação de abstrações e conceitos e a favor de enxergar o mundo em sua radiante crueza. Assim como para Caeiro as árvores são somente árvores e não uma floresta, os indivíduos não são mais que indivíduos para Yousef, que se recusa a fechar-se em seu círculo social pré-definido, mesmo que esta postura implique em ameaças simbólicas e físicas.

A segunda data a ser levantada aqui é o ano de 1952, quando paradoxalmente, em Israel, Yousef decide abdicar de sua iden-

tidade de nascença e assumir identidade islâmica xiita. Não ao acaso compreendo a ligação desta persona com o epicurista Ricardo Reis. A título de clarificação ressalto a validade desta ligação pontuando algumas características desta escola grega ao que o heterônimo pessoano é adepto. Segundo seus preceitos, nega-se a intervenção divina no mundo dos homens, e por consequência assume-se certa tranquilidade de espírito para enfrentar as adversidades apresentadas pela existência. Esta postura, através da entrega a alguns prazeres mundanos, oferece aos indivíduos uma liberdade do medo, causado pela certeza dos sofrimentos e eventualmente, a transitoriedade da existência, a considerar a morte como o destino inescapável de todo indivíduo.

Esta vinculação é muito significativa para a persona de Haidar, que acabara de perder o contato com seu primeiro filho, havia recentemente deixado tanto seu país natal, assim como a terra que atribuíam arbitrariamente a seu povo, e encontrava-se em outro contexto, agora Teerã, buscando recomeçar sua vida. Neste processo ele conheceu sua segunda esposa, de frágil saúde, a quem acompanhava a passeios e conversas; aos poucos retomava sua vida musical, e em algum tempo conseguiu retornar a Bagdá. Esta trajetória de Haidar em alguma medida reencena o ideário de Reis ao aceitar as fatalidades da existência a que fora acometido e o permite recomeçar, talvez ciente de que toda sua paz poderia ser novamente perturbada. É também válido recordar que Reis vivera no Brasil por um período de sua vida por discordar do governo republicano instituído em Portugal no primeiro quarto do Século XX.

A terceira data a mencionar é o ano de 1981, após o início da guerra entre os vizinhos Irã e Iraque, momento em que Haidar é deportado de Bagdá, sua esposa morre na travessia do deserto, seu segundo filho é preso, e após um período em um campo de refugiados ele consegue ir para Damasco onde assume sua terceira identidade, a do sunita Kamal. A esta persona se liga o heterônimo modernista de Álvaro de Campos. Engenheiro de formação, tendo estudado na Escócia, e de volta a Lisboa canta o futurismo sem esconder seu pessimismo com o caminhar da humanidade.

A vinculação de Kamal com o poeta de *Opiário* é bastante significativa da forma como a trajetória desta última persona se desenrola. Atuando efetivamente no cenário cultural de Bagdá da década de 1980, apesar da devastação que a guerra provocou no restante do país; Kamal passa parte dos anos 1990 refugiado em sua própria casa, retirado do convívio social, e da devastação que outra guerra imposta por potências estrangeiras trouxeram a seu país e a seus conterrâneos.

A última data a elucidar é o ano da morte - assassinato - de Kamal, 2006, com seu país sobre controle de uma potência mundial que mais uma vez trouxe guerra e devastação ao povo, agora com o pretexto de levar a democracia. Elucido aqui a explanação que farei a seguir com base na apresentação destes momentos históricos levantados. Minha intenção é demonstrar como, sobretudo a partir da Segunda Guerra Mundial, os conflitos decorrentes dos embates armados, desequilíbrio de forças no cenário mundial, e a precarização das condições de vida em alguns lugares do globo, sobretudo no Oriente Médio, contribuiu para movimentos migratórios, e como a ficção veio, estrategicamente, a se instalar na vida dos indivíduos que conseguiram se libertar minimamente deste ciclo de vulnerabilização social gerado pelos princípios civilizatórios ocidentais.

Em *Uncertain identity: international migration since 1945* (2008), William Spellman nos apresenta alguns dados sobre os movimentos migratórios após a Segunda Guerra Mundial. De modo geral o autor divide os 60 anos posteriores à guerra da Shoah em três períodos, marcados por condutas particulares a cada um deles em consonância à circunstância mundial. Estes três momentos não iguais em termos temporais, de forma ampla, compreendem do pós-guerra à queda do Muro de Berlim, a década de 1990, e os primeiros anos deste século<sup>69</sup>.

Adicionalmente a esta divisão temporal, Spellman trabalha com algumas conceituações para abordar os acontecimentos sociais que em sua perspectiva marcaram estes períodos. Inicialmente ele aborda a questão do trabalho, e como as populações migrantes se encaixavam nesse mercado global; outro ponto abordado é a questão dos refugiados, que se diferenciam dos que

se enquadram no primeiro tópico, a dizer, por uma questão técnica que abordaremos adiante. Um terceiro ponto é o aumento contínuo das desigualdades entre os países que assumem desde 1945 a posição de recebedores da população migrante e aqueles que se encontram como a principal fonte dos desterritorializados. Por fim, o autor aborda a circunstância do início deste século, após um dos eventos mais impactantes e de terríveis consequências para a humanidade desde o conflito do início da década de 1940<sup>70</sup>.

A começar pelos anos do pós-guerra, Spellman nos fala da relevância que os migrantes tecnicamente qualificados tiveram para os países europeus em sua reconstrução. Os poucos e seletos, em comparação com o grupo contrastante, que possuíam capacidade linguística para se alocar nos países do velho continente, e sobretudo formação técnica e relevante para o momento, como médicos e engenheiros, por exemplo, foram absorvidos e recepcionados pelas comunidades em reconstrução<sup>71</sup>. Em um momento de reestruturação social, e com o intuito de não repetir as causas que levaram ao conflito, as democracias ocidentais deram passos significativos para a integração, não somente dos migrantes, mas também de suas comunidades nacionais. A ressaltar, as raízes da hoje União Europeia datam dos primeiros anos da década de 1950 com a assinatura do Tratado de Paris em 1951.

Para Spellman os anos seguintes foram de alguma dualidade europeia, ao passo que os migrantes qualificados eram melhores recebidos, os refugiados eram indesejados e tratados com hostilidade. Entre estes dois grupos, haviam ainda os que eram absorvidos para as funções rechaçadas pelos europeus e por trabalhadores qualificados. Este contingente intermediário era absorvido para desempenhar os chamados “3D-Jobs”, a saber “*dirty, difficult and dangerous*”<sup>72</sup> - que se poderia considerar 4D e incluir *demeaning*<sup>73</sup> - normalmente mal remunerados. O autor considera também que entre os anos 1960 e 1990, houve uma diferenciação econômica muito clara entre os países do norte e do sul - respectivamente desenvolvidos e subdesenvolvidos - com um aumento exponencial entre os Produtos Internos Brutos (PIB) destes grupos. Spellman afirma que até meados da década de 1990, a dife-

rença entre os PIBs dos países europeus e dos subdesenvolvidos chegou a quase 40 vezes, diferença bastante relevante para os acontecimentos sociais mundiais<sup>74</sup>.

Enquanto isso, o processo migratório continuou crescendo, e não por acaso, dado o acúmulo de riquezas, a Europa manteve-se como um dos destinos principais das populações que não encontravam em seus países condições adequadas ou desejadas de vida. No entanto, após a queda do Muro de Berlim, marco simbólico do fim da Guerra Fria, os países europeus endureceram as regulamentações para migrantes, e começaram a assumir um discurso de que não era mais possível ajudar os expatriados como antes o fizeram. Tomou corpo uma mentalidade da Fortaleza Europa<sup>75</sup>, que se mantinha superior, e agora fechada, aos desfavorecidos que buscavam ali melhores condições de existência.

Spellman encaminha suas considerações sobre as condições dos migrantes, por fim, considerando os ataques terroristas de 11 de setembro de 2001 às Torres Gêmeas, nos Estados Unidos. Para o autor, na Europa, este acontecimento teve como consequência o aumento exponencial das regulações de entrada no continente, além da elevação da preocupação generalizada com a segurança dos países do mercado comum e de suas populações nacionais. Somado aos movimentos protecionistas da década anterior, o que se viu no início do século XXI foi um movimento político-social anti-migração, conduzido pelas forças governamentais de direita com grande apoio da população de seus países. Apesar de as leis e preocupações serem direcionadas a todos os imigrantes e refugiados, os desterritorializados muçulmanos e árabes se viram majoritariamente afetados por crescente escrutínio e vulnerabilidade, seja pela condição de seus países de origem, ou pela estereotipação a que são submetidos<sup>76</sup>.

Este panorama é extremamente significativo para compreender melhor os acontecimentos dos nossos dias, sobretudo a cadeia de fatos e consequências que se acumulam, subsidiados por interesses econômicos e explorações sociais, e não encontram paralelos de reparação pelos perpetradores das maiores violências, costumeiramente mais sutis e muito mais devastadoras que

- inaceitáveis, friso - atentados terroristas. Em continuidade ao histórico elucidado, me amparo no sólido e esclarecedor trabalho, *Identity, Belonging and Migration* (2011), que discorre sobre como os migrantes são vistos de um ponto de vista europeu, e sobretudo, o modo como a Europa, centro simbólico da civilização ocidental, é desafiada a se reinventar considerando as tragédias que fazem parte de sua história e intrínseca constituição.

Na abertura do trabalho, em *Migration, Discrimination and Belonging in Europe*, Delanty e colaboradores afirmam que “existe um amplo consenso de que o racismo está aumentando na Europa e uma de suas características é a hostilidade a migrantes, refugiados e pessoas em busca de asilo”<sup>77</sup>. Para os autores, este novo racismo que cada vez mais se assenta em nosso tempo é uma forma que tenta se disfarçar, não se mostrando em suas cores reais àqueles a quem é direcionado. Segundo Delanty, o que presenciamos é uma manifestação não abertamente expressa, codificada, difusa e permeada em ações do dia-a-dia, principalmente no discurso, de modo que a normalização da estereotipação do outro seja pacificada, domesticando críticas, e facilitando sua proliferação<sup>78</sup>.

Para os autores, esta ‘nova’ modalidade de expressar preconceito é tão paradoxal que chega a se exibir em afirmações anti-preconceituosas. Uma das raízes da codificação deste discurso podem ser traçadas ao período pós-segunda guerra, às referências que se faziam aos judeus, visto que não seria admissível tratá-los fora dos padrões de cordialidade e respeito depois de tudo o que foram submetidos nos anos anteriores. Uma das mais notáveis consequências desta prática velada, é que através da negação por meio do discurso enviesado e disfarçado, a extrema-direita conseguiu gradualmente apoio de parcela significativa das populações de seus países, legitimando crescente hostilidade para com imigrantes e não-nacionais<sup>79</sup>.

A ver sobre as características destas ações, ao invés de atitudes preconceituosas contra alguma religião específica, a cor da pele ou nacionalidades, as ações de negação dos indivíduos e grupos que não devem ser aceitos pelas nações europeias se dis-

farçam em afirmações de defesa de caráter social. Por exemplo, a proteção de trabalho para os nacionais e não para migrantes, ou a manutenção de privilégios do estado de bem-estar social, visto que migrantes e desterritorializados estariam sobrecarregando o sistema nacional, como a ocupação de moradias sociais ofertadas pelos estados, ou a demanda para os sistemas nacionais de saúde que atenderiam com menos estrutura os cidadãos daquele determinado país. Outra característica desta prática se dá através do ataque a práticas culturais diferentes, supondo que os migrantes não fazem questão de se incorporar ao novo estado em que se refugiam, ou mesmo não teriam capacidade cultural para tanto<sup>80</sup>.

Como disse de estas práticas estarem sobretudo difusas e permeadas no discurso, e mais este último ponto abordado, de como os migrantes são atacados por sua presumida incompetência cultural, fica claro que um dos principais mecanismos de diferenciação, estereotipação e depreciação deste grupo se dar pela língua. Enfatizo este ponto por tê-la como substrato fundamental deste trabalho, a literatura. É crucial entender que não somente, através do romance estudado, proponho uma integração de culturas e modos de existência, mas também, o que poderia ser um ponto frágil de minha pesquisa - lidar com um romance em sua tradução inglesa, de um livro originalmente escrito em árabe - procuro integrar modos distintos de abordagem do mundo - as línguas - que lidam com as mesmas questões - integração, trânsitos culturais, e pertencimento, por exemplo - em um universo múltiplo como nosso tempo globalizado.

A esta suposta nova forma de expressar preconceitos, que fundem xenofobias e racismos para com os outros que não atendem a um suposto ideal de ser, *Identity, Belonging and Migration* denomina como *Xeno-Otherism*<sup>81</sup>. Também reconhecido e nominado como racismo cotidiano, ou racismo sincrético, o *xeno-otherism* institui-se como uma prática pervasiva em todas as camadas da sociedade, identificada não somente em indivíduos, mas também em instituições. No âmbito institucional, as práticas do *xeno-otherism* são identificadas como discriminação institucional, sendo definidas como práticas gerais e abrangentes de exclusão

de determinados grupos a diversos serviços sociais, atestando o fracasso coletivo, tanto das instituições que as promovem, quanto dos indivíduos encarregados de desempenharem as ações institucionais<sup>82</sup>.

Neste ponto, os autores fazem uma ponderação sobre a diferença entre desigualdade e discriminação, ao afirmar que ambos podem ser complementares, mas em nenhum momento são excludentes a si mesmos. Delanty deixa claro que uma sociedade que por ventura não seja discriminatória, ainda assim pode ser desigual e oferecer acessos distintos a grupos distintos que compõem esta dada sociedade<sup>83</sup>. Os autores completam que a ausência eventual de práticas discriminatórias devem ser reforçadas continuamente para que se suprimam igualmente as desigualdades que inerentemente compõem a vida social. Outro ponto é que estas desigualdades institucionalizadas reverberam no interior das sociedades, refletindo as desiguais relações de poderes que possibilitam as práticas de agressão e opressão, sejam elas simbólicas, ou se concretizem por meio de violências corporais, de práticas de revista em barreiras instituídas pelas forças de vigilância, prisões ilegais, torturas e assassinatos.

Esta distinção e correlação apontada pelos autores é relevante para não haver dúvida sobre a forma de perpetração e continuidade do *xeno-otherism* e da discriminação institucional. Amparados em Bourdieu e Giddens, os autores lembram que práticas sociais institucionalizadas implicam na ação de atores sociais, necessariamente movidos por ações sociais. Ou seja, não somente a prática discriminatória envolve a intenção discriminatória, mas também as desigualdades instituídas refletem estas intenções, tornando-se, elas mesmas, focos irradiadores do desequilíbrio de forças presentes em nossa sociedade<sup>84</sup>. Assim, os preconceitos imbuídos no discurso de defesa nacional, supondo o limite do país como uma fronteira a ser respeitada, se revelam na prática do *xeno-otherism*, que institui uma divisão ainda mais cruel, uma exclusão interna entre seus habitantes através da criação simbólica de bordas e fronteiras, infelizmente materializadas em muros concretos ao redor do globo.



Na conclusão de *Identity, Migration and Belongings*, em *Discrimination as a Modern European Legacy*, Masoud Kamali apresenta ainda outras considerações de extrema significância para este trabalho. Amparado em conceitos discutidos anteriormente na obra, Kamali inicia seu texto com uma afirmação polivalente e problemática: “A Europa está assombrada por um dilema”<sup>85</sup>, diz o escritor iraniano, talvez em alguma intertextualidade com outro espectro centenário que ronda a Europa. Kamali prossegue com o questionamento de como o passado do continente não é simples fato dos livros de história, mas faz parte de sua história corrente e cotidiana. Anteriormente no livro o leitor é apresentado à ponderação de que a defesa de uma nação, povo, território ou cultura, não passa de uma criação elaborada por um certo número de pessoas que em algum momento na história viram necessários homogeneizar padrões para consolidação de um grupo. “Nenhuma nação moderna possuía uma determinada base étnica”<sup>86</sup>, lemos nas páginas de *Identity, Migration and Belongings*, e em seguida, que essas nações se consolidaram através de longos processos de homogeneização de uma nação como uma entidade cultural e política, com o objetivo específico de formar um povo, liderados por um grupo de governantes em um dado período<sup>87</sup>.

Segundo Kamali, o dilema enfrentado pela Europa data de sua constituição mais essencial, os anos profícuos do Iluminismo. Os leitores são apresentados à interrogação da abrangência dos princípios iluministas, como direitos iguais, universalismo, humanismo e democracia, e como estes se restringiam de fato às camadas governamentais adeptas aos cultos do cristianismo católico e protestante, mas nunca foram realmente direcionados aos outros, como judeus, islâmicos, ou aos povos do Novo Mundo e demais colônias<sup>88</sup>. Estas falhas primordiais sustentadas por conceitos iluministas basilares trazem à tona pontos gravíssimos da história mundial como as colônias espalhadas por todo o globo, escravidão e genocídios. Estes elementos, muito além de pertencerem a um passado esquecido, estão presentes na vida cotidiana e nos arranjos institucionais das nações europeias - e seus protótipos ultramarinos - dos dias atuais, em pleno 3º milênio de nossa era.

Como desdobramento deste dilema, talvez em sua característica mais intrínseca, está o questionamento de um valor essencial à Europa, o cosmopolitismo. Cosmopolitismo como ideal vai muito além de uma simples pluralidade, devendo positivamente incorporar a diferença e fazer com que estas diferenças coabitem de forma equânime o mesmo espaço. Além disso, o conceito de cosmopolitismo não supõe uma condição estável a que se possa alcançar e preservar. Ao contrário, está implícita uma condição de contínua mutabilidade, em que a autotransformação e a autoproblematização são inerentes às sociedades e aos indivíduos nestes contextos. A incompletude instalada no cerne do cosmopolitismo faz dele um processo contínuo, por consequência, obriga pensar, de modo efetivo e integrado, outras formas de pertencimento aos espaços ocupados. Somente após assumir esta constante revisão como elemento fundamental é possível vislumbrar a manutenção de uma sociedade sadia, minimamente consciente das transformações ocorridas em seus muitos espaços de convivência<sup>89</sup>.

Para trabalhar com o conceito de participação efetiva dos indivíduos na comunidade que habitam, duas perspectivas precisam ser consideradas. Se falamos anteriormente de uma sociedade desigual permeada de preconceitos, faz-se necessário imaginar que tipo de coletivo pertence a este espaço. Conceitualmente, o povo de uma nação se identifica por traços comuns ou afins a todos os seus pertencentes, com autonomia participativa no âmbito de suas relações, a dizer, com cidadania. Como pensar então, em um povo cosmopolita, que a característica mutável deste povo o faz questionar seus próprios laços, vínculos e raízes? Que tipo de cidadania é possível de forma equânime e efetiva aos indivíduos que coabitam no mesmo espaço?

No extremo do dilema europeu jaz, portanto, o questionamento do que é ser cidadão neste território, um ambiente historicamente permeado de culturas polivalentes, trajeto de rotas internacionais para todos os destinos geográficos do globo terrestre. De um povo, nação, ou qualquer identidade cosmopolita exige-se daqueles que as constituam, imaginação para elaborar novas formas de cidadania que vão além de bordas e fronteiras,

que eliminem as desigualdades e cessem as discriminações. Na obra narrativa ficcional analisada neste trabalho, este é um ponto fundamental de leitura, visto que as posturas do personagem principal continuamente se dirigem à harmonização entre os povos que habitam a região em que ele nasceu, foi criado, e assassinado. Para Kamal, todas as associações que ele faz à sua identidade de nascença, muito longe de diminuir o que ele era inicialmente, o capacitam cada vez mais como um indivíduo cosmopolita, a pensar-se continuamente em sintonia com o ambiente plural em que vive.

Ao situar um pouco mais especificamente esta seção, reflito sobre o contexto específico da literatura árabe no contexto do século XXI e particularmente que lida com a migração, marcadamente à Europa. Não é mau re-pontuar algumas questões já trabalhadas neste capítulo anteriormente, que começou com o histórico de convivência entre Europa e as terras islâmicas, numa relação longa e de mútuas influências. Em seguida, a consequência sobretudo da Primeira Grande Guerra, desdobramentos de um imperialismo europeu tardio, que deu forma ao que hoje se compreende sobre o Oriente Médio. Dali, o século XX seguiu em constantes conflitos, territoriais e simbólicos, a se definir a essência de povos e culturas que haviam sido divididas à força por interesses e princípios que não são fundamentais a elas mesmas. E por fim, a precarização da vida naquela região, a crescente divisão do mundo entre favorecidos e desfavorecidos, nos trouxe a um cenário permeado por venoso discurso de defesa e manutenção da tradição dos privilégios por parte das nações europeias de que, mesmo após todo seu histórico de ações, se julgam desconectados das consequências que produziram mundo afora, negando-se por vezes a participar de possíveis soluções.

Chego então a um panorama da literatura árabe em nossa contemporaneidade, para contextualizar o ambiente de sua ocorrência e algumas recorrências que noto em *O guardador de tabaco*, que sejam relevantes para a continuidade desta análise. No artigo *A global postcolonial: Contemporary Arabic literature of migration to Europe*, publicado em 2019 no *Journal of Postcolonial Writing*, Johanna

Sellman, faz uma leitura atualizada e consistente de autores de origem árabe - egípcios, sírios e iraquianos, por exemplo - que publicam obras que se conectam com a trajetória apresentada aqui, sobretudo as produções do século XXI, a que ela contrasta com produções das décadas de 1960 e 1970. Este marco temporal define-se sobretudo no ano de 1967, especificamente o evento que os países árabes definem como Naksa, ou revés, a saber, a derrota esmagadora dos países árabes para a recém-nascida nação de Israel, apoiada pelo Ocidente. Segundo a pesquisadora, após este período, a ideia duradoura, mas mutável do Nahda, de secularização do Islã e sua integração a alguns princípios ocidentais, teve um abrupto fim. A literatura árabe do novo milênio apresenta aos leitores um universo de migração forçada que não mais permite a idealização do exílio<sup>90</sup>.

Friso a relevância deste texto de Joanna Sellman para este trabalho por preencher uma lacuna que meu estudo não atende. Por focar minhas análises no romance de Ali Bader, de onde retiro inúmeras referências históricas, culturais e literárias, não me sobra muito espaço para trabalhar com outras obras de autores árabes para levantar recorrências, temas, estratégias e reflexões promovidos por uma grande gama de autores. Desta forma, o trabalho de Sellman ajuda esta análise em dar-lhe consistência, visto que algumas das propostas que enxergo em *O guardador de tabaco* não são aleatórias, mas condizentes e convergentes à produção literária árabe contemporânea.

Sellman afirma que apesar de os termos exílio e migração continuarem a ser usados nos tempos atuais, seus sentidos se tornaram cada vez mais fluidos. A não deixar dúvidas, o termo migração forçada representa literariamente a precariedade das condições materiais dos indivíduos que na vida real são submetidos à violência do exílio. Assim, no contexto do século XXI, cada vez mais as narrativas literárias exploram ideias de travessia de fronteiras por meio de práticas violentas, migração não-documentada, imaginação de pertencimento e interconexões que extrapolam os limites da cidadania. Este conjunto imagético reflete sobre as dolorosas condições de exílio de seus personagens, suas

lutas de experiência e os riscos de desvinculação individual com seus países de origem. As estratégias dos escritores convergem no uso de metáforas de desterro, paisagens ermas e convivências inóspitas, elementos absurdos e fantasias, a configurar um certo tipo de realismo de pesadelo, de modo a enfatizar as divisões e desigualdades do corrente processo de globalização no contexto global do século XXI<sup>21</sup>.

Por fim, Sellman chama a atenção para a capacidade da literatura de ser e estabelecer um espaço de transição entre realidades, permitindo o confronto de ideologias, do mundo material e suas representações. Desta forma, a narrativa literária se constitui como uma prática ética, abrindo espaço para repensar conceitos de pertença e fronteiras, interconexões e cidadania, no mundo em geral, um espaço de realidades e contextos sobrepostos. Sobre tudo quanto à representação dos movimentos migratórios, esta literatura impõe uma ética nômade, produzindo uma conscientização transindividual que nubla as fronteiras cruzadas, a dessacralizar espaços constituídos e bem definidos, *a priori*, instituindo o elemento do estranho no seio da comunidade que recebe esses indivíduos dilacerados. Tudo isso reposiciona a literatura de migração árabe contemporânea como exemplos da literatura pós-colonial e global, de tal forma que pode ser lida em todo o mundo a proporcionar a revisão das realidades em que vivemos<sup>22</sup>.

### **Razões bárbaras**

No artigo publicado em 1993, *Clash of Civilizations?*, Samuel Huntington afirma que, naquele momento, o mundo passava por uma transformação que viria a impactar nas formas de interação global. Para Huntington, estes conflitos seriam uma última etapa de um longo processo iniciado há séculos, desde reinos a países, afetados pela Revolução Francesa, pela Primeira Guerra Mundial, e finalmente pelo fim da Guerra Fria. Neste percurso, as identidades a que indivíduos e grupos se vinculam, deixariam de ser definidas por suas fronteiras ou ideologias, assumindo caráter eminentemente cultural. Esta nova etapa seria a era dos conflitos

entre civilizações, sendo civilização uma entidade cultural, composta de diferentes níveis de heterogeneidade cultural de vilas, regiões, grupos étnicos, nacionalidades e grupos religiosos<sup>23</sup>.

Para o autor estadunidense, civilizações são dinâmicas e nunca estáveis, mas invariavelmente seriam o mais alto e amplo conceito a que os seres humanos se identificam, por vinculações subjetivas e objetivas, como língua, religião, história e instituições. No entanto, ele enfatiza que os povos ocidentais tendem a pensar em sua vinculação nacional como princípio orientador das políticas globais, mesmo que esta forma de articulação coletiva tenha se consolidado há somente poucos séculos<sup>24</sup>.

O autor de *Clash of Civilizations?*, aponta que os futuros conflitos globais acontecerão com base em matrizes culturais civilizacionais amparado em algumas razões, sendo elas: que as diferenças entre civilizações são mais fundamentais que entre diferenças ideológicas e religiosas; que o aumento da interação entre os povos evidenciará estas divergências, aumentando as rivalidades; que o enfraquecimento dos estados nacionais, promovido pela modernização econômica, será preenchido por movimentos fundamentalistas; que o ocidente será crescentemente confrontado pelos não-ocidentais em uma tentativa de desocidentalizar o mundo; que dado o fim das ideologias dicotômicas da Guerra Fria, a pergunta que definirá a posição dos atores políticos deixará de ser “De que lado você está?”<sup>25</sup>, e será substituída por “O que você é?”<sup>26</sup>; e que por fim, a regionalização da economia fortalecerá blocos regionais, em oposição a trocas globais<sup>27</sup>.

Huntington aponta ainda para uma atualizada dicotomia “nós’ contra ‘eles”<sup>28</sup> definida por identidades étnicas e religiosas, em que de um lado estaria o ocidente cristão a promover os valores da democracia, e de outro a cristandade ortodoxa e o islamismo. Sobre a oposição de forças entre “civilizações islâmicas e ocidentais”<sup>29</sup>, Huntington levanta o histórico de conflitos desde a fundação da religião maometana, sua superioridade até o século XVII, e da retomada e consolidação do poder ocidental sobre o norte da África e do Oriente Médio. Ele prossegue a afirmar que após a Segunda Guerra Mundial, o conflito entre os supostos la-

dos, o Ocidente “começou a recuar”<sup>100</sup>, apontando como indícios o desaparecimento dos impérios coloniais, a ascensão do nacionalismo árabe, o fundamentalismo islâmico, e a dependência do Ocidente da riqueza energética do médio oriente, riqueza esta que se convertia também em maior armamento, evidenciando, sobretudo nas guerras contra Israel, um ressentimento árabe contra o Ocidente, sendo este mais um sinal de que os conflitos militares entre o Ocidente e o Islã<sup>101</sup>, não somente é improvável de diminuir, como deve se tornar mais violenta<sup>102</sup>.

Apesar desta suposta elevação do Islã, Huntington não hesita em afirmar que

O Ocidente está agora em um extraordinário pico de poder em relação às outras civilizações [e] o Ocidente não hesitou em lançar seu peso sobre o mundo árabe (...) usando instituições internacionais, poder militar e recursos econômicos para fazer o mundo caminhar de forma a manter a proeminência Ocidental, proteger interesses Ocidentais e promover os valores econômicos e políticos do Ocidente.<sup>103</sup>

Não obstante declarada superioridade do ocidente, o autor afirma ainda que a principal disputa de forças entre civilizações será militar e econômica, ao passo que as diferenças “em cultura, ou seja, valores e crenças básicas, são a segunda fonte de conflitos”<sup>104</sup>. É no mínimo curioso, a despeito desta primazia das disputas militares, a ênfase no aspecto cultural dos conflitos. O autor afirma em seguida que as ideias ocidentais de “individualismo, liberalismo, constitucionalismo, direitos humanos, igualdade, liberdade, a orientação pelas leis, democracia, mercados livres, e a separação entre a igreja e o estado, frequentemente possuam pouca ressonância nas culturas Islâmica, Confuciana, Japonesa, Hindu, Budista ou Ortodoxa”<sup>105</sup>. Ele afirma, inclusive, que os esforços ocidentais para propagar tais valores são rejeitados por representarem um “imperialismo dos direitos humanos”<sup>106</sup>, por parte de “fundamentalismos religiosos da nova geração das culturas não-ocidentais”<sup>107</sup>.

Huntington propõe que a civilização Ocidental seria um modelo a ser seguido por todas outras, por ser esta uma civilização

universal, e afirma que a simples ideia de que possa existir uma civilização universal é uma ideia ocidental, “em direta oposição com o particularismo da maioria das sociedades asiáticas e sua ênfase no que os distingue dos outros povos”<sup>108</sup>. A ponderação continua com a afirmação de que os obstáculos para países não-ocidentais se juntarem ao Ocidente varia consideravelmente, e são marcantes, por exemplo, para as sociedades muçulmanas, para as quais “por razão de cultura e poder, não o desejarem, ou não serem capazes, de se juntar ao Ocidente, competem com o Ocidente para desenvolverem seu próprio poder político, militar e econômico”<sup>109</sup>. Apesar de encaminhar o encerramento de seu artigo afirmando que, apontar, como o faz, as possíveis causas de futuros conflitos mundiais, “não é advogar pelo desejo de conflitos entre as civilizações”<sup>110</sup>, Huntington conclui seu argumento com uma advertência ao Ocidente para conter os avanços e ameaças das civilizações não-ocidentais: “manter o poder econômico e militar necessários para proteger seus interesses em relação a essas civilizações”<sup>111</sup>.

Para corroborar seu ponto inicial, de que os próximos conflitos que irão marcar o globo serão de natureza cultural, Huntington também aconselha ao Ocidente desenvolver uma melhor compreensão dos princípios religiosos e filosóficos “subjacentes a outras civilizações e as maneiras pelas quais as pessoas nessas civilizações veem seus interesses”<sup>112</sup>. Não creio, porém, dada a exposição de argumentos, que esta busca por conhecimento leve de fato a qualquer tipo de convivência harmônica entre povos. A meu ver, a posição de Huntington é alarmista de um conflito contra uma ameaça gratuita por povos que atacam o Ocidente por não conseguirem equiparar sua grandiosidade. O autor estadunidense não pondera em qualquer momento, no entanto, os séculos de exploração, opressão e violência sofridos por estas nações ditas ressentidas, cujos causadores são o centro deste mesmo Ocidente referencial que ele aponta como o ápice civilizatório do momento em que ele publicou seu texto.

Edward Said, em *The Myth of 'The Clash of Civilizations'*, comenta o artigo de Huntington que aponta para uma imaginada nova



dinâmica da política mundial pós-guerra fria, não mais entre ideais diferentes, mas entre civilizações. Entre suas primeiras observações, Said pontua como nas análises e previsões do estadunidense, “muito mais atenção, uma atenção hostil, é dada ao Islã do que a qualquer outra civilização, incluindo o Ocidente”<sup>113</sup>, e que o discurso agressivo e nacionalista revela seu interesse em prorrogar os conflitos da Guerra Fria por outros meios, mantendo viva a ideia de vivermos tempos de guerra<sup>114</sup>.

Para Said, Huntington repete o gesto orientalista ao considerar as civilizações como monolíticas e homogêneas, incorrendo na velha dualidade nós e eles, cujo polemismo define de modo reducionista o povo islâmico, como se seu suposto anti-ocidentalismo fosse sua característica mais marcante<sup>115</sup>. Para o pensador palestino, este movimento lembra a antiga política colonial refletida no lema da *mission civilisatrice*, à qual se sustenta a “ideia de que algumas raças e culturas têm um objetivo maior na vida”<sup>116</sup>, o que daria aos países mais poderosos e desenvolvidos “o direito de colonizar os outros (...) em nome de um ideal nobre”<sup>117</sup>. O professor afirma ainda que as potências imperiais “inventam sua própria teoria do destino cultural para justificar suas ações no exterior”<sup>118</sup>, para que, de alguma forma, estas ideias edificantes possam redimir sua busca por poder<sup>119</sup>.

Precisamente no momento do século XIX em que entre as potências europeias e estadunidense começa a se difundir uma retórica de auto-justificação cultural, desenvolve-se uma retórica de resposta entre os colonizados, que fala em termos de unidade, independência e autodeterminação africana, asiática, árabe ou muçulmana.<sup>120</sup>

O jogo de forças não se expressava somente na força bruta dos dominantes, mas também era percebida nas linguagens e nas posturas dos povos subjugados, favorecendo uma “retórica de pertencimento (...) no coração de cada movimento de independência”<sup>121</sup>. Tanto no cenário Colonial como Pós-Colonial, as interações retóricas, culturais e civilizacionais seguiam com frequência dois caminhos. O primeiro era considerado utópico,

prezava pela integração dos povos, e por meio da atuação das Nações Unidas no contexto pós-Segunda Guerra Mundial, permitiu tentativas inclusive governamentais de coexistência e voluntária limitação de soberania em prol da harmonia entre povos e culturas<sup>122</sup>. O segundo considerava as culturas específicas e distintas, a ponto de rejeitar a interação e fazer guerra aos vizinhos; os adeptos desta visão são os defensores de sistemas como o da Guerra Fria ou do Confronto de Civilizações que desejam uma separação de suas culturas de todas as demais<sup>123</sup>.

Said nos lembra que rótulos são reducionistas, e que afirmações sobre o que culturas e civilizações são ou devem ser, sempre envolvem disputas sobre a definição, a sugerir que vivemos não uma etapa do confronto de civilizações, mas de definições<sup>124</sup>. Ele diz também, que como qualquer cultura, o Islamismo também possui grande quantidade de correntes, e tentar supor que uma identidade civilizacional possa ser algo estável e inalterável é desconsiderar a verdade sobre os fatos da interação humana no globo terrestre<sup>125</sup>. O professor nos dá o exemplo de seu próprio campo de estudos, a literatura comparada, comentando que há um “compromisso com as relações entre as literaturas quanto à sua reconciliação e harmonia, apesar da existência de poderosas barreiras ideológicas e nacionais entre elas.”<sup>126</sup>

A exemplificação procura mostrar os benefícios dos empreendimentos coletivos, e a dizer especificamente em seu campo de estudo e atuação, Said faz referência a uma longa tradição “que existiu em todas as sociedades modernas e antigas entre estudiosos, artistas, músicos, visionários e profetas, para tentar chegar a um acordo com o outro, com aquela outra sociedade ou cultura que parece tão estranha e tão distante”<sup>127</sup>, mesmo que “as tradições não sejam realmente entidades maravilhosamente estáveis (...), mas sim abstrações que podem ser facilmente criadas, destruídas, manipuladas e assim por diante”<sup>128</sup>. Encaminhando para o fim de sua análise, Said enfatiza que para ele,

a parte mais fraca da tese do choque de culturas e civilizações é a rígida separação assumida entre elas, apesar da evidência contundente de que o mundo de hoje é, na verdade,

um mundo de misturas, de migrações e de cruzamentos, de fronteiras transpostas. (...) Não existem culturas ou civilizações isoladas.<sup>129</sup>

Para o autor de *Orientalismo*, quanto mais insistirmos na separação de culturas, mais incertos seremos sobre nós mesmos e sobre os outros, para o pensador, a noção de uma civilização exclusiva e fechada em si mesmo é uma ideia impossível<sup>130</sup>. Ele nos sugere ser muito mais interessante considerar as ameaças à vida do ponto de vista de toda a raça humana, desde a pauperização das condições de vida para milhares de pessoas no mundo, a conflitos bélicos devastadores, pois independente das transformações que possam ocorrer, a sobrevivência se ancora nos conceitos de comunidade, entendimento, simpatia e esperança, e não no confronto entre civilizações<sup>131</sup>.

No livro *Escritos barbaros. Ensayos sobre razón imperial y mundo árabe contemporáneo*, o professor chileno Rodrigo Bolton propõe problematizar a multiplicidade das formas de luta que se dão entre o termo ‘razão imperial’ e ‘mundo árabe’<sup>132</sup>. Com o termo ‘razão imperial’, o autor designa uma racionalidade muito precisa e historicamente arranjada que provém de uma matriz pastoral, transformando o mundo conforme o discurso fundamental do humanismo liberal como estratégia do poder governamental. Assim, não há diferença entre razão imperial e seu modo de proceder, visto que mundo, para tal razão, se materializa como o reino de uma economia em que a superposição e coexistência dos termos evangelização, civilização e democratização convergem em uma mesma matriz pastoral que desde 1492 se realiza como império<sup>133</sup>.

Por definição, Bolton diz que “a razão imperial terá como seu objeto de domínio a tudo o que chamamos ‘mundo’”<sup>134</sup>, não obstante, o autor se refere em seu texto ao mundo árabe em particular. O termo ‘mundo árabe’, para o autor, designa um conjunto múltiplo de formas de vida que resistem a ser modificadas sob os moldes de quem promove a razão imperial. Assim, mundo árabe se projeta mais como uma complexidade do que uma totalidade, uma trama de relações múltiplas ao invés de uma unidade

com limites bem definidos, de forma que a expressão não pode designar uma identidade precisa, senão uma heterogeneidade de formas de vida que não podem ser territorializadas em uma geografia particular, configurando-se em uma fuga constante de fronteiras que escapa a cartografias e geopolíticas. Para Bolton, mundo árabe designa uma vida aberta ao outro que se representa em um campo de tensões múltiplas e permanente conflito, como todo o mundo<sup>135</sup>.

Nos *Escritos barbaros*, o autor propõe que como é global a razão imperial, globais também sejam as formas de resistência. Para ele, sua obra pretende demonstrar que a bondade do humanismo imperial habita a crueldade do racismo, de forma que o otimismo do progresso civilizatório representa a catástrofe dos povos<sup>136</sup>. A problematização do conceito de civilização projeta a presente crítica como uma reflexão radical em torno da configuração contemporânea do espaço: interior e exterior, civilizado e bárbaro, ocidente e oriente, que não fazem mais que perpetuar a métrica espacial implementada pelo paradigma civilizatório<sup>137</sup>. Segundo Benveniste, os usos do termo civilização designam um processo de esforço sistemático para fazer com que os indivíduos observem espontaneamente as normas da convivência, transformando assim os hábitos da sociedade nas condições de uma urbanização progressiva, o que promoveria a articulação do conceito com um movimento disciplinar da população<sup>138</sup>.

Os bárbaros sempre estiveram distantes dos limites do *imperium*, até meados do século XVIII, quando a modernidade, período em que se cunhou o termo civilização, inaugura a ideia de que os bárbaros estão no interior desse *imperium*. O termo civilização assume assim um caráter dinâmico que expressa o processo contínuo pelo qual deverá ser continuamente civilizada a barbárie. A época moderna se definirá em função do inimigo interno, que será prontamente taxado sob a alcunha de estrangeiro, forasteiro, fora da lei, ou terrorista. Sob esta perspectiva, a dicotomia civilização-barbárie implicará conceber a sociedade como um campo de forças onde a barbárie, decorrente da dimensão irreduzível de sua negatividade, exigirá uma intervenção contínua da norma sobre a população<sup>139</sup>. Não se trata mais de que os bárbaros venham

de longe para destruir nossa civilização, e sim que a própria civilização carrega em si mesma a barbárie, que é caracterizada pelo conceito de povo<sup>140</sup>.

Ressaltando aqui a perspectiva abrangente deste trabalho, buscando em alguma medida exemplificar que os processos de dominação e opressão são contínuos e não respeitam fronteiras, trago aqui uma breve consideração e paralelo estabelecido entre os países do Oriente Médio e América Latina, pelo professor estadunidense Bruce Farcau em *Lessons from Latin America for the Muslim World* (2005), texto parte da coletânea *Modernization, Democracy, and Islam*. Confirmando a perspectiva belicosa dos confrontos civilizacionais sustentada por Huntington, Farcau afirma na abertura de seu texto que “o fato de os estabelecimentos militares terem desempenhado um papel central no desenvolvimento político dos países do terceiro mundo ao longo de meio século não deveria ser surpreendente”<sup>141</sup>.

Bruce Farcau prossegue trazendo à tona o pessimismo relacionado à implementação da democracia nos países do Oriente Médio; seu exemplo é de cara relevância a este trabalho, visto se tratar do contexto motivador da narrativa do romance. “Nos dias imediatamente anteriores e posteriores à guerra de 2003 no Iraque, muitos analistas expressaram dúvidas se a democracia pode ser estabelecida e sobreviver no Oriente Médio; a opinião dominante era que isto não é possível”<sup>142</sup>. Farcau informa ao leitor que a evidência empírica sobre a qual se ampara seu estudo, aponta que somente a Turquia, dentre os países islâmicos, não só no Oriente Médio, possuía uma democracia funcional<sup>143</sup>, “governos pós-independência ostentando pelo menos alguma aparência de práticas democráticas tiveram vida curta ou foram meras fachadas de regimes essencialmente autoritários”<sup>144</sup>.

Esta observação é importante por atestar a ausência de governos compreensivos com os povos, locais e migrantes, que habitavam seus territórios, um indicativo da presença de regimes autoritários em que se faziam valer as vontades dos dominantes. Apresentando seu paralelo entre as civilizações indicadas no título de seu texto, ele questiona:

Por que tantos outros países na África, Ásia e América Latina experimentaram regimes não democráticos, em grande parte indistinguíveis daqueles do Oriente Médio, quando nenhum deles compartilha qualquer uma das características religiosas, étnicas, históricas ou econômicas do Oriente Médio que supostamente contribuíram ao fracasso da democracia nesta região?<sup>145</sup>

A recorrência dos regimes autoritários em várias regiões do mundo, conforme citado por Farcau, coincide com as civilizações consideradas bárbaras e oprimidas pelo poder metropolitano. O professor estadunidense pondera que “as causas apontadas para o fracasso da consolidação democrática na América Latina foram muito diferentes das mencionadas no caso do Oriente Médio. No entanto, existem algumas semelhanças”<sup>146</sup>. Não me aprofundarei nas considerações do professor Farcau, minha intenção em trazer a aqui seu trabalho foi ilustrar a interação e afinidades entre civilizações, como vimos acima, muitas vezes colocadas como antagonônicas, mas com semelhanças marcantes. Aproveito-me também do paralelo, para trazer a seguir as considerações de outro latino-americano sobre a interação entre as civilizações opressoras e dominadas.

No artigo *O entre-lugar do discurso latino-americano* escrito e publicado na década de 1970 pelo ensaísta, poeta, professor, contista e romancista brasileiro Silviano Santiago, muito me marca sua citação dos Ensaios de Montaigne acerca da surpresa do Rei Pirro, no século 3 a.C., ao enfrentar os supostos bárbaros de Beneventum, pois tal surpresa revela apenas o desconhecimento e a soberba dos gregos, o povo civilizado e poderoso deste específico embate. Para Santiago, a passagem demonstra a essência “do conflito eterno entre o civilizado e o bárbaro, entre o colonialista e o colonizado, (...) e o deslumbramento diante de uma descoberta extraordinária: os bárbaros não se comportam como tais”<sup>147</sup>.

Na hora do combate, instante decisivo e revelador, (...) o rei Pirro descobre que os gregos subestimavam a arte militar dos estrangeiros, dos bárbaros, dos romanos. O desequi-

líbrio (...) é antes de mais nada propiciado pela defasagem econômica que governa as relações entre as duas nações. No momento exato em que se abandona o domínio restrito do colonialismo econômico, (...) é necessário inverter os valores dos grupos em oposição, e talvez questionar o próprio conceito de superioridade.<sup>148</sup>

A citação apresenta ao leitor ainda outros elementos aos embates entre camadas supostamente dicotômicas, como a soberba ser proveniente de uma superioridade econômica de um grupo sobre o outro, e mais, a necessidade de questionamento de valores pré-estabelecidos isoladamente sem conhecimento do contexto das comunidades adjacentes. Apesar de Silviano Santiago se referir sobretudo ao contexto latino-americano, assim como ele buscou em raízes mais profundas um exemplo aos argumentos que discorre em seu texto, me amparo no mesmo exemplo e em suas considerações para ilustrar o contexto com que trabalho neste estudo. Lanço mão inclusive de sua proposição basilar ao usar estes elementos da história, “vamos falar do espaço em que se articula hoje a admiração do rei Pirro e de um provável processo de inversão de valores”<sup>149</sup> com a diferença que hoje se refere ao século XXI.

Para o professor brasileiro, interações conflituosas entre civilizações geralmente culminam na vitória não por questões culturais, a não ser pela imposição cruel de uma ideologia, somado ao uso arbitrário da violência, deixando transparecer mais a intenção de dominação que uma vontade de convivência<sup>150</sup>. Santiago prossegue e afirma que questões religiosas são costumeiramente utilizadas para justificar as violências, não só físicas, mas também sensíveis<sup>151</sup>, afinal, pela lógica catequista, “a doutrina religiosa e a língua europeia contaminam o pensamento selvagem, (...) na nova terra descoberta o código linguístico e o código religioso se encontram intimamente ligados”<sup>152</sup>.

Santiago denuncia que a ideologia colonialista se inscreve nas civilizações dominadas como certa repetição de valores que os subjugados deveriam incorporar, e que esta cópia ou simulacro devem ser semelhantes ao original, mesmo que não haja nenhu-

ma originalidade nesta troca, seja por tratar-se da imposição de uma cultura que se apropriou de elementos mistos ao longo de sua consolidação, seja pelo apagamento sistemático da origem dos dominados pelos dominadores, “pelo extermínio constante dos traços originais, pelo esquecimento da origem”<sup>153</sup>. O professor argumenta que a inferioridade das civilizações ‘bárbaras’ é “controlada pelas mãos que manipulam a generosidade e o poder, o poder e o preconceito”<sup>154</sup>, mas na contramão desta opressão sistemática e programada, emerge

uma nova sociedade, a dos mestiços, cuja principal característica é o fato de que a noção de unidade sofre reviravolta, é contaminada em favor de uma mistura sutil e complexa entre o elemento europeu e o elemento autóctone - uma espécie de infiltração progressiva efetuada pelo pensamento selvagem, ou seja, abertura do único caminho possível que poderia levar à descolonização.<sup>155</sup>

Assim, segundo o autor, a cultura dominante que acreditava manter sua pureza, é acometida “por miúdas metamorfoses, por estranhas corrupções”<sup>156</sup>, e sofre oposição de seus dominados por meio de “sabotagem dos valores culturais e sociais impostos (...) que afeta definitivamente (...) dois sistemas principais que contribuíram à propagação da cultura ocidental entre nós: o código linguístico e o código religioso”<sup>157</sup>. Santiago constata que a América Latina não pode mais retornar à idealizada pureza, inocência e isolamento, nem se fechar em si mesma ou alcançar a suposta unidade dos imperialistas, por isto deve assinalar sua diferença e sua presença, pois a passividade reduziria a capacidade de resistência, e o silêncio é resposta desejada pelo imperialismo cultural<sup>158</sup>. Vejo nas posturas do protagonista de *O guardador de tabaco* a mesma sugestão ao Oriente Médio, que, assim como a América Latina, compreende vários povos e tradições bastante diversas, e essas particularidades devem ser consideradas.

Para ele, a “América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que



os europeus exportavam”<sup>159</sup>. Dentre estes elementos exportados estava a arte, e conectando o código linguístico europeu e a resistência colonial por meio de seus artistas intelectuais, o ensaísta brasileiro traz o debate político para o seio da criação artística. Compreendo dos argumentos de Santiago que a mera apropriação dos modelos de arte colocados em circulação pela metrópole colocam os artistas das civilizações conquistadas como simples parasitas, e que a revogação dos padrões europeus e a imaginação são as melhores alternativas de resistência<sup>160</sup>.

Uma vez que se concebe como forma de produção o conhecimento que adquirimos em nossas trajetórias, o ato de leitura - mas não uma leitura rasa que reforce forças dominadoras - implica já numa organização de outra postura, mais confiante<sup>161</sup>. Por parte dos artistas, tomando como ilustração o caso de Jorge Luis Borges em *Pierre Menard, autor del Quijote*, Santiago aponta para um processo criativo em que o artista absorve o código da metrópole e domina-o para produzir como lhe convier, no entanto, este processo exigiria a “recusa [da] liberdade total na criação”<sup>162</sup>.

O professor afirma que a rejeição consciente da liberdade, de autonomia e unidade individual ou coletiva, “poder que é tradicionalmente delegado ao artista (...), é controlada pelo modelo original, assim como a liberdade dos cidadãos dos países colonizados é vigiada de perto pelas forças da metrópole”<sup>163</sup>, é um modo efetivo de marcar a presença do elemento híbrido, que “se instala na transgressão ao modelo, no movimento imperceptível e sutil de conversão, de perversão, de reviravolta”<sup>164</sup>.

## Notas

1. (DEMANT, 2015, p.37)
2. (DEMANT, 2015, p.58)
3. (DEMANT, 2015, p.59)
4. (SUSSER, 2017, p.15)
5. (SUSSER, 2017, p.15) New ideas, such as equality before the law, individual rights, and nationalism gave rise to new forms of identity and to new forms of organization of the political community
6. (SUSSER, 2017, p.16)
7. (SUSSER, 2017, p.16) Eastern Question

8. (SUSSER, 2017, p.16) The Sick Man of Europe
9. (SUSSER, 2017, p.16) The fear of the European powers was that a decline or collapse of the Ottoman Empire, could lead to a European struggle for the remnants of the Empire that would upset the balance of power in Europe and set the stage for an awfully destructive European war. Seeking to prevent such an outcome the European powers, generally speaking, shared the collective interest to preserve the integrity of the Ottoman Empire, despite its weakness, to forestall the disintegration of the Empire and thereby to avoid the destabilization of the power relations in Europe
10. (SUSSER, 2017, p.20)
11. (SUSSER, 2017, p.64-65)
12. (SUSSER, 2017, p.74)
13. (SUSSER, 2017, p.75)
14. (SUSSER, 2017, p.12) During the 19th century and the emergence of the nationalist idea, there was a trend of what we can call the “territorialization” of identity. It was not enough for indigenous communities to live in their particular locations. Under the impact of European ideas, these religious minorities sought a territorial identity in the form of a state. The creation of these territorial identities led to bloody clashes between different religious and national groups. (...) “Territorialization” of identity, therefore, had some very nasty consequences
15. (SUSSER, 2017, p.98)
16. (SIMON, 2004, p.44)
17. (SIMON, 2004, p.46)
18. (SUSSER, 2017, p.2) there was no Palestinian people, nor Syrian, or Iraqi people when their respective states were created. But with time, with the existence of these states, nations did emerge with a particular territorial identity
19. (LEED, 1979, p.21-24)
20. (GINZBURG, 2003, p.66)
21. (SUSSER, 2017, p.121-122)
22. (SUSSER, 2017, p.123-124)
23. (BADER, 2011, p.11)
24. (BADER, 2011, p.15)
25. (SUSSER, 2017, p.3)
26. (SHIELDS, 2004, p.50)
27. (SHIELDS, 2004, p.51-52)
28. (SHIELDS, 2004, p.58)
29. (BADER, 2011, p.16)
30. (HALL, 1995, p.277)

31. (HALL, 1995, p.278)
32. (HALL, 1995, p.279)
33. (HALL, 1995, p.279) it was Arab middlemen who brought eastern goods to the European seaports of the Mediterranean and Black Sea to sell
34. (HALL, 1995, p.288) the challenge from Islam was an important factor in hammering Western Europe and the idea of "The West" into shape
35. (HALL, 1995, p.291-292)
36. (HALL, 1995, p.293) power and knowledge directly imply one another
37. (FOUCAULT, 1978, p.186)
38. (FOUCAULT, 1978, p.187)
39. (FOUCAULT, 1978, p.194)
40. (SAID, 2004, p.869) faith in the ongoing and literally unending process of emancipation and enlightenment
41. (KANT, 2017, p1)
42. (SAID, 2004, p.870)
43. (SAID, 2004, p.870)
44. (SAID, 2004, p.870-871)
45. (SAID, 2004, p.871)
46. (SAID, 2004, p.871)
47. (SAID, 2004, p.873-874)
48. (SAID, 2004, p.874) rights of the Palestinian people to national self-determination
49. (SAID, 2004, p.874-875) is that the struggle for equality in Palestine/Israel should be directed toward a humane goal, that is, co-existence, and not further suppression and denial
50. (SAID, 2004, p.876-878)
51. (SAID, 2004, p.878)
52. (SAID, 2004, p.878)
53. (BHABHA, 2012, p.51)
54. (BHABHA, 2012, p.52)
55. (BHABHA, 2012, p.53)
56. (BHABHA, 2012, p.53)
57. (BHABHA, 2012, p.54)
58. (BHABHA, 2012, p.55)
59. (BHABHA, 2012, p.56)
60. (BHABHA, 2012, p.56)
61. (BHABHA, 2012, p.57)
62. (FISCH, 2015, p.8)

63. (FISCH, 2015, p.8)
64. (FISCH, 2015, p.9)
65. (UN, 1967 & 1976) All peoples have the right of self-determination. By virtue of that right they freely determine their political status and freely pursue their economic, social and cultural development
66. (FISCH, 2015, p.11-12)
67. (SUSSER, 2017, p.1)
68. (FISCH, 2015, p.13-14)
69. (SPELLMAN, 2008, p.11)
70. (SPELLMAN, 2008, p.12-13)
71. (SPELLMAN, 2008, p.9)
72. (SPELLMAN, 2008, p.18) sujo, difícil e perigoso
73. degradante
74. (SPELLMAN, 2008, p.13)
75. (SPELLMAN, 2008, p.14)
76. (SPELLMAN, 2008, p.16-17)
77. (DELANTY et al., 2011, p.1) there is widespread agreement that racism in Europe is on the increase and that one of its characteristic features is hostility to migrants, refugees and asylum-seekers.
78. (DELANTY et al., 2011, p.2)
79. (DELANTY et al., 2011, p.2)
80. (DELANTY et al., 2011, p.2)
81. (KAMALI, 2011, p.302)
82. (DELANTY et al., 2011, p.3)
83. (DELANTY et al., 2011, p.6)
84. (DELANTY et al., 2011, p.5)
85. (KAMALI, 2011, p. 301) Europe is haunted by a dilemma
86. (KAMALI, 2011, p.304) No modern nation possessed a given ethnic basis
87. (KAMALI, 2011, p.304-305)
88. (KAMALI, 2011, p.301-302)
89. (DELANTY et al., 2011, p.14)
90. (SELLMAN, 2019, p.756-758)
91. (SELLMAN, 2019, p.751-753)
92. (SELLMAN, 2019, p.760-762)
93. (HUNTINGTON, 1993, p.32)
94. (HUNTINGTON, 1993, p.33)
95. (HUNTINGTON, 1993, p.33) Which side are you on?
96. (HUNTINGTON, 1993, p.33) What are you?
97. (HUNTINGTON, 1993, p.34)
98. (HUNTINGTON, 1993, p.36) 'us' versus 'them'

99. (HUNTINGTON, 1993, p.37) Western and Islamic civilizations
100. (HUNTINGTON, 1993, p.38) began to retreat
101. (HUNTINGTON, 1993, p.38)
102. (HUNTINGTON, 1993, p.37-38)
103. (HUNTINGTON, 1993, p.42) The West is now at an extraordinary peak of power in relation to other civilizations [and] the West did not hesitate to throw its weight around in the Arab world (...) using international institutions, military power and economic resources to run the world in ways that will maintain Western predominance, protect Western interests and promote Western political and economic values
104. (HUNTINGTON, 1993, p.42) in culture, that is basic values and beliefs, are a second source of conflict.
105. (HUNTINGTON, 1993, p.42) individualism, liberalism, constitutionalism, human rights, equality, liberty, the rule of law, democracy, free markets, the separation of church and state, often have little resonance in Islamic, Confucian, Japanese, Hindu, Buddhist or Orthodox cultures.
106. (HUNTINGTON, 1993, p.42) human rights imperialism
107. (HUNTINGTON, 1993, p.42) religious fundamentalism by the younger generation in non-Western cultures.
108. (HUNTINGTON, 1993, p.42) directly at odds with the particularism of most Asian societies and their emphasis on what distinguishes one people from another.
109. (HUNTINGTON, 1993, p.44) for reason of culture and power do not wish to, or cannot, join the West, compete with the West by developing their own economic, military and political power.
110. (HUNTINGTON, 1993, p.46) is not to advocate the desirability of conflicts between civilizations
111. (HUNTINGTON, 1993, p.47) to maintain the economic and military power necessary to protect its interests in relation to these civilizations.
112. (HUNTINGTON, 1993, p.47) underlying other civilizations and the ways in which people in those civilizations see their interests
113. (SAID, 1998, p.2) great deal more attention, hostile attention, is paid to Islam than to any other civilization including the West
114. (SAID, 1998, p.3)
115. (SAID, 1998, p.4)
116. idea that some races and cultures have a higher aim in life
117. (SAID, 1998, p.5) the right to colonize others (...) in the name of a noble ideal
118. (SAID, 1998, p.5) invent their own theory of cultural destiny in order to justify their actions abroad

119. (SAID, 1998, p.6)
120. (SAID, 1998, p.6) At precisely the moment in the nineteenth century that among the European and American powers a rhetoric of cultural self-justification begins to be widespread, a responding rhetoric among the colonized people develops, one that speaks in terms of African or Asian or Arab or Muslim unity, independence, self-determination
121. (SAID, 1998, p.6) rhetoric of belonging (...) at the heart of each independence movement
122. (SAID, 1998, p.6)
123. (SAID, 1998, p.7)
124. (SAID, 1998, p.7)
125. (SAID, 1998, p.8)
126. (SAID, 1998, p.8-9) commitment to the relationships between literatures as to their reconciliation and harmony despite the existence of powerful ideological and national barriers between them
127. (SAID, 1998, p.9) that has existed in all modern and ancient societies among scholars, artists, musicians, visionaries and prophets, to try to come to terms with the other, with that other society or culture that seems so foreign and so distant
128. (SAID, 1998, p.9) traditions are really not the wonderfully stable things (...) but rather abstractions that can quite easily be created, destroyed, manipulated and so on
129. (SAID, 1998, p.9) the weakest part of the clash of cultures and civilizations thesis is the rigid separation assumed between them despite the overwhelming evidence that today's world is, in fact, a world of mixtures, of migrations and of crossings over, of boundaries traversed. (...) There are no insulated cultures or civilizations.
130. (SAID, 1998, p.10)
131. (SAID, 1998, p.10)
132. (BOLTON, 2016, p.10)
133. (BOLTON, 2016, p.10-11)
134. (BOLTON, 2016, p.11) la razón imperial tendrá como su objeto de dominio a todo lo que llamamos 'mundo'
135. (BOLTON, 2016, p.11)
136. (BOLTON, 2016, p.11-12)
137. (BOLTON, 2016, p.18)
138. (BOLTON, 2016, p.18-19)
139. (BOLTON, 2016, p.21)
140. (BOLTON, 2016, p.25)
141. (FARCAU, 2005, p.133) fact that the military establishments have played a central role in the political development of third world countries

over the half century should not be surprising

142. (FARCAU, 2005, p.133-134) In the days immediately before and after the 2003 Iraq war, many analysts expressed doubt whether democracy can be established and survive in the Middle East; the dominant opinion was that it cannot

143. (FARCAU, 2005, p.134)

144. (FARCAU, 2005, p.134) rather, post independence governments sporting at least some semblance of democratic practices either have been short-lived or have been mere facades for essentially authoritarian regimes

145. (FARCAU, 2005, p.134) Why have so many other countries in Africa, Asia, and Latin America experienced nondemocratic regimes largely indistinguishable from those of the Middle East when none of them share any of the religious, ethnic, historical, or economic characteristics of the Middle East which supposedly have contributed to democracy's failure in this region?

146. (FARCAU, 2005, p.135) The causes noted for the failure of democratic consolidation to take root in Latin America have been largely different from those mentioned in the case of the Middle East. However some similarities exist

147. (SANTIAGO, 2000, p.10)

148. (SANTIAGO, 2000, p.10)

149. (SANTIAGO, 2000, p.11)

150. (SANTIAGO, 2000, p.11)

151. (SANTIAGO, 2000, p.12)

152. (SANTIAGO, 2000, p.14)

153. (SANTIAGO, 2000, p.14)

154. (SANTIAGO, 2000, p.15)

155. (SANTIAGO, 2000, p.15)

156. (SANTIAGO, 2000, p.16)

157. (SANTIAGO, 2000, p.15-16)

158. (SANTIAGO, 2000, p.16-17)

159. (SANTIAGO, 2000, p.16)

160. (SANTIAGO, 2000, p.17-18)

161. (SANTIAGO, 2000, p.25-26)

162. (SANTIAGO, 2000, p.25)

163. (SANTIAGO, 2000, p.25)

164. (SANTIAGO, 2000, p.25)

## TERRAS E TORRES

Neste capítulo, conscientemente empreendo minhas leituras a tangenciar o romance de Ali Bader. No entanto, creio que as perspectivas apresentadas enriquecem as discussões e oferecem subsídios para as considerações que faço neste livro. Em um primeiro momento, abordo questões históricas e simbólicas sobre as Torres Gêmeas, alvo dos ataques terroristas de 2001. Depois, lido com aspectos linguísticos de compreensão dos paralelos apresentados no romance, cujo ponto-chave é o mito da Torre de Babel. Em seguida tratarei da forma literária do romance estudado, um romance de formação (*Bildungsroman*), e as implicações da utilização desta estrutura no contexto de produção da obra. Como este conceito possui uma forte vinculação de um personagem com uma territorialidade específica, elaboro sobre estratégias de dominação de territórios e suas marcas nas vidas dos indivíduos que ali habitam e constroem sua existência. Ainda tendo como balizador a perspectiva da *bildung* para construção do personagem e uma identidade vinculada ao espaço que habita, demonstro, a partir da longa trajetória do personagem, o efeito dessas medidas de dominação nas gerações que compõem uma nação.

### Arquitetura desafiada

Marco referencial importante do romance *O guardador de tabaco*, é o atentado terrorista de 11 de setembro de 2001, às Torres Gêmeas, em Nova Iorque. Além de trágico por sua crueza material, não só a destruição dos prédios, mas a morte de milhares de pessoas, o ato perpetrado contra estruturas emblemáticas e reconhecidas mundialmente carrega em si um simbolismo que extrapola fronteiras e se estende ao longo do tempo. Trato aqui exatamente desse aspecto simbólico das torres, que sugerem um referencial de poder dos homens; trato também das ações que buscam consolidar e desafiar poderes estabelecidos; e de que forma é possível processar os acontecimentos e os referenciais históricos que convergem em nosso tempo.



No livro *Twin Towers: The Life of New York City's World Trade Center* (1999), Angus Gillespie abre sua reflexão com a seguinte frase: “O horror tem o poder de prender nossa atenção. Porque alguém poderia querer bombardear o World Trade Center?”<sup>1</sup>. Na ocasião, o folclorista e professor de estudos estadunidenses que irá discutir o simbolismo das Torres Gêmeas de Nova Iorque na vida da cidade, se referia ao ataque terrorista às torres ocorrido em fevereiro de 1993, menos de 10 anos antes dos atentados que abalaram o mundo. À época, diz Gillespie, este primeiro evento foi considerado por especialistas como “o mais destrutivo ato de terrorismo já cometido em solo estadunidense”<sup>2</sup>. Não era possível prever o que estava por vir.

Ao tentar entender o que havia se passado, o autor dá voz a especialistas que avaliaram o incidente. Segundo as interpretações da época, era consenso que um atentado de carro bomba em qualquer rua daquela cidade causaria mais mortes, no entanto, não ignoravam o fato de que as Torres eram símbolos “de Wall Street, do horizonte de Manhattan, e dos Estados Unidos em si”<sup>3</sup>, o que justificava assim a ousadia do ato. O professor prossegue enfatizando o sentido simbólico que as Torres exprimiam, e afirma que interpretar um objeto pode ser uma tarefa semelhante a analisar um poema, e nesta ação se pode encontrar mais de um significado<sup>4</sup>. Diz o folclorista:

Ao nível da experiência, as Torres Gêmeas, devido à sua altura, são consideradas como sublimes, nobres, grandiosas e majestosas. (...) Mas em um plano mais amplo, as Torres Gêmeas podem ser tomadas para simbolizar a excepcionalidade estadunidense, ou o capitalismo estadunidense, ou mesmo os Estados Unidos como país. De fato, o World Trade Center é um símbolo global, imediatamente reconhecido como marco dos Estados Unidos, assim como a Torre Eiffel ou o Big Ben são marcos de seus respectivos países<sup>5</sup>

O autor de *Twin Towers*, pondera sobre o projeto das torres, elaborado no início da década de 1960, mas concluído somente no final da década de 1970. Durante este período, houve signifi-

cativa mudança de perspectivas nacionais, de um período expansivo e de otimismo nacional do país que polarizava o mundo da emergente Guerra Fria, para escândalos políticos que levaram à queda de um presidente, e o fracasso da empreitada da Guerra do Vietnã<sup>6</sup>. Gillespie questiona a grandiosidade do empreendimento que deu origem às Torres, afirmando que o gigantismo almejado pelas sociedades ocidentais é fruto de egos monumentais, de extravagâncias corporativas e do desperdício de recursos, representando em si o caminho para a autodestruição<sup>7</sup>.

Escrevendo no final da década de 1990, sobre as torres concluídas em 1977, Gillespie afirma que, apesar de seus esforços para descobrir um significado das Torres Gêmeas, suas ideias e valores emblemáticos, o World Trade Center é uma “instituição em constante mutação”<sup>8</sup>, sendo que o que ele representava naquele momento [1999] “não é o mesmo que era ontem e não será o mesmo amanhã”<sup>9</sup>. O professor fala aos leitores que os arranha-céus foram uma invenção estadunidense, estimulada por uma competição entre Nova Iorque e Chicago<sup>10</sup>. Ele cita que em 1973, as Torres Gêmeas “brevemente asseguraram o título de ‘o prédio mais alto do mundo’, tirando a honra do *Empire State* que deteve o título por quarenta anos. Mas no ano seguinte, em 1974, o título foi tomado pela Torre Sears em Chicago”<sup>11</sup>. Valem aqui duas considerações: a primeira, a considerar a ‘superação das torres’, voltarei ao ano de 1974 um pouco mais adiante; a segunda, que a competição estadunidense sobre a construção de arranha-céus, é um fenômeno que possui raízes muito mais antigas, e remontam outras civilizações, além de haver se expandido para outras regiões.

Nesta expansão da competição sobre a construção das torres mais altas do mundo, Gillespie afirma que enquanto escrevia seu livro, as torres estadunidenses citadas, e que em algum momento levaram o título de torres mais altas do mundo já haviam todas sido superadas muito distante dali: “Agora, no encerramento do século XX, é claro que a verdadeira competição está acontecendo na Ásia”<sup>12</sup>. Para o autor, por várias razões, isto implicava em consequências significativas, e entre elas que seria “muito improvável que outro prédio de tal magnitude seria construído em Nova

Iorque<sup>13</sup>. A previsão de Gillespie não se cumpriu. Após a queda das icônicas Torres Gêmeas, uma única torre tomou seu lugar, o *One World Trade Center*, cerca de 100 metros mais alta que suas antecessoras. Ainda sim, no momento em que escrevo estas linhas, curiosamente, a torre mais alta do mundo se encontra no Oriente Médio, o Burj Khalifa, localizado em Dubai<sup>14</sup>, com quase o dobro da altura das antigas Torres Gêmeas.

Considerando o comentário de Gillespie, do deslocamento das torres mais altas do mundo, do ocidente para o oriente, permito-me fazer um deslocamento temporal para considerar a origem de torres gêmeas e considerar sobre seus simbolismos para as comunidades que empreenderam em suas construções. Em *Gateways to Power and Paradise: Twin Towers in Early Chinese Architecture* (2018), a pesquisadora Li-Kuei Chien, doutora em Arte Budista Chinesa pelo departamento de Arte e Arqueologia da Escola de Estudos Orientais e Africanos da Universidade de Londres, discorre sobre a importância das torres gêmeas como características da arquitetura urbana e palacial chinesa surgidas no século V a.C. e como elas influenciaram os períodos subsequentes.

Vale destacar que estas estruturas aparecem na época determinada como Período dos Reinos Combatentes, ou seja, uma época de conflitos entre estados que disputavam entre si por poder, influência e domínio sobre os demais povos daquela região. Ainda segundo Chien, as torres surgiram como elementos militares e práticos para a defesa de territórios, mas foram rapidamente associados ao poder político de cada governante, e consequentemente, assumiram significados simbólicos e sociais ao longo do tempo, atendendo a uma ampla variedade de propósitos<sup>15</sup>.

As torres foram inicialmente consequências do desenvolvimento de cidades muradas, centros da consolidação dos poderes estatais, e se tornaram elementos arquitetônicos importantes da cultura espacial e visual daquelas comunidades. Sua utilização não somente servia a fins práticos de fortalecimento de segurança das cidades, “mas também se apresentavam ao mundo como um símbolo visual de poder que residia em um espaço além deles”<sup>16</sup>. A utilização destas construções deixou em pouco tempo de

ser exclusiva aos imperadores, e governantes de pequenas vilas as integraram em seus domínios. As torres passaram a ser utilizadas como locais para enterro, complexos religiosos, e até por figuras proeminentes das cidades como meio de afirmarem sua posição social. Diferentes grupos sociais lançaram mão dessas estruturas para expressar, através da simbologia das torres gêmeas, suas próprias ambições políticas e crenças religiosas<sup>17</sup>.

Do mesmo modo que dissemos de Gillespie há pouco, Chien afirma que as formas arquitetônicas presentes nas cidades “ativamente comunicavam significados sobre a vida e as organizações sociais, e que as formas urbanas podiam assim ser tratadas como ‘textos’ por direito”<sup>18</sup>. A pesquisadora vai além, elencando dois princípios interpretativos destas construções. Primeiro, que sua presença física se imbuí de sentidos por constituírem elementos do sistema político e de práticas religiosas no âmbito das comunidades a que pertencem; ela afirma também que estas formas são eminentemente metonímicas<sup>19</sup> - corroborando assim a análise de Gillespie de que as Torres Gêmeas estadunidenses representavam de algum modo o país e seu sistema de valores. Segundo, que as formas arquitetônicas adquirem sentido ao longo do processo histórico, em alguma medida obrigando que sua interpretação se dê de forma sincrônica e diacrônica, considerando necessariamente suas funções ao longo do tempo<sup>20</sup>.

É relevante também pensar na adaptabilidade das torres, que serviam a propósitos militares e políticos, bem como religiosos, administrativos e comerciais. Construídos na forma de grandes passagens, “esses portões serviam tanto para aumentar a função defensiva [das cidades] e criar um visual de representação do poder dos governantes”<sup>21</sup>. Esta característica moldável atendia perfeitamente os interesses políticos que apresentavam a seus súditos a extensão de seu poder, não somente em seu território terreno, mas que adentrava o reino espiritual, sendo que as torres deixaram de ser utilizadas somente como fortificações e passaram a ser utilizadas como “estruturas independentes sem qualquer propósito prático imediato”<sup>22</sup>. Chien alerta que devemos compreender a função destas torres gêmeas através de como elas

ênfatisam a importância do território e seu potencial simbolismo religioso, servindo de portais para a imortalidade<sup>23</sup>.

Essas características marcam a vida do cidadão comum daquelas comunidades principalmente através de seu impacto visual e psicológico, pois uma vez que se encontravam nos centros governamentais a que a maioria dos indivíduos não possuía acesso, eles somente “podiam ver as torres se elevando acima dos muros do palácio; eles podiam talvez ver e ouvir os rituais que aconteciam em suas alturas”<sup>24</sup>. Com esse panorama, não é possível desconsiderar a ululante oposição entre poderosos e súditos, da qual o estado tirava vantagem para moldar a consciência política popular<sup>25</sup>, a considerar que essas torres eram construídas em escalas colossais subindo em direção às nuvens, enquanto as moradias das pessoas comuns permanecia ao nível do chão<sup>26</sup>.

Em um longo processo histórico, as transformações sociais em que se inscreviam as torres gêmeas chinesas, representavam circunstâncias de concentração de poder que visava uma hegemonia governamental<sup>27</sup>. Na interação das comunidades com suas torres, é importante enfatizar que as últimas assumiram especial significado por se relacionarem sincronicamente com o local em que estão situadas, a afetar continuamente como as pessoas as utilizavam e as compreendiam<sup>28</sup>. Nas torres se realizavam a encenação de práticas, tanto quotidianas quanto extraordinárias, que tornavam visíveis a natureza do poder imperial<sup>29</sup>.

Relevante também é o apontamento de Chien de que os elementos culturais são sujeitos à apropriação tanto por indivíduos quanto por grupos sociais, todos motivados por uma ampla variedade de razões, e que estes atos de apropriação, não raramente, acabam por subverter sentidos e utilizações anteriores<sup>30</sup>. Diz a autora de *Gateways to Power and Paradise*: “Através de tais processos de apropriação e subversão, a forma das torres gêmeas adquirem seu significado com um meio de diálogo entre passado e futuro”<sup>31</sup>. Desta possibilidade de conexão temporal, vinculada à subversão das apropriações culturais, retorno do passado ao presente - ou ainda ao passado - para elucidar a referência que fiz no início do capítulo. Me refiro ao ano de 1974 em referência às Torres Gêmeas

as estadunidenses, e também desdubro o que disse no parágrafo anterior, segundo de Chien, sobre serem as torres espaços de encenação de poder.

Voltando, portanto, à data citada, a encenação de que tratarei não tem a ver com qualquer poder imperial, mas com o desafio ao poder simbólico e imaterial através da arte. A referência temporal aqui é igualmente simbólica, visto que as ações de um único dia reverberam no imaginário coletivo desde então. No artigo *On Not Falling: Philippe Petit and his walk between the Twin Towers*, Chloe Johnston, doutora e professora de teatro, pesquisadora de performances artísticas, apresenta aos leitores suas impressões sobre o relato de Philippe Petit e sua façanha, assim como alguns desdobramentos do feito do artista francês. Petit, é o equilibrista que atravessou um cabo de aço entre o topo das Torres Gêmeas em 7 de agosto de 1974 e andou sobre ele, entre as Torres, a mais de 400 metros de altura.

Na abertura de seu texto, Johnston diz a respeito do livro escrito pelo equilibrista, que idealizado desde a travessia, foi concluído somente após a queda da Torres<sup>32</sup>. Em seguida, a autora nos informa de como a ação do francês tem sido utilizada por outros artistas “como meio de recuperar o antigo local do World Trade Center”<sup>33</sup>. Em sua perspectiva, Johnston acredita que a performance se desdobra em duas frentes: a primeira, que a relação entre o ato artístico e o local em que foi executado favorece “re-relembrar o local como espaço do triunfo humano, mesmo depois que seu nome se tornou sinônimo de tragédia”<sup>34</sup>; o segundo, de que esta mesma relação (performance e local) produzem uma experiência pessoal e particular de “risco físico imediato e assombroso [que] inspira uma sinestesia (...) que permite a uma segunda audiência projetar a si na história e compartilhar o triunfo”<sup>35</sup>.

Sinestesia, a produção de mais de uma sensação, até mesmo de naturezas sensoriais distintas, proporcionadas por um só estímulo, descreve não somente a reverberação da performance de Petit, como também a vida e experiências de Yousef, visto sobrepor em sua trajetória distintos elementos artísticos que chegam ao leitor através da arte do romance. Atenho-me no feito do equi-

librista francês, que através de uma exibição improvável, projeta no tempo e no imaginário do que as Torres Gêmeas representaram, uma sombra espetacular da capacidade humana de superar os limites que, muitas vezes, impomos a nós mesmos.

A pensar nesta projeção, Chloe Johnston traz em seu artigo a imagem de certa fantasmagoria, que assombra o presente ao ressuscitar as torres caídas com a performance de Petit. Ela cita Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, em que o pensador francês afirma não haver “lugar que não seja assombrado por muitos espíritos diferentes escondidos no silêncio, espíritos que podem ser ‘invocados’ ou não. Lugares assombrados são os únicos lugares onde as pessoas podem viver, e isto inverte o esquema do panóptico”<sup>26</sup>. A meu ver, a referência ao assombro por espíritos que podem ser invocados, neste caso pela performance artística, resgata a memória de sua elaboração no presente, seja literária ou filmográfica. A simples invocação da lembrança das Torres e dos ataques que sepultaram ali milhares de vidas inocentes, atesta a ilusão de um poder imperialista incontestável.

Por definição, o panóptico consiste em um modelo idealizado de torre de observação ou prisão onde os indivíduos detidos estão sob absoluta e constante observação, enquanto os vigilantes não podem ser observados. Este conceito, trabalhado a fundo por Foucault em *Vigiar e Punir* (2008), tem a forma arquitetônica como princípio organizador de um “poder onipresente e onisciente”<sup>27</sup>, cujo “efeito mais importante [é induzir] um estado consciente e permanente [de] vigilância”<sup>28</sup>. A proposta de Certeau de inversão do panóptico, tira das Torres o papel da vigilância, e atribui a supostos súditos a função de assombrar o antigo centro de poder. Da mesma forma, a performance de Petit, desafia a autoridade e imponência das Torres por meio de um simples gesto artístico, tornando-se este o poder onipresente, dada a extinção do seu local de performance, mas considerando a permanência do feito.

Para a autora, a inversão do panóptico no movimento da vida cotidiana exacerba a valorização do espaço assombrado, evidenciando a incapacidade do controle absoluto, o que permite o surgimento de novos significados para antigos determinismos. As-

sim, a partir do momento que os indivíduos se permitem habitar esses espaços dominados por um poder subjugado, cada um desses indivíduos passa a assombrar seu próprio espaço carregando-os de memórias<sup>39</sup>. Johnston argumenta que “a caminhada de Petit nos convida a nos projetar nesta caminhada e a ocupar este espaço, agora inexistente, no ar entre as Torres Gêmeas, e que assim poderíamos reescrever a história”<sup>40</sup>. Talvez, ao passo que reescrever não seja possível, certamente é possível resignificar.

Johnston prossegue em sua análise afirmando que na Idade Média, as torres das igrejas eram um referencial social importante, não só por sua altura e seu contexto mágico coberto pelo contexto religioso, mas por também serem o centro das atividades que agregavam em seu entorno. Ela propõe, em paralelo, que na Nova Iorque de 1974, os prédios mais altos eram também templos contemporâneos, não religiosos, mas de comércio<sup>41</sup>, sintomas da exacerbação do capitalismo no século XX e sua intensa substituição de valores. Para ela, neste contexto, a performance de Petit e sua bem sucedida empreitada representou não somente uma diversão para aliviar dos dramas daquele período histórico, mas pode ser compreendido também como “uma crítica poderosa, um símbolo do triunfo e magnificência em meio a um tempo de covardias e dissimulações”<sup>42</sup>. Tal performance, principalmente por não se restringir à análise de uma crítica estética, convoca ao diálogo os eventos que aconteciam em sua imediaticidade (como o fracasso na Guerra do Vietnã, e o impeachment de um presidente, por exemplo).

A autora inclui em suas considerações, o apontamento de Julia Kristeva sobre intertextualidade, capaz de conferir significados através da justaposição de elementos. A atuação de Petit, nesse caso, seria um evento equivalente a um texto, palavra ou símbolo ao qual não se pode atribuir um sentido essencial ou definitivo, mas somente em relação aos eventos que aconteciam ‘em torno’ de si, incluindo aí as perspectivas pessoais daqueles que experienciaram a performance, seja presencialmente, ou através dos relatos e coberturas midiáticas que se fizeram do fato<sup>43</sup>. Sob esta perspectiva, as obras elencadas por Johnston, que abordam



o feito do equilibrista, como o próprio relato de Philippe Petit (*To Reach the Clouds: My high wire walk between the Twin Towers*, 2002), o documentário *Man on Wire* (2008, dirigido por James Marsh), um livro infantil (*The Man Who Walked between the Towers*, de Mordicai Gerstein, 2003), e um romance (*Let the Great World Spin*, de Colum McCann, 2009), entre outros, visam demonstrar o caráter fragmentário da performance, que de modo poético, instigam “nossas emoções mais que nosso intelecto”<sup>44</sup>.

Johnston afirma que “essa justaposição do prosaico e do mítico sugerem algo mais profundo sobre a razão que a história reverbera. Ela [a justaposição] sugere uma inevitabilidade da realização extraordinária, como se alguém precisasse somente reconhecer um objetivo a ser alcançado, independente de sua grandeza”<sup>45</sup>. Ela contrasta, então, a cena de Petit, ‘andando no ar’, com uma das imagens mais marcantes do atentado às Torres Gêmeas em 2001, uma fotografia tirada por Richard Drew que mostra um homem que se jogou da Torre Norte. Na imagem, “o homem está de cabeça para baixo, com suas costas perfeitamente retas como as colunas de aço do prédio atrás de si”<sup>46</sup>. Este foi apenas um caso de um indivíduo que se viu forçado a saltar, “levado de seu escritório pela fumaça e fogo, escolhendo morrer uma morte diferente”<sup>47</sup>.

Para a autora, há um certo prazer em imaginar Petit andando calmamente entre os prédios, em um lugar onde tantos morreram de forma tão violenta e caótica<sup>48</sup>. Por fim, Johnston afirma que a performance de Petit não se restringe a seu tempo, principalmente devido à trágica destruição das Torres, permitindo a reencenação do feito em nosso inconsciente: “Somos nós quem mantemos Petit no ar e a história na consciência coletiva. Isso satisfaz a necessidade de lembrar o local da tragédia, e imaginar a realização humana”<sup>49</sup>. Talvez desta forma, a humanidade que sobreviveu a mais este choque da violência, possa seguir adiante em crer que mesmo com todos os empecilhos que nos são impostos, conseguimos reinventar a dura realidade.

## Povos e línguas

Permito-me voltar ainda mais no tempo e elencar nesta análise a interpretação do significado de outra torre, esta mitológica, que impacta, mesmo que indiretamente, na vida dos homens: a Torre de Babel. Em *Utopia of Understanding*, Donatella Ester Di Cesare, filósofa e ensaísta italiana que leciona na Universidade La Sapienza de Roma, apresenta no subtítulo de seu livro outro paralelo de torres: *Between Babel and Auschwitz*. Na abertura da obra, a filósofa faz um comentário sobre seu trabalho - com o qual simpatizo e assumo para esta pesquisa sobre o livro de Ali Bader. Ela afirma que todo o livro gira em torno do poeta Paul Celan, no entanto, ela não se detém a interpretá-lo, mas o tem como referência para suas ponderações sobre diferentes filósofos e autores<sup>50</sup>.

Di Cesare parte da consideração de Celan sobre pensar “língua a partir de Auschwitz, depois de Auschwitz (...) daquela situação limite, onde o limite da condição humana passou a ser o centro da condição desumana”<sup>51</sup> para afirmar que a filosofia deve repensar a língua e as responsabilidades de falar e compreender<sup>52</sup>. Neste sentido de revisões conceituais, a filósofa expressa o desejo de que seu livro seja político, “não só porque fala de utopia (...) mas porque a questão da linguagem é uma questão eminentemente política”<sup>53</sup>. Aproprio-me da responsabilidade da filosofia e a atribuo também à literatura e a este trabalho, visto sua representatividade e amplitude para as reflexões que este espaço permite.

Di Cesare nos fala de uma virada linguística a partir do qual a língua assume centralidade da existência, “onde a linguagem (...) é o ‘estar-presente’, na sua forma original, e é a primeira presença do Ser”<sup>54</sup>. As línguas e linguagens, como elementos necessariamente coletivos, exigem para a interação de seus atores a presença do entendimento, daí também a responsabilidade dos atos de fala e de entendimento. No entanto, a autora nos informa de outro caminho que não se pode negar, a possibilidade de “haver sempre o não-entendimento”<sup>55</sup>.

As línguas são o meio e a condição para poder haver entendimento entre diferentes grupos, e mesmo que tenham línguas

diferentes, elas podem ser traduzidas<sup>56</sup>. Mas devemos também considerar as particularidades de cada contexto, haverá sempre algum limite entre línguas, e por conseguinte, na interação entre os povos, o que nem sempre é ruim, pois, nas palavras da ensaísta italiana, “o limite diz que há mais”<sup>57</sup>.

No capítulo *Translation and Redemption*, Di Cesare nos apresenta seu entendimento e perspectivas do mito da Torre de Babel, sendo esta passagem bíblica o primeiro registro de uma reflexão sobre as línguas<sup>58</sup>. Ela enfatiza que no mito judeu da Babel, não há heróis, personagens, indivíduos, nem mesmo nomes; há uma comunidade sem nome que deseja nomear-se<sup>59</sup>:

No mundo todo havia apenas uma língua, um só modo de falar. Saindo os homens do Oriente, encontraram uma planície em Sinar e ali se fixaram. Disseram uns aos outros: “Vamos fazer tijolos e queimá-los bem”. Usavam tijolos em lugar de pedras, e piche em vez de argamassa. Depois disseram: “Vamos construir uma cidade, com uma torre que alcance os céus. Assim nosso nome será famoso e não seremos espalhados pela face da terra”. O Senhor desceu para ver a cidade e a torre que os homens estavam construindo. E disse o Senhor: “Eles são um só povo e falam uma só língua, e começaram a construir isso. Em breve nada poderá impedir o que planejam fazer. Venham, desçamos e confundamos a língua que falam, para que não entendam mais uns aos outros”. Assim o Senhor os dispersou dali por toda a terra, e pararam de construir a cidade. Por isso foi chamada Babel, porque ali o Senhor confundiu a língua de todo o mundo. Dali o Senhor os espalhou por toda a terra.<sup>60</sup>

“Babel, Babilônia, é a cidade onde as mais diversas línguas se entrelaçam e se confundem”<sup>61</sup>, diz a autora que informa aos leitores terem os Judeus se assentado na região da Babilônia após o êxodo do Egito, estabelecendo um mercado que se tornou importante “encruzilhada de comércio, tráfego e intriga”<sup>62</sup>, assim que Babel “tornou-se para os judeus, mas não apenas para os judeus, o homônimo e sinônimo de ‘confusão’”<sup>63</sup>. A punição vem em função do arrogante projeto de “um lábio, uma língua e uma vontade”<sup>64</sup>

cuja “unicidade-singular linguística encontrará sua expressão final em uma grande Torre”<sup>65</sup>. A intervenção divina não destrói a torre, mas cria uma barreira intransponível para a finalização do projeto, a barreira linguística, cuja diversidade afeta a fala de cada indivíduo e “eles não se entendem mais”<sup>66</sup>.

Ao passo que deus bane a língua única, ele previne, ao mesmo tempo, a finalização do projeto arquitetônico idealizado pela humanidade, de forma que Di Cesare enfatiza aqui a forte vinculação entre língua e trabalho, marcada pela idealização e idolatria representados pela cidade e pela torre no empreendimento de Babel<sup>67</sup>. A filósofa afirma aos leitores que “o resultado da convenção e do artifício, portanto, é artificial”<sup>68</sup>, evidenciando as fraquezas do projeto por “basta fundir, misturar e multiplicar (...) aquela única linguagem que se quis universal, aquele produto da convenção e do artifício”<sup>69</sup> para determinar seu fracasso.

O tijolo, pedra artificial para a construção da metrópole, marca o início da concentração. (...) Este é o fim último, o resultado extremo do centralismo totalizante e totalitário da aventura babeliana. [A história de Babel] Esse violento empreendimento, (...) tem que ficar pelo menos incompleto (...) como um aviso às gerações futuras para que não esqueçam o terror de Babel. A Torre representa não só a multiplicidade irredutível das línguas, mas também atesta a impossibilidade de completude e totalização. Este monumento ao orgulho humano que custou violência e sangue (...) tem que ficar pelo menos incompleto. (...) A queda da Torre de Babel é a queda da linguagem universal.<sup>70</sup>

Por fim, a punição reverte-se em reparação, a dispersão causada pela confusão de línguas previne a concentração totalitária na cidade e ao redor da torre sob a bandeira de um único nome, um pilar artificial da língua única que não permite a diferença em seu território<sup>71</sup>. Babel não é apenas um nome, mas um alerta que se repete no tempo, não como impeditivo, mas como pontes entre tempos, povos e ideais. Estas pontes conectam nossas realidades com nossas aspirações, idealizações de um futuro de realidades mais prósperas, sem exclusividades. As línguas, os indivíduos e

civilizações por meio delas, expressam em filosofias, teorias, em ficções e outras formas de narrativas, suas utopias para a constituição de uma comunidade ideal.

Considerando esta comunidade integrada por seres que se fazem presentes por suas distintas falas, em constante comunicação, podemos supor também a utopia do entendimento mútuo entre estes participantes. Relembrando Thomas Moore e sua utopia, Di Cesare afirma que neste lugar, esta comunidade ideal: “a referência aqui é o bem mais elevado representado por ‘comunidade’, que é projetado no novo estar juntos”<sup>72</sup>, considerando o caráter positivo da coletividade. No entanto, ela também nos lembra que o nome deste ideal imaginado não foi composto aleatoriamente, tendo origem no grego da fusão de “*ou*, ‘não-’, e do substantivo *tópos*, ‘lugar’; portanto, significa um não-lugar, um lugar que não é, que ainda não é”<sup>73</sup>.

Utopia, assim, uma palavra utilizada para denominar formas alternativas, “é definida negativamente por meio de forte oposição à realidade”<sup>74</sup>, uma vez que aponta para condições irreais ou inexistentes, sejam ideias, sonhos, desejos, invenções, ficções, fabulações ou fantasias. Mas, há por de trás da negativa inicial um horizonte de prosperidade, no momento em que se compreende o termo e o que se indica por seu emprego, a possibilidade do que pode vir a ser, como uma possibilidade futura. O contrário de utopia define-se topia: “a totalidade de todas as formas de vida comunitária que adquiriram uma relativa estabilidade”<sup>75</sup>. É certo que esta estabilidade é sempre delicada, sendo questionada a qualquer instabilidade do equilíbrio da ordem social considerada. Outra observação pertinente é que “diferentemente da topia, a utopia não pertence ao reino da vida comunal, mas sim ao da vida individual”<sup>76</sup>.

Os leitores podem observar esta característica no romance *O guardador de tabaco*, onde Kamal assume para si a utopia de se construir nos ambientes que ocupa, procurando interagir de forma harmônica e integrada, mesmo que as violências de seu meio social não permitam a concretização de seus anseios sociais. Pensando então na transformação social de modos utópicos, antes de

convocar revoluções, devemos compreender “a passagem utópica da antiga para a nova topia (...) está destinada a nunca ser realizada”<sup>77</sup>. A filósofa afirma que toda utopia é anárquica, e amparada na etimologia do termo “de *an arché* (...) ou seja, a negação do *arché*, da ‘dominação’”<sup>78</sup>.

Em cada topia, os elementos da utopia precedente juntam-se aos elementos sobreviventes da topia precedente. Em um entrelaçamento análogo de passado, presente e futuro, toda utopia surge tanto da reação contra a topia existente quanto da poderosa lembrança de todas as utopias conhecidas que vieram antes.<sup>79</sup>

Fica evidente a constante disputa de períodos de permanências e períodos de transformações, por mais que possa parecer que as utopias invariavelmente perdem a batalha, elas sempre inseminam as permanências com suas sementes a serem despertadas no momento em que tiverem espaço para tal. Desta forma, as revoluções amparadas em utopias não se reduziram à sua época, mas representariam mais um estímulo aos movimentos sociais, aos questionamentos e às reflexões sobre melhores modos de existir<sup>80</sup>. A reavaliação da utopia que permeou “todas as reflexões político-filosóficas sobre século XX, (...) realiza-se por uma nova relação entre passado e futuro que já não se reduz a uma simples oposição entre realidade e irreabilidade”<sup>81</sup>.

De acordo com Donatella Di Cesare, os indivíduos se compreendem a partir da posição que ocupam no seio da sociedade que habitam, e é também deste lugar que compreendemos o passado; seguindo este raciocínio, não é possível definir o passado como algo concluído, mas assim como cada um de nós, devemos compreendê-lo como um projeto que se realiza em processo, com contínuas transformações<sup>82</sup>. Esta estabilidade de cada realidade, ao fim nunca alcançada, carrega em si uma “tensão utópica não resolvida”<sup>83</sup>, que impulsiona e abre ao futuro além de marcar no real a presença da transitoriedade.

Deste entendimento que talvez se dê no futuro como uma promessa, questiono como os indivíduos, as comunidades e até

as civilizações se compreendem em suas realidades para permitir atrocidades vis, e não compreender a necessidade de mudanças estruturais drásticas. Falta talvez a abertura ao diálogo e a vontade de efetivamente comunicar-se com o próximo, com o passado, para entender e interagir de forma construtiva para ambos os lados. “Afastar-se do entendimento é se afastar da linguagem”<sup>84</sup>, diz Di Cesare, quase como uma sentença para as sociedades, alertando que utopias necessitam interação social para que seus princípios sejam efetivamente compreendidos. A filósofa italiana fala aos leitores da importância de se considerar a experiência do não-entendimento, que marca a forma pela qual qualquer “entendimento é entendido”<sup>85</sup>, pois

o não-entendimento não é tomado como limite do entendimento, não é visto em relação ao entendimento (...). Pelo contrário, só porque é absolutizado, (...) o não-entendimento arrisca ser hipostasiado. A hipostasia da não-compreensão - em última análise, o outro lado da obviedade tradicional da compreensão - pode ter consequências desastrosas.<sup>86</sup>

Compreendo desta passagem o risco do não-entendimento assumir formas desproporcionais ao seu contexto, visto que a ser personificada, hipostasiada, por uma negação irrestrita e absoluta, não será somente não compreendida, como também combatida, levando a consequências desastrosas, seja ao nível individual ou coletivo. Di Cesare afirma ainda que “estar entrincheirado no não-entendimento, ou mesmo no não querer entender, (...) pode ser perigoso e até mortal para a vida”<sup>87</sup>, visto que esta postura seria querer eximir-se tanto do passado quanto do futuro. Além disso, este entrincheiramento é também retirar-se do diálogo, ou seja, da língua, e até mesmo da história. Em consonância a Said, que afirmou vivermos o confronto das definições, Di Cesare afirma que vivemos a crise do entendimento<sup>88</sup>.

A pensadora italiana enfatiza a importância de se tratar do não-entendimento com seriedade, principalmente quando este mostra sua faceta mais cruel, é exatamente o momento em que o entendimento é exigido e necessário<sup>89</sup>. Sob esta perspectiva,

Auschwitz é ainda um desafio a partir do momento em que “o ser humano que já não é humano, que é desumanizado e desumano, (...) obriga a filosofia a repensar radicalmente a condição humana. Obriga-o a perguntar novamente, mais uma vez: O que é um ser humano?”<sup>90</sup>. Trago para a literatura essa convocação de responsabilidade de se repensar a condição humana, por lidar essencialmente com narrativas que tratam da história de lugares, indivíduos, comunidades, e sobretudo a interação do entendimento de subjetividades.

Di Cesare afirma que Auschwitz é a Babel do século XX, em que “a linguagem do acampamento é rudimentar e esquelética”<sup>91</sup>, mais um dos elementos que configuram este cenário como situação limite e de extremos. Neste espaço os indivíduos perdem sua condição humana, perdem mesmo sua língua, em sinal claro e representativo do totalitarismo e estabelecido pelo “não-entender, o não-querer-entender, o não-se-fazer-entender, o não-querer-se-fazer-entender”<sup>92</sup>.

Os prisioneiros (...) que acabavam de chegar [no campo de concentração] e que não entendiam [as ordens], que não tinham tempo para entender, afogavam-se depois de poucos dias ‘no mar tempestuoso do não-entendimento’. À primeira vista, eles morreram de fome, frio, fadiga ou doença; mas, olhando mais de perto, eles morreram da ‘colisão’ com a barreira linguística<sup>93</sup>

Cesare diz em seguida que segundo padrões de manipulação étnica das línguas, todo aquele que não compreende a língua do dominante são considerados bárbaros. Aquele que insistir em falar “ou mesmo balbuciar em sua ‘não-linguagem’, deve ser silenciado. (...) Só quem entende, mesmo que um pouco, e responde de forma articulada (...) ‘estabelece o semblante de relação humana’”<sup>94</sup>. Ela afirma também que no campo de concentração a língua foi usada como instrumento “apenas para dar ordens a um ser desumanizado que é tratado como um animal”<sup>95</sup>. A filósofa complementa dizendo que acima de tudo em Auschwitz, “morre-se (...) porque se tira o entendimento, [e] a linguagem se transforma em mero instrumento de poder, opressão e morte”<sup>96</sup>.



Ao fim de sua exposição, Di Cesare reafirma que o entendimento é vital para todos os indivíduos a todo momento, “pois a compreensão é sempre uma ‘autocompreensão’ - que, graças ao outro, é sempre uma compreensão de si mesmo como outro de si mesmo, ou seja, uma compreensão de forma diferente”<sup>97</sup>. A filósofa conclui que o entendimento afeta diretamente na vida e na sobrevivência, de forma que a compreensão dos fatores, elementos e circunstâncias em que os indivíduos se encontrem, amparam os movimentos da vida que se sucedem a todo momento<sup>98</sup>. Yousef, Haidar e Kamal se entendem em contínuo processo de interação com as comunidades em que sobrevivem, às quais eles buscam também compreender, em sucessivas transformações provocadas pelas frequentes violências, ou pela força da música.

### **Marcos e marcas**

Um dos pontos-chave do romance é a relação dos fatos ficcionais com a história, sobretudo como o desenvolvimento do personagem principal da infância à vida adulta se relaciona com a história de seu país. Retornando a Adorno e sua proposta da dialética negativa, cuja razão se baseia em contradições não superadas, a história torna-se muito mais relevante que a metafísica hegeliana, e assim, é deixado de lado o idealismo para dar lugar à finitude da experiência histórica<sup>99</sup>. Ginzburg afirma que os antagonismos não elaborados da sociedade se apresentam nas obras de arte como características particulares em sua forma, de modo que em contextos de conflito a arte os elabora como experiência estética<sup>100</sup>.

No romance estudado é possível notar antagonismos claros, dada a impossibilidade da plenitude do personagem principal, cujas tensões se resolvem em fabricações de identidades ancoradas em eventos históricos. Note-se que em um contexto de elevado antissemitismo o personagem adota a identidade de um muçulmano; e quando a circunstância acirra os ânimos entre xiitas e sunitas, o músico assume a identidade e religião do governo instalado para que assim possa viver com o mínimo de liberda-

de. Deste modo, a experiência histórica de intolerância e exceção retratada esteticamente na ficção pelas mudanças identitárias, abre aos leitores o questionamento sobre os acontecimentos e seus impactos ao se pensar o mundo contemporâneo, assombrado por este passado de guerras e intolerância.

O personagem principal é testemunha do que Hobsbawm chamou era das catástrofes, tendo vivido as consequências da primeira guerra, os eventos circundantes à segunda guerra, e os conflitos da segunda metade do século XX, em uma configuração regional inteiramente nova instituída após a primeira guerra e endossada pelos subsequentes governos locais. O romance ancora suas ações em fatos históricos reais, de forma que a trajetória dos personagens se imbrica com eventos marcantes do último século, e o desenrolar da história acontece ao longo da narrativa em conjunto com a trajetória do músico.

Para Adorno, a “teoria da literatura se articula com a discussão de problemas da vida política de seu tempo”<sup>101</sup>. É importante levar isto em consideração ao buscar compreender as ações que se desenvolvem durante a narrativa, pois eventos ficcionais chaves do romance são estreitamente vinculados a circunstâncias históricas de extrema relevância. Seja através da nova configuração territorial, pelo compulsório rearranjo identitário, ou por todas as impossibilidades impostas, tornou-se incoerente praticar uma crítica literária metafísica que pudesse supor qualquer totalidade. Adorno então propôs uma leitura com base histórica, em movimento de rompimento com convenções, voltado “para uma crítica das formas desumanizadoras de experiência social do século XX”<sup>102</sup>.

Márcio Seligmann-Silva diz que a literatura que surge em uma época de catástrofes faz com que se revise a história da literatura em relação a seu compromisso com o “real”, e não “realidade”, que resiste à representação<sup>103</sup>. Esta literatura se constitui através da manifestação do sujeito cujo testemunho possui essencialmente uma perspectiva “referencial” impedindo que se reduza o “real” à sua “ficção” literária<sup>104</sup>. Vejo ser este o caminho percorrido pelo romance estudado, uma vez que se ambienta em um contexto de

terror, pós 11 de setembro de 2001, e visita eventos do século XX como se montasse um mosaico de fragmentos híbridos do real com a ficção, em que a parte ficcional estrutura uma perspectiva diferenciada para entendimento da realidade. Mais especificamente, o livro de Bader, ao alinhar a trajetória pessoal do personagem principal à história de seu país, recorre a um gênero literário bastante característico, o romance de formação.

O surgimento do *Bildungsroman* é definido no contexto histórico social germânico do final do século XVIII, pós-Revolução Francesa, em que a família burguesa precisava preparar suas novas gerações para assumirem os postos da classe aristocrática<sup>105</sup>. Seguindo esta genealogia, vejo ser de extrema relevância a utilização da forma narrativa do romance de formação no contexto iraquiano neste início de século. Visto o romance ter sido escrito a praticamente um século do rearranjo territorial do Oriente Médio, processo neocolonialista disfarçado de movimento civilizatório-democrático, a história narrada, que se desenrola durante o século XX, pode ser encarada como um testemunho sobre a vida na nova ordem instituída. Nesta ambientação, o protagonista, como representante do confronto entre o indivíduo e a realidade de sua época, subverte orientações normativas historicamente construídas ao longo de seu amadurecimento gradual, a favorecer sua adaptação ao mundo, e sugerir uma alternativa de resistência às imposições do mundo contemporâneo<sup>106</sup>.

Nota-se também no romance a característica do *mise en abymes*, de narrativas em abismo, histórias que contenham outras narrativas dentro de si, favorecendo reflexões especulativas a respeito da existência humana. Este recurso, vinculado a um processo ficcional, propicia alguma liberdade de procedimentos libertários que contribuem para a formação do sujeito como indivíduo consciente de si próprio e do contexto que habita<sup>107</sup>. Mais uma vez, esta característica do romance de formação se nota no livro *O guardador de tabaco*, em que diferentes níveis narrativos favorecem o pensamento crítico sobre as circunstâncias evocadas, seja a vinculação colonial, ou a fratura de identidades do protagonista de posicionamento questionador e não convencional.

Para Wilma Patrícia Maas, o romance de formação é uma forma eminentemente realista, enraizada em circunstâncias históricas europeias do final do século XVIII, e, apesar de originalmente alemão, o estilo foi assimilado também por literaturas mais jovens<sup>108</sup>. Para a autora, o romance de formação é uma forma literária elaborada para corresponder aos anseios tanto do indivíduo, que tem sua história narrada, quanto de sua classe<sup>109</sup>, onde o projeto idealista se transforma em inteligência política<sup>110</sup>.

O fato de esta forma literária ter ênfase realista casa muito bem com a perspectiva testemunhal da narrativa, em que se estabelece uma referência direta entre a ficção e o real, atribuindo um compromisso com o que é relatado. Outro aspecto a ser ressaltado é como esta forma discursiva é imbuída de uma inteligência política. Não por acaso as identidades assumidas pelo personagem condizem com os governos situacionais, mas não por interesses políticos e sim por apenas nesta condição o protagonista poder se dedicar com alguma liberdade à vida que escolheu.

O contexto da formação conceitual do *Bildungsroman* pode ser referenciado a uma pergunta veiculada na *Revista Berlinense*, em 1784: “O que é Iluminismo?” – a mesma pergunta que deu razão ao texto de Kant que abordei no capítulo Sombras Contemporâneas. Maas cita uma das respostas publicadas nos números subsequentes da revista, que diz: “Formação, Cultura e Iluminismo são modificações da vida em comunidade, efeitos da dedicação e dos esforços dos homens em prol da melhoria das condições do convívio social”<sup>111</sup>. De definições similares no mesmo período despreende-se a base da educação moderna, em uma mudança de compreensão da própria natureza humana, que a partir de então é vista como passível de aperfeiçoamento através de um projeto pedagógico veiculado pela concepção iluminista<sup>112</sup>.

O conceito de ‘formação’ [*Bildung*] evoca também uma noção crucial para a compreensão, tanto do romance de formação, como do romance estudado: a ideia de processo, que subentende a sucessão de etapas na construção dos indivíduos em direção ao aperfeiçoamento, ao conhecimento de si e do mundo<sup>113</sup>. Este processo, além de pressupor a “atividade espontânea do indivíduo”<sup>114</sup>,

almeja a formação universal e o aprimoramento de qualidades orgânicas, em que a narrativa da trajetória do personagem se projeta como trajetória arquetípica a ser seguida por seus contemporâneos e conterrâneos. Para Maas, “o conceito de *Bildung* como formação universal é o que regula e dirige a trajetória do protagonista, embora o processo de aquisição dessa mesma formação permaneça inconclusivo”<sup>115</sup>.

A incompletude deste processo, no romance estudado, remete a outro paradoxo inerente ao personagem. Ginzburg situa toda atividade crítica em um sistema cultural<sup>116</sup>, e Kamal, como músico e intelectual, incorpora invariavelmente traços do sistema que habita como meios de produzir sua crítica. Kamal materializa sua crítica em seu próprio corpo, em uma postura contestadora da concepção de indivíduo e nação, ao assumir para si identidades a princípio inconciliáveis. Este paradoxo, simultaneamente, conduz a uma crítica do sistema e leva a uma crítica de si mesmo<sup>117</sup>, de forma que no processo de constituição de suas identidades díspares, o músico questiona sobre a composição mesma da sociedade, cindida de forma irreconciliável, que anseia por uma definição que nunca se realiza.

Pode parecer contraditório a utilização da forma do romance de formação para narrar uma história de identidades a priori inconciliáveis, e de uma nação que poderiam acusar de não possuir um caráter nacional definido. Todavia, é exatamente a busca por uma harmonização dessa população em uma suposta unidade que justifica a utilização desta forma de discurso. Nas palavras de seu primeiro rei, antes de sua morte em 1933, Faisal afirmou que “no Iraque ainda não há um povo iraquiano, mas inimagináveis massas de seres humanos, destituídos que qualquer ideal patriótico”<sup>118</sup>. Na mesma perspectiva, segundo o historiador anglo-iraquiano Elie Kedourie a história do Iraque poderia ser sintetizada da seguinte forma: “Desde a fundação primeira do Reino do Iraque, existia uma premente sensação de que este era um reino do ‘faz-de-conta’, construído sobre falsas premissas e mantido em funcionamento por desígnios britânicos e para um propósito britânico”<sup>119</sup>.

Portanto, é extremamente significativo para leitura empreendida considerar certo caráter ficcional da nação iraquiana, como resultado de políticas neocolonialistas europeias. Neste cenário, no romance de formação, veiculador de um discurso misto, realista e ficcional, atua como mediador entre a configuração histórica do país e a busca individual do protagonista pelo aperfeiçoamento das suas qualidades inerentes, através da formação universal, em prol da realização de um bem comum<sup>120</sup>.

Jorge Santana, amparado em Arnold Hauser, ao discorrer sobre formas do romance de formação, diz que o *Bildungsroman* conta a trajetória de um protagonista e seu desenvolvimento espiritual, sentimental e cognitivo. Segundo o professor brasileiro, no romance de formação “a história da evolução do protagonista pode tornar-se a história da formação de um mundo no qual a cultura individual passa a ser a fonte mais importante da cultura e da perspectiva social”<sup>121</sup>.

No romance *O guardador de tabaco*, os leitores são introduzidos à vida de Kamal em um desenrolar progressivo, desde sua infância, passando pela sua juventude, até o auge de sua vida adulta. A primeira menção histórica feita ao país vem poucas linhas adiante da apresentação da primeira identidade de Kamal, o judeu Yousef: “Yousef Sami Saleh nasceu em uma família de classe média judia-iraquiana. No ano de seu nascimento foi assinado o acordo Anglo-Iraquiano, como um adendo do tratado de 1922”<sup>122</sup>.

Como vimos anteriormente, a relação entre Inglaterra e Iraque foi conflituosa, e após a definição das fronteiras do recém-criado país, manifestações ocorriam contra a vinculação colonial. Isto fez os ingleses mudarem sua relação de domínio, ao invés de dominação direta, favoreceram a instalação de um rei que atendesse aos interesses estrangeiros, e depois firmaram tratados comerciais privilegiados. Vejo, assim, como significativo o personagem principal ser apresentado próximo de um fato relevante da criação do país, evidenciando que indivíduo e país estão ligados desde seus nascimentos.

Sob uma perspectiva teleológica, ou seja, interessado em uma explicação da vida e do destino do protagonista, diz Santana que tal personagem

aprenderia, por fases bem definidas [dispostas na ficção], a conviver com os segredos e problemas da existência intraindividual e interindividual, tornando-se apto a realizar suas experiências integrativas e produtivas, de acordo com o que seria uma inabalável integridade de espírito e de caráter conseguida no término da formação.<sup>123</sup>

Confirma-se também esta característica do romance de formação no romance estudado. Enquanto a história se desenvolve, alguns marcos são decisivos na definição de fases não somente para a história do país, como são as consequências destes acontecimentos para o país que impelem o protagonista a tomar suas atitudes.

Assim é que em 1948 um novo acordo é assinado entre ingleses e iraquianos, que levou novamente a manifestações contra o prolongamento de uma relação colonial entre estes países<sup>124</sup>, e neste mesmo ano foi criado o estado de Israel. Este acontecimento, definido nos países árabes como *nakba*, catástrofe, foi determinante para uma piora expressiva na vida das comunidades judaicas no Iraque. Bagdá, que possuía a maior comunidade judaica do Iraque, testemunhou uma migração em massa para o recém-criado país. No entanto, não era isto que desejava Kamal. Seu desejo era permanecer em sua cidade natal, em que seus descendentes viveram e construíram sua vida.

Como resultado, o protagonista se viu obrigado a migrar para escapar das péssimas condições de vida a que estava sujeito, mas a mudança foi igualmente catastrófica para Kamal. Infeliz e inadaptado à vida no kibutz de Tel Aviv, o personagem aproveita uma viagem que faz a Moscou para não voltar a Israel. Ao invés disso, ele vai para Praga, forja uma identidade e foge para o Irã, onde começa nova vida sob o nome de Haidar Salman, ainda árabe iraquiano e nascido em Bagdá como Yousef, mas agora xiita, e não mais judeu.

É instigante pensar que o personagem, logo no momento em que o tão desejado estado judaico foi estabelecido, tenha abandonado sua religião e renegado o novo país. Mas dado o histórico da região, e, sobretudo, do Iraque, não há surpresa neste comporta-

mento. Como apresentei no início, antes da criação do estado iraquiano, a região da antiga Mesopotâmia sempre foi povoada por diversas etnias que se associavam e se identificavam por questões comunitárias e não por determinações territoriais, e após a determinação das fronteiras do país foram aglomeradas em um mesmo território sem preocupação de como seriam afetadas as identidades que ali habitavam.

Yousef, agora Haidar, seguindo então a lógica comunitária pela qual a região fora historicamente estabelecida, nega a atribuição de identidade por determinação internacional e opta por viver em sua comunidade, fato que igualmente contrapõe outra tradição de identificação por afiliação religiosa. Compreendo este fato como a manutenção de uma característica pré-estatal do Crescente Fértil, em um movimento de negação da ordem neocolonial imposta aos países do Oriente Médio pós-Primeira Guerra Mundial.

Outra fase bem definida apresentada no romance, em que coincidem novamente indivíduo e estado, acontece anos depois, quando Haidar, já vivendo no Iraque, é expulso de seu país para o Irã por causa de sua religião. Em 1979 a Revolução Iraniana causou novo alvoroço no Oriente Médio. No ano seguinte, o regime de Saddam Hussein entrou em guerra contra o Irã, conflito este que duraria até 1988. Mais uma vez a história do país se confunde com a do protagonista. Exilado e inconformado de não poder estar em sua terra, Haidar assume a identidade de Kamal Medhat, também árabe iraquiano, mas desta vez sunita e nascido em Mosul de uma família de mercadores<sup>125</sup>.

Em seu artigo *Former Colonies: Local or Universal?*, Roberto Schwartz traz um questionamento relevante para a perspectiva que procurei aqui desenvolver. Ao fazer uma leitura comparada de um autor brasileiro com um autor latino, o crítico questiona: “Porque nós deveríamos supor (...) que a experiência brasileira é uma experiência local enquanto as experiências latinas, gregas, estadunidenses, espanholas, italianas, inglesas e francesas (...) são de significação universal?”<sup>126</sup> Longe de fazer uma defesa rasa das obras provenientes de ex-colônias, sigo o crítico na perspectiva em que o vejo trabalhar com a duplicidade do escritor ‘local’,



que se inscreve na tradição 'global' ao estabelecer o paralelo com um texto clássico, mas que se reconhece como participante dessa cultura 'menor'.

É o que acontece em *O guardador de tabaco*, em que o protagonista é relacionado aos heterônimos do poeta português Fernando Pessoa. Isto, a parte de todo o levantamento histórico para comprovação da antiga relação entre a Europa e o Oriente Médio, insere não somente o personagem na tradição canônica literária, como demonstra que as características dos novos países criados no início do século passado, assim como a barbárie atribuída aos povos dessas nações, é fruto direto do contato e exploração das metrópoles sobre suas colônias, formadas a partir de uma ideologia de adestramento via um falso propósito civilizatório-democrático.

Essa ambiguidade assumida pelo cronista, segundo Schwartz, revela a posição do intelectual após a independência de seu país, ao mesmo tempo impregnado e paralisado pelas tradições europeias. Essa mistura de dicções é vista como uma crise interna que revela a derrota de qualquer aspiração a uma cultura nacional<sup>127</sup>. Schwartz ressalta que o ideal de autossuficiência estética está ligado ao nacionalismo romântico, tanto como a uma concepção mítica de independência, que incluiria a eliminação de hierarquias entre as nações; ao que questiona: seria essa equanimidade uma possibilidade real?<sup>128</sup>

Segundo o crítico, o que está em jogo neste processo sub-rep-tício é a formação de uma nacionalidade em condições herdadas da colonização, ou seja, a ideia de identidade nacional constituir-se por uma auto-idealização para si de um padrão europeu muito distante do que as circunstâncias locais podem conceber. Traduzindo em termos práticos, o 'local' se concebe pelo isolamento do mundo, enquanto o 'universal' se posta como um modelo a ser seguido compulsoriamente, na materialização de uma quimera do absurdo. Contra isto, através de recursos retóricos, lógicos e estéticos dos escritores, a peça de ficção dá vida à luta entre classes e nações, como campo de batalha crítico e artístico em que se enfrentam em desiguais níveis de acumulação cultural<sup>129</sup>.

Por fim, em movimento similar ao realizado pelo cronista brasileiro, o romance do autor iraquiano Ali Bader questiona o ideal romântico nacionalista em que seria possível definir traços únicos e exclusivos a qualquer povo em qualquer época, sobretudo no mundo atual, com profundas, mas visíveis cicatrizes deixadas pelo passado recente da humanidade. Dessa forma, a postura do protagonista ao romper paradigmas e procurar traçar seu próprio caminho por uma mescla particular de influências acumuladas, seja através de suas experiências particulares, seja pela tradição de seu povo e seu território, como pela influência internacional, apontam para um novo processo de identificação e formação identitária a ser pensado para o século XXI.

Assim, ao mesmo tempo, o aprimoramento do personagem se relaciona diretamente com o amadurecimento da nação em um movimento de crítica da sociedade e de si mesmo, cuja assunção de identidades díspares se transpõe ao discurso nacional como uma proposta de reconhecimento das alteridades que compõe o todo idealizado. Se por um lado foi descartada a idealização de uma plenitude em favor da aceitação da fragmentariedade tanto do indivíduo como da nação, por outro, a utopia que se configura como resistência, que supõe a aceitação de identidades e religiões como arranjo social justo, é também uma idealização de um todo harmônico que respeite cada parte de sua composição.

### **Construções literárias**

Com o intuito de aprofundar o entendimento de um dos elementos abordados na seção anterior, o romance de formação, trago para contribuir com esta análise as considerações de Tobias Boes, professor alemão na Universidade de Notre Dame, em seu estudo *Formative Fictions - Nationalism, Cosmopolitanism and the Bildungsroman* (2012). Boes dá início à sua argumentação partindo da fundação do termo *Bildungsroman*, por Karl Morgenstern, que se tornou um tema central nos estudos literários<sup>130</sup>, o romance de formação, ele afirma, “é uma espécie de romance que enfoca o amadurecimento espiritual e intelectual de seu protagonista”<sup>131</sup>.

Boes informa aos leitores que a linguagem de Morgenstern estava “impregnada do espírito de nacionalismo romântico que eclodiu em toda a Europa após a queda de Napoleão”<sup>132</sup>, e já indicava alguma esperança de unificação nacional da Alemanha.

O argumento de Boes parte do princípio que “*Bildungsroman* é um gênero mais conectado do que qualquer outro à ascensão do nacionalismo moderno. Mas, repetidamente e consistentemente, o nó que amarra a literatura à política se desfaz precisamente nos casos em que as apostas são mais altas”<sup>133</sup>. Ele também aponta para o fato de “nenhum dos romances de formação, em última análise, consegue dar uma forma definitiva à experiência coletiva que eles articulam”<sup>134</sup>, por sempre haver presente “algum tipo de lembrete, alguma reivindicação de identidade que resiste ao objetivo de fechamento do nacionalismo”<sup>135</sup>. Para o professor, estes sinais de resistência se apresentam nos romances como “elementos ‘cosmopolitas’”<sup>136</sup>, que analisados comparativamente nas obras em que surgem, podem nos apresentar “novos fundamentos para comparações literárias que ultrapassam as fronteiras nacionais sem negar totalmente essas fronteiras”<sup>137</sup>.

Sobre as linhas de crítica do *Bildungsroman*, Boes comenta haver dois campos principais de investigação. O primeiro considera o gênero como estritamente alemão, sendo taxado de ser uma forma germânica de interpretar o mundo; o segundo aborda o termo como um marcador universal da modernidade, uma resposta literária à mudança dos tempos<sup>138</sup>. O pesquisador relata sua experiência pessoal no campo da literatura comparada, profundamente transformada, no início do novo milênio, pelo que se definiu como “literatura mundial”<sup>139</sup>. “Fazer’ a literatura mundial neste modelo significava procurar grandes padrões, traçar ideias, temas ou motivos por meio de textos produzidos em diferentes culturas em pontos muitas vezes radicalmente assíncronos no tempo”<sup>140</sup>. Para outros ainda, a literatura mundial é a arte da “leitura estranha”<sup>141</sup>, relacionado com o aumento em estudos em tradução, abrindo caminhos para o estabelecimento de um possível “paralelismo compreensível”<sup>142</sup> entre universos distintos.

Boes apresenta a definição conceitual do *Bildungsroman* em três elementos: “uma ênfase na mudança do protagonista, uma

relação entre essa mudança e o cenário nacional específico onde o protagonista se move, e o efeito positivo que a representação dessa mudança terá nos leitores”<sup>143</sup>. Uma conceituação vinculada posteriormente ao termo é um novo entendimento de tempo, que move a discussão do gênero em direção do que apresenta a narrativa deste tipo de texto, especificamente um relato coerente dos eventos que se passaram no período relatado, que permite considerar o *Bildungsroman* como uma forma de interpretação narrativa da existência<sup>144</sup>.

A definição de Mikhail Bakhtin nos anos 1930 sobre *Bildungsroman*, segundo Boes, é de um gênero de romance que constrói a imagem de um indivíduo em desenvolvimento durante um tempo histórico-nacional<sup>145</sup>. A partir desta pontuação, Boes questiona a compreensão de Morgenstern “sobre o ‘tempo alemão’ que Goethe supostamente retratava”<sup>146</sup>, e conclui que “O ‘tempo alemão’ que Morgenstern estava comemorando era imaginário e aspiracional”<sup>147</sup>, pois: “certamente não existia em nenhum sentido institucional, pois não havia nenhum Estado-nação alemão unificado em 1796 ou 1819. (...) A ‘época alemã’ existia apenas em um sentido imaginário e aspiracional”<sup>148</sup>.

O estudo do professor Tobias contém preceitos sobre a tradição do *Bildungsroman*, válidas para a análise que desempenho neste trabalho, que devem ser observadas, nominalmente, “qualquer tentativa de dar forma nacional à vida de um protagonista sempre resistirá à realização nas estruturas institucionais, (...) e permanecerá sempre internamente assíncrona, revelando um caráter cosmopolita”<sup>149</sup>. Por esta razão, diz o professor, as abordagens interpretativas aos romances de formação, além de dar atenção às concretas circunstâncias históricas representadas “devem também, e especialmente, observar as maneiras pelas quais esses romances transgridem contra as estruturas ordenadoras - tanto geográficas quanto temporais - pelas quais normalmente impomos significados a essas circunstâncias”<sup>150</sup>.

Tobias Boes afirma que sua intenção neste estudo é mostrar que o romance de formação não é o produto de uma exclusiva tradição nacional nem representante da literatura mundial,

mas apresentar o esboço de uma genealogia do gênero e sua interseção entre narrativa e identidade coletiva<sup>151</sup>. Para ele, o *Bildungsroman* oferece um modelo de existência temporal “que fala igualmente a ambos sistemas de ordenação: para a preservação e posterior refinamento das identidades estabelecidas, e para um acolhimento da novidade e contingência de um mundo em constante mudança”<sup>152</sup>.

Em *Formative Fictions*, tratando do romance *Doutor Fausto: A vida do compositor alemão Adrian Leverkühn, contada por um Amigo*, de Thomas Mann, Boes afirma que em sua narrativa, Mann transpõe os conflitos sociais e humanos apresentados em seu romance de formação ao nível da forma literária<sup>153</sup>. Século e meio após a publicação d’*Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*, obra paradigmática do gênero *Bildungsroman*<sup>154</sup>, o escritor exilado revisita o “complexo nó dos enredos temporais, da formação de identidade nacional e do desenvolvimento de caráter”<sup>155</sup>, de que tratara Goethe.

Ao longo do século XIX, os movimentos nacionais deram menos atenção à nação como um coletivo de indivíduos com propósitos semelhantes e cada vez mais a consideravam uma massa amorfa, uma entidade anônima<sup>156</sup>. Boes apresenta como em Mann este processo formativo era representado mais adequadamente por metáforas orgânicas, por suas delineações não partirem de princípios ou leis universais, mas sim de condições variáveis locais<sup>157</sup>. O professor fala aos leitores do hábito de Zeitblom, o narrador de *Doutor Fausto*, de mostrar como episódios biográficos de Leverkühn carregam desde a infância deste compositor ficcional as sementes de sua vida madura<sup>158</sup> - exemplo também do emprego da técnica do *leitmotiv*, que discutirei no capítulo Harmonia e Dissonância.

A música e a técnica composicional do protagonista de Mann é também de grande valia para considerar neste trabalho, considerações que farei no capítulo seguinte. Leverkühn, como um compositor alemão arquetípico criado por Mann, permite contemplar possibilidades distintas “de organizar elementos narrativos no tempo que evita a dinâmica do tradicional *Bildungsroman*”<sup>159</sup>.

Boes afirma que a virada de Leverkühn para a polifonia e mais tarde à dodecafonia é uma oposição à homofonia como princípio organizador do desenvolvimento musical; Leverkühn eleva a liberdade de criação fundamentada na inventividade e subjetividade humana como meio de celebração do espírito humano<sup>160</sup>, dispensando a rigidez de um estilo estrito de períodos anteriores com foco no desenvolvimento através da variação<sup>161</sup>. O professor afirma ser “claro que as lutas composicionais de Leverkühn carregam um significado que vai muito além da arena musical. Em jogo aqui estão questões mais profundas como o significado da cultura e a importância da liberdade para garantir o desenvolvimento humano”<sup>162</sup>.

Boes encerra suas considerações em *Formative Fictions*, com a secção *The Fiction of Closure*, em que questiona se há no romance de Mann “algo que marca uma virada irrevogável na tradição formativa”<sup>163</sup>. Para alcançar uma possível resposta, o professor parte de duas linhas teóricas sobre o *Bildungsroman*: entre a normatividade, que considera o romance de formação como um palco alegórico para a revelação de alguma característica essencial, como uma identidade nacional, uma forma simbólica da modernidade, ou mesmo da humanidade; e a performatividade, em que o gênero se constrói “como uma tentativa de impor um significado narrativo aos movimentos basicamente aleatórios de um coletivo maior ao longo do tempo histórico”<sup>164</sup>.

Boes é incisivo ao afirmar que *Doutor Fausto* é uma narrativa alegórica, e Adrian Leverkühn não é um personagem qualquer “ele é a Alemanha, no sentido de que episódios específicos em sua biografia artística podem ser mapeados em episódios igualmente específicos da história alemã”<sup>165</sup> (grifo do original). Isto nos leva a dois pontos importantes, o primeiro, que a alegoria de Mann “é inegavelmente polissêmica, emparelhando cada significante com uma série de significados diferentes”<sup>166</sup>, o segundo, que “*Doutor Fausto* rompe com a ‘ideologia estética’ supostamente em funcionamento no clássico *Bildungsroman*, não se movendo em direção a uma visão de plenitude e realização, mas sim de loucura e catástrofe”<sup>167</sup>.

Assim, *Doutor Fausto* representa uma forma não convencional da narrativa alegórica, “aquele que ataca a própria noção de uma estabilidade referencial na qual a alegoria é originalmente fundada”<sup>168</sup>. Para explicar esta postura, Boes recorre a Frederic Jameson, e afirma que segundo o crítico literário estadunidense, que “o nível narrativo que normalmente associaríamos com o ‘literal’ ou ‘referencial’ em textos convencionais, ou seja, a biografia de Adrian Leverkühn, deve realmente ser lido como uma primeira camada de alegoria”<sup>169</sup>. Isto se deve ao fato de o único elemento literal na narrativa de Zeitblom ser “relato de sua própria criação”<sup>170</sup>, pois ele “raramente esteve realmente presente durante os episódios formativos mais importantes da vida adulta de Leverkühn”<sup>171</sup>. Ou seja, com a intenção de convencer os leitores de sua perspectiva, a partir da criação e liberdade literária, ele abandona as pretensões miméticas tradicionais da narrativa realista e as substitui por relatos que de modo lógico e consistentes representam o que poderia ter se passado<sup>172</sup>.

Boes aproxima o *insight* de Jameson sobre “uma mudança fundamental da mimese para a diegese em *Doutor Fausto* no vocabulário da representação teatral”<sup>173</sup>, ao entendimento performativo do gênero *Bildungsroman*, “que não visa meramente representar, mas antes se esforça para construir uma realidade histórica ordenada”<sup>174</sup>. Diferente das narrativas alegóricas tradicionais, *Doutor Fausto* anuncia a seus leitores o caráter performativo da construção literária, como se demonstrasse que sentido e entendimento devem ser criados, e não revelados, ao longo da narrativa<sup>175</sup>. Para Boes, *Doutor Fausto* “sugere uma maneira diferente pela qual podemos conceituar a relação entre alegoria e romance de formação: (...) como uma tentativa de escritores desenraizados de chamar a atenção para a natureza performativa de sua própria atividade literária”<sup>176</sup>.

## Notas

1. (GILLESPIE, 1999, p.3) Horror has the power to rivet our attention. Why would anyone want to bomb the World Trade Center?
2. (GILLESPIE, 1999, p.3) the most destructive act of terrorism ever committed on U.S. soil.
3. (GILLESPIE, 1999, p.4) of Wall Street and the Manhattan skyline and the United States itself.
4. (GILLESPIE, 1999, p.4)
5. (GILLESPIE, 1999, p.4) At the level of experience, the Twin Towers, because of their height, are regarded as sublime, as noble, grand, and majestic. (...) But on a somewhat higher plane, the Twin Towers may be taken to symbolize American exceptionalism, or American capitalism, or even America itself. Indeed, the World Trade Center is a global symbol, instantly recognized to stand for America, just the Eiffel Tower of Big Ben stand for their respective countries.
6. (GILLESPIE, 1999, p.10-11)
7. (GILLESPIE, 1999, p.10)
8. (GILLESPIE, 1999, p.8) constantly changing institution
9. (GILLESPIE, 1999, p.8) is not the same as it was yesterday and it will not be the same tomorrow.
10. (GILLESPIE, 1999, p.10)
11. (GILLESPIE, 1999, p.9) briefly held the title of 'The World's Tallest Building', taking the honor away from the Empire State Building, which held the record for forty years. But the following year, in 1974, the title was taken by the Sears Tower in Chicago.
12. (GILLESPIE, 1999, p.10) Now, at the close of the twentieth century, it is clear that the real competition is taking place in Asia.
13. (GILLESPIE, 1999, p.10) very unlikely that such a tall building will be constructed in New York ever again.
14. (Skyscraper Center, 2020, sem página)
15. (CHIEN, 2018, p.67)
16. (CHIEN, 2018, p.67) but also presented to the world a visual symbol of the power residing in the space beyond them.
17. (CHIEN, 2018, p.67)
18. (CHIEN, 2018, p.68) actively communicate meanings about life and social organization and that urban forms can therefore be treated as 'texts' in their own right.
19. (CHIEN, 2018, p.68)
20. (CHIEN, 2018, p.68)
21. (CHIEN, 2018, p.68-69) these gateways served both to enhance their defensive function and to create a visual representation of the power



of the rulers

22. (CHIEN, 2018, p.72) freestanding structures with no immediate practical purpose

23. (CHIEN, 2018, p.74)

24. (CHIEN, 2018, p.74) would have seen the twin towers rising above the level of the palace walls; they might perhaps also have seen or heard the ritual activities taking place on their heights

25. (CHIEN, 2018, p.70)

26. (CHIEN, 2018, p.74-75)

27. (CHIEN, 2018, p.68)

28. (CHIEN, 2018, p.82)

29. (CHIEN, 2018, p.71)

30. (CHIEN, 2018, p.68)

31. (CHIEN, 2018, p.68) Through such processes of appropriation and subversion, the form of twin towers acquired its significance as a medium for dialogue between past and future

32. (JOHNSTON, 2013, p.30)

33. (JOHNSTON, 2013, p.30) as means of recuperating the former site of the World Trade Center.

34. (JOHNSTON, 2013, p.30) re-remember the site as a place of human triumph, even after its very name has become synonymous with tragedy

35. (JOHNSTON, 2013, p.30) immediate and astounding physical risk [which] inspires an imagined kinaesthesia (...) that allows the secondary audience to project themselves into the story and share in the triumph

36. (CERTEAU, 1984, p.108) place that is not haunted by many different spirits hidden there in silence, spirits one can 'invoke' or not. Haunted places are the only ones people can live in - and this inverts the schema of the Panopticon.

37. (FOUCAULT, 2008, p.164)

38. (FOUCAULT, 2008, p.166)

39. (JOHNSTON, 2013, p.31)

40. (JOHNSTON, 2013, p.31) Petit's walk invites us to project ourselves into it and practice this space, now gone, in the air between the Twin Towers, that we might re-write history

41. (JOHNSTON, 2013, p.31)

42. (JOHNSTON, 2013, p.31) a powerful rebuke, a symbol of triumph and bravery amidst a time of cowardice and cover-ups

43. (JOHNSTON, 2013, p.31)

44. (JOHNSTON, 2013, p.32-33) our emotions rather than our intellect.

45. (JOHNSTON, 2013, p.33) this juxtaposition of the prosaic and the

mythic suggests something more profound about the reason the story resonates. It suggests an inevitability of the extraordinary achievement, as though one need only recognize a goal to attain it, no matter how lofty.

46. (JOHNSTON, 2013, p.33) the man is upside down, his back is perfectly straight like the vertical steel beams in the background

47. (JOHNSTON, 2013, p.33) driven from their offices by smoke and fire, choosing to die a different death.

48. (JOHNSTON, 2013, p.33)

49. (JOHNSTON, 2013, p.34) It is us that keep Petit in the air and the story in the collective consciousness. It satisfies a need to remember a site of tragedy, to wonder at human accomplishment.

50. (DI CESARE, 2012, p.xii)

51. language starting from Auschwitz, after Auschwitz (...) from that limit situation, where the limit of the human condition became the center of the inhuman condition, and the exception became rule

52. (DI CESARE, 2012, p.xii)

53. (DI CESARE, 2012, p.xii-xiii) not only because it speaks of utopia (...) but because the question of language is an eminently political question

54. (DI CESARE, 2012, p.1-2) where language (...) is the being-there, in its original form, and is the first presence of Being

55. (DI CESARE, 2012, p.7) that there is always not-understanding

56. (DI CESARE, 2012, p.7)

57. (DI CESARE, 2012, p.9) The limit says there is more

58. (DI CESARE, 2012, p.35)

59. (DI CESARE, 2012, p.35-36)

60. (Gênesis 11:1-9)

61. (DI CESARE, 2012, p.36) Babel, Babylon, is the city where the most diverse languages are intertwined and confused.

62. (DI CESARE, 2012, p.36) crossroads of trade, traffic, and intrigue

63. (DI CESARE, 2012, p.36) became for the Jews, but not only for the Jews, the homonym and synonym of 'confusion'

64. one lip, one language, and one will

65. (DI CESARE, 2012, p.37) linguistic uniqueness-unity will find its final expression in a great Tower

66. (DI CESARE, 2012, p.37) They no longer understand each other

67. (DI CESARE, 2012, p.37)

68. (DI CESARE, 2012, p.38-39) the result of convention and artifice, and is therefore artificial

69. (DI CESARE, 2012, p.38-39) It is sufficient to melt, to mix and to multiply (...) that single language that wanted to be universal, that product of convention and artifice

70. (DI CESARE, 2012, p.39) The brick, the artificial stone for the construction of the metropolis, marks the beginning of the concentration. (...) This is the ultimate end, the extreme result of the totalizing and totalitarian centralism of the Babelian venture. [The story of Babel] That violent undertaking, (...) has to remain at least incomplete (...) as a warning to future generations so that they will not forget the terror of Babel. The Tower represents not only the irreducible multiplicity of languages, but also attests to the impossibility of completion of and totalization. This monument to human pride that cost violence and blood (...) has to remain at least incomplete. (...) The fall of the Tower of Babel is the fall of the universal language.

71. (DI CESARE, 2012, p.40)

72. (DI CESARE, 2012, p.185) The reference here is the highest good represented by 'community', which is designed in the new being together

73. (DI CESARE, 2012, p.185) *ou* 'non-' and from the substantive *tópos* 'place'; hence, it means a non-place, a place which is not, which is not yet

74. (DI CESARE, 2012, p.185) is defined negatively through the sharp opposition to reality

75. (DI CESARE, 2012, p.186) the entirety of all those forms of communal life that have acquired a relative stability

76. (DI CESARE, 2012, p.186) differently from the *topia*, *utopia* does not belong to the realm of communal life, but rather to that of individual life

77. (DI CESARE, 2012, p.186) is the *utopic* passage from the old to the new *topia* (...) is destined never to be realized

78. (DI CESARE, 2012, p.186) from *an arché* (...) that is, the negation of the *arché*, of 'domination'

79. (DI CESARE, 2012, p.186-187) In every *topia*, the elements of the preceding *utopia* come together with the surviving elements of the preceding *topia*. In an analogous interweaving of the past, present, and future, every *utopia* arises both from the reaction against the existing *topia* and from the powerful remembrance of all the known *utopias* that have come before.

80. (DI CESARE, 2012, p.187)

81. (DI CESARE, 2012, p.187) the entire political-philosophical reflections of the twentieth century, (...) is carried out through a new relation between past and future that can no longer be reduced to a simple opposition between reality and unreality

82. (DI CESARE, 2012, p.187)

83. (DI CESARE, 2012, p.187) unresolved utopian tension

84. (DI CESARE, 2012, p.201) Withdrawing from understanding is

withdrawing from language

85. (DI CESARE, 2012, p.202) understanding is understood

86. (DI CESARE, 2012, p.202) not-understanding is not taken as the limit of understanding, is not seen in relation to understanding (...). On the contrary, just because it is absolutized, (...) not-understanding risks to be hypostasized. The hypostatization of not-understanding - ultimately the flip side of the traditional obviousness of understanding - can have disastrous consequences

87. (DI CESARE, 2012, p.202) Becoming entrenched in not-understanding, or even in not wanting to understand, (...) can be dangerous and even deadly for life

88. (DI CESARE, 2012, p.202)

89. (DI CESARE, 2012, p.203)

90. (DI CESARE, 2012, p.204) the human being who is no longer human, who is dehumanized and inhuman, (...) it forces philosophy to rethink radically the human condition. It forces it to ask again, once again: What is a human being?

91. (DI CESARE, 2012, p.204) the language of the camp is rudimentary and skeletal

92. (DI CESARE, 2012, p.204) not-understanding, the not-wanting-to-understand, the not-making-oneself-understandable, the not-wanting-to-make-oneself-understandable. The mechanism of power institutes itself here

93. (DI CESARE, 2012, p.205) The prisoners (...) who had just arrived and who did not understand, who did not have time to understand, drowned after just a few days 'in the stormy sea of not-understanding'. At first glance, they died from hunger, cold, fatigue, or illness; but, looked at more closely, they died from the 'collision' with the linguistic barrier.

94. (DI CESARE, 2012, p.205) or even on babbling in 'his non-language', he must be silenced. (...) Only the one who understands, even if just a little, and answers in an articulate way (...) 'establishes the semblance of a human relationship'

95. (DI CESARE, 2012, p.205) only to give orders to a dehumanized being who is treated like an animal

96. (DI CESARE, 2012, p.206) one dies (...) because understanding is taken away, [and] language is made into a mere instrument of power, oppression, and death

97. (DI CESARE, 2012, p.207) for understanding is always a "self-understanding" - that, thanks to the other, is always an understanding of the self as other from oneself, that is, an understanding differently

98. (DI CESARE, 2012, p.208)

99. (GINZBURG, 2003, p.63-64)
100. (GINZBURG, 2003, p.66)
101. (GINZBURG, 2003, p.62)
102. (GINZBURG, 2003, p.62)
103. (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.85)
104. (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.85)
105. (SANTANA, 2003, p.43)
106. (SANTANA, 2003, p.45)
107. (SANTANA, 2003, p.48)
108. (MAAS, 2000, p.13)
109. (MAAS, 2000, p.21)
110. (MAAS, 2000, p.15)
111. (MAAS, 2000, p.26)
112. (MAAS, 2000, p.28-29)
113. (MAAS, 2000, p.27)
114. (MAAS, 2000, p.28)
115. (MAAS, 2000, p. 38)
116. (GINZBURG, 2003, p.67)
117. (GINZBURG, 2003, p.67)
118. (SUSSER, 2017, p.98) in Iraq there is still no Iraqi people, but unimaginable masses of human beings, devoid of any patriotic ideal
119. (SUSSER, 2017, p.99) From the very foundation of the Iraqi kingdom, there was this nagging feeling that it was a make-believe kingdom, built on false pretenses and kept going by a British design and for a British purpose
120. (MAAS, 2000, p.29)
121. (SANTANA, 2003, p.36)
122. (BADER, 2011, p.8-9) Yousef Sami Saleh was born into the middle-class Jewish-Iraqi Qujman family. In the year of his birth the Iraqi-British treaty was signed, as an amendment to the 1922 treaty
123. (SANTANA, 2003, p.36)
124. (BADER, 2011, p.10)
125. (BADER, 2011, p.15-16)
126. (SCHWARTZ, 2010, p.100) Why should we suppose (...) that Brazilian experience is of only local interest whereas French, English, Italian, Spanish, North American, Greek, or Latin experiences (...) are of universal significance?
127. (SCHWARTZ, 2010, p.102)
128. (SCHWARTZ, 2010, p.103)
129. (SCHWARTZ, 2010, p.5)
130. (BOES, 2012, p.1)

131. (BOES, 2012, p.1) is a kind of novel that focuses on the spiritual and intellectual maturation of its protagonist

132. (BOES, 2012, p.1) suffused with the spirit of romantic nationalism that erupted throughout Europe after the fall of Napoleon

133. (BOES, 2012, p.3) Bildungsroman is a genre connected more than any other to the rise of modern nationalism. But repeatedly and consistently, the knot that ties literature to politics comes undone in precisely those cases where the stakes are the highest

134. (BOES, 2012, p.3) none of [the] novels ultimately succeed in giving a definitive form to the collective experience that they articulate

135. (BOES, 2012, p.3) some kind of remainder, some identity claim that resists nationalism's aim for closure

136. (BOES, 2012, p.3) 'cosmopolitan' elements

137. (BOES, 2012, p.3) new grounds for literary comparisons that cut across national borders without negating these boundaries altogether

138. (BOES, 2012, p.4)

139. (BOES, 2012, p.5) world literature

140. (BOES, 2012, p.5) To 'do' world literature on this model meant to look for grand patterns, to trace ideas, themes, or motifs through texts produced in different cultures at oftentimes radically asynchronous points in time

141. (BOES, 2012, p.5) uncanny reading

142. (BOES, 2012, p.5) understandable parallelism

143. (BOES, 2012, p.5) an emphasis on change in the protagonist, a relationship between this change and the specific national setting in which the protagonist moves, and the positive effect that the depiction of this change will have on the reader

144. (BOES, 2012, p.6)

145. (BOES, 2012, p.6)

146. (BOES, 2012, p.6) about the 'German time' that Goethe was supposedly depicting

147. (BOES, 2012, p.6) The 'German time' that Morgenstern was celebrating was imaginary and aspirational

148. (BOES, 2012, p.6) It certainly did not exist in any institutional sense, for there was no unified German nation-state in either 1796 or 1819. (...) "German time" existed in an imagined, aspirational sense only

149. (BOES, 2012, p.7) any attempts to give a national form to the life of a protagonist will always resist fulfillment in institutional structures, (...) and they will always remain internally asynchronous, thereby revealing a cosmopolitan character

150. (BOES, 2012, p.7) must also and especially watch out for the ways

in which these novels transgress against the ordering structures - both geographical and temporal - by which we ordinarily impose meaning on these circumstances

151. (BOES, 2012, p.9)

152. (BOES, 2012, p.9) that speaks equally to both of these two ordering systems: to the preservation and further refinement of established identities, and to an embrace of the novelty and contingency of an ever-changing world

153. (BOES, 2012, p.157)

154. (BOES, 2012, p.1)

155. (BOES, 2012, p.157) complex knot of temporal emplotment, national identity formation, and character development

156. (BOES, 2012, p.163)

157. (BOES, 2012, p.158)

158. (BOES, 2012, p.169)

159. (BOES, 2012, p.171) of arranging narrative elements in time that avoids the dynamic of the traditional Bildungsroman

160. (BOES, 2012, p.171)

161. (BOES, 2012, p.171-172)

162. (BOES, 2012, p.172) clear that Leverkühn's compositional struggles carry a significance that reaches far beyond the musical arena. At stake here are such deeper questions as the meaning of culture and the importance of freedom in ensuring human development

163. (BOES, 2012, p.178) something that marks an irrevocable turning point in the formative tradition

164. (BOES, 2012, p.178) as an attempt to impose narrative meaning on the basically random movements of a larger collective through historical time

165. (BOES, 2012, p.178) he is Germany, in the sense that specific episodes in his artistic biography can be mapped onto equally specific episodes in German history

166. (BOES, 2012, p.178) is undeniably polysemous, pairing each signifier with a number of different signifieds

167. (BOES, 2012, p.179) *Doctor Faustus* breaks with the 'aesthetic ideology' supposedly at work in the classical *Bildungsroman* by not moving toward a vision of plenitude and fulfillment, but rather one of madness and catastrophe

168. (BOES, 2012, p.179) one that attacks the very notion of a referential stability on which allegory is originally founded

169. (BOES, 2012, p.179) the narrative level that we would ordinarily

associate with the 'literal' or 'referential' in conventional texts, namely the biography of Adrian Leverkühn, should actually be read as a first layer of allegory

170. (BOES, 2012, p.179) account of its own creation

171. (BOES, 2012, p.179) was rarely actually present during the most important formative episodes of Leverkühn's adult life

172. (BOES, 2012, p.179)

173. (BOES, 2012, p.179) a fundamental shift from mimesis to diegesis in Doctor Faustus into the vocabulary of theatrical representation

174. (BOES, 2012, p.180) that does not merely aim to represent, but rather strives to construct an ordered historical reality

175. (BOES, 2012, p.180)

176. (BOES, 2012, p.180-181) suggests a different way in which we might conceptualize the relationship between allegory and the novel of formation: (...) as an attempt by deracinated writers to draw attention to the performative nature of their own literary activity



## HARMONIA E DISSONÂNCIA

Neste capítulo minha intenção é vincular as referências musicais ocidentais presentes no romance e ponderar quais alternativas elas propõem ao personagem que corporifica teorias e modos de composição dos músicos citados. Através da demonstração de que muitos dos nomes citados eram pessoas reais, num embricamento entre ficção e realidade, intenciono apresentar uma perspectiva que permita compreender as posturas dos personagens, atreladas aos músicos citados no texto, como uma forma viável de transformação da realidade do indivíduo no espaço que ocupa. Um dos pontos-chave deste capítulo é como a música se propõe como um meio de interação do indivíduo com a sua coletividade, sendo também um meio de reinserção de rituais coletivos que restabelecem a conexão da humanidade com uma instância espiritual.

### O orate concertino

Ponto importante do romance é sua relação com a música, marcada logo em seu início na apresentação do personagem. Vários paralelos sob esta perspectiva são estabelecidos ao longo da obra, de forma que este tema é de extrema relevância para este trabalho. Minhas investigações abordam diversos aspectos do amplo domínio da música, desde a história de renomados músicos e compositores, a métodos de composição. Compreendo que não poderei desenvolver em profundidade todos os raciocínios aqui levantados, tanto pela extensão do trabalho quanto pelo meu não domínio de certos aspectos expostos. No entanto, espero compor uma apresentação coerente e satisfatória para realizar uma análise mais completa do romance de Ali Bader.

Faço aqui referência a um poema de Fernando Pessoa escrito originalmente em inglês, que fortalece a ligação entre o poeta português e o violinista iraquiano. *The Mad Fiddler*, traduzido em Portugal como *O louco rabequista*, foi escrito entre 1915 e 1917, portanto durante a Grande Guerra, o que em parte justifica o título atribuído. Faço uma ponderação quanto à tradução dos termos,

pois sem prejuízo é possível compreender *mad* como *louco*, com a amplitude de referir-se ao desmesurado, imponderado e insano. No entanto, o termo inglês carrega ainda a adjetivação de alguém colérico, enraivecido e ressentido com alguma situação a que tenha sido exposto. Julgo necessário este adendo pela situação de Kamal, submetido a uma série de violências e abusos, levando-o à alienação de si mesmo, pela usurpação dos mínimos substratos a uma existência digna.

### O ORATE CONCERTINO

Não da estrada do norte,  
Não do caminho do sul,  
Primeiro sua música selvagem fluiu  
Na aldeia naquele dia.  
De repente, ele estava na rua,  
As pessoas saíram para ouvir,  
De repente ele se foi, e em vão  
Suas esperanças desejavam o ver ressurgir.  
Sua música estranha provocou inquietação  
A cada coração desejar que fosse livre. (...)  
Responderam àquele anseio  
Tudo tem em seus peitos,  
Ao perdido sentimento de pertencimento  
A esquecidas buscas. (...)  
No entanto, quando a tristeza de viver,  
Porque a vida não é desejada,  
Volta nas horas dos sonhos, dando  
Uma sensação de vida em um arrepio,  
De repente, cada um se lembra  
Brilha como uma lua vinda  
Onde suas brasas do sonho  
A melodia do orate concertino.<sup>1</sup>

Como sugere o poema, não é possível dizermos da origem do *Mad Fiddler*, sabe-se somente que sua música selvagem fluiu, como talvez o rio de sua aldeia, naquela vila em que ele surgiu. Quando ele se colocou na estreita via do vilarejo do interior, inesperadamente, as esperanças das pessoas foram despertas. A des-

peito de sua música atribulada, cada um dos ouvintes a almejavam livre, pois ela replicava seus desejos, aprisionados em seus peitos, de um senso de pertencimento perdido e buscas esquecidas. Para os espectadores do som produzido pelo orate concertino, o lamento de se viver uma vida sem sentido, reverteram-se em sonhos, fazendo a todos lembrar, clara como uma lua brilhante, que aquela vaga melodia, era como o calor remanescente de uma existência consumida.

De modo similar, Kamal “queria que sua música moldasse as pessoas e as levasse adiante”<sup>2</sup>. Ao tocar, o violinista submetido a tantas proações e desafios, queria alterar o estado de espírito das pessoas, fazendo-as deixar o estado que a realidade lhes impunha, tornando-as livres para se entregarem a seus próprios sonhos, desobrigando-as de se conformarem com as asperezas da realidade. Nesta perspectiva, lembro-me invariavelmente de outro personagem ficcional que, através de sua música, tinha o poder de modificar o estado de espíritos daqueles à sua volta.

Na consagrada ópera de Mozart, *A Flauta Mágica*, Tamino é um príncipe que utiliza sua flauta mágica para combater o mal e salvar sua amada. Sem entrar na ópera do compositor austríaco, o que quero pontuar são algumas implicações desta obra relevante para as leituras que faremos neste capítulo. Inicialmente ressalto a origem oriental da lenda sobre a flauta mágica, que chegou à Europa por reformulações egípcias, portanto, bastante afim com o contexto analisado. Segundo, o contexto em que Mozart compôs sua peça era eminentemente iluminista, e o enredo em si, fala da superação de desafios para alcançar objetivos, de modo que pode ser compreendido como a trajetória de formação do indivíduo através da instrução e da arte para serem superadas barreiras socialmente impostas. Por fim e talvez mais relevante, no que aqui vejo válido pontuar, na lenda, a flauta mágica “possuía o poder de subjugar nações e desarmar inimigos”<sup>3</sup>. Creio que aqui se aproxime as intenções de Kamal, não em subjugar nações, mas ao contrário, não permitir que a sua seja subjugada, promovendo um desarme tanto físico quanto psicológico dos povos que a compõem, favorecendo o desaparecimento de preconceitos e rivalidades que atacam a região.

O fato de o personagem principal ser um músico e compositor, além dos inúmeros paralelos e menções a renomados músicos de compositores e violinistas, me permitem, como afirmei anteriormente, considerar sua expressão musical como a forma de interação com o mundo, a exteriorização de seus pensamentos e ideais. Como sugiro no título desta seção, alinho os personagens e músicos citados não somente com seus instrumentos de ofício, mas proponho também que estes indivíduos, assim como seus objetos de trabalho e sua elaboração intelectual, sejam instrumentos de criação, elaboração e reivindicação de espaços, direitos e liberdades, inicialmente negados.

Monica Ruocco, em *Between Symphony And Novel: 'Alī Badr's "Ḥāris Al-tabāḥ" (The Tobacco Keeper)*, publicado nos *Quaderni di Studi Arabi, Arabic Literature and Music* (2012), faz uma excelente análise do contexto musical do romance estudado, corroborando a aproximação que empreendo não somente entre literatura e música, mas também entre os universos do médio oriente com figuras europeias. Segundo a autora, a utilização da música como um modelo semiótico de narrativas textuais expressarem sentido é muito mais uma característica de autores ocidentais, desde Mallarmé, passando por Joyce, até Coetzee, que de autores árabes, sendo o romance *O guardador de tabaco*, de Ali Bader, uma feliz exceção<sup>4</sup>.

Ruocco pontua em seu trabalho que “desde o Nahda os homens árabes das letras e os viajantes (...) descreveram em suas crônicas o encontro com a música e as artes ocidentais, enquanto muitos escritores árabes demonstraram um profundo interesse na música, mesmo sobre um ponto de vista teórico”<sup>5</sup>. É necessário pontuar brevemente o que é o *Nahda*. Recorro à obra *Arabic thought beyond the liberal age: towards an intellectual history of the Nahda* (2016), que define o termo *Nahda*, literalmente como “levantar, mas geralmente glosados como ‘renascença’ ou ‘despertar’”<sup>6</sup>. Inicialmente esta denominação referia-se ao período imediatamente posterior à chegada de Napoleão ao Egito que impactou toda a região do médio oriente, até o período anterior à Segunda Guerra Mundial. No entanto, o termo passou a ser utilizado também para denominar o contexto político e acadêmico da década

de 1960, e mais recentemente, foi vinculado aos acontecimentos dos levantes árabes de 2011<sup>7</sup>.

É curioso e ao mesmo tempo satisfatório perceber o alinhamento das denominações e conceitos nas obras das quais lanço mão. Este levantar-se, despertar ou renascença árabe a que se refere o termo *nahda*, que descobri ao longo das minhas investigações com o intuito de melhor compreender o universo do médio oriente para desenvolver este trabalho, casa-se com o conceito iluminista de maioridade e autonomia proposto por Kant no texto abordado na abertura deste livro, e com o contexto de transformação da região do fértil crescente desde a chegada ostensiva dos europeus na região.

No caso do romance *O guardador de tabaco*, é possível observar a busca pela autodeterminação do personagem, com o amparo da música ocidental, não somente os paralelos estabelecidos, como bem apontou Ruocco, através da absorção de elementos teóricos da música, fatos que explicitarei adiante, especificamente quando tratar de algumas peças de Bach de extrema relevância para o contexto de Kamal. No momento, é suficiente citar o comentário de Ruocco de que Bader “usa em sua ficção lições aprendidas da estrutura harmônica da música, e este romance participa vivamente do debate teórico sobre o *status* do significado tanto da música quanto da literatura”<sup>8</sup>. Além disso, Ruocco afirma também que no romance em questão, o autor faz uso livre de fatos e documentos históricos, intercalando pessoas reais e personagens ficcionais, estabelecendo um equilíbrio entre história e ficção<sup>9</sup>.

Para Monica Ruocco, a conexão do romance com a música vai além de uma simples aproximação entre arte ocidental e cultura árabe. Para a autora,

a conexão entre música e narrativa é profunda e diz respeito à construção de toda a narração. Todo o romance é construído como uma sinfonia de três movimentos, e cada movimento parece reproduzir a estrutura da fuga. Além do mais, Ali Bader emprega as técnicas da harmonia com a noção de contraponto em todo o texto, do início ao fim<sup>10</sup>.

É possível perceber esta divisão claramente, por cada parte principal abordar uma persona do personagem, e cada seção se

passar em um determinado contexto, a se considerar também o posicionamento ético, político e estético de cada uma de suas fases. O romance se passa principalmente em Bagdá, Teerã e Damasco, Yousef é judeu, Haidar é xiita, Kamal é sunita, o primeiro define-se em paralelo com o pagão Caeiro, o segundo com o estoico Reis, e o último o sensacionista Campos. É imperativo dizer que estas construções em linhas triplas atendem aos moldes de composição das fugas, articuladas em contraponto, em sucessão de eventos com suas particularidades, estão ligadas por similaridades atrozes como a violência, a perseguição, a intolerância, o afastamento de parentes e a morte de pessoas próximas.

Voltarei nestas questões de teoria musical um pouco mais adiante ao abordar alguns paralelos suscitados no romance, especificamente ao tratar de Bach e Schoenberg, pela relevância que estes compositores exerceram no modo de compreensão e estruturação dos elementos musicais de sua época, com significativos impactos nos períodos subsequentes a eles. Por ora, o objetivo desta seção é fortalecer o embricamento arte-sociedade, de forma que a ação dos corpos artísticos é sim um instrumento de demonstração e reivindicação social. Como citei um pouco acima *A Flauta Mágica*, creio que posso usar aqui o exemplo de seu compositor, Wolfgang Amadeus Mozart.

O paralelo estabelecido com o músico austríaco no romance é feito de forma sutil e em apenas dois momentos de forma nominal, mas acredito que devam ser explorados. Na primeira, Yousef tinha apenas 10 anos de idade “quando sua primeira peça de Mozart foi transmitida no rádio. O apresentador o descreveu como o violinista mais habilidoso do país, o primeiro a alcançar a excelência na música clássica”<sup>11</sup>. A princípio esta informação poderia ser meramente ilustrativa, no entanto, creio que a aparente simplicidade guarda algumas notações válidas para esta análise. A ponte para um estudo mais aprofundado deste paralelo é a idade do personagem, que à época praticava o violino há 3 anos somente. Com tão pouca idade e tempo de prática, sem dúvida é possível considerar o personagem um prodígio, assim como o fora Mozart<sup>12</sup>. Mas há mais.

Na segunda, a referência diz mais respeito à conformação da sociedade que ao talento dos músicos. Aqui, Yousef já era homem feito e havia assumido a identidade de Kamal Medhat. Na ocasião, a guerra Irã-Iraque havia recém terminado e Saddam Hussein celebrou em seu palácio convocando artistas e políticos para lhe homenagear. Kamal estava entre eles, e apresentou uma peça de Mozart.

Mozart sem dúvida se revirava em sua cova porque o músico não sentia a música, mas era obrigado a continuar produzindo notas mesmo assim. (...) Ele pensou em Mozart, que tocava sua música para o rei pela manhã e de tarde se sentava com os servos à mesa e tocava para eles sob as ordens do chef, o rei da cozinha.<sup>13</sup>

O contexto de apresentação era para Kamal um martírio, seus dedos doíam ao pressionar as cordas, seus sons eram gemidos ao invés de notas, e ao pensar no compositor que as havia escrito, imaginou-o revirando de desgosto na cova. Mas o mais importante nesta passagem é a parte final, onde o narrador afirma que ninguém prestava atenção no músico, que estava ali a divertir os presentes, e não necessariamente por sua habilidade e perícia, assim como Mozart, que se apresentava da mesma forma ao rei ou ao chefe de cozinha. Para melhor compreender esta analogia, explico-me a seguir.

Fato histórico que deve ser exposto aqui é a posição do músico na sociedade de Mozart, assim como não houvera sido diferente para Bach<sup>14</sup>, de quem tratarei adiante. Norbert Elias, em *Mozart, Sociologia de um Gênio*, afirma que na sociedade alemã do século XVIII a música não era uma arte independente como a literatura ou a filosofia, assim, o burguês a serviço da corte deveria se ater aos gostos da nobreza como forma padrão de produção<sup>15</sup>. Elias vai adiante em descrever a composição da sociedade da época a dizer que os “músicos eram tão indispensáveis” nos palácios dos príncipes “quanto os pasteleiros, os cozinheiros e os criados, e normalmente tinham o mesmo *status* na hierarquia da corte”<sup>16</sup>.

Era esta a situação de Kamal ao se apresentar diante de Saddam. Ele estava ali para servir, e não dar voz à arte e suas sensi-

bilidades artísticas. Aquela audiência não estava interessada em arte, mas em ter suas vontades saciadas. Se Elias aponta também que as necessidades e desejos de Mozart devem ser considerados de acordo com o contexto de seu tempo, o mesmo se aplica a Kamal. Mozart se enquadra no que o filósofo alemão define como grupo de *outsiders*, em oposição ao *establishment* cortesão, e da sua condição de burguês a serviço de príncipes, “lutou com uma coragem espantosa para se libertar dos aristocratas, seus patronos e senhores”<sup>17</sup>. O prodígio austríaco não queria sujeitar suas composições a um reino do interior, mas sim assumir um posto em Munique ou Paris<sup>18</sup>. Não logrou, todavia, o sucesso tão almejado e o fracasso levou-o à morte precocemente aos 35 anos.

Apesar das diferenças de Mozart com o personagem de *O guardador de tabaco*, elas são também relevantes para este estudo, visto que comparações não se estabelecem apenas por afinidades, e as diferenças aqui são igualmente válidas. Se a fama não assombrou Kamal, a situação política de seu país o fez, e com isso, o iraquiano deixou seu lugar de origem vivendo apenas de sua música. O fato de ter tido sucesso não fez com que deixasse de ser um *outsider*, dada sua posição crítica sobre a sociedade à sua volta. É verdade que sua primeira *persona* teve um fim precoce, assim como o austríaco, mas jamais desistiu do que julgou ser seu por direito, sua vida, ou, retomando Kant, sua liberdade, sua maioridade. Por fim, Elias diz que Mozart se entregou à morte por ter desistido da vida, mas Kamal encontrou meios de continuar a sua, reinventando-se, ou poderia dizer, (re)compondo-se.

### **Estruturas bachianas**

Outro paralelo que gostaria de enfatizar é do personagem com Johann Sebastian Bach, músico e compositor barroco alemão de enorme importância na história e desenvolvimento da música. É curioso que a primeira menção a Bach no romance apareça de alguma maneira vinculado a um contexto misto de tragédia e elegância:



A guerra de 1948 começou e o Estado de Israel foi declarado, a nakba (catástrofe) árabe. No mesmo ano, Yousef Sami Saleh foi agraciado com o Prêmio Rei Faisal por sua performance no violino. Ele então realizou uma série de concertos no Clube Inglês, frequentado pelas mais nobres famílias de Bagdá. Seus dedos haviam dominado o violino, especialmente as Sonatas solo de Bach.<sup>19</sup>

Se por um lado a expertise em tão conceituado compositor o fez participar da elite do país, sua maestria não foi capaz de livrá-lo do sofrimento de um dos eventos mais marcantes do século XX no contexto do mundo árabe, o *nakba*, ou seja, a catástrofe, como já mencionado anteriormente. Ainda neste contexto, há outra menção ao compositor das cortes de Weimar. Com a situação dos judeus no Iraque insustentáveis, Yousef, a contragosto, recebe ajuda para emigrar. O narrador faz coro à desilusão do músico perguntando-se: “O que iria este jovem homem, que possuía magnífica maestria sobre o violino, especialmente as sonatas de Bach para violino solo, fazer em Israel?”<sup>20</sup>

Deixando um pouco de lado o romance e focando minhas análises no músico barroco, Joel Lester, em *Bach's Works for Solo Violin – Style, Structure, Performance* (1999), afirma que é curioso e até surpreendente que Bach tenha concebido obra tão visionária para violino, por dois motivos<sup>21</sup>. O primeiro por não haver tradição de peças para violino solo, segundo por se pensar em Bach a princípio como cravista, instrumento em que foi reconhecidamente famoso por suas habilidades e pela composição de *O cravo bem temperado*, que abordarei adiante.

No entanto, Lester afirma que o estudo das *Sonatas* revela não apenas que Bach era também um violinista, como possuía experiência no instrumento o suficiente para desenvolver um profundo conhecimento de suas possibilidades<sup>22</sup>. Cada uma das seis peças para violino solo é composta em uma estrutura similar de movimentos (um primeiro lento, uma fuga, outro lento, e um final rápido), mas são todas umas distintas das outras, cada uma composta em um tom diferente da outra, e oferecem aos violinistas que se dedicam a sua execução um universo de possibilidades

composicionais e técnicas<sup>23</sup>. Além disso, o pesquisador afirma que as ideias de Bach sobre os métodos de composição de sua contemporaneidade extrapolam o limite de seu tempo<sup>24</sup>.

Esta apresentação da complexidade técnica das sonatas é de grande valor para a análise do romance, assim como o reconhecimento de que tal obra não se restringe a seu tempo. Kamal, por mais que uma figura ficcional, utiliza-se das sonatas em um tempo muito distante daquele de sua composição. Yousef, violinista iraquiano nascido na década de 1920, “lia poesia simbolista e era fascinado por sua imagética, sua linguagem e sua forma moderna”<sup>25</sup>, ao mesmo tempo em que se dedicava à execução de uma peça de um compositor alemão barroco composta em 1720.

Sobretudo a técnica exigida para a performance das peças é algo que merece ser destacado. Nas idas e vindas de Yousef, em exílios e viagens, por mais que ficasse algum tempo sem tocar, ele invariavelmente retornava ao instrumento e às sonatas. Pensar na técnica é fundamental não pela habilidade do personagem, mas sim como uma forma de inserção social. Mais do que aceito e incorporado às circunstâncias em que se vê, seja como judeu, xiita ou sunita, a figura do músico *outsider* se faz inserir na sociedade através de sua técnica, ou seja, por atender a requisitos sociais de produção. A aceitação do personagem em círculos sociais não se deve à bondade humana, mas a sua conformação a padrões tecnocráticos.

Depois de uma pausa na música de quase três anos, ele gradualmente voltou a praticar e tocar. Através da prática, seus dedos, que haviam se tornado rígidos e inflexíveis, começaram a se tornar maleáveis, leves e flexíveis. O que ele ia fazer agora? Ele estava de volta a Bagdá, mas o que ele ia fazer? (...). As questões de arte e trabalho continuaram a atormentá-lo<sup>26</sup>

Passando do violino ao cravo, como disse há pouco, uma das obras mais relevantes de Bach é *O cravo bem temperado*, que consiste em realidade de dois trabalhos distintos compondo uma coleção de 48 prelúdios e fugas em cada um dos tons musicais<sup>27</sup>.

Prout afirma que este trabalho deve seu nome a uma controvérsia da época sobre temperamento igual ou desigual [*equal versus unequal* “*temperament*”]<sup>28</sup>. Murray Barbour, ao traçar a história da afinação e temperamento dos instrumentos (1951), descreve temperamento como um sistema regulado matematicamente para a definição dos intervalos entre os sons musicais. Desta forma, os antigos métodos de afinação que seguiam padrões de temperamento desigual sacrificavam determinados tons “extremos” em favor de maior precisão e entonação em tons mais simples<sup>29</sup>.

A obra de Bach, composta integralmente em um sistema de temperamento mais moderno, o temperamento igual, que distribui igualmente a oitava da escala musical em intervalos iguais, demonstra como este novo método de regulagem dos instrumentos possibilita uma maior versatilidade de arranjos e composições. Esta informação é de extrema relevância para este trabalho e para a compreensão da significância do paralelo entre Kamal e Bach. Não apenas unidos pelo violino, Bach colocou em prática um novo sistema de conformação dos instrumentos que transponho aos indivíduos e aos personagens analisados. Aplicando a proposta d’*O cravo bem temperado* à sociedade em que vivemos hoje, proponho que todos sejam tratados como iguais, conscientes de que certas características particulares possam ser desconsideradas, mas em um todo resultante desta forma de *temperamento*, passaríamos a habitar um universo social mais acolhedor e respeitador das diferenças, favorecendo formas mais harmônicas de integração social.

É isto o que vejo o personagem do romance colocar em prática. Como em uma composição musical com modulações, alternâncias de tom em uma mesma peça musical, ou a exemplo das sonatas que executa, similares, porém compostas em tons distintos, Kamal alterna o tom de sua existência. Enquanto o personagem se vê obrigado a deixar sua terra para fugir de perseguições, e assume outras identidades, é como se modulasse sua própria existência. Ele não muda as regras do jogo, ou da vida, mas comporta-se de modo similar, em outro ambiente, para poder seguir com seus ideais, com sua vida, e com a sua música.

Detenho-me aqui em alguns pontos de teoria musical do tempo de Bach que podem ser relevantes para melhor compreensão dos elementos citados. Na obra *A practical approach to eighteenth-century counterpoint* (1995), Robert Gauldin se debruça sobre questões técnicas e práticas da música barroca, cujo grande expoente era não outro que Johann Sebastian Bach. Inicialmente, Gauldin fala sobre a doutrina das afeições, segundo a qual era esperado dos compositores barrocos “mexer com as afeições de sua audiência”<sup>30</sup>. Neste período, eram comuns “analogias entre retórica e música”<sup>31</sup>, fato muito caro a este trabalho, visto a aproximação óbvia entre literatura e música.

Quanto a mover os ânimos da audiência desta arte, as obras musicais, predominantemente instrumentais, deveriam criar uma configuração musical que favorecesse a elaboração de emoções específicas, como alegria, amor, ódio ou tristeza, através de figuras musicais estereotipadas<sup>32</sup>. Estas composições possuíam fundamentalmente uma textura contrapontual, de estrutura polifônica que se amparavam em quatro pontos. O primeiro estabelecia que as peças tinham como ponto de partida uma melodia original fixa, sendo que mesmo a harmonização se dava a partir do contraponto; o segundo é que poderia ocorrer mesmo em peças solo, não sendo necessário mais de um instrumento para a existência do contraponto; em terceiro, o que era convencionalmente chamado *free conterpoint*, nunca foi realmente livre; e por fim, as peças imitativas, entre as quais se incluía a fuga, exibiam marcante homogeneidade das vozes que as compunham<sup>33</sup>.

Quanto a aspectos formais de construção da música barroca, estas possuíam centros tonais organizacionais em que “poucas figuras motivicas eram submetidas a um intenso desenvolvimento através da repetição, modulação, sequência, ou figuras melódicas”<sup>34</sup>. Considero a modulação um ponto importante de leitura, pois esta técnica permite a mudança do centro tonal dos movimentos musicais, favorecendo contrastes que enriqueciam a veiculação de sentidos esperados<sup>35</sup>.

Disse há pouco que o chamado *free counterpoint* não era necessariamente livre, e isto se dava por problemas que surgiam na

construção das peças musicais. Uma destas questões era a dicotomia entre as forças lineares (melódicas) e harmônicas (combinação de vozes), visto que, “nenhuma deveria se sobressair, mas ambas deveriam coexistir eufonicamente (...) de forma que cada componente seria primeiro trabalhado separadamente, com crescente ênfase na interação”<sup>36</sup> entre elas. O propósito do estudo das formas de composição deste período, tangenciando suas estruturas e metodologias, é favorecer o entendimento de que o contraste entre estas confluências ‘horizontais e verticais’ que formam os vários aspectos da polifonia, são manifestações subjacentes do mesmo contexto.

Considerando as múltiplas vozes e articulações possíveis nas obras barrocas, um dos mecanismos de organização das peças para promoção de uma unidade era a economia de meios. Esta estratégia se ampara basicamente na definição de uma “unidade motívica”<sup>37</sup> que deveria ser imbuída na voz original. Esta questão fica mais clara ao entendermos a construção das formas imitativas, ou seja, as fugas. Em um tratado de 1753, a fuga era definida em três tipos fundamentais, sendo elas: a repetição, em que a ideia original era repetida na mesma voz e no mesmo tom ou oitava; a sequência, em que a ideia original era repetida em uma mesma voz, mas em um tom distinto; e a imitação, em que a ideia original era repetida em uma voz diferente, em tom igual ou diferente<sup>38</sup>.

Apesar de ser claro, vale indicar que o significado do termo musical *fuga*, é exatamente o que o uso corrente desta palavra significa, fugir, escapar, evadir. Como vimos acima, esta *fuga* se estabelece em referência a uma ideia inicial, modificada à medida que as melodias se encadeiam. Pontuo também que muitos destes conceitos trabalhados aqui como características típicas, eram muito mais procedimentos composicionais que modelos formais engessados. Sobre tudo ao tratarmos de Bach, em cujas mãos nenhuma preconcepção de modelos seguia qualquer estereótipo<sup>39</sup>.

Estas entradas subsequentes às ideias ou proposições originais são denominadas musicalmente de ‘resposta’, ou seja, uma ‘contraparte’, um ‘contraponto’, ou até mesmo um ‘contrasujei-

to/contratema' (*countersubject*) da frase inicial, apresentadas em redundantes entradas de novas frases melódicas e harmônicas através da modulação<sup>40</sup>. Assim, é exatamente este encadeamento de ideias e respostas que caracteriza as obras polifônicas e contrapontísticas. Para finalizar esta digressão sobre a teoria composicional barroca, apresento uma estrutura genérica das peças de fuga do século XVIII. Divididas sobremaneira em três partes, a primeira é a seção de abertura, onde encontramos a exposição do tema; a seção intermédia é onde acontecem as modulações, ou seja, onde tomam corpo as respostas ao tema inicial; por fim, na seção de conclusão em que há um retorno ao tema inicial<sup>41</sup>. Esta correspondência com a trajetória de Kamal no romance *O guardador de tabaco* é de extrema relevância, uma vez que as fugas empreendidas pelo violinista são suas respostas ao contexto a que pertence, sempre vinculado ao mesmo 'motivo', de viver sua arte, suas amizades, e escapar às perseguições e violências.

### **Os fados e As Fadas**

No romance estudado, as associações com Portugal e Alemanha surgem indiretamente através de alguns paralelos estabelecidos. Como o foco deste capítulo é a analogia do romance com a música em geral, farei menção aqui a exemplos dos dois países que considero conseguirem ilustrar de modo complementar os raciocínios desenvolvidos. Da Lusitânia evoco o fado, estilo característico e particular da primeira nação europeia. Da Alemanha evoco Wagner, compositor tão grandioso como polêmico, mas que inquestionavelmente deixou sua marca na história deste país e da música em geral. O título desta seção faz menção direta ao gênero musical luso, e menção indireta ao compositor da saga dos Nibelungos ao citar umas de suas primeiras composições e pouco conhecida, *As Fadas*<sup>42</sup>.

O propósito aqui é discorrer sobre temas frequentes e constantes suscitados no romance *O guardador de tabaco*, como, por exemplo, as violências sofridas pelo violinista, a perseguição social e religiosa, o exílio, o amor, a amizade, e a morte. Posto este

panorama, ao focar no fado, farei uma contextualização de suas origens, significados e do modo como se articulam os recorrentes temas dos fadistas portugueses; e ao tratar da parte musical germânica, darei enfoque precisamente a um conceito eminentemente wagneriano, o *leitmotiv*. O *leitmotiv* é uma frase musical - originalmente uma sequência melódica - característica, repetida frequentemente em uma peça musical, partitura ou mesmo obra literária - neste caso uma expressão, como “Eu preferiria não”<sup>43</sup> de Bartleby - que é associada a um personagem. De modo simples e direto, este conceito significa “melodia ou motivo condutor”<sup>44</sup>.

Sobre a música portuguesa, em obra de 1904 sobre a história do fado, Alberto Pimentel, ao tratar da origem do fado, volta aos tempos romanos a dizer que estes “incluíam *Fatum* na sua mythologia como sendo a vontade expressa não só por Jupiter, mas também pelos outros deuses, em relação ao destino dos homens, das cidades e das nações”<sup>45</sup>. Em seguida, afirma que o povo português, assim como seus poetas, foi sempre fatalista, atribuindo suas faltas, desgraças ou mesmo a boa fortuna às imposições do destino. É possível notar, ainda sem entrar no mérito musical, a raiz da denominação do gênero em um aspecto determinístico atribuído por uma vontade superior e externa que escapa aos controles humanos. Fazendo aqui breve menção à trajetória de Yousef, afirmo sem receios que há também ali este elemento imperativo e inevitável, não por responsabilidade sua, mas por uma inabilidade comunitária em conviver com as diferenças, que acaba por forçar uma conformação à normas irrazoáveis.

Mas o nosso povo, com ser fatalista, no que alguns querem ver principalmente um vestígio de influência árabe, como se o homem não tivesse acreditado sempre, mais ou menos, em todos os tempos e em todos os paizes, n'uma predestinação que lhe é imposta por um arbítrio supremo; o nosso povo, crente na fatalidade da sorte a que tem de obedecer, apenas n'um passado relativamente próximo começou a dar o nome de Fados às canções que celebram as agruras do destino e a crença na lei irrevogável do Fado<sup>46</sup>.

Pimentel fala sobre a inclusão da palavra *Fado*, com o sentido de *canção*, e incorporado tanto ao vocabulário comum da língua como da tecnologia musical como um fato moderno. Segundo o autor português, apenas após a primeira metade do século XIX o termo aparece nos dicionários portugueses. O *fado*, então, nesta nova acepção utilizada pela população, passou a designar um poema popular, de carácter narrativo, em que se apresenta história imaginária ou real, a descrever os acontecimentos que afetam uma classe social<sup>47</sup>.

O autor informa aos leitores que, apesar de considerarem o *fado* como tendo alguma origem árabe, “todos os motivos do *Fado* são portugueses. Ha *Fados* para todos os acontecimentos da vida, para o amor, especialmente; e para a política também (...) *Fados* [são] uma expressão nacional, a alma de um povo”<sup>48</sup>. O propósito desta afirmação é ressaltar a particularidade do *fado* à pátria portuguesa, inclusive apontando que no sul do país, onde os povos árabes permaneceram por mais tempo, o gênero musical, à época de escrita desta obra, no início do século XX, era quase desconhecido.

O leitor encontra também uma ponderação de que a música portuguesa teve influência das culturas com as quais aquela tinha contato, ou seja, árabes, africanas e brasileira, que influenciaram as tradições da Idade Média<sup>49</sup>. Não posso deixar de apontar as falas de Pimentel que admitem que em todo Portugal “há vestígios dos mouros” sendo comum em “todas as províncias as lendas mouras encantadas” havendo a apropriação de alguns elementos culturais, sobretudo “a guitarra, o instrumento de melhor apropriação ao *Fado*, é que nos veio dos árabes”<sup>50</sup>.

É interessante notar como Pimentel, em mais de um momento, afirma que o “povo pertence à mesma raça dos poetas”<sup>51</sup>, pois habita o mesmo espaço geográfico e social, e, portanto, se afeta como eles. Assim, se o poeta canta as alegrias ou os males que afligem a população do país, este poeta canta não somente seu *fado*, mas o do seu povo. Esta imagem é de extrema importância se pensamos o movimento de Yousef de se inspirar no seu povo e como ele se aflixe ao ver como toda a população de um país é



maltratada pelos governantes, que reduzem o povo a uma classe indigente e animalizada a sobreviver no caos da destruição das guerras, e não necessariamente do fado. Kamal

adorava histórias folclóricas em todos os seus detalhes, e sua música expressava bela e poeticamente a vida de pessoas exiladas e falidas, fazendeiros bêbados, mulheres famintas, analfabetas, trabalhadores miseráveis e trabalhadores agrícolas. Mas o que o aterrorizava era a vulgaridade do regime que esmagava essas classes e as transformava numa besta áspera e feroz, enlouquecendo e destruindo tudo<sup>52</sup>

Antes de passar a Wagner, cito os temas comuns a que o fado se dedica, já que há uma convergência destacada com os temas que os leitores de *O guardador de tabaco* encontram nesta obra. Os assuntos, ou motivos, mais comuns do Fado segundo Pimentel, orbitavam os temas do amor, como somente o fadista era capaz de sentir, um amor sensual sem delicadeza e sem recato; dos trabalhos e dos sofrimentos das classes sociais; dos aspectos da vida popular e a crônica das ruas; dos grandes crimes e os grandes desastres que impressionam a opinião pública; da morte de personagens célebres; conflitos políticos ou religiosos; as cidades, seus bairros e ruas; e episódios da história do país<sup>53</sup>.

Se considerarmos estes temas sob a perspectiva do violinista do romance de Bader, a abertura da narrativa apresenta a morte de um célebre músico do país, no caso o Iraque. Encontramos também os casos de amor do personagem, e sua busca por inspiração nos sofrimentos do povo. Ao longo de todo o romance testemunhamos os crimes de guerra e os desastres que afligem países e enormes contingentes populacionais, consequências de conflitos políticos e religiosos. E não menos notável, a importância das cidades, sobretudo de Bagdá, percorrida pelo violinista, com suas ruas e bairros apresentados aos leitores pelo escritor fantasma.

Quanto a Wagner, vejo-o como uma figura emblemática da nação germânica, seja por sua relevância no cenário musical, por ser representativo do ideal nacionalista, ou mesmo, por sua vinculação ao anti-semitismo. Exatamente por este último ponto, não

posso simplesmente abordar qualquer elemento de sua música, sem contextualizar perspectiva tão marcante deste compositor. Esta inclusive é a chave de abertura do prefácio escrito por Slavoj Žižek ao ensaio de Adorno, *In Search of Wagner*, inicialmente composto nos anos 1930 em uma investigação do sociólogo alemão sobre as origens do nazismo. Žižek pontua que Adorno assumiu uma apreciação mais positiva do compositor em uma revisão do texto nas décadas subsequentes à segunda guerra, e assim, faz do seu prefácio uma tentativa de reabilitação wagneriana, seguindo os passos dados pelo filósofo frankfurtiano.

Segundo o pensador esloveno, o debate sobre Wagner e política usualmente se centra na mudança apresentada no final da ópera *O Crepúsculo dos Deuses*, “da afirmação revolucionária da nova humanidade libertada do domínio opressivo dos deuses, e finalmente livre para desfrutar do amor, para a resignação e negação reacionária da própria vontade à vida”<sup>54</sup>. Ou seja, a partir do momento em que o indivíduo se viu livre do jugo dos deuses, estes mesmos seres se viram em uma existência destituída de prazer, em negação, e até mesmo repúdio, à própria vida.

Slavoj alerta a seu leitor que para lidar com o antissemitismo wagneriano deve-se ter em mente que “a oposição do verdadeiro espírito alemão ao princípio judaico não é original: há um terceiro termo, a modernidade, o reino da troca, da dissolução dos laços orgânicos, da indústria moderna e da individualidade”<sup>55</sup>. Desta forma, para compreender a posição do compositor de Leipzig em relação à modernidade, devemos considerar muito mais seu caráter ambíguo que propriamente negativo, em um movimento que procure absorver seus benefícios ao mesmo tempo em que tenta evitar seus aspectos desintegrativos<sup>56</sup>.

Vejo importante ressaltar no prefácio a Adorno, sobre o antissemitismo de Wagner, que a figura do judeu, para o compositor, representa uma necessidade por ser esta imagem uma corporificação despersonalizada da modernidade, visto que o rechaço desta face humana permitiria aos demais usufruir dos benefícios da modernidade. Vale ainda enfatizar que o preconceito difundido e crescente contra os judeus no século XIX, em Wagner, não

era necessariamente sinônimo de um movimento anti-modernidade, mas uma tentativa, malfadada, de combinar “modernidade com o corporativismo social que é característico dos revolucionários conservadores”<sup>57</sup>.

Ao analisar aspectos da Canção dos Nibelungos através das ações dos personagens da tetralogia que culmina na derrocada dos deuses, Zizek aponta um fato que coincide com o que tratei no capítulo Crepúsculo da Utopia. Naquela ocasião eu dizia sobre os bárbaros serem incluídos no reino da ocidentalidade, e uma vez pertencentes ao império da civilização estavam sujeitos ao jugo modernizador que atua sobre a sociedade em geral, de modo subjetivo, contínuo e com violência dominadora. Aqui, na observação da interação dos atores wagnerianos, somos alertados para o fato de que “a perturbação sempre vem do exterior, sob a forma de um corpo estranho que tira do eixo o equilíbrio do organismo social”<sup>58</sup>.

Esta falta de equilíbrio promovida pelos próprios e supostos mantenedores da ordem, fica evidente no final de *O Crepúsculo dos Deuses*, quando “a orquestra executa uma teia excessivamente intrincada de motivos, basicamente nada menos que uma recapitulação da riqueza motívica”<sup>59</sup> de toda a ópera. O problema revelado aqui é a ausência de definição dos motivos, visto que a confluência dos temas representativos de personagens e perspectivas discrepantes impossibilita uma conclusão. Este desfecho evidencia a incerteza de Wagner em apontar algum dos lados - supostos mocinhos ou vilões - como detentor de qualquer verdade, implicando conseqüentemente na ausência de uma proposta clara a ser seguida.

Antes de me deter sobre a elaboração dos *leitmotifs* com mais atenção, refaço o questionamento relatado por Zizek ao fim de seu prefácio, de que se o antissemitismo wagneriano é algo que concerne “o núcleo de sua arte, por que, então, devemos ainda ouvir Wagner hoje, depois da experiência do Holocausto? Quando gostamos da música de Wagner, isso nos estigmatiza com cumplicidade ou aquiescência, pelo menos, no Holocausto?”<sup>60</sup>. A resposta apresentada é direta, por mais que não seja simples: “Não,

claro que não (...) Wagner escreveu músicas maravilhosas”<sup>61</sup>. No entanto, a batalha pelo compositor ainda não está terminada, visto que ainda hoje, os conceitos veiculados através de sua arte ressoam nas obras contemporâneas, e se não expressam os mesmos valores, depende de nosso tempo compreender qual o propósito de sua utilização em pleno século XXI.

No universo wagneriano, não é possível desconsiderar sua proposta da obra de arte total, ou *Gesamtkunstwerk*, “ou, como Wagner preferiu chamar, ‘o drama do futuro’, no qual a poesia, a música e o teatro estariam unidos”<sup>62</sup>. Menciono este conceito visto a interação que o romance *O guardador de tabaco* promove através da referência aos heterônimos de Pessoa, as personas do violinista iraquiano, e a representação desta rede de personalidades no universo apresentado por Bader. No entanto, tratarei aqui de um traço específico da *Gesamtkunstwerk*, um elemento fundamental e coesivo desta obra de arte total, o *leitmotiv*.

Segundo Adorno, estão entre as funções do *leitmotiv*, “ao lado da estética, uma função-mercadoria (...) uma obsessão que subsequentemente reaparece no coração da obra de Baudelaire sob o título de *spleen*”<sup>63</sup>, como uma ideia fixa que se apresenta ao indivíduo “sob a mágica de um sonho de ópio”<sup>64</sup>. Adorno situa o *leitmotiv* wagneriano nestas raízes, marcado genuinamente por uma construção que favoreça procedimentos associativos. Observo na obra de Bader a mesma sugestão proporcionada pela confluência de elementos da narrativa, movimento que replico neste trabalho, a associar elementos diferentes como alicerces interpretativos vinculados por um eixo temático comum.

Vejo como extremamente significativa a consideração adorniana do *leitmotiv* como uma *commodity-function*, ou seja, um elemento com fins de consumo que vincula formas elementares de riqueza com mecanismos de satisfação das necessidades humanas<sup>65</sup>. Trato, pois, do *leitmotiv*, como traço composicional que agrega valor às questões levantadas no romance, que apontam para as diferenças nas relações dos personagens que experienciam, ou ‘consomem’, determinadas situações em uma busca constante por saciar ou satisfazer necessidades básicas. Adorno

indica ainda que o *leitmotiv* é mediado musicalmente pelo *ritornello*<sup>66</sup>, o que considero, na perspectiva da experiência, ou consumo, insistente de determinadas *commodities* para se alcançar um estado ideal de existência.

No romance estudado, os personagens são repetidas vezes obrigados por questões sociais a se conformar às pressões políticas exercidas sobre eles. Sob esta perspectiva das *commodities*, se conformar socialmente, mais do que consumirem ‘bens’ a satisfazerem ‘necessidades’ pessoais, os personagens se veem na condição de assumirem identidades diferentes ou até mesmo discrepantes entre si, para terem suas ‘necessidades’ atendidas, ou minimamente aplacadas. Assim, há uma complexa sobreposição e substituição de valores de ‘ter’ e ‘ser’, em que as *commodities* consumidas não são ‘bens’ em si, mas identidades e formas reificadas de existência do ‘ser’.

A obra wagneriana, produzida em escalas gigantescas a exigir que o ouvinte e espectador tomem distância para observar o todo, favorece o desaparecimento do indivíduo comum. Em contraste, o ser que ganha proeminência em suas óperas é a figura do herói, sob qual é apresentada o ponto de vista da narrativa, curiosamente papel que se cruza com a do próprio compositor<sup>67</sup>. Esta consciência ‘protagonista’ expressa sob a forma musical “exibe um exemplo peculiar de regressão: é como se a aversão ao mimetismo se tornasse cada vez mais poderosa com o crescimento da racionalização ocidental”<sup>68</sup>.

Esta regressão, posta por Adorno, não deve ser compreendida como atraso ou como involução a um estado menos desenvolvido, mas sim um retorno a um momento de pureza e glória que não havia sido contaminado ou corrompido pelos males da modernidade. Assim, a repulsa ao mimetismo, neste contexto de purificação pelo retorno a um estado idealizado que coincide com o crescimento da razão ocidental, representa a rejeição aos povos que através do processo civilizatório foram submetidos aos preceitos das grandes potências. A adoção da perspectiva do protagonista funciona da mesma maneira como o exemplo paradigmático a ser seguido.

É preciso aqui pontuar um elemento importante para continuar, e para tanto enfatizo que “a obra de arte wagneriana baseia-se nessa regressão. (...) É sem dúvida verdade que toda música tem suas raízes em gestos desse tipo”<sup>69</sup>. O elemento que preciso elucidar é o ‘*gesto*’. A entender gesto literalmente, podemos utilizá-lo como substantivo a significar um movimento corporal com propósito de ajudar a expressarmos um pensamento ou mesmo enfatizar alguma fala. A entendermos como um verbo, gesto deve ser compreendido como uma ação com fim em si mesma, a mostrar ou exprimir uma intenção através deste movimento.

A questão neste ponto é que “o elemento do gesto em Wagner não é, como ele afirma, a expressão do homem indiviso, mas um reflexo que imita uma realidade reificada e alienada. É dessa maneira que o mundo dos gestos é atraído para o efeito artístico, para a relação com o público”<sup>70</sup>. Desta maneira, se a obra wagneriana se ampara em um retorno a um momento original imaginado, que para alcançá-lo deve-se seguir a um herói que corporifica um *modus operandi* de referencial ocidental, unificando em suas ações este ideal, temos aí um grande paradoxo. Pois, para Adorno, os gestos deste personagem refletem nada mais que uma realidade alienada e reificada, um produto da construção humana, com fins únicos de estabelecer um relacionamento com a audiência do espetáculo.

Adorno evidencia o paralelo do condutor-compositor que representa e suprime, simultaneamente, as demandas individuais da burguesia, enquanto o herói wagneriano “é o porta-voz de todos e por isso encoraja uma atitude de obediência muda”<sup>71</sup>. Em uma aproximação à máxima kantiana que trabalhei na abertura deste livro, o herói operístico se porta como tutor dos subjugados, que ao contrário dele, supostamente, nunca irão alcançar a sua autonomia. Adorno aponta este paradoxo ao ver na obra de Wagner o empenho do compositor em fazer as ações do herói serem reconhecidas e legitimadas: “É por isso que ele deve se esforçar para dar vida aos gestos e objetivar o espírito na forma de gestos. (...) É aqui que a música de Wagner encontra sua mais íntima contradição, técnica e social. No que diz respeito à técnica, o motivo é o portador dessa contradição”<sup>72</sup>.

Assim, o motivo como sustentáculo da contradição se confirma pelo gesto ser um dos principais fundamentos da composição wagneriana, e sobretudo, pelo fato que estes “gestos podem ser repetidos e intensificados, mas não propriamente ‘desenvolvidos’”<sup>73</sup>. Ou seja, graças às repetições e dramatizações dos gestos, toda a expressão é convelida de significados. Os impulsos miméticos criticados pelo próprio Wagner se posicionam aqui no centro de sua obra, em personagens que ao tentarem exprimir um senso de união e até originalidade, são construídos sobre uma estrutura reificada e essencialmente falsa<sup>74</sup>.

Pode ser verdade que a força do compositor de Siegfried e do Crepúsculo dos Deuses se prove no controle da contradição, no entanto, não é possível negar o impacto da falsidade dos expansivos gestos que, de volta aos corpos dos quais partiram, explodem como ondas<sup>75</sup>. “Talvez seja por isso que os gestos musicais de Wagner lembram os movimentos de dança, e por que a repetição dos *motifs* usurpa a simetria da dança - pois é apenas como dançarinos que os homens podem imitar as ondas”<sup>76</sup>. Esta metáfora da dança exposta por Adorno é relevante para este trabalho e será retomada mais adiante neste capítulo.

O gesto que não pode ser desenvolvido, e ainda sim, posa como se o fizera, escondido em repetições e transposições tonais, visa ao fim ludibriar o espectador. Ao contrário do que se poderia pensar, a crítica de Wagner sobre a modernidade não é fruto do caos que este movimento e ímpeto iluministas infligem às sociedades, mas sim da falsidade que este movimento representa em si, em sua ausência de essência<sup>77</sup>. Os motivos wagnerianos, aparentemente modernos, estão enraizados em latente ambiguidade do sentido musical, e ainda sim caracterizam a expressão e intencionalidade do compositor ao veicularem partículas de significados coagulados<sup>78</sup>.

Deste modo, os *leitmotifs* wagnerianos se revelam alegorias consolidadas como entidades puramente externas em paradoxos evidentes à proposição de um espírito absoluto que deveriam representar. Vale notar que o “*leitmotiv* tem uma história que remonta (...) ao programa de música do século XVII, quando uma

lógica musical geral e vinculante não existia, e suas origens apenas aqui começam a fazer sentido no contexto da alegoria”<sup>79</sup>. Se nomeadamente voltamos ao século XVII, voltamos também às raízes iluministas, aos propósitos emancipatórios da modernidade, que como já procurei apontar, apesar de ainda presentes em nosso tempo, se não alcançaram seu objetivo, também não decepcionaram as forças regulatórias do globo.

Ao passo que, se o propósito do *leitmotiv* wagneriano é servir a um fim metafísico do drama musical como símbolo de ideias supostamente infinitas, ele na realidade se torna o inimigo crasso da eternidade. Pois “somente em uma estrutura harmônica articulada é possível para o *motiv* tomar o seu lugar e para a técnica da sequência em desenvolvimento gerar esse significado alegórico que o *leitmotiv* requer”<sup>80</sup>. Na obra de Wagner, por debaixo do véu de um contínuo progresso, jaz uma composição fragmentada em *leitmotifs* alegóricos justapostos<sup>81</sup>, e cabe a nós, ouvintes contemporâneos interagir com seus desdobramentos e consequências.

Yousef, ao longo de todo o romance *O guardador de tabaco*, vai à contramão da reificação que se depreende da música wagneriana, e segue na linha dos fadistas portugueses a cantar a vida de seus contemporâneos, suas boas e más fortunas. É inegável ver em sua trajetória a repetição de temas e movimentos, mas muito mais entregue ao destino que a gestos desprovidos de significado, ele reencena sua vida carregado de emoção em dimensões demasiadamente humanas, “um espírito tornado livre, que de si mesmo de novo tomou posse”<sup>82</sup>. Yousef, Haidar e Kamal, tomam posse de si mesmos incessantemente, descobrindo a cada retorno as novidades de um mesmo indivíduo impactado pelas convulsões sociais e pelas imposições das novas identidades. Não há no violinista, em nenhum momento de sua vida, imposições negativas do ser, seja de um cartesianismo limitador, ou de um fatalismo ontológico. Yousef simplesmente existe e resiste, através de sua música, aos impulsos agressivos e opressivos do mundo que o cerca.



## Sobrevivência e resistência

Dos temas mais frequentes da trajetória de Yousef, as perseguições e as violências estiveram presentes em praticamente todos os momentos. Em episódio marcante durante a Segunda Guerra Mundial, ele, ainda garoto, viu sua tia ser queimada viva. Este acontecimento que profundamente o afetou é chamado de *Farhoud Incident*, ocorreu em Bagdá no ano de 1941, época em que um governo estreitamente ligado ao regime nazista assumiu o controle do Iraque.

A queima de Massouda Dalal (...) durante o incidente teve um efeito devastador na vida de Yousef (...) O incidente mudou a vida de todos em Bagdá. Isto pode ser descrito como um verdadeiro ponto de mudança na história desta sociedade, tendo sido o primeiro ataque deste tipo contra os seus próprios cidadãos e abrir as portas ao conflito civil<sup>83</sup>.

A trágica ironia deste evento no romance de Bader, com decisiva repercussão na vida de Yousef foi que “sua tia Massouda (...) havia deixado sua casa maior no bairro muçulmano de Al-Karradah por acreditar que a área de Al-Torá, um gueto fechado, seria muito mais segura do que uma vizinhança mista”<sup>84</sup>. O medo da violência e a intenção de se proteger das diversidades da cidade levaram ao movimento de enclausuramento no gueto, no entanto, a evidenciação das divisões e diferenças concentrou a força do ataque. Yousef, que também morava com sua família no gueto, aprendeu esta lição e mudou-se com a família para o bairro muçulmano de Hassan Pasha, uma mudança significativa em sua vida, e disse aos seus amigos que “ele não era mais dominado pelo medo”<sup>85</sup>.

Aproximo o violinista do romance *O guardador de tabaco* a uma peça de Arnold Schoenberg, especificamente da obra *Um Sobrevivente de Varsóvia*, composição para voz recitante, coro masculino e orquestra, escrita pelo compositor austríaco quatro anos antes de sua morte. A menção a este compositor judeu ocorre duas vezes no romance, a primeira envolvendo um aspecto técnico, a segun-

da um aspecto sentimental. Não há menção a obras específicas ou mesmo uma vinculação clara entre os músicos, mas na aproximação pretendida creio não haver dúvidas sobre a relevância de Schoenberg na leitura empreendida.

A primeira menção a Schoenberg aparece no romance como uma sugestão de um professor russo a Haidar, que estava em Moscou para escapar das perseguições que naquela altura sofria em Teerã.

‘Não seria melhor, Sr. Haidar’, ele disse, ‘se você praticasse os trabalhos mais tecnicamente desafiadores de Schoenberg?’ Para isso, ele não tinha resposta, pois não ligava para a música de quem ele tocava. Ele tocava incessante e impensadamente, sem prestar muita atenção ao compositor. É verdade que ele desenvolveu suas habilidades e se preparou para várias apresentações em Moscou e em outros lugares. Mas ele era um fugitivo dos acontecimentos ao seu redor, que ele não podia compreender nem decifrar.<sup>86</sup>

A sugestão do professor não teve resposta imediata do violonista fadista, pois este não compreendia nem mesmo a si próprio na fuga em que se encontrava. O aspecto técnico do conselho, de todo modo, chama-lhe a atenção, visto que o músico russo indicou o austríaco pela complexidade técnica de suas composições. Deprendendo disso a analogia com a complexa composição da identidade de Haidar, ele mesmo como uma modulação de si próprio, de sua primeira identidade Yousef. Se neste momento Haidar não sabia quem era na fuga empreendida, talvez através do desenvolvimento da técnica de Schoenberg ele pudesse encontrar uma saída.

No momento da segunda menção, ele havia recém assumido sua terceira persona, Kamal Medhat, após ser expulso do Irã, ter seu filho preso, e ter enterrado sua segunda esposa nas areias do deserto. Ele estava novamente na cidade de sua infância, mas os tempos nem por isto eram felizes. “Durante esse período, Kamal Medhat sentiu que o inverno de Bagdá tinha uma cor triste quando a chuva caía sobre os prédios. Ele era tomado de tristeza e ad-

miração reverente quando praticava diariamente uma peça de Schoenberg na sala de estar”<sup>87</sup>. Os leitores observam que a dica do professor russo acabou por ser acolhida, e Kamal se entrega diariamente à prática das peças do compositor modernista. No entanto, há aqui algo além da técnica, já que o iraquiano é tomado de tristeza e um misto de respeito e reverência pela força das obras que executa.

A *Survivor from Warsaw* é “uma peça de doze tons em três línguas sobre o Holocausto, escrita para uma audiência estadunidense por um compositor judeu cuja obra fora o principal exemplar nazista da música degenerada”<sup>88</sup>. O oratório é considerado por muitos críticos uma das mais importantes obras musicais dedicadas ao holocausto. Arnold Schoenberg (1874-1951) foi um compositor austríaco judeu de música erudita, suas primeiras obras se ligam à tradição pós-romântica, mas já apresentam um método composicional inovador, que evoluiu para a atonalidade e, mais tarde, para um estilo próprio, o dodecafonismo, um dos mais revolucionários e influentes estilos de composição do século XX<sup>89</sup>.

Schoenberg ao trabalhar com a atonalidade enfatizava composições sem centros tonais, e com o desenvolvimento do dodecafonismo propõe o fim da hierarquia entre tons, sendo que neste sistema os tons são considerados equivalentes entre si. A técnica indica que todos os 12 tons da escala musical sejam tocados com uma mesma frequência, evitando a ênfase em apenas um tom. Dado o panorama que apresentei até o momento, aproprio-me de mais este conceito para amparar minha leitura do romance. Se nesta análise lancei mão anteriormente do conceito de contraponto, que apresenta vozes independentes constituindo um todo polifônico, aproximando-o da interação entre os personagens do romance estudado, aproprio também da proposta dodecafonista do compositor austríaco, para sugerir a equivalência das identidades assumidas pelo personagem.

Ou seja, na análise que empreendo do romance, os personagens apresentados complementam-se, dialogam e representam uns aos outros de forma harmônica e equivalente, incluindo as

dissonâncias sociais como parte indissociável do discurso produzido. Elimino também a hierarquia entre eles, de forma que não priorizo qualquer *persona* sobre outra. Assim, entre os personagens principais e suas associações, não há aqueles mais ou menos importantes. Esta contribuição dodecafônica à literatura serve-me bem ao ter de comparar um judeu, um xiita, um sunita, além dos heterônimos do poeta gnóstico proveniente de um país de acentuado cristianismo.

A história narrada no oratório de Schoenberg, *Um Sobrevivente de Varsóvia*, tem início com a voz do protagonista dizendo uma frase que se repete com pequenas variações ao longo da peça: “Eu não posso me lembrar de tudo / Eu devia estar inconsciente a maior parte do tempo”<sup>90</sup>. No entanto, o solista afirma se lembrar de quando os sobreviventes se reergueram cantando sua esperança, em meio ao medo e à morte, após terem vivido nos subterrâneos de Varsóvia. A cena cantada apresenta um dia que começa como de costume no cotidiano de violência, com um sargento alemão e seus soldados a bater em sonâmbulos coagidos.

Os prisioneiros, ameaçados de morte caso não levantem e saiam, estejam despertos ou ainda dormindo, questionam-se – se dormiram durante a noite ou se foram mantidos acordados por suas aflições, por estarem separados de filhos, esposas, pais, sem saber o que aconteceu a eles – como se poderia dormir? Dada esta descrição, imediatamente me vem à lembrança linhas de um escritor inglês que tratou do existencialismo humano sob uma perspectiva dramática e influenciou inúmeras gerações após a sua. Em *Hamlet*, Shakespeare nos apresenta o príncipe em um dos questionamentos mais célebres de toda a literatura: se é mais nobre para a alma sofrer os tormentos da fortuna ou se armar contra o mar de adversidades e pôr-lhes fim, ao passo que entre morrer e dormir, como meios de encerrar as dores, em dormir ainda se pode sonhar.

Na obra de Schoenberg, os indivíduos acuados são alinhados e executados a sangue-frio, aleatoriamente. O orador então afirma que mesmo atingido gravemente e caído, ele conseguia ouvir os soldados alemães contarem os mortos repetidas vezes, até que

em certo momento, os sobreviventes se levantaram e começaram a cantar, primeiro timidamente e em seguida com mais vigor, uma canção de esperança e resistência de seu povo. Esta comparação é bastante ilustrativa para os eventos narrados no romance, uma vez que o protagonista sobreviveu ao incidente Farhoud no gueto de Bagdá, aos horrores da segunda guerra mundial, e se reergueu dos tormentos sofridos através de sua música.

Composta em 1947, um ano antes da criação do Estado de Israel, *A survivor from Warsaw* teve repercussões diferentes em suas exposições, algumas inclusive negativas. É de extrema relevância frisar que “a decisão de programar, executar, revisar ou escrever sobre *Um Sobrevivente* na Europa do pós-guerra não era tomada casualmente. Sua presença sempre foi planejada, e sempre foi entendida como significativa de algo importante”<sup>91</sup>. Esta intenção sempre presente, desde a simples menção à obra, dotou-a de sentidos e significados notadamente multivalentes, principalmente no período de 1948 a 1968, época do aquecimento da Guerra Fria.

Alguns pontos são cruciais para a menção a esta obra, primeiro, “*Um Sobrevivente* ocupa uma posição única na obra de um grande compositor (...) e teve uma influência significativa, até mesmo desproporcional, na recepção geral do compositor”<sup>92</sup>. Segundo, pela riqueza técnica e a importância histórica da peça em seu contexto histórico. Terceiro e talvez mais importante, o oratório foi composto ainda quando “não havia vocabulário estabelecido - literário, musical ou visual - para responder ao Holocausto”<sup>93</sup>, fato que abriu espaço à criação e desenvolvimento de uma cultura memorial dos acontecimentos de poucos anos antes.

Schoenberg foi criticado pelos fatos narrados na peça não serem verdadeiros, apesar dele nunca ter expressado esta intenção. Ao contrário, o compositor afirmou que a narrativa é “sua própria síntese dramática”<sup>94</sup> deste evento da Segunda Guerra Mundial, tendo sido “baseada parcialmente em relatos que ele recebeu direta ou indiretamente”<sup>95</sup>. A única especificidade da peça se revela no título, o “sobrevivente não é de Treblinka ou Auschwitz. Ele é de Varsóvia”<sup>96</sup>. Esta definição, apesar de específica, é dotada de um caráter generalizante, e isto se deve à iconicidade do Levante

do Gueto de Varsóvia, que, contra todas as probabilidades, resistiu às forças nazistas<sup>97</sup>.

Diferentemente dos gestos vazios da ópera wagneriana, Schoenberg usou sua avançada expertise técnica para dar vívida interpretação musical a um texto dramático, em que cada dissonância contribuiu para a própria dramatização da peça<sup>98</sup>. O compositor austríaco deixou a Europa no início da década de 1930 e nunca mais voltou ao velho continente. No entanto, sua música retornou, e isto foi considerado uma forma de remigração, sendo que “a re-presença de Schoenberg lá [na Europa], particularmente na forma de *Um sobrevivente*”<sup>99</sup> foi também uma representação de resistência contra o anti-semitismo, além de um ressentimento pela ocupação estadunidense.

Por fim, pontuo que a exibição de *Um sobrevivente de Varsóvia* em festivais de música neste período da Guerra Fria eram muitas das vezes financiados pelos Estados, de modo que cada representante tinha em certa medida uma função representativa. “Músicos que participaram de festivais internacionais de música patrocinados pelo estado estavam atuando como representantes de um estado-nação específico, mas esses músicos também poderiam estabelecer redes pessoais nesse contexto que iam bem além da duração do festival”<sup>100</sup>. Assim, para fechar o paralelo da vida do violinista de *O guardador de tabaco*, com Schoenberg e a peça *A Survivor from Warsaw*, esta última informação é convergente com a experiência de Yousef ao longo de sua vida, pois ao viajar para estudar música e se apresentar, o fazia como expoente da música iraquiana, mas também em algumas destas circunstâncias conheceu personalidades que foram fundamentais para sua sobrevivência.

## Ritos e sagrações

Trago mais um paralelo, em dois desdobramentos, com outro compositor de grande relevância no cenário musical, o compositor, pianista e maestro russo, Igor Stravinsky (1882-1971), considerado por muitos, ao lado do já citado Schoenberg, um dos compositores mais importantes e influentes do século XX por sua

diversidade estilística. Apesar de não haver menção direta a este músico, o contato do personagem de *O guardador de tabaco* com o país dos Czares e da Revolução de 1917 é longa e frequente. Por mais de uma vez Yousef vai à Rússia estudar música, por outras vai para fugir de perseguições, ou ainda é naquele país que encontra refúgio para se entregar integralmente à sua arte.

Dos dois desdobramentos que mencionei acima, o primeiro será breve e estilístico, enquanto o segundo tratarei mais a fundo, pois sua análise é de extrema relevância para este trabalho. Sobre as idas e vindas de Yousef, sobre a suposta morte de suas personas e seus improváveis retornos ao mundo dos vivos, reinventado, renovado e revigorado, independentemente do nível de provações a que é exposto, é impossível não fazer referência à fênix. Esta ave mágica presente em diversas mitologias, como a persa, egípcia, nórdica, eslava e grega, com pequenas alterações, é um animal de grande força e significado. De modo geral, é atribuído a ela a capacidade de, ao morrer, renascer das próprias cinzas. Na mitologia eslava era considerada proveniente de uma terra distante, que se comunica com os humanos, podendo tanto oferecer conselhos como causar ilusões naqueles que as capturam.

Faço alusão a esta figura mitológica por considerar o protagonista do romance, não apenas um sobrevivente, mas, sobretudo, um ser capaz de se reinventar e ressurgir do que quer que antes houvera sido. Faço esta consideração por um motivo específico. O pássaro de fogo, como a fênix é também conhecida, é o nome de uma das peças de Stravinsky. No balé do compositor russo, um mortal vai à caça desta ave mágica, a captura, mas poupa-lhe a vida em atenção às súplicas da ave. Esta lhe presenteia com uma de suas penas, que lhe salvará a vida ao final da peça, conduzindo-o à vitória na batalha que enfrentou. No romance, é também a pena, apesar de não da mitológica ave, mas a que escreve a ficção, a salvadora do protagonista, pois é através de criações ficcionais, em forjar para si outras identidades, que ele é capaz de sobreviver. Como vozes em contraponto, o fantástico representado pela mitologia se equivale à criação das *personas* do personagem, em que ambas terminam suas próprias circunstâncias exatamente para que novas surjam.

Se na mitologia a ave se consumia em chamas para renascer das cinzas, no romance o personagem noticia sua própria morte ao mesmo tempo em que assume nova identidade. Se na mitologia a ave poderia iluminar ou iludir seus captos, no romance, o indivíduo despojado da liberdade é iluminado pela ficção de assumir outra identidade para viver outra vida, e iludido de que não haveria mais dificuldades ou preconceitos que o levariam novamente a ter de se reinventar. E se pela mera tentativa de viver há uma punição social, reinventar-se é além do castigo, uma necessidade em que a experiência, a vivência e os aprendizados, bem-temperados, desenrolam-se harmônicos em um campo de dissonâncias, e orquestram reverberações para um futuro polifônico.

O segundo desdobramento da evocação que trago de Stravinsky é sobre outra peça sua, outro balé. *A sagração da primavera* “é o produto de uma era na Rússia, quando artistas e intelectuais estavam procurando maneiras de transformar um mundo empoleirado precariamente à beira do caos”<sup>101</sup>. Composta no início da década de 1910, e exibida pela primeira vez na cidade de Paris em 1913, às vésperas da Primeira Grande Guerra do século XX, não é difícil imaginar as convulsões sociais que agitavam o mundo. No caso da Rússia, especificamente, muitos artistas e intelectuais consideravam o fracasso da revolução de 1905 e o belicismo europeu do início do século como indicações claras de um apocalipse que se aproximava e paradoxalmente traria consigo um novo mundo, através da destruição da civilização como esta é conhecida<sup>102</sup>.

*A sagração* estava inserida em um contexto em que a modernização e a industrialização eram consideradas uma ameaça à cultura popular, e como forma de resistência buscava-se preservar as tradições mais antigas e mesmo reavivar cultos pré-modernos. No virar do século XIX para o XX na Rússia, literatos, músicos, artistas plásticos e dramaturgos, representantes da inteligência criativa que habitava o cenário artístico, viam a arte como o meio de reconciliar os mundos material e espiritual. “Pintores e poetas testaram várias sinfonias visuais e verbais. (...) Houve um impul-



so para devolver às artes a sua função sagrada original como parte integrante do ritual<sup>103</sup>. Sob esta perspectiva, *A sacração da primavera* de Igor Stravinsky teve um profundo impacto na música do século XX, a começar pela tumultuada *premiere* do balé em 1913, que fugia por completo da apresentação ‘clássica’ do balé ao apresentar no palco um ritual pagão<sup>104</sup>.

Com o tempo, o termo ‘bárbaro’ consolidou-se em denotar selvageria e algo sub-humano, sentidos facilmente atribuídos à obra de Stravinsky. Mas este não era necessariamente um problema para os russos, ambivalentes sobre a sua própria reputação de bárbaros<sup>105</sup>. Enquanto alguma parte da população estava ansiosa por se mostrar tão civilizados quanto os seus vizinhos europeus, muitos viam nas ligações do país transcontinental com o leste como fonte de sua posição única no virar do século<sup>106</sup>. Ao longo do século XX, vários autores consideraram *A sacração* como “o último ato dos Citas”<sup>107</sup> - povos originários do norte do Cáucaso - pela forma de utilização de materiais folclóricos que ignoravam convenções de ritmo, melodia e harmonia em “um paralelo moderno com as bárbaras hordas citas do Oriente que varreram os antigos assentamentos eslavos muito antes da fundação do Estado de Kiev e sua adoção do cristianismo”<sup>108</sup>.

Stravinsky sonhou um ritual pagão, e assim, compôs *A Sacração da Primavera* como “um mistério para o século XX”<sup>109</sup>. *A sacração* é a integração da música e da dança para invocar a presença do mundo espiritual em uma representação que revelaria a natureza do espírito humano e sua relação com a vida física através da restauração de uma existência superior. A reencenação da coreografia original, cenários e figurino, em 1987, foi de grande valia para os estudiosos desta obra em compreender este balé como um ritual sagrado, muito mais que uma simples apresentação de violência bárbara<sup>110</sup>.

A análise do balé revela uma série de correspondências estruturadas em dois planos. Um vertical, que conecta o mundo material dos sentidos com o mundo espiritual e das ideias; e outro horizontal, em que se estabelecem correspondências entre as artes da música, do cenário e da coreografia, “que é a ‘arte como teatro

total' ou a noção de 'obra de arte total', *Gesamtkunstwerk*, considerada central para os Balés Russos"<sup>111</sup>. Ao contrário da obra de Wagner, que ambiciona a obra de arte total, mas esbarra na falsidade dos atos encenados, e conseqüentemente falha em alcançar o ideal, a "interação entre o *design*, a música e a coreografia"<sup>112</sup> na obra de Stravinsky representam a "síntese alcançada em *A sagração da primavera*"<sup>113</sup>.

Vale citar que de "1850 até 1917, todas as artes (...) de alguma forma refletiam o desejo de afirmar autonomia, ao domínio da cultura ocidental, na Rússia"<sup>114</sup>. Subjacente a este desejo estava a crença de que a Rússia continuava a ser essencialmente diferente do mundo ocidental, e esta perspectiva era considerada positiva por grande parte da população. "Eles se sentiam superiores em sua capacidade de sintetizar suas heranças do leste e do oeste. (...) Sentimentos de declínio moral e espiritual eram sintomáticos dos problemas revelados nas rápidas mudanças sociais e na perda de formas de vida tradicionais causada pela industrialização e urbanização"<sup>115</sup> trazidas pela ocidentalização.

Assim, uma das forças revolucionárias d'*A sagração* no século XX vem da sua idealização de um relacionamento harmônico do homem primitivo com as forças da natureza, de modo que propor "a restauração dessa antiga harmonia poderia ser um curativo para os males da civilização moderna [uma vez que] o homem antigo [não era] um bárbaro primitivo, mas sim [o] possuidor de um modo de vida que poderia ser uma solução viável para a desarmonia moderna"<sup>116</sup>.

Se no balé de Stravinsky a "coreografia que parece primitiva, não devido a seu peso, mas pelas posturas e padrões de movimento dos dançarinos, [é revelada] como uma negação da autoridade investida na civilização moderna"<sup>117</sup>, encontramos um movimento muito similar em *Guardador de tabaco*. Yousef representa a fusão de culturas orientais e ocidentais através da arte e da sua postura em relação ao mundo em que vive e em que processa as experiências a que é submetido. Em um embate entre o bárbaro e o civilizado, o músico sobrevive através da fantasia de se acreditar pertencente aos dois universos, sem se prender a nenhum dos dois

exclusivamente. Novamente vemos falhar a lógica cartesiana de existência, que contamina também o propósito romântico nacionalista corporificado em Wagner.

A saída encontrada pelo autor no romance é a reencenação da lógica barroca do excesso na vida do personagem, através dos duplos e dos antagonismos que somente se resolvem em dialética constante do que são com o que não são, sem medo das ameaças celestiais ou dos julgamentos humanos. As trocas identitárias, os exílios, a perda de entes queridos, o incessante cruzamento de fronteiras, e a movimentação esquizofrênica e violenta de rebanhos populacionais, são fantasmas contemporâneos que assombram o desejo de retidão da lógica ocidentalizada de existência, à qual o personagem de *O guardador de tabaco* resiste à sua própria maneira, talvez inspirado no balé de Stravinsky, “como uma tentativa de resolver a crise do homem moderno através do ritual”<sup>118</sup>.

### Notas

1. (PESSOA, 1995, sem página) THE MAD FIDDLER: Not from the northern road, / Not from the southern way, / First his wild music flowed / Into the village that day. / He suddenly was in the lane, / The people came out to hear, / He suddenly went, and in vain / Their hopes wished him to appear. / His music strange did fret / Each heart to wish 'twas free.(...) / Replied to that longing / All have in their breasts, / To lost sense belonging / To forgotten quests. (...) / Yet when the sorrow of living, / Because life is not willed, / Comes back in dreams' hours, giving / A sense of life being chilled, / Suddenly each remembers - / It glows like a coming moon / On where their dream-life embers - / The mad fiddler's tune.

2. (BADER, 2011, 173) wanted his music to mould people and push them forward

3. (FISCHER, 2005, p.17) possessed the power to subjugate nations and disarm enemies

4. (RUOCCO, 2012, p.207-208)

5. (RUOCCO, 2012, p.209) since the *nahdah* Arab men of letters and travellers (...) have described in their chronicles the encounter with Western arts and music, while many Arab writers have showed a deep interest in music, even from a theoretical point of view

6. (HANSSEN, 2016, p.1) rising up, but usually glossed as 'renaissance' or 'awakening'

7. (HANSSEN, 2016,p.1)

8. (RUOCCO, 2012, p.211) uses in his fiction lessons learned from the harmonic structure of music, and this novel participates in the lively theoretical debate on the status of meaning both in music and literature

9. (RUOCCO, 2012, p.211)

10. (RUOCCO, 2012, p.214) the link between music and narrative is profound and concerns the construction of the whole narration. The entire novel is built like a three-movement symphony, and each movement seems to reproduce the fugue structure. Furthermore, Ali Badr applies the techniques of harmony with the notion of counterpoint in the entire text, from the beginning till the end

11. (BADER, 2011, p.109) when his first long Mozart piece aired on the radio. The presenter described him as the most gifted violinist in the country, the first to excel in classic music

12. (ELIAS, 1995, p.25)

13. (BADER, 2012, p.283) Mozart was no doubt turning in his grave because the musician didn't feel the music but was obliged to continue producing the notes nonetheless. (...) He thought of Mozart, who played music for the king in the morning and in the afternoon sat at the servants' table and played for them at the orders of the chef, the king of the kitchen.

14. (ELIAS, 1995, p.31)

15. (ELIAS, 1995, p.17)

16. (ELIAS, 1995, p.18)

17. (ELIAS, 1995, p.16)

18. (ELIAS, 1995, p.19)

19. (BADER, 2011, p.10-11) The 1948 war began and the State of Israel was declared, the Arab nakba. In that same year, Yousef Sami Saleh was awarded the King Faisal Prize for the violin. He embarked on a series of concerts at the English Club, attended by the most distinguished families of Baghdad. His fingers had mastered the violin, especially Bach's solo Sonata.

20. (BADER, 2011, p.135) What would this young man, who had such superb mastery over the violin, especially Bach's sonata for solo violin, do in Israel?

21. (LESTER, 1999, p.9)

22. (LESTER, 1999, p.9)

23. (LESTER, 1999, p.7-8)

24. (LESTER, 1999, p.4)

25. (BADER, 2011, p.132) read symbolist poetry and was fascinated by its imagery, language and modern form

26. (BADER, 2011, p.255-256) After a break from music of nearly three years he went gradually back to practising and playing. Through practice

his fingers, which had become rigid and stiff, began to grow supple, light and flexible. What was he going to do now? He was back in Baghdad, but what was he going to do? (...) The questions of art and work continued to plague him

27. (PROUT, 1910, p.v)
28. (PROUT, 1910, p.v)
29. (PROUT, 1910, p.v)
30. (GAULDIN, 1995, p.2) to move the affections of his audience
31. (GAULDIN, 1995, p.2) analogies between rhetoric and music
32. (GAULDIN, 1995, p.2)
33. (GAULDIN, 1995, p.2)
34. (GAULDIN, 1995, p.3) few motivic figures undergo intensive development through repetition, modulation, sequence, or melodic figures
35. (GAULDIN, 1995, p.12)
36. (GAULDIN, 1995, p.42) neither must gain the upper hand, but both should coexist euphoniously (...) therefore each component will first be treated separately, with increasing emphasis on the interaction
37. (GAULDIN, 1995, p.79) motivic unity
38. (GAULDIN, 1995, p. 107)
39. (GAULDIN, 1995, p.210)
40. (GAULDIN, 1995, p.213-215)
41. (GAULDIN, 1995, p.223)
42. (WIKLUND, 2013, p.117)
43. (MELVILLE, 2005) I would prefer not to
44. (HUEFFER, 2009, p.27) leading motive or melody
45. (PIMENTEL, 1904, p. 7)
46. (PIMENTEL, 1904, p.7)
47. (PIMENTEL, 1904, p.9)
48. (PIMENTEL, 1904, p.16)
49. (PIMENTEL, 1904, p.20)
50. (PIMENTEL, 1904, p.31-32)
51. (PIMENTEL, 1904, p.31)
52. (BADER, 2011, p.293) loved folk stories in all their details and his music beautifully and poetically expressed the lives of broken, exiled people, drunken farmers, the hungry, illiterate women, lumpen workers and agricultural labourers. But what terrified him was the vulgarity of the regime that crushed those classes and turning them into a rough, ferocious beast, running amok and destroying everything
53. (PIMENTEL, 1904, p.102-103)
54. (ADORNO, 2005, p.viii) from the revolutionary assertion of the new humanity delivered from the oppressive rule of gods, and finally free

to enjoy love, to the reactionary resignation and disavowal of the very will to life

55. (ADORNO, 2005, p.x) the opposition of German true spirit versus Jewish principle is not the original one: there is a third term, modernity, the reign of exchange, of the dissolution of organic bonds, of modern industry and individuality.

56. (ADORNO, 2005, p.xi)

57. (ADORNO, 2005, p.xi) modernity with social corporatism which is characteristic of conservative revolutionaries

58. (ADORNO, 2005, p.xviii) the disturbance always ultimately comes from outside, in the guise of a foreign body which throws out of joint the balance of the social organism

59. (ADORNO, 2005, p.xviii) the orchestra performs an excessively intricate cobweb of motifs, basically nothing less than a recapitulation of the motivic wealth

60. (ADORNO, 2005, p.xxvii) the very core of his art, why, then, should we still listen to Wagner today, after the experience of Holocaust? When we enjoy Wagner's music, does this stigmatize us with complicity or acquiescence, at least, in the Holocaust?

61. (ADORNO, 2005, p.xxvii) No, of course not (...) Wagner wrote wonderful music

62. (ADORNO, 2005, p.86) or, as Wagner preferred to call it, 'the drama of the future', in which poetry, music and theater were united

63. (ADORNO, 2005, p21) alongside the aesthetic one, a commodity-function (...) an obsession which subsequently reappears at the heart of Baudelaire's work under the title of spleen

64. (ADORNO, 2005, p21) under the spell of an opium dream

65. (FRASER, 2012, p.56)

66. (ADORNO, 2005, p.25)

67. (ADORNO, 2005, p.21-24)

68. (ADORNO, 2005, p.21-24) exhibits one peculiar instance of regression: it is as if the aversion to mimicry, which became increasingly powerful with the growth of Western rationalization

69. (ADORNO, 2005, p.24) the Wagnerian art-work, is grounded in this regression. (...) It is no doubt true that all music has its roots in gesture of this kind

70. (ADORNO, 2005, p.25) the element of gesture in Wagner is not, as he claims, the utterance of undivided man, but a reflex that imitates a reified, alienated reality. It is in this manner that the world of gestures is drawn into the artistic effect, into the relationship with the public

71. (ADORNO, 2005, p.25) is the spokesman for all and so encourages

an attitude of speechless obedience in all

72. (ADORNO, 2005, p.25) This is why he must strive to breathe life into gestures and to objectify spirit in the shape of gestures. (...) This is where Wagner's music encounters its innermost contradiction, technical as well as social. As far as technique is concerned, the *motiv* is the bearer of that contradiction

73. (ADORNO, 2005, p.26) gestures can be repeated and intensified but not actually 'developed'

74. (ADORNO, 2005, p.27)

75. (ADORNO, 2005, p.28-29)

76. (ADORNO, 2005, p.29-30) This is perhaps why Wagner's musical gestures are reminiscent of dance-movements, and why the repetition of the *motifs* usurps the symmetry of the dance - because it is only as dancers that men can imitate the waves.

77. (ADORNO, 2005, p.31-32)

78. (ADORNO, 2005, p.33-34)

79. (ADORNO, 2005, p.35) *leitmotiv* has a history that goes back (...) to the programme music of the seventeenth century, when a generally binding musical logic did not yet exist, and its origins here only begin to make sense in the context of allegory

80. (ADORNO, 2005, p.36) only in an articulated harmonic framework is it possible for the *motiv* to take its place and for the technique of the developing sequence to generate that allegorical meaning which the *leitmotiv* requires

81. (ADORNO, 2005, p.37)

82. (NIETZSCHE, 2008a, p.69)

83. (BADER, 2011, p.117) The burning of Massouda Dalal (...) during the incident had a devastating effect on Yousef's life (...) The incident changed the life of everyone in Baghdad. It can be described as a real turning point in the history of this society, being the first attack of its kind against its own citizens, and opening the door to civil conflict

84. (BADER, 2011, p.119) his aunt Massouda (...) had left her larger house in the Muslim neighbourhood of Al-Karradah because she believed that the Al-Torah area, being a closed ghetto, was much safer than a mixed neighbourhood.

85. (BADER, 2011, p.121) he was no longer dominated by fear

86. (BADER, 2011, p.189) 'Wouldn't it better Mr. Haidar,' he said, 'if you practised the more technically challenging works of Schoenberg?' To this he had no response, for he didn't care whose music he played. He played incessantly and unthinkingly, without paying much attention to the composer. True, he developed his skills and prepared for a number of

concerts in Moscow and elsewhere. But he was a fugitive from the events around him, which he could neither comprehend nor decipher.

87. (BADER, 2011, p.258) During this period, Kamal Medhat felt that Baghdad's winter had a sad, grey colour when the rain poured down on the buildings. He was overcome with sadness and reverential awe when he practised a piece by Schoenberg every day in the living room

88. (CALICO, 2014, p.1) a twelve-tone piece in three languages about the Holocaust, it was written for an American audience by a Jewish composer whose oeuvre had been the Nazis' prime exemplar of entartete (degenerate) music

89. (BROWN, 2014)

90. (CALICO, 2014, p.6) I cannot remember ev'rything / I must have been unconscious most of the time

91. (CALICO, 2014, p.1) the decision to program, perform, review, or otherwise write about *A Survivor* in postwar Europe was not taken casually. Its presence was always by design, and it was always understood to mean something important

92. (CALICO, 2014, p.2) *A Survivor* occupies a unique position in the oeuvre of a major composer (...) and it has had a significant, even disproportionate, influence on the composer's overall reception.

93. (CALICO, 2014, p.4) there was no established vocabulary - literary, musical, or visual - for responding to the Holocaust

94. (CALICO, 2014, p.7) own dramatic synthesis

95. (CALICO, 2014, p.7) based partly upon reports which [he has] received directly or indirectly

96. (CALICO, 2014, p.8) survivor is not from Treblinka or Auschwitz. He is from Warsaw

97. (CALICO, 2014, p.8)

98. (CALICO, 2014, p.12)

99. (CALICO, 2014, p.16) Schoenberg's re-presence there, particularly in the form of *A Survivor*

100. (CALICO, 2014, p.17) Musicians who participated in international state-sponsored music festivals were functioning as stand-ins for a particular nation-state, but those musicians might also establish personal networks in that context that continued well beyond the duration of the festival.

101. (HOOGEN, 1997, p.1-2) is the product of an era in Russia when artists and intellectuals were searching for ways to transform a world perched precariously on the edge of chaos

102. (HOOGEN, 1997, p.2)

103. (HOOGEN, 1997, p.3) Painters and poets tried their hands at vi-



sual and verbal symphonies. (...) There was an impulse to return the arts to their original sacred function as an integral part of ritual

104. (HOOGEN, 1997, p.4)

105. (HOOGEN, 1997, p.4)

106. (HOOGEN, 1997, p.5)

107. (HOOGEN, 1997, p.5) the ultimate Scythian act

108. (HOOGEN, 1997, p.5) a modern parallel to the barbaric Scythian hordes from the East who swept away ancient Slavic settlements long before the founding of the Kievan state and its adoption of Christianity

109. (HOOGEN, 1997, p.6) a *mysterium* for the twentieth century

110. (HOOGEN, 1997, p.9)

111. (HOOGEN, 1997, p.15) that is 'art as total theatre' or the notion of *Gesamtkunstwerk* [considered] central to the Ballets Russes

112. (HOOGEN, 1997, p.16) interplay between the design, the music, and the choreography

113. (HOOGEN, 1997, p.16) synthesis achieved in *The Rite of Spring*

114. (HOOGEN, 1997, p.22) 1850 until 1917, all of the arts (...) in some way reflected the desire to assert autonomy from the dominance of western culture in Russia.

115. (HOOGEN, 1997, p.23) They felt themselves superior in their ability to synthesize their eastern and western heritages. (...) Feelings of spiritual and moral decline were symptomatic of the problems revealed in the rapid social changes and the loss of folkways caused by industrialization and urbanization.

116. (HOOGEN, 1997, p.46) the restoration of this ancient harmony could be a curative for the ills of modern civilization [once] ancient man [was not] a primitive barbarian, but rather [the] possessor of a way of life that could be a viable solution to modern disharmony

117. (HOOGEN, 1997, p.50-51) choreography which looks primitive not because of its heaviness, but because of the dancers' postures and patterns of movement [is revealed] as a denial of the authority invested in modern civilization.

118. (HOOGEN, 1997, p.53) as an attempt to solve modern man's crisis through ritual

## RÉQUIEM PARA O FUTURO, O PRESENTE COMO FICÇÃO

*Os Guardadores: Sobre rebanhos e tabaco, o delírio da humanidade pela ficcionalização da realidade* é uma tentativa de leitura do mundo contemporâneo, partindo literatura e da arte para compreender algumas das condições em que vivemos. Neste trabalho anco-ro minha leitura no romance de Ali Bader, *O guardador de tabaco*, que tem como centro narrativo a vida do personagem multi-identitário Kamal, em sua busca por viver em sua cidade natal, Bagdá. Tenho como contexto fundamental de análise o universo do médio oriente acessado por meio das referências presentes na obra literária estudada, mas amplio o horizonte da pesquisa ao considerar a circunstância em que a narrativa se insere, além de trazer minhas próprias perspectivas e repertórios acadêmicos e pessoais. Reforço aqui não ter empreendido na busca de um significado do romance ou das intenções de seu autor; meu propósito desde o início foi trabalhar com as imagens apresentadas, e então observar como elas faziam evocar em mim uma compreensão distinta de elementos históricos referenciados.

No início do livro amparo minhas leituras na história, acontecimentos prenhes de significados culturais, constatação de que cada época é marcada por determinadas tendências próprias e particulares. Considerando os paralelos do personagem com os heterônimos de Fernando Pessoa, os leitores distinguem três momentos da história mundial durante o século XX, aproximados pela narrativa de ficção. No contínuo intercâmbio entre literatura e sociedade, esta arte permite considerar quebras de paradigmas e proporcionar reflexões em esferas individuais e coletivas. A narrativa de ficção entremeada a elementos da história abre novas perspectivas sobre as experiências passadas, e atua como instigadora de mudança na conformação das civilizações que compõe a humanidade e seus delírios.

A contemporaneidade é um ponto-chave de minhas leituras, pois atualiza o sentido dos eventos do passado e assim possibilita a aproximação de períodos, que se distantes no tempo são simila-

res em estruturas e comportamentos. Dos períodos vividos pelos personagens, as violências se perpetuam sob variadas formas e preenchem o presente fraturado, herdeiro de feridas não cicatrizadas. A narrativa de ficção ousa encontrar um caminho para a superação das adversidades, à medida que o escritor fantasma costura os tempos pela justaposição de elementos da história, do violinista, e do ambiente a que pertencem.

Os paralelos estabelecidos com os heterônimos de Fernando Pessoa são, ao mesmo tempo que intrigantes à primeira vista, ilustrativos para uma leitura mais ampla do romance *O guardador de tabaco*. Se a pergunta inicial era se seria possível vincular realidades supostamente distantes, a retrospectiva histórica e o levantamento de marcos referenciais comuns revelam um parentesco essencial entre povos a que hoje o senso comum, preconceituoso, julga como civilizações antagonicas. Levados pelas águas dos rios Tigre e Tejo, os protagonistas e seus duplos permitem uma aproximação natural da literatura com a sociedade, com uma postura estética, ética e política promotora de uma arte gregária, integradora e associativa dos indivíduos e comunidades.

A constelação de espectros e fantasmas congregadas ao logo da narrativa, entre personagens ficcionais e referências da história da música, por exemplo, expandem o tempo das ações do romance, a cobrir um largo lapso temporal da história da humanidade. A sobreposição de contextos através da arte, na figura dos personagens e citações, oferece um panorama abrangente das transformações do mundo que afetam tanto indivíduos como corpos coletivos, abrindo espaço para mudanças e amadurecimento social. A interação harmônica e salutar entre os povos é uma mais saudável forma de convivência do que a insistência na exploração econômica de conflitos e guerras por motivos escusos.

Detenho-me com especial atenção na apresentação das três personas do violinista e em algumas de suas afinidades com a heteronímia portuguesa, conjunto polifônico e singular de identidades articuladas nas linhas do romance. Apresentei um amplo panorama das vidas de Yousef, Haidar e Kamal para que os pacientes leitores deste livro pudessem acompanhar minhas pers-

pectivas e análises nos capítulos subsequentes sem serem atrapalhados por minha eventual falta de linearidade. É em seguir os passos do músico que percebemos a força manifesta da história nas páginas da narrativa d'O *guardador de tabaco*, por isso faz-se fundamental compreender os diferentes percursos que seguiu a vida do violinista.

Yousef era um menino tímido e observador que encontrou na música seu meio de interação com o mundo. De olhos ávidos e ingênuos, experimentava a vida sem restrições em seus sentimentos. A ele é relacionado Caeiro, o poeta pastor, mestre dos demais heterônimos, o guardador de rebanhos. De Caeiro, Yousef compartilha a visão do mundo, das coisas e dos entes, sem julgamento, como integrantes de um todo amplo e abrangente. Ele foi o primeiro a experimentar as violências sociais de segregação e agressão que o impediram de manter sua vinculação a seu povo e ao seu território por conceituações civilizatórias históricas arbitrariamente construídas. Yousef sofreu com a guerra, com o gueto e com o exílio, todos causados por potências internacionais preocupadas com seus próprios interesses, e líderes nacionais mais atentos ao poder que ao povo. A música do jovem Yousef refletia seus conterrâneos e seu país, compartilhava seus sofrimentos e alegrias, e através dela, ele os representou onde seus passos o levaram.

Haidar foi a segunda identidade do violinista iraquiano, aquele que levava em si o sonho do retorno e da boa ventura do destino, mesmo que soubesse que o fim poderia chegar-lhe a qualquer momento. Esta persona se liga ao heterônimo auto-exilado de Pessoa, Ricardo Reis, epicurista consciente da brevidade da vida e da perpétua ameaça do tempo. Nas experiências de Haidar os leitores podem notar a importância das redes de suporte aos indivíduos em momentos de dificuldades, seus amigos e conhecidos. Pessoas que o respeitavam por suas condutas e por sua arte, o ajudaram a superar dificuldades, escapar de ameaças e a prosseguir enfrentando as adversidades da existência. É também ele quem assume, para a música do violinista, a incorporação de ideias revolucionárias para através da arte promover a transfor-

mação do mundo e indivíduos. Pela grandeza de sua arte, Haidar frequentou palcos importantes do cenário mundial, além de Bagdá, ele esteve em Teerã, Damasco, Moscou, Tel Aviv, Paris, Nova Iorque, e em todos os lugares ele tinha na música o meio de integração e trocas entre as pessoas e as culturas.

Kamal, o primeiro e o último, fora ele, sua última persona, o músico assassinado na primeira página do romance, quem justificou a empreitada do fantasma em desvendar a vida do violonista. Ele é o músico dos sentidos, do prazer e da eloquência, o compositor do *Opium Concerto*, o duplo de Álvaro de Campos, o heterônimo modernista do *Opiário* e da *Tabacaria*, que através da arte reivindicava sua liberdade e o reconhecimento dos indivíduos. Kamal testemunha verdadeiras catástrofes humanitárias em seu país ao final de um longo século de conflitos e guerras incessantes com desastrosas consequências para a população. Em suposta disputa da inerente barbárie com a redentora civilidade, as oposições se acirram e os conflitos se tornam mais mortais. Kamal se ampara na música para sobreviver, para se reestruturar e para seguir adiante.

Outro ponto relevante deste trabalho é a consideração sobre os conflitos que povoam a trajetória do músico iraquiano, dado que revelam as estruturas de poder que dão sobrevida a infames preconceitos e guerras de alto custo humanitário. Uma retrospectiva histórica sobre a interação entre Ocidente e Oriente, entre os impérios islâmicos e os europeus, exuma profundas raízes comuns e duradouros embates. Desde o Renascimento europeu, no entanto, o desequilíbrio de forças do mundo era evidente em sua concentração pelas potências imperiais do velho mundo, e do século XIX em diante a questão oriental evidenciava a falência otomana e a suposta benevolência civilizatória metropolitana. O fim da Primeira Guerra promoveu o esquitejamento do Império Otomano e a reedição dos pactos coloniais em mandatos, acordos de cooperação com feições exploratórias.

Neste mesmo período, um princípio ganhava adeptos em meio a ascensão nacionalista, a autodeterminação. Apesar do caráter positivo do termo, realizo um questionamento sobre sua

viabilidade concreta e material, dado que por todas as condicionantes inerentes às circunstâncias em que qualquer indivíduo se encontra, a determinação de um corpo, uma entidade, ou identidades em geral depende também do espaço que ocupa. Do levantamento realizado nesta pesquisa para entendimento do conceito, resta claro que o ocidente como constructo histórico não parte necessariamente de um ponto referencial geográfico, mas sem dúvida se afirma em oposição a povos não-europeus que eram vistos como ameaças aos reinos do velho continente. A ideia que sugiro da 'alter-determinação' é uma provocação e reflexão sobre o quanto efetivamente somos capazes de nos definirmos a nós mesmos, individual e coletivamente, de modo autônomo, sem que se tenha em consideração as restrições contextuais.

O orientalismo eurocêntrico que estereotipa e reifica as culturas ditas bárbaras, supostamente inferiores e inadequadas, é um desdobramento no discurso das práticas de opressão das potências internacionais. A missão civilizadora dos povos dominadores leva a civilização e a democracia à força aos cantos do globo, mas negam autonomia concreta das populações tuteladas. O *guardador de tabaco*, através da narrativa literária, paradoxalmente resiste à reificação identitária através da fabricação de identidades; obrigado a se restringir, o personagem foge e se reinventa. As técnicas ocidentais de reprodutibilidade capitalista alcançaram e corromperam as formas de ser e estar, no entanto, Kamal subverte os padrões para se afirmar como um indivíduo único e plural simultaneamente.

A ficção se esforça em imaginar condições para uma coexistência pacífica e interação profícua a todas as partes envolvidas. Os personagens são seres múltiplos e híbridos, representam a superação da demarcação de fronteiras e criam em si mesmos, através de sua arte, uma rede de intersubjetividades e significados flutuantes que os permitem sobreviver em condições adversas. Dotados de múltiplas vozes, consciências e perspectivas, suas manifestações estéticas, éticas e políticas impactam, através do discurso, como requerentes de interesses sociais e exigências políticas que rompem com os ciclos de violências sociais, simbólicas e materiais.

A segunda metade do século XX, ao contrário do que o nome Guerra Fria sugere, não manteve latentes os conflitos, ao contrário, os fizeram expostos, transmitidos internacionalmente, e contribuíram para a normalização da violência. Os personagens do romance sofrem diversas categorias de coações, são forçados ao exílio, expatriados, são separados de seus familiares, vivem em zona de guerra as suas atividades cotidianas. Do pós-Segunda Guerra ao 11 de setembro de 2001 o mundo vive um movimento de recrudescimento conservador que é hoje ainda mais evidente como são também evidentes os antagonismos entre privilegiados e desfavorecidos. Os espólios humanistas se revelam em práticas culturais de indivíduos e instituições como evidência da discriminação institucional, seja pela desigualdade das estruturas institucionalizadas, ou pela reprodução de práticas excludentes por parte da comunidade.

Discuto também o já chamado confronto de civilizações, sugerido ao final do século XX no vácuo de outro conflito encerrado; era preciso manter o estado de guerra. As tensões não resolvidas e acirradas à virada do século logo apresentaram argumento incontestável para a continuidade da atmosfera belicosa. A tragédia foi assimilada com ênfase nas diferenças culturais e a afirmação da impossibilidade de convivência, atribuindo novas cores aos antagonismos reducionistas ‘nós contra eles’, ‘ocidente contra oriente’, especificamente em referência aos povos árabes e islâmicos. O mito do confronto de civilizações esconde o jogo de forças e interesses dos mais fortes para manterem as ordens hierárquicas de superioridade e privilégio, ou seja, de táticas de opressões e violências.

Os personagens de *O guardador de tabaco* são exemplares literários dos artistas, acadêmicos, músicos e outros visionários da história que atuavam efetivamente como articuladores gregários das sociedades de todos os tempos. Esses indivíduos, assim como os complexos culturais e identitários a que pertencem, são entidades que o senso comum pode supor estáveis, mas são em verdade criações abstratas e manipuláveis. A separação das culturas só é possível em termos de idealizações, que exigiriam um

isolamento impossível entre seus portadores e representantes. Yousef, Haidar e Kamal buscam a sobrevivência das comunidades, não de si próprios somente, por meio do entendimento dos acontecimentos e simpatia com aqueles em dificuldades.

A força dos personagens de Ali Bader está em seus atributos híbridos, no entre-lugar do bárbaro e do civilizado, que eles expressam em sua música. A instalação dos dominadores se deve principalmente ao uso arbitrário da força bélica e na discrepância econômica, que permitem também a imposição cruel da cultura e ideologias veiculadas nos códigos religiosos e linguísticos. No processo da docilização de suas presas, o imperialismo deseja que seus subordinados sejam passivos e silenciosos, e nas páginas do romance tanto o fantasma quanto o violinista se expressam e se manifestam à revelia do poder e dos padrões instituídos. Esta transgressão aos modelos de identidade e originalidade que os personagens representam, atestam duas posturas distintas e concomitantes, a negação da matriz dominadora, e convocação do direito de reconstruírem suas origens apagadas.

A incorporação dos bárbaros pelo poder imperial não se deveu ao humanismo dos poderosos que se ergueram através da crueldade do racismo, da escravidão e genocídios, mas pela ganância expansionista justificada na busca de perpetuação deste modelo exploratório, parte do processo civilizatório de matriz pastoral. Acredito também que esta incorporação melhora a capacidade de vigilância dos dominadores e de seus mecanismos para implementação e manutenção das normas de condutas civilizadas. Estes processos não acontecem sem alguma resistência, assim como as violências, de ordens simbólica e materiais. O ataque às Torres Gêmeas, à parte da vileza inominável do ato, carrega em si a simbologia do desafio ao marco, ou à marca, do poder imperial. Prezo a resistência pelas palavras, por ações não ostensivas, e de minha parte neste trabalho, procuro entender as estruturas linguísticas e literárias como formas de resistir.

Vejo com muita relevância a estrutura do romance estudado como mais uma estratégia de construir entendimentos para a obra. Dedico parte desta pesquisa a compreender estruturas de outros discursos que encontro referências no romance, especifi-



camente a simbologia das torres, e da língua como meio de entendimento humano, para depois comentar sobre a contribuição do gênero literário para o que considero a força narrativa do romance. Em arquitetura desafiada trago duas referências às Torres Gêmeas, a primeira sobre um atentado cometido no início da década de 1990, e uma performance artística ocorrido na década de 1970, entre estas duas considerações realizo um breve estudo sobre a origem, séculos atrás, das torres gêmeas na sociedade.

A referência do atentado às Torres em 1993 acompanha uma análise do projeto das Torres estadunidenses desde a concepção de seu projeto no começo da década de 1960 à sua conclusão anos mais tarde, no contexto da guerra do Vietnã. Fica evidente aos leitores a mudança de cenário durante o processo de construção, que representava a ambição do gigantismo ocidental nesses símbolos do capitalismo daquela potência internacional. Em um salto temporal de 25 séculos, retorno à China antiga, no período dos reinos combatentes, quando as torres gêmeas começaram a ser utilizadas como estruturas arquitetônicas. Surgidas como elementos militares de defesa dos territórios, as torres gêmeas logo adquiriram poder político e simbologia social. Usadas primeiro por imperadores, com o tempo versões das torres foram construídas por governantes locais e até mesmo pela sociedade civil, e sua função bélica foi sendo complementada por outros usos, como pequenos memoriais.

A arquitetura urbana como cultura espacial é passível de ser lida como qualquer discurso e comunica ativamente sentido sobre a organização da comunidade, como foram, por exemplo, os templos religiosos, seja por associar uma fusão entre sistema político e práticas religiosas, seja por seu impacto visual e psicológico. As torres representam as forças do poder governante e marcam a importância daquele território protegido e de acesso restrito constituído por um processo histórico longo nas buscas por poder e hegemonia. As torres são elementos dialógicos entre tempos, e em seus espaços se encenam práticas culturais que tornam visíveis a natureza do poder e da dominação. Prossigo meu estudo com referência a outra torre, a de Babel.

Babel, conhecida pela torre inacabada pela punição divina, é também sinônimo de confusão e desentendimento; mas o castigo talvez tenha sido um remédio, e a pluralidade uma solução. O impedimento da língua única, da cidade singular, e da totalidade da torre, expressões da arbitrariedade fabricada por entidades centralizadoras, todos se concentram somente na barreira linguística, o suficiente para interromper as ações; no entanto, é a incapacidade dos indivíduos de conseguirem de comunicar que os dispersa. As línguas, mais que um meio de nos comunicarmos, é um modo de interagir e de estar. As diferentes línguas instauradas no seio daquela comunidade demonstrou que o projeto centralizador não era possível por talvez não ser a vontade ou intenção do coletivo.

Yousef, Haidar e Kamal não se conformam às identidades que assumem, eles representam a multiplicidade inerente dos indivíduos, eles falam diversas línguas e pertencem a mais de uma comunidade concomitantemente; ao final ele é árabe, judeu, xiita e sunita, um cidadão de experiências internacionais e intercontinentais, cosmopolita. O violinista é a utopia personificada, uma forma de vida em constante mutação e talvez fadada ao fracasso, à impossibilidade, ou destinada à ficção e ao delírio. Nas páginas do romance de Ali Bader, a narrativa do fantasma apresenta aos leitores as fantasias de um iraquiano entremeadas à história, e a construção do enredo nos leva a outros entendimentos da realidade, em oposições a valores estáticos do tópos irrevogável.

*O guardador de tabaco* apresenta um desfile de marcas e marcos dos personagens, do Iraque, e de amostras da história da humanidade, através da ficção literária. A importância da relação da história com a ficção é definir um referencial que impede o total rompimento entre o real e o imaginado, e no romance estudado, seu gênero literário é mais um elo deste encadeamento. O romance de formação, gênero vinculado ao nacionalismo moderno, narra em suas histórias a maturação espiritual e intelectual do protagonista, que representa não só um tipo ideal de cidadão, mas reflete também a busca coletiva do grupo a que pertence. Um elemento chave na consideração sobre o *Bildungsroman* é sua in-

tenção social na interação com a sociedade, os seus leitores, de forma que a narrativa sobre um específico período histórico possa produzir novas interpretações sobre aquele tempo.

Os conflitos no romance de formação tangenciam a incapacidade de definição da experiência coletiva, o que pode ser lido como uma resistência à conformação. Geralmente ligados às atribuições de identidades nacionais, os romances de formação têm como força opositora em seus enredos alguns elementos de caráter cosmopolita, que permanecem assíncronos à delimitação do tempo, transpõem fronteiras demarcadas, e transgridem estruturas ordenadas. Kamal é simultaneamente herói e anti-herói do romance, o personagem central unificador das ações e intenções de seu povo, mas que é também a antítese da união idealizada, o elemento estranho que liga as coletividades pelas quais transita. Os personagens de Bader são exemplares da interseção da narrativa ficcional a identidades coletivas produtos de uma sociedade em constante transformação, que se afirmam sobre o questionamento de um modelo de existência pre-determinado, e somente encontram equilíbrio em movimento.

O último elemento que analiso em meu estudo é o papel da música na vida e nos movimentos dos personagens, e como estas considerações acrescentam à leitura da obra. Ao longo de sua jornada, Kamal teve contato com músicos de diversos países, participou de eventos internacionais, teve contato e estudou profundamente as técnicas composicionais de nomes relevantes do cenário musical erudito europeu, como Bach, Mozart e Schoenberg. Minha leitura tem em vista explicitar como as estruturas musicais e seus sentidos são fundamentais para entender esta arte, que assim como a literatura, desempenha papéis sociais de mobilização para uma harmonia - utópica e delirante - coletiva, fosse a humanidade uma grande orquestra. O fantasma, Yousef, Haidar e Kamal são solistas na obra de Bader, condutores dos leitores e deste trabalho.

O orate concertino é toda uma constelação de personas e identidades, referências à história que se integram ao romance, repletas de elementos significantes que permitem aos leitores

construírem seus significados. Mozart, Bach e Schoenberg, formam outra tríade paralela ao personagem de Ali Bader, que assim como as aproximações com os heterônimos de Fernando Pessoa, trazem consigo posturas e práticas estéticas, éticas e políticas. Com Mozart, Yousef se conecta pela juventude, pelo ímpeto, pela personalidade; com Bach, Haidar se vincula pela maestria do instrumento e a maturidade musical; com Schoenberg, Kamal compartilha o exílio, e a experiência da música como presença. Trago ainda algumas outras aproximações com outros compositores e outros contextos musicais, por mais que não citados no romance, mas que orbitam os demais elementos que compõem as leituras e considerações que conduzo neste livro.

O fado português é um marcador dos destinos de alegrias, tristezas, trabalhos, amores, exílios, comuns a poetas e povos, que preenchem a trajetória de Kamal. Em Portugal as raízes do fado se mesclam a origens árabes, seus instrumentos, sua sonoridade, seus ecos e sua presença na península ibérica. O romance tem alguns temas, motivos, que se repetem e se pronunciam ao longo da narrativa, que atuam coesivamente no discurso por estratégias associativas, identificando personagens e situações. Ao realizar considerações sobre os *leitmotifs*, refiro-me a Richard Wagner, para trabalhar com mais elementos de sua música, como a intenção da obra de arte total, ou sua perspectiva sobre os heróis de suas obras. Ao abordar sua arte, considero também suas associações com os ideais nacionalista e anti-semita, e o impacto duradouro de sua obra, mesmo com ressalvas políticas.

Minhas considerações sobre o compositor dos Nibelungos são também sobre uma era de mudança, de quebra de laços orgânicos, da industrialização e de individualidade, em que os distúrbios internacionais, estrangeiros ou externos, alteram o equilíbrio social que se poderia pensar nacional. Wagner busca a obra de arte total, a combinação de artes e estruturas conceituais que legitimariam sua razão idealizada, corporificada em gestos reificados de um herói lendário e ficcional, uno e superior. Yousef é compelido à mudança afetado por conflitos religiosos, Haidar é exilado por consequências de guerras, Kamal foi assassinado em um contexto de acirradas disputas políticas. O constelado ira-

quiano exige pensar uma forma cosmopolita de cidadania, inclusiva e efetiva, um nacionalismo compreensivo e não excludente, uma demanda urgente dos dias atuais.

Um dos momentos de maior dor na vida de Yousef foi quando sua tia foi queimada viva durante o Farhoud, que ele presenciou na Bagdá de 1941, ato de extrema violência contra os judeus no gueto da capital iraquiana. Deste fato narrativo faço paralelo com a cantata de Arnold Schoenberg que narra eventos do Gueto de Varsóvia, duas ficções plurilíngues e polifônicas, testemunhos da extrema violência presente na urbe, o centro das 'civilizações civilizadas'. Além das pontes do enredo, há também no compositor do dodecafonismo forte conotação política e ética em sua expressão estética, fato que mais uma vez contribui para a leitura social que desenvolvo a partir de uma proposição interdisciplinar. Novamente considerando a estrutura musical, a cantata indica uma composição para voz com vários movimentos e acompanhamento instrumental e coral, em um arranjo de atores que aproximo de Yousef, Haidar, Kamal, o fantasma e as sombras dos heterônimos e dos músicos.

Minhas últimas considerações trazem ainda outro paralelo; também não citado nas páginas do romance, a grande aproximação do protagonista com a Rússia, orientada inclusive por sua formação musical, a alusão a Igor Stravinsky é bastante natural, sobretudo por dois de seus balés, *Pássaro de Fogo* e *Sagração da Primavera*. O paralelo que estabeleço aqui se estrutura em temas, lendas e tradições que cada uma destas obras evoca; da primeira, o mito da fênix, do ressurgimento de um novo indivíduo a partir das cinzas do precedente, assim como o violinista iraquiano; da segunda, o ritual dos povos antigos destinado à natureza, na espera de boas colheitas. Os retratos da vida pagã russa que Stravinsky apresenta n'A *Sagração* é uma busca da humanidade de transformar o mundo em que vive, como se fosse possível recuperar raízes esquecidas, e negar a modernização e a industrialização da sociedade.

A *Sagração da Primavera*, o rito comunitário culmina no sacrifício de uma jovem pela esperança do bem coletivo. O balé de Stravinsky representa o ritual pagão, bárbaro, como invocação de um

mundo espiritual e tradições pré-modernas, as danças dos corpos em movimentos simbolizam sacrifícios e renovações inevitáveis à humanidade. Kamal se sacrifica mais de uma vez acreditando que assim poderá viver melhor, mas encontra repetidas vezes as mesmas violências. Ao longo do romance, as atitudes do violinista, suas coreografias e performances, representam quebras de paradigmas sociais, da constituição dos indivíduos e das formas de resistências às opressões cotidianas. O paralelo aqui se estabelece no fato de ambas as obras serem, em alguma medida, uma síntese ou a busca de equilíbrio entre heranças culturais múltiplas que suas narrativas envolvem, uma integração do primitivo e do bárbaro ao indivíduo civilizado contemporâneo através da arte.

\*

*O guardador de tabaco* apresenta aos leitores a fusão de universos culturais por meio da arte, fantasia da existência, utopia da multiplicidade concomitante, infelizmente motivadas pela incapacidade humana de entender e conviver com as diferenças. Trabalhar com as invocações do romance de Ali Bader neste livro me oportunizou considerar sobre os desafios que enfrentamos como humanidade, e pensar alternativas mais harmônicas para a interação entre indivíduos e comunidades sociais.

Certamente este trabalho possui deficiências teóricas e lacunas não preenchidas, desde o fato de não trabalhar com o romance em seu idioma original, à não proficiência deste pesquisador nos tópicos desenvolvidos. Acredito, no entanto, ter apresentado uma leitura do romance que pode contribuir para as discussões levantadas pela obra de Bader, como: os conflitos sociais, a destruição dos lares de milhares de pessoas, das hordas de refugiados sem previsão de retorno a seus países, os exílios políticos, a relação desigual entre países, a relação desigual entre indivíduos, a repressão e outras inúmeras formas de violências; mas também da interação harmônica entre indivíduos e povos, de amores e alegrias mesmo que fugazes, e sobre tudo da arte e seu potencial transformador.

O delírio da humanidade pela ficcionalização da realidade tem sido largamente empregado pelas forças metropolitanas e governamentais dominantes opressivas que conformam os cidadãos e grande parte de suas populações a condições críticas de sobrevivência. Este delírio também é comum naqueles que preferem negar as condições de desigualdade do meio ao qual pertencem, se eximindo da participação social ou defendendo a manutenção de privilégios e interesses de classe. Sob ambas estas perspectivas a ficcionalização é segregativa, imaginam uma realidade para poucos à custa de muitos.

O delírio que identifico em *O guardador de tabaco*, assim como o que espero ter deixado transparecer em meu texto, é agregador; é pensar através da arte a utopia de uma sociedade que ofereça dignidade a cada indivíduo, que interesses econômicos e militares não se sobreponham a causas humanitárias, ao direito dos povos às suas terras e à sua sobrevivência, à harmônica interação social e ao respeito necessário para a convivência entre indivíduos e coletivos. Yousef, Haidar e Kamal apresentam aos leitores que as mudanças não impedem a continuidade, mas exigem alterações e reordenações estruturais para manutenção identitária. No romance estas mudanças se dão no nível pessoal, mas como apresentei neste trabalho, as indicações da literatura reverberam para além de seu domínio, transbordando para a realidade a necessidade de transformações também nas estruturas sociais. A mensagem dos guardadores é que a previsibilidade de fracasso das utopias não previne suas constantes renovações.

\* \* \*

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. *In Search of Wagner*. Translated by Rodney Livingstone. New York: Verso, 2005.

ADORNO, Theodor. Palestra sobre lírica e sociedade. In: \_\_\_\_\_. *Notas de Literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* E outros ensaios. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

BADER, Ali. *The Tobacco Keeper*. Translated by Amira Nowaira. Doha: Bloomsbury Qatar Foundation Publishing, 2011.

BARBOUR, James Murray. *Tuning and Temperament*, A Historical Survey. East Lansing: Michigan State College Press, 1951.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Editora Brasiliense, 2009.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BHABHA, Homi. O entrelugar das culturas. In: *O bazar global e o clube dos cavalheiros ingleses*. Organização Eduardo F. Coutinho. Tradução Teresa Dias Carneiro. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2012. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/208377008/O-Bazar-Global-e-o-Clube-Dos-Cavalheiros-Ingleses-Homi-Bhabha-Org-Eduardo-F-Coutinho>. (p.50-58) Acessado em 29 mar 2019.

BODANSKY, Yossef. *The Secret History of the Iraq War*. New York: HarperCollins Publishers, 2004.

BOES, Tobias. *Formative fictions: Nationalism, Cosmopolitanism, and the Bildungsroman*. New York; Cornell University Press, 2012.

BOLTON, Rodrigo Karmy. *Escritos bárbaros*. Ensayos sobre razón imperial y mundo árabe contemporáneo. Santiago: LOM ediciones, 2016.

BRÉCHON, Robert. *Estranho estrangeiro*; tradução de Maria Abreu e Pedro Tamen. Rio de Janeiro: Record, 1998.



BROWN, Julie. *Schoenberg and redemption*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

BRUNEAU, Michel. Diasporas, transnational spaces and communities. In: R. Bauböck, Th. Faist (eds), *Diaspora and Transnationalism: concepts, theories and methods*, Amsterdam University Press, 2010.

CALICO, Joy H. *Arnold Schoenberg's 'A Survivor from Warsaw' in Postwar Europe*. Los Angeles: University of California Press, 2014.

CANNON, John. *Oxford Dictionary of British History*. New York: Oxford University Press Inc, 2009

CERTEAU, Michel. *The Practice of Everyday Life*. University of California Press: Berkeley, 1984. Disponível em: <https://chisineu.files.wordpress.com/2012/10/certeau-michel-de-the-practice-of-everyday-life.pdf>. Acessado em 23 mai 2020.

CHIEN, Li-Kuei. Gateways to Power and Paradise: Twin Towers in Early Chinese Architecture. In: *Archives of Asian Art*, v. 68, n. 1, April 2018, pp. 67-86 (Article). Duke University Press. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/692964>. Acessado em 26 de janeiro de 2020.

CHOAY, Françoise. *O urbanismo*. Tradução Dafne Nascimento Rodrigues. São Paulo: Perspectiva, 2010.

DAS, Ranajit; WEXLER, Paul; PIROOZANIA, Mehdi; ELHAIK, Eran Elhaik. *Localizing Ashkenazic Jews to primeval villages in the ancient Iranian lands of Ashkenaz*. Baltimore: Oxford University Press, 2016. Disponível em: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>. Acessado em 27 set 2019.

DELANTY, Gerard; WODAK, Ruth; JONES, Paul. Migration, Discrimination and Belonging in Europe. In: DELANTY, Gerard; WODAK, Ruth; JONES, Paul (Editors). *Identity, Belonging and Migration*. Liverpool: Liverpool University Press, 2011.

DEMANT, Peter. *O mundo muçulmano*. 3.ed., 3ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2015.

DESCARTES, René. *Discurso do método*. Tradução Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martin Claret, 2008.

DI CESARE, Donatella Ester. *Utopia of Understanding: Between Babel and Auschwitz*. Tradução Niall Keane. Albany: State University of New York Press, 2012.

ELIAS, Norbert. *Mozart, sociologia de um gênio*. Organizado por Michel Schröter; tradução Sérgio Goes de Paula; revisão técnica, Renato Janine Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

FARCAU, Bruce W. Lessons from Latin America for the Muslim World. (p.133-145). In: HUNTER, Shireen; MALIK, Huma. *Modernization, Democracy and Islam*. Washington: Praeger Publishers, 2005.

FISCH, Jörg. Introduction: A Concept and Ideal. In: *The Right of Self-Determination of Peoples: The Domestication of an Illusion*. Translated by Anita Mage. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.1017/CBO9781139805698.002>. (p.8-14). Acessado em 13 mai 2019.

FISCHER, Burton D. *Mozart's The Magic Flute*. Miami: Opera Journeys Publishing, 2005.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução Laura Fraga Sampaio. 17.ed. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

FOUCAULT, Michel. Poder-corpo. In: *Microfísica do Poder*. 1978. Disponível em: [https://we.riseup.net/assets/126955/Foucault+Microf%C3%ADsica+do+Poder\\_pdf](https://we.riseup.net/assets/126955/Foucault+Microf%C3%ADsica+do+Poder_pdf). (p.186-195). Acessado em 23 abr 2020.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Tradução Raquel Ramallete. 35.ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

FOUCAULT, Michel. *What is Enlightenment?* New York: Pantheon Books, 1984. Disponível em: <https://leap.colostate.edu/wp-content/uploads/sites/24/2017/01/Foucault-What-is-enlightenment.pdf>. Acessado em 21 nov 2017.

FRASER, Ian; WILDE, Lawrence. *The Marx Dictionary*. London: Bloomsbury Academic, 2012.

GAULDIN, Robert. *A Practical Approach to Eighteenth-Century Counterpoint*. Long Grove: Waveland Press, 1995.

Gênesis 11:1-9. In: *Nova Bíblia online*. Disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br/nvi/gn/11/1-9>. Acessado em 14 jun 2021.

GILLESPIE, Angus K. *Twin Towers: The Life of New York City's World Trade Center*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1999.

GINZBURG, Jaime. *Theodor Adorno e a poesia em tempos sombrios*. Alea [online]. 2003, v.5, n.1, p.61-69. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/alea/v5n1/20347.pdf>. Acessado em 27 mar 2011.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HALL, Stuart. *The West and the Rest: Discourse and Power*. In: *Formations of Modernity*. Edited by Stuart Hall and Bram Gieben. Cambridge: The Open University, 1995. (p.275-332)

HANSSSEN, Jens; WEISS, Max. *Arabic Thought Beyond the Liberal Age: Towards an Intellectual History of The Nahda*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.

HEGEL, Georg W. F. *A razão na história*. Tradução Beatriz Sidou. 3.ed. São Paulo: Centauro, 2001.

HOFFER, Charles. *Music Listening Today, Advantage Edition*. Stamford: Cengage Learning, 2015.

HOOGEN, Marilyn Meyer. *The Rite of Spring as Ecstatic Ritual of Renewal for the Twentieth Century*. University of Washington: 1997

HUEFFER, Francis. *Richard Wagner*. Cambridge Library Collection Music. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

HUNTINGTON, Samuel P. The clash of civilizations? New York: Summer 1993. *Foreign Affairs* v. 72, n. 3. (p.31-46). Disponível em: [https://www.academia.edu/19555834/Huntington\\_samuel\\_p\\_-\\_the\\_clash\\_of\\_civilizations\\_1996](https://www.academia.edu/19555834/Huntington_samuel_p_-_the_clash_of_civilizations_1996). Acessado em 16 ago 2019

India Office Records and Private Papers [Reference IOR/L/PS/18/B281]. *Future of Mesopotamia*. Note by Political Department, India Office, on points for discussion with Sir P Cox. 3 Apr 1918. Qatar Digital Library's digital archive. Disponível em: [http://www.qdl.qa/en/archive/81055/vdc\\_100000000833.0x0002ab](http://www.qdl.qa/en/archive/81055/vdc_100000000833.0x0002ab). Acessado em 3 fev 2020.

JOHNSTON, Chloe. *On Not Falling: Philippe Petit and his walk between the Twin Towers*. In: *Performance Research, A Journal of the Performing Arts*; publicado online em 01 Nov 2013, 18:4, 30-35, Disponível em: <https://doi.org/10.1080/13528165.2013.814344>. Acessado em 27 jan 2020.

KAMALI, Masoud. Discrimination as a Modern European Legacy. In: DELANTY, Gerard; WODAK, Ruth; JONES, Paul (Editors). *Identity, Belonging and Migration*. Liverpool: Liverpool University Press, 2011.

KANT. Resposta à pergunta: *O que é o Iluminismo?* Tradutor: Artur Morão. Disponível em [http://www.lusosofia.net/textos/kant\\_o\\_iluminismo\\_1784.pdf](http://www.lusosofia.net/textos/kant_o_iluminismo_1784.pdf). Acessado em 23 mar 2017.

LEED, Eric J. *No Man's Land: Combat and Identity in World War 1*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.

LESTER, Joel. *Bach's Works for Solo Violin*. Style, Structure, Performance. New York: Oxford University Press, 1999.

LIND, Georg Rudolf. *Teoria poética de Fernando Pessoa*. Porto: Inova, 1970.

MAAS, Wilma Patrícia Marzari Dinardo. *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

MELVILLE, Herman. *Bartleby, The Scrivener*. The Project Gutenberg EBook: 2005

NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia Ciência*. Tradução Antonio Carlos Braga. São Paulo: Editora Escala, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce Homo: Como alguém se torna o que é*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008a.

NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda Consideração Intempestiva*. Tradução Antônio Carlos Braga e Ciro Miranda. São Paulo: Escala, 2008.

PESSOA, Fernando. A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada. In: PESSOA, Fernando. *Textos de Crítica e de Intervenção*. Lisboa: Ática, 1980. Disponível em <http://arquivopessoa.net/textos/3090>. Acesso em 21 jul. 2017.

PESSOA, Fernando. *Mensagem*. Lisboa: Edições Ática, 1959.

PESSOA, Fernando. Odes de Ricardo Reis. In: *Obras Completas de Fernando Pessoa, volume IV*. Lisboa: Edições Ática: 1959.

PESSOA, Fernando. *Páginas de doutrina estética*. Lisboa: Inquérito, 1946.

PESSOA, Fernando. Poemas de Alberto Caeiro. In: *Obras Completas de Fernando Pessoa, volume III*. Lisboa: Edições Ática: 1958a.

PESSOA, Fernando. Poesias de Álvaro de Campos. In: *Obras Completas de Fernando Pessoa, volume II*. Lisboa: Edições Ática: 1958b.

PESSOA, Fernando. *Poesias de Álvaro de Campos*. Lisboa: Ática, 1944. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/232>. Acessado em 14 jun 2018.

PESSOA, Fernando. The Mad Fiddler. In: *Poesia Inglesa*. Organização e tradução de Luísa Freire. Prefácio de Teresa Rita Lopes.

Lisboa: Livros Horizonte, 1995. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/1908>. Acessado em 3 abr 2019.

PIMENTEL, Alberto. *A triste canção do sul*: subsídios para a história do fado. Lisboa: Livraria Central, 1904.

POLK, William. *Understanding Iraq*. New York: HarperCollins Publishers, 2005.

POTTER, Lawrence; SICK, Gary. *Iran, Iraq, and the Legacies of War*. New York: Palgrave MacMillan, 2004.

PRIBERAM. “pan-ótico”. in: *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [online]*, 2008-2020, Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/pan-%C3%B3tico>. Acessado em 25 mai 2020.

PROUT, Ebenezer. *Analysis of Bach's Forty-Eight Fugues* (Das Wohltemperirte Clavier). London: Edwin Ashdown, 1910.

RUOCCO, Monica. Between Symphony and Novel: ‘Alī Badr’s “Ḥāris Al-tabḡ” (The Tobacco Keeper). In: *Quaderni di Studi Arabi*, NUOVA SERIE, v. 7, Arabic Literature and Music (2012), pp. 207-226. Published by: Istituto per l’Oriente C. A. Nallino. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/43819933>. Acessado em 06 jun 2018.

SAID, Edward. *Orientalism Once More*. In: *Development and Change* 35. Oxford: Blackwell Publishing, 2004. Disponível em: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.1467-7660.2004.00383.x>. (p.869–879). Acessado em 7 mai 2019.

SAID, Edward. *Orientalism*. New York: Vintage Books, 1979.

SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio. In: \_\_\_\_\_. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SAID, Edward. *The Myth of ‘The Clash of Civilizations’*. Media Education Foundation Transcript. Northampton; Media Education Foundation, 1998. Disponível em: <https://www.mediaed.org/transcripts/Edward-Said-The-Myth-of-Clash-Civilizations-Transcript.pdf>. Acessado em 11 nov 2019.

SAID, Edward. *The Question of Palestine*. New York: Vintage Books, 1992.

SANTANA, Jorge Alves. Romance de formação e o caso do Künstlerroman. In: *Revista Signótica*, v. 15, n. 1, 2003. (p.35-51) Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/sig/article/view/3764>. Acessado em 15 jan 2018.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. (p.9-26)

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* Tradução Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Editora Ática, 1989.

SCHWARTZ, Roberto. Former Colonies: Local or Universal? In: *NOVEL: A Forum on Fiction*, v. 43, n. 1, Theories of the Novel Now, Part III. Duke University Press, 2010. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/27764376>. Acessado em 15 jan 2018.

SELIGMANN-SILVA, Marcio. *O Testemunho e a Política da Memória: O tempo depois das catástrofes*. Projeto História, São Paulo, nº 30, p. 71-98, 2005. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/viewFile/2255/1348>. Acessado em 13 set 2013.

SELLMAN, Johanna. (2018) *A global postcolonial: Contemporary Arabic literature of migration to Europe*, *Journal of Postcolonial Writing*, 54:6, 751-765, DOI: 10.1080/17449855.2018.1555207. Acessado em 23 de janeiro de 2020.

SETON, Sir Malcolm C. C. *The India Office*. London: G.P. Putnam's Sons LTD., 1926.

SHIELDS, Sarah. *Mosul Questions: Economy, Identity, and Annexation*. In: SIMON, Reeva Spector; TEJIRIAN, Eleanor H. *The Creation of Iraq, 1914-1921*. New York: Columbia University Press, 2004.

SIMON, Reeva Spector. The View from Baghdad. In: SIMON, Reeva Spector; TEJIRIAN, Eleanor H. In: *The Creation of Iraq, 1914-1921*. New York: Columbia University Press, 2004.

Skyscraper Center. *Tall Buildings in Numbers: Tallest 20 in 2020 – Then and Now*. Disponível em: <http://www.skyscrapercenter.com/tallest-in-2020>. Acessado em 23 de maio de 2020.

SPELLMAN, W. M. *Uncertain identity: international migration since 1945 (Contemporary Worlds)*. London: Reaktion Books, 2008.

SUSSER, Asher; ATLAS, Duygu. *The Emergence of the Modern Middle East*. Israel: Tel Aviv University Press, 2017.

SWORD, Helen. *Ghostwriting Modernism*. New York: Cornell University Press, 2002.

United Nations (UN). *International Covenant on Civil and Political Rights*. 1976. Disponível em: <https://treaties.un.org/doc/publica->

tion/unts/volume%20999/volume-999-i-14668-english.pdf. Acessado em 30 mai 2019.

United Nations (UN). *International Covenant on Economic, Social and Cultural Rights*. 1967. Disponível em: [https://treaties.un.org/doc/Treaties/1976/01/19760103%2009-57%20PM/Ch\\_IV\\_03.pdf](https://treaties.un.org/doc/Treaties/1976/01/19760103%2009-57%20PM/Ch_IV_03.pdf). Acessado em 30 mai 2019.

WIKLUND, Anders. Wagner on Bellini. In: JARLERT, Anders. *Richard Wagner. Werk und Wirkungen. His Works and their Impact. A Wagner Symposium 2013*. Stockholm: Royal Academy of Letters, History and Antiquities, 2014.





Pedro de Freitas Damasceno da Rocha, natural de Aracaju (SE), reside em Juiz de Fora (MG) onde realizou seus estudos. Graduou-se na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora (2009), em cujo Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, cursou seu mestrado (2012), e desenvolveu seu doutorado (2021).

Em 2020 realizou um período de pesquisa do doutorado na Queen Mary University of London, na Inglaterra, período em que participou da conferência internacional *Migrating World: Interdisciplinary Approaches to Migration and Integration*, promovido pelo London Centre for Interdisciplinary Research, e realizado no St. Anne's College da University of Oxford.

Neste período de residência na Europa, conheceu pessoalmente o autor iraquiano Ali Bader, residente em Bruxelas, autor do romance *O guardador de tabaco*, estudado neste livro. Este contato, que já vinha acontecendo através da Internet, possibilitou além do estabelecimento de uma vinculação pessoal, o aprofundamento de laços profissionais. Fruto deste encontro, passou a atuar na revista eletrônica *Euro-litkrant*, fundada por Ali Bader, compondo o conselho editorial, e também como escritor convidado, havendo publicado o conto *Dream?*, e o artigo *The Keepers: Resistance Through Fiction*.

*Os Guardadores – Sobre rebanhos e tabaco: O delírio da humanidade pela ficcionalização da realidade*, é um trabalho de múltiplos paralelos, entre personagens de ficção, figuras históricas, identidades e culturas. Entre estas aproximações, o autor constrói seus argumentos como pontes, alicerçado em forte viés interdisciplinar, associando a história, a filosofia, as ciências sociais, a música e a literatura.





*Os Guardadores – Sobre rebanhos e tabaco: O delírio da humanidade pela ficcionalização da realidade*, parte do romance *O guardador de tabaco*, do escritor iraquiano Ali Bader, como chave de leitura para o mundo contemporâneo. Com destacada perspectiva interdisciplinar, o livro trata da construção das identidades apresentadas através da interação entre os universos histórico-culturais interconectados, suscitados pelos personagens do romance e suas sombras, refletindo sobre contextos contemporâneos aparentemente desconectados.

Ponto relevante são os paralelos do personagem do romance, fraturado em três personas do ficcional músico iraquiano, com os heterônimos Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos, de Fernando Pessoa. Também crucial neste trabalho é entender de que modo as evocações musicais do romance associadas ao personagem principal ajudam compreender tanto a trajetória do personagem quanto possíveis significados do livro para o leitor contemporâneo.

Como sugerido no subtítulo deste trabalho, o autor considera a mútua influência entre realidade e ficção, em que tanto a realidade é promotora do desejo das massas pelo delírio, como os indivíduos encontram na ficcionalização do real um escape a sofrimentos inalienáveis do cotidiano. Ao cabo, o autor questiona a manutenção da fronteira entre ficção e real, manipulada por eventos e narrativas históricas com objetivo de dominação, e propõe que a compreensão das sugestões da arte favoreçam o desenvolvimento de concreta autonomia aos indivíduos e à sociedade em geral.

