

A performance do *corpus* em tradução: *Wahdaha chajarat ar-ruman* (2010) ('Só, a romanzeira'), de Sinan Antoon, do árabe ao português brasileiro

The Performance of a Corpus in Translation: Wahdaha chajarat ar-ruman (2010), by Sinan Antoon, from Arabic into Brazilian Portuguese

Jemima de Souza Alves
Universidade de São Paulo (USP)
São Paulo | SP | BR
jemimaalves@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-8206-5136>

Resumo: Como um exercício do corpo-texto, o presente ensaio descreve parcialmente a *performance* do processo de tradução do romance iraquiano *Wahdaha chajarat ar-ruman* (2010) ('Só, a romanzeira'), de Sinan Antoon, do árabe ao português brasileiro. Partindo do contexto de sua produção, que remonta à invasão militar estadunidense ao Iraque, no ano de 2003, a narrativa ecoa o terror que se instaura no país. Após tantos anos de aprisionamento e tortura, é-nos apresentado, na voz de um *mghassiltchi* – um lavador de corpos chiita –, um Iraque esfacelado por políticas belicosas e pelo colonialismo militar que o transforma num campo de morte. De modo que trabalho numa descrição que se desenvolve desde a experiência de leitora estrangeira, tradutora e acadêmica de uma literatura comumente tomada como um *corpus* de registro histórico, étnico, assim como antropológico, que tenta, em alguma medida, apresentá-lo como corpo artístico. E, como um corpo artístico formado por um artesão, demanda do tradutor a habilidade criadora para trazer ao mundo – e por que não parir – um corpo que se constitui como repetição diferente.

Palavras-chave: literatura árabe contemporânea; estudos da tradução; literatura iraquiana; literatura transnacional.



Abstract: As an exercise of the body-text, this article attempts to partially describe the performance of the translation process of the Iraqi novel *Wahdaha chajarat ar-ruman* (2010) (*The Corpse Washer*, 2013, translated by the author), by Sinan Antoon, from Arabic to Brazilian Portuguese. Starting from the context of its production, which dates back to the US military invasion of Iraq in 2003, the narrative echoes the terror that takes hold in the country. After so many years of imprisonment and torture, we are presented, through the voice of a *mghassilchi* – a Shiite body washer –, with an Iraq shattered by bellicose policies and military colonialism that turns it into a death field. Thus, I work on a description that unfolds from the experience of a foreign reader, translator, and academic of literature – commonly regarded as a corpus of historical, ethnic, as well as anthropological records – that attempts, to some extent, to present it as an artistic body. As an artistic body formed by a craftsman, it requires the translator’s creative ability to bring into the world – and why not give birth to – a body that constitutes itself as a different repetition.

Keywords: contemporary Arabic literature; translation studies; Iraqi literature; transnational literature.

1 Introdução

Este acontecimento de escrita é um exercício do corpo-texto¹ com intenção de ensaiar uma *performance* do processo de tradução do corpo estrangeiro para um corpo nativo, do árabe ao português brasileiro, neste caso. Trata-se de uma parcela da minha experiência com a literatura iraquiana contemporânea do período pós-2003 e que integra a tese de doutorado defendida sob o título: *Por uma anatomia de um corpus sob ocupação: a literatura iraquiana nas vozes de Sinan Antoon e Ahmed Saadawi* (2023). Tal período refere-se ao momento em que as tropas estadunidenses invadem o Iraque, sob a escusa de uma guerra contra o terror, derrubando o regime ditatorial liderado pelo baathista Saddam Hussein e iniciam um processo de controle militar do país e de suas instituições – uma expressão militar do colonialismo moderno.

¹ Utilizo o termo “corpo-texto” à luz da obra de Roland Barthes, *O prazer do texto* (1999), em que o texto é considerado uma extensão do corpo do escritor e do leitor, e, para os fins da minha discussão, diga que é também do tradutor. Assim como Barthes apresenta a ideia de que a leitura seria fonte de prazer sensual, ao longo deste ensaio, partilho a experiência do corpo no ato de tradução, em que há uma interação íntima entre o tradutor, o texto de partida, o escritor e o texto por-*vir*. Um espaço de experimentação visceral que se dá no corpo, não se restringindo à atividade intelectual.

Nesse cenário histórico, vozes literárias árabes emergem, seja do Iraque ou do exílio, para não só narrar os períodos sob o braço de ferro de um governo policialesco e racista, como também para traduzir o terror que se instaura num país que, após tantos anos de aprisionamento e tortura, é esfacelado por políticas belicosas e pelo colonialismo militar,² que o transformam num campo de morte.

Desse lugar, ecoa a voz que desenrola o fio narrativo do romance *Wahdaha chajarat ar-ruman*³ (2010) ('Só, a romanzeira'), de Sinan Antoon.⁴ A história de um jovem artista bagdali, que, tendo frequentado a escola de artes da capital, sonhou em ser escultor, como seu ídolo Alberto Giacometti. Contudo, pelas demandas da guerra, tudo o que pôde foi esculpir com palavras o horror num corpo – ainda que soe paradoxal – sedutor. Jawad, o único filho homem que restou numa família tradicional de lavadores de corpos, é obrigado a renunciar a seu sonho, para por meio do *ghusl* sustentar sua mãe e irmã após a morte de todos os outros homens da família. Ao performar o ritual fúnebre chiita⁵ manipulando o corpo morto, Jawad dá à luz a um corpo lírico esculpido com palavras que traduzem o inominável promovido pela guerra.

O filho mais novo de uma família chiita, que tem como missão passar, através das gerações, a profissão de *mghassiltchi* que aprende do pai, etapa por etapa do processo, também me ensina. Entretanto, seu sonho, como se sabe, é outro. Mas o Iraque não é lugar dos sonhos. É o lugar do pesadelo. Como se verá mais adiante, nem mesmo o enredo escapa de seus assaltos, e é por ele que se inicia. Este é o mundo em que transcorre a vida. Não há surpresas. Não há expectativas. Sou informada desde a primeira página de que não há alternativas para Jawad, não há vida ou sonho possível, seu destino é o *ghusl* – lavar corpos –, nem que seja com a gota da chuva, a despeito de todo desejo que pulse em seu corpo. Não há mais nada a ser feito nesse oásis do horror. Exceto pela recusa de se fazer tudo sozinho – por isso ele narra. Narra em detalhes o *ghusl* que executa sobre cada um dos corpos que é posto na sua bancada, traduzindo o *ghusl* de ritual religioso à técnica artística.

Os corpos dos sujeitos retratados na narrativa, atravessados por várias formas de violações, são postos diante da morte a todo momento e a eles não é resguardado qualquer direito

² Embora não tenha pretensão alguma de encaminhar a discussão para uma definição mais precisa do que foi politicamente a ocupação estadunidense em solo iraquiano, considerando minhas limitações sobre o tema, faço coro a analistas que argumentam a presença dos Estados Unidos no Iraque como “[u]ma ocupação militar estrangeira” (“A foreign military occupation”) cuja principal função é “uma sistemática imposição da violência sobre todo um povo” (“a systematic imposition of violence on an entire population”) (Rosen, 2010, p. 284, tradução nossa) como um mecanismo de regimes imperialistas.

³ Este trabalho faz uma adaptação da proposta de transliteração apresentada por Jubran (2004) para textos que exigem uma maior fluidez de leitura, cuja padronização é realizada de forma mais simplificada, sem recorrer aos diacríticos comumente utilizados em trabalhos linguísticos.

⁴ Sinan Antoon (1967–) é escritor, tradutor e professor na Universidade de Nova York. Nascido no Iraque, imigra aos Estados Unidos, em 1991, quando teve a publicação de seus poemas recusada, pois questionava o papel do líder Saddam Hussein nas campanhas militares durante a Guerra Irã-Iraque e a Guerra do Golfo. Por meio desse episódio, percebeu que, como escritor, a vida em seu país seria insustentável. Com o lirismo de quem já habitou os versos de Mahmud Darwich e como quem viveu sob os dogmas do chiísmo, Antoon, herdeiro da cultura cristã, desvela o ritual do *ghusl* ao escrever seu segundo romance *Wahdaha chajarat ar-ruman*, publicado em 2010, de que trata o presente ensaio.

⁵ Faço uso da grafia “chiita” em lugar da forma dicionarizada no português brasileiro “xiita” pelo sentido figurado que foi atribuído ao vocábulo de “quem é radical em relação a seus princípios, política, religião etc.” ou “pessoa que pertence a uma minoria extremista radical” (Xiita, 2024); distorcendo de forma negativa a minoria religiosa de que trato neste ensaio.

à vida. Sob um regime de necropolítica (Mbembe, 2018) os corpos mortos vão se espalhando e se empilhando pela cidade de Bagdá, e aos seus vivos, na maioria das vezes, restam apenas membros para serem lavados e enterrados.

Essa experiência narrativa nasce da consciência de impotência dos escritores iraquianos contemporâneos ante o horror, que criam para si um corpo sem órgãos⁶ ao serem movidos pelo desejo de contar esses corpos sem face, seja em prosa ou verso. A neurose que provoca esse ímpeto cria um corpo que, a despeito de todo horror que o atravessa, seduz e torna-se espaço de fruição para quem nele toca.

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

Dessa forma, como um médico legista, passo a desmembrar este corpo com vistas ao exame e, então, passo a cerzi-lo para poder então tecê-lo no meu idioma nativo. Não satisfeita em fazê-lo falar – e isso com todas as limitações do meu corpo e, principalmente, da minha língua –, sou movida pelo desejo de também eu falar sobre esse processo. De modo que apresento aqui os afetos que me atravessam no acontecimento de escrita que é sua tradução em cujo fluxo se confluem muitas vozes, e assim traduzo a angústia que é *fazer dizer* e *deixar calar*, a violência operada no corpo estrangeiro para que seja possível um corpo local *por-vir*.

Dado esse contexto, resta dizer que este trabalho se forma a partir da experiência de leitora estrangeira de literatura árabe, tradutora e pesquisadora acadêmica cujas diferentes perspectivas se entremeiam e se manifestam em uma estrutura mais fragmentada e num ritmo mais ensaístico que é senão reflexo da forma do *corpus* sobre o qual se debruça.

Recuperado num campo de morte, este corpo-texto se ergue no acontecimento da escrita que se deu em fluxos. Exposta à contingência do estado de exceção que se sobrepôs em solo iraquiano, após a queda de um regime tirano e o esfacelamento social, testemunho a emergência de um *corpus* literário cujas vozes são movidas pelo desejo de criar um texto que esculpe o horror, traumatiza e surge do terror. Aterrorizado, o escritor – ou o narrador – desse texto reconhece sua impotência diante desse acontecimento e se rende ao desejo de apenas contar os corpos que tem diante de si. Essa é a sua neurose: porque não pode fazer nada além de contar os mortos, até que, em algum momento da história, contem sua morte, ele não oferece solução para o problema, contudo cria para si o seu corpo sem órgãos que é pura experiência.

Eu, estrangeira, ao analisar este corpo-texto, sou também tomada pelo desejo de tocá-lo com palavra. E, mesmo nesse lugar de terror, seduzida pela língua do outro, pelas nuances de sua narrativa, em território alheio e sem que me dê conta, começo um exercício de mutilação e fragmentação do *corpus* para que eu o conheça, domine-o e o esculpa em minha própria língua e então se crie um corpo sem órgãos.

Neste processo de desmembramento, em que tenho diante de mim o corpo, na minha solitude, sinto-me soberana sobre ele e opero assim a política de *fazer dizer* e *deixar calar* – e se deixo calar é pela própria limitação da minha língua em poder tudo o que se diz na língua do outro. Neste gesto de violência, e apenas por ele, é que estou cerzindo meu

⁶ Todas as traduções do romance em árabe são nossas.

corpo sem órgãos. E no meu corpo, que aqui represento, importa aquilo que se dissolveu num fluxo, se perdeu e não se pôde dizer.

Wahdaha chajarat ar-ruman (2010) nasce como um romance de contingência histórica, mas que não trata a história como elemento central da narrativa. Não há uma tentativa de reescritura da história *per se* – pois, embora a história seja ficcionada, esse ainda é um texto literário –, mas de reconstituição do sujeito social e autorreflexão que se manifesta em obra artística, embora contribua com novas perspectivas sobre a história. O olhar do sujeito para si mesmo, para seu corpo, num exercício de autorreconhecimento após décadas de silenciamento, resulta numa nova visão sobre os acontecimentos históricos; pois a história é em si mesma a leitura dos fatos a partir de um sujeito social – e, no limite, a crítica literária e qualquer texto que lide com outros textos e documentos, também.

Esse *corpus*, que emerge do afrouxamento da censura e da derrubada de regimes ditatoriais do século XX, traduz violência e imagens do horror de modo que pode ser definido, de acordo com Baudrillard (1996), como retrato de um estado orgiástico de total *liberação*. Nesse estado, há um predomínio da violência manifesta em diferentes atos de transgressão e violação. A violência que faz ruir a organização social é também aquela que esfrangalha a identidade do sujeito dessa sociedade, pois ela não se reduz a pôr abaixo um sistema, mas atinge o indivíduo física, psíquica e intelectualmente. Quando se põe abaixo o regime ditatorial saddamista, ocorre um esfacelamento da forjada identidade iraquiana construída ideologicamente por décadas, a sociedade se divide e o caos impera.

Talvez seja esta a justificativa para o fato de que o *corpus* não apresenta um narrador que intenciona nos convencer da veracidade daquilo que conta, não há uma voz demandando autoridade de verdade para o seu discurso. O acontecimento, capturado por esta narrativa, ele mesmo é relativo, pois está sob a perspectiva de um sujeito que o ficciona de acordo com suas experiências. Sem poder transportar o acontecimento objetivamente, tudo o que diz o narrador é sob precárias lentes estilhaçadas e embaçadas. O que temos então é, senão, uma tradução. E a tradução “transforma e se transforma pelos corpos em performance” e o tradutor “traducionaliza a voz-performance da qual se apropria” e o novo *corpus* “passa a ser e não ser o mesmo (ou quase) que aquele que lhe deu a chance de se formar” (Flores; Gonçalves, 2017, p. 97).

Partindo da tradução da realidade que é essa narrativa, num exercício performático, traduzo neste trabalho uma tradução do corpo estrangeiro – e na etimologia da ação levo além, atravesso, transporto, não como Caronte atravessa o rio dos mortos, do esquecimento, levando em seu barco sombras sem memória, contudo um corpo que passa a ter voz, pois na tradução há uma troca de corpos. Na reunião de traços e rastros da literatura do outro que também passa a ser minha quando vertida para (sobre) minha língua, a tradução passa a ser pensável “como um dom dos corpos” (Flores; Gonçalves, 2017, p. 23). Desde as ruínas em que se fez o corpo do outro, faço meu próprio *corpus* recuperando seus traços e rastros. recuperando seus traços e rastros.

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

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

Na leitura e tradução de *Wahdaha chajarat ar-ruman* (2010), considero o corpo do sujeito iraquiano sua assinatura, um corpo sob uma violência que se retroalimenta e que parece não ter qualquer perspectiva de ser interrompida porque serve a um propósito. A violência, ficcionada como uma resposta transnacional à barbárie, dentro do contexto da tardo-modernidade – que em si mesma prevê a aniquilação de tudo que é local no outro quando demanda sua modernização –, opera segundo as leis de uma necropolítica que estabelece a guerra, cuja principal função é o controle cabal dos corpos.

Dentro desse sistema da política de morte não há a oposição corpo vivo *versus* corpo morto, senão corpo vivo *versus* a morte no corpo – ou seja, um corpo que vive a morte humana. Em oposição à ideia de morte hegeliana de que lança mão Mbembe (2018) para cunhar seu conceito de necropolítica, o homem, aqui, não é, “em sua existência humana ou que fala, uma morte adiada e consciente de si” (Kojéve, 2002, p. 512), ou a morte que vive uma vida humana, mas, como descrito no romance *Hadaíq Ar-raís* (“Os jardins do presidente”), de Al-Ramli (2012, p. 10), o corpo que encontro é o homem que vive a morte humana:

Quando lhe contaram, nesta manhã, que a cabeça de seu amigo de infância, Ibrahim, estava entre as sete cabeças, respondeu: Acabou! Descansou. Desta vez morreu de verdade deixando a gente à mercê deste destino caótico e da nossa espera inútil pela morte. A gente, morto em vida.⁷

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

Mas se percebe vivo, porque é corpo desejante, mesmo quando tudo o que se vive é morte, e se manifesta em *corpus* desejável – e, portanto, passível de fruição e de prazer. Porque mesmo num cenário de horror se cria nesses enredos um lirismo que se impõe como um ato contra toda a violência que impera no mundo, e a própria narrativa enquanto obra de arte carregada de violência é um ato contra violência. Ao se compor como corpo sedutor, pelo prazer do texto, demanda ser traduzido. Entretanto, quando aqui o traduzo, enquanto excerto, é fragmento de um *corpus* que é também violentado/ violado a serviço da tradução, que não existe sem cortes, substituições, amputação, apagamentos – sequestros identitários – mas chega como única possibilidade de ser.

⁷ O texto em árabe aparecerá em momento oportuno, no corpo do texto.

2 Antes da narrativa, a língua

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

— Reem! O que tá fazendo aqui?

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

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

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

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

— Mas cê não tá morta.

— Me lava, habibi, pra gente ficar junto.

— Com o quê? Não tem nada aqui.

— Me lava, habibi.

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

tirou a venda dos meus olhos, colocou-a no bolso, cuspiu em mim e se afastou. Vi meu corpo à esquerda da bancada de joelhos, em meio a uma poça de sangue. Os outros três homens voltaram ao *Humvee* enquanto dois deles arrastavam Reem pelos braços. Ela tentou olhar para trás, na minha direção, mas um dos homens a esbofeteou. Gritei o nome dela, mas não ouvi a minha voz. Colocaram-na no banco de trás e fecharam a porta. Ouvi o barulho do motor. O *Humvee* se afastou rápido e desapareceu no horizonte. A chuva continuou a cair sobre a bancada vazia (Antoon, 2010, p. 7-9).⁸

Essa é a narração que me encontra logo nas primeiras páginas e me diz que estou prestes a saber como é o Iraque, como, infelizmente, é o Iraque de Jawad, o *mghassiltchi*.

Nessa exposição que faço do *corpus*, retomo *O prazer do texto*, de Barthes (1999). O prazer que o escritor encontra no ato da escritura. No instante em que o traduzo, me questiono se o seu leitor também encontraria prazer nesse texto, ainda que experimentando o horror. E por que teria prazer ante o horror?

Sem me ocupar com as possíveis definições de prazer, reconheço que “um espaço de fruição fica então criado” (Barthes, 1999, p. 9): como um leitor que o escritor busca, cai no laço sedutor do texto do outro – sou tradutora e torno-me escritora e, pelo prazer da escritura, procuro esse leitor que também desfrute do *corpus*. Apesar da procura, não é a pessoa do outro que me é necessária, mas o espaço – lugar da diferença que se estabelece e que ocupa minha letra – onde há a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma imprevisão do desfrute: “que os dados não estejam lançados, que haja um jogo” (Barthes, 1999, p. 9).

Nesse jogo que proponho, conduzo meu leitor a se debruçar comigo sobre esse *corpus* que é também um corpo *por-vir* – sempre em mutação e sempre rizomático. Criado pelo desejo de contar os corpos que se multiplicam em território iraquiano, para que o acontecimento não passe e se esgarce no ar, esse corpo se forma da neurose⁹ que, como recurso último, revela-se no paradoxo de que, mesmo os textos que se escrevem contra a loucura, só são possíveis “se querem ser lidos, [n]esse pouco de neurose necessária para a sedução de seus leitores” (Barthes, 1999, p. 10); esses textos terríveis, em cujas páginas se escrevem violência redundante, vertem sangue, mas são, apesar de tudo, corpo coquete.

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

⁸ Em março de 2004, um ano após a invasão e ocupação estadunidense no Iraque, Antoon, lendo o jornal *The New York Times*, em certa manhã se deparou com a matéria “A REGION INFLAMED: THE DEAD; Cleansing Iraqi Bomb Victims Takes Its Own Toll”, que narra a história de homens e mulheres cuja profissão era lavar corpos. Graças ao regime necropolítico que se instaurou sobre o país, o número de corpos se multiplicava exponencialmente, aterrorizando até mesmo quem já estava acostumado a lidar com a morte diariamente. Diante desta narrativa, Antoon interrompe a escrita de um outro romance e passa a ler vorazmente tudo o que dizia respeito ao *ghusl*, ritual chiita de ablução dos corpos, para também contar seus mortos.

⁹ Sibawayh (árabe: سيبويه), cujo nome completo é Abu Bishr Amr ibn Uthman ibn Qanbar al-Basri (أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر البصري), foi um renomado gramático persa e autor do primeiro tratado de gramática árabe. Sua notável obra, conhecida como *Al-Kitāb* ou *O Livro*, é uma análise fundamental da língua árabe, composta por cinco volumes.

Provocada pela letra do outro, fui movida a escrever no desejo de fazer falar e acabo por eu dizer. Meu escrito é sentido. Escrevo aquilo que está velado no revelado, na tentativa de acessar o segredo guardado na letra. No fluxo do necessário, escrevo a imprecisão e o imprevisível, ao desconhecido, um corpo possível. Tento, na carne da palavra – ou na palavra encarnada –,

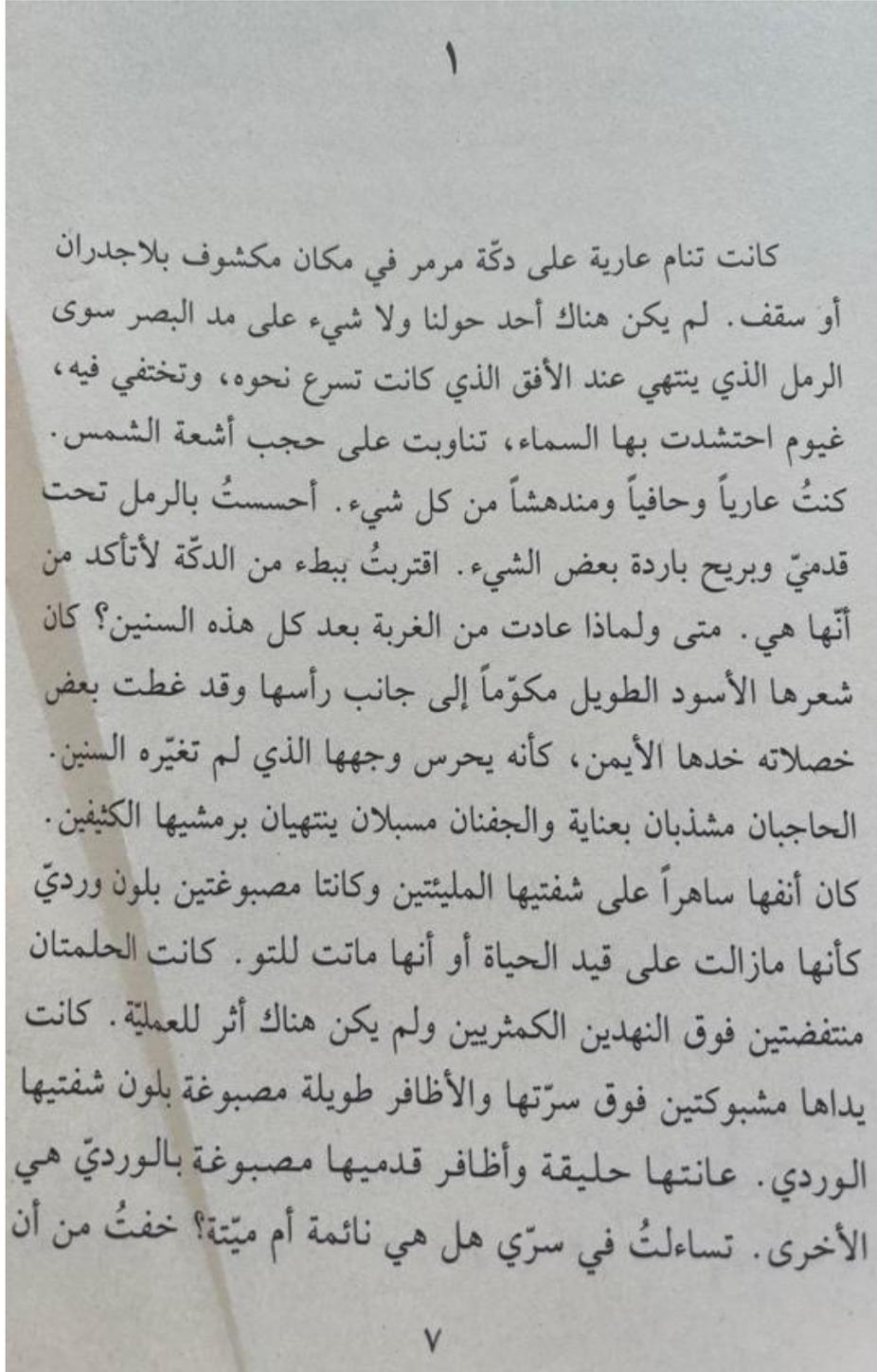
fazer sair um verbo de um cadáver [...] uma escrita como um devir-intensidades em um corpo que se embriaga com um copo *d'água*, que faz da folha em branco uma carne, um corpo vegetal no corpo-escrita, atrelado como um destino carnal à cena litúrgica do bordel místico (Lins, 2012, p. 39).

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

Na experiência do corpo, na leitura do *corpus* – e me parece haver aqui uma orgia das letras –, a sedução começa com o movimento da língua do outro num coleio entre o padrão, o gramatical regido pelo livro sagrado – a gramática de Sibawayh¹⁰ ou o Alcorão? – e a promiscuidade dialetal que acontece na boca do povo. O prazer que se cria dessa experimentação: primeiro a letra serpenteando o papel com suas infinitas curvas que se encadeiam e me enredam antes de me dizer qualquer coisa, do lampejo de qualquer imagem, e de que sons imperfeitos dançam na minha mente. Das serpenteantes negras letras com seus adornos ímpares sobre o árido e desértico papel, nasce, com o retrato da violência e da morte, um corpo moderno que se forma e só é possível pela ruptura: o *gharib*¹¹ e o trivial; o local e o transnacional; o tradicional e o contemporâneo.

¹⁰ Faço uso da palavra em língua árabe pelo espaço semântico que cobre por meio da raiz trilítere *gh-r-b* da qual deriva: extraordinário, maravilhoso, absurdo, grotesco, estranho, estrangeiro, ocidente, ocidental, poente.

¹¹ Como definido no verbete do dicionário Hans Wehr (Fusha, 1992, p. 837): “pure, good Arabic”.



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

- ريم ! شتسوين هنا؟

كنتُ على وشك أن أحتضنها وأقبلها ، لكنها حذرتني :

- لا تبوسني . غسّلي أول حتى نكون سوية وبعدين . . .

- شنو؟ بس بعديج طيبة . ليش أغسلج؟

- غسّلي حتى نكون سوية . اشتاقتلك هوية .

- بس إنتي مو مية .

- غسّلي حبيبي . غسّلي حتى نصير سوية .

- إيش؟ ماكو شي هنا؟

- غسّلي حبيبي .

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

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

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

Fonte: Antoon, 2010, p. 7-9.

Nas imagens em tela, lê-se em alfabeto árabe três blocos de textos: o primeiro e o terceiro com os grafemas do árabe padrão, o *fusha*; no segundo, ele chega interseccionado pelo diálogo em que se desenha símbolos sobre alguns grafemas do padrão representando sons particulares de um dialeto, o iraquiano. Nesse trecho, que abre o romance, encontro o grafema چ, cuja representação sonora seria algo equivalente a *tche* e que não é comumente encontrado senão em alguns dialetos falados no Iraque e em países do Golfo, por exemplo.

Numa redistribuição da linguagem que se faz por cortes, “duas margens são traçadas: uma margem sensata, conforme, plagiária (trata-se de copiar a língua em seu estado canônico, tal como foi fixada pela escola, pelo uso correto, pela leitura e pela cultura)” (Barthes, 1999, p. 11): o árabe *fusha*. A língua *fasiha* em sua pureza, fixada e guardada pela eloquência e sacralidade religiosa numa margem e, na outra, “móvel, vazia (apta a tomar não importa quais contornos) que nunca é mais do que o lugar do seu efeito: lá onde se entrevê a morte da linguagem” (Barthes, 1999, p. 11): o dialeto – que dança na língua do povo em toda sua vulgaridade e transgressão. É essa ruptura, essa fenda que se estabelece entre essas duas margens da língua de onde emerge o erótico. Não é nem na erudição nem em sua destruição. Mas na promiscuidade. Na mistura dos gêneros, da língua, dos níveis de discurso, ali se encontra o prazer. É a língua árabe *fusha* – “o bom árabe”¹² que se inscreve enquanto língua literária, corânica –, transgredida pela insubmissão dialetal e pela minha tradução, que expande/pressiona violentamente as margens de sua própria língua e cultura.

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

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

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

não deixa passar nada; ela pesa, cola-se ao texto, lê se se pode assim dizer, com aplicação e arrebatamento, apreende em cada ponto do texto assíndeto que corta as linguagens – e não a anedota: não é a extensão (lógica) que a cativa, o desfolhamento da verdade, mas o folheado da significância; como no jogo da “mão quente”, a excitação provém, não de uma pressa processiva, mas de uma espécie de Charivari vertical (a verticalidade da linguagem e de sua destruição); é no momento em que cada mão (diferente) salta por cima da outra (e não uma depois da outra), que o buraco se produz e arrasta o sujeito do jogo – o sujeito do texto (Barthes, 1999, p. 18).

Pois me parece que esta descrição espelha a experiência de aproximação, tensão, desavença e ruptura desvelada por Jubran (2020) quando tece sobre o acontecimento do ato ao criar o espaço de fruição num texto traduzido:

[uma] angústia me acompanha a cada texto, desde as primeiras tentativas de flerte. E ele logo se torna arredio, se rebela e me domina; me invade, me ocupa e me assombra fazendo com que nosso convívio [meu e do texto] seja realizado através de um longo diálogo – muitas vezes difícil, tenso, conflituoso, repleto de

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

negociações – sempre em prol da tão almejada paz, esta que, não raro, acaba ficando no plano do desejo apenas (Jubran, 2020).

A paz ansiada para a criação do corpus de fruição é ausência no fluxo que o gesta, porque se dá numa conjuntura de perda, desconforto, abalando as bases históricas, culturais e psicológicas do leitor. Pondo em dúvida a consistência e relevância de seus gostos, memórias e princípios (Barthes, 1999), instaura-se uma crise entre o leitor-tradutor e sua própria língua – a paradoxal ingratitude. Coloca-me de mal com a língua materna que se revela insuficiente, faltante. Aqui o grafema do outro é uma representação, e a minha palavra, representante da representação do outro e a própria tradução, uma certa ficção. E nesta confissão “o sistema inteiro da imagem do pensamento e dos pressupostos é desestabilizado, rachado e desmorona como um castelo de papelão” (Lins, 2012, p. 3). Imagem traidora e promíscua. uma certa ficção. E nesta confissão “o sistema inteiro da imagem do pensamento e dos pressupostos é desestabilizado, rachado e desmorona como um castelo de papelão” (Lins, 2012, p. 3). Imagem traidora e promíscua.

No puro acontecimento da língua árabe sob a pena iraquiana, as relações são tecidas entrecortadas, superpostas, se imbricando. Camadas de línguas e culturas fundamentando as ruínas do passado-futuro num presente indeterminado, para violentar a imagem dogmática do texto literário árabe. A violência da qual toda ação inventiva necessita: “como potência, como uma vontade de tudo; uma potência que encontra sua força inventiva no arrombamento” (Lins, 2012, p. 5). Violência do corpo desejante desejar o corpo morto. A violência de performar um ritual religioso em ato promíscuo – a personagem que deseja ser lavada pelo amante. Violência e violação do dogmático. O erótico e o sagrado pelo mesmo corpo. Pureza e perigo.

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

Este meu próprio texto, que é também meu corpo num gesto de crítica, é a minha ficção sobre essa narrativa – ficção – e eu um

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

Em seu exercício de definição entre texto de prazer e texto de fruição, Barthes (1999, p. 30) chega à oposição “o prazer é dizível, a fruição não o é”. A fruição estaria numa perspectiva da psicanálise no “inter-dito”, naquilo que se esconde nas entrelinhas. É acontecimento, não que acontece factualmente, nem algo que se resume ao pensamento pura e simplesmente: “ele se situa no interstício, na fenda entre o sensível e o pensamento, lugar de uma *gênese do*

sentido sempre renovada” (Lins, 2012, p. 8). Gênese nômade, cuja singularidade repousa na solução inventiva sempre nova – uma surpresa, o *inantecipável*.

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

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

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

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

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

Pois, embora seja a escritura como acontecimento um processo solitário, é também social e, portanto, político. À política do desejo, Antoon, quando questionado sobre suas obras e a razão de escrever sobre o tema que o devora – se isso fosse possível de se mapear: o horror, o abjeto e a morte –, oferece a mesma resposta: contar os mortos possíveis e também as incontáveis vítimas das atrocidades ocorridas no clandestino cotidiano de Bagdá. Escrever como uma maneira de se manter vivo e sustentar a morte. Representar e narrar a morte do outro seria a única possibilidade de vislumbrar – quando não em sonho, como no trecho em tela – a única morte que nos seria possível jamais narrar: a nossa própria morte. E essa seria também a neurose, como uma obsessão, deste texto – o corpo de muitos mortos que poderia ser o meu e que em certa medida é meu, meu *corpus*.

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

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

Eu, tradutora, o corpo estrangeiro. Nesse texto, a violência, definida por Lins (2012, p. 23) como uma força intensiva que impulsiona a gerar e criar. Violência da calma exuberante que surge do ato do pensamento, que não é natural, “o pensamento não anda solto por aí... Todo pensamento, como a arte, exige violência” (Lins, 2012, p. 23). A arte do *ghusl* é violenta, mas o é também a da narrativa, da escrita do romance, da escrita da tradução – deste ensaio –, e ainda a de sua leitura como puro acontecimento.

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

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

3 Um rizoma em conclusão

A experiência literária que procurei tecer neste trabalho surge como uma tentativa de formar como se dá a interação de uma acadêmica que também é tradutora com uma literatura comumente tomada como um *corpus* de registro histórico, étnico, como registro antropológico, e que tenta, em alguma medida, apresentá-lo como corpo artístico. E como um corpo artístico é formado por um artesão, demanda do tradutor a habilidade criadora para trazer ao mundo – e por que não parir – um corpo que se constitui como repetição diferente.

A partir de *Wahdaha chajarat ar-ruman* (2010), fui exposta a diferentes tipos de violência que se traduziram na compreensão de quão violento pode ser o ato tradutório e, mais ainda, pensar e escrever (sobre) esse ato. Assim como o nascer é algo sublime e chega carregado de violência, no corpo que pare, no corpo que nasce, a literatura também o é – seja no idioma em que nasce primeiro, seja naquele que se repete como diferença. E o corpo que se repete como diferença se forma das ruínas daquele de que é rizoma, e apresenta na pele traços, rastros e rasuras do que já não é, porque é corpo autônomo embora ligado àquele que geneticamente traz sua própria letra e dança no mundo o seu próprio passo.

Nesse ritual em que as palavras dançam num cenário de terror, a violência transborda no corpo sobre a bancada e respinga no corpo de Jawad, mas também no meu, se sobrepõe à sua narrativa e à minha língua. “Então é isso que a morte faz” (Antoon, 2010, p. 30), diz Jawad para si mesmo, e é a constatação que tenho – depois de sentir angústia e temor ante a morte – quando participo com ele de todo esse ritual e quando performo sua narrativa na minha língua nativa. para si mesmo, e é a constatação que tenho – depois de sentir angústia e temor ante a morte – quando participo com ele de todo esse ritual e quando performo sua narrativa na minha língua nativa.

A literatura que conta seus mortos serpenteia entre a aversão e o desejo, de maneira que não posso fugir; como se demandasse uma testemunha, o leitor também não se aparta do texto até que ele se encerre, seduzido pela palavra, pelo prazer do texto. Palavra que arrebatava e me aproxima da pele de um corpo contingência que realça não só o problema da finitude e da morte, mas atesta um universo regido por uma necropolítica, razão da manifestação deste *corpus* no mundo.

Referências

- AL-RAMLI, Muhsin. *Hadaíq ar-raís*. Beirute: Thaqafa, 2012.
- ANTOON, Sinan. *Wahdaha chajarat ar-ruman*. Freiburg: Al-Kamel, 2010.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.
- BAUDRILLARD, Jean. *A transparência do mal: ensaios sobre os fenômenos extremos*. São Paulo: Papyrus, 1996.
- CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. 7. ed. São Paulo: Ed. Ática, 2000.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Como criar para si um Corpo sem Órgãos?* Tradução de Aurélio Guerra Neto. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* 2. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012. v. 3. p. 11-33.
- DERRIDA, Jacques. Uma certa possibilidade impossível de dizer o acontecimento. *Revista Cerrados*, [s. l.], v. 21, n. 33, 2012. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/26148>. Acesso em: 22 jul. 2024.
- FLORES, Guilherme Gontijo; GONÇALVES, Rodrigo Tadeu. *Algo infiel corpo performance tradução*. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie; São Paulo: n-1 edições, 2017.
- FUSHA. In: WEHR, Hans. *A Dictionary of Modern Written Arabic*. New York: Spoken Language Services Inc., 1992.
- JUBRAN, Safa Abou-Chahla. É bom ser infiel! É muito bom trair! *Blog editora Tabla*. Rio de Janeiro, 18 jun. 2020. Disponível em: <https://editoratabla.com.br/e-bom-ser-infiel-e-muito-bom-trair/>. Acesso em: 2 maio 2022.
- JUBRAN, Safa Abou-Chahla. Para uma romanização de termos árabes em textos de língua portuguesa. *Tiraz: Revista de Estudos Árabes e das Culturas do Oriente Médio*, São Paulo, v. 1, p. 16-29, 2004. Acesso em: 30 jul. 2024. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2594-5955.tiraz.2004.88628>.
- KOJÉVE, Alexandre. *Introdução à leitura de Hegel*. Rio de Janeiro: Contraponto: EDUERJ, 2002.
- LINS, Daniel. *A estética como acontecimento. O corpo sem órgãos*. Lumme Editor, 2012.
- MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- ROSEN, Nir. *Aftermath*. Following the Bloodshed of America's Wars in the Muslim World. New York: Nation Books, 2010.
- XIITA. In: DICIONÁRIO Caldas Aulete Digital. [S. l.]: Lexikon Editora Digital, 2024. Disponível em: <https://www.aulete.com.br/xi%C3%ADta>. Acesso em: 22 jul. 2024.