
A escritura visual de Atiq Rahimi:
entre guerras e corpos

The visual scripture of Atiq Rahimi:
between wars and bodies

Leila Aguiar Costa

Depto. de Letras/Programa de
Pós-Graduação em Letras
Escola de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas
Universidade Federal de São Paulo

<https://orcid.org/0000-0001-5269-6327>

Recebido em: 30/10/2019

Aceito para publicação em: 21/12/2019

Resumo

Em 2000, é publicada a primeira obra de ficção de Atiq Rahimi, *Terra e cinzas*; em 2011, *Maldito seja Dostoiévski*. Na primeira, encena-se a errância de um velho e de seu neto por terras afegãs devastadas pela guerra contra os soviéticos; na segunda, outra errância, aquela de um jovem afegão por uma Cabul entregue à guerra civil após a retirada das tropas soviéticas. O objetivo aqui é enunciar algumas notas sobre uma escritura seca, áspera, despojada, que se faz visual juntamente com o deslocamento de sujeitos imersos nos horrores de guerras.

Palavras chave: Errância. Visibilidade. *Punctum*. Guerra. Afeganistão.

Abstract

In 2000, the first work of fiction by Atiq Rahimi, Terre et cendres was published; in 2011, Maudit soit Dostoïevski. In the first stage, the wandering of an old man and his grandson for Afghan lands devastated by the war against the Soviets; in the second, another wandering, that of a young Afghan man by a Kabul immersed in civil war after the withdrawal of Soviet troops. The objective here is to enunciate some notes on a dry, rough, stripped writing, which is made visual along with the displacement of subjects immersed in the horrors of wars.

Keywords: Wandering. Visuality. *Punctum*. War. Afghanistan.

Feganistão em meio à poeira

Em certo momento de *A balada do cálamo*, o narrador-protagonista, ao contar sobre o golpe de estado que em 1973 depõe a monarquia afegã e instaura a República do Afeganistão¹, explica que seu pai havia sido preso, por dez anos, apenas por “um jogo de palavras”:

seu erro fora de dizer que com o golpe de Estado o Afeganistão havia perdido sua primeira letra para se tornar *Feganistão*. O que em nossa língua significa: terra de grito e de lamentação (RAHIMI, 2018, p.32).

“Terra de grito e de lamentação”, Feganistão... Eis aí um mote que parece nortear boa parte da produção ficcional e cinematográfica do franco-afegão Atiq Rahimi, exilado desde 1985 na França. E que motiva, justamente, a escrita de um livro, *Terra e cinzas*, composto com o “coração em luto por [seu] irmão morto na guerra”² (RAHIMI, 2018, p.107).

Luto de um irmão mas, igualmente, luto de todo um povo afegão submerso em tempos sombrios infundáveis. Não por acaso, *Terra e cinzas* traz como exergo, e que serve de moldura para todo o texto, a seguinte proposição:

*De meu pai
De outros pais
a guerra roubou as lágrimas* (RAHIMI, 2002, p.7).

Essa escrita que se lê ao longo de pouco mais de setenta páginas, que valeram a Rahimi sua entrada na cena literária francesa nos anos 2000³, acompanha o deslocamento de um velho e de um menino em direção da “mina de carvão de Karkar...” (RAHIMI, 2002, p.12), onde trabalha o filho do primeiro e o pai do segundo. Ao velho, a tarefa de anunciar

1 Que seja permitida aqui uma nota explicativa, mesmo que longa. Se, por um lado, o golpe de Estado liderado por Daoud Kahn põe fim a dois séculos de poder monárquico e inaugura a República afegã, as relações com a União Soviética se deterioram, sobretudo porque o novo presidente anuncia sua adesão à política tradicional afegã de não-alinhamento. Além disso, a data-marco 1973 traz consigo toda uma tragicidade, de certo modo profetizada pela personagem de *A balada do cálamo*, que resultará nos dez anos de invasão soviética no Afeganistão. Como se sabe, após quatro anos no poder, período em que se afasta progressivamente das forças marxistas e soviéticas, Daoud Kahn é morto em um golpe de Estado militar — conhecido como a *Revolução de Saur* — que instaura um modelo de desenvolvimento socialista, sob a presidência de Nur Muhammad Taraki que, dentre algumas iniciativas, propõe a reforma agrária, a introdução da educação laica e a permissão da entrada das mulheres na política. Entretanto, um novo golpe de Estado advém e leva ao poder Hafizullah Amin. Embora não haja consenso entre os historiadores quanto às motivações da invasão militar soviética em 1979 em terras afegãs — destituição de Amin que parecia acenar para uma aproximação com os Estados Unidos ou ataque aos islamitas radicais conhecidos como mudjahidin que se declinarão, em seguida, em grupos extremistas como os Talibãs e a Al-Qaeda —, certo é que a mais longa guerra conduzida pelos soviéticos — dez anos de intervenção — provocará a morte de cerca de um milhão de afegãos e, do lado soviético, aquela de mais de 15 mil soldados.

2 Veja-se nota 12.

3 Importa observar que a narrativa *Terra e cinzas* foi originariamente escrita em *dari*, uma variação da língua persa, em uso no noroeste do Afeganistão.

ao filho que toda sua família e todo seu vilarejo desapareceram sob os bombardeios. Eis aí a intriga de *Terra e cinzas*. Que será conduzida, como se procurará mostrar, por uma escritura que, igualmente errática, para não dizer fragmentada, desenha e torna visível a dramática errância do velho e do neto.

Terra e cinzas abre-se e se encerra com a eloquente imagem — que tem tudo de visual, tal a *enargeia* ali empregada — de uma trouxa *gol-e-seb*⁴ (RAHIMI, 2002, p.11) sempre segurada pelo velho. Na primeira página, a trouxa é vermelha; na última, ela é apenas trouxa. No início da narrativa, aprende-se que ela tem em seu interior maçãs, cuja função é alimentar o menino; ao final, a trouxa ainda está lá, como que a apontar para o fato de que restou ao velho e ao menino tão somente uma trouxa, índice de um cotidiano imerso na desesperança de um país destruído pela guerra. Essa mesma trouxa, aos poucos, é declinada pela narrativa que revela, mais à frente, que ela era o lenço da esposa do velho, lenço que ainda guarda seu perfume.



Imagem 1: *Terre et cendres*. ©Bodega Films

Disponível em: <<http://www.allocine.fr/film/fichefilm-54018/photos/detail/?cmediafile=18378595>>

Assim, a trouxa vermelha de *gol-e-seb* originária lá está para anunciar a figura de um menino, Yassin, cujo rosto já “é cheio de sulcos” (RAHIMI, 2002, p.11) e de um velho, Dastaguir, de “braço cansado”; e para situá-los no espaço, em uma ponte que “ao norte da cidade de Pol-e-Khomri, liga as duas margens do rio seco” (RAHIMI, 2002, p.12); espaço que, graças a uma prolepse, antecipa o destino — a “mina de carvão de Karkar” (RAHIMI, 2002, p.12) — das duas figuras, uma cujo futuro já está perdido, outra cujo passado se perdeu. Futuro e passado que ficaram em meios às bombas.



Imagem 2: *Terre et cendres*. ©Bodega Films

Disponível em:

<<http://www.allocine.fr/film/fichefilm-54018/photos/detail/?cmediafile=18378595>>



Imagem 3: *Terre et cendres*. ©Bodega Films

Disponível em: <<http://www.allocine.fr/film/fichefilm-54018/photos/detail/?cmediafile=18378595>>

4 A tradução brasileira esclarece que *gol-e-seb* é, literalmente, “flores de macieira”, isto é, “um tecido muito popular em toda a Ásia central” (RAHIMI, 2002, p.11).

Em meio igualmente à poeira — ela parece estar por toda a parte... em um espaço seco e desértico, sobretudo após os bombardeios soviéticos que aniquilam aldeias afegãs — levantada e disseminada sobre a ponte pela passagem de “um caminhão militar ostentando uma estrela vermelha”.



Imagem 4: *Terre et cendres*. ©Bodega Films
Disponível em: <<http://www.allocine.fr/film/fichefilm-54018/photos/detail/?cmediafile=18378595>>



Imagem 5: *Terre et cendres*. ©Bodega Films
Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=V-gcJuR9zpw>>

Trouxa vermelha e estrela vermelha, observe-se de passagem. Objetos diversos, vermelhos opostos, vermelhos inimigos brandidos sub-repticiamente pela linguagem desse narrador que tudo vê e que tudo compreende — narrador que se refere ao velho empregando o pronome pessoal “você” e, quase em toda a sua narração, o presente como tempo verbal; pronome e verbos conjugados no presente que, como pequenas janelas, obliteram a narrativa em um sentido de visualidade¹. Essa visualidade se constrói, aliás, graças à escrita rápida, como que feita de clichês fotográficos ou de fotogramas que são desencadeados, como se verá mais adiante, por jogos verbais ligados ao ver e, sobretudo, à visão, no que ela se liga à *ad-miratio*, à miragem.

Ainda: ao lado da trouxa vermelha *gol-e-seb*, e em meio à poeira, uma latinha de *naswar* — “mistura narcótica para mascar, de cor esverdeada” (RAHIMI, 2002, p.12) — que o velho segura igualmente em suas mãos e com a qual alimentaria corpo e, sobretudo, o espírito da memória e do esquecimento; e, igualmente, o “grande turbante” que usa sobre a cabeça, geralmente desalinhado, “desarrumado” e cujo “peso afunda [sua] cabeça nos ombros” — turbante, aliás, é relevante notar, “coberto de poeira” (RAHIMI, 2002, p.13).

Trouxa, latinha de *naswar* e grande turbante que funcionariam, cada um, como um *punctum* de que se serve a narrativa para empreender à intriga toda a sua forte carga ligada ao olhar e ao que se vê — olhar e ver comandados por aquele narrador que a tudo organiza. Pois que é inegável que *Terra e cinzas* se organiza, a cada breve parágrafo, em pequenas cenas, cenas de uma cena maior, cena que pontua — no sentido barthesiano de pontuação — aquela da deperdição e da desesperança. Todas elas a abrir na página as feridas e para as feridas causadas pela invasão soviética no Afeganistão — vale lembrar

¹ *Terra e cinzas* é, igualmente, o título de um filme de Atiq Rahimi, que é também cineasta. Esse filme valeu-lhe o prêmio “*Regard sur l’avenir*” no Festival de cinema de Cannes de 2004. Observe-se, aliás, que as imagens que aqui ilustram o artigo são clichês desse filme, todos disponíveis na internet.

que *punctum* vem do verbo latino *pungere*, isto é, “picar”, “furar”, “perfurar”; o *punctum*, por isso mesmo, é o que punge, que mortifica, que fere². É, ainda, uma fulguração — que vem do latino *fulgor*, isto é, raio, radiação que se dissemina por todos os lados... Esses três *puncti*, que insinuam os afetos que ligam Dastaguir ao neto, ao filho, ao passado e ao não-futuro e que igualmente insinuam hábitos e gestos perdidos pela tragédia, estarão sempre presentes nas sequências de imagens que assombam, ferindo, a visão e o espírito de Dastaguir — aquele que “foi condenado a existir e a ver a vida passar, a assistir à morte [da] mulher e [dos] filhos” (RAHIMI, 2002, p.62); aquele para quem as imagens se oferecem em seu “modo de aparição [que] é o tudo o-que-vier (ou o tudo-o-que for), diria Roland Barthes (1984, p.31). Esses *puncti*, esse *fulgor* obrigam Dastaguir a enfrentar uma série de *phantasmata* — no sentido primeiro do termo — quando seu “olhar se evade” ou, simplesmente, quando se trata de contar a explosão que transformou sua aldeia “em túmulo para [sua] mulher, [seu] outro filho, sua esposa e as crianças dele...” (RAHIMI, 2002, p.36).

Se a narrativa se constrói em pequenas janelas que se abrem sobre pequenas cenas, é porque tudo ali é matizado pela visão. Janelas e cenas que inegavelmente interpelam a personagem do ancião, em um convite incessante ao “olhe”, “veja”, “ali está”, “eis aqui”. É como se, deslocando a lição de Roland Barthes enunciada em *A Câmara Clara*, a *mise en scène* se constituísse em um “*vis-à-vis*” e não pudesse escapar de certa “linguagem dêictica”³. Tudo passa, pois, por aquilo que viu Dastaguir e que ele preferiria não ter visto — ele preferia ter perdido a vista para não ver, por exemplo, a nora correndo nua e que desaparece nas chamas; ou apenas “chamas e poeira” (RAHIMI, 2002, p.35). Seja como for, basta um pouco de *naswar* sob a língua... e seu “olhar se evade”. E o desfile das *phantasmata* começa.

É o rosto de Murad, o filho que trabalha na mina de Karkar, que inicialmente aparece, em meio a “rochedos incandescentes”, a uma “montanha [que] não passa de um imenso braseiro”, a um “rio que está pegando fogo”. Subitamente, na mesma cena, emerge uma voz, a da “mãe de Murad”, que pede a Dastaguir que vá enxugar o suor do rosto de Murad com o “lenço *gol-e-seb*”, aquele da “trouxa” (RAHIMI, 2002, p.20–21). Em seguida,

2 A noção de *punctum* que aqui serve de emblema é emprestada de *A Câmara Clara*, texto de Roland Barthes publicado pela editora Gallimard em 1980. A(s) ferida(s) em *Terra e Cinzas* como que remeteria, em leitura lateral, à definição barthesiana que aqui se empresta: “Em latim existe uma palavra para designar essa ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento pontudo; essa palavra me serviria em especial na medida em que remete também à ideia de pontuação [...]; essas marcas, essas feridas são precisamente pontos. A [...] esse elemento [...] chamarei então *punctum*; pois *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte — e também lance de dados” (BARTHES, 1984, p.46).

3 Leia-se com proveito as observações de Barthes sobre a natureza dêictica da fotografia (1984, p.14). Faz-se aqui a hipótese de que a visualidade da narrativa de Rahimi toma justamente de empréstimo esse universo barthesiano da *deixis*.

Dastaguir ouve a voz de uma mulher: é a voz de Zaynab, a mãe de Yassin, que o conduz até embaixo da terra, onde verá Zaynab

sob uma árvore, nua, ao lado de uma menina. Você a chama. Tua voz parece não atingi-la. Ela pega a menina em seus braços e a protege com o lenço *gol-e-seb* [...] Yassin está encarapitado num galho da jujubeira, nu ele também. Ele explica [a Dastaguir] que a menina é irmã dele, que ele deu à mãe o lenço *gol-e-seb* de tua mulher, aquele que servia de trouxa [a Dastaguir], para que ela pudesse proteger a irmã do frio (RAHIMI, 2002, p.46).

Zaynab voltará a aparecer — e é fundamental insistir sobre o sentido desse verbo *aparecer*: ele deve ser apreendido em seu significado primeiro, isto é, algo que, invisível, torna-se visível, manifesta-se subitamente a ponto de causar espanto e estupor. Pois que a nova aparição de Zaynab — trata-se, evidentemente, de uma *apparitio*, ou, se se preferir, *epiphania* — relembra a Dastaguir seu dilema, “como anunciar a morte da mãe, da mulher e do irmão” (RAHIMI, 2002, p.58) ao filho mineiro, aquele que, como Zaynab, está debaixo da terra, mas ainda vivo. O encontro com aquele *phasma* — Zaynab não é mais corpo vivo, mas tão somente *phasma*, vale lembrar — faz Dastaguir sentir sobre seus joelhos, ela outra vez, a “trouxa vermelha”, de onde retirará, agora, “maças calcinadas”. Maças calcinadas como a “obscura nuvem de poeira” no interior da qual Zaynab corre nua, com “sua cabeleira molhada [que] voa ao vento, deslocando a poeira. Como se os cabelos dela varressem o ar” (RAHIMI, 2002, p.59).

Sempre a trouxa, sempre o lenço *gol-e-seb*, sempre o recorrente *punctum* que costura a narrativa e que a costurará até o final. E sempre a poeira, que confere à narrativa seu aspecto a um tempo factício — a poeira provocada pela guerra e seus bombardeios — e metafórico — a poeira que é “terra e cinzas” a que sujeito algum escapa nessa espacialidade entregue ao trágico e à morte. Poeira que, como vê Dastaguir naquela *miratio*, que é igualmente *admiratio*, põe-se sobre o corpo de Zaynab como um véu negro, levando-a consigo. Zaynab é, nesse sentido, não apenas *epiphania* mas, *tumulo* — que, importa lembrar em latim, significa “cobrir de terra”. Por conseguinte, a envolver essa *miratio* desvela-se aos olhos de Dastaguir uma espécie de simulacro que seria essencialmente um *spectrum*, isto é, o regresso do morto em um espetáculo — *spectrum*-espetáculo, a raiz do primeiro garante essa relação.

É relevante assinalar que há uma espécie de paralelo entre o destino de morte de Zaynab e o destino de vida, *malgré lui*, de seu marido Murad. Já se disse que ele trabalha em uma mina, nas profundezas da terra — tornada *tumulo* para sua esposa ali posta nua. Diga-se ainda que, ao saber que toda sua família havia sido dizimada — e o dilema de Dastaguir ao tomar conhecimento dessa notícia será outro, logo se verá —, Murad, certa

noite, muito tarde, saiu completamente nu, foi juntar-se ao grupo dos mineiros que estavam se mortificando, e fustigou o próprio peito até a alvorada. Depois, ele se pôs

a correr em volta do fogo e se precipitou na direção das chamas. Seus amigos o salvaram... (RAHIMI, 2002, p.74).

Fogo, chamas — é quase uma imolação que parece se esboçar aqui, imolação desses corpos entregues ao invasor —: esse é o destino de destruição desses mesmos corpos afegãos, vivos ou mortos.

Se a guerra do invasor não leva à morte ou à destruição em vida, ela rouba os sentidos. Como se dá com o jovem filho de Murad, o neto que acompanha Dastaguir em sua errância. Sobrevivente aos bombardeios que aniquilaram o vilarejo,

o mundo de Yassim tornou-se um outro mundo. Um mundo mudo. Ele não era surdo, ficou surdo. Nem ele mesmo tem consciência disso [...] Imagina que você é um menino como Yassim [...] E depois, um dia, você não ouve mais nada. Você não ouve, você não entende, você nem sequer imagina que é você que não ouve mais. Você acha que são os outros que ficaram mudos. Os homens não têm mais voz, a pedra não faz mais barulho (RAHIMI, 2002, p.18).

E o mundo, à semelhança uma vez mais de um *tumulo* — pois que “reduzido a pó” —, “ficou silencioso” (RAHIMI, 2002, p.18 e p.35). Nas interrogações eloquentes do menino surdo é um mundo sem sentido que se desenha: os “russos vieram tirar a fala de todo mundo? O que eles fizeram com todas as vozes?” (RAHIMI, 2002, p.43). Mais grave ainda: no raciocínio do menino surdo, perder a voz é morrer. E por que então ele ainda está vivo, ele que tem voz, mas a quem ninguém mais ouve? Porque todos estão mortos? ou mortos-vivos?

A guerra rouba, igualmente, as lágrimas. Não se pode esquecer que na epígrafe de *Terra e cinzas* lê-se:

De meu pai,
De outros pais,
a guerra roubou as lágrimas
(RAHIMI, 2002, p.7)

Ao longo de toda narrativa, chorar ou não chorar é uma questão que se liga aos costumes afegãos — “um homem não chora” (RAHIMI, 2002, p.78); ele ocupa-se, antes, “com seus próprios mortos” (RAHIMI, 2002, p.57) e, como Dastaguir, vela pela vida sobrevivente que lhe restou, o menino surdo. Entretanto, Dastaguir enfim sucumbe a seu pesar e à sua tristeza — que é “grande” como seu coração. Em um primeiro momento, seu dilema era como contar a Murad que a aldeia e seus familiares haviam sido reduzidos a pó. Em um segundo momento, ao chegar à mina onde ele trabalhava, soube que Murad já tomara conhecimento da tragédia — como então perdoar um filho que não voltara à aldeia para enterrar seus mortos? Por fim, ao saber que a ele contaram que “os resistentes e os traidores tinham assassinado a família inteira” (RAHIMI, 2002, p.77), o dilema de Dastaguir dissipa-se e transforma-se em desamparo; é incontornável então lhe deixar uma prova de

vida, e uma prova de afeto. Essa prova é a latinha de *naswar*, presente que Murad outrora fizera ao pai. Pai, Dastaguir, que enfim “fecha os olhos e deixa correr lágrimas vagarosas em [seu] peito [...]” (RAHIMI, 2002, p.78). Sem *naswar*, Dastaguir “colhe uma pitada de terra cinza, a coloca sob a língua”: ele está próximo dos seus mortos, reduzidos às cinzas, sob a terra. E, às costas, mãos entrelaçadas, carrega a trouxa *gol-e-seb* — ela afinal “guarda o perfume de [sua] mulher” (RAHIMI, 2002, p.76)⁴.

Feganistão em sangue e em chamas

O motivo das flores de macieira que imprimem à trouxa de Dastaguir toda uma imagem afetivo-familiar abre a narrativa intitulada *Maldito seja Dostoiévski*, publicada alguns anos depois de *Terra e Cinzas*, em 2011, e dessa feita, composto originariamente em francês. A cena de abertura é dostoiévskiana, pois que ali se reedita o assassinato de uma usurária e cafetina, *nana Alia*, que explora a todos em geral e, em particular, Souphia, a noiva do protagonista Rassul⁵. Tudo em meio, não mais à invasão e à destruição do Afeganistão pelos soviéticos, mas, agora, à guerra fratricida entre afegãos.

Mal levantara o machado para descê-lo sobre a cabeça da velha quando a história de *Crime e castigo* lhe atravessou o espírito. Fulmina-o. Seus braços temem; suas pernas vacilam. E o machado escapa-lhe das mãos. Racha o crânio da mulher e fica enterrado lá. Sem um grito, a velha desaba sobre o tapete vermelho e preto. Seu véu com motivos de flores de macieira flutua no ar antes de cair sobre o corpo gordo e flácido [...] O olhar aterrorizado se perde na onda de sangue, este sangue que escorre do crânio da velha e se confunde com o vermelho do tapete (RAHIMI, 2012, p.11)

A cena lançará seu agente, Rassul, para uma descida aos infernos, não apenas porque ela atormentará seu espírito — tanto mais porque a sequência da narrativa deixará Rassul e o leitor na dúvida se efetivamente houve assassinato, pois que em cena posterior *nana Alia* (ou seu corpo) desapareceu — mas porque, igualmente, o jogará nas ruas de uma Cabul dominada pela guerra, pela destruição e pela morte. E é exatamente essa errância por uma espacialidade sinistrada e trágica que comporá *ethos* e *psique* de Rassul. Errância que abre a narrativa, ainda uma vez, para a visualidade do narrado, que confunde as vozes que são, a um tempo, o narrador que a tudo vê e a tudo compreende, um “eu” que se substitui ao narrador, e um “ele” que em muitas ocasiões com esse “eu” se confunde — como que para dele se descolar para melhor ver; Barthes não diz, justamente, que para

4 Importa lembrar que toda essa rede de objetos mobilizados pela visão atua como uma espécie de ressurreição. As imagens poéticas de Rahimi, pelo fato de empreenderem o mesmo caminho das imagens visuais, fotográficas quase, devem ser compreendidas como uma anamnese que permite entrever o retorno do Outro, que se manifesta não a partir do “eu” mas a partir do “ele/ela”.

5 No original francês, esse prenome escreve-se Rassoul.

ver a História (história do “marginal” Rassul que aponta para a História do Afeganistão contemporâneo) é “preciso estar excluído dela” (BARTHES, 1984, p.98) ?

Depois de executada a ação, Rassul “vagueia pela cidade” abandonada por toda esperança, e, mesmo, pelo “velho sol” que, oculto pela poeira e pela fumaça produzidas pela guerra, “vai para o outro lado da Terra, com pressa de brilhar em regiões menos tristes” (RAHIMI, 2012, p.26). O leitor então descobre, graças uma vez mais à *enargeia*, uma diversidade de lugares, todos eles submersos em uma atmosfera irrespirável: das ruas aos espaços domésticos, passando pelas *tchayhhâna* e *sâquikhâna* — nome que se dá aos salões de chá na Ásia Central onde se pode fumar tabaco livremente; a *sâquikhâna* é o espaço reservado ao haxixe —, pelo Mausoléu de Shalé do Shamsshiray Wali, pela sede do governo *Kabul Wellayat* e, enfim, pela prisão da cidade. Rassul erra por todos esses lugares — públicos ou privados — de Cabul em busca de redenção por um crime que nem mesmo a lei afegã considera crime: “matar uma cafetina [e usurária] não é um crime em nossa sacrossanta justiça” (RAHIMI, 2012, p.201), pois a usurária representa um dos grandes males da sociedade afegã, simbolizando todos aqueles que se aproveitam da guerra civil e exploram a miséria e a infelicidade das pessoas. Rassul cujo nome significa Santo Mensageiro; Rassul “que não é nem *dabarish*, barbudo nem *tavarish*, camarada... nem vencido e menos ainda vencedor” (RAHIMI, 2012, p.38)⁶ — nem comunista nem talibã. Talvez um louco... cujo olhar (se) *exorbita* — chame-se a atenção para o sentido primeiro do termo latino *exorbitatio*, “desvio”, “diferença”, margem; e para o prefixo grego *eks* que quer dizer “fora de” — tamanha a intensidade e a alucinação da evidência que põe sob os olhos a imagem que é como um advento.

Esse Rassul que, em razão de seu ato, encarna a figura da testemunha a fim de dar a ver — pois que testemunho em grego quer dizer *autopsia*, isto é, ver com seus próprios olhos, — a guerra e seus horrores. Rassul que, enfim, aí está para “colocar em questão os nossos atos!” (RAHIMI, 2012, p.261) e, quem sabe, permitir aos afegãos “vencer o caos fraticida que reina” no Afeganistão (RAHIMI, 2012, p.260) e, por isso, a loucura que a todos invadiu. Se ele se entrega para se expor a um processo público, é porque pensa que serviria como exemplo para todos os seus compatriotas, em um Afeganistão atual onde reina selvageria e corrupção.

Nesse sentido, o Afeganistão que se expõe aos olhos do leitor pela errância e pela danação de Rassul — e, como se sabe, na religião muçulmana não existe a ideia de redenção — é aquele de um mundo apocalíptico, aquela das terras em ruínas, das terras incendiadas, das terras aniquiladas pelas explosões de bombas e de mísseis. O ato de Rassul é, por isso mesmo, índice da sociedade afegã dominada pelo extremismo, a um

6 Os *dabarish*, barbudos, são os mudjahidin que combaterem o regime soviético; os *tavarish* são aqueles que colaboraram com o regime soviético, donde o emprego de “camarada” para designá-los.

tempo particular — a ditadura que impõem os mudjahidin — e universal — a opressão e o totalitarismo que a todos pode afetar.

Não surpreende, pois, que Rassul perca a voz após sua ação “criminosa”. Quase ao longo de toda a narrativa, acompanhar-se-á uma personagem que não pode falar — e que acaba por não desejar mais falar. Em sua garganta, “uma estranha sensação de vazio. Som algum sai dela” (RAHIMI, 2012, p.30) Não haveria aí certa especularidade que coloca Rassul em relação com o menino melancólico de *Terra e cinzas* que não pode ouvir? Importa igualmente lembrar que o cadáver de *nana* Alia desaparece... por isso mesmo “esse assassinato não tem nem vítima, nem testemunhas, nem prova. Não há nenhuma pista dele (RAHIMI, 2012, p.259)”. Nada se pode falar ou ouvir sobre o crime, não há provas, tampouco testemunhas — a *autopsia* inexistente aqui — senão graças ao próprio Rassul que o confessará quase ao final da narrativa, quando recupera sua fala. Por isso mesmo, é-se por vezes tentado a considerar seu emudecimento temporário como uma espécie de logastenia, isto é, um silêncio consciente, filosófico, quase à maneira de um grego antigo cético em terras afegãs onde todos falam e ninguém mais se compreende, apenas mutuamente se matam. Talvez não fosse inapropriado ler essa afasia momentânea como uma das marcas do dilema ético e moral experimentado por Rassul e com o qual terá de conviver e aceitar. Entretanto, tal dilema não se impõe ao comandante dos talibãs: para o culto Parwaiz, que conhece a literatura russa, Rassul não é “bandido”, mas “homem justo” (RAHIMI, 2012, p.229).

Ele, Parwaiz, um herói, cuja família foi martirizada por um míssil soviético que provocou uma grande explosão e que deixou na parte detrás de seu crânio um estilhaço, um pedacinho que o impede “de esquecer a morte de [seus] próximos” (RAHIMI, 2012, p.231). Ora, um “pedacinho”! Que é, ainda uma vez, *punctum*, pois que *punctum*, repita-se a citação barthesiana, “é também [...] pecado buraco [...], pequeno corte” (BARTHES, 1984, p.46). Esse estilhaço, esse pungente pedacinho — não se pode esquecer que o adjetivo “pungente” vem de *pungo* que, a um tempo, tem a ver com a ferida (*punctum*) e com o tormento, com o sofrimento (*pungere*). Em ambos os casos, é inegável a relação do *punctum* e de *pungere* com a Morte: um e outro atestam o que de fato existiu. É como se, emprestando a expressão de Roland Barthes, esse pedacinho, coisa viva, indicasse que o “cadáver está vivo [...] é a imagem viva de uma coisa morta” (BARTHES, 1984, p. 118); a Imagem é, afinal, nessas narrativas de Rahimi, “o retorno do morto” (BARTHES, 1984, p.20). Vale o mesmo, ter-se-á compreendido, para todo o desfile de imagens que passam diante dos olhos Rassul — à semelhança, aliás, do que acontecera com os olhos de Dastaguir em *Terra e Cinzas* —: trata-se inegavelmente do que Barthes chama “*Isso-foi*”, isto é, “isso que vejo encontrou-se lá, nesse lugar que se estende entre o infinito e o sujeito [...] ele esteve lá” (BARTHES, 1984, pp.115-116).

E um *tchadari azul-claro* ...

Se Rassul perde sua voz após o “assassinato” cometido, ele a recuperará graças a um *tchadari azul-claro*⁷.

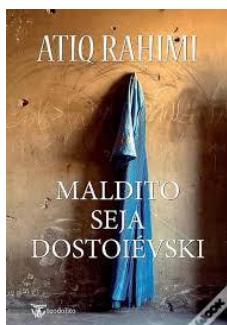


Imagem 6: Capa da edição portuguesa - Lisboa: Teodolito, 2011
Disponível em: <<https://www.wook.pt/livro/maldito-seja-dostoiévski-atiq-rahimi/11556068>>



Imagem 7: Capa da edição brasileira - São Paulo: Estação Liberdade, 2012
Disponível em: <https://issuu.com/estacaoliberalde/docs/maldito_seja_dostoiévski>

É relevante assinalar que o *tchadari azul-claro* anuncia-se como um *punctum* — à semelhança da trouxa vermelha de *gol-e-seb* em *Terra e cinzas* — que parece marcar toda a progressão da narrativa. Quase à maneira de uma escansão — e relembre-se que “com muita frequência, o *punctum* é um ‘detalhe’, ou seja um objeto parcial” (BARTHES, 1984, p.69) — um *tchadari azul-claro* assombra Rassul, do assassinato de *nana Alia* até o momento em que adentra ao *Kabul Wellayat*, a sede do governo. Sua primeira aparição impede-o, após matar a cafetina e usurária, de levar todo seu dinheiro e todas as suas joias: quando uma voz feminina chama a vítima logo depois de ela ser morta, Rassul foge; ao voltar alguns minutos depois ao local do crime, vê sair da casa de *nana Alia* “uma mulher usando um *tchadari azul-claro*” (RAHIMI, 2012, p.18). Na sequência, ao se lançar à sua busca, depara-se com “dezenas de mulheres usando *tchadari azul-claro*” (RAHIMI, 2012, p.19). Sua noiva Souphia usa igualmente um *tchadari azul-claro*, ela que trabalhava na casa de *nana Alia*... Em sua errância pela cidade sinistrada de Cabul, cruza com tantas outras mulheres que usam *tchadari azul-claro*. E, então, para além da barricada, para além dos “tiros, gritos, veículos militares...” (RAHIMI, 2012, p.186), quando os ruídos diminuem, quando o silêncio absoluto se instala, “uma mulher coberta com um *tchadari azul-claro* passa rente a ele” (RAHIMI, 2012, p.186); ele se põe a seu encalço e pede-lhe, gritando, que pare. E então percebe que recuperou a voz!

⁷ As edições brasileira (São Paulo: Estação Liberdade, 2012) e portuguesa (Lisboa: Teodolito, 2011) perceberam a potência da imagem do *tchadari azul-claro* trabalhada pela narrativa de *Maldito seja Dostoiévski*: contrariamente à sóbria edição original francesa — capa branca com tênues riscos azuis, título em azul —, essas edições põem em evidência, como se pode ver nas imagens reproduzidas, o véu azul-claro usado pelas mulheres afegãs.

Uma mulher vinda de parte alguma como para lhe devolver a voz, mostrar-lhe o caminho, entregá-lo à justiça, conduzi-lo aqui, ao *Kabul Wellayat*, onde tudo está em ruínas (RAHIMI, 2012, p.192).

Uma mulher em *tchadari* azul-claro que é como uma “estranha aparição!” (RAHIMI, 2012, p.192) — segundo a etimologia, aparição é, justamente, *phasma* e *epiphania*. Uma mulher como Souphia, mulher como tantas outras, mulher afegã às voltas igualmente com o enclausuramento — de seu corpo —, mas que permite a Rassul que volte a ter voz. Mas voz para se entregar à justiça para ser julgada “no âmbito de um processo público” (RAHIMI, 2012, p.260) — mesmo que nesse Afeganistão e nessa Cabul caóticos em guerra não haja mais justiça.

Rassul será afinal julgado? Será afinal morto por enforcamento? O final da narrativa de *Maldito seja Dostoiévski* deixa o leitor em suspense. Sabe-se, entretanto, entre o penúltimo e último capítulo, que “nestes últimos tempos, jamais o céu esteve tão azul, tão distante. E o sol, tão claro, tão próximo” (RAHIMI, 2012, p.268). Azul, como o azul do *tchadari* azul-claro?, e sol, doravante distantes da nuance sombria do início e meio da narrativa. E a ecoar “apenas a voz, nada mais que a voz, de Souphia” (RAHIMI, 2012, p.270). Rassul e Souphia enfim libertos do obscurantismo que assombra a todos em terras afegãs? Esse parece ser, inclusive, o gesto de Atiq Rahimi em *Maldito seja Dostoiévski*. Em uma entrevista, o próprio Rahimi afirma assumir o “político no coração de seu romance” e dizer não apenas “a guerra, o obscurantismo, a violência, o desamor” mas, igualmente, “a barbárie ou a decadência” (RAHIMI, 2018). Rahimi observa, ainda, que, no Afeganistão, comunistas, mujahadin e talibãs atribuem-se uns aos outros uma culpabilidade que a seus olhos é invisível — ninguém se sente culpado pela história trágica e sangrenta do país, e ninguém a vê.

Rassul, um Raskolnikov malgrado?

Dostoiévski, justamente. Por que? Resta, pois, quase como um epílogo da leitura aqui proposta, enunciar uma e outra observação sobre o título desse primeiro romance que Rahimi escreve, diretamente em francês, após ter recebido o Prêmio Goncourt em 2008. *Maldito seja Dostoiévski* é emoldurado, importa sublinhar, pela epígrafe emprestada de Frédéric Boyer, que inscreve a narrativa em pleno registro da intertextualidade: “Mas tanto a existência quanto a escritura dependem apenas da repetição de uma frase roubada de outro” (Rahimi, 2012, p.9). O intertexto é, bem evidentemente, *Crime e castigo*, de Dostoiévski. Que, aliás, retorna ao último parágrafo de *Maldito seja Dostoiévski*, em uma espécie de ritornelo: ali, lê-se ainda uma vez o parágrafo de abertura do périplo de Rassul e a presença lateral, constante, indireta do romance russo e, sobretudo, de seu protagonista Raskolnikov. Entretanto, esse último parágrafo vem

acrescido de uma interrogação que se acrescenta ao parágrafo da página inicial: o escrivão que recebeu a primeira confissão de Rassul sobre seu crime pergunta-lhe “por que não pegou o dinheiro?” (RAHIMI, 2012, p.275). Eis aí uma interrogação que relançaria a narrativa em um dédalo sem fim e que, por isso mesmo, mergulha-a na incerteza das possibilidades de respostas. Seja como for, é inegável que um e outro romance se centram na questão do crime e da responsabilidade dos atos do indivíduo. Como bem resume Gabriella Körömi,

C'est justement dans le domaine de la psychologie du crime que – malgré les divergences évidentes –, nous pouvons révéler le plus de parallélismes entre les deux histoires, lesquels nous suggèrent que l'analyse psychologique de Raskolnikov entre en résonance avec celle de Rassoul, qu'elle complète et approfondit (KÖRÖMI, 2016, p.160).¹

O russo oitocentista Raskolnikov e o afegão contemporâneo Rassul, para além de cometerem o assassinato de uma usurária — e cafetina, no caso de *Maldito seja Dostoiévski* — assemelham-se em sua constituição de sujeito: ambos são orgulhosos, cultivados, letrados — e importa assinalar que Rassul, empregado na Biblioteca universitária de Cabul, é grande leitor de romances russos, tendo mesmo estudado na Rússia por ocasião do domínio soviético no Afeganistão². Um e outro são de natureza solitária e deixam-se conduzir por um excesso reflexivo: Raskolnikov a partir da reflexão mesma, Rassul a partir da leitura de Dostoiévski e das reflexões que dela decorrem — em um intertexto *à clef*, diga-se de passagem. Um e outro,

après la mort de leurs pères, [...] doivent prendre soin des femmes de la famille, de leurs mères et sœurs. Bien qu'il y ait peu de possibilités de travail dans la société au sein de laquelle ils vivent, ils pourraient quand même se débrouiller grâce à leur culture, à leur savoir. En se sentant supérieurs aux autres, ils rejettent la morale collective et ne se résignent pas à travailler. C'est à ce moment-là que l'assassinat d'un être néfaste paraît être le remède à leurs problèmes financiers. Au crime

1 “É precisamente no domínio da psicologia do crime que, apesar das evidentes divergências, podemos revelar o maior número de paralelismos entre as duas histórias; elas nos sugerem que a análise psicológica de Raskolnikov entra em ressonância com aquela de Rassul, completando-a e aprofundando-a (Tradução nossa)”.

2 Quando os soldados talibãs, armados de kalachnikovs, tomam seu quarto de assalto, e se deparam com uma pilha de livros da literatura russa — “Comunista dos demônios, você se escondeu como um rato” —, Rassul tenta acalmá-los, dizendo que “não é comunista, que esses livros russos não são de propaganda comunista, mas obras de Dostoiévski. Grite!” (RAHIMI, 2012, p.49). Em outra passagem, quando é interrogado pelo comandante Parwaiz, explica que aprendeu russo quando estudava Direito na Rússia, mas que não é “de nenhum partido” (RAHIMI, 2012, p.54). Importa lembrar, em breve observação biográfica, que o irmão de Rahimi, que estudou também na URSS de 1986 a 1989, era comunista e que se engajou com os soviéticos durante a presença das tropas russas no Afeganistão; morreu assassinado em 1990. Aliás, Rahimi não hesita em afirmar que tudo o que escreve é, de certo modo, para redimir seu irmão.

de Raskolnikov qui tue une vieille usurière, fait écho l'assassinat d'une usurière-maquerelle dans le roman de Rahimi (KÖRÖMI, 2016, p. 161).³

Entretanto, vale observar que, se em Raskolnikov o assassinato é ato sem razão aparente — ele simplesmente mata, “sem casuística” —, em Rassul ele não é propriamente um assassinato para a moral afegã. É como explica Parwaiz ao protagonista afegão:

o assassinato é um crime quando a vítima é inocente. Essa mulher merecia ser punida. Havia feito mal a sua família, a seu *nâmus*. Ela o havia desonrado. O que você fez chama-se vingança. Ninguém tem o direito de julgá-lo como assassino (RAHIMI, 2012, p.230).

O jogo intertextual que põe em diálogo *Crime e Castigo* e *Maldito seja Dostoiévski* continua no pós-crime. Raskolnikov e Rassul são tomados por certa náusea psíquica — não por acaso um e outro pensam em suicídio — e, ambos, guardam silêncio, de modo voluntário no caso da personagem russa, de modo involuntário no da personagem afegã. Enfim, e eis aí a grande diferença que separa russo e afegão, se há salvação humana e, mesmo, celeste, para aquele que mata um ser humano em *Crime e Castigo*, em *Maldito seja Dostoiévski* a ideia de arrependimento não faz sentido em um Afeganistão contemporâneo que mergulhou em uma guerra interminável; e, muito menos, como já se disse, aquela de redenção, ideia cristã rejeitada pela religião muçulmana. Rassul é, afinal, afegão... e seria, sobretudo, um pastiche malogrado de Dostoiévski.

À margem

Leia-se com o *pathos*, e ali se procure o *ethos*, a passagem de *A balada do cálamo*. E que ali se veja Dastaguir, Yassin, Murad, Zaynab, Rassul, Souphia, Parwaiz e tantos outros afegãos ... e Rahimi:

Diante de mim, na parede, uma galeria de fotos e de reproduções pictóricas que expõe seres imobilizados em sua errância. Corpos banidos, caçados, perdidos... Esses seres migradores, errantes nas margens da terra, suspensos na nebulosa espiral do tempo, veem-me procurar desesperadamente minhas palavras, meu sopro, a fim de poder descrever seus sonhos, contar seus périplos, carregar seus gritos ... [...]

O desastre que os expulsou de sua terra natal recusa-se a ser nomeado... Ele censura a voz, evacua as palavras.

A palavra está em errância (RAHIMI, 2018, p.13-14).

³ “depois da morte de seus pais [...], devem cuidar das mulheres da família, de suas mães e irmãs. Embora haja pouca possibilidade de trabalho na sociedade no interior da qual eles vivem, poderiam assim mesmo se virar graças à sua cultura, a seu saber. Sentindo-se superiores aos outros, eles rejeitam a moral coletiva e não se resignam a trabalhar. É nesse momento que o assassinato de um ser nefasto parece ser o remédio para seus problemas financeiros. Ao crime de Raskolnikov que mata uma velha usurário faz eco o assassinato de uma usurária cafetina no romance de Rahimi” (Tradução nossa).

Referências

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984

KÖRÖMI, Gabriella. *Le crime et le châtiment d'un Raskolnikov raté en Afghanistan*.

“Disponível em”

<https://www.researchgate.net/publication/314299109_Le_crime_et_le_chatiment_d'un_Raskolnikov_rate_en_Afghanistan> Data de acesso 30/06/2019.

RAHIMI, Atiq. *A balada do cálam*. Tradução de Leila de Aguiar Costa. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2018

_____. *Maldito seja Dostoiévski*. Tradução de Marcos Flamínio Peres. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2012

_____. *Terra e cinzas*. Tradução de Flávia Nascimento. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2002

_____. Je ne crains pas de dire la barbarie ou la décadence. « Disponível em

<<http://www.telerama.fr/livre/atiq-rahimi-je-ne-crains-pas-de-dire-la-barbarie-ou-la-decadence,36049.php>> Data de acesso 02/07/2019