

## UM FAUNO NOS JARDINS DE ŠIRĀZ

Rodrigo Petronio

### Vida

O poeta K̄āja Nezām-al-Din ‘Obayd-Allāh Zākāni é um dos casos mais singulares e interessantes da literatura mundial. Conhecido no Ocidente como ‘Obeyd (ou ‘Ubayd), Zākāni nasceu por volta de 1300, na cidade de Qazvin. Peregrinou pelas terras persas, fixando-se por mais de uma vez em Širāz, um dos maiores centros de erudição e cultura da Pérsia. E morreu em 1371. É considerado pelos especialistas o mais importante poeta satírico da literatura persa clássica. Alguns o nomeiam como “o mais consumado satirista pré-moderno do Irã”. Traduzido por Beto Furquim, com apoio de Zahra Mousnavi, e ilustrado por Alex Červený, este poema que o leitor tem em mãos por sua vez é uma de suas obras mais famosas, sempre presente no cânone da poesia persa e, por extensão, da poesia árabe e islâmica. O influente *scholar* iraniano Abbas Eqbal Ashtiani a define como uma obra “universalmente conhecida em todos os países falantes de persa”. Foi um mito-poema compartilhado e ditado de cor durante séculos. A despeito dessa importância, a obra de ‘Obeyd não é isenta de dificuldades interpretativas, seja de ordem mais textual, relacionada à movência das edições, incorporações e traduções, no Oriente e no Ocidente, seja de cunho mais hermenêutico, relacionado a seus aspectos religiosos, culturais, conceituais e propriamente formais. Antes de entrar nessa selva selvagem, vale circunscrever um pouco a vida do autor.

Professora de língua e literatura persas na universidade Ca’Foscari de Veneza, Daniela Meneghini o descreve como um descendente dos Zākānis, parte da tribo árabe Banu K̄afāja, que se estabeleceu na região de Qazvin no começo do período islâmico. O historiador Ḥamd-Allāh Mostawfi (1281-1344) o define como um poeta talentoso e autor erudito de tratados. Algumas fontes sugerem que ele deva ter exercido uma função oficial, como administrador ou ministro, na secretaria de algum príncipe. ‘Obeyd vai para Širāz, onde se apresenta na corte do xá Šayk̄ Abu Eshāq Inju, a quem dedica grande parte de seus panegíricos, peças de louvor a personalidades. Em 1357, Abu Eshāq é derrotado e morto pelo príncipe Mobārez-al-Din Moḥammad da dinastia dos Āl-e Moẓaffar. Isso força ‘Obeyd a deixar Širāz por um tempo. Retorna à cidade apenas no reinado do Xá Šojā‘ (1364-1384), um patrono esclarecido e interessado em estudiosos e poetas, entre eles Hafez. Ao que tudo indica, a família de ‘Obeyd era de funcionários públicos de carreira cujo papel era servir a monarcas locais que os empregasse. As reclamações sobre dívidas e pobreza se repetem em sua obra. Isso não

é algo incomum em poetas medievais, do Ocidente ou do Oriente, sobretudo os poetas itinerantes. Entretanto, esse *topos* recorrente pode sugerir que, talvez em virtude de sua língua ferina, não tenha conseguido manter posições estáveis por muito tempo, sendo expulso de uma corte a outra.

A Širāz do século XIV foi diversas vezes comparada à Florença do século XV. E a obra de ‘Obeyd espelha essa potência. O amor por Širāz e pela região de Fārs são evocados diversas vezes em seus *ġazals*. O erudito Manizheh Abdollahi ressalta a influência dos círculos científicos da cidade, frequentados por figuras eminentes como K̄vāju Kermāni (1280–1352), Salmān Sāveji (1309–1376), Kamāl K̄ojandi (1321–1400) e ‘Emād-Al-Din ‘Ali Faqih Kermāni (1313–1396). Širāz foi descrita ao longo de séculos como a Casa do Conhecimento (*Dār al-‘Elm*). E de certa maneira deu continuidade e preservou a grandeza da *falsafa*, um dos cumes do saber e da ciência mundiais protagonizados pelo Oriente entre os séculos VIII ao XIII, estudada por Miguel Attié Filho, Christian Jambet, Henry Corbin, dentre outros. Nesse sentido, vale sempre lembrar o conceito de Renascimentos, desenvolvido por Jack Goody. Não houve apenas um Renascimento, italiano e florentino. Houve diversos Renascimentos, protagonizados por povos, culturas e etnias diferentes, em tempos e espaços diversos do globo.

Para o especialista em estudos persas Farzam Haghghi, uma das primeiras dificuldades e a mais elementar diz respeito justamente à biografia. Isso ocorre porque as principais fontes documentais das vidas dos poetas são uma modalidade textual persa chamada *taḍkera*, uma compilação de dados e fatos. Entretanto, a valorização da fidelidade e da factualidade, entendida em termos modernos, muitas vezes não se aplica aqui. Os códigos das *taḍkeras* pressupunham entremear verdades e mentiras, desde que os fins ficcionais fossem cumpridos. Essas ambiguidades podem ser resolvidas apenas quando esses textos são comparados com outras fontes semelhantes, cotejando variações de *corpus* de textos diferentes e avaliando as diferenças e semelhanças. Duas *taḍkeras* foram as principais referências desse trabalho: *Memórias dos poetas (Taḍkerat al-šo‘arā’)*, de Amir ‘Alā’-al-Dawla Boktišāh Ġāzi Dawlatšāh Samarqandi, compilação concluída em 1487, e outra compilação iniciada por Taqi-al-Din Kāšāni (943-1022), e concluído apenas pelos seus sucessores, em 1607. Além das *taḍkeras*, as fontes de estudo da vida de ‘Obeyd são os divās (ciclos unificados de poemas) e textos históricos dos séculos XIV e XV. A escassez de material biográfico confiável é tanta que ‘Abbās Iqbāl, editor moderno das obras do poeta no Irã, acrescentou poucas informações novas a essa modesta biografia.

Esse trabalho comparativo não ocorre apenas no que diz respeito à vida. Quando analisamos literatura, dificilmente podemos pensar em autores isolados. Houve outros satiristas importantes na poesia clássica persa. O eminente orientalista A. J. Arberry chama a atenção para Bushāq (Abu-Ishāq Širāzi Bushāq), poeta satírico e paródico de

formação epicurista que viveu entre os séculos XIV e XV, e foi um cultor da épica heroica e da lírica amorosa. Exercitou temas relacionados à glotonice e aos excessos e pode ser considerado um herdeiro de ‘Obeyd. Segundo Davis, Bushāq e ‘Obeyd são comparados com frequência por tratarem de assuntos mundanos e mesmo sórdidos. E Bushāq confessa em primeira pessoa sua dívida para com ‘Obeyd. Diferente de ‘Obeyd, a especialidade de Bushāq era escrever sobre comidas e receitas. Seus poemas são paródias gastronômicas de poemas clássicos e canônicos. Algo semelhante a um poeta de língua inglesa que fizesse um poema culinário parodiando um soneto Shakespeare.

Vale a pena transcrever aqui uma linda (e divertida) homenagem de Bushāq a seu mestre: “Imagine que cada poeta contribua com seus versos para a construção de uma casa. Essa casa ainda não tinha nem banheiro nem cozinha. Meu mestre ‘Obeyd construiu o banheiro. E eu, seu humilde servo, construí a cozinha. Dos seus versos vem o cheiro de alguém afrouxando as roupas íntimas. Dos meus, a fragrância de coisas boas para se comer”. Por esse motivo, ‘Obeyd ficou conhecido na literatura persa como um “poeta de banheiro” ou um “poeta de latrina”. Ao mesmo tempo, era tecnicamente tão respeitado que poderia escrever poemas sobre outros assuntos tão bons (ou melhores) do que qualquer outro poeta. Poderia ser grosseiro e erudito ao mesmo tempo, como Rabelais e outros ocidentais. Poderia se entregar ao mesmo tempo à vituperação e à fantasia, como Swift. E, quando reclama de suas dívidas e sem vergonha confessa mendigar pelas margens da sociedade, torna-se um François Villon persa.

Além de Bushāq, ‘Abbās Iqbāl menciona um contemporâneo do poeta: Ḥamd Allāh Mustaufī. Cita-o para afirmar a linhagem dos satiristas era originalmente composta por árabes da tribo Banū Khafāja, que tinham se estabelecido havia muito tempo Qazvin, e para ampliar essa linhagem para além do nome de ‘Obeyd. Entretanto, a excentricidade da obra de ‘Obeyd poucas vezes é superada. Pelo menos no que diz respeito ao mundo persa. Somadas a outros motivos, essas dificuldades produziram um estranho apagamento de seu nome, tanto no cânone tradicional persa quanto (e ainda mais) na recepção ocidental. Embora em seu tempo tenha sido equiparado à perfeição de Ḥāfeẓ e à eloquência de Sa‘di (1210-1291), ‘Obeyd foi negligenciado sobretudo devido à obscenidade de sua linguagem. E, por mais explícita que seja, essa obscenidade possui camadas hermenêuticas das mais sutis.

## Obra

Para compreender a poesia persa clássica, precisamos em primeiro lugar compreender a Pérsia como um imenso território cultural e geográfico de fronteiras movediças. Um entrecruzamento de muitos povos, línguas, crenças e etnias: iranianos,

indianos, gregos, árabes, turcos, mongóis, dentre outras tradições anteriores que em alguma medida se preservaram. Essa geografia real e imaginal recobre a vasta região da Ásia Central, da Índia ao Mediterrâneo (Oriente Médio), das regiões caucasianas ao Golfo Pérsico à ampla extensão do Mar Arábico. Como observa Beatriz de Moraes Vieira, do ponto de vista documental, pouca coisa nos restou em língua iraniana anterior ao islamismo: textos sagrados do zoroastrismo, escritos em avéstico; inscrições cuneiformes do dialeto de Ostān-e Fārs, usado pelos soberanos aquemênidas e uma das formas do persa antigo; textos dos antigos maniqueus, compostos pelos sassânidas e registrados em persa médio, entre IV a.C. e X d.C. Mesmo diante dessa escassez documental, como quantificar as desterritorializações e as reterritorializações dos substratos e dos superestratos culturais persas em um extensão territorial dessa magnitude? Nesses entrecruzamentos se encontra Širāz e a região de Fārs. A chamada poesia persa emerge desse rizoma de hibridização e de polinizações culturais, polimorfos e desterritorializantes, territorializadas e reterritorializadas, policêntricas e excêntricas, para pensar com Deleuze.

Em sua influente história da literatura persa, E. G. Browne dedica uma longa seção a 'Obeyd, descrevendo os nexos de sua produção. Como acentua Meneghini, a primeira organização impressa de suas obras foi publicada em Istambul em 1885-1886 sob o título de *Montakab-e Laṭā'ef-e Neẓām al-Din Mawlānā 'Obeyd-e Zākāni*, editada, prefaciada e anotada por Mirzā Ḥabib Eṣfahāni e por Ferté. Entretanto, essa se baseou em um único manuscrito. A edição mais completa e mais recente das obras do poeta foi publicada em Teerā, em 1955. O que é pouco quando comparado à proliferação de edições, reedições e traduções de poesia sufi, por exemplo. Um dos mais importantes tradutores e difusores de poesia persa em língua inglesa, Dick Davis nos lembra que até recentemente os poemas de 'Obeyd eram sempre impressos com lacunas para indicar as palavras obscenas. Em alguns casos, a primeira letra da palavra era seguida de reticências. Uma edição completa, sem censura, foi publicada em Nova York apenas em 1999. Essa edição ainda não foi impressa no Irã. Frequentemente, a razão dada para essa censura é de que os poemas difundem a pederastia. Ao mesmo tempo, por mais obscenos que sejam, também difundem a heterossexualidade normativa. Dentre outros, esse aspecto ambivalente passou a respaldar interpretações mais conservadoras e mais progressistas de sua obra, as quais abordarei adiante.

Como quase todos os poetas de seu tempo, 'Obeyd era um polímata: um autor que transitava entre diversos saberes. Demonstra conhecimento de filosofia moral, de línguas, das literaturas árabe e persa, das ciências religiosas, de jurisprudência e de ética, bem como de astronomia e de astrologia, dentre outras ciências comuns aos letrados. E sua obra segue essa proliferação e essa diversidade de interesses, formas e funções. Em termos estruturais, a obra se divide em tratados em prosa, livros que mesclam prosa e verso (prosímetro), compilações de anedotas e os poemas

propriamente ditos. O hibridismo formal é notável. Sinaliza uma impressionante modernidade. E abre a possibilidade para o que podemos chamar de uma anarquia de gêneros. Professor de língua e literatura persas na Universidade de Nápoles, Giovanni D'Erme é autor de uma das melhores coletâneas ocidentais da obra de 'Obeyd, rica em aparatos e notas. Seguindo D'Erme, podemos sintetizar as obras mais importantes nos seguintes conjuntos: *Ética dos aristocratas* (*Aklāq al-ašrāf*, 1339-40), *O livro da barba* (*Riš-nāma*), *O livro dos cem conselhos* (*Resāla-ye šad pand*, 1349), *A balada da masturbação*, *A dissertação letífica* (*Risala-ye Delgoshā*), *O livro das definições* (*Resāla-ye delgošā*) e, por fim, *Os ratos e o gato* (*Muš o gorba*).

Segundo Hasan Javadi, autor de outra excelente coletânea do poeta persa, a *Ética dos aristocratas* (*Aklāq al-ašrāf*, 1339-40) foi diretamente inspirada em uma obra do importante filósofo e estadista Naṣir-al-Din Ṭusi (1210-1274), intitulada *Descrição dos aristocratas* (*Aklāq-e nāšeri*), mas em uma inversão paródica. Trata-se de um ataque aos costumes da época, em especial às mudanças significativas de valores devido à dominação mongol. Ele tem uma introdução explicativa e é dividido em sete capítulos dedicados a virtudes como prudência, fortaleza, temperança, justiça, caridade, mansidão, pudor, sinceridade, compaixão e piedade. A partir de cada uma, 'Obeyd descreve a "doutrina de outrora" e a "doutrina vigente", seguida pelo mundo decadente do século XIV. Segundo Meneghini, nesta obra as virtudes aceitas há séculos por consenso e por meio de uma ética normativa (*maḍhab-e mansuk*) são substituídas por novos preceitos difundidos na época do poeta (*maḍhab-e moḵtār*). E estes prescrevem o exato oposto das virtudes anteriores, em um processo de completa ab-rogação legal.

O humor reside aqui na justaposição e nos contrastes multiformes que ajudam a tensionar a polaridade de um mundo às avessas (*contemptus mundi*), *topos* comum na poesia medieval latina e bastante explorado por 'Obeyd, sobretudo na produção satírica. 'Obeyd usa a inserção (*taẓmin*) jocosa de versos alheios, entremeados a seus versos. Essas reciclagens textuais baseadas na imitação (*imitatio*) e na emulação (*aemulatio*) de versos, poemas, obras e poetas alheios eram muito comuns. Desde a Antiguidade até o Romantismo, tanto no Oriente quanto no Ocidente, pode-se dizer que são a regra, não a exceção. Contudo, 'Obeyd explora essa função paródica em uma chave grotesca, corroendo a sublimidade de modelos elevados do cânone persa. Para esse objetivo, menciona passagens corânicas e recorre às populares compilações de ditos e feitos do profeta Maomé (*ḥadīth*), mesclando-as a fatos insignificantes e a incidentes banais.

A obra *O livro da barba*, conhecido também como *Livro da pogonologia*, trata dos danos causados às faces pubescentes dos efebos pelo surgimento de pêlos hirsutos. Estruturado em um misto de verso e prosa, parodia a linguagem empolada de tratados da época e acaba por se mostrar incongruente com o tema da obra. Esse aspecto revela

outro tema recorrente: a ridicularização dos acadêmicos e dos eruditos, como veremos mais tarde no Ocidente, sobretudo em Erasmo e Rabelais. O orientalista Paul Sprachman chega a cunhar um termo específico para essas invectivas: “sátira escolástica”. ‘Obeyd não poupa acadêmicos, professores e intelectuais, bem como pedagogos islâmicos e hermeneutas de escolas corânicas. Já no *Livro dos cem conselhos*, ‘Obeyd satiriza a prática de escrever Livros de Conselhos, exaustiva à sua época. Algo semelhante a uma paródia dos livros de autoajuda nos dias de hoje. Os cem conselhos são um conjunto de aforismos e regras de comportamento paradoxais, em que se propõe que se siga normas estabelecidas em nome da virtude, mas tanto aqueles que propõem as regras quanto aqueles que as cumprem a risca incorrem em absurdo. Cita como uma de suas fontes inspiradoras um testamento (provavelmente apócrifo) de Platão destinado a Aristóteles. Segundo ‘Obeyd, esse texto fora traduzido do grego para o persa por K̄vājā Naṣīr-al-dīn Ṭūsī e anexado à sua obra magna *Aklāq-e nāṣeri*. Mais uma vez, apoia-se na erudição e na autoridade alheias para corroer a autoridade e a erudição. Parodia outros tratados didáticos, dentre eles um tratado atribuído a Anušīrvān, o Justo.

Como aponta Meneghini, as fontes eruditas reforçam o efeito de estranhamento desses conselhos que nos convidam a adotar posturas amorais e transgressoras, alheias às regras sociais ou às heteronomias religiosas. O tom logo se quebra e os conselhos se tornam sarcásticos e autocorrosivos. Javadi enfatiza o modo pelo qual ‘Obeyd ridiculariza os “fiscais da moral pública”, com seus truísmos e tautologias, tais como: “Não perca seu tempo”, “Não estrague um bom dia”, “Evite a morte, repudiada desde os tempos antigos”, dentre outros clichês. As duas últimas recomendações e a conclusão da obra merecem destaque. A penúltima pede que a sátira e os autores satíricos não sejam condenados. A última retoma o tom sério e erudito da introdução, encerrando a obra com a habitual invocação a Deus. Uma dupla ironia de ‘Obeyd para que apenas os satiristas sejam poupados, pelos humanos e por Deus.

A inaudita *Balada da masturbação* é uma imitação jocosa, paródica e obscena dos estilemas erótico-místicos que dominavam a literatura persa do século XIV. É basicamente um ataque aos sufis, que ‘Obeyd dizia serem inclinados a essa prática. A *dissertação letífica* por sua vez prima pelo nome: uma composição de humor letal contra personagens e valores. Trata-se de duas coletâneas heterogêneas de formas epigramáticas: a primeira escrita em árabe (93 anedotas) e a segunda escrita em persa (266 montagens de material tradicional diverso), sendo esta mais autoral do que aquela. Além da caricatura e do humor, é uma das obras de ‘Obeyd que melhor descreve a vida cotidiana de seu tempo, trazendo à cena elementos que nem a historiografia, nem a poesia, nem a ficção da época contemplavam. D’Erme elenca apenas alguns poucos desses elementos singulares: a flebotomia, técnica terapêutica comum na medicina da época, por meio da qual se retira uma quantidade de sangue

do paciente para curar uma doença; antigas conotações xiitas; a existência e a função de um arquifonema *q* na época antiga; descrições tradicionais das diversas etnias do Irã. E assim por diante. Esses detalhes cotidianos são tomados em seu aspecto cômico e corroídos em sua sublimidade. O conhecido recurso do humor é bastante empregado: elevar o baixo e rebaixar o solene. A *Dissertação* não se restringe a essas especificidades e fornece um painel da cultura persa do século XIV.

Por sua vez, o *Tratado das definições* é dividido em dez capítulos dedicados respectivamente ao mundo, aos turcos, aos juízes, aos priores, aos notáveis, às artes e aos ofícios, ao vinho, ao haxixe, à família e à natureza dos homens e das mulheres. Dentre tantos elementos peculiares, os usos difundidos do haxixe e seu sentido cultural, disseminados no Oriente, podem ser destacados. Javadi compara esta obra ao divertido e saboroso *Dicionário do diabo* de Ambrose Bierce. E é seguido nessa analogia por Dick Davis. Nessas dez rubricas, 'Obeyd apresenta um panorama de diferentes pessoas e profissões, e suas respectivas opiniões sobre elas. A qualidade epigramática e sentenciosa torna a obra emblemática de sua sátira. Esse tratado também se vale de definições paradoxais. Aquilo que, no século XVII, seria chamado de *agudeza* no contexto ibérico das sátiras de Quevedo, dos *Sermões* do padre António Vieira e da prosa luminosa de Baltasar Gracián. E guarda parentesco com o recurso da sagacidade (*wit*) no contexto anglófono: percepções conceituais conflitantes e analogias entre seres e ideias distantes, presentes sobretudo nos *metaphysical poets*, cujo valor foi revisto no século XX por T. S. Eliot e outros poetas e pensadores.

'Obeyd começa por um breve preâmbulo no qual satiriza as *belles-lettres* (*adabiyāt*) e os léxicos complexos (*loḡāt*), considerados formas indispensáveis para pessoas de discernimento. Para suprir essa necessidade, propõe sua própria contribuição, elaborando uma série de definições (*ta'rifāt*). Um dos recursos curiosos dessa obra é como 'Obeyd se vale do artigo árabe *al-*, famoso em tantas línguas latinas, para criar definições obscenas. Cada entrada deste pseudo-dicionário, independentemente de sua origem etimológica, é precedida de *al-*, o que intensifica o poder satírico das glosas. A forma adotada por 'Obeyd no *Tratado das definições* entretanto não se restringe a um jogo de linguagem. O poeta ataca instituições, pessoas, funções e coisas do ambiente social e cultural persas do *trecento*. Por fim, *Os ratos e o gato* é um poema estruturado em *qaṣida*. O gênero desse poema por sua vez é de difícil definição, e adiante explicarei o porquê. Nessa horizonte amplo, a seriedade e o humor convivem.

## Jogos, chistes e antinomias

“O Homem de Saber: Um homem que não consegue sequer ganhar seu sustento. O Ignorante: O favorito da Fortuna. O Juiz: Um homem que é amaldiçoado por todos. O Sufi: Um parasita. O Afrodísíaco: A perna da esposa alheia. A Virgindade: Uma palavra que não significa nada. O Cortesão: Um bajulador. O Poeta: Um exibicionista ganancioso. O Homem: Aquele que não é hipócrita”. Esse breve jogo de paradoxos e de *contemptus mundi* demonstra a dimensão corrosiva de sua poesia. E para que essa ação corrosiva se ultime, é preciso recorrer às tipologias. Em primeiro lugar, nota-se a centralidade da hipocrisia como objeto central da sátira. Essa posição privilegiada da hipocrisia na grade universal dos vícios exige uma contrapartida: a construção retórica de um caráter (*éthos*) ilibado do poeta, sem o qual a efetividade da crítica não procedería. Por isso, nem o poeta escapa à crítica. E aqui reside uma agudeza essencial à grande sátira: a corrosão alheia demanda necessariamente algum grau de autocorrosão. Se o poeta não relativizasse seus próprios valores, poderia ser visto como um mero fundamentalista de valores opostos aos valores vigentes, o que desqualificaria a efetividade de sua vituperação, reduzindo-o a um ressentido. Outro aspecto que chama a atenção nessa gangorra formal: a mescla de humor e seriedade.

A tradição grega antiga define como sério-jocoso (*spoudogeloios*) as obras e os poetas que exploravam essas fronteiras antinômicas. ‘Obeyd se encaixa perfeitamente nesse conceito, embora muitas vezes secciona suas partes e as explore isoladamente em sua radicalidade. Em termos gerais, tanto para D'Erme quanto para Meneghini toda obra de Zakani pode se dividir em duas grandes matrizes: as obras sérias e as chamadas facécias (*hazliyyāt*). Este conceito persa se assemelha a um termo mais amplo da retórica antiga latina (*facetiae*) cunhado para designar zombarias, chacotas, chistes, divertimentos, gracejos e toda forma de humor, seja satírico ou cômico, frutos de um riso com dor ou de um riso sem dor, nos termos de Aristóteles. E, dentro dessa matriz das facécias, Meneghini destaca três grandes temas: a religião, a política e a ética. Em todos esses domínios seus ataques são vigorosos. E empregam com frequência linguagem chula e obscena. Critica o clero que se intromete na vida das pessoas e se julga no direito de condenar os libertinos. Escarnece da fé irracional e da intolerância. Zomba da futilidade das disputas teológicas. A ineficácia da justiça, dos juízes e dos governadores também é alvo de condenação, enfatizando as falhas do sistema.

O conjunto das obras sérias é quase todo em poesia e compõe cerca de três mil versos, nas mais diversas formas, gêneros e extensões. Os especialistas definem essas composições mais sérias como sentenciosas, e, nesse sentido, boa parte delas segue as prescrições dos chamados *apotegmata* (sentenças definidoras), teorizados no mundo bizantino por Dioniso de Halicarnasso em seus estudos de estilo e provavelmente

acessados por ‘Obeyd em traduções. Por seu lado, as obras definidas como facécias compreendem dois *matnawi*, curtos e pornográficos; quarenta e oito composições muito curtas e em geral indecentes, feitas de fragmentos e inserções; quarenta e nove quadras (*robā‘i*) obscenas; duas cartas que zombam do estilo epistolar e do uso de termos elevados dos religiosos da época; um horóscopo em forma de zombaria composto por um conhecedor de astronomia; uma ridicularização do que podemos chamar de zoognose, práticas divinatórias de origem arcaica que consistem em analisar vísceras de animais, voos de aves e outros elementos da natureza com o intuito de realizar premonições.

A esse *corpus* essencial de ‘Obeyd, Meneghini agrega ainda duas obras: *O tratado em dez seções (Resāla-ye Dah faṣl)* e *A carta dos dervixes antinômicos (Maktub-e qalandarān)*. A primeira reúne histórias e anedotas divertidas e licenciosas em árabe e persa. Uma de suas importâncias reside nos elementos autobiográficos, nos quais ‘Obeyd informa ao leitor que suas sátiras e obscenidades surgiram das adversidades que teve de enfrentar, e que o ato de escrevê-las o teria livrado da ruína. Outro aspecto peculiar desta obra é que cada história em árabe foi de fato traduzida para o persa, o que evidencia o talento de ‘Obeyd como poeta-tradutor. A segunda é composta por duas cartas e mais 105 anedotas em persa (com muitas citações em árabe), semelhantes àquelas encontradas no *O livro das definições (Resāla-ye delgoṣā)*.

Segundo Meneghini, as técnicas utilizadas por ‘Obeyd para realizar a depreciação de personagens reais e vituperar contra o mundo podem ser reunidas em cinco grupos. Primeiro: a degradação do objeto da sátira. Um dos recursos nesse caso costuma ser a animalização dos humanos, oposta à personificação dos animais, mais presente na poesia séria. O poema *Os ratos e o gato* é um exemplo perfeito dessa premissa. Segundo: a metamorfose por meio da qual o autor altera a forma e a estrutura de um determinado objeto, humano ou não-humano. Terceiro: a simulação. Por meio dela, o autor finge ser tolo e inepto. Em outros casos, a sua *persona* se traveste nessas personalidades. Assim, o poeta se permite agir como o bobo licenciado. E descreve a tolice de certos atos ou a ingenuidade de certas pessoas. Imita nesse sentido muitas vezes Talkak, um bufão de corte, protagonista de muitas anedotas tradicionais. Quarto: a destruição de símbolos culturais e religiosos, como a bandeira da guerra santa, o prestígio moral de Sa‘di ou de outras personalidades religiosas de grande reputação na época. O ataque às imagens sagradas não pressupõe necessariamente ateísmo, embora a hipótese de ateísmo deva ser bastante levada em conta nesse caso, como o fez Lucien Febvre em seus estudos sobre Rabelais. Entretanto, em uma abordagem pragmática mais pontual, podemos dizer que o poeta apenas demonstra o uso indevido e ardiloso de tais imagens por parte de tiranos e impostores. E adverte para os danos causados devido ao valor icônico que essas imagens mobilizam. Quinto: a ironia, em geral acompanhada de maldições e de

insultos. Esse procedimento consiste em articular um discurso aparentemente sério ao qual subjaz uma forte carga de deboche. Essa articulação segue um *crescendum* e por fim explode em uma linguagem transgressora e em imagens obscenas. A estrutura da *Ética dos aristocratas* é basicamente essa. Em meio a essa pletora de elementos aparentemente excêntricos, um elemento ainda mais estranho diferencia ‘Obeyd de outros poetas: a sexualidade.

### Poesia e obscenidade

Em um estudo primoroso, o *scholar* Mostafa Abedinifard sintetiza as linhas-mestras do tema da sexualidade em toda obra de ‘Obeyd. Começa pelas alcunhas que a tradição lhe reservou: um “satirista infernal” e um autor “demoniacamente maligno”, dono de um “discurso pleno de imaginário sexual e de obscenidade”. As facécias se amplificam nos domínios do erotismo e do chamado gênero fescenino, literalização grotesca da sexualidade para os fins de humor. E é recorrente nesse *topos* também a inserção de exemplos clássicos da poesia persa, corroídos em seu estatuto e em suas motivações convencionais. Tanto no tema da sexualidade quanto em outros temas, ‘Obeyd recorre a gêneros e formas específicas para obter efeitos precisos e mover (*movere*) as paixões do leitor. Algumas das formas mais usadas para inventar (*inventio*) novas combinações dos lugares-comuns do erotismo são a *hajv* (invectiva pessoal e, às vezes, coletiva), *hazl* (facécia com finalidade social), *ṭanz* (sátira propriamente social). Como aponta Domenico Ingenito, ‘Obeyd se distancia da poesia mística que domina grande parte do cânone persa e se aproxima de um realismo cru, à maneira dos latinos e gregos antigos. Contra os religiosos oficiais e contra os sufis, que ‘Obeyd chama de parasitas, o poeta defende os verdadeiros místicos: os *rends* e os *qalandars*. “Se você deseja a salvação, associe-se ao serviço dos *rends* que se sacrificam por completo e de coração puro para ser salvo”, diz ‘Obeyd. A religião não é negada em sua raiz. Trata-se de realizar uma performance discursiva que seja corretiva dos desvios da religião. Nesse sentido, não seria exagerado pensar em ‘Obeyd aqui como um precursor da Reforma, em um ambiente cristã e protestante, luterano ou calvinista.

O sufismo foi uma das correntes mais influentes do mundo persa. A poesia sufi por seu lado recorre constantemente ao tema do amor, do Amigo e do Amado, com tons também eróticos e em alguns casos com possíveis (e prováveis) conotações homoafetivas. Dentre tantas obras sufis, todo *divā* de Rūmī dedicado a Šams de Tabriz implica essas possibilidades de leitura. Na contracorrente dos sufis, ‘Obeyd literatiza a sexualidade de um modo inusitado, em direção ao grotesco e ao fescenino, entendidos como gêneros definidos pela desproporção, o excesso e a literalização sexual, quase sempre em tons de humor. O recurso ao baixo calão também é constante. Conforme

D'Erme, o sexo é na maioria das vezes corporal e explícito, bem diferente da grande lírica persa mais conhecida. E, diferente das alegorias e dos simbolismos, 'Obeyd explora mais recursos icásticos (descrições mais atidas à empiria) e um estilo ático (poucos ornamentos e digressões). Autor de uma das traduções mais populares de Hāfez, de 'Obeyd e de Jahān-Malek Kātun, Davis enfatiza que 'Obeyd é o único poeta persa que repetidamente quebra um tabu da literalidade. E que menciona explicitamente a sexualidade dos parceiros, sem recorrer a alusões vagas ou nebulosas.

Em uma chave ateniense, ecoando a poesia e a filosofia gregas, 'Obeyd narra meninos adolescentes em jogos sensuais com homens adultos. E chega a mencionar homens intersexuais (*moḵanna*), categoria de difícil compreensão em termos atuais e ocidentais, e que podemos traduzir de um modo geral como pessoas trans. Não bastasse isso, cria um recurso chamado k-caracteres. Esse recurso se baseia na contingência dos termos que designam pênis (*kir*), vagina (*kos*) e ânus (*kun*). 'Obeyd personifica essas entidades e as batiza de Pênis, Vagina e Ânus, em uma composição ao mesmo tempo alegórica e realista. Cria assim um misto de fantasia e sarcasmo. Vemos então caralhos, cus e bucetas caminhando em pleno mundo persa, em um misto de bufonaria e onirismo, como em um filme de Fellini ou de Pasolini. Nesse mesmo sentido, o poeta cria literalmente um campo lexical e semântico relacionado à “inviolabilidade retal” (*kun-dorosti*), à “integridade anal” e à “desintegração anal”, decorrente dos abusos da sodomia.

Somando-se a esses recursos pouco comuns na poesia do *trecento* persa, Paul Sprachman chama a atenção para o conceito de *awrat*. Esse termo designa regiões do corpo masculino e feminino cujo toque ou a menção pressupõem alguma interdição. Em uma perspectiva persa clássica, um dos intuitos era expandir o *awrat* para outras dimensões da vida. E definir quais instâncias do universo possuem *awrat*. Esse fato torna a abordagem da sexualidade no mundo persa ainda mais complexa. Em que medida as aparentes obscenidades de 'Obeyd de fato ferem o *awrat*? Quais os lugares rigorosos do corpo masculino e feminino que podem de fato ser mencionados sem incorrer em transgressão? Esse ponto é essencial para relativizarmos as noções de lei e de transgressão sexuais. E para suspendermos as codificações mais imediatas e intuitivas dos signos do corpo e da sexualidade, pensando-os a partir de outras taxonomias. Estas, por sua vez, podem não coincidir com as definições correntes, modernas e ocidentais.

Outra questão delicada mas que precisa ser enfrentada é a clara perspectiva falocêntrica que percorre a obra de 'Obeyd. Ela implica uma concepção problemática das relações de gênero e de sexualidade, tomadas de um ponto de uma consciência de gênero que ganhou (e felizmente ganha) cada vez mais força no mundo moderno. Entretanto, a obra de 'Obeyd se inscreve em indecidibilidades difíceis de serem

nomeadas e agencia dispositivos de saber-poder sobre o corpo que são muitas vezes estruturalmente ambivalentes, para pensar com Derrida e Foucault. Ao mesmo tempo que temos muitas vezes uma perspectiva falocêntrica em sua poesia, poucas vezes a sexualidade foi nomeada, descrita e exposta de modo mais explícito. Esses paradoxos podem ser vistos em máximas de ‘Obeyd como: “A virgindade é um nome que não significa nada”. O poeta pretende criticar a hipocrisia da sociedade que cultua normas que não consegue seguir? Ou quer sim relativizar a natureza e a necessidade dessas mesmas normas? As ambivalências se multiplicam.

Quanto ao amor e à sexualidade, Davis chama a atenção para uma poeta mulher contemporânea (e rival) de ‘Obeyd: Jahān-Malek Kātun. Kātun frequentemente escreve em um registro discursivo masculino, sendo a destinatária uma mulher. Como Camile Paglia explorou em seus estudos pioneiros, podemos pensar aqui não em orientações sexuais estritas, mas em *personas* sexuais. As *personas* sexuais são invertidas nos jogos imaginais do texto, como ocorre nas cantigas de amante e de amigo da poesia trovadoresca medieval, tanto a galaico-portuguesa quanto a italiana e a provençal. Isso significa que Kātun vê o *gāzal* como um meio para celebrar tanto relações heterossexuais quanto homossexuais. Embora as convenções do poema de amor curto em persa prevejam e (em alguns casos) pressuponham pederastia, nas raras vezes em que a identidade de gênero é enunciada, fica claro se a enunciação se refere a um homem ou a uma mulher. Semelhante ao que se encontra na lírica amorosa grega e latina, esse fato esclarece um ponto importante, tanto em ‘Obeyd quanto em Kātun. Quando os gêneros são mencionados, não podemos imediatamente positivá-los como um dado empírico. O mais importante aqui seria a polimorfia do desejo direcionado a objetos heterogêneos. E, para completar, como ressalta Davis, a falta de especificidade de gênero no idioma persa torna isso ainda mais ambivalente.

Devido a esses paradoxos, os especialistas se dividem na questão política. ‘Obeyd seria um autor conservador ou progressista? D’Erme ressalta o conflito das interpretações em ambos os sentidos. Uma dificuldade que essas definições demonstram é uma tendência à neutralização das contradições do passado. E a crença de que o passado deva necessariamente responder às demandas do presente. Em ambos os casos, corremos o risco de encontrar no passado não o passado, mas aquilo que desejamos que ele tivesse sido. Ademais, a descrição de uma Era de Ouro perdida e a constatação das condições decadentes do presente estão entre os *topoi* mais abundantes em milênios de literatura. Esses *topoi* de nostalgia do passado podem assegurar que um poeta seja mais conservador? Como assegura Javadi, por quase toda obra de ‘Obeyd ecoam imagens da degradação e da decadência de Roma, tais como foram destiladas pelo olhar agudo e censor de Juvenal em suas *Sátiras*. Essas imagens também estão presentes em outros satiristas antigos, gregos e latinos. Positivar esses signos como se eles dissessem respeito apenas a um estado de coisas mundano e

circunstancial do tempo em que a obra foi produzida é negar a transcendentalidade da forma como forma. Ou seja: negar a validade das obras do passado para os dias de hoje e das obras de hoje para o futuro. Por fim, essa dualidade conservador-progressista implica quase sempre a adoção de valores mais ou menos modernos e mais ou menos ocidentalizados, valores estes por meio dos quais o Ocidente criou (e continua criando) essa miragem chamada Oriente, em colorações pretensamente neutras, lembrando Edward Said. Mesmo assim, do ponto de vista político, alguns comentadores associam 'Obeyd a uma linhagem de pensadores persas que possuíam ideias muito afinadas com o que se passava no Ocidente, tais como 'Ali Aşğar Ħalabi, Neẓām-al-Molk (1018), Ebn-e Meskavayh (morte 1030), K̄āǰa Naşīr-al-dīn Ṭūsī (1201-1274) e 'Ibn Ħaldun (1332-1406). Expandindo esse paralelo ocidental, um dos pensadores mais familiares a 'Obeyd seria Voltaire. Não por acaso, o poeta foi mais de uma vez cognominado como o Voltaire persa.

A despeito de seu teor conservador ou progressista, trata-se de um dos grandes poetas da literatura. Um poeta que, por meio da difamação, chamou para si a tarefa de moralizar a sociedade e combater a cultura decante e “maquiavélica” do século XIV, como enfatiza Abedinifard. E, em termos formais, tanto os usos amplificados de *hazl* e *hajv* quanto a exploração irrestrita das facécias e do registro fescenino filiam 'Obeyd a uma plêiade de mestres do *vituperium*, do insulto e das monstruosidades. Essa nobre linhagem vem dos cínicos gregos, dos satiristas antigos e de Menipo de Gadara, passa por Rustico Filippi, Pietro Aretino, François Villon, Erasmo, Rabelais, Swift, Dryden, Pope, Voltaire e Diderot. E desagua em Marquês de Sade, em Ambrose Bierce, nos autores e autoras licenciosos do século XVIII e em outros tantos modernos, como D. H. Lawrence, Henry Miller, Proust. A essa linhagem de 'Obeyd, podemos incorporar alguns gênios do escracho e da excrescência em língua portuguesa, como Gregório de Matos, Glauco Mattoso, Hilda Hilst e Roberto Piva.

### **Poesia e meio**

Uma das principias dificuldades interpretativas dessa pletora de elementos descritos é a distinção entre a multiplicidade de suas origens e as valências que elas assumem na obra de 'Obeyd. E talvez o problema nesse caso não decorra da quantidade, da diversidade ou da complexidade de elementos que lhes são constitutivas. Talvez o problema decorra justamente da tentativa de separação e de purificação desses elementos compostos, uma das operações mais recorrentes da modernidade, como bem intuiu Bruno Latour. A solução talvez seja a aceitação das multiplicidades como multiplicidades. E um aprofundamento ainda maior da heterogeneidade, dos imbricamentos e das hibridizações de seus componentes. Por

isso, um caminho para compreender a poesia de 'Obeyd e a literatura em geral é a mesologia, como eu a concebi e a tenho desenvolvido.

Os *mesons* em grego são *meios*. Para a mesologia, os meios são simultaneamente meios-mundos e meios-relacionais. São os meios ambientes que circundam um ser e, ao mesmo tempo, as infinitas malhas e reticulações oriundas das distâncias mais abissais e das procedências mais variadas que se emaranham nas virtualidades e nas atualidades desse ser. A potência da literatura reside em sua capacidade de se deixar contaminar por outros textos, seres, unidades, culturas, signos, padrões, molecularidades, qualidades, e assim por diante. Todo texto é um metatexto gerativo de relações. Todo texto aponta para as camadas interseccionais que ele cria com outros textos e com outros mundos e meios circundantes. A partir dessa premissa da mesologia, quanto mais percebemos os agenciamentos e as hibridizações de signos interculturais e interseccionais, mais a poesia de 'Obeyd ganha em complexidade. E essa potência gerativa dos *mesons* não se restringe à literatura. Ajuda-nos a compreender as articulações e as migrações, os palimpsestos e os deslocamentos de signos disso que chamamos de mundo persa.

Como ocorre esses processos de heterogênese? Entendido como um complexo cultural, a origem dos persas retroage a cerca de dois mil anos antes de Cristo. E tem em Zaratustra um de seus profetas mais distantes. Mais do que isso, como enfatizou Georges Dumézil, uma miríade de mitos e narrativas indo-iranianas compõe essa cultura que circulou entre as costas do Mediterrâneo e o Vale do Indo, majoritariamente de origem indo-europeia. Ao mesmo tempo, a cultura persa guarda semelhanças com as culturas das etnias árabes do deserto, anteriores ao advento do islamismo com Maomé, no século VII d.C. A ascensão do Islã e sua posterior hegemonia gerou diversas acomodações culturais dessas tradições persas e árabes autóctones, em geral pagãs. Essas acomodações de superestratos e de substratos de signos não poucas vezes foram feitas à base de violência e de apagamentos, como ocorre com todas as hegemonias. Isso nos coloca em um terreno arenoso. Obras escritas em árabe podem sinalizar conteúdos persas pré-islâmicos? Obras tecnicamente islâmicas podem preservar elementos árabes pré-islâmicos? Obras escritas em persa podem veicular de modo sutil aspectos religiosos, morais ou culturais simultaneamente islâmicos e pré-islâmicos? Obras de autores etnicamente vinculados aos persas podem conter substratos árabes, islâmicos e pré-islâmicos? E, por fim, na acepção de Derrida, obras persas podem disseminar signos de outras culturas e etnias, nem persas, nem árabes e nem islâmicas? Essa hibridização cultural pode ser a chave hermenêutica do hibridismo de 'Obeyd. E se tentarmos separar e purificar esses palimpsestos, correremos o risco de destruir a sua obra. Um dos primeiros aspectos a serem compreendidos nesse sentido é a diversidade do que se

chama de Pérsia e de literatura persa clássica. Para compreendê-las, devemos nos ater a sete grandes matrizes que constituem essa cultura proteiforme.

A primeira matriz é a falsafa: a tradição da filosofia sapiencial. Em linhas gerais, pode ser definida como o esforço em conciliar a verdade revelada canônica de um Deus transcendente e todos os processos racionais e naturais do universo. Essa tradição é predominantemente árabe e islâmica, mas não apenas. Como se sabe, muitos árabes islâmicos e não-islâmicos foram grandes preservadores da cultura grega, minimizada pelo Ocidente medieval, cristão e latino. Essa preservação se deu por meio de alguns importantes centros de tradução e de exegese, como as escolas de Toledo e de Bagdá. Um dos fenômenos mais importantes dessa recepção da Antiguidade grega pelos árabes ocorre entre os séculos VIII e XII, de Al-Fārābī, Al-Ġazālī e Al-Kindī a Avicena e a Averróis. Esse fenômeno amplo se chama falsafa. Pode-se dizer que entre esses séculos o mundo árabe era a vanguarda dos estudos de ótica, matemática, física, ciências da vida, filosofia, astronomia, cosmologia, geometria, dentre outros saberes. E se tornou um dos ápices do conhecimento científico e filosófico do mundo. O ciclo da falsafa se conclui com Averróis por um motivo simples: a doutrina da “dupla verdade” desenvolvida por esse pensador representa um abalo nas bases da teologia medieval, tanto cristã quanto islâmica. A dupla verdade postula uma transcendência de Deus ainda mais radical do que as concepções anteriores. Contudo, gera assim um paradoxo. Diferente de diversas tradições, essa transcendência infinita de Deus nos conduz a um esvaziamento de Deus na natureza. Deus e natureza se separam em esferas isoladas. Em certo sentido e de modo irônico, essa tese averróista se encontra no cerne dos principais avanços da ciência e do conhecimento ocidentais, desde o século XII. É uma das fontes da filosofia política de Maquiavel. É uma das premissas do racionalismo de Descartes. É um dos fundamentos do protestantismo reformista. E uma das diretrizes dos procedimentos experimentais da ciência moderna em termos mais amplos, desde a filosofia nominalista do século XIII, do *Organon* de Francis Bacon, de William of Ockham (1287-1347) e de sua famosa navalha.

A segunda matriz é oriunda de uma linha da filosofia e da mística persas: a chamada escola iluminacionistas. Um de seus fundadores é o pensador, místico e teólogo persa Šihāb-ad-Din Yaḥyā ebn-e Ḥabaš Sohravardi (1154-1191). O iluminacionismo desenvolve uma imensa gama de acepções, nomeações e acessos a Deus, conciliando os princípios revelados divinos com os princípios que regem o intelecto. Nesse sentido, o iluminacionismo minimiza o papel dos dogmas e da normatização. E emancipa o sujeito cognoscente em direção à substância divina que nele se manifesta. Essa operação pode ser rastreada inclusive em alguns domínios da mística propriamente islâmica. E possui analogias com linhas da mística cristã, sobretudo com Maester Eckhart (1260-1328) e a tradição renana. A terceira matriz é o

chamado ocasionalismo, vinculado às escolas corânicas de Baṣra e analisado pelo filósofo Graham Harman. O termo designa um tipo de teologia e de filosofia que se propõe unificar contingência, necessidade e Deus. Se tudo é contingente, tudo é acaso. Logo, pode-se prescindir de Deus. Se tudo é necessidade, tudo é determinado. Logo, não existe liberdade. Os ocasionalistas dão uma resposta sofisticada a esse dilema. Todos os mundos, fatos e eventos, humanos e não-humanos, adquirem sentido como ocasiões propiciadas pela presença de Deus. Deus seria assim simultaneamente necessário e contingente ao longo de todas as cadeias causais que regem o universo. Essa concepção altera alguns dogmas substanciais das hermenêuticas corânicas anteriores.

A quarta matriz é o acervo de tradições orais e escritas que se acumulam desde a Antiguidade. Essas tradições são árabes e persas, de modo mais imediato, mas incluem as tradições gregas, latinas e todas as literaturas, textualidades e oralidades que possam ter sido transmitidas e absorvidas de modo indireto pelos persas. Aqui entra toda movência de códices, ramos, edições, linhas e variações textuais de *As mil e uma noites*, analisados e traduzidos por Mamede Jarouche. Entram todas as tradições persas antigas, escritas e não-escritas. Entram todas as tradições de literatura popular, muitas das quais não preservadas. E, no caso da poesia, entram sobretudo as coleções de poemas orais dos beduínos, cognominados de pré-islâmicos. Embora tenham sido compilados no século VIII d.C., a maior parte dessa poesia beduína data do intervalo entre os séculos V e VII d.C. O *corpus* mais conhecido dessa tradição são os *Poemas suspensos*, traduzidos no Brasil por Alberto Mussa. Trata-se de uma poesia que oscila entre deslumbrantes metáforas amplificadas e uma literalidade sexual inaudita. Dois nomes dessa tradição se destacam: o satirista Tárafa, filho de al-Abd, e o impressionante Chānfara, poeta beduíno marginalizado por todas as tribos, traduzido e comentado por Michel Sleiman. Como ‘Obeyd, a língua ferina de Tárafa o obrigou a perder a proteção de vizires e mesmo a romper com a própria família. Diferente de Chānfara, ‘Obeyd não chegou a viver na carne a condição de matável (*homo sacer*), na acepção de Agamben. A quinta matriz é a tradição ismaelita (*al-ʿIsmāʿīliyya*). Essa literatura ismaelita diz respeito aos ciclos de interpretações e de criações verbais e imaginais relacionados aos descendentes de Ismael, filho mais velho de Abraão. Ismael é uma figura essencial para os povos árabes. E as tradições verbais dos profetas ismaelitas tiveram uma influência imensa na constituição da diversidade do mundo persa e árabe, islâmico e pré-islâmico, como o atestam os estudos seminais de Henry Corbin.

A sexta matriz seria o sufismo. Ou seja: uma das principais correntes da mística estritamente islâmica. Uma das primeiras sufis é a poeta Rabia de Baṣrah (Rābīʿa al-ʿAdawiyya al-Qaysiyya), no século VIII d.C. Em seguida, o sufismo teve o seu apogeu entre os séculos XIII e XV. Manifestou-se sobretudo na literatura. E produziu alguns

dos nomes mais significativos da poesia universal: ‘Aṭṭār (Farid-al-Dīn ‘Aṭṭār), Hāfez (K̄vāja Šams-ad-Dīn Muḥammad Hāfez-e Širāzi), Ibn ‘Arabi (‘Abū Bakr Muḥammad ibn ‘Alī ibn ‘Arabī), Jāmī (Nur-ad-Dīn ‘Abd-ar-Raḥmān Jāmī), Khwaju Kermani, Al-Hallaj (Ḥusayn ibn Maṣṣūr al-Ḥallāj), Jalaladim Rūmī (Jalāl-ad-Dīn Rumi), Sa’di de Širāz (Abu Moḥammad Mošarref-al-Dīn Mošleḥ b. ‘Abd-Allāh b. Mošarref Širāzi) e Yunus Emre, dentre outros. O sufismo é a gnose do Islã. Em outras palavras: o meio pelo qual se pode interpretar o Corão como uma chave cifrada de todas as religiões do mundo, explorando o maior número de camadas, simbolismos, nuances, conexões e subtextos desse texto sagrado. Essa exploração chega a graus tão radicais que os sufis propõem transcender o Corão pelo Corão. A partir da interpretação prospectiva e retrospectiva de profetas, imagens, signos e cifras anteriores e posteriores, interiores e exteriores ao Islã, os sufis procuram desvelar os véus do mundo em direção à unidade da verdade. Esse desvelamento forneceria as “chaves da profecia”, como diz a definição corânica. Creem assim chegar àquilo que John Hick define como real: o ponto de convergência de todas as religiões e sabedorias do mundo.

E, por fim, como não pode ser considerado um sufi *stricto sensu*, o astrônomo, matemático, filósofo e poeta Omar Khayyám (Ġiyāṭ-al-Dīn Abu-al-Faṭḥ ‘Omar ebn-e Ibrāhīm Nišāburi) (1048-1131) ocupa um lugar de destaque dentro da mística persa. E pode ser considerado, isoladamente, a sétima matriz. Ao lado do *Gulistān* (1259) de Saadi e de algumas obras sufis, o *Rubáiyát* continua sendo uma das obras mais influentes, comentadas e traduzidas em todo mundo. Afinal, ao realizar uma glorificação do vinho, suas quadras (*rubáiyát*) propõem coisas simples e diretas: trocar a mesquita pela taverna; fechar o Corão e abrir um vinho; abdicar da vida supraterrênea eterna (incerta) em prol dos prazeres da vida terrena (certa); desconfiar da cognoscibilidade de Deus e refletir sobre a inutilidade da fé, dentre outras sentenças luminosas que, olhadas a partir de uma visão ortodoxas, podem soar como heresia ou ateísmo.

Entendidos em suas conexões, essas sete matrizes mostram um afresco bastante colorido do mundo persa. E esse conjunto bastante heterogêneo de vertentes, ideias, crenças, matizes e variações se emaranham mesologicamente nos poemas de ‘Obeyd. Em outras palavras, a interseccionalidade de meios-mundos e de meios-relações pode ser pensada como a aglutinação dessas matrizes transcritas acima. A radicalidade erótica atualiza a literalidade da poesia fescenina greco-latina, mas também atualiza os ciclos de poemas pagãos dos beduínos e a sensibilidade pagã que emoldurou os persas. O combate à hipocrisia islâmicas incorpora um debate mais amplo e polifônico, entre diversas teologias conflitantes, interiores e exteriores ao Islã, e protagonizado pelo iluminacionismo, pelos sufis e por Khayyám. Esse processo de questionamento doutrinal se desenvolveu na falsafa, por meio da racionalização natural da teologia e da conciliação entre Deus e natureza. E se radicalizou com a teoria da dupla verdade

de Averróis que, separando natureza e Deus, libera a natureza para a experimentação. Esses avanços progressos autoriza 'Obeyd em suas agressões e invectivas contra o estatuto normativo de uma das religiões hegemônicas da Pérsia, sem que tenha sua cabeça servida em uma bandeja por um monarca.

Por sua vez, a explosão da sexualidade e do humor remonta às linhagens fabulares das tantas tradições orais árabes, a começar pelo movência narrativa e textual das mil e uma noites unificadas pela voz de Šāhrāzād. O ataque aos sufis não pressupõe necessariamente uma visão reativa à mística. Assemelha-se mais à indicação de outros caminhos não-institucionais e não-oficiais que nos levam em direção a Deus. Por fim, o binômio conservador-progressista se torna quase irrelevante nesse caso, pois não se trata de um poeta, de uma obra ou de um poema. Trata-se de um emaranhado de tradições, temporalidades e geografias as mais distintas, preservadas e recicladas, recriadas e revividas, criticadas e reconstruídas, abandonadas e extintas em um processo celular e esquizo, imanente ao conjunto de obras assimiladas ao nome de um autor chamado 'Obeyd, mas impassíveis de unificação.

Seria preciso então proceder, não a uma microfísica do poder, como queria Foucault, mas a uma mitofísica do texto, parafraseando Eduardo Viveiros de Castro: uma decomposição de 'Obeyd e de sua obra em microunidades autônomas, compostas de linhas e de constituições imanes singulares, transversais a muitas culturas, autores, obras e meios, compondo uma cartografia nômade semelhante ao atlas das imagens concebido por Aby Warburg e à definição da poesia entendida como elemento catalisador de outros elementos heterogêneos, segundo Eliot. A decisão acerca da indecidibilidade progressista-conservador nesse caso diria respeito mais às escolhas das linhas a serem seguidas nas multiplicidades de linhas desse tecido. Ou seja: consiste mais em uma operação seletiva (e legítima) da recepção do que em uma cristalização de um autor-matriz chamado 'Obeyd sob a rubrica de uma unidade que não existe.

### **Gatos e ratos**

A catalisação desses mil e um afluentes ocorre de modo exemplar em sua obra mais conhecida: *Os ratos e o gato*, apresentada aqui por meio da tradução de Beto Furquim e das ilustrações de Alex Červený. A obra pode ser analisada sob os mais diversas prismas, que vão desde concepções extremamente técnicas, relativas às traduções, a outras mais amplas, como a curiosa interpretação psicanalítica de Maryam Abdi e Mohammad Fazeli. Opto aqui por um breve levantamento de sua constituição

de gênero, de forma e de função, para fornecer ao leitor um enquadramento desta obra em uma moldura mais ampla da poesia.

A estrutura narrativa do poema é extremamente simples. Conta os atos cruéis e a hipocrisia de um gato que atormenta uma comunidade de ratos ingênuos e crédulos. Primeiro o gato mata e devora um rato. E, em seguida, fingindo arrependimento, vai orar em uma mesquita. Ao simular devoção e arrependimento, consegue enganar ainda mais ratos, que acreditam em seu arrependimento e caem prisioneiros de suas mandíbulas. Vale-se então da religião para conquistar a confiança de seus futuros manjares. E para ampliar assim a sua comilança. O primeiro dilema que se coloca é a própria autoria da obra, ainda hoje em aberto, conforme nos lembra Meneghini. Isso é muito comum em todas as literaturas do mundo anteriores à modernidade. Obras e ciclos inteiros de poemas que são atribuídos a um nome, entendido como autoridade (*auctoritas*) desse gênero, não necessariamente entendido como um autor-criador individual da obra, em sua definição burguesa e liberal. Chama a atenção também este poema ser atribuído a um poeta muito mais conhecido por sua obra obscena. Entretanto, a tradição preservou essa vinculação por algum motivo. E vale compreender essa motivação entre este poema e o nome de 'Obeyd.

A estrutura simples do poema também traz em si a armadilha da simplificação. Masoud Farzad, 'Abbas Iqbal, Dick Davis, Meneghini e outros comentadores apontam aqui uma primeira interpretação, tensionada entre a alegoria e o realismo. O gato seria o conquistador Amir Mobārez-al-Din Moḥammad, que subjugou a família do xá Šayk Abu Eshāq Inju em Širāz e fora criticado tanto por 'Obeyd quanto por Hāfez em outras ocasiões. O fechamento das tavernas, a religiosidade pretensiosa e o autoritarismo desse sucessor dos califas abássidas podem ter levado 'Obeyd a vê-lo como vilão potencial do poema. Algumas pesquisas adicionais revelam que essa tese pode ser firmemente comprovada. Um dos fatos que a corroboram é que 'Obeyd não foi o único a criticar a hipocrisia religiosa desse governante. Quando ele fechou as tavernas e proibiu o consumo de vinho, grupos de Širāz o apelidaram de Muḥtasib (Chefe de Polícia). Hāfez faz referência direta a essas restrições repressivas em um de seus poemas que também menciona o gato.

Há também alguns dados históricos que coincidem. O historiador Hāfez Abru (falecido em 1430) escreve: "Amir Mobārez-al-Din Moḥammad era de mau caráter, colérico, de boca suja e abusivo, e proferia obscenidades que até os carregadores de mula se envergonhariam". Seguindo a noção grega de veneno-remédio (*phármakon*), o veneno se cura com veneno. O insulto, com insulto. Mais uma demonstração da racionalidade da sátira de 'Obeyd. No poema, o gato xinga obscenamente em turco o rato que capturou atrás de um tonel de vinho. Chama-o de *musulmān*. O gato também xinga o rei dos ratos, que o havia convidado para visitar sua capital. Parece que o uso do turco é significativo, pois a mãe de Mobārez-al-Din era uma princesa turca. Além

disso, quando Mobārez-al-Din era governador de Yazd, em 1319 lutou em Kermān contra uma tribo turca chamada Nowruzi. Uma das cenas descritas dessa batalha se assemelha a uma cena do poema: o cavalo de Mobārez-al-Din teve os alforjes cortados, e um de seus amigos o salvou da captura. Nessa guerra, Mobārez-al-Din matou um dos chefes da tribo e capturou outro, apelidando-o de “gato” (*gorba*).

Ademais, além dos Nowruzi, outras duas tribos eram inimigas de Mobārez-al-Din: Oumani e Jermai. Essas três tribos se situavam entre as regiões de Yazd e Kerman. Essas tribos seriam os ratos que, devido à tirania do gato, recorrem ao rei dos ratos, identificado à figura de Abu Ishaq. Historicamente, essas tribos pediram ajuda a Abu Ishaq, que enviou dois mil cavaleiros para lutar contra Mobārez-al-Din. O poema diz que o exército do gato marcha pelo caminho do deserto e o exército dos ratos vem de Eşfahān, nas planícies de Fārs, o que coincide geograficamente com essas analogias. Abu Ishaq envia o ministro ‘Emād-al-Din Maḥmud para negociar um tratado de paz. Nem a batalha nem o tratado resolveram o problema. E essas três tribos continuaram à mercê de Mobārez-al-Din. Por fim, quando jovem, Mobārez-al-Din gostava de beber vinho. Mais tarde, arrependeu-se de sua juventude e se converteu, tornando-se extremamente devoto, o que denota a hipocrisia, qualidade central do gato do poema. Todos esses dados ajudam a vincular o gato do poema a essa personagem real. E demonstram que ‘Obeyd modelou seu gato a partir dessa personagem. Entretanto, esse acoplamento entre alegoria e seres reais alegorizados não satisfaz as demandas internas e formais do poema. Como em um jogo de gatos e ratos, precisamos investigar a gênese e a heterogênese de meios que aferimos a partir das sete matrizes acima. A interpretação de ‘Obeyd começa então a assumir a fisionomia de uma investigação policial ou um jogo de esconde-esconde, para usar uma expressão mais lúdica. Isso decorre de outra dificuldade interpretativa: a circunscrição do poema em termos de gênero.

Este poema é um dos mais repetidos, glosados e difundidos no mundo persa, ao longo de séculos. Por causa disso, Meneghini o descreve como uma breve composição mítica-paródia. Ou seja: uma obra que atingiu o estatuto de uma representação coletiva dos persas, para usar a definição de mito desenvolvida por Durkheim. E, ao mesmo tempo, uma paródia (*para odes*, canto paralelo) de outras tradições que explora os subtextos e os intertextos de outras obras, e que se vale de seres humanos e não-humanos, empíricos e reais, subsumidos às figuras do gato e dos ratos. Por sua vez, Davis usa o termo “fábula animal”, bastante pertinente. Esse termo nos reporta a tradições ocidentais que vêm da Antiguidade ao mundo moderno, de Esopo a Cervantes, de La Fontaine a Machado de Assis, a Kafka e a George Orwell. Uma fábula que poderia inclusive ser entendida como uma obra infantil, como as *Viagens de Gulliver* de Swift são consideradas por alguns estudiosos.

Entretanto, essas definições ainda não esgotam o poema em questão. E o motivo é o claro: o componente satírico e a corrosão do caráter de personagens históricas e reais. Essas personagens estão virtualmente implicadas na obra. E são realmente vituperados pelas situações degradantes que o poema mimetiza. Devido a isso, outros especialistas preferem o termo heroico-cômico. Trata-se de um gênero híbrido por meio do qual situações elevadas são deslocadas para um enquadramento baixo por meio da animalização dos protagonistas com fins meramente cômicos. Nesse caso, a guerra dos ratos contra o gato e a opressão de reis e soberanos contra sua população. Por fim, uma última definição do poema seria a ironia. Mais uma figura de pensamento e de linguagem do que um gênero, a ironia se define como a intromissão sutil de uma voz reflexiva e autorreflexiva em uma dada situação, positiva ou negativa. Nesse caso, a estrutura fabular do poema estaria dada desde o começo como um jogo, uma brincadeira infantil. E os subtextos, as referências reais e as intertextualidades do poema seriam apenas uma maneira de acenar para a consciência dos leitores da época, para os quais provavelmente essas codificações eram conhecidas. E, devido a isso, esses leitores deveriam extrair do poema um riso difuso, sem grandes transgressões éticas, teológicas, políticas ou morais.

Contudo, a questão não para aqui. Algumas dificuldades complementares a essa surgem quando associamos o gênero à forma adotada. 'Obeyd exercitou sobretudo as *qaşıda*, os *maṭnawī* e os *ḡazals*, em suas modulações mais apropriadas para o erotismo, o didatismo ou a sátira. O *maṭnawī* se originou em produções do idioma persa médio, por volta do século III d.C. Consiste em uma série de dísticos (unidades de dois versos) em pares rimados (AA, BB, CC, e assim por diante) que compõem um tipo característico de verso persa, usado principalmente para poesia épica, histórica, amorosa, didática e iniciática, como é o caso dos *maṭnawī* de Rūmī, como enfatiza Faustino Teixeira. O termo *ḡazal* é de origem árabe e sua raiz significa *fiar*. O sentido figurado inicial seria "ter conversas amorosas com mulheres" ou "tecer o fio de uma conversa amorosa", e por isso a associação frequente com poesia erótica. Como demonstra Michel Sleiman, deixou uma marca importante na poesia andaluza e em toda Península Ibérica, por meio do poeta Ibn Gúzman (1078-1160), procedente de Córdoba.

O poema *Os ratos e o gato* foi composto em *qaşıda*, forma desenvolvida pela poesia pré-islâmica e que se manteve como uma das formas mais recorrentes da cultura persa por séculos. O termo *qaşıda* significa literalmente "partido ao meio". A *qaşıda* é referida assim devido a sua forma, que prevê dois hemistíquios, divisão simétrica que se efetua no meio de um mesmo verso e que, segundo as preceptivas árabes, simulam o andar dos camelos, como lembra Mussa. A *qaşıda* pode também ser desenvolvida em outras métricas, com exceção do *rajaz*, forma retoricamente menos extensa, composta de dois versos unitários, e que provavelmente emergiu da *saj'*, um tipo de prosa rimada. Em geral a *qaşıda* tem função panegírica (louvor de uma personalidade),

elegíaca (elogio amoroso) ou satírica (corrosão moral de seres e personagens). Apresenta uma extensão de sessenta a cem versos. E se estrutura em torno de uma mesma rima que se repete ao final de cada verso, a mesma rima que ocorre ao final do primeiro hemistíquio. Nesse sentido, a *qaşida* é uma forma que explora uma experiência encantatória, ligada a repetições, muito presente na oralidade e pautada por uma recorrência-padrão estabelecida desde o começo do poema.

Como ficamos? O poema é uma alegoria que figura personagens reais? Uma fábula animal heroico-cômica que desloca um gênero elevado para um enquadramento baixo? Seria uma paródia de outras fábulas, mesclada por teores políticos e teológicos? Seria uma sátira moral e corretiva, composta em *qaşida* para vituperar e vilipendiar um rei existente, sem o comprometimento do autor? Seria um panegírico às avessas: um louvor invertido e cômico de um mau governante? Ou se encaixaria melhor na chave mais geral da ironia, em suas filigranas formais e nas camadas sutis que ela agencia? Em sua simplicidade impressionante, mesologicamente o poema é tudo isso. E ainda outras linhas emaranhadas nos novelos infinitos da leitura, da linguagem e da escrita.

## A tradução

Seja por meio da tradução direta, seja por meio de cotejo de línguas ocidentais, há décadas a poesia clássica persa conta com alguns tradutores e estudiosos excelentes no Brasil, tais como Nicolas Voss, Alberto Mussa, Michel Sleiman, Pedro Fonseca, Mamede Jarouche, Marco Lucchesi, Faustino Teixeira, José Jorge de Carvalho, Monica Udler Cromberg, Ana Maria Sarda, Segismundo Spina, Beatriz de Moraes Vieira, Sergio Rizek, Ricardo Rizek, Jamil Almansur Haddad, Luiz Antônio de Figueiredo, Roberto Cattani, Daniel Martineschen, Aurélio Buarque de Hollanda, Manuel Bandeira, Cecília Meireles, dentre outros. Por sua vez, Augusto de Campos que, com seu irmão Haroldo de Campos, elevou a teoria e a prática da tradução de poesia no Brasil a um novo patamar, deu uma bela contribuição à recepção da poesia persa em português por meio de sua tradução de algumas quadras (*robā'i*) do *Rubāiyāt* de Khayyám a partir da versão clássica de Edward FitzGerald (1809-1883). Com esta obra, Beto Furquim veio se somar esse trabalho. E enriquecer o *corpus* da poesia de língua portuguesa.

Como disse, a *qaşida* se caracteriza pela divisão de cada verso em dois hemistíquios. E tanto a primeira quanto a segunda metade de cada verso possuem a mesma rima. Essa estrutura gera um desafio e, ao mesmo tempo, uma oportunidade. O desafio é conseguir manter os metros, as extensões de cada hemistíquio e as mesmas rimas coincidentes ao longo de centenas de versos. A oportunidade reside nos ganhos

rítmicos, rítmicos e sonoros que essa estrutura proporciona, semelhantes a algumas formas fixas ou semifixas do cancionário brasileiro. Como tudo em arte, essa estrutura não é enrijecida, e admite algumas modulações localizadas. Algumas estrofes, geralmente as iniciais, organizam-se por meio de encadeamento de dísticos (dois versos), e seguem o padrão AABB, CCDC, e assim por diante. Em seguida o poema estabiliza sua forma fixa. Esta se baseia em uma alternância das rimas dos dísticos que por sua vez passam a seguir o seguinte padrão: o primeiro verso do dístico fica sem rima e o segundo sempre com a rima C: DC, EC, FC, GC, HC, IC, e assim por diante. Em relação à métrica, a escolha varia de tradutor para tradutor, de língua a língua, pois a língua persa trabalha com uma métrica qualitativa (baseada em sílabas longas e breves), como o grego, o latim e outras línguas antigas. Os sistemas métricos das línguas modernas neolatinas são quase sempre quantitativos e acentuais: pressupõem um número fixo de sílabas e adquirem variabilidade por meio dos acentos agudos e graves em pontos específicos.

A tradução de Hasan Javadi (inglês) divide o poema em seções: um prólogo, oito estâncias e um epílogo. Procura manter o esquema rítmico da *qaşıda*, mas se vale de rimas toantes (imperfeitas) para obter os efeitos parciais das rimas recorrentes. Quanto à métrica, submete o metro a modulações rítmicas e a alternâncias qualitativas das sílabas, também presentes no inglês. Assim, é uma tradução metricamente mais fluida. A tradução de Giovanni D'Erme (italiano) opta por sintetizar todo esquema rítmico do poema em dísticos rimados. É uma escolha arriscada, pois assim se perde a repetição mântica de uma mesma rima, alternada com versos que tecnicamente não rimam entre si. Como todas as escolhas apresentam ganhos e perdas, os ganhos desta escolha de D'Erme é termos um poema bem mais acomodado à tradução dos dísticos rimados, prolíficas no Ocidente e cultivada por grandes poetas, como Dryden, Pope e outros. D'Erme se vale também do decassílabo fixo, um metro bastante estável e recorrente na poesia italiana e neolatina, o que contribui para a fixação oral do poema.

Por seu lado, a tradução de Dick Davis (inglês) segue a lógica de D'Erme. Vale-se do dístico rimado do começo ao fim do poema. E usa o pentâmetro iâmbico hipotética como recurso. A métrica hipotética é quando o poeta ou o tradutor sugerem uma métrica fixa, mas propositalmente não a cumprem de modo rigoroso em todos os versos. Pier Paolo Pasolini, Jorge de Lima, Derek Walcott, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Octavio Paz, Vinicius de Moraes e muitos outros poetas modernos adotam esse recurso da métrica hipotética. Essa escolha de Davis ganha assim duas formas de regularidade: o dístico rimado e a estrutura constante de um dos metros favoritos de Shakespeare, e um dos mais difundidos na poesia de língua inglesa.

Em sua tradução, Furquim optou por usar o hendecassílabo (verso de onze

sílabas). E seguiu a estrutura de paralelismos *qasida*, sem fixar as rimas em dísticos. Optou também por preservar a repetição de uma mesma rima, alternada a versos sem rima. A escolha é certa. O ritmo repetido confere ao poema um tom de aceleração e de ansiedade pelo desfecho. Cria-se assim um isomorfismo (relação entre forma e conteúdo) entre o andamento vivaz do poema e a perseguição, o combate e as diatribes entre o gato e os ratos. Mantêm-se assim também o aspecto lúdico, essencial à obra. E, por fim, os metros fixos simulam uma estrutura ao mesmo tempo fixa e simples, semelhante a algumas estruturas dos cancionistas brasileiros. Como poeta, cancionista e tradutor, Furquim consegue assim aproximar 'Obeyd dos ouvidos e da cultura brasileira. A forma-canção também traz outro ganho. Talvez seja a forma da poesia que mais se aproxime das criações coletivas e anônimas do mito.

Como muitos satiristas, 'Obeyd se posiciona sobretudo sob a *persona* de um defensor da verdade contra a falsidade e a decadência do mundo. Para cumprir esse desiderato, muitas vezes usava um pseudônimo: 'Obeydullah. Diferente de seus contemporâneos, que escolheram pseudônimos solenes e misteriosos, como Ḥāfeẓ (guardião) e Jahān (mundo), 'Obeydullah é uma forma estendida de 'Obeyd e, curiosamente, significa *servo*. Como um satirista-servo da verdade, o poeta não poderia ter adotado um pseudônimo melhor. E, na verdade, um falso pseudônimo ou um pseudo-pseudônimo: uma ocultação que revela para o mundo o oposto daquilo que se quer ocultar na medida mesma em que o oculta. Como a *aletheia* de Heidegger, a verdade talvez resida nesse jogo infinito de oclusões-desvelantes e de desvelamentos-occludentes.

Ao adotar um falso pseudônimo, 'Obeyd talvez tenha tentado chegar à essência da poesia, entendida como sinônimo de verdade: o anonimato. Como se nos dissesse: "Não estou me fingindo de nada: sou apenas quem sou". Quem finge ser, revela ser o ser que não é. Quem finge não ser, apenas revela ser o que é. Quem esconde a verdade, teme ser descoberto. Quem revela a verdade, oculta-se de si mesmo para que a verdade se revele por si. Como Odisseu se converte em Ninguém para se salvar de Polifemo, 'Obeyd buscou o anonimato para salvar a verdade do mundo e se salvar do mundo. Essa anedota final parece revelar, de modo evidente e sem nenhuma ocultação, a verdade da poesia, pertencente a todos os humanos. Uma verdade que poderoso algum jamais vai poder confiscar.

### Indicações de leitura

ABDOLLAHI, Manizheh. Congruity of Structure and Content in the Ghazals of Hafiz and their Cultural and Historical Context. In: TALATTOF, Kamran (Ed.). *Routledge*

- Handbook of Ancient, Classical and Late Classical Persian Literature*. New York: Routledge, 2023.
- ABEDINIFARD, Mostafa. Gendering 'Obeyd: Rereading Zakani's Sexual Satire. In: TALATTOF, Kamran (Ed.). *Routledge Handbook of Ancient, Classical and Late Classical Persian Literature*. New York: Routledge, 2023.
- ABDI, Maryam; FAZELI, Mohammad. Analysis of the Ubayd Zakani's 'Mouse and Cat' Poem from a Psychoanalytical Perspective. *Specialty Journal of Humanities and Cultural Science*, v. 4, n. 4, p. 1-8, 2019.
- ARBERRY, A. J. *Classical Persian Literature*. London: Routledge, 1995.
- ATTIÉ FILHO, Miguel. *Falsafa: a filosofia entre os árabes*. São Paulo: Palas Athena, 2016.
- BROWNE, Edward G. *A Literary History of Persia*. Cambridge: West Bengal Public Library, 1928.
- CHĀNFARA. *Poema dos árabes*. Tradução e introdução: Michel Sleiman. São Paulo: Tabla, 2020.
- CORBIN, Henry. *Cyclical Time and Ismaili Gnosis*. London: Kegan Paul International, in association with Islamic Publications, 1983.
- DAVIS, Dick. *Faces of Love: Hafez and the Poets of Šīrāz*. Introduced and translated by Dick Davis. New York: Penguin Books, 2012.
- D'ERME, Giovanni M. (Org.). 'Obeyd Zākāni. Dissertazione letifica: racconti e satire dalla Šīrāz del Trecento. Roma: Carocci, 2005. 220 p.
- GOODY, Jack. *Renascimentos: um ou muitos?* Tradução: Magda Lopes. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- HAGHIGHI, Farzam. A Speculation on 'Obeyd Zakani's Life Events Mentioned in the Tazkeras and Comparing Them with Other Sources. *Journal of History of Literature*, v. 15, n. 1, p. 157-178, 2022. Disponível em: [https://hlit.sbu.ac.ir/article\\_102700.html](https://hlit.sbu.ac.ir/article_102700.html). Acesso em: 18.03.2024.
- HARMAN, Graham. *O objeto quádruplo: uma metafísica das coisas depois de Heidegger*. Tradução: Thiago Pinho. Rio de Janeiro: Eduerj, 2023.
- HICK, John. *Teologia cristã e pluralismo religioso*. São Paulo: PPCIR/Attar, 2005.
- INGENITO, Domenico. 'Obayd Zākāni: dieci canzoni d'amore. *Quaderni di Meykhane*, n. 3, p. 10-24, 2013-2014.
- IQBĀL, Mohammed. *Prelúdio*. Tradução e seleção: Marco Lucchesi. Rio de Janeiro: Mauad X, 2021.
- JAMBET, Christian. *A lógica dos orientais: uma introdução ao pensamento de Henry Corbin*. São Paulo: Globo, 2005.
- JAVADI, Hasan. 'Obeyd. *The Ethics of the Aristocrats and Other Satirical Works*. Tradução: Hasan JAVADI. Edição ilustrada. Jahan Books Company, 1985.
- LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. São Paulo: Editora 34, 1994.

- LUCCHESI, Marco. *Caminhos do Islã*. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- MENEGHINI, Daniella. 'Obeyd Zākāni. *Encyclopaedia Iranica*. Disponível em: <https://iranicaonline.org/articles/'Obeyd-zakani>. Acesso em: 18.03.2024.
- PAGLIA, Camille. *Personas sexuais: arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson*. Camille Paglia. Cia das Letras. 1992.
- PETRONIO, Rodrigo. *Abismos da leveza: por uma filosofia pluralista*. Prefácio Lucia Santaella (PUC-SP). Orelha: Hilan Bensusan (Universidade de Brasília). Quarta-Capa: Jean-Pierre Dupuy (Stanford University). Posfácio: Mario Dirienzo. São Paulo: Editora É, 2022, 400 páginas.
- PETRONIO, Rodrigo. *Mesons: ontologia*. Tese de Doutorado apresentada no Departamento de Literatura Comparada do Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro para a obtenção do título de Doutor. Orientador: Prof. Dr. João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: UERJ, 2015, 495 p.
- JAROUCHE, Mamede. *Livro das mil e uma noites*. Cinco Volumes. Biblioteca Azul. São Paulo: Globo, 2023.
- SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Tradução: Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SLEIMAN, Michel. *A poesia árabe-andaluza: Ibn Quzman de Córdoba*. São Paulo: Perspectiva, 2021.
- SPRACHMAN, Paul. *Suppressed Persian: An Anthology of Forbidden Literature*. Costa Mesa: Mazda Publishers, 1995. (Bibliotheca Iranica)
- TALATTOF, Kamran (Ed.). *Routledge Handbook of Ancient, Classical and Late Classical Persian Literature*. New York: Routledge, 2023.
- TEIXEIRA, Faustino. *O mar da unidade: roteiro livre para a leitura do Masnavi de Rūmī*. Edição: Ricardo Machado. Publicado em: 29 maio 2020. Disponível em: <https://www.ihu.unisinos.br/categorias/599190-o-mar-da-unidade-roteiro-livre-para-a-leitura-do-masnavi-de-rumi>. Acesso em: 18.03.2024.
- VIEIRA, Beatriz Moraes. Sutileza e memória: um olhar sobre a literatura persa clássica. *Poesia Sempre*, Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, v. 14, p. 121-132, 2001.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A floresta de cristal: ensaios de antropologia*. São Paulo: n-1, 2024.
- ZĀZĀNI, 'Obeyd. *Dissertazione letifica: racconti e satire dalla Širāz del Trecento*. A cura di Giovanni M. D'Erme. Roma: Carocci, 2005. 220 p.
- ZĀZĀNI, 'Obeyd. Dieci canzoni d'amore. *Quaderni di Meykhane*, n. 3, p. 10-24, 2013–2014.
- ZĀZĀNI, 'Obeyd. *The Ethics of the Aristocrats and Other Satirical Works*. Tradução: Hasan Javadi. Edição ilustrada. Jahan Books Company, 1985.

**Rodrigo Petronio** é escritor e filósofo, autor de mais de vinte livros e organizador de diversos outros. Professor titular da FAAP, atua na fronteira entre comunicação, filosofia e literatura. Possui Doutorado em Literatura Comparada (UERJ/Stanford University) e dois Mestrados: em Filosofia da Religião (PUC-SP) e em Literatura Comparada (UERJ). Desenvolveu pós-doutorado no programa de Tecnologias da Inteligência e Design Digital (TIDD|PUC-SP), onde atualmente é pesquisador. Atua no mercado editorial há trinta anos, tendo trabalhado em todas as etapas do processo editorial. Há mais de vinte anos colabora regularmente com alguns dos principais veículos da imprensa brasileira, nos quais publicou mais de quatrocentos artigos, colunas, resenhas e ensaios. Há vinte anos mantém a Oficina de Escrita Criativa, que se tornou uma referência no Brasil e por onde passaram centenas de escritores. Há mais de vinte anos ministra cursos, palestras e conferências em instituições como a Casa do Saber, Fronteiras do Pensamento, Fundação Ema Klabin, Museu da Imagem e do Som (MIS), dentre outras. Foi finalista do Prêmio Jabuti por duas vezes, nas categorias Poesia (2006) e Ciências Humanas (2023). Recebeu prêmios nacionais e internacionais nas categorias poesia, ficção e não ficção. Site: <[www.rodriropetronio.com](http://www.rodriropetronio.com)>.