



Nicolas Thiele Voss de Oliveira

**Paraíso e embriaguez:
tradução comentada de gazéis de Hafiz de Xiraz**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial
para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de
Pós-graduação em Estudos da Linguagem do
Departamento de Letras da PUC-Rio

Orientador: Prof. Paulo Fernando Henriques Britto

Rio de Janeiro
Fevereiro 2020



Nicolas Thiele Voss de Oliveira

**Paraíso e embriaguez:
tradução comentada de gazéis de Hafiz de Xiraz**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

Prof. Paulo Fernando Henriques Britto
Orientador
Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Helena Franco Martins
Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Michel Sleiman
USP

Rio de Janeiro, 20 de fevereiro de 2020.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e do orientador.

Nicolas Thiele Voss de Oliveira

Bacharel em Relações Internacionais pelo Ibmecc-RJ em 2012 e intérprete de conferências formado pela PUC-Rio em 2016. Atua como tradutor e intérprete de conferências. É pesquisador no campo da tradução de poesia, com ênfase na poesia persa clássica.

Ficha Catalográfica

Oliveira, Nicolas Thiele Voss de

Paraíso e embriaguez : tradução comentada de gazéis de Hafiz de Xiraz / Nicolas Thiele Voss de Oliveira ; orientador: Paulo Fernando Henriques Britto. – 2020.

173 f. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2020.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Poesia. 3. Tradução de poesia. 4. Hafiz de Xiraz. 5. Gazel. 6. Poesia persa clássica. I. Britto, Paulo Henriques, 1951. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 400

Dedico esse trabalho a Omar Ali-Shah e Vitória Peres de Oliveira.

Agradecimentos

Ao meu orientador, prof. Paulo Britto, por sua generosidade sem limites, por sua abertura e vontade em trilhar comigo esse caminho, por seu imenso conhecimento que gerou tantas contribuições vitais para esse trabalho.

À minha esposa, Carol, por seu apoio e incentivo tanto nos momentos fáceis quanto nos difíceis, por seu amor e compaixão que sempre me ajudaram a encontrar o meu centro. Por sua paciência nesses últimos três meses.

Aos meus pais, Denise e Edgard, por terem me contado histórias persas quando eu era criança, plantando a semente disso tudo.

Às minhas professoras de persa, Jaleh e Heeva, por toda a ajuda, paciência e entusiasmo.

Aos professores Helena Franco Martins, Michel Sleiman e Marcia Martins, por aceitarem o convite de compor a banca.

À Chiquinha, secretária do PPGEL, por sua ajuda e disponibilidade.

Aos meus amigos do grupo de pesquisa, cujo companheirismo, apoio e questionamentos foram essenciais para o desenvolvimento dessa pesquisa, me ajudando com soluções para incontáveis versos. Eduardo, Amarílis, Cíça, Marcela e Vitor: sou eternamente grato a todos vocês.

Resumo

Oliveira, Nicolas Thiele Voss de; Britto, Paulo Fernando Henriques (Orientador). **Paraíso e embriaguez: tradução comentada de gazéis de Hafiz de Xiraz**. Rio de Janeiro, 2020. 173p. Dissertação de Mestrado — Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

No presente trabalho, faço traduções comentadas de dez gazéis do poeta persa do século XIV Hafiz de Xiraz. São traduções diretas do persa para o português, levando em consideração os elementos formais e temáticos do gazel — um tipo de poema lírico estruturado em dísticos. No que tange a forma, buscou-se adaptar os elementos formais — entre os quais se pode destacar a monorrima e os versos longos — tomando emprestando recursos da poesia espanhola. Em termos temáticos, as traduções consideraram as convenções tradicionais da poesia lírica amorosa do gazel, bem como a influência do sufismo, corrente mística do Islã. Considera-se que um elemento central da poética hafiziana é o jogo entre significados profanos e místicos, gerando indefinição e questionamento no leitor. Os gazéis que foram selecionados não seguem necessariamente uma linha em comum, mas são poemas icônicos de seu divã, frequentemente traduzidos.

Palavras-chave

Poesia; tradução de poesia; Hafiz de Xiraz; gazel; poesia persa clássica; poesia erótica

Abstract

Oliveira, Nicolas Thiele Voss de; Britto, Paulo Fernando Henriques (Advisor). **Paradise and intoxication: annotated translation of ghazals by Hafez of Shiraz**. Rio de Janeiro, 2020. 173p. Dissertação de Mestrado — Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This thesis presents annotated translations of ten ghazals by the 14th-century Persian poet Hafez of Shiraz. These are direct translations from Persian into Portuguese, considering the formal and thematic elements of the ghazal – a genre of poem structured in couplets. In terms of form, my translation tries to adapt the formal elements of the ghazal – mainly its monorhyme and long lines. When it comes to themes, the translations take into consideration the traditional conventions of the amorous lyric ghazal, as well as the influence of Sufism – usually defined as Islamic mysticism. I see the interplay between profane and mystic meanings as a central aspect of Hafezian poetics, generating uncertainty in the reader. The ghazals that have been selected for translation do not necessarily follow a common thread, but are all iconic, oft translated, poems from his divan.

Keywords

Poetry; poetry translation; Hafez of Shiraz; ghazal; classical Persian poetry; erotic poetry

Sumário

Introdução	9
Fundamentação teórica	14
A prosódia da poesia persa clássica	14
Métrica	14
Rima e refrão	18
Cesuras	19
Versificação em português.....	20
Sobre a romanização	25
O gazel.....	28
Características gerais do gazel	28
A temática do gazel	30
O “fecho” do poema e o <i>taxallos</i>	32
Unidade estrutural	32
Gênero no gazel e na língua persa.....	34
Sufismo e poesia mística persa	36
O sufismo, brevemente.....	36
Hafiz, sua poética e o sufismo.....	38
Sobre as fontes	40
Poemas e traduções comentadas.....	43
Gazel 1	43
Gazel 22	59
Gazel 36	68
Gazel 41	74
Gazel 136	86
Gazel 164	97
Gazel 179	107
Gazel 246	113
Gazel 262	119
Gazel 367	127
Conclusão	134
Referências	137
Apêndice	142
Texto fonte	142
Traduções interlineares	152
Escansões	172

Introdução

Ninguém se igualou a Hafiz, em despir o véu das ideias -
Desde que tomou o cálamo, para compor os cachos da fala.

Hafiz de Xiraz, gazel 179

A poesia persa clássica, representada neste trabalho pelos gazéis de Hâfez- e Širaz¹ (c.1315-1390), é uma fonte inestimável de temáticas, imagens e poéticas, ainda muito pouco exploradas e difundidas no sistema literário brasileiro. É um legado que remonta há mais de mil anos: um dos grandes marcos culturais e linguísticos na história do Irã é o *Shahnameh* (completado em 1010), um poema épico (curiosamente, o maior poema jamais escrito por uma única pessoa, com 50.000 dísticos) que relata os mitos fundadores do país, sendo a primeira grande obra escrita no novo persa² – ou pelo menos, a primeira que sobreviveu. Um dos objetivos confessos de seu criador, Ferdowsi (que dá o nome de inúmeras avenidas em cidades por todo o Irã), era afirmar o valor e importância da língua persa frente a possibilidade de uma dominação cultural e linguística árabe.

Desde então, a poesia assumiu um papel central dentro do polissistema³ cultural do Irã e outros países falantes de persa (como o Tajiquistão e o Afeganistão). De fato, a língua persa não possuía um termo para literatura até que um foi criado (*adabiāt*) no século XIX – até então o usual era julgar textos em prosa na medida em que se aproximavam das qualidades da poesia. Muitos governantes abrigavam poetas em suas cortes, financiando-os. Os panegíricos que esses poetas escreviam, denominados *qasida*, deram origem ao gazel, que tem natureza mais romântica e erótica, e é com essa forma poética que este trabalho lida, pois todos os poemas aqui traduzidos são gazéis. Um gazel é caracterizado por ser uma forma breve, geralmente tendo entre 6 e 10 dísticos com versos entre 14 e 16 sílabas. O

¹ Em tradução, Hafez de Chiraz. A grafia acima é a romanização oficial vigente, mais próxima da pronúncia corrente no Irã. A partir de agora, utilizarei a grafia “Hafiz”, imortalizada pelo poema “Gazal em Louvor de Hafiz” de Manuel Bandeira. Não há uma maneira estritamente correta de romanizar o seu nome – simplesmente diferentes métodos.

² Novo persa é como é denominada a língua que surgiu após a conquista árabe da Pérsia no século VII e que perdura até hoje no Irã moderno. Após um período intenso de desenvolvimento e mudança que durou até o século XI, do qual há poucos registros, a língua sofreu poucas mudanças.

³ A respeito do conceito de polissistema, ver Even-Zohar (2010).

eu lírico desses poemas geralmente está perdidamente apaixonado, e nada mais importa para ele exceto a união com o seu amado.

A poesia persa clássica se desenvolveu ao longo dos séculos, acumulando temas, imagens e metros, até se tornar uma grande e rica tapeçaria – para utilizar uma metáfora empregada pelos próprios prosodistas persas. O uso de imagens e metáforas místicas, influenciadas pelo sufismo, uma vertente mística do islã, enriqueceu ainda mais as tradições e convenções poéticas da poesia persa clássica como um todo e do *gazel* em particular. A composição de poemas místicos e sua aceitação como parte das convenções da poesia persa introduziu uma polissemia no léxico poético persa – o amado do *gazel* pode ser uma pessoa ou Deus, um mestre espiritual ou um amante.

Tal tradição poética exerceu influência sobre alguns polissistemas literários europeus, entre os quais pode-se destacar o de língua alemã, devido principalmente a Goethe e seu *West-östlicher Divan*, obra inspirada pela tradução do *divā*⁴ de Hafiz por Joseph von Hammer-Purgstall, um estudioso austríaco. É impossível não mencionar a tradução de *robā'īāt* de Omar Caïam por Edward FitzGerald, que trouxe a poesia persa para uma posição de importância dentro de vários polissistemas literários europeus. No entanto, o texto final produzido por FitzGerald possui consideráveis interferências de caráter orientalista (ZARE-BEHTASH, 1995, s. p.), de modo que seu legado não é de todo positivo. A tradução de FitzGerald acabou por dominar as percepções acerca da poesia persa no Ocidente, transformando-a em algo mais simplificado, com menos nuances e profundidade. A situação no Brasil é de uma distância ainda maior da literatura persa. Houve alguma influência durante o período modernista, devido a traduções indiretas (geralmente do francês) de Hafiz, Omar Caïam e Saadi⁵. Em termos de traduções diretas, há pouquíssimas.

Shams-ud-Din Muhammad Hāfez-e Šīrāzi, ou Hafiz, é hoje um dos poetas mais conhecidos do Irã – é difícil achar um iraniano que não conheça alguns de seus

⁴ Divā, ou *divān*, é uma coletânea de poemas ou obras literárias, geralmente a principal forma como eram organizados e registrados de forma escrita os poemas breves e líricos de um poeta islâmico medieval.

⁵ Saadi foi um poeta de Chiraz da geração anterior à de Hafiz e Jahān-Malek Xātun. É conhecido tanto por suas parábolas em prosa quanto por seus *gazéis*.

versos, e seus poemas são até usados como forma de divinação⁶. Parte dessa popularidade certamente se deve à ambiguidade de seus versos, que podem ser lidos tanto como odes ao amor romântico quanto como reflexões espirituais – ao contrário de poetas como Rumi, hoje mais conhecido no Ocidente, Hafiz não pode ser enquadrado categoricamente como poeta místico, mas tampouco se pode negar a presença da espiritualidade e do misticismo na sua obra. Uma parte importante de sua poética é justamente um uso deliberado dessa polissemia existente no léxico poético persa para gerar incerteza, indefinição.

Apesar de sua importância, sabe-se muito pouco sobre sua vida. Tem-se certeza sobre o seu nome, e que nasceu e morreu em Xiraz. Sua cidade, à qual o poeta geralmente se refere com louvor, exaltando seus jardins e seus libertinos, é um personagem recorrente em seus poemas. Fora isso, grande parte de sua vida é rastreada por meio dos seus poemas panegíricos, que nos dizem em que momento da história de Xiraz tal poema foi composto. Além dos panegíricos, alguns poemas com alusões políticas parecem indicar o período em que foram escritos⁷. Devido à concepção diferente de autoria no mundo medieval, não é possível extrair detalhes biográficos de sua obra de maneira confiável.

Sua obra, por sinal, é relativamente modesta em termos de tamanho, pelo menos em comparação com seus contemporâneos: seu divã conta com 486 gazéis, enquanto o de sua contemporânea Jahān-Malek Xātun conta com 1.413, e os gazéis de Rumi são mais de 3.500. É estimado que Hafiz produzia 10 poemas por ano, e se dedicava muito à revisão e ao aperfeiçoamento de cada poema (DAVIS, 2019, p.xxxiv).

E não foi à toa: para muitos estudiosos da poesia persa, Hafiz representa o ápice do desenvolvimento da forma e temática do gazel. Acredito que sua poesia pode ter uma função importante nos dias de hoje, devido a sua multiplicidade de significados, louvação do amor, crítica à hipocrisia religiosa e recusa à ideia de uma superioridade inerente de qualquer religião. É um antídoto necessário para os discursos atuais que criam a imagem de um “Oriente” simplificado e unidimensional, muitas vezes com objetivos escusos e resultados destrutivos. O

⁶ O chamado “*fāl-e hāfez*”, ou “augúrios de Hafiz”. Uma tradição comum no Irã atual é abrir o seu divã durante a celebração do ano novo: o poema que for aberto diz algo sobre o ano que está por vir.

⁷ Ver, por exemplo, o gazel 164, traduzido neste trabalho.

propósito maior dessa pesquisa, portanto, é contribuir para a difusão desse autor e da poética na qual está inserido.

A grande maioria das traduções de poesia persa do século XX para as línguas europeias buscou pouca adaptação de seus elementos formais (DUCHESNE-GUILLEMIN, 2000, s. p.; LOLOI, 2002, s. p.), com muitas das traduções dos últimos trinta anos recorrendo ou à prosa ou ao verso livre. Uma exceção são as do persianista Dick Davis, que geralmente são metrificadas e rimadas, com graus maiores ou menores de adaptação. Foi a sua tradução de poemas de Hafiz, Jahān-Malek Xātun e ‘Obayd Zākāni em *Faces of Love* que forneceu o impulso inicial para este trabalho.

Como já se pode supor, adoto uma visão sobre a tradução de poesia que é influenciada pelos irmãos Campos, e busco reproduzir, adaptar ou encontrar equivalência para os elementos formais da poesia persa clássica, também analisando elementos fonológicos como rimas internas, assonâncias e aliteraões, e buscando reproduzi-las na tradução. Muito se fala da música da poesia persa clássica, e essa é a minha maneira de tentar apreender esse elemento e colocá-lo na tradução. As principais soluções adotadas advêm da poesia espanhola: o uso de versos compostos metricamente independentes para verter os versos longos utilizados na maioria dos gazéis; e o uso da rima toante para manter a monorrima utilizada no gazel.

A tradução e os comentários ocupam a maior parte do trabalho. Nas seções anteriores à tradução, apresento e discuto alguns tópicos importantes. Abordo como funciona a prosódia persa e quais foram as soluções adotadas para adaptar alguns dos elementos dessa prosódia; realizo uma descrição geral do gazel e de suas convenções poéticas; explico brevemente o sufismo, uma vertente mística do islã que influenciou a poesia persa.

Confesso que os poemas que escolhi traduzir não seguem nenhuma lógica específica: são poemas pelos quais tenho muito apreço, e busquei atingir certa variedade de temáticas. Todos são poemas icônicos de Hafiz: são frequentemente incluídos em coletâneas de sua obra e são frequentemente citados; todos foram, por exemplo, traduzidos por Dick Davis em *Faces of Love*.

Os comentários em si buscam discutir tanto as escolhas feitas durante a tradução como apresentar e discutir aspectos e convenções da poesia persa clássica, para um público que possivelmente não as conhece. Durante o trabalho, busquei fazer um texto que fosse o mais acessível possível para pessoas que não conhecem a língua persa, ou que ainda são iniciantes. Esse esforço vai ao encontro de um dos objetivos desse trabalho: a difusão da obra de Hafiz e da poesia persa clássica. Por essa mesma razão, incluo romanizações junto às traduções e não o texto original no alfabeto perso-árabe, que pode ser encontrado nos apêndices, onde também incluo uma tradução interlinear. Espero atingir meu objetivo, e fazer com que meus leitores se sintam tão fascinados quanto eu pela poesia de Hafiz e o universo da poesia persa clássica.

2

Fundamentação teórica

2.1

A prosódia da poesia persa clássica

A seguir, farei uma breve introdução à prosódia da poesia persa clássica, cobrindo seus principais elementos com ênfase nas características que serão mais abordadas nos comentários das traduções.

2.1.1

Métrica

É importante ressaltar, primeiramente, que a poesia persa clássica é definida como aquela que utiliza o sistema *aruz*, compreendendo um período de mais ou menos desde o século X até meados do século XIX, quando novas formas poéticas começam a penetrar no sistema literário iraniano. O sistema métrico persa é quantitativo, criando um ritmo a partir da alternância entre sílabas breves, longas e muito longas, formando padrões métricos.

O sistema *aruz* foi importado da prosódia árabe – ao que tudo indica, a poesia anterior ao persa moderno utilizava um sistema acentual. Os poucos exemplos de versos que sobreviveram desse período anterior parecem indicar versos com quatro acentos tônicos que possuem entre 10 e 14 sílabas, divididos por uma cesura (UTAS, 2009, s. p.). No entanto, é importante notar que o sistema da prosódia árabe não foi simplesmente extraído e enxertado na poesia persa – o sistema *aruz* foi fruto de uma adaptação complexa, de modo que há significativas diferenças entre os dois, e há pouquíssima evidência histórica sobre como foi realizada tal adaptação. Assim, o ferramental da prosódia árabe, ainda que tenha algumas semelhanças e muitas vezes adote a mesma nomenclatura que o da prosódia persa, não pode ser usado para analisar a poesia persa (*idem*).

Segundo Utas, por exemplo, “while it is possible to demonstrate a consistently quantitative structure in the Persian classical meters, the case of the

Arabic meters is more complicated. As a matter of fact the latter may be seen as the result of a combination of quantity and stress.” (UTAS, 2009, s. p.). Na prosódia árabe também é permitida uma maior variação do padrão métrico dentro do mesmo poema, enquanto no *aruz* persa tal variação é muito mais limitada (idem).

Como foi adaptado do árabe, com sua gramática e sistema de escrita consonantais, o sistema originalmente não utilizava a sílaba como unidade, mas sim a consoante. Cada consoante seria classificada como *sāken* (em descanso, parada) – sem estar acompanhada de nenhuma vogal – ou *motaharrek* (em movimento) – carregando uma vogal. No entanto, o persa, como língua indo-europeia, tem uma ênfase muito maior nas vogais, de modo que se pode utilizar a sílaba e os símbolos de origem grega: - e ~ para analisar o sistema métrico e escandir poemas sem nenhuma perda de capacidade explicativa (EWELL-SUTTON, 1986, s. p.). Devido a questões de formatação, utilizarei um “v” para representar o breve (“~”).

Essencial para o metro quantitativo persa é a distinção entre vogais breves e longas. As vogais longas são geralmente as que são registradas no sistema de escrita persa-arábico: \bar{a} , \bar{u} e \bar{i} , representados na romanização utilizada nesse trabalho como *ā*, *u* e *i*. Também há dois ditongos, de valor prosódico igual às vogais longas: \bar{e} e \bar{o} , romanização *ey* e *ow*. As vogais breves, por sua vez, são representadas por marcações diacríticas que raramente são utilizadas na maioria dos manuscritos⁸: \acute{a} , \acute{u} e \acute{i} , romanização *a*, *e*, *o*. Com isso, podemos ver a composição das sílabas breves, longas e muito longas, aonde C equivale a consoante, V a uma vogal breve e \bar{V} a uma vogal longa ou ditongo:

1. Sílaba breve: CV. Representada por um breve (v)
2. Sílaba longa: $C\bar{V}$ ou CVC. Representada por um macron (-)
3. Sílaba muito longa: $C\bar{V}C$ ou $C\bar{V}CC$. Representada por um macron e um breve (- v)

⁸ Geralmente o uso de tais marcações é reservado para o Corão ou textos onde o entendimento é absoluta prioridade – o que praticamente nunca é o caso nos manuscritos de poesia. As edições atuais de divãs e outras coletâneas muitas vezes incluem marcações diacríticas em caso de possíveis ambiguidades e confusões. Tais marcações podem ser fruto da interpretação do editor ou de algum outro método usado para deduzir a presença da vogal – como a análise métrica, por exemplo: em alguns casos o padrão métrico do poema indica a necessidade de uma vogal em determinada sílaba poética.

A sílaba muito longa pode ser usada para substituir uma sílaba longa e uma breve – sempre nessa ordem. Isto é, nunca pode substituir uma sílaba breve e uma longa.

Os elementos básicos das formas poéticas persas são o *beyt* e o *mesrā*. O *beyt*, semelhante a um dístico, é composto por dois *mesrā*, ou versos. A estrutura formal de *beyt* e *mesrā* é importante pois cumpre um papel estrutural na rima e na temática da poesia persa, como será visto mais a frente. Nesse trabalho, estrofe ou dístico serão usados como sinônimos para descrever o *beyt*, enquanto verso será usado como sinônimo para *mesrā*⁹.

No sistema *aruz* persa, um verso é classificado de acordo com sua correspondência a um padrão rítmico, denominado de *vazn*. O *vazn*, por sua vez, é geralmente derivado ou é uma variação de um metro geral, denominado de *bahr*. Nesse trabalho, muitas vezes se usará “metro” para se referir ao “*bahr*” e “padrão métrico” para se referir ao “*vazn*”. O *vazn* do *Šānāme*, por exemplo, é uma variação catalética (a última sílaba do último pé foi cortada) do *bahr-e motaqareb*:

V - - V - - V - - V -

Uma vez que um *vazn* foi adotado, todo o resto do poema precisa respeitá-lo, independente do poema ter 16 ou 50.000 versos. No entanto, há uma série de regras que dão mais flexibilidade para o verso se encaixar no metro. A principal flexibilização é que vogais breves podem ser alongadas (muito comum com *e* e *o*) e vogais longas podem ser abreviadas (mais raro, especialmente com *ā*). Além disso, uma consoante final pode ou não ser ligada à vogal inicial da palavra seguinte. O natural da língua seria ligar a consoante à vogal – não ligar implica em inserir um golpe de glote antes da vogal – o que, segundo os prosodistas tradicionais, deixa o verso mais pesado e menos fluido (THIESEN, 1982, p. 21). Uma das marcas das práticas métricas de Hafiz é, inclusive, realizar pouco essa inserção do golpe de glote, enquanto Rumi, por exemplo, é conhecido por utilizar mais esse recurso (*idem*).

⁹ É comum o uso de “verso” para se referir ao *beyt* e de “hemistíquio” para se referir ao *mesrā* – no entanto, optei por não fazer uso de hemistíquio já que poderia gerar confusão com as cesuras regulares que estou utilizando na tradução, explicadas na seção sobre versificação em português.

Há uma série de outras regras: consoantes podem ser dobradas; em palavras com consoantes dobradas (geralmente as de origem árabe), uma das consoantes pode ser removida; há também casos em que a palavra é alterada – a palavra *golestān* (jardim de rosas), por exemplo, às vezes é escrita como *golsetān*.

A maioria das regras pode ser deduzida pelo contexto ou consultada em um manual de prosódia em caso de dúvida – recomenda-se *A Manual of Classical Persian Prosody* do persianista Finn Thiesen, que é bastante exaustivo e inclui uma grande quantidade de exemplos (com transcrição e tradução literal) para facilitar o entendimento.

Os *vazn* podem ser subdivididos em pés (singular “*rokn*”, plural “*arkān*”). No *vazn* exposto acima, sua subdivisão é fácil e bastante consensual. No entanto, isso não ocorre em todos os metros da poesia persa: metros mais complexos, fruto de maior flexibilização do sistema, não possuem divisões claras em pés, de modo que a subdivisão em pés de alguns dos *vazn* é controversa até hoje (UTAS, 2009, s. p.; THIESEN, 1982, p. 132) – um exemplo disso pode ser encontrado nos comentários da tradução do gazel 22 nesse trabalho. Assim, geralmente só farei referências aos pés de um padrão métrico quando sua divisão for clara.

Uma regra importante, que vale a pena ser ressaltada, é a de que uma sílaba longa pode substituir duas sílabas breves, exceto no início do verso quando uma sílaba longa pode substituir uma breve inicial. Esta regra, conjuntamente com o uso da sílaba muito longa, permite certa alteração no ritmo e quantidade de sílabas sem violar a regra essencial da prosódia de sempre respeitar o *vazn*.

A maioria dos *vazn* tem entre 10 e 16 sílabas. Geralmente padrões métricos mais curtos são utilizados no *masnavi*, o nome da estrutura e forma poética dos poemas narrativos, românticos e épicos – como o *Šānāme*. Poemas breves e líricos de caráter panegírico ou erótico, como o gazel ou o casida, tendem a usar versos mais longos – geralmente entre 14 e 16 sílabas.

2.1.2

Rima e refrão

A rima, denominada *qāfie* em persa, é definida de uma forma completamente diferente do sistema ocidental, já que o acento tônico não é considerado na prosódia persa. A rima é definida como uma parte final do verso que se repete mas que não mantém o mesmo significado (UTAS, 2009, s. p.). Todo o mais que se repete, mas mantém o mesmo significado ou consiste em sufixos ou terminações verbais, é necessariamente classificado como refrão, ou *radif*. No exemplo¹⁰ abaixo, de Rumi, a rima está marcada em negrito e o refrão em itálico:

Bešnow in ney čun šekāyat <i>mikonad</i>	<i>a</i>
Az jodāihā hekāyat <i>mikonad</i>	<i>a</i>
kaz neyestān tā marā bobr ide <i>and</i>	<i>b</i>
dar nafīram mard o zen nāl ide <i>and</i>	<i>b</i>

“*Mikonad*”, do verbo “*kardan*”, “fazer”, é classificado como refrão pois consiste em um verbo que se repete, ainda que seja conjugado com “*šekāyat*” no primeiro verso para denotar “lamenta” e com “*hekāyat*” para denotar “conta”. Como se pode observar, a rima pode ser realmente de qualquer tamanho. A rima final obrigatória foi mais uma das características adotadas da poesia árabe – ao que tudo indica, a poesia do persa médio não possuía rimas obrigatórias (UTAS, 2009, s. p.). Também ocorrem muitas rimas internas, denominadas de *saj’* (arrulhar) pelos prosodistas.

Os esquemas de rimas mais comuns na poesia persa clássica são o do *masnavi* e o do *gazel/casida*. O do *masnavi*, utilizado para poemas longos, é caracterizado por uma rima entre os dois versos do dístico, mudando na estrofe seguinte. O exemplo dado acima é desse tipo de rima. Já o esquema de rimas do

¹⁰ Em tradução livre minha: escute esta flauta ney e seu lamento \ ela conta sobre as separações \ pois desde que me cortaram do leito do rio \ homens e mulheres lamentam junto ao meu canto agudo

gazel/casida é usado em poemas líricos e panegíricos, sendo caracterizado pela monorrima nos versos pares. Esse é o caso do próximo exemplo:

Yāri andar kas nemibinim, *yārānrā če šod?* *a*

Dusti key āxer āmad, dustd*ārānrā če šod?* *a*

Āb-e heyvān tiragun šod, Xezr-e farroxpey kojāst? *x*

Gol begašt az rang-e xwad, bād-e bah*ārānrā če šod?* *a*

Como pode ser visto, há uma rima entre os dois *mesrā* do primeiro *beyt* do poema. Em todos os *beyt* subsequentes, até o final do poema, o primeiro *mesrā* não possui rima e o segundo *mesrā* segue a mesma rima do primeiro *beyt*. É esse o esquema de rimas utilizado em todos os poemas traduzidos neste trabalho. Em contraste com a rima, o refrão é um segmento que se repete preservando o mesmo significado. Enquanto a rima é obrigatória nas formas poéticas do persa clássico, o refrão é opcional e pode, inclusive, ser colocado antes ou depois da rima.

Especialmente no gazel, onde cada dístico pode formar uma unidade de sentido sem nenhuma relação direta com os outros, o refrão é um elemento recorrente que pode ter a função de unificar a temática do poema. No gazel exemplificado acima, onde o eu lírico lamenta o mal estado e desgoverno de sua cidade, “*če šod*” (em tradução livre “o que aconteceu?” ou “o que houve?”) liga todos os seus lamentos e reflexões. O refrão também pode ser utilizado, no entanto, como um elemento fônico que contribui para as assonâncias do poema, como no caso do gazel 367, traduzido nesse trabalho.

2.1.3

Cesuras

Cabe aqui abordar a questão da presença de cesuras regulares na poesia persa, já que isso será relevante para as soluções formais adotadas na tradução. Utas identifica a presença de pausas regulares em muitos dos padrões métricos utilizados na poesia persa, citando o exemplo do gazel 3 de Hafiz, que utiliza o metro *hazaj-e sālem*, afirmando que “it falls nicely into a pattern characterized by something like a caesura in the middle of each half-line [isto é, metade de cada *mesrā*]” (UTAS, 2009, s. p.). Nesse trabalho, dois dos poemas traduzidos, o gazel 1 e o gazel

367, utilizam o mesmo metro e também apresentam tais cesuras regulares. No caso do gazel 367, trata-se de pausas extremamente regulares marcadas por rimas internas. No entanto, apesar de podermos identificar tais pausas regulares, infelizmente sua existência não foi teorizada pelos prosodistas da época, de modo que não se pode ter certeza da sua prevalência. Como afirma Utas: “This type of caesura is not theoreticized in the classical tradition and it must be regarded as an optional stylistic element, if at all consciously applied” (UTAS, 2009, s. p.).

2.2

Versificação em português

Esta seção vai abordar, principalmente, as soluções formais adotadas para verter o gazel persa para o português. Uma das premissas da minha tradução é buscar adaptar, ou encontrar equivalentes, para os elementos formais da poesia persa – os principais desafios nesse sentido são os tamanhos dos versos e a monorrima. Naturalmente, a opção pela adaptação não é a única possível: há a possibilidade, por exemplo, da tradução em prosa – como a de De Fouchécour, citada bastante durante esse trabalho – ou de traduzir usando o verso livre, como fez Franklin Lewis em suas traduções de Rumi.

Uma opção bastante recorrente na língua inglesa e na língua alemã foi a tradução em heptassílabos ou octossílabos – essencialmente dividindo as 14-16 sílabas do verso do gazel em dois versos de 7 ou 8 sílabas, com estrofes de quatro versos em vez de dois. As traduções de poemas de Hafiz feitas por Joseph von Hammer-Purgstall para o alemão, até hoje bastante respeitadas (TAFAZOLI, 2002, s. p.), utilizam soluções variadas, incluindo algumas que reproduzem os dísticos do gazel, mas a grande maioria adota o hepta ou octossílabo em estrofes de 4 versos. Dick Davis, que produziu outra tradução bastante referenciada nesse trabalho, adota soluções variadas, mas muitas delas se enquadram nessa mesma forma.

Não há uma escolha certa – no entanto, cada tradutor precisa fazer as suas escolhas, olhando para o texto fonte e decidindo o que considera mais importante. Em minha escolha, fui influenciado pelas traduções de Haroldo e Augusto de Campos, que geralmente prezam por uma maior correspondência formal entre texto fonte e texto traduzido.

Vale ressaltar que o gazel é uma forma que já foi empregada em várias línguas ocidentais. Manuel Bandeira e Paulo H. Britto demonstraram que é possível se trabalhar com a estrutura formal geral do gazel em português, com seus poemas “Gazal em Louvor de Hafiz” e “Gazel”, respectivamente. Em inglês, Adrienne Rich escreveu duas séries de gazéis: *Ghazals (homage to Ghalib)* e *The Blue Ghazals*¹¹, adaptando as convenções e a forma do gazel ao seu verso livre. Ainda na língua inglesa, James Clarence Mangan (1803-1849) e James Ellroy Flecker (1884-1915) também escreveram gazéis.

Poetas de língua alemã também escreveram gazéis, incentivados pelo *West-östlicher Divan*. August von Platen (1796-1835), Friedrich Rückert (1788-1866) e Georg Daumer (1800-1875) todos escreveram gazéis, geralmente buscando adaptar a forma do gazel. Segue um exemplo de von Platen, que foi transformado em um *lied* por Schubert¹²:

Der Strom, der neben mir verbrauchte, wo ist er nun?
Der Vogel, dessen Lied ich lauschte, wo ist er nun?

Wo ist die Rose, die die Freundin am Herzen trug,
Und jener Kuß, der mich berauschte, wo ist er nun?

Und jener Mensch, der ich gewesen, und den ich längst
Mit einem andern ich vertauschte, wo ist er nun?

Como tradutor, considere importante que os poemas traduzidos pudessem ser reconhecidos como gazéis, e não somente como traduções de gazéis, buscando adaptar ou reproduzir sua rima e estrutura formal. Um outro fator também pautou minha decisão de buscar uma maior proximidade formal: como descreverei na seção seguinte, o gazel muitas vezes pode ser caracterizado como atomístico. Isto é, os seus dísticos não se seguem linearmente, podendo parecer desconexos. Segundo Ehsan Yarshater, no entanto, é a estrutura formal que ajuda a manter a coesão do gazel: “the *ghazal* is, however, held together by a robust formal frame made of a single quantitative, rhythmical meter, and a single rhyme throughout” (YARSHATER, 2006, s. p.).

¹¹ A primeira série pode ser encontrada em *Leaflets* (1969) e a segunda em *The Will to Change* (1971).

¹² Exemplo extraído de <https://www.oxfordlieder.co.uk/song/1077>. Acesso em 03/2020.

Há que se ressaltar, também, as normas tradutórias de cada polissistema literário: enquanto na França e em Portugal, por exemplo, a maioria das traduções de poesia são em prosa, no Brasil é geralmente esperado que traduções de poesia sejam em verso, com alguma correspondência formal. Como um dos objetivos desse trabalho é justamente buscar difundir a poesia de Hafiz (e a poesia persa, de uma forma geral), faz sentido realizar a tradução de uma forma que será aceita pelo público leitor de poesia no Brasil.

O principal problema de uma tradução que busca maior correspondência formal é o tamanho dos versos: a poesia lusófona não oferece nenhum verso de tamanho semelhante, o mais próximo sendo o alexandrino de 12 sílabas. A solução encontrada foi utilizar os versos compostos empregados por Britto (2017) em sua tradução de “Crusoe in England” de Elizabeth Bishop. O resultado são versos longos que são decupados, por meio de pausas, em versos menores, de tamanhos usuais na poesia lusófona. Um verso de 16 sílabas, por exemplo, poderia ter uma pausa na décima sílaba, formando um verso de 10 sílabas e um de 6.

Ainda resta a questão de onde realizar as pausas nos versos compostos. Os primeiros experimentos com o seu uso levaram a versos “frouxos”, com pausas por demais irregulares¹³. Assim, foi decidido se pautar pelas cesuras regulares presentes em alguns gazéis (expostas logo acima) e estabelecer a cesura no meio do verso como padrão. Decidiu-se, também, utilizar regras análogas às do verso composto espanhol, cujo exemplo mais conhecido é o *alejandrino*, um verso de 7+7 sílabas em que a contagem de sílabas é feita separadamente, isto é, cada hemistíquio é tratado como um heptassílabo¹⁴. Ou seja, cada hemistíquio é metricamente independente (CLARKE, 2012, p. 1347) – Quilis define o verso composto, inclusive, como consistindo em dois versos (QUILIS, 1968, p. 45).

¹³ Para um exemplo, ver comentários ao gazel 262.

¹⁴ É importante notar que o heptassílabo espanhol é equivalente a um hexassílabo português, devido a diferenças na contagem de sílabas. O sistema métrico espanhol é, no geral, semelhante ao português, só podem surgir diferenças de contagem de sílaba em caso de versos que terminem com palavras oxítonas ou proparoxítonas. Para mais detalhes, ver “Métrica Española”, de Antonio Quilis.

O resultado do uso dessas regras na tradução é que as duas metades do verso são mais equivalentes metricamente, soando como dois versos distintos. Como exemplo, segue a escansão de um verso da minha tradução¹⁵:

- \ / - - / - / - || - / - / - - - / -

Porque o amor parecia fácil, mas logo veio o descaminho.

Seguindo as regras expostas acima, considero que esse verso composto tem 8+8 sílabas, para um total de 16. Se seguíssemos as regras tradicionais da poesia lusófona, o total seria de 17 sílabas, 9+8, pois contaríamos a sílaba /il/ de “fácil”, na primeira metade do verso.

Nos poemas com cesuras regulares no original – como é o caso do exemplo acima, retirado do *gazel 1* – mantenho a mesma regularidade, com pausas estritamente na metade do verso. Nos poemas que traduzi, esse é o caso do *gazel 1* e do *gazel 367*. Em casos de poemas que não apresentem pausas regulares, me permito mais variação na localização da pausa, mas evito variações muito grandes: em um verso com 16 sílabas, por exemplo, geralmente a variação máxima que permito é o primeiro hemistíquio com 10 sílabas e o segundo com 6 – e vice versa. Nesses casos de versos sem pausas regulares, também me permito, ocasionalmente, versos com uma sílaba a mais e uma sílaba a menos. Isso é justificado parcialmente pelo próprio texto fonte e sua prosódia, onde o uso de uma sílaba muito longa no lugar de uma longa e uma breve ou o uso de uma sílaba longa para substituir duas breves pode alterar a quantidade de sílabas presente em um determinado verso.

Em termos de resultados sonoros, esta solução vai ao encontro das traduções em octossílabos e heptassílabos tão populares no alemão e no inglês: no caso de um verso com pausas regulares, os dísticos de versos compostos com 16 sílabas (8+8) são iguais a estrofes de quatro versos de 8 sílabas. No entanto, acredito que a solução adotada por mim apresenta algumas vantagens em relação aos quartetos de 8 sílabas: em primeiro lugar, permite manter o mesmo esquema de rimas *aa xa*; em segundo, preserva o aspecto gráfico do *gazel persa*, caracterizado por seus longos versos, dispostos em dísticos; em terceiro, permite uma variação no tamanho dos hemistíquios que não compromete o tamanho dos versos como um todo: isto é, um

¹⁵ Na escansão “-“ denota uma sílaba átona, “/” um acentoônico primário e “\” um acentoônico secundário, enquanto “||” denota uma pausa.

verso composto com 9+7 sílabas tem o mesmo tamanho que um verso composto com 8+8, dando mais flexibilidade ao tradutor.

É importante admitir que, ao tomar como norma a divisão no meio do verso, estou universalizando uma característica que não ocorre em todos os poemas no original: enquanto há vários poemas no original que possuem cesuras marcadas na metade, este não é sempre o caso. Há vários poemas, por exemplo, que possuem 15 sílabas e pausas menos marcadas e menos regulares. Às vezes as pausas são quase impossíveis de determinar, devido à ausência de marcações de pontuação no original e da não-teorização acerca das pausas por parte dos prosodistas tradicionais.

Acho que nesse caso, entretanto, devemos priorizar a qualidade textual da tradução – ficou claro, ao longo do desenvolvimento do trabalho, que tomar a cesura na metade como norma produzia poemas de melhor qualidade textual. É de se esperar que mudanças seriam necessárias em uma adaptação entre sistemas tão díspares metricamente.

O último elemento importante a ser ressaltado é a rima. Minhas primeiras tentativas foram realizadas com a rima completa¹⁶ – no entanto, rapidamente se tornou evidente que o uso de uma monorrima completa engessaria demasiadamente a tradução. Assim, decidiu-se pegar emprestado mais um elemento da poesia espanhola: a rima toante. Na rima toante, se rima somente a vogal tônica e as vogais átonas posteriores a ela, ignorando-se as consoantes no que tange a rima. O poeta brasileiro que mais utilizou a rima toante foi João Cabral de Melo Neto. Segue um exemplo de “Morte e Vida Severina”, onde as rimas ocorrem nos versos pares:

(...)

Somos muitos Severinos
iguais em tudo na vida:
na mesma cabeça grande
que a custo é que se equilibra,
no mesmo ventre crescido
sobre as mesmas pernas finas

¹⁶ Novamente, ver comentários ao gazel 262.

e iguais também porque o sangue,
que usamos tem pouca tinta.
(...)

A grande vantagem da rima toante é dar mais liberdade ao tradutor e ao mesmo tempo manter uma forte assonância. Uma outra opção seria a de usar outras variedades de rima incompleta, como a rima que se limita à vogal tônica da sílaba – o que me daria ainda mais liberdade. Contudo, julguei que usar tais rimas implicaria em uma perda grande demais em termos de som, correndo o risco de se tornar uma mera formalidade – o que geralmente não ocorre no original, onde as rimas são, ao meu ouvido, uma presença forte em termos sonoros. Assim, decidi reservar os outros tipos de rima incompleta para serem usadas somente como rimas internas.

2.3

Sobre a romanização

Há uma variedade de sistemas de romanização do persa disponíveis; nesse trabalho, uso o sistema oficial da ONU e da República Islâmica do Irã, instituído em 2012¹⁷. Esse sistema tem suas desvantagens: muitas das letras de origem árabe são romanizadas como a mesma letra, e o sistema não é reversível – isto é, não é possível se chegar ao texto original no alfabeto perso-arábe por meio da romanização –, pois é baseado na pronúncia. Por outro lado, sua grande vantagem é justamente essa: é um sistema bastante próximo da pronúncia corrente do persa, de modo que aproxima mais facilmente o leitor do som dos poemas, pelo menos na forma como são falados atualmente¹⁸. Como este trabalho já inclui o texto no alfabeto original, suas desvantagens não são problemas.

É importante ressaltar que o texto fonte não possui nenhuma marca de pontuação. Em casos de frases que interpreto como sendo interrogativas, acrescento entre colchetes um ponto de interrogação, geralmente explicando minha interpretação nos comentários.

¹⁷ O documento detalhando o sistema pode ser encontrado aqui: https://www.eki.ce/wgrs/roml_fa.pdf

¹⁸ O persa se alterou e perdeu algumas de suas vogais ao longo dos séculos, e não há completa certeza de como esses poemas eram falados em sua época. O dialeto persa usado no Afeganistão, denominado de *dari*, manteve algumas dessas vogais.

Nas citações, mantenho a romanização usada pelo autor, para facilitar buscas e referências.

Seguem abaixo duas tabelas detalhando o sistema, uma para as consoantes e outra para as vogais:

Consoantes:

Alfabeto perso-árabe	Romanização	Pronúncia
ا	¹⁹	
ب	b	/b/
پ	p	/p/
ت	t	/t/
ث	s	/s/
ج	j	/dʒ/
چ	č	/tʃ/
ح	h	/h/
خ	x	/χ/
د	d	/d/
ذ	z	/z/
ر	r	/r/
ز	z	/z/
ژ	ž	/ʒ/
س	s	/s/
ش	š	/ʃ/
ص	s	/s/
ض	z	/z/
ط	t	/t/
ظ	z	/z/
ع	‘	/ʔ/

¹⁹ O *alef* é uma consoante que “carrega” vogais quando posicionada no início de uma palavra – ver tabela de vogais.

غ	q	/ɤ/
ف	f	/f/
ق	q	/ɢ/
ك	k	/k/
گ	g	/g/
ل	l	/l/
م	m	/m/
ن	n	/n/
و	v	/v/
ه	h	/h/
ی	y	/j/

Vogais:

اَ ; آ	a	/æ/
اِ ; اِ	e	/e/
اُ ; و	o	/o/
آ ; ا	ā	/ɒ:/
و	u	/u:/
ی	i	/i:/
و	ow	/ow/
ی	ey	/ej/

O gazel

O objetivo dessa seção é fornecer ao leitor uma breve introdução ao universo do gazel no que tange a poética hafiziana. Tal introdução é importante porque as convenções da poesia lírica persa do século XIV são distintas das convenções líricas da poesia europeia (DAVIS, 2019, p. xvi; ARBERRY, 1946, p. 703). Naturalmente, em se tratando de uma forma poética que foi utilizada por centenas de anos por uma variedade de poetas de regiões e culturas diferentes, estaria muito além do escopo desse trabalho realizar uma análise aprofundada ou abrangente – o objetivo aqui é simplesmente situar o leitor no contexto poético em que os poemas se inserem.

Esse contexto é especialmente relevante porque a força das convenções é muito presente na poesia persa, e, segundo Ewell-Sutton, a margem de manobra disponível a um poeta persa era menor do que o que estamos acostumados na poesia ocidental, de modo que o seu gênio se mostrava no tratamento que dava às convenções e à forma como explorava as sutilezas da forma (EWELL-SUTTON, 2011, p. 19). No entanto, como ressalta Yarshater, é importante não confundir a influência dessas convenções com falta de diversidade e criatividade:

The great masters of the *gāzal* exhibit distinctive features that mark their different personalities and styles. For instance, Sa‘di (circa 1193-1290) has written some *gāzals* that celebrate the joys of union with the beloved, and the rhythmic music of his *gāzals* counteract the somber mood induced by the privation of the lover, while in Hafez, his philosophical musings, his love of wine motifs and inebriation, his satirical jibes at the hypocritical figures of the religious establishment, and the relatively restrained musical tone of his *gāzals* mitigate against his despondent amorous yearnings (YARSHATER, 2006, s. p.).

3.1

Características gerais do gazel

غزل ou *qazal* (na romanização persa corrente) é uma palavra de origem árabe cuja raiz significa fiar (DE BRUIJN, 2012, s. p.) – uma metáfora para conversas amorosas ou flerte. O gazel compartilha sua estrutura formal e alguns de seus elementos temáticos com o casida, um poema panegírico onde o eu lírico elogia e expõe as virtudes de um patrono, se colocando em uma posição de inferioridade.

Devido à posição de muitos poetas como poetas de corte, o casida foi uma forma muito popular nas regiões de língua árabe e se espalhou para o Irã, onde também conquistou grande popularidade. Devido à escassez de fontes, não se tem certeza das origens exatas do gazel, ainda que pareça provável que ele tenha sido influenciado pelo casida e pela poesia de corte árabe (DE BRUIJN, 2000, s. p.).

Por volta do século XII o casida começa a decair em popularidade e começar a ser substituído pelo gazel, que se distinguiu por adotar um tom explicitamente erótico e amoroso – em vez do eu lírico se inferiorizar perante um patrono, ele se prostra perante um amado. As dinâmicas de poder entre um poeta e seu patrono foram transformadas nas dinâmicas de poder entre amante e amado. O gazel também se distinguiu por adotar um tom mais íntimo, enquanto o casida muitas vezes possuía um tom mais épico e declamatório (LEWIS, 1995, p. 11). É importante notar que o casida nunca desapareceu, somente perdeu espaço para o gazel – além disso, gazéis também foram usados e compostos com fins panegíricos, inclusive por Hafiz. Outra diferença crucial entre o casida e o gazel é que enquanto esse último geralmente tem no máximo 14 estrofes, o casida pode ser muito maior.

Enquanto na literatura árabe o termo gazel tem significado mais genérico, podendo denotar qualquer tipo de poesia amorosa, na literatura persa o gazel se tornou uma forma específica dotada de estrutura formal, temas, imagens e convenções particulares (DE BRUIJN, 2000, s. p.; YARSHATER, 2006, s. p.). Ainda que possamos analisar sua forma e sua temática separadamente, é importante frisar que os dois se tornaram indissociáveis no gazel – ao contrário do *robā'i*, por exemplo, que pode ser usado para uma variedade de temáticas (LEWIS, 1995, p. 4). É a esse gazel, o gazel persa, também conhecido como “gazel técnico” (DE BRUIJN, 2000, s. p.), que me refiro com o uso do termo gazel. Gazéis passaram a ser uma ocorrência comum nos divãs dos poetas persas a partir do século XI, mas só foi no século XII, com Sa'di, um poeta persa de Xiraz, que o “gazel técnico” se estabeleceu como a forma padrão desse gênero lírico (idem), obtendo uma posição dominante na poesia lírica persa.

3.1.1

A temática do gazel

Em termos temáticos, o amor e a separação são os elementos essenciais do gazel, com a figura do amado tendo grande importância. O eu lírico geralmente exalta a beleza de um amado, e lamenta a sua própria insuficiência como pretendente aos seus afetos, assim como sua separação dele. O amado geralmente é arrogante ou indiferente, na pior das hipóteses sendo beligerante e provocador.

Este amado geralmente é uma figura abstrata e anônima (YARSHATER, 2006, s. p.) – nas poucas vezes que é descrito fisicamente, geralmente tem características masculinas e adolescentes. No entanto, é importante notar que esse raramente é o caso – não há nenhum poema traduzido nesse trabalho que possua uma descrição física precisa do amado. São mais comuns descrições exageradas e metafóricas, como compará-lo à lua cheia ou ao sol, dizer que sua figura é esbelta como o cipreste, suas bochechas ou lábios vermelhos como a rosa; sua sobrancelha é comparada ao mirabe²⁰ da mesquita e outros objetos curvos e belos.

O amado é muitas vezes chamado de “amigo”, “*dust*” ou “*yār*” no original em persa – duas palavras que se sobrepõem bastante em termos de significado. Nesse caso, o uso de “*dust*” ou “*yār*” denota uma concepção de amigo próxima à da lírica medieval galego-portuguesa: de alguém que amamos, alguém que é objeto de desejo, um amante. “*Dust*” e “*yār*” podem ser variavelmente traduzidas como “amigo”, “companheiro”, “amante”. A definição de “*dust*”, de acordo com Steingass, é a seguinte: “A friend; a lover; a mistress, sweetheart;” (STEINGASS, 1892, p. 544); enquanto a de “*yār*” é: “A friend, lover, companion, comrade; an assistant, defender; a mistress; equal;” (STEINGASS, 1892, p. 1525). É importante frisar que apesar de serem formas muito comuns de se referirem ao amado, nenhum desses termos pode ser considerado um sinônimo para ele. Isto é, tais termos não se referem sempre ao amado, somente o contexto do verso e do poema poderá informar se o “amigo” ou “companheiro” se trata do amado ou não. No entanto, ao se ler a tradução é importante se ter em mente que essa acepção mais antiga de “amigo” é um significado possível e, às vezes, provável.

²⁰ Para mais detalhes, ver comentários ao gazel 41.

O eu lírico, como se deve imaginar, geralmente ocupa a posição do amante. Apesar da indiferença e crueldade do amado, ele permanece fiel e dedicado ao seu amor, esperando no limiar de sua porta ou na entrada de sua rua para conseguir ver brevemente seu rosto ou cachos, ou sentir seu perfume. Ele lamenta sua separação, e anseia por sua união com o seu amado (YARSHATER, 2006, s. p.). O eu lírico é caracterizado por estar completamente absorto no amor, abandonando a razão, as normas da sociedade e da religião ortodoxa. Algumas pessoas podem ajudar ou aconselhar o eu lírico em sua jornada pelo amor, entre elas o velho mago, o taverneiro, o copeiro e seus amigos – muitas vezes pertencentes ao mesmo sarau ou círculo literário. Tais figuras serão discutidas em mais detalhe nos comentários das traduções.

Nos sofrimentos do amor, o amante muitas vezes se refugia na taberna e no vinho. O vinho é um elemento contrário à religião islâmica que era tolerado nos gazéis, representando uma ligação com a cultura pré-islâmica do Irã – o vinho era sagrado para o zoroastrismo e a produção e consumo de vinho eram comuns no império sassânida. Ao que tudo indica, este foi um hábito cultural que permaneceu apesar da proibição islâmica do álcool, especialmente nos centros urbanos e nas cortes – o habitat do poeta persa. O taverneiro é frequentemente apresentado como um sábio que dá conselhos ao eu lírico sobre como lidar com as dores do amor.

Particularmente importante na poética hafiziana é o *rend* e o *rendi*, que podemos traduzir como o “libertino” e a “libertinagem”. A figura do *rend* se caracteriza por seu desrespeito às normas da sociedade e um desprezo ao falso moralismo e hipocrisia da religião formal e seus pregadores (LEWIS, 2002, s. p.). O *rend* é, naturalmente, associado ao vinho e à devassidão, que trazem o escárnio da sociedade convencional e a má reputação.

No entanto, o *rend* não se importa com o seu mau nome e, na verdade, abraça essa condição: para ele, é preferível viver verdadeiramente e ser o que se aparenta do que falar uma coisa e fazer outra. De fato, uma característica recorrente da poética hafiziana é retratar, de maneira antinomial, o *rend* como um símbolo de virtude e respeito.

Hafiz geralmente se identifica com o *rend*: nos dois poemas desse trabalho em que o *rend* é mencionado diretamente (os gazéis 246 e 262) o eu lírico afirma

ser um deles. Mesmo quando o *rend* não é citado, seu espírito de devassidão e ceticismo permeiam a poética hafiziana (LEWIS, 2002, s. p.; YARSHATER, 2006, s. p.). Esse louvor à libertinagem faz parte de um tropo recorrente na poética hafiziana, onde se opõe figuras de autoridade a figuras de autenticidade, estas últimas sempre se tratando de figuras da contra cultura. Do lado da autoridade temos figuras como o asceta e o pregador e do lado da contra cultura temos o velho mago, o copeiro e o libertino. Finalmente, a libertinagem hafiziana também é, controversamente (idem), associada ao misticismo sufi – algo que será discutido mais a frente na seção sobre sufismo.

3.1.2

O “fecho” do poema e o *taxallos*

Vale a pena comentar brevemente sobre o uso do pseudônimo do poeta – *taxallos* – no encerramento do poema, uma característica presente na grande maioria dos gazéis de Hafiz, quase sempre em um dos versos da última estrofe. O propósito desse dispositivo poético é dar ao poema uma assinatura e um belo “fecho”, que nem sempre está conectado com a temática central do poema.

O propósito prático de tal dispositivo é de, realmente, assinar o poema: como os gazéis eram geralmente transmitidos oralmente, a inserção do pseudônimo do poeta no poema era uma forma de explicitar o seu autor a quem o está ouvindo – alguém que poderia, potencialmente, retransmiti-lo. Muitas vezes o poeta se gaba de suas habilidades de composição, em outras retoma a temática central do gazel – muitas vezes se censurando. O uso que Hafiz faz do *taxallos*, de modo geral, não é diferente do seu uso por outros poetas (DE BRUIJN, 2002, s. p.).

3.1.3

Unidade estrutural

Cada dístico do gazel é uma unidade de sentido: não há enjambement entre dois dísticos e muitas vezes os dísticos podem ter sua ordem alterada sem que isso prejudique demais a compreensão do poema. Segundo de Bruijn “Of the particularities of style and language, by far the most important is the tendency to treat individual lines as separate units, which greatly increased in the course of the

gāzal's long history" (DE BRUIJN, 2000, s. p.). Há, de fato, uma tendência entre os comentaristas, sejam iranianos ou não, de analisar cada estrofe individualmente, tratando cada dístico de forma atomística.

No entanto, essa característica foi muito exagerada por comentaristas ocidentais, que chegaram a afirmar que o gazel era desconexo, fruto de uma mente oriental de natureza sensual e mística, seus autores inspirados em sonhos ocasionados pelo haxixe (LEAF *APUD* ARBERRY, 1946, p. 704). Tal visão orientalista²¹ foi cristalizada pelo uso da frase "*oriental pearls at random strung*" numa tradução do gazel 3 de Hafiz por Sir William Scott, a palavra "*random*" uma franca adição sem nenhuma justificativa no original (ARBERRY, 1946, p. 703). Apresentada como uma tradução, parecia uma admissão do próprio poeta de que os dísticos e seu ordenamento eram aleatórios, sem nenhum cuidado artístico em relação a como poderiam se relacionar. Como afirma Arberry: "Hafiz, who was using a most apt and happy (and, indeed, most customary) image to describe his own meticulous craftsmanship, was by Jones misrepresented as confessing himself a casual, careless jeweller of words" (ARBERRY, 1946, p. 703).

O fato é que muitas vezes é necessário abordar a unidade do poema por outra perspectiva que não a de uma unidade linear. Segundo Arberry, a unidade é principalmente temática: o poeta escolhe dois ou três temas e os desenvolve – relacionando e contrastando-os – de maneira variada ao longo do poema, formando um padrão de símbolos, imagens e sons. Arberry argumenta que devemos encarar a unidade de um gazel como sendo análoga à unidade encontrada nos mosaicos produzidos pela arte islâmica (ARBERRY, 1946, p. 705) – outra comparação possível seria com a forma "tema com variações" da música clássica europeia, onde um tema é introduzido e é tratado de formas diferentes ao longo do decorrer da peça.

Vale a pena frisar, contudo, que muitas vezes há, de fato, uma linearidade nos gazéis: pode-se citar os exemplos dos gazéis de número 22 e 164, que apresentam passagens que podem ser consideradas narrativas, onde podemos ler que um dístico apresenta uma relação de continuidade com o outro. Não é bom ser

²¹ Para mais detalhes, ver Said (2012).

categórico demais, e é importante ter em mente que o *gazel*, apesar de suas convenções, é uma forma que dá margem à criatividade e inventividade do poeta.

3.1.5

Gênero no *gazel* e na língua persa

É importante ressaltar que as convenções do *gazel* são tradicionalmente homoeróticas e pederásticas – nas poucas vezes que o amado é descrito fisicamente, ele possui características masculinas e jovens. Há que se fazer, no entanto, uma ressalva importante que justifica algumas escolhas feitas durante a tradução. Parte do problema ao redor de retratar uma amada e não um amado em um *gazel* era que a descrição de figuras femininas em poemas feitos para declamação em público era considerada imoral:

Given the confinement of women to their homes in Islamic Persia, and the obligation to wear veils in public, even the mere mention of their name, let alone a description of their features, was considered against public morality and injurious to the concept of chastity. It is understandable, therefore, that addressing amorous feelings towards them could not be permitted in *ġazals*, which were often meant to be sung in friendly gatherings or at parties (*bazms*). Paradoxically, whereas the description of wine-drinking and intoxication, although anti-Islamic, became from the outset one of the salient themes of Persian lyric poetry, this privilege was not extended to the description of women or the expression of amorous feelings towards them. Any portrayal of heterosexual love remained anti-social and offensive to the manly honor of a woman's male relations. In narrative poetry, exemplified by Faḳ-r-al-Din As'ad Gorgāni's *Vis o Rāmin* and Nezāmi's romances, however, a female beloved could be described with impunity (YARSHATER, 2006, s. p.).

No entanto, o persa é uma língua com pouquíssimos marcadores de gênero – sequer os pronomes os possuem. Portanto, em persa os *gazéis* podem ser interpretados da maneira que o leitor desejar, já que o amado é geralmente uma figura abstrata. Como afirma Dick Davis:

Persian poetry, when it focuses on physical appearance, only occasionally mentions sexual characteristics (such as a girl's breasts, or a boy's incipient beard). Descriptions of beauty tend to be androgynous, ambisexual; there is usually no way of telling whether a boy or a girl is being talked about (DAVIS, 2019, p. xxiii).

Isto em si já apresenta um desafio para o tradutor, já que na maioria dos casos, será necessário definir o gênero do amado – deve ele se pautar pelas normas culturais do Irã medieval, aonde o *gazel* era lido e composto como sendo sempre

homossexual para não ofender a moral pública, ou adotar alguma outra solução? Dick Davis, em sua tradução de gazéis de Hafiz, Jahān Khatun e Obayd-e Zakani decidiu por traduzir 50% com um amado e 50% com uma amada, exceto quando o poema dá indícios claros do gênero. Para justificar sua escolha, Davis afirma que:

Despite the fact that the conventions of the short love poem in Persian presuppose a pederastic relationship (and it's true that, when on the rare occasions gender identity or sexual characteristics are mentioned in such poems, it's usually clear that a boy rather than a girl if being referred to), I believe it is a mistake to be too dogmatic about this. In the same way some Victorian commentators and translators tended to bowdlerize these poems by making them always about girls, a blanket insistence that they are always about boys seems to me to be equally tendentious. I believe the situation was probably similar to that which we find in Horace and Obayd (and to some extent Jahan Khatun): both genders are being talked about, sometimes one, sometimes the other, and sometimes it isn't of major importance which – the real subject is longing and desire, polymorphous and overwhelming – and the lack of gender specificity in Persian makes this not only possible but likely (DAVIS, 2019, p.xxiv).

Em termos funcionais, um leitor de persa pode ler um poema e imaginar o gênero que quiser. Como é de se imaginar, essa é uma questão que apresenta desafios quando se pretende traduzir para uma língua em que o gênero está quase sempre presente, como é o caso do português. Não há uma solução fácil. Sente-se na pele a afirmação de Jakobson que as línguas não limitam o que podemos dizer, mas nos obrigam a expressar determinadas informações (JAKOBSON, 2007, p.69). No caso do português, não há uma maneira aceita ainda, num nível literário, de expressar ambiguidade de gênero, ou gênero neutro.

Acredito ser importante adaptar, de alguma forma, esse aspecto linguístico do persa que se manifesta nos gazéis, priorizando uma equivalência funcional. Para mim, tal característica é acolhedora ao leitor, como corrobora Yarshater: “Any reader can read in the Persian *ghazal* a description of his own ideal sweetheart” (YARSHATER, 2006, s. p.). Assim, nas minhas traduções busco alternar o gênero do amado, mas não busco exatamente uma divisão ao meio como Davis. Sempre que possível, tento deixar o gênero do amado oculto (o que, infelizmente, não é muito comum) – quando preciso defini-lo, geralmente opto pelo gênero masculino, em respeito às convenções homoeróticas do *ghazal*, mas também defino alguns “amado/as” como “amada” em reconhecimento às possibilidades de leitura que existem no original.

3.2

Sufismo e poesia mística persa

Para além da questão do gênero, certos desenvolvimentos do gazel acabaram introduzindo um novo universo de significado nessa forma poética. A partir do século XIII, em um movimento que acompanhou a expansão do sufismo por terras de religião islâmica, começou-se a utilizar a temática do gazel para escrever poesia mística, com significados sufistas.

3.2.1

O sufismo, brevemente

É importante ressaltar que o sufismo é um caminho espiritual que existe até hoje e se manifesta de muitas formas, e não há nenhuma pretensão de universalidade, tão somente descrever pontos recorrentes na filosofia e poesia sufi. Não se sabe a data exata do surgimento do sufismo, mas um de seus primeiros mestres foi Rabia, uma mulher que viveu durante a segunda metade do século VIII – isto é, menos de duzentos anos após Maomé.

No cerne do misticismo sufi está a ideia de que Deus é universal e, ao mesmo tempo, está presente em cada indivíduo. A filosofia sufi afirma tanto a transcendência (*tanzih*) quanto a imanência (*tashbih*) de Deus (ALMOND, 2004, p. 9). Deus só pode ser atingido por meio da autoaniquilação, a destruição do seu próprio ego e senso de individualidade. É a destruição do ego que cria espaço para a experiência e percepção do divino que está em tudo, e é tudo. Tal experiência leva à união com Deus – algo que sempre esteve presente, porém enterrado embaixo dos edifícios do ego. Mansur Al-Hallaj, um sufi do século IX, ficou famoso por afirmar que “eu sou a Verdade”, ato pelo qual foi torturado e executado após ter recusado a remissão²² (ERNST, 2016, p.61) – pelo menos essa foi a versão dos fatos que foi popularizada na poesia persa.

²² Para mais detalhes sobre Hallaj, ver comentários ao gazel 136.

Um dos principais agentes dessa busca por iluminação sufi é o amor. É o êxtase do amor pelo mestre espiritual e por Deus que impulsiona o buscador no caminho para a aniquilação do ego. Como afirma Carl W. Ernst:

Perhaps the most common epithets for mystics were drawn from the vocabulary of love and intimate affection. It was a badge of honor for these Sufis to be known as lovers of God, of the Prophet Muhammad, and of their Sufi master. One frequently finds people who are called simply a lover (*muhibb*, *ashiq*) or by one of the common terms for a friend (Persian *dust*, *yar*). The powers of affection were so central to mystical experience that Sufi masters were often known as “masters of the heart” (Persian *sahibdil*, *ahl-i dil*) (ERNST, 2016, p.37).

O sufismo geralmente resiste a tentativas de sistematizar racionalmente seus preceitos muitas vezes contraditórios – a experiência mística estaria além da aquisição racional. É por isso que muito da filosofia sufi não é expressa por meio de tratados filosóficos, mas sim através da poesia e da música. A questão da verdade, em se tratando de uma doutrina espiritual, é muito importante para o sufismo. No entanto, esta não é uma verdade atingida por meio da razão e do conhecimento “dos livros”, mas sim por meio da intuição e da experiência do divino (ERNST, 2016, p. 37; LEWIS, 2014, s. p.). De fato, geralmente a racionalidade excessiva é vista como uma barreira e não um facilitador no caminho espiritual:

But the Persian poets could not ignore intellect’s weakness and incapacity in the face of God Himself; this negative side of ‘*aql* [intelecto, razão] came to be expressed most vocally in discussions of love, which was considered to be opposed to the intellect from early times. The connection between love and madness (*jonun*), and the fact that the latter is the opposite of rationality (‘*aql*, ‘*āqeli*), was clear to everyone; the story of Laylā and Majnun serves as the mythical expression of this understanding (CHITTICK, 1986, s. p.).

Além disso, o caminho sufi quase sempre deve ser trilhado com a ajuda de um mestre (“*pir*”, em persa). A princípio, não seria possível simplesmente ler livros de mestres e pensadores sufis, seguir seus preceitos e atingir a iluminação. É uma filosofia que precisa ser vivida, praticada, experienciada – mais uma razão para o intelecto não ser adequado. Mojaddedi sintetiza bem o pensamento sufi – especificamente o de Rumi – em relação ao mestre:

In common with other Sufi authors, for Rumi the aim of the mystical path is to overcome the self (*nafs*). Rumi explains at length that the way to achieve this is under the guidance of a Sufi master (*pir*; *Maṭnawī* I, vv. 2934-58) who has already completed the path, because no one can overcome the self on their own. He specifically points out the superiority of this kind of discipleship to the fulfillment of ordinary religious

requirements, because of its efficacy for this purpose (Maṭnawī I, vv. 2972-93). The master is needed at various stages in the path for advice about how to navigate the path, both to inspire the beginner (Maṭnawī I, vv. 1399-556), and also to assist at the later stages, when there is the hazard of a fall through pride after mystical accomplishments, as illustrated in the story about the Prophet Moḥammad and Zayd (MOJADDEDI, 2014, s. p.).

Poetas como Rumi (conhecido pelo *Masnavi*), Sa'di (conhecido por suas fábulas e poemas em *Golestan e Bostan*) e Attar (conhecido pela *Conferência dos Pássaros*), também bastante reconhecidos dentro do cânone da língua persa, estavam entre os poetas que começaram a utilizar as convenções amorosas do gazel para escrever poesia com metáforas sufistas. Assim como o eu lírico, o buscador está separado do seu amado, Deus, e anseia pela união com ele. Tudo o que ele pode fazer é se entregar ao amor, abandonando os preconceitos e ditames da sociedade. Dentro dessa temática, certas imagens do gazel adquirem outros significados. O vinho, companheiro constante do eu lírico, se torna uma metáfora para a embriaguez causada pelo amor divino, ou o ensinamento espiritual que possibilita se perder no amor por Deus. Nesse contexto, o amado pode ser tanto um mestre espiritual quanto Deus. O ceticismo com relação à sociedade e suas normas, já presente nos gazéis, se manifesta de forma mais clara como um ceticismo aos ditames da religião formal.

3.2.2

Hafiz, sua poética e o sufismo

Na época de Hafiz, tais leituras já eram comuns e já haviam sido incorporadas ao léxico poético persa. No entanto, os poetas anteriores geralmente enfatizavam uma ou outra interpretação: Rumi, por exemplo, foi o fundador de uma ordem sufi, e ainda que muitos de seus poemas possam ser lidos como poemas de amor conforme as convenções tradicionais do gazel, o tom geral de sua obra claramente é espiritual. O mesmo não se pode dizer sobre Hafiz, como afirma Davis:

The tone in these poets' lyrical works tends to be consistent, focused, often relentless in its concentration; this is true of very few of Hafez's poems, which tend to shift abruptly in tone and register, and can draw on quite different areas of knowledge or experience within just a few lines. Hafez's poems often seem to seek to undermine any sense that there is one truth to be pursued at the cost of all others (which is of course the central tenet of Sufi poetry); his verse frequently slips or swerves from possibility to possibility in a way that is quite untypical of most unequivocally Sufi verse in Persian (DAVIS, 2019, xxxvii).

Até hoje há um debate feroz entre os estudiosos de poesia persa sobre se Hafiz era um sufi ou não. É importante frisar que, ao contrário de muitos poetas sufistas, não há nenhuma evidência histórica de que Hafiz tenha pertencido a uma ordem sufista. Geralmente quando os sufis são mencionados em sua poesia, isso é feito com desprezo e acusações de hipocrisia (DAVIS, 2019, p. xxxvi). Por outro lado, é inegável que há uma corrente de misticismo em sua poesia.

A corrente sufista da qual mais podemos aproximar a poética hafiziana é a *malāmāti*. *Malāmat*, que denota “culpa” (LEWIS, 2002, s. p.), é uma vertente que afirma que para se manter firme no caminho espiritual, é necessário atrair o escárnio e desprezo do mundo. O respeito mundano e o senso de importância que vem com o reconhecimento (externo ou interno) dos avanços espirituais de um místico são vistos como coisas profundamente danosas, pois dão a ele uma autossatisfação que pode prejudicar seu avanço no caminho espiritual. Portanto, o *malāmāti* atrai a infâmia mundana para garantir que não fraquejará no caminho em direção à iluminação – e ele faz isso se comportando como um libertino, como um rend. Os *malāmātis* são representados na poesia persa em um gênero denominado de *qalandariyāt*²³ (YARSHATER, 2006, s. p.), justamente dedicado a esse comportamento antinomiano.

O argumento daqueles que veem Hafiz como um *malāmāti* é de que, como há um louvor ao libertino em sua poesia, mas, ao mesmo tempo, claras referências espirituais, o libertino hafiziano deve ser um *malāmāti*. Segundo Lewis, contudo, Hafiz só usa a palavra “malāmat”, que aparece várias vezes no divã, no seu sentido ordinário de “culpa”. Além disso, sua poética não é completamente consistente com o sufismo *malāmāti*:

A reading of the Divān which suspends judgment on this question might rather see Hafez conducting his persona in arresting and sometimes jolting rhetoric across a continuum, the opposite nodes of which are true spirituality and rebellious non-conformism. We find counsels to be happy and drink, but there is also a profound sadness and pessimism in Hafez. One finds admonitions about the unfaithfulness of the world very similar to what can be seen in ascetic or Sufi poetry, but the remedy of wine drinking often seems a call to drown all-too-real tears, rather than to transcend the lower world. (...) Hafez, in the end, refuses to reveal the real person under his public personae (LEWIS, 2002, s. p.).

²³ “Qalandariyāt” vem de “qalandar”, uma figura semelhante ao rend.

Aproveitando essa última frase de Lewis, exponho a minha interpretação, como tradutor: lendo seus poemas, acredito ser patente a vontade do autor de não ser definido e categorizado como místico ou libertino, de não querer oferecer ao leitor conclusões fáceis. Até mesmo o pseudônimo (Hafiz, palavra árabe e um dos nomes de Deus no Islã, significa “o que preserva” ou “o que guarda”) que escolheu pode significar tanto alguém que decorou o Corão quanto alguém que preserva e transmite uma tradição oral de canto profano (DAVIS, 2019, p. xxxix). Assim como Davis (2019, p. xxx), interpreto que uma das características principais da poética Hafiziana é o uso de significados múltiplos e mutáveis – em um momento, parece que se está falando de Deus, em outro, de uma pessoa; o vinho ora parece ser metafórico e ora parece ser verdadeiro.

3.3

Sobre as fontes

É importante lembrar que, mesmo no caso de um poeta canônico como Hafiz, não há a existência de um texto recebido de seu divã, de modo que as edições modernas são compilações feitas por estudiosos a partir de vários manuscritos. Com mais de mil manuscritos existentes, há variações consideráveis entre eles: poemas a mais ou a menos; poemas com estrofes a mais ou a menos; estrofes em diferentes ordens; diferenças leituras de um ou outro verso.

Ainda que a tradição dos manuscritos nos ofereça uma riqueza em termos de leituras alternativas, estaria além do escopo desse trabalho tratar desse assunto. Assim, por questões de consistência, utilizarei exclusivamente o divã de Hafiz editado por Parviz Nâtel Xānlari, feito a partir de uma análise minuciosa dos 14 manuscritos mais antigos, todos produzidos alguns anos após a morte do poeta. Tende a ser uma das edições mais consultada pelos especialistas (EIR, 2002, s. p.), e é a fonte para a tradução de De Fouchécour, assim como a principal fonte utilizada por Dick Davis que, em alguns casos, utiliza estrofes ou leituras de outras edições.

Assim, o texto original em alfabeto perso-árabe foi todo retirado da edição de Xānlari, e os números dos gazéis seguem os de sua edição. É importante ressaltar que há diferenças de numeração entre as diferentes edições, inclusive entre a edição de Xānlari e a de Qazvini-Qani, a principal edição utilizada durante a primeira

metade do século XX. A melhor fonte nesse sentido é a tradução de De Fouchécour, que lista a numeração de cada poema nas principais edições.

Também vale comentar sobre as traduções que referenciarei durante o trabalho. Serão duas, principalmente: *Faces of Love: Hafez and the Poets of Shiraz* de Dick Davis, em sua edição bilíngue de 2019; *Le Divân: Hâfez de Chiraz* de Charles-Henri de Fouchécour. Estas traduções são especialmente úteis em contraste uma com a outra: enquanto a tradução de Dick Davis é em verso e rimada (em esquemas de rimas variados), adotando uma interpretação primariamente profana de Hafiz, a tradução de De Fouchécour é em prosa, com uma interpretação primariamente mística. Juntas as duas ilustram as variadas possibilidades e interpretações disponíveis ao se verter Hafiz para outra língua. A obra de De Fouchécour é especialmente válida por ser a única tradução integral recente do Divã de Hafiz, feita por um persianista reconhecido e dotada de amplas notas e comentários, inclusive sobre métrica e rima.

Além destas duas, uma outra tradução em prosa é consultada: a de Henry Wilbeforce Clarke, do século XIX. Sua tradução pode ser classificada como um *crib*: é extremamente literal, ao ponto de gerar soluções estranhas em inglês, com clara contaminação da língua fonte. No entanto, essa literalidade é muitas vezes útil em momentos de dúvida, quando é necessário destrinchar passagens particularmente difíceis do texto fonte.

Por último, ressalto os dicionários mais consultados: para o persa, temos *A Comprehensive Persian-English Dictionary*²⁴, de Francis Joseph Steingass, obra do final do século XIX que é excelente para o vocabulário presente na poesia persa clássica. Além disso, o *Wiktionary* também tem uma quantidade surpreendente de verbetes em persa. Finalmente, também há o dicionário *Dehkhoda*²⁵, o mais completo dicionário da língua persa, em edição desde 1931. No entanto, confesso que evito citá-lo salvo quando é realmente necessário: por não se tratar de um dicionário bilíngue, acredito que referências excessivas a ele tornem o trabalho mais hermético e de difícil acesso para pessoas sem conhecimento da língua.

²⁴ A versão online pode ser consultada em: <https://dsal.uchicago.edu/dictionaries/steingass/>.

²⁵ O dicionário *Dehkhoda* pode ser consultado em uma variedade de sites como <https://dictionary.abadis.ir/dehkhoda/> ; <https://vajje.com/> ; <https://www.parsi.wiki/>.

No que tange os dicionários em português, consultei principalmente o *Houaiss* e o *Aulete*, ambos em suas versões online.

4

Poemas e traduções comentadas

4.1

Gazel 1

2	Alā yā ayyohā l-sāqi ader ka'san va-nāvelhā Ke 'ešq āsān nemud avval vali oftād moškelhā	Vem e traz a taça, copeiro, derrama e circula esse vinho! Porque o amor parecia fácil, mas logo veio o descaminho.
4	Be buy-e nāfei kāxer sabā zān torre bogšāyad Ze tāb-e ja'd-e moškinaš če xun oftād dar delhā	A brisa sopra em seu rosto, traz o almíscar dos seus cabelos: Como sangram os corações, por esse momento tão infimo.
6	Be mey sajāde rangin kon garat pir-e muqān guyad Ke sālek bixabar nabwad ze rāh o rasm-e manzelhā	Tinge com vinho o teu tapete, se assim disser o velho mago. Deve entender, o peregrino, as leis e estâncias do caminho.
8	Marā dar manzel-e jānān če amn-e 'eyš [?] čun har dam Jaras faryād midārad ke barbandid mahmelhā	Na estância do meu bem-amado, como posso encontrar alento? Ora já bradam os cincerros: a caravana está partindo.
	Šab-e tārik o bim-e mowj o gerdābi čunin hāyil Kojā dānand hāl-e mā sabukbārān-e sāhelhā	As trevas e as ondas ferozes, o vendaval e o turbilhão! Que sabe desse nosso estado, quem vê da terra o mar bravio?
	Hame kāram ze xodkāmi be badnāmi kešid āri Nehān key mānad ān rāzi kaz u sāzand mahfelhā	Desejos guiaram meus feitos, e meu bom nome foi desfeito! Como manter esse segredo, se nos saraus já é sabido?
	Hozuri gar hamixāhi az u qāyeb mašow hāfez Matā mā talqa man tahwā da'e l-donyā wa-'ahmelhā	Se ainda queres sua presença, ó Hafiz, não te escondas dele! Quando lograres encontrá-lo, faz do mundo um desconhecido.

É emblemático que esse poema seja o primeiro²⁶ do divã, pois encapsula bem a poética hafiziana, servindo como uma boa introdução ao seu universo. O objeto central do poema são as dificuldades e tribulações do poeta e amante (DE BRUIJN, 2002, s.p.) no caminho do amor – seja ele profano ou espiritual (DE FOUCHÉCOUR, 2006, p. 85) – e o eu lírico pode ser tanto alguém com dificuldades amorosas, um místico em busca de Deus ou um poeta em busca de inspiração. Tendo em vista as ambiguidades que Hafiz parece fazer questão de inserir em seus versos, eu diria que as três interpretações são igualmente válidas.

O poema original utiliza o metro v - - - v - - - v - - - v - - -, elencado por De Fouchécour (2006, p. 85) como o quarto mais utilizado por Hafiz em seu divã. Pertencente ao segundo círculo dos prosodistas, chamado de círculo dos metros

²⁶ Não se sabe ao certo quem escolheu a ordem dos poemas do divã de Hafiz – pode ter sido o próprio autor, como pode não ter sido – e há alguma variação entre um manuscrito e outro, mas esse poema é o primeiro tanto no divã editado por Xānlari quanto no de Qazvīni-Qani.

“lentos” devido a maior quantidade de sílabas longas, tal metro consiste na repetição do pé “v - - -” quatro vezes. O uso desse metro é interessante pois a presença dos pés (*arkān*) se faz bastante evidente, ao contrário de outros metros mais complexos – isso faz com que o metro possa ser facilmente dividido no meio, e o resultado é um poema com cesuras bastante regulares, apesar de algumas exceções (ver escansão no apêndice). Esse mesmo metro é utilizado com ainda maior regularidade no gazel 367, que também traduzi neste trabalho.

Adotei uma regularidade de pausas maior que a do original – todos os versos da minha tradução possuem 16 sílabas, com uma pausa na oitava sílaba, seguindo um padrão análogo ao do verso composto espanhol. Justifico isso pelo fato de esse poema ser o primeiro da tradução, de modo que é importante estabelecer claramente o contrato métrico que será seguido, ainda mais quando se usa regras não usuais na poesia brasileira.

Em termos de rima e refrão, o texto fonte tem como rima “*el*” e como refrão o morfema “*hā*”, desinência do plural. Para reproduzir a monorrima em questão usei palavras que terminam com tônica /i/ seguida da vogal átona /o/: vinho, caminho, amigo etc. É uma rima que permite bastante flexibilidade, já que cobre muitas das figuras e imagens presentes na poesia persa, de modo que acabei utilizando-a em outras traduções desse trabalho. Não achei por bem buscar reproduzir o refrão do poema. Ainda que alguns dos substantivos que estão no plural no original também estejam pluralizados na minha tradução, julguei que tentar colocar tais substantivos sempre no final do verso, acompanhando a rima, acabaria por engessar demais a tradução desse poema. Acredito que, ainda que “*hā*” seja tecnicamente um refrão (de acordo com as regras da prosódia persa), seu uso gera principalmente uma assonância.

O poema se inicia e se encerra com um verso em árabe – a prática de se misturar versos em persa com versos em árabe, denominada *molamma*, era algo recorrente na poesia da época, e o fato de isso ocorrer no primeiro e último versos indica um uso estrutural²⁷ e não meramente acidental deste recurso. Em termos de

²⁷ Estrutural aqui denota que tal elemento colabora para a estruturação da forma do poema, não sendo somente um elemento que é usado de forma acidental. Nesse caso específico, tal elemento colabora com a forma do poema para marcar o seu início e o seu fim, conectando-os. Caso os versos em árabe não iniciassem e encerrassem o poema e estivessem localizados em versos sem conexão um com o outro, por exemplo, poderíamos considerar o seu uso como acidental e não estrutural.

tradução, apresenta um desafio: em primeiro lugar, como não conheço árabe, sou obrigado a realizar, efetivamente, uma tradução indireta. Em segundo lugar, é difícil reproduzir o efeito de tal recurso em uma tradução. O árabe tinha uma posição privilegiada dentro da sociedade iraniana da época, sendo a língua da ciência, religião e filosofia, de modo que a inserção de versos em árabe era uma demonstração de refinamento (EWELL-SUTTON, 1986, s. p.). O equivalente mais próximo seria a relação entre as línguas neolatinas e o latim, especialmente no contexto da Idade Média na Europa – mas é importante notar que o persa e o árabe são de famílias linguísticas diferentes (família indo-europeia e família semítica, respectivamente), ao contrário do latim e as línguas neolatinas. Assim, uma possibilidade seria traduzir o primeiro e último verso para o latim, buscando alguma espécie de equivalência funcional na tradução. No entanto, isso também acarretaria uma tradução mais hermética, necessitando de uma tradução para a tradução – além disso, também não domino o latim e seria necessário realizar uma colaboração com outro tradutor, algo que está fora do escopo dessa pesquisa. Acabei optando, portanto, por traduzir tal passagem para o português, de modo que o uso do *molamma* foi perdido. É importante notar que aqui me distancio pontualmente do princípio não-domesticador que norteia a minha tradução devido a necessidades práticas, mas espero no futuro poder realizar uma colaboração com um estudioso do latim para pôr em prática a ideia exposta acima.

Baseei minha tradução indireta principalmente em De Fouchécour, que geralmente é bastante fiel à semântica do texto fonte. Segue abaixo minha tradução, seguida das de De Fouchécour, Dick Davis, e Henry Wilbeforce Clarke (sempre muito literal):

Vem e traz a taça, copeiro, derrama e circula esse vinho!

(NV)

Eh! L'échanson, fais circuler une coupe et présente-la!

(DF)

Come, boy, and pass the wine around –

(DD)

Ho! O Saki, pass around and offer the bowl:

(HC)

Acredito ter conseguido preservar bem o conteúdo semântico original, pelo menos se julgarmos a partir dessas traduções. Esse verso faz uma referência ao ritual realizado para servir o vinho no Irã medieval, onde o *sāqi* (traduzido aqui como “copeiro”) vertia o vinho numa taça e o oferecia a um círculo de pessoas (DE FOUCHÉCOUR, 2006, p. 86). A figura do *sāqi* é importante na poesia persa e recorrente na poesia de Hafiz – geralmente é uma figura que oferece consolo ao eu lírico, socorrendo-o das lástimas do amor. Muitas vezes o próprio *sāqi* é retratado como um objeto de desejo do eu lírico (LEWIS, 2013, s. p.). Conjuntamente com o vinho servido, a figura do *sāqi* é polissêmica – além da interpretação erótica exposta acima, pode ser alguém que desperta o amor por Deus no eu lírico ou uma musa que desperta a inspiração do poeta. Esse motivo literário, já recorrente em épocas antecedentes a Hafiz, ganhou ainda mais força após sua obra, levando ao estabelecimento, nos séculos posteriores, do *sāqi-nāme*, um gênero poético de poemas com 150-300 dísticos onde o eu lírico repetidamente invoca o *sāqi* para servir-lhe vinho (LOSENSKY, 2009, s. p.).

A decisão de como ou se sequer devemos traduzir *sāqi* é, portanto, importante. Edward FitzGerald optou por não traduzir, e as menções ao *saki* (mantendo a grafia utilizada por FitzGerald) são constantes no Rubáiyát, o que acabou por popularizar seu uso em traduções de poesia persa para o inglês (inclusive na tradução de Henry Wilforce Clarke, exposta acima). Franklin Lewis afirma que o uso da palavra original pode estar associada, hoje em dia, ao orientalismo dessas traduções do século XX e XIX:

As for those readers familiar with the meaning of “saki/saqi” derived from translations of Persian poetry, they may be uncomfortable with the overtones this adapted English term has subsequently acquired. “Saki/saqi” may now inadvertently evoke an orientalized presentation of Omar Khayyam and the “East” which was once prevalent in popular Western culture, but is now about as believable and fashionable as the harems depicted in Hollywood films of the silent era through the 1940s. That is to say, “saki” may strongly remind us that the Romantic and post-Romantic translators of Persian held some assumptions we can no longer readily share, and may evoke a colonialist western attitude that modern translators would like to avoid (LEWIS, 2013, s. p.).

Ainda que não ache que o isso se aplique ao caso do polissistema literário brasileiro, onde não houve tanta influência da literatura persa, decidi traduzir *sāqi* como copeiro, não preservando o termo original em persa. A minha principal justificativa está na máxima de Meschonnic de traduzir o marcado pelo marcado e

o não marcado pelo não marcado (MESCHONNIC, 1972, p. 54) – e introduzir uma palavra estrangeira sempre é algo que marca muito o texto. Usar a palavra em persa acabaria marcando muito algo que no texto-fonte não é marcado: como vimos acima, a exortação ao *sāqi* é um motivo extremamente comum na poesia persa. Além disso, copeiro é uma palavra com um referencial rico em português e na literatura ocidental como um todo: desde Ganimedes, belo mortal que foi raptado por Zeus para ser o copeiro dos Deuses, até Neemias, uma figura bíblica que teria sido copeiro do rei Aquemênida Artaxerxes I – e acredito que essa associação com o Irã antigo fortalece ainda mais a opção pelo uso de “copeiro”. Além disso, a imagem do copeiro comum na literatura e mitologia ocidental é semelhante com a da poesia persa: um jovem belo, objeto de desejo, geralmente pertencente a uma posição social inferior.

No verso seguinte (verso 2), não há muito a comentar, exceto pela opção da rima, que resultou em uma pequena modificação. No original, o significado é mais próximo de: “Que o amor parecia fácil no início, mas as dificuldades vieram.” Como necessitava de uma rima, optei por “descaminho”. Metáforas de viagem dominam esse poema, de modo que a ideia de sair do caminho, de se perder, de ter dificuldade em seguir o caminho, me parece adequada.

O segundo dístico (versos 3 e 4) foi particularmente difícil de traduzir - especialmente respeitando a cesura no meio do verso - pois o texto fonte possui uma construção que é difícil de reproduzir sem grandes inversões sintáticas ou cortes. Não é à toa que tanto a tradução em prosa de De Fouchécour quanto a de Henry Wilbeforce Clarke são bastante extensas para esses versos:

Dans l'espoir de humer le parfum de la poche de musc qu'à la fin de zéphyr
ouvrirait de Cette meche bouclée,

Parmi les torsades de Sa sombre tresse, que de sang a coulé dans les coeurs!

(DF)

By reason of the perfume of the musk-pod, that, at the end, the breeze
displayeth from that fore-lock,

From the twist of its musky curl, what blood befell the hearts!

(HC)

O problema começa logo no início, com “*be buy-e nāfeī*”, que poderíamos traduzir literalmente como “pelo perfume de almíscar²⁸” onde “*buy*” é “perfume” ou “aroma”, e o “-e” denota sua adjetivação com “*nāfeī*”. No entanto, a expressão “*be buy*” também tem o sentido de “na esperança de” – que é semelhante à solução empregada por De Fouchécour. O fato de esse evento (sentir o perfume de almíscar do cabelo do amado/a) só ocorrer com a brisa (*sabā*) o tornaria raro e precioso, ansiosamente aguardado pelos amigos, cujos corações sangram em sua espera. Em minha tradução, tentei passar a ideia de uma espera ansiosa no segundo verso, com “Como sangram os corações, por esse momento tão ínfimo”.

Inicialmente, havia traduzido esse verso assim: “por esse momento tão breve, como sangram os bons amigos!”. Havia uma perda já que no original são os corações que sangram, e não os amigos. No final das contas achei que perder essa imagem forte de corações sangrando não era ideal, e cheguei à solução exposta no início. É importante ressaltar que houve certa perda na rima – até esse momento todas as rimas toantes estavam bastante regulares. Em “ínfimo”, há a vogal tônica /ĩ/ seguida da átona /i/ e só depois a átona /u/. No entanto, é importante notar que na tradição espanhola essa é uma rima toante perfeitamente compatível com as outras (NELSON, 1972, p. 167) – só estou ressaltando a pequena diferença sonora, já que é a primeira vez que acontece na tradução.

A terceira estrofe possui um dos versos mais icônicos de Hafiz, onde o eu lírico ordena que o leitor tinja o seu tapete de oração com vinho, caso o velho mago mande. Há muito o que se comentar nessa estrofe, mas começemos com a imagem principal de se misturar o vinho com o tapete de orações: no Islã, o tapete de orações é considerado um objeto que deve permanecer sempre puro (*taher*), enquanto o vinho é por natureza impuro (*najes*). O impacto e a subversividade da afirmação de que os dois devem ser misturados é de difícil transmissão para leitores ocidentais (entre os quais me incluo), acostumados com religiões de matiz judaico-cristã, em que o vinho tem uma conotação sagrada e espiritual já em sua ortodoxia. Como tradutores, nos encontramos em uma encruzilhada de difícil solução: ou substituímos as referências estrangeiras por referências domésticas, buscando reproduzir o efeito da afirmação em sua cultura de origem, ou mantemos as

²⁸ Estritamente falando *nāfeī* é a glândula do cervo-almiscarado, de onde vem o cheiro do almíscar. A palavra para almíscar propriamente dito é *mošk* (مشك).

referências estrangeiras e corremos o risco de perder seu impacto e contexto. No primeiro caso, estaremos claramente domesticando o texto de uma maneira que, para mim, é inaceitável. Por isso escolhi o segundo caminho, confiando nos conhecimentos gerais do público leitor de poesia brasileiro e no meu próprio paratexto. Na minha solução ainda há a perda de se qualificar o tapete como um tapete de oração (um sintagma de 6 sílabas métricas), mas considero isso aceitável – ainda que não ideal – considerando que esse é um verso que já necessita de uma explicação no paratexto.

O “velho mago”, ou “*pir-e moqān*” no texto fonte, também é um termo que merece reflexão antes de ser traduzido, e a escolha feita por um tradutor diz muito sobre suas interpretações acerca de Hafiz e sua obra. A questão começa com “*pir*”, cujo significado principal é “velho” ou “ancião”, podendo funcionar tanto como substantivo quando adjetivo. No entanto, num contexto espiritual e religioso tal palavra também é usada para denotar um mestre ou guia espiritual, possuindo um uso semelhante à palavra árabe *sheik*. “*Moqān*”, por sua vez, significa magos, sendo um plural de “*moq*” – “mago”. Tal palavra denota – e esse também é seu significado original em português – um sacerdote do zoroastrismo. O *pir-e moqān* é uma personagem recorrente nos poemas de Hafiz e ilustra bem sua superposição de imagens islâmicas, sufistas e zoroastristas. Sua presença aponta para a herança do Irã pré-islâmico e ele é, geralmente, retratado como um sábio que fornece conselhos que vão além do que seria sua posição social e religião. O vinho, como afirmado anteriormente, era sagrado para o zoroastrismo, de modo que o *pir-e moqān* geralmente aparece junto ao vinho quando é mencionado na poesia de Hafiz (DAVIS, 2019, p. 448).

Em uma interpretação mística sufista, então, o *pir-e moqān* seria uma metonímia para um mestre sufista que oferece conselho (vinho) para o buscador. Em uma interpretação profana e erótica, o *pir-e moqān* seria um taverneiro ou vendedor de vinho que oferece essa bebida tão importante para o eu lírico – como afirma Dick Davis, era proibido que muçulmanos fabricassem ou vendessem vinho, de modo que tais funções eram geralmente realizadas por membros de minorias religiosas como judeus, cristãos e zoroastristas (DAVIS, 2013, p. 448). Acredito ser de suma importância manter a ambiguidade ao redor dessa figura na tradução: uma

escolha carregada demais com uma interpretação mística ou profana poderia tirar a riqueza de interpretações possibilitadas no texto fonte.

O próprio Dick Davis escolhe traduzir “*pir-e moqān*” como “*wine-seller*”, o que considero ser uma escolha excessivamente carregada por uma interpretação profana, com sua omissão da referência religiosa presente no original. É importante mencionar que Davis optou por traduzir “*pir-e moqān*” dependendo do contexto em que é mencionado. Enquanto no gazel 1 traduz como “*wine-seller*”, no gazel 136 (também traduzido nesse trabalho) optou por “*Magian sage*”. De Fouchécour opta por “*Maître des Mages*”, o que, na minha opinião, é uma escolha melhor. Também há o caminho de manter “*pir*”, utilizando uma solução mista como a de Clarke, que utilizou “*magian pir*”. No entanto, acho que o uso da palavra estrangeira acaba fortalecendo uma interpretação espiritual, de modo que o uso de “*pir*” não é tão vantajoso em manter a ambiguidade do original.

Tentei seguir uma via do meio ao escolher “velho mago”: consideraria “mestre dos magos” também uma boa escolha, mas é problemática porque, no Brasil, esbarra numa referência da cultura popular. Acredito que a escolha de “velho mago” pode ser justificada principalmente por duas razões: em primeiro, a ideia de uma pessoa idosa já carrega consigo associações de sabedoria e respeito, trazendo parte da conotação de “mestre” sem excluir a possibilidade de simplesmente se tratar de uma pessoa de idade avançada; em segundo lugar, “velho mago” só ocupa 4 sílabas, enquanto soluções alternativas (como mestre dos magos, velho dos magos, antigo mago) ocupam 5 ou mais.

O segundo verso dessa estrofe (verso 6 no geral) segue com alusões aparentemente espirituais ao empregar várias palavras muito utilizadas na tradição sufista. A primeira delas é “*sālek*”, comumente traduzida como “buscador” ou “peregrino” (minha escolha, e também a de Dick Davis e De Fouchécour, em suas respectivas línguas). Sua acepção estrita é a de um viajante, mas seu uso é tão comum em um contexto espiritual que igualmente pode significar um devoto ou discípulo. No misticismo sufi é comum descrever a prática e a filosofia sufista como um caminho (*rāh*) pelo qual se deve viajar, com várias etapas até se chegar ao

destino final: Deus²⁹. Cada etapa (*manzel*) no caminho da iluminação teria suas exigências e regras (*rasm*). “*Rāh*” optei por traduzir como “caminho” e acredito que não há nada de muito controverso nessa escolha, pois hoje já é comum descrever filosofias e práticas espirituais como caminhos espirituais, de modo que a metáfora mística presente no texto fonte é facilmente apreendida em sua tradução.

“*Rasm*” traduzi como “leis”, principalmente por questões métricas, e acredito que sua definição em Steingass apoia essa escolha: “*rasm*, Marking out, drawing, writing; a law, canon, rule, regulation, precept, habit, custom, mode, manner, usage” (1892, p. 576). No entanto, preciso admitir que considero “regras” uma melhor opção em termos semânticos, já que me parece mais adequada para as alusões espirituais – de fato, Davis opta por “*rule*” em seu texto. Uma outra possibilidade seria mudar minha tradução de “*manzel*” para uma palavra com menos sílabas, mas considerei mais importante manter minha escolha para “*manzel*”, que explico a seguir.

Para o caso de “*manzel*”, traduzido por mim como “estância”, busquei um termo em português que ocupasse um espaço semântico semelhante ao da palavra persa: um lugar que pode ser uma casa, uma habitação, ou abrigo temporário em uma viagem, parte da etapa de uma viagem. A definição de *manzel*, segundo o dicionário de Steingass:

منزل *manzil* (v.n. of نزل), Descending or alighting (as a stranger or guest); a caravansera, inn, or place for the accommodation of travellers; a house, hotel, lodging, mansion, habitation, dwelling; a mansion of the moon; a day's journey; a stage in travelling or in the divine life; boundary, end, limit, goal, place of destination; a post-office, a stage where post-horses are furnished (STEINGASS, 1892, p. 1326);

Como “*manzel*” é repetida na estrofe seguinte, mas em um contexto diferente, achei importante encontrar uma palavra que pudesse ser utilizada em ambos os contextos (casa e moradia temporária numa viagem), já que me parece que sua repetição nesse poema não é acidental. Para justificar minha escolha, também cito parte do verbete “Stages” do Historical Dictionary of Sufism:

²⁹ Tal metáfora é o cerne do poema épico “A Conferência dos Pássaros” de Farid Al-Din Attar, onde pássaros de várias espécies atravessam um deserto e montanhas em busca de seu rei, para no final encontrar um grande lago onde fitam seus reflexos, descobrindo, em uma materialização da crença sufista da imanência divina, que eles mesmos são o rei. É esse referencial poético e filosófico de que Hafiz lança mão, misturando-os e superpondo-os com imagens e temas profanos.

STAGES. Milestones or resting places along the spiritual journey. Often expressed by the term *manāzil* (sg. *manzil*, place at which one settles down) [grafia é diferente da usada por mim pois o autor utiliza um sistema de transliteração do árabe distinto do sistema oficial do Irã], stages of various kinds are laid out and analyzed in the diverse typologies Sufi theorists have devised (RENARD, 2005, p. 227).

Também é válido notar que criei uma rima interna com minhas escolhas de peregrino e caminho. Acredito que tal rima interna se justifica pois há assonâncias fortes no verso 10 que não consegui reproduzir, então busquei compensar tal perda em outro lugar. Além disso, há uma aliteração entre “*rāh*” e “*rasm*” que também é compensada por essa rima interna.

Com relação ao peregrino, é uma figura pouco definida tanto no original quanto na tradução – minha interpretação original era de que se referia ao velho mago, de modo que havia traduzido o verso 8 da seguinte forma:

Pois conhece bem, tal sábio, as leis e estâncias do caminho.

Depois de mais análise, percebi a indefinição que havia no original, de modo que alterei o verso para a sua versão atual. Dick Davis, por exemplo, interpreta esse verso como se referindo aos peregrinos em geral, pluralizando a palavra:

Pilgrims should know each stage's rule

And seek to satisfy it.

Na quarta estrofe, considero a existência de uma interrogação, ou pelo menos que a sentença seja de natureza interrogativa, o que ocasiona uma pausa irregular e um enjambement necessário para a resposta. Tal interpretação é semelhante às de Dick Davis e De Fouchécour:

What can ensure my happiness,

At love's stage, in my heart?

When every instant now the bell

Cries, “Load up, to depart!”

(DD)

Pour moi quelle assurance d'une vie heureuse, à l'étape où est l'Aimé,

Alors qu'à chaque instant, les clochettes lancent cet appel: “Attaches les litières!”

(DF)

Como já adiantei acima, identifico o que parece ser um enjambement entre o verso 5 e o 6 – ainda que não sejam comuns, enjambements de fato ocorrem em gazéis, mas não são tão comuns quanto no “*masnavi*” (LEWIS, 1995, p. 15). Tanto De Fouchécour quanto Dick Davis deslocam *čun har dam* (em tradução livre: porque a cada instante) para o verso de baixo. Também fiz o mesmo, não reproduzindo o enjambement. Parte da justificativa jaz no fato, mencionado acima, de esse ser o primeiro poema da tradução, e na necessidade de se estabelecer claramente as convenções e o contrato métrico que está sendo seguido.

“*Jaras*”, traduzido por Dick Davis e por De Fouchécour como “*bell*” e “*clochettes*”, é, segundo o dicionário de Steingass (1892, p. 360), um tipo de sino que é amarrado no pescoço dos camelos, daí sua associação com a partida da caravana. Encontrei o análogo mais próximo no cincerro, uma sineta que também é amarrada no pescoço de certos animais. Devido à necessidade de rima, tive que omitir a menção às liteiras (*mahmelhā*), mas acredito que encontrei uma solução que mantém o sentido geral do verso. Na minha tradução também pode-se ler a segunda metade do verso como uma “fala” dos cincerros, assim como nas traduções de Dick Davis e De Fouchécour – só optei por não colocar aspas para deixar as duas leituras possíveis abertas: como o texto original não possui aspas e nenhuma outra indicação de pontuação, acho que devemos tomar cuidado ao colocá-las na tradução.

Seguindo para a quinta estrofe, em seu primeiro verso temos uma “lista” que, acredito eu, não apresenta nada controverso em termos de tradução. No segundo verso, por outro lado, há alguns elementos dignos de nota. O primeiro é a aparição do termo “*hāl*”, cuja principal acepção é “condição”, “estado” ou “presente” – é, de fato, o termo usado para descrever o tempo verbal do presente. No entanto, “*hāl*” também é como é chamado um estado de êxtase atingido por praticantes do caminho sufista, muitas vezes durante o canto ou a dança (DE FOUCHÉCOUR, 2003, p. 87). Acredito que a acepção de “*hāl*” que se encaixa melhor nesse verso é principalmente a primeira, mas não há como negar de que essa outra dimensão do *hāl* está presente, considerando as alusões místicas já empregadas no poema. Acho que a tradução por “estado” cobre bem as duas dimensões, já que o “*hāl*” místico também é comumente traduzido como estado, como demonstra esse verbete do dicionário de Renard:

STATE. A dimension of spiritual experience generally characterized as fleeting and irretrievable, in the sense that it is a pure gift of God unrelated to human effort. Sufi authors offer various opinions as to what aspects of experience qualify as states, as well as about the precise relationships between states and stations [*manzel*, citado anteriormente]. Sarrāj, for example, lists 10 states (*hāl/ahwāl*), including meditation, proximity, love, fear, hope, desire, intimacy, tranquility, contemplation, and certitude (RENARD, 2005, p. 227-228).

O segundo termo de interesse é “*sabukbārān*” (plural de *sabukbār*), que corresponde geralmente a “pessoas com fardo leve”. Infelizmente, não consegui chegar a uma solução metricamente satisfatória para tal termo, especialmente com a necessidade da rima, e tentei chegar a uma solução que se aproxima da ideia dessas pessoas que, em segurança e despreocupadas (de fardo leve), ficam na margem (*sāhelhā*, literalmente “litorais” ou “praias”, plural de “*sāhel*”) enquanto tempestades urgem no mar. Nessa solução fui influenciado pela tradução de Dick Davis, que encontrou uma solução elegante para esta passagem. Seguem abaixo as traduções de Davis, de Fouchécour e a minha:

On this dark night, amidst these waves,
The whirlpool's fearsome roar
What can they know of our distress
Who watch us from the shore?

(DD)

Nuit somber, frayeur de la vague, tourbillon si terrifiant!
Comment comprendraient-ils ce que nous éprouvons, Ceux qui sur les rivages prennent tout à la légère?

(DF)

As trevas e as ondas ferozes, o vendaval e o turbilhão!
Que sabe desse nosso estado, quem vê da terra o mar bravio?

(NV)

Vale a pena notar que não busquei traduzir exatamente cada item mencionado no primeiro verso dessa estrofe, realizando a adição de “vendaval”. Acho que esse é um caso onde reproduzir exatamente o que está sendo dito não é tão importante, e podemos priorizar questões formais – no caso, certificar de ter uma cesura no meio do verso e a assonância entre “trevas” e “vendaval”.

Também vale notar que o oceano é uma metáfora recorrente na poesia e filosofia sufi, usado para materializar a imensidão e multidimensionalidade de Deus. Tal metáfora se relaciona com a metáfora da jornada e do caminho – buscar a união com Deus e amá-lo é como adentrar no oceano, um desconhecido imensurável. Afogar-se no oceano pode ser uma metáfora para a autoaniquilação em Deus, abrindo mão do ego e unindo-se àquilo do qual se foi separado (RENARD, 2005, p. 176).

Prosseguindo para a sexta estrofe temos fortes rimas internas, com repetições das vogais longas *ā* e *i* no primeiro verso. Tentei reproduzir tal efeito com rimas entre “desejos”, “feitos” e “desfeito”. Segue abaixo o original e a tradução:

Hame kām ze xodkām be badnām kešid āri

Desejos guiaram meus feitos, e meu bom nome foi desfeito.

Considero que não houve perdas em termos semânticos – na minha tradução não é um mau nome que é trazido pelos feitos (*kar*, literalmente “trabalho”, “ação” ou “ato”, no poema realizado com o sufixo possessivo *am*) como no original, mas sim um bom nome que é desfeito.

Seguindo para o segundo verso da estrofe (12 no poema), gostaria de ressaltar o termo *mahfel*, definido por Steingass como “A place or time of meeting; an assembly, congregation, council, convention, congress, society, chorus; a dancing party; a pulpit, tribunal;” (STEINGASS, 1892, p. 1188). Interpreto esse termo como sendo semelhante a *majles*, que, em um contexto poético, geralmente se refere às reuniões ou festas onde se reuniam os interessados em poesia para falar poemas, beber e dançar (BROOKSHAW, 2005, p. 174). Sendo assim, tentei buscar um termo que se aproximasse desse universo.

Minha primeira escolha havia sido “salões”, como uma referência aos salões literários e as festas realizadas pela aristocracia. No entanto, após discussões com colegas julguei que tal escolha era talvez demasiadamente domesticante, trazendo uma referência cultural europeia. Decidi então, no termo “saraus”, que me parece uma escolha mais neutra. Outras opções existem, como “reunião”, mas “sarau” só ocupa duas sílabas, algo importante nesse primeiro poema onde ainda estou firmando o contrato métrico com o leitor. Para reforçar e justificar mais minha

escolha, cito a definição de “sarau” do dicionário Houaiss: “1 reunião festiva, ger. noturna, em que nobres ouviam música, conversavam e dançavam; 1.1 concerto musical noturno; 1.2 reunião noturna, de finalidade literária”.

Nessa estrofe, o eu lírico assume seu caráter libertino e parece despreocupado com sua perda de reputação. Ainda que não seja mencionado explicitamente, o personagem do *rend*, o libertino virtuoso, parece claramente pairar sobre esse verso.

No primeiro verso do dístico final, temos uma oposição entre “*hozuri*” – “presença” – e “*qāyeb*” – “ausência”. Ambos são termos frequentemente utilizados na literatura mística, onde presença geralmente se refere à presença ou atenção do devoto à Deus e à experiência mística (RENARD, 2005, p. 187). Ausência, por sua vez, pode ser tanto ausência perante Deus (isto é, o oposto de presença) quanto ausência perante os outros, permitindo que o místico se concentre melhor na presença divina (idem). Portanto, esses termos nem sempre podem ser considerados opostos, mas nesse verso certamente estão em oposição. Na tradução, optei por não usar “ausência” ou “se ausentar”, preferindo “esconder” que, nesse caso, me parecia ser um verbo com mais impacto.

No poema original, assim como em minha tradução, não sabemos exatamente a quem o eu lírico está se referindo – só há o uso do pronome neutro “*u*”. Ainda que as alusões espirituais sejam fortes, optei por não maiusculizar “sua” nem “dele”, porque acredito que isso acabaria com qualquer ambiguidade presente no texto, definindo claramente essa pessoa como Deus. Não escrever a inicial em maiúscula, por outro lado, ainda possibilita uma interpretação espiritual, sem excluir outras possibilidades. Como veremos ao longo do trabalho, essa é uma questão que se repete várias vezes, e quase sempre opto por não maiusculizar a palavra.

Já que esse é o primeiro poema a ser apresentado, também é importante notar a presença do pseudônimo ou *taxallos* no primeiro verso da estrofe, uma característica não obrigatória, mas extremamente frequente nos gazéis persas. Em termos da tradução, sua presença facilita bastante o trabalho de decupar o verso, já que oferece um vocativo que pode ser colocado onde necessário. Nesse caso, o uso

do *taxallos* parece ser uma advertência ao poeta para que, talvez, volte ao caminho reto e pare de se esconder do amado.

O verso final, como anotado anteriormente, está em árabe. Como no caso do primeiro verso, baseei minha tradução principalmente em De Fouchécour, mas também referenciei Davis e Clarke. Seguem abaixo essas três traduções e a minha (aproveitando para colocar, também, o verso anterior):

Si tu souhaites toujours audience, ne te cache pas de Lui, Hâfez!

Dès que tu trouvera Celui que tu désires, dis adieu au monde, abandonne-le!

(DF)

Don't hide from Him you seek, Hafez;

You cannot hope to find

The One you're longing for until

You leave the world behind.

(DD)

Hafez! if thou desire the presence from Him be not absent:

When thou visitest thy Beloved, abandon the world; and let it go.

(HC)

Se ainda quer sua presença, ó Hafiz, não te escondas dele!

Quando logares encontrá-lo, faz do mundo um desconhecido.

(NV)

Como salientei anteriormente, o gazel 1 nos oferece um microcosmos da poética hafiziana – como vimos, praticamente cada verso tem algum termo que pode ter alusões espirituais. Muitas vezes não é útil se debruçar sobre cada palavra traduzida, mas acho que no caso desses termos vale a pena tomar um certo cuidado e explorá-los adequadamente. Isso também acaba servindo, claro, de uma boa demonstração da polissemia utilizada por Hafiz.

Segue abaixo uma tabela destacando omissões, modificações e acréscimos:

2	Alā yā ayyohā l-sāqī ader ka'san va-nāvelhā Ke 'ešq āsān nemud avval vali oftād <i>moškelhā</i>	Vem e traz a taça, copeiro, derrama e circula esse vinho! Porque o amor parecia fácil, mas <u>logo</u> veio o descaminho.
4	Be buy-e nāfei kāxer sabā zān torre bogšāyad Ze tāb-e ja'd-e moškinaš če xun oftād dar delhā	A brisa sopra em seu rosto, traz o almíscar dos seus cabelos: Como sangram os corações, <i>por esse momento tão infimo</i> .

6	Be mey sajāde rangin kon garat pir-e muqān guyad Ke sālek bixabar nabwad ze rāh o rasm-e manzelhā	Tinge com vinho o teu tapete, se assim disser o velho mago. Deve entender, o peregrino, as leis e estâncias do caminho.
8	Marā dar manzel-e jānān če amn-e 'eyš [?] čun har dam Jarās faryād midārad ke barbandid mahmelhā	Na estância do meu bem-amado, como posso encontrar alento? Ora já bradam os cincerros: <i>a caravana está partindo</i> .
10	Šab-e tārik o bim-e mowj o gerdābi čunin hāyil Kojā dānand hāl-e mā sabukbārān -e sāhelhā	As trevas e as ondas ferozes, o vendaval e o turbilhão! Que sabe desse nosso estado, quem vê da terra o mar bravio?
12	Hame kām ze xodkāmī be badnāmī kešid āri Nehān key mānad ān rāzi kaz u sāzand mahfelhā	Desejos guiaram meus feitos, e meu bom nome foi desfeito! Como manter esse segredo, se nos saraus já é sabido?
14	Hozuri gar hamixāhi az u qāyeb mašow hāfez Matā mā talqa man tahvā da'e l-donyā va-'ahmelhā	Se ainda queres sua presença, ó Hafiz, não te escondas dele! Quando logreres encontrá-lo, faz do mundo um desconhecido.

OMISSÕES MODIFICAÇÕES ACRÉSCIMOS

4.2

Gazel 22

2	Zolf āšfte vo xey karde vo xandān lab o mast Pirhan čāk o qazal xān o sorāhi dar dast	Suada e com cachos desfeitos, risonha e embriagada, Cantava com a bilha na mão, com as roupas rasgadas.
4	Nargesāš ‘arbade jui o labaš afsus konām Nim šab duš be bālin-e man āmad benšast	Narcisa com olhos de rixa, o escárnio nos lábios, Veio à meia-noite à minha cama – e lá ficou sentada.
6	Sar farā guš-e man āvard be āvaz-e hazin Goft key ‘ašeq-e dirine-ye man xābat hast	Ela sussurrou-me no ouvido, com voz suave e tenra: Será que dormes agora, meu amante de longa data?
8	‘Arefi rā ke čonin saqr-e šabgir dahand Kāfer-e ‘ešq bovad gar našavad bāde parast	O místico que, no esvair da noite, recusa vinho, Será infiel ao amor, por não beber de tal taça.
10	Berav ey zāhed o bar dordkešān xorde magir Ke nadānd joz in tohfe be mā ruz-e alast	Vai e não zombes, asceta, de quem bebe até a borra! Porque no dia do alast, só foi essa a nossa graça.
12	Ān če u rixt be peymāne-ye mā nušidim Agar az xamr-e behešt ast vagar bāde-ye mast	Nós bebemos, do nosso cálice, tudo que ele verteu, Seja o mosto do paraíso, ou o vinho que embriaga.
	Xande-ye jām-e mey o zolf gere gir negār Ey basā tobe ke čon tobe-ye hāfez bešekast	O riso de uma taça, os nós dos cachos do ser amado – Por sua causa quantas juras – como as de Hafiz – quebradas!

Em termos métricos, o padrão métrico desse poema pertence a um metro cuja característica principal é a alternância entre duas sílabas longas e duas sílabas breves – ou entre duas sílabas breves e duas sílabas longas. Thiesen (1982, p. 132) afirma que, em contraste com outros metros, esse seria um dos metros nativos da poesia persa, isto é: não foi importado da poesia árabe. A variante empregada nesse poema tem o seguinte padrão métrico: - - v v - - v v - - v v - -, com 14 sílabas. Há certa controvérsia em como dividi-lo em pés – Thiesen argumenta que a divisão deveria ser assim: - - | v v - - | v v - - | v v - -. No entanto, para os prosodistas tradicionais a divisão seria a seguinte - - v | v - - v | v - - v | v - -. Segundo Thiesen, tal divisão é problemática pois gera um problema quando há a substituição de duas breves por uma longa (idem).

Como a própria controvérsia ao redor de como deve ser classificado e dividido o metro já pode indicar, esse não é um poema que apresenta cesuras claras no meio do verso. Assim sendo, me permito um pouco mais de liberdade na versificação: nem todos os versos terão uma cesura na sétima sílaba poética, e também permito uma margem de uma sílaba a mais ou a menos. Ou seja, alguns versos podem ter treze sílabas e outros podem ter quinze.

Esse poema é notável pois assume certa estrutura narrativa, especialmente nos dísticos iniciais. Ao contrário de um *gazel* tradicional de Hafiz, onde os dísticos são relacionados tematicamente, mas não necessariamente se pode estabelecer uma relação linear entre eles, nesse *gazel* temos a impressão de estar lendo uma história. O eu lírico parece contar sobre uma noite em que é visitado por um antigo/a amante, que parece recriá-lo quando encontra o eu lírico dormindo. Isso continua para o que parece ser uma reflexão geral, já menos linear, sobre a natureza do amor e do vinho – e, como veremos abaixo, nesse momento não temos certeza de quem está falando.

No que tange a rima e o refrão, esse *gazel* é um dos poucos que carece de refrão – algo que, honestamente, é um alívio para o tradutor. Para a rima, utiliza a terminação *ast*. Escolhi como rima palavras que possuíssem vogal tônica /a/ seguida de vogal átona /a/, e utilizo essa rima em um outro poema que traduzi neste trabalho, o *gazel* 179. Especialmente nesse caso, a rima teve um efeito semântico estrutural ao colaborar para determinar o gênero do/a amante que é descrito/a nos dois primeiros dísticos. Caso tivesse decidido em retratar o/a amante como masculino, teria sido mais difícil fazer uso da rima que escolhi.

Aproveitando a discussão sobre a rima, justifico a minha escolha por retratar o/a amante como a amante: como foi afirmado anteriormente, o persa é uma língua com poucas marcações de gênero, ainda mais na maneira que é usada na poesia. Assim, é impossível de determinar o gênero do o/a amante nesse poema. Apesar de ser o segundo poema em ordem de numeração do *divã* traduzido nesse trabalho, foi um dos últimos a ser traduzido por mim. Naquele momento, vi que a maioria dos amantes e amados em minhas traduções havia sido de gênero masculino, de modo que decidi tornar essa figura importante uma figura feminina. Como afirmei anteriormente, estou seguindo parcialmente a abordagem de Dick Davis ao não retratar todos os amados como masculinos, buscando representar, de alguma forma, o fato que no texto fonte podemos ler o/a amado/a como masculino ou feminino.

A poema começa, então, com a descrição dessa figura: suada, roupas rasgadas e cantando e – assim como no *gazel* 1 – é difícil não pensar no *rend* mesmo que tal palavra não seja usada – parece ser a personificação dos ideais de amor,

vinho e deboche aos bons costumes que tal personagem representa na poética de Hafiz.

No segundo verso do dístico, optei por interpretar “*qazal xān*”, que em termos literais denota “ler gazeis” ou “falar gazeis”, como “cantar”, que também é uma interpretação possível, apesar de não ser a primária. Nós sabemos que os gazeis tinham uma conexão forte com a música e que muitas vezes eram performados pelo canto e não pela recitação. No que tange à tradução, “cantando” ocupa menos sílabas, e acho um termo que contribui melhor para a imagem erótica que acredito ser importante para o poema. Tanto Davis quanto Clarke – mas não De Fouchécour – fazem opções semelhantes:

Her hair hung loose, her dress was torn, her face perspired –
She smiled and sang of love, with mischief in her eyes,

(DD)

Tress dishevelled; sweat expressed; lip laughing; intoxicated;
Garment rent; song-singing; goblet in His hand;

(HC)

Les cheveux en désordre, tout en sueur, le rire aux lèvres, ivre,
la tunique déchirée, récitant des ghazals, une carafe en main.

(DF)

Na estrofe seguinte (versos 2 e 4), a descrição do amante continua – há uma referência ao narciso (*narges*): “*nargis*, A narcissus (to which the poets frequently compare the eyes of beautiful women³⁰);” (STEINGASS, 1892, p. 1395). No entanto, é importante notar que a metáfora aqui se atém à flor, e não parece se estender à figura da mitologia grega. Minha tradução usa a menção de narciso no original para descrever a amante, e não seus olhos. Uma tradução mais fiel à metáfora do original seria: “Seus narcisos [olhos] atrás de rixa” ou “Olhos de narciso que brigam” – pensei muito em talvez adotar alguma dessas soluções, mas no final mantive a atual. Não consegui achar uma opção que tivesse a qualidade textual da solução final, e considereei que a modificação era aceitável. Em termos de ganhos, há a rima interna entre “narcisa” e “rixa” – ainda que não exista uma

³⁰ Vale notar que, como uma obra do período vitoriano, o dicionário de Steingass geralmente supõe que o gênero dos amados é feminino.

assonância tão forte nesse verso do original, rimas internas e assonâncias são usadas de forma recorrente na poesia persa. Além disso, “Narcisa com olhos de rixa, com escárnio nos lábios,” mantém o ritmo dos versos anteriores, algo que funciona bem para essa abertura do poema, onde a amante está sendo introduzida.

Na terceira e seguinte estrofe, há o início da fala da amante. Uma tradução mais literal do primeiro verso seria assim: “Aproximou seu rosto do meu ouvido e com voz suave”. O verso seguinte começa com *goft* – “disse” – e aí começa a fala da amante. Em minha tradução, optei por juntar essas duas imagens – a de aproximar a cabeça e a da fala – em um lugar só, colocando “Ela sussurrou-me no ouvido, com voz suave e tenra:” – assim, obtive mais espaço no verso seguinte.

Há como interpretar a fala da amante (verso 6) tanto como uma afirmação quanto como uma pergunta, uma interpretação que é, em parte, fruto de como vemos o poema como um todo. Enquanto nos manuscritos originais as duas interpretações são possíveis simultaneamente, na tradução precisamos, infelizmente, escolher uma das duas. Para mim, a imagem que é passada é que a amante vem ao eu lírico em busca de sexo e, encontrando-o dormindo, começa a provocá-lo: fala que é um infiel do amor por recusar de beber desse vinho. Além disso, na segunda estrofe ela é descrita como tendo escárnio nos lábios (*labaš afsus konām* – “seus lábios escarnecendo”, ou “seus lábios exprimindo escárnio”). Sendo assim, para mim faz mais sentido interpretar a fala inicial da amante como uma pergunta e uma provocação e não como uma simples afirmação – no entanto, é preciso frisar, no original as duas possibilidades existem. Nessa interpretação fui francamente influenciado pela tradução de Davis, que, na minha opinião, verteu esse poema muito bem. Seguem abaixo as traduções de De Fouchécour, Davis e Clarke:

Il se pencha à mon oreille et d’une voix douce
Il dit: “Ô Mon amant de tant d’années, tu dors!”

(DF)

And whispering in my ear, she drunkenly inquired:
“My ancient lover, can it be that you’re asleep?”

(DD)

To my ear, He brought His head; in a low soft voice,

Said: “O my distraught Lover! sleep is thine”.

(HC)

Uma pergunta importante levantada pelo uso da fala no poema é: quando que a amante para de falar? No original não há nenhuma marca como aspas ou travessões para marcar o início ou o final da fala, de modo que pode ser entendido que a fala da amante se estende somente àquele verso, até a estrofe seguinte ou até mesmo até o final do poema – ou qualquer possibilidade intermediária. Ademais, no original podemos até interpretar que o eu lírico está respondendo às acusações após ser acordado no meio da noite – isto é, se trataria de um diálogo. Ou que após a fala da amante há o uso de uma voz narrativa que reflete sobre o acontecido.

Todas as traduções referenciadas nesse trabalho fazem uso de aspas para delimitar a fala da amante: para De Fouchécour e Clarke, a fala se limita ao verso 6, e para Davis ela se estende até o verso 8.

Tendo em vista a riqueza de interpretações possíveis, decidi não fazer uso, tanto neste poema quanto em qualquer outro, de quaisquer marcações que delimitassem diálogos ou falas, tentando reproduzir a ambiguidade e multiplicidade de leituras presente no original.

Na quarta e na quinta estrofe há dois termos que estão em oposição: “*‘aref*” e “*zāhed*”. “*Aref*”, que traduzi como “místico”, denota alguém com já alguma experiência mística – alguém que já iniciou o caminho. Renard descreve-o como “mystic, one endowed with infused or experiential knowledge” (RENARD, 2005, p. 262). Não acredito que haja algo de controverso em minha escolha (ainda que não seja a única possível). “*Zāhed*”, por sua vez, descreve um devoto ou pessoa muito religiosa e, mais especificamente, alguém que segue uma vida disciplinada e abstinência, renunciando os prazeres do mundo e, muitas vezes, se retirando do mundo. Traduzi como “asceta” – uma escolha comum e, assim como a tradução para “*‘aref*”, não muito controversa. Muitas ordens sufistas praticam o asceticismo, mas essa não é uma prática universalmente adotada dentro do sufismo, e algumas correntes até se colocam contra tal estilo de vida³¹ (RENARD, 2005, p. 38). Dentro do islã – e no cristianismo também, é claro – ascetas tendem a ser respeitados e

³¹ Segundo Renard: “Paradoxically, some Sufis have rejected renunciation itself on the grounds that it represents just one more thing to grasp at, so that even asceticism can raise a veil between the seeker and God” (RENARD, 2005, p. 38).

vistos como pessoas profundamente pias. Afinal, tanto Maomé quanto Jesus são exemplos de indivíduos que seguiram esse estilo de vida (idem).

É interessante notar o que a oposição entre essas duas figuras nos fala sobre a poética hafiziana: o místico é alguém que bebe vinho, um amante – claramente, alguém com quem Hafiz se identifica. O asceta, por outro lado, zomba e ataca os bebedores de vinho. Muito longe de ser uma figura respeitada e, o asceta é sumariamente enxotado – e isso é algo que se repete por toda a sua poesia, e não só nesse exemplo: segundo Leonard Lewisohn, “Hāfiz refers altogether 36 times in his Divān to this Puritan zāhid. In each instance his tone of one of parody or sarcasm, voicing reproach, contempt, disdain or scorn (LEWISOHN, 2010, p. 160)”. Geralmente o asceta é retratado como uma figura profundamente hipócrita (LEWIS, 2005, s. p.). Segundo Lewis, no entanto, Hafiz não ataca o asceticismo como um todo, e sim a hipocrisia do asceticismo da religião formal – em vários momentos há uma valorização do verdadeiro asceticismo, e das pessoas que o praticam (LEWIS, 2005, s. p.). Como afirma Lewisohn:

Hāfiz’s criticism of asceticism is directed at the lifeless formalism and the desiccated loveless piety of its heartless ‘Muslim’ practitioners. Exactly like the ideologically committed clerics of Saudi Arabia or the hardline ayatollahs devoted to the mint, anise and cummin (Matthew 23:23) of the shari’a-oriented religion of the Islamic Republic of Iran, Hāfiz’s Pharisee-ascetic, being insensible to Eros, professes a philistine ignorance of the paradoxes of erotic spirituality and the passions of apophatic theology (LEWISOHN, 2010, p. 160).

A imagem que temos é que o asceta é de alguém incapaz de fazer proveito da vida, preferindo se apegar às regras e formalidades da ortodoxia religiosa, temendo o amor e a embriaguez – seja ela espiritual ou real.

Acho interessante ressaltar o uso da palavra “*kāfer*” no verso 8, definida como “one denying God; an infidel” por Steingass (1892, p. 1007). Minha primeira solução para este trecho do verso era “Estará traindo o amor,” – no entanto, após alguma reflexão achei melhor trocar para uma solução que possuisse uma conotação religiosa. Pensei em usar “herege” em vez de “infel”, mas achei que “herege” pudesse remeter demais à Idade Média europeia e à inquisição.

No verso 10 há a menção do “*ruz-e alast*”, que traduzi como “dia do alast”. Tal termo é utilizado para referenciar o dia do pacto primordial, momento em que Deus teria perguntado às almas, ainda não nascidas, se o reconheciam como o seu

senhor. Tem esse nome porque em referência à essa pergunta em árabe – “*alastu bi-rabbikum*” (RENARD, 2005, p. 67). O dia do alast é frequentemente mencionado na literatura e poesia sufista como o momento ao qual o místico deseja retornar, quando só se existia em Deus (idem). Minha decisão de traduzir como “dia do pacto” é, em parte, prática: dia do pacto primordial é por demais grande, e usar somente dia do pacto me parece pouco específico. Além disso, “*alast*” tem assonância com “graça”. No geral, tentei ser bastante cuidadoso com o uso de palavras em persa na tradução: tanto para não deixar o texto hermético demais quanto para evitar certa fetichização orientalista.

No caso desse verso, Hafiz apresenta os hábitos dos místicos do vinho como uma dádiva ou graça dada por Deus antes do próprio mundo ser criado. “*Tohfe*”, que traduzi como “graça”, denota “a gift, present; an excellent, rare thing, worthy of being presented, rarity (...)” (STEINGASS, 1892, p. 285). Em minha tradução, estava limitado pela necessidade da rima, e admito que “graça” tenha um tom mais religioso que “*tohfe*”, mas acredito que o contexto no qual tal palavra está inserida mais que justifica minha escolha.

Seguindo para a penúltima estrofe, em seu primeiro verso temos a presença do “ele” ou “ela” indeterminado na forma do pronome “*u*”. O contexto parece fortalecer a ideia de que esse “ele” é Deus, o que potencialmente justificaria maiusculizar a palavra. No entanto, assim como em outros casos, optei por não fazer isso – acredito que estaria determinando algo que não é determinado no original, e não creio que o uso do “ele” minúsculo impediria uma interpretação religiosa. Ademais, posso criar a expectativa no leitor de que toda vez que algo se referir a Deus a palavra será maiusculizada. Ao traduzirmos, já somos obrigados a determinar tantas coisas devido a, entre outras coisas, o gênero no português, rima, métrica e outros, que me parece importante aproveitarmos essas oportunidades fáceis de manter a ambiguidade do original – ainda mais quando a poética hafiziana parece girar tanto em torno dessa superdeterminação entre profano e espiritual. Ao não maiusculizar “ele” em um verso com um contexto tão religioso, espero gerar a expectativa no leitor, assim como acho que Hafiz quer fazer em sua poética, de que sempre há várias possibilidades – que nunca devemos tomar nada como absoluto, dogmático ou definido.

No verso 12, temos o que vejo como uma potente afirmação do projeto poético hafiziano: não importa a natureza do vinho, ele deve ser bebido; o importante é amar, seja esse amor espiritual ou profano. Não devemos nos afastar como o asceta, que se esconde atrás dos costumes e da ortodoxia.

Como afirmado anteriormente, o persa possui uma variedade de metonímias para o vinho. Inicialmente, havia traduzido “*xamr*” como “vinho”, o que não seria uma tradução incorreta, mas deixaria de capturar o fato de que uma palavra diferente está sendo usada – além de ficar repetitivo. Após alguma pesquisa, decidi traduzi-la como “mosto”, pois “*xamr*” é uma palavra com origem árabe, cujo verbo tem a acepção de “fermentar”, e tal significado foi carregado para o persa (STEINGASS, 1892, p. 474). “Mosto”, por sua vez, é como é denominado o sumo de uvas recém espremido³² que será fermentado, ou o vinho fresco que acabou de sair da fermentação. Outra vantagem de mosto, é claro, é o fato de só ter duas sílabas.

O último verso desse poema foi especialmente difícil de traduzir, não devido ao seu conteúdo semântico propriamente dito, mas sim ao espaço limitado das 14 sílabas e a presença da palavra “*tobe*”, definida por Steingass como: “Vowing to sin no more; repenting; repentance, penitence; conversion; abjuring; renouncing; recantation;” (STEINGASS, 1892, p. 333). Todas as palavras próximas em português como “contrição”, “promessa” e “penitência” eram por demais grandes para caber no verso. “Voto” seria uma escolha concisa, mas eu necessitava de uma palavra feminina para a rima. No final, escolhi “jura” que, infelizmente, não tem a mesma conotação religiosa que “*tobe*”, contudo, acredito que o contexto do poema, com suas imagens espirituais e religiosas, compense essa perda.

Esse poema é muito potente em explicitar a filosofia do amor hafiziana, mencionando claramente tanto suas dimensões espirituais quanto profanas. Assim como a poética hafiziana, o poema começa altamente erótico e adquire dimensões espirituais na medida em que se desenrola. No seu verso final, o eu lírico se

³² É importante notar, inclusive, que o processo químico que permite a criação do sumo de uva não alcóolico só foi desenvolvido no século XIX, de modo que num contexto pré-industrial qualquer sumo de uva implica, necessariamente, em uma bebida que fermentará cedo ou tarde.

apresenta como um ser humano falho, um buscador que já entrou e saiu do caminho do amor.

Segue a tabela de omissões, modificações e acréscimos:

2	Zolf āšfte vo xey karde vo xandān lab o mast Pirhan čāk o qazal xān o sorāhi dar dast	Suada e com cachos desfeitos, risonha e embriagada. Cantava com a bilha na mão, com as roupas rasgadas.
4	Nargesāš 'arbade jui o labaš afsus konām Nim šab duš be bālin-e man āmad benšast	Narcisa com olhos de rixa, com escárnio nos lábios, Veio à meia-noite à minha cama – e lá ficou sentada.
6	Sar farā guš-e man āvard be āvaz-e hazin Goft key 'ašeq-e dirine-ye man xābat hast	Ela sussurrou no meu ouvido, sua voz suave e tenra: Será que dormes <u>agora</u> , meu amante de longa data?
8	'Arefi rā ke čonin saqr-e šabgir dahand Kāfer-e 'ešq bovad gar našavad bāde parast	O místico que, no esvair da noite, recusa vinho, Será infiel ao amor, por não beber de tal taça.
10	Berav ey zāhed o bar dordkešān xorde magir Ke nadānd joz in tohfe be mā ruz-e alast	Vai e não zombes, asceta, de quem bebe até a borra! Porque no dia do Alast, só foi essa a nossa graça.
12	Ān če u rixt be peymāne-ye mā nušidim Agar az xamr-e behešt ast vagar bāde-ye mast	Nós bebemos, do nosso cálice, tudo que ele verteu Seja o mosto do paraíso, ou o vinho que embriaga.
	Xande-ye jām-e mey o zolf gere gir negār Ey basā tobe ke čon tobe-ye Hāfez bešekast	O riso de uma taça, os nós dos cachos do ser amado - Por sua causa quantas juras – como as de Hafiz - quebradas!

OMISSÕES MODIFICAÇÕES ACRÉSCIMOS

4.3

Gazel 36

2	Berav be kār-e xod ey vā'ez in če faryād ast [?] ³³ Marā fotād del az rah torā če oftād ast [?]	Pregador, cuida da tua vida! Que é todo esse alarido? Meu coração deixou o caminho, e o que isso tem a ver contigo?
4	Ba kām tā narasānad marā labaš čun nāy Nasihāt-e hame 'ālam ba guš-e man bād ast	Enquanto seus lábios, como a ney, não me levem ao prazer, O que o mundo falar soprará, como vento, ao meu ouvido!
6	Miān-e u ke xodā āfarida ast az hič Daqiqaest ke hič āfarida nagšād ast	A sua forma, tão sutil, foi criada por Deus do nada, E ninguém conseguiu penetrar, seus mistérios mais íntimos.
8	Gadā-e ku-e to az hašt xuld mustaqnist Asir-e 'ešq-e to az har do 'ālam āzād ast	O mendigo do teu beco, amado, não pensa nos oito céus: Estão livres, os teus escravos, da terra e do paraíso.
10	Agar či masti-e 'ešqam xarāb kard vali Asās-e hasti-e man zān xarāb ābād ast	E se a embriaguez do amor, louco, me levou à ruína, É sobre essas ruínas, assim, que meu ser tem florescido.
12	Delā manāl ze bidād o jowr-e yār ke yār Torā nasib hamin kard o in az ān dād ast	Não lamentos, coração, a cruel injustiça do amigo: É o dom que ele prestou a ti, e isso também é legítimo.
	Berav fasāna maxān o fosun madam hāfez Kaz in fasāna o afsun marā basē yād ast	Vai, e não sussure, Hafiz, todos os teus contos e encantos! Já os conheço muito bem – basta desses teus feitiços.

O gazel 36 utiliza o seguinte padrão métrico, composto de 15 sílabas: v - v - v v - - v - v - v v - . Tal padrão consiste na repetição do segmento v - v - v v - - duas vezes, com a exceção de que a segunda repetição é catalética (isto é, tem uma sílaba a menos). De modo geral, em padrões métricos com 15 sílabas, realizo a tradução em versos compostos com 16 sílabas, para ter um ponto de cesura claro. Assim como o poema anterior, esse não é um gazel com pausas marcadas, de modo que permito uma variação no tamanho dos hemistíquios de cada verso. Além disso, também permito uma variação de uma sílaba a mais ou a menos no tamanho total do verso.

A rima desse poema é feita com palavras com terminação em “*ād*”, enquanto seu refrão é “*ast*”, verbo “*budan*”, “*ser*”, conjugado na terceira pessoa do singular. Optei por não reproduzir o refrão na tradução por julgar que importaria estruturas e construções que prejudicaram outros elementos do texto traduzido. Segui a mesma rima toante da tradução do gazel 1: palavras que terminam com tônica /i/ seguida da vogal átona /o/.

³³ O fato de se tratar de uma frase interrogativa é bem claro devido à presença de “*če*”, “como” ou “o que”.

A primeira estrofe abre, então, com a ordem de que o “*wā'ez*”, “pregador”, vá embora e cuide de seus próprios assuntos. O “*wā'ez*” é uma figura ao qual Hafiz frequentemente se opõe, muitas vezes acusando-o de hipocrisia, como explica Lewis:

The preachers (*wā'ezān*) are perhaps the most egregious exempla of hypocrisy, browbeating others with fire and brimstone sermons about the horror of hell, shouting their empty counsels like so much hot air at hapless victims. The real objective of those who preach repentance (*tawba-farmāyān*) is not to guide souls, but to bind the feet of the free nobleman. While giving fine advice to others, they themselves often fail to practice what they preach (LEWIS, 2002, s. p.)

O autor muitas vezes menciona-o junto com o seu pseudônimo devido à rima existente entre os dois nomes. No caso desse poema, o “*wā'ez*” é mencionado na primeira estrofe enquanto “Hafiz”, como é de praxe, é citado na última estrofe – certamente uma escolha proposital. Optei por traduzir “*wā'ez*” por “pregador” – uma escolha que vai ao encontro das outras traduções: Davis opta por “*preacher*”, De Fouchécour por “*prédicateur*” e Clarke por “*admonisher*”.

O dístico inicial se caracteriza por sua coloquialidade: a frase “*berav be kār-e xod*”, que podemos traduzir literalmente como “vai para os teus assuntos/trabalhos”, poderia ser utilizada hoje em dia sem muito estranhamento. Seguindo também Davis, busquei refletir isso na tradução:

Go, mind your own business, preacher! What's all
This hullabaloo?
My heart has left the road you travel, but
What's that to you?

(DD)

Prédicateur, occupe-toi de ce qui te regarde! Que sont ces cris?
Moi, mon coeur a quitté le chemin. Toi, que t'est-il arrivé?

(DF)

Pregador, cuida da tua vida! Que é todo esse alarido?
Meu coração deixou o caminho, e o que isso tem a ver contigo?

(NV)

Na segunda estrofe, o eu lírico compara os lábios do amado com a flauta *ney*, um instrumento muito utilizado na música do Oriente Médio. Seu nome, que

denota “cana”, vem do material do qual ela é feita. Optei por manter “nāy”, adotando sua grafia mais recorrente em português³⁴ – o uso de “flauta” me pareceu excessivamente genérico; por outro lado, “ney” já é usado para descrever esse instrumento em português e, além disso, possui uma sílaba a menos que “flauta” ou “cana”.

Em seu segundo verso (4), vemos um exemplo da poética do gazel ao redor do amor e do amado: o eu lírico não se importa com os conselhos do mundo, pois sua atenção está dedicada ao amado até que ele dê ao eu lírico o que ele deseja (pode-se imaginar que isso seria a consumação da relação). Naturalmente, o desejo do eu lírico raramente se concretiza.

O terceiro dístico medita sobre a forma (*miān*) do amado e sua impenetrabilidade. Há uma clara alusão sexual, como ressalta De Fouchécour (2003, p. 214): “*daqiqe*”, que significa “sutil”, “diminuta”, quando atrelada ao verbo “*gošādan*” denota “desfazer um segredo/mistério” mas, fisicamente, pode ser uma metáfora para a perda da virgindade. Busquei preservar essa ambiguidade com o uso do verbo “penetrar”, mas preciso admitir que acho que na minha tradução a metáfora sexual seja mais dominante que no original. Seguem as traduções de Davis e De Fouchécour, para cotejamento:

God made him out of nothing, and within
His being's state
There is a mystery no being's skill
Can penetrate.

(DD)

Sa taille, que Dieu a créée de rien,
est un point subtil que nulle créature n'a dénoué

(DF)

A sua forma, tão sutil, foi criada por Deus do nada,
E ninguém conseguiu penetrar, seus mistérios mais íntimos.

(NV)

³⁴ Em persa, tanto “nāy” quanto “ney” são possíveis – a primeira foi usada provavelmente devido a razões métricas.

Seguindo para a quarta estrofe, o eu lírico passa de se referir ao amado na terceira pessoa a se dirigir a ele diretamente, na segunda pessoa. É uma prática comum na poesia persa e que pode gerar estranhamento num leitor Ocidental, que esperaria que uma mudança de pessoa acompanhasse uma mudança de objeto. Como explica Davis:

Perhaps because the speaker's mind is conceived of as being wholly focused on the poem's subject, to the exclusion of everything else, this subject can be referred to as both "you" and "he" in the course of a poem. This can be confusing for the western reader, who usually expects a "you" and a "he" in the one poem to refer to two different people. Sometimes in a Persian poem they do, but very often they don't. To further complicate things, sometimes more than one person is referred to as "you" (the reader might be so addressed, for example, as well as the poem's addressee); sometimes more than one person is referred to as "he" (the beloved, but also a rival). A reader of Persian lyric poetry has to be alert to the possibilities; as a rule of thumb, if both the "he" and the "you" are extravagantly praised, the odds are they are referring to the same person, the subject of the poem. Although the device seems to be relatively rare in European poetry after the medieval period, this use of both "you" and "he" to refer to the same person was present in both western Classical poetry (the Greek critic Longinus remarks on it) and in biblical verse (in Psalm 23, for example, God is referred to at first as "He" and then, as the psalm proceeds, as "You") (DAVIS, 2019, p. xx-xxi).

Me parece bem claro que na quarta estrofe, assim como nas duas anteriores, que é o amado a quem o eu lírico está se referindo – quem mais poderia fazer com que as pessoas esquecessem os oito céus? É importante notar, que não é claro, pelo menos para mim, se os “céus”, “*xuld*”, se referem aos oito paraísos da religião islâmica ou aos oito céus da cosmologia medieval, segundo a qual o universo consistia em oito esferas concêntricas. Enquanto De Fouchécour interpreta “*hašt xuld*” como se tratando dos oito paraísos (DE FOUCHÉCOUR, 2003, p. 214), Davis interpreta como se tratando da segunda opção (DAVIS, 2019, p. 453). Como já havia incluído a menção ao paraíso no verso seguinte devido à necessidade da rima, optei por traduzir como “oito céus” e não “oito paraísos”.

Também vale a pena notar a minha adição de “amado”, feita para proporcionar uma cesura em um verso que tive dificuldade em decupar. Ainda que não seja uma adição que altere o conteúdo do poema – como afirmei logo acima, me parece bem claro de que o eu lírico está falando do amado –, mesmo assim tais adições não são ideais, ainda que sejam um recurso que pode ser utilizado para

evitar inversões sintáticas e construções estranhas. Não minha opinião, a escolha que fiz é o menor de dois males.

O dístico seguinte (versos 9 e 10) continua a falar sobre os efeitos do amor, e é interessante comentar sobre a imagem da ruína, que é recorrente na poesia persa, por uma variedade de razões: ruínas, antes de tudo, eram bastante comuns no Irã medieval, tanto devido aos terremotos constantes quanto às guerras recorrentes dos séculos XIII e XIV (DAVIS, 2019, p. 452), das quais podemos destacar a invasão mongol do século XIII. Além disso, Davis ressalta que as ruínas eram lugares onde vagabundos e libertinos se reuniam para beber, de modo que ruína se tornou gíria para um lugar onde se vendia vinho. Assim como as ruínas, os seus habitantes são arruinados, como o eu lírico do verso. Mais uma vez, vemos Hafiz se identificando com o estilo de vida dos libertinos. É interessante notar também, que se tal substantivo for conjugado com o verbo “ser” para se referir a uma pessoa, na forma “*xarābam*” (literalmente “sou ruína”), por exemplo, é uma gíria para se dizer que alguém está bêbado – e isso se mantém até hoje em dia.

A sexta estrofe faz uma oposição entre “*bidād*”, “injustiça” ou literalmente “sem justiça”, e “*dād*”, “justiça”. Devido à necessidade de rima, não consegui manter essa oposição exata, substituindo “justiça” por “legítimo”. É importante notar, também, que um significado mais antigo de “*dād*” é “dádiva”, ou “dom” (STEINGASS, 1892, p. 494), e busquei abarcar esse significado com a adição de “dom” ao verso, pois me parece que não é algo accidental. É interessante notar que o “*yār*”, “amigo” ou “companheiro”, ocupa a posição do amado – como ressalttei anteriormente, o que determina se “*yār*” ou “*dust*” se referem ao amado do poema é o seu contexto. Interessante notar, também, que nessa estrofe temos um outro caso de enjambement – decidi não o reproduzir por não julgar que seu uso era importante para o poema, me parecendo ser accidental.

Seguindo para a estrofe final, que encerra o poema de forma cíclica: só que dessa vez quem está sendo enxotado é o próprio poeta, e não o pregador. Isso se torna claro com a repetição do imperativo “*berav*”, “vai”. A repetição iguala, de alguma forma, Hafiz e a figura do pregador que ele tão despreza: talvez pelo fato dos dois buscarem usar as palavras de uma maneira que busca construir verdades, afetando o comportamento das pessoas. Essa interpretação é reforçada, eu acredito,

pelo uso de “encantos” e “feitiços”, que não é um exagero da minha tradução: “*afsun*” denota “an incantation, a fascination, verses used in spells; fraud, deceit” (STEINGASS, 1892, p. 83) e “*fusun*” é um sinônimo (STEINGASS, 1892, p. 929). “*Fasāna*”, por sua vez, denota “a story, fable”. Na tradução, busquei reduzir a repetição dos termos, suprimindo “*fasāna*” no segundo verso; esta palavra traduzi como “contos” para gerar uma assonância com a minha tradução para “*fusun*”, “encantos”, buscando reproduzir a assonância existente entre essas duas palavras no original. Já no segundo verso, traduzi “*afsun*” como “feitiço” por causa da rima. Segue a tabela de omissões, modificações e acréscimos:

PUC-Rio - Certificação Digital N° 1812277/CA	2	Berav be kār-e xod ey vā'ez in če faryād ast [?] Marā fotād del az rah torā če oftād ast [?]	Pregador, cuida da tua vida! Que é todo esse alarido? Meu coração deixou o caminho, e o que isso tem a ver contigo?
	4	Be kām tā naraśānad marā labaš čun nāy Nasihat-e hame 'ālam ba guš-e man bād ast	Enquanto seus lábios, como a ney, não me levem ao prazer, O que o mundo falar soprará, como vento, ao meu ouvido!
	6	Miān-e u ke xodā āfarida ast az hič Daqīqaēst ke hič āfarida nagšād ast	A sua forma, tão sutil, foi criada por Deus do nada, E ninguém conseguiu penetrar, seus mistérios mais íntimos.
		Gadā-e ku-e to az hašt xuld mustaqnist Asir-e 'ešq-e to az har do 'ālam āzād ast	O mendigo do teu beco, <u>amado</u> , não pensa nos oito céus: Estão livres, os teus escravos, da terra e do paraíso.
		Agar če masti-e 'ešqam xarāb kard vali Asās-e hasti-e man zān xarāb ābād ast	E se a embriaguez do amor, <u>louco</u> , me levou à ruína, É sobre essas ruínas, assim, que meu ser tem florescido.
		Delā manāl ze bidād o javr-e yār ke yār Turā nasib hamin kard o in az ān dād ast	Não lamentos, coração, a cruel injustiça do amigo: É o dom que ele prestou a ti, e isso também é legítimo.
		Berav fasāna maxvān o fosun madam hāfez Kaz in fasāna o afsun marā basē yād ast	Vai, e não sussure, Hafiz, todos os teus contos e encantos! Já os conheço muito bem – basta desses teus feitiços.

OMISSÕES MODIFICAÇÕES ACRÉSCIMOS

4.4

Gazel 41

2	Alminnatollah ke dar-e meyCADE bāzast Zān ru ke marā bar dar-e u ruy-e niyāzast	Graças a Deus encontro, hoje, a porta da taverna – Lá, onde sacio a sede – completamente aberta.
4	Xumhā hame dar juš o xurušand ze masti Vān mey ke dar ānjāst haqiqat na majāzast	As jarras fermentam, gemem, repletas de embriaguez, E não contêm alegoria, e sim bebida vera.
6	Az vey hame masti o qururast o takabbur Vaz mā hama bičāragi o 'ajz o niyāzast	Do vinho vêm prazer, vêm embriaguez e orgulho, Nós trazemos desamparo, ânsia e toda a nossa espera.
8	Rāzi ke bar-e qayr nagoftim o naguyim Bā dust beguyim ke u mahram-e rāzast	Os segredos que não conto – e não contarei – aos outros, Revelo ao meu amigo – sei que ele a ninguém os revela.
10	Šarh-e šekan-e zolf-e xam andar xam-e jānān Kutah natavān kard ke in qissa darāzast	Não é um mero conto, e sim uma longa história, Pois mostra cada curva, e cada cacho do cabelo dela.
12	Bār-e del-e Majnun o xam-e turra-e Leyli Roxsāra-e Mahmud o kaf-e pāy-e Ayāzast	O rosto do Rei Mahmoud, a sola dos pés de Ayaz. A mágoa de Majnun, Leila e suas longas mechas.
	Barduxteam dide čō bāz az hama 'ālam Tā dide-ye man bar rox-e zibā-e to bāzast	Como um falcão de caça, selei meus olhos para o mundo, E fiz minha vista voar, para a tua face bela.
	Dar Ka'ba-e kuy-e to har ān kas ke biāyad Az qeble-ye abru-e to dar 'eyn-e namāzast	Na Caaba da tua rua, amada, se faz a namaz: Vejo, no teu sobrolho, a quibla, que nos orienta a reza.
	Ey majlesiān suz-e del-e Hāfez-e meskin Az šam' bepursid ke dar suz o gudāzast	Para saber do fogo, amigos, no coração de Hafiz, Cabe apenas perguntar: por que se consome a vela?

Este poema segue um padrão métrico igual ao do gazel 22, com alterações entre pares de sílabas longas e pares de sílabas breves. Sua rima é a terminação *āz*, e seu refrão é *ast*, o verbo “ser” conjugado na terceira pessoa do singular. Como em outros casos, julguei que buscar reproduzir esse refrão acabaria engessando demais a tradução, resultando num texto de má qualidade e com perdas em outras áreas que não o refrão. Para a rima, emprego palavras com vogal tônica /e/ seguidas da vogal átona /a/.

Logo no primeiro verso temos a menção de um local importante dentro do universo poético hafiziano: a taverna, no original: “*meykade*”. Seu significado literal em persa é “lugar do vinho” ou “casa do vinho”, pois *kade* denota “casa”, “lugar” ou “habitação”, e os mais variados nomes para lugares seguem essa fórmula, como explica Steingass: “added to any word is a noun of place, as *ātish-kada*, (place of fire) A temple of the Magi,” (STEINGASS, 1892, p. 1019). Não é

o único termo usado por Hafiz para denotar taverna, mas é um dos mais diretos e claros.

Fiz a adição da palavra “hoje” no primeiro verso, que foi necessária principalmente para fazer uma cesura natural no verso, sem o uso de inversões sintáticas exageradas. Apesar de ser uma adição, acredito que segue o tom do original: o eu lírico parece estar tão entusiasmado com o fato de que taverna está aberta que inicia o poema agradecendo à Deus, de modo que temos a impressão de que a porta da taverna não está sempre aberta. Tal verso pode ser uma referência à época em que as tavernas de Xiraz foram de fato fechadas por Mobarez al-din (DE FOUCHÉCOUR, 2006, p. 231), um governante puritano que lá reinou por alguns anos – uma discussão maior desse momento está presente nos comentários sobre o gazel 164.

Ainda no primeiro verso, desloquei “*bāz*”, “aberta”, para o segundo verso, para poder usá-la como rima. Tive dificuldade em traduzir o segundo verso, cuja tradução literal seria: “o rosto da minha necessidade está diante desta porta”. Minha solução ficou distante dessa imagem, mas tentei passar a ideia da urgência e importância dessa necessidade com o trecho “Lá, onde sacio a sede”. A adição de “completamente”, além de necessária em termos de sílabas, foi feita para aumentar a intensidade do que está sendo falado, para tentar se aproximar da afirmação dramática do original. Seguem as traduções de Davis, De Fouchécour e Clarke³⁵:

Thanks be to God now that the wine-shop door
Is open, since it's there I'm heading for

(DD)

Grâces soient à Dieu: la porte de la Taverne est ouverte!
Car mon besoin est tendu vers Sa porte.

(DF)

Thanks be to God that the door of the wine-tavern open, is.
In such a way that, my face of supplication upon its door is.

(HC)

³⁵ É interessante notar que nessa tradução Clarke tenta reproduzir o refrão do original, terminando os versos com “*is*”, gerando inversões sintáticas.

Seguindo para o próximo dístico, temos uma afirmação interessante em seu segundo verso quando o eu lírico diz que o vinho contido nas jarras é real, e não alegoria, opondo *haqiqat* (verdade, realidade)³⁶ a *majāz* (metáfora, alegoria)³⁷. Nesse momento, Hafiz parece fazer um comentário metalinguístico, mencionando e reconhecendo as convenções e ambiguidades ao redor do vinho na poesia persa clássica. Assim, o poeta também rompe brevemente com a sua própria poética, que geralmente faz questão de deixar ambíguo se o vinho é “do paraíso” ou o vinho “que embriaga”. É claro que, em se tratando de Hafiz, nada é assim tão simples. “*Haqiqat*” também tem uma dimensão mística, sendo associada ao mais alto estágio da jornada espiritual, onde o buscador é capaz de experienciar a realidade divina, a verdade maior (RENARD, 2005, p. 197 e p. 242; STEINGASS, 1892, p. 426). Assim como em outros casos de significados secundários espirituais para certas palavras, é difícil transmitir isso no texto da tradução sem levar a tradução para uma interpretação excessivamente mística, destruindo, no processo, a possibilidade de interpretações profanas.

Apesar dessa referência espiritual, minha interpretação pessoal segue o significado mais direto dessa afirmação. É impossível saber o contexto desse verso, mas é difícil não imaginar um Hafiz cansado de ver tudo que ele diz sendo interpretado como metáfora para outra coisa, e decidindo compor esse verso para deixar claro que ele bebe, sim, vinho real. É claro que, devido à falta de informações sobre sua vida, é impossível termos certeza se essa passagem tem qualquer relação com Hafiz como pessoa e não Hafiz como a imagem e persona que projeta em sua poesia – duas coisas que podem ser diferentes, de modo que essa imagem pode ser fruto da minha imaginação moderna.

Ainda no segundo verso, busquei reproduzir a assonância entre “*ānjāst*” e “*majāzast*” com a rima toante entre “alegoria” e “bebida” – foi por isso que optei por “alegoria” e não “metáfora”, ambas traduções válidas para “*majāz*”. Como se

³⁶ Segue a definição de “*haqiqat*” do dicionário de Steingass: “Truth, reality; (in a mystical sense) the spiritual doctrine, spirituality; sincerity; the real state, circumstance, or statement of a thing; gist, pith; account, narration, relation, story; explanation;” (STEINGASS, 1892, p.426)

³⁷ Definição de “*majāz*” Segundo Steingass: “Passing by, through, or beyond; way, road, passage; trope, figure, metaphor, simile, allegory; feigned, insincere, worldly, superficial, profane;” (STEINGASS, 1892, p. 1174)

trata de um dístico importante, seguem as traduções de Davis, De Fouchécour, Clarke e a minha:

The jars are groaning with fermented wine,
With wine that's real, and not a metaphor,

(DD)

Les jarres bouillonnent et grondent toutes sous l'effet de l'ivresse,
et ce vin que est là-bas, il est réel, ce n'est pas métaphore!

(DF)

Through intoxication, all in tumult and shout are the jars;
And that wine that in that place true is, not illusory, is.

(HC)

As jarras fermentam, gemem, repletas de embriaguez,
E não contém alegoria, e sim bebida vera.

(NV)

De modo geral, apesar das interpretações distintas acerca de Hafiz, todas as traduções são próximas do original em termos semânticos. Nota-se a omissão de “embriaguez” ou “*mastī*” por Davis, provavelmente por razões métricas, mas não creio ser uma omissão que prejudique o sentido geral do verso. Na minha tradução troquei “vinho” por “bebida” pois precisava de uma palavra de gênero feminino para que pudesse usar “vera” como rima. Mas, novamente, não acho que isso prejudique o sentido do verso, pois já sabemos que o eu lírico está se referindo à taverna, onde se serve vinho.

Continuando para a próxima estrofe, em seu segundo verso (6) há a repetição da palavra “*niyāz*”, que pode ser traduzida literalmente como “necessidade”. Steingass define-a como: “Indigence, poverty, necessity; petition, supplication, prayer; inclination wish, longing appetite; (...)” (STEINGASS, 1892, p. 1440). Assim como no verso 2, “*niyāz*” também é usada como rima. Devido à necessidade de rimar, traduzi-la como “espera”, que não se trata de sua acepção principal, mas acredito que esteja semanticamente próxima à ideia de “necessidade”, “carência” – geralmente quando esperamos por algo, é porque carecemos dessa coisa. Infelizmente, também não consegui encaixar “espera” no verso 2 para que os dois versos tivessem a mesma rima, como no original. No

entanto, acredito que isso não seja de suma importância e que a repetição da rima aqui é de caráter acidental, e não estrutural. É importante notar que a tradução de Dick Davis – a única que estou referenciando que é rimada – também não repete a rima. Na verdade, tampouco “*niyāz*”, traduzida por Davis como “*need*”, é mencionada no segundo verso.

Na quarta estrofe (versos 7-8), as palavras “*nagoftim*”, “*naguyim*” e “*beguyim*”, todas conjugações do verbo *goftan* (falar) na primeira pessoa do plural. Em minha tradução, não mantive o mesmo verbo em todas as instâncias, preferindo usar “contarei” e “revelo” para evitar a repetição excessiva – algo pouco tolerado no português. A mudança maior foi na pessoa, pois em minha tradução alterei-a para a primeira pessoa do singular, mudança necessária para respeitar o limite de sílabas do verso. Ainda que seja uma alteração – à primeira vista – de certa relevância, não acho que a primeira pessoa do plural seja de suma importância para o verso ou o poema como um todo: com exceção desse verso, só é repetida na estrofe anterior, com o pronome “*mā*” (nós). Tanto Dick Davis quanto Henry Wilbeforce Clarke mudam a pessoa do plural para o singular – algo particularmente expressivo no caso de Clarke, que geralmente é muito literal. Seguem suas traduções:

The secret I’ve not told, and won’t, to others
I’ll tell my friend – of him I can be sure.

(DD)

The mystery that to the people I uttered not, and shall not utter:
To the Friend, I shall utter; for confidant of the mystery He is.

(HC)

Ainda na mesma estrofe, há uma assonância entre “*nagoftim*”, “*naguyim*” e “*beguyim*”, reproduzida parcialmente na tradução com a rima incompleta entre “revelo” e “revela”. “Amigo”, por sua vez, é a minha tradução para “*dust*”, nesse caso, uma palavra muito importante e recorrente que aparece pela primeira vez na minha tradução. Como afirmado anteriormente, é uma palavra que transita entre “amigo” e “amante”, ou que segue uma acepção mais medieval de “amigo”, podendo significar tanto uma amizade quanto alguém que se ama. No contexto desse verso, me parece que “amigo” é de fato a melhor tradução, e todas as traduções que tenho referenciado até agora utilizaram os termos análogos de sua

língua – De Fouchécour e Clarke, seguindo suas interpretações mais místicas, ambos maiusculizam as palavras “Friend” e “Ami”.

Seguindo para o quinto dístico, em minha tradução inverti a ordem dos versos para obter a rima no verso 10. A princípio não se trataria de uma mudança grande, mas conjuntamente com a forma como traduzi, minha tradução dá a impressão de que a quinta estrofe continua a partir da quarta: isto é, que o segredo que o eu lírico só conta ao seu amigo é o que é dito na quinta estrofe. No original essa é certamente uma interpretação possível – provavelmente a principal interpretação – mas é preciso frisar a mudança gerada. Apesar disso, julgo ser uma mudança aceitável: ainda que, de modo geral, as estrofes dos gazéis tendem a ser isoladas e circunscritas entre si, continuidade entre elas não é algo de todo inexistente, como pudemos observar no gazel 22, exposto mais acima e, com ainda mais continuidade, no gazel 136, também traduzido nesse trabalho.

Nesse verso também tive que omitir a menção específica ao amado, *jānān*, em prol de terminar o verso com “dela” para que houvesse uma rima. No entanto, acho que o contexto do verso torna bem claro que a pessoa que está sendo descrita é um objeto de desejo, isso é, o amado (no caso da minha tradução, uma amada).

No sexto dístico temos a menção de dois pares românticos muito importantes na poesia persa clássica: Leila e Majnun; Mahmud e Ayaz. Mahmud foi um sultão do império Gaznévida, que dominou grandes partes dos atuais Irã, Iraque, Tajiquistão, Turcomenistão e Uzbequistão dos séculos X a XII. Ayaz, por sua vez, teria sido seu copeiro (*sāqi*), escravo e amante. Há poucos relatos contemporâneos sobre essas duas figuras, mas o fato é que na literatura persa sua história adquiriu grande importância, se equiparando a outras histórias de amor como as de Leila e Majnun e Xosrow e Širin (MATINI, 1987, s. p.). Tópicos recorrentes eram a bravura, sinceridade, lealdade e beleza de Ayaz (idem). Seu amor foi interpretado das mais variadas maneiras – inclusive sob óticas místicas, como afirma Matini:

(...) particularly in Sufi writings, where the love of Maḥmud and Ayāz often comes up, Ayāz is presented as a paragon of purity and sincerity: e.g., in the story of Ayāz’s shoes and fur coat as told in ‘Attār’s *Moṣibat-nāma*, Rumi’s *Maṭnawī*, and several other works. Sufi writers also drew mystic inferences from the love of Maḥmud and Ayāz. The subject was pursued and poetically interpreted in various ways in the works of many Persian poets and several prose-writers (MATINI, 1987, s. p.)

Leila e Majnun são mais conhecidos no Ocidente, sendo inclusive a inspiração para a canção “Layla” da banda Derek and the Dominos. A história, de origem árabe, se tornou famosa na literatura persa após o poema narrativo de Nezāmi, “*Leyli o Majnun*”, do século XII. Um breve resumo da história: Majnun se apaixona por Leila mas os dois são separados. Majnun se torna tão obcecado por Leila e tão desiludido na possibilidade de os dois conseguirem se unir que foge para o deserto, vivendo entre as feras e adquirindo o seu nome, que quer dizer “possuído” ou “louco” (SEYED-GOHRAB, 2009, s. p.). Enquanto isso, Leila rejeita os avanços de seu marido, com o qual foi forçada a se casar, resguardando sua virgindade. Após a morte de seu marido, quando não há mais impedimento para o casamento entre os dois, Majnun foge mais uma vez para o deserto quando os amantes vão se reencontrar, obcecado com a sua visão idealizada de Leila (idem). Leila morre de mágoa ao saber da notícia, e Majnun corre até seu túmulo, morrendo, seu amor não tendo jamais sido consumado.

O poema de Nezāmi foi tão bem-sucedido que deu origem a várias imitações, e as referências a Leila e Majnun na poesia persa se tornam muito mais frequentes após seu poema. Geralmente se enfatiza o sofrimento e o amor masoquista de Majnun, e seu afastamento do mundo. Leila, por sua vez, é caracterizada por sua beleza, suas mechas e sua dedicação – ao contrário de muitas histórias onde a mulher tem um papel passivo, é Leila que organiza os encontros secretos entre os amantes, em que os dois se olham e recitam poesia (idem). Assim como na história de Mahmud e Ayaz, Leila e Majnun também serviram de inspiração para os místicos, como demonstra Seyed-Gohrab:

Mystics contrived many stories about Majnun to illustrate technical mystical concepts such as annihilation, love-madness (*divānagī*), self-sacrifice, etc. Majnun’s selfless love and the way he had lost himself in the beloved was particularly attractive to the mystics. Majnun provided mystics with a palpable example of ‘annihilation’ (*fanā*) in the Beloved. (...) Mystics had several other pairs of lovers such as Maḥmud and Ayāz, Farhād and Širin, Wāmeq and ‘Aḍrā to explicate one aspect of love, but the story of Leyli and Majnun remained one of the most popular for mystic poets (SEYED-GOHRAB, 2009, s. p.).

Acho interessante a interpretação de Dick Davis de porquê Hafiz está citando essas duas histórias de amor especificamente: enquanto a história de Leila e Majnun é fictícia, heterossexual e não consumada, a história de Mahmud e Ayaz

é real, homossexual e consumada. Ao citar esses dois extremos, Hafiz está tentando abranger as mais variadas possibilidades e formas de amor.

Assim como na estrofe anterior, invertei a ordem dos versos por causa da rima. Em contraste com o caso anterior, dessa vez acho que não há nenhuma alteração de sentido ocasionada por essa mudança.

É importante ressaltar, também, o sintagma “*bār-e del*”³⁸, em tradução literal, “coração pesado”, ou “fardo do coração”. O seu significado metafórico, no entanto, é “mágoa” ou “tristeza”, e “*bār-e del*” inclusive possui um verbete específico no dicionário *Dekhoda* com essa definição³⁹. Acredito que isso apresenta um dilema para o tradutor: quando nos defrontamos com uma poética tão rica em imagens e metáforas, sempre há a dúvida de se traduzir para o seu significado “literal”, deixando a metáfora e a imagem à mostra para o leitor, mas correndo o risco de que aquilo pode não ser interpretado como seria na língua e cultura fonte. Por outro lado, podemos traduzir pelo significado “metafórico”, privando o leitor das imagens do texto fonte, mas garantindo uma transmissão mais segura do que interpretamos ser o conteúdo semântico.

Como em muitas coisas na tradução, acredito que é errado ser muito categórico e tentar sempre traduzir as coisas de uma forma ou sempre de outra – afinal, há outras considerações como métrica, assonâncias, rima etc. Nesse caso, optei por traduzir “*bār-e del*” primando por seu conteúdo “metafórico”, optando por “mágoa” em vez de “coração pesado” ou uma variante. Há duas principais razões: primeiro, “coração pesado” não me parece forte o suficiente, tomando em consideração o sofrimento de Majnun que é retratado na história. Em segundo, usar “coração pesado” ou algum sintagma semelhante alongaria demais essa metade do verso, necessitando de cortes na sua segunda metade e gerando um desequilíbrio grande em uma estrofe que possui certa simetria: cada metade de cada verso é dedicado a um amante e uma característica sua.

³⁸ É interessante notar, inclusive, que “*del*”, apesar de realmente ter como sua tradução mais próxima “coração”, é um tanto distinto dessa palavra no sentido que é um “coração” puramente metafórico, geralmente utilizado para falar de emoções e sentimentos. Em persa, ninguém vai ao cardiologista e reclama de dor no “*del*” – a palavra utilizada para isso seria “*qalb*”, de origem árabe.

³⁹ <https://www.parsi.wiki/fa/wiki/153470/%d8%a8%d8%a7%d8%b1-%d8%af%d9%84> Acesso em 12/2019.

Em seguida, na sétima estrofe (versos 13-14), há a comparação com o falcão ou gavião (*bāz*). A falcoaria era uma prática entre a nobreza desde o Irã pré-islâmico, e metáforas e comparações com o falcão e outras aves de rapina treinadas são comuns na poesia persa, ainda que não com o mesmo afínco existente na poesia árabe (A'LAM, 1989, s. p.). A obra em que a metáfora do falcão é mais empregada é “A Conferência dos Pássaros”, onde o falcão se recusa a seguir a poupa em sua busca pelo *simorq*, afirmando que prefere o prestígio de sua posição entre os reis mundanos. No entanto, acho que o uso do falcão por Hafiz, nesse verso, não é uma referência a esse poema. Em “A Conferência dos Pássaros”, o capuz usado pelo falcão é símbolo para a sua cegueira voluntária para Deus, isso é, ele prefere enxergar o mundo a Deus. Aqui, o simbolismo é o contrário: o capuz do falcão é usado para cegar-se para o mundo, assim possibilitando enxergar algo mais - o/a amado/a, Deus?

Também é importante notar o trocadilho entre “falcão” e “aberto”, ambos a mesma palavra, “*bāz*”. Reproduzir um trocadilho semelhante na tradução implicaria em alterar a imagem e a metáfora do verso, algo que não considere aceitável. Busquei, então, utilizar mais da metáfora do falcão com “E fiz minha vista voar”, buscando compensar, de alguma forma, a perda do trocadilho com o uso de outro recurso poético.

A estrofe seguinte (versos 15-16) foi particularmente difícil de traduzir respeitando as pausas regulares com que estou trabalhando. No final, fiquei satisfeito com a solução, mas acho importante ressaltar alguns elementos. No segundo verso do original, há a menção da “*namāz*”, que é a palavra persa usada para se referir à *salá*, a reza praticada pelos muçulmanos. Tal reza é caracterizada por, entre outras coisas, várias posturas, sendo finalizada com a prostração do fiel. A imagem do amante se prostrar na rua do amado é recorrente na poesia persa – nesse mesmo trabalho a encontramos, por exemplo, no *gazel* 262 – e o uso do “*namāz*” aqui é uma imagem correlata. Devido a isso, achei importante manter o nome da reza em persa – não se trata de qualquer reza, é uma reza onde o fiel termina se prostrando, uma imagem potente que simboliza a adoração do amado pelo amante.

Em seguida, temos a comparação da sobrancelha do amado com a quibla, termo que denota a direção de Meca, e não necessariamente um objeto específico. O objeto que está sendo referenciado, na verdade, é o *mehrab* ou mirabe, um nicho situado nas mesquitas que aponta a quibla, a direção de Meca. Tais nichos geralmente são belamente decorados e tem formato de arcos ou ogivas, daí a comparação com a sobrancelha. A imagem, naturalmente, é que o eu lírico e os outros admiradores do amado não orientam mais sua reza para Meca, mas sim para o amado (DAVIS, 2019, p. 452). De um modo geral, a comparação da sobrancelha do amado com objetos belos e curvos é recorrente na poesia persa clássica (idem). Acho que vale a pena comentar brevemente uma versão anterior desse verso, não muito diferente, mas um pouco problemática:

Na Caaba da tua rua, amada, se faz a namaz:

Vejo, no teu sobrolho, a quibla, que aponta para Meca.

Após discussões e comentários de colegas, foi decidido alterar o verso para a versão atual. O problema é evidente: nenhum poeta, inserido no contexto cultural e religioso da época, explicaria que a quibla aponta a direção de Meca – tal conhecimento seria óbvio. Muitas vezes, como tradutores, nos sentimos tentados a explicar o contexto de um determinado verso e acabamos produzindo uma tradução domesticante.

Por fim, mostro a minha tradução desse dístico e as de Davis, De Fouchécour e Clarke:

Whoever strays within your street, it is

Your eyebrow's curve that he will pray before;

(DD)

Quinconque parvient à la Kaaba qu'est Ta rue,

Se trouve au coeur de la prière par la qibla formée de Ton sourcil.

(DF)

Whoever entereth the Ka'ba of Thy street,

Through the Kibla of Thy eye-brow in the very act of prayer is.

(HC)

Na Caaba da tua rua, amada, se faz a namaz:

Vejo, no teu sobrolho, a quibla, que nos orienta a reza.

(NV)

Interessante notar a omissão tanto da Caaba quanto da quibla por parte de Davis o que leva, na minha opinião, a uma tradução mais domesticada, removida do seu contexto original.

A característica mais notável do dístico final do poema (17-18) é a sua metáfora com a vela (*šam*). Metáforas e imagens relativas à vela são constantes e recorrentes na poesia persa clássica, e cabe aqui explicar um pouco sobre isso. As velas em questão são as feitas de cera de abelha (e não as feitas com gordura animal), pois possuíam um aroma naturalmente agradável – muitas vezes incrementados com perfumes que eram colocados na cera.

No divã de Hafiz, a vela é mencionada não menos que 70 vezes (SEYED-GOHRAB, 2011, p. 97), e há um gazel inteiro dedicado à exploração dessa metáfora. O tratamento dessa metáfora varia de poeta para poeta e de poema para poema, de modo que não há um tratamento uniforme. Geralmente a vela é uma metáfora para o amante, que é consumido pelo amor que queima em seu coração e alma – a chama da vela. Assim como os amantes, a vela anseia para retornar ao seu amado, o mel, do qual foi separado (idem, p. 112).

Como já se deve imaginar, tal figura também é adequada para se falar do amor místico, e o modo como a vela se consome – com sua alma queimando o seu corpo – é uma metáfora para a autoaniquilação e a busca por Deus (idem, p. 83). Às vezes, no entanto, a vela também pode ser uma metáfora para o amado, que atrai as mariposas com sua chama. No caso da passagem em questão, a metáfora segue a parábola com o amante: o fogo do coração, “*suz-e del*”, é comparado com a vela, que queima e se derrete, se consumindo.

Um último elemento que gostaria de ressaltar é o termo “*majlesiān*”, usado no verso 17. Derivado do termo “*majles*” (reunião, assembleia), já explicado nos comentários do gazel 1, “*majlesiān*” se refere às pessoas presentes nessa reunião, podendo ser traduzido como “amigos reunidos” ou “amigos da assembleia”. De Fouchécour o traduz como “vous à l’assemblée” e Clarke como “people of the assembly”, enquanto Davis, provavelmente por questões métricas, optou somente por “friends”. Infelizmente, também devido a questões métricas, tive que me

contentar somente com “amigos”, mas acho importante frisar esse termo pois nos lembra que esses poemas eram feitos para serem falados em reuniões e festas. Das traduções exibidas até agora, acredito que foi essa que necessitou de mais transformações, muitas vezes ocasionadas pela necessidade de rima ou pela complexidade semântica de certos dísticos.

Segue abaixo uma tabela de omissões, modificações e acréscimos:

2	Alminnatollah ke dar-e meykade bāzast Zān ru ke marā bar dar-e u ruy-e niyāzast	Graças a Deus encontro, <u>hoje</u> , a porta da taverna – <i>Lá, onde sacio a sede – <u>completamente</u> aberta.</i>
4	Xumhā hame dar juš o xurušand ze masti Vān mey ke dar ānjāst haqiqat na majāzast	As jarras fermentam, gemem, repletas de embriaguez, E não contêm alegoria, e sim bebida vera.
6	Az vey hame masti o qururast o takabbur Vaz mā hama bičāragi o 'ajz o niyāzast	Do vinho vêm prazer, vêm embriaguez e orgulho, Nós trazemos desamparo, ânsia e <u>toda a nossa espera</u> .
8	Rāzi ke bar-e qayr nagoftim o naguyim Bā dust beguyim ke u mahram-e rāzast	Os segredos que não conto – e não contarei – aos outros, Revelo ao meu amigo – sei que ele a ninguém os revela.
	Šarh-e šekan-e zolf-e xam andar xam-e jānān Kutah natavān kard ke in qissa darāzast	Não é um mero conto, e sim uma longa história, Pois mostra cada curva, e cada cacho do cabelo dela.
	Bār-e del-e Majnun o xam-e turra-e Leyli Roxsāra-e Mahmud o kaf-e pāy-e Ayāzast	O rosto do <u>Rei</u> Mahmoud, a sola dos pés de Ayaz. A mágoa de Majnun, Leila e suas <i>longas</i> mechas.
	Barduxteam dide čo bāz az hama 'ālam Tā dide-ye man bar rox-e zibā-e to bāzast	Como um falcão de caça, selei meus olhos para o mundo, E fiz minha vista voar, para a tua face bela.
	Dar Ka'ba-e kuy-e to har ān kas ke biāyad Az qeble-ye abru-e to dar 'eyn-e namāzast	Na Caaba da tua rua, <u>amada</u> , se faz a namaz: Vejo, no teu sobrolho, a quibla, que nos orienta a reza.
	Ey majlesiān suz-e del-e Hāfez-e meskin Az šam' bepursid ke dar suz o gudāzast	Para saber do fogo, <i>amigos</i> , no coração de Hafiz, <u>Cabe apenas perguntar: por que se consome a vela?</u>

OMISSÕES MODIFICAÇÕES ACRÉSCIMOS

4.5

Gazel 136

2	Sālḥā del talab-e jān-e jam az mā mikard Ān če xod dāšt ze bigāna tamannā mikard	Era a taça de Jam que, por anos, meu coração exigia, De estranhos demandava, sem cessar, aquilo que já tinha.
4	Gowhari, kaz sadaf-e kawn o makān birunast Talab az gumšodaḡān-e rah-e daryā mikard	Uma pérola preciosa, fugida da concha do cosmos, Ele buscou na beira-mar, indagando a pessoas perdidas.
6	Moškel-e xiš bar-e pir-e muqān burdam duš Ku be ta'yid-e nazar hall-e mo'ammā mikard	Levei minhas dificuldades, ontem, perante o velho mago, Que, com seu olhar afiado, decifra todos os enigmas.
8	Didamaš xorram o xošdel qadah-e bāde be dast Wandar ān āyina sad guna tamāšā mikard	Ele estava feliz e faceiro, a copa de vinho na mão. E naquele espelho tinto, via respostas infinitas.
10	Goftam in jān-e jahānbin ba to key dād hakim Goft ān ruz ke in gumbad-e minā mikard	Disse eu: tal taça que tudo vê – quando o Sábio a deu a ti? Ele: no dia que fez o céu, com sua cúpula de safira.
12	Goft ān yār kaz u gašt sar-e dār boland Jormaš in bud ke asrār howeydā mikard	Seguiu: Lembra aquele amigo, que levaram ao cadafalso: Seu crime foi, na verdade, revelar o que não devia.
	Fayz-e ruh-ul-quḡus ar bāz madad farmāyad Digarān ham bokonand ān če masihā mikard	Caso o Espírito Santo venha, mais uma vez, nos socorrer, Outras pessoas – inspiradas – agirão como o Messias.
	Goftamaš zulf-e zenjir botān az pey-e čist[?] Goft ḥāfez gelei az del-e šeydā mikard	E as tranças dos adorados, por que me constroem? Reclamas de um coração, Hafiz, que é louco em demasia.

Esse gazel se destaca pela sua estrutura narrativa, relativamente rara entre os gazéis. Assim como o gazel 22, possui fala, que dessa vez é explicitamente um diálogo entre o eu lírico e o velho mago (*pir-e muqān*). Assim como no gazel 22, o uso dessas passagens narrativas serve para introduzir um discurso reflexivo (DE BRUIJN, 2002, s. p.), mas me parece que nesse gazel, em contraste com o 22, o seu uso é mais extenso e, a princípio, coeso. Digo “a princípio” porque, devido à inexistência de um “texto recebido” de seu divā, há várias diferenças e inconsistências entre os manuscritos, até mesmo os mais antigos (idem), e esse poema é especialmente afetado por essa realidade. As diferenças incluem ordenamento diferente das estrofes e a existência ou não de certos dísticos. Por exemplo, a versão utilizada por Dick Davis inclui duas estrofes a mais, uma que menciona Moisés e o samaritano, situada depois da quinta estrofe da versão utilizada por mim, e uma outra que parece explicar mais a menção ao Messias (Jesus).

No entanto, em minha tradução, sigo utilizando o divā editado por *Xānlari* – por mais que seria enriquecedor explorar as diferentes possibilidades de como o

poema pode ser transformado em cada versão, isso provavelmente exigiria uma pesquisa por si só. E ainda que ache algumas das estrofes adicionais interessantes, seria excessivamente arbitrário simplesmente incluir as que eu gosto, na ordem que acho que faz mais sentido.

Comentários sobre métrica e rima: o padrão métrico utilizado nesse poema é o seguinte: - v - - v v - - v v - - - - (DE FOUCHÉCOUR, 2006, p. 428; ARBERRY, 1974, p. 153). Sendo assim, a quantidade de sílabas geralmente varia entre 14 e 13 (quando é utilizada uma sílaba muito longa, como, por exemplo, na primeira sílaba do primeiro verso). No entanto, após algumas tentativas usando somente 14 sílabas, cheguei à conclusão que precisava de mais espaço, de modo que minha tradução foi feita com 16 sílabas, podendo variar entre 15 e 17. Como o poema não apresenta cesuras claras no meio do verso, me permito uma variação maior no tamanho dos hemistíquios.

A rima deste poema é a vogal “ā”, enquanto seu refrão é “*mikard*”, o verbo “*kardān*” conjugado na terceira pessoa do singular do pretérito imperfeito. Tal verbo é geralmente traduzido como “fazer” - contudo, é importante ressaltar que o verbo “*kardān*” geralmente é utilizado de forma composta, isto é, unido a um substantivo. Assim, por exemplo, no primeiro verso, “*talab*” – “busca” – junto com “*kardān*” tem a acepção de “buscar” ou, literalmente, “fazer busca”. Traduzir seguindo essa construção levaria a um texto extremamente marcado em português, com claras influências da língua estrangeira. Assim, preferi não reproduzir o refrão, me atendo à rima, onde utilizo palavras com vogal tônica /i/ seguida de vogal átona /a/.

Esse poema está repleto de referências culturais e religiosas, algo que começa logo no primeiro dístico, com a menção da taça de Jam, “*jām-e jam*”. Cabe então, explicar brevemente, quem era Jam e o que era sua taça – tendo em mente que, se tratando de mitologia, há várias versões e interpretações (SKJAERVO, 2012, s. p.). Vou expor aqui o retrato de Jam fruto de seu tratamento no *Šāhname* de Ferdowsi, a obra que, durante o período medieval, era a principal referência sobre mito de Jam (OMIDSALAR, 2008, s. p.).

Jam, ou Jamshid, teria sido um rei do Irã mitológico e pré-islâmico. Abençoado por Zaratustra e Ahura Mazda, duas divindades zoroastristas, Jam foi

incumbido de proteger a humanidade e guiá-la. Durante seu reino, Jam inventou uma série de artes e ofícios, ensinando-os aos seus vassalos: por exemplo, a fabricação de armas e armaduras e a tecelagem. Jam também teria subjugado e empregado os demônios para ajudá-lo a construir seu reino – elemento que muitas vezes fez que o mito de Salomão fosse misturado e confundido com o de Jam, com alguns mitólogos afirmando que se tratava da mesma figura (SKJAERVO, 2012, s. p.).

Após reinar por 550 anos, Jam se torna arrogante e afirma ser uma divindade, alienando a todos. Seus vassalos formam uma aliança com os árabes, que invadem o Irã e, liderados por Zakhāk, um poderoso governante árabe, derrotam Jam, que foge e se esconde por 100 anos. Finalmente, Jam é capturado e Zakhāk ordena que ele seja cortado ao meio. Jam faz parte, então, dos mitos fundacionais da Irã pré-islâmico. Vale acrescentar, inclusive, que se acreditava que Persépolis seria o palácio de Jam, razão pela qual as ruínas eram denominadas de “*Taxt-e Jamšid*” (Trono de Jamshid).

Esses são os elementos principais de sua história. Agora vou ressaltar alguns elementos que são mais relevantes para esse poema e a poética hafiziana. Em primeiro lugar, Jam estaria conectado com a invenção do vinho: segundo a história, uma de suas concubinas teria perdido seu favor e tentou se envenenar bebendo o sumo de uma jarra com uvas estragadas. A concubina percebeu os efeitos embriagantes da bebida e levou sua descoberta ao rei, que a recebeu de volta na corte, e a partir daquele momento seus banquetes sempre incluíram a nova bebida. Essa história especificamente não é relatada no *Šāhname*, mas parece ser conhecimento comum entre os poetas da época, que a referenciam constantemente (OMIDSALAR, 2008, s. p.). Considerando a importância do vinho para a poética hafiziana, certamente parte da razão pela qual Jamshid é mencionado aqui é por sua relação com o vinho.

O que nos traz à taça de Jamshid, que não é mencionada no *Šāhname*, sendo um mito que se desenvolveu posteriormente – ao que tudo indica, por volta do século XII (idem). Segundo Omidsalar, a ideia da taça de Jam provavelmente foi criada por influência da história da taça mágica de Xosrow, um outro rei mítico retratado no *Šāhname*, conjugada com a oportunidade de aliteração e assonância

entre *Jam* (o nome do rei) e *Jām* (taça) (idem). Omidsalar descreve algumas das características da taça:

Jām-e Jam (Jam's cup) is said to have magical properties that helped the owner to either achieve dominion over the world or enabled him to see the unseen and forecast the future. Mystics reinterpreted the cup as a metaphor for the heart and the soul. Farid-al-Din 'Aṭṭār uses it as a metaphor for the divine tablet on which all is written (idem, s. p.).

Considerando o conteúdo do verso e do poema, me parece que a característica a que se está aludindo é principalmente a de clarividência. A ideia de buscar algo que se já tem é recorrente na filosofia e poesia mística: buscamos a Deus externamente quando ele está, na verdade, dentro de nós, e a auto aniquilação é necessária para experienciar esta realidade (RENARD, 2005, p. 33).

No que tange a tradução, o aspecto mais difícil desse dístico foi evitar inversões sintáticas exageradas, tendo em vista que usei o verbo para rimar. Uma primeira versão foi: “O cálice de Jamshid, por anos, meu coração me exigia”. Após discussões com colegas, cheguei à solução atual, que me parece usar uma linguagem mais natural.

No segundo dístico vemos um retorno da metáfora com o mar, vista no *gazel* 1, dessa vez acrescida da figura da pérola (*gowhari*), também recorrente na poesia persa. A pérola pode estar associada a uma variedade de coisas: sexo, conversa amorosa, composição de poesia, sabedoria e a experiência mística (DAVIS, 2019, p. 451; MEISAMI, 2003, p. 196) – o que une todos esses elementos, no entanto, é a ideia de se chegar à essência de algo que é difícil de ser apreendido. A conexão com a metáfora do mar me parece clara: pérolas jazem no fundo do mar, para obtê-las é necessário mergulhar no oceano, mergulhar na experiência. Não é possível encontrar pérolas vagando na beira do mar (“*lab-e daryā*”, literalmente “lábio do mar”). No caso da pérola buscada nesse poema, sabemos que ela escapou do “cosmos”, o que talvez indicaria uma referência mística, ou um conhecimento que supera o lugar-comum.

É importante ressaltar o termo “*kown o makān*”, traduzido por mim como “cosmos”. Tal sintagma, que é utilizado recorrentemente na poesia persa, significa literalmente “existência e espaço”, e é usado para se referir ao mundo físico e suas

criaturas⁴⁰. É variavelmente traduzido como “universo” ou “mundo”. Antes, havia traduzido por “mundo”, posteriormente optei por “cosmos” por duas razões: em primeiro, persa já possui uma palavra para “mundo” bastante recorrente: “*jahān*”. Ainda que possam ter um significado parecido, não queria reduzir ainda mais a riqueza do léxico poético persa e ter a mesma tradução para esses dois termos. Em segundo, “cosmos” é uma palavra paroxítona dissilábica, ocupando poucas sílabas, ao contrário de outras opções como “universo” ou “firmamento”. Além disso, com “cosmos” também há o ganho de uma aliteração com “concha” – efeito inexistente nesse verso específico, mas de uso recorrente, como já afirmado, na poesia persa clássica.

O último termo de nota nesse dístico é “*gumšodegān*”, literalmente “perdidas” ou “pessoas perdidas”. Originalmente, havia-o traduzido como “almas perdidas”, com o receio de que “pessoas perdidas” não era “poético” o suficiente. Porém, após comentários de colegas, cheguei à conclusão de que o uso de “almas” enfatizaria muito mais uma interpretação mística, podendo dar a impressão de se tratar de uma cena fantasmagórica na vida após a morte.

No terceiro dístico, vemos novamente o “velho mago”, ou “*pir-e muqān*”. Novamente, ele é uma figura que dá conselhos ao eu lírico, e dessa vez ocupa claramente a posição de um sábio. No entanto, o “velho mago” retém sua relação com o vinho, como vemos na estrofe seguinte. É interessante notar que nesse poema Davis optou por traduzir “*pir-e muqān*” como “*Magian sage*”, que ressalta muito mais os aspectos religiosos de “*pir-e muqān*” do que “*wineseller*”, o termo que ele havia escolhido no gazel 1 para o mesmo sintagma.

Apesar de entender a razão de tal escolha – esse poema tem uma temática mais religiosa, portanto faz sentido usar um termo mais religioso – acho que algo se perde em não adotar um termo único. O “*pir-e muqān*”, o “*saqi*”, o “*rend*” – todos eles são personagens da poética hafiziana, e a cada poema em que aparecem somos apresentados a uma faceta deles. Cada nova faceta descoberta influencia nossas interpretações dos poemas anteriores, criando um mosaico de significados acerca dessas figuras. Traduzir esses termos diferentemente em cada instância em que aparecem remove ou diminui essa dimensão de releitura e reinterpretação, pois

⁴⁰ <https://www.parsi.wiki/fa/wiki/364863/%DA%A9%D9%88%D9%86> Acesso em 12/2019.

pode levar o leitor a achar que o poeta está se referindo a outra figura: isto é, fazer com que o leitor ache que há o “vendedor de vinho” e o “mago sábio”, que estas são figuras distintas.

Na estrofe seguinte (versos 7 e 8), suprimi “*didamaš*”, “eu o vi”, em prol de acrescentar “ele estava”. Fiz isso porque no português, ao contrário do persa, nem sempre conseguimos determinar o sujeito de uma oração a partir da conjugação do verbo. Na versão anterior, onde havia mantido o “eu o vi”, o uso da primeira pessoa no primeiro verso não deixava claro quem via as respostas no espelho – o eu lírico ou o velho mago. Após apresentar a primeira versão desse poema para colegas, ficou clara a confusão. Decidi, então, fazer a alteração mencionada acima. Seguem as duas versões para comparação: “Eu o vi, risonho e feliz, o copo de vinho na mão. / E naquele espelho tinto, via respostas infinitas; “Ele estava feliz e faceiro, a taça de vinho na mão. / E naquele espelho tinto, via respostas infinitas.”

Também podemos ver a substituição de “risonho e feliz” por “feliz e faceiro”, feita para reproduzir a aliteração entre “*xorram*” e “*xošdel*”. No segundo verso, fiz a adição de “tinto” para rimar com “vinho” no verso anterior, tentando compensar a aliteração e assonância de “*bāde be dast*”.

Na quinta estrofe (versos 9-10) temos o começo do diálogo entre o velho mago e o eu lírico. A “*jām-e jahānbin*”, ou “a taça que vê o mundo”, optei por traduzir como “a taça que tudo vê” para reproduzir a aliteração desse sintagma no original. Também optei por maiusculizar “Sábio” – devido ao contexto, me parece inequívoco que é Deus de quem se está falando. Além disso, “*hakim*” (sábio) é frequentemente usado no Corão para se referir à Deus (ARBERRY, 1974, p. 154).

O diálogo continua na sexta estrofe, com a fala do velho mago fazendo referência a um mártir do sufismo: Mansur al-Hallāj. Ainda que possa parecer obscura para leitores ocidentais, esta seria uma referência clara em seu contexto de origem, e os comentaristas concordam que é realmente Hallāj que está sendo evocado (ARBERRY, 1974, p. 154; DE FOUCHÉCOUR, 2006, p. 429; DAVIS, 2019, p. 457). Hallāj foi um místico que viveu em Bagdá durante a passagem do século IX para o X, sendo executado em 922. As razões por trás de sua execução são variadas e complexas, mas a narrativa e o mito construído na literatura persa ao redor da figura de Hallāj era de que foi condenado à morte devido à sua afirmação

teopática “*anā’l-ḥaqq*” ou “Eu sou a verdade”. Místicos posteriores interpretam tal proferimento como a manifestação extrema da perda do “eu” perante Deus, como explica Renard:

If God is the only reality, and nothing else possesses authentic existence, the full realization of this ultimate truth constitutes “loss” of self in the One. So-called ecstatic utterances (*shathiyāt*) such as “I am the Truth” (attributed to Hallāj) seem to suggest such a radical loss of self (RENARD, 2005, p. 33).

Além dessa afirmação, Hallāj também adquiriu fama por ter glorificado Satã em seus escritos, retratando-o como o mais fiel dos monoteístas ao ter recusado a se curvar perante Adão (MOJADDEDI, 2003, s. p.). A figura de Hallāj era, como é de se imaginar, muito controversa, mas com a expansão do sufismo sua imagem começou a ser reabilitada. Um autor que teve um papel importante nesse processo foi Farid Al-Din Attar, que viveu no século anterior ao de Hafiz: em seus escritos sobre Hallaj, começou a ver sua afirmação teopática como a causa da sua execução, retratando-o como um mártir do sufismo.

Nesse dístico o velho mago afirma que Hallaj cometeu, sim, um crime, mas não o de heresia ou heterodoxia, como poderia se imaginar – mas sim o de revelar segredos (uma tradução mais literal da passagem). A passagem alude, talvez, que certos conhecimentos só podem ser transmitidos para as pessoas certas – num contexto místico àquelas pessoas que já foram iniciadas em seus mistérios – caso contrário, podemos ser mortos por nossas opiniões.

Lidando mais especificamente com a tradução, o velho mago se refere a Hallāj como “*ān yār*”, ou “aquele amigo/amante/companheiro”. Indo ao encontro ao que afirmei anteriormente, podemos observar que, nesse caso, o “*yār*” não ocupa o lugar do amado no poema – não há o uso da linguagem hiperbólica que geralmente acompanha uma menção ao amado do poema.

O dístico seguinte continua com as alusões religiosas com a menção do “*ruh-al-qudus*”. O “*ruh-al-qudus*”, no Corão, descreve momentos em que Deus fortaleceu Jesus com seu espírito (*ruh*), estando relacionado com a revelação e profecia divina (GRIFFITH, 2006, p. 442-443). Griffith afirma que:

Philologically the Arabic phrase *ruh al-qudus* is cognate with the Syriac expression *rûhâ d-qudshâ*, used in Christian Aramaic texts as the name of the third person of the Christian Trinity (q.v.): Father, Son, and Holy Spirit (GRIFFITH, 2006, p. 443).

Considerando a menção à Jesus no verso seguinte e as conexões próximas à ideia de Espírito Santo no cristianismo, me senti seguro em traduzir tal termo como “Espírito Santo”, apoiado também por De Fouchécour e Davis, que o traduzem como “*Esprit-Saint*” e “*Holy Ghost*”, respectivamente. Outro termo digno de nota é “*masihā*”, que denota “Christ, the Messiah; a Christian” (STEINGASS, 1892, p. 1241) – de fato, a etimologia da palavra é a mesma em persa e em português (assim como a maioria das línguas europeias): deriva do hebraico “*māšîaḥ*”. A tradução mais direta de Messias se encaixou muito bem no verso pois ofereceu uma rima bastante natural.

Referências à Jesus, geralmente com os termos “*masihā*” ou “*masih*”, são comuns na poesia persa. É importante frisar que tais referências não são necessariamente influências cristãs na poesia persa, segundo Schimmel:

Persian poetry contains a good number of allusions to Jesus Christ (‘Isā Masih), Mary (Maryam), and Christians (naṣārā, tarsā) in general. But that does not mean that one can speak of Christian influences in the strict sense of the word, for most of the images and ideas expressed in poetry are elaborations of the Koranic data about Jesus and his virgin mother, though sometimes developed very ingeniously. Only among a few poets who had firsthand contact with Christian communities of Persia and Anatolia, such as Ḳāqāni and Rumi, do some lines betray more intimate knowledge of Christian customs and concepts (SCHIMMEL, 1991, s. p.).

O milagre mais associado à Jesus é sua capacidade de trazer corpos de volta à vida com seu hálito, o que faz com que ele seja frequentemente comparado ao amado, que pode dar nova vida ao eu lírico com seu beijo ou sua presença. O verso aqui não é muito claro em relação ao que é exatamente “agir como o Messias” – ou, numa tradução mais literal, “Fazer o mesmo que o Messias fazia” – mas, pode-se imaginar que a possibilidade mais imediata seria justamente tais milagres: reviver, dar nova vida.

É importante notar que, após minha decisão de remover as aspas no *gazel* 22 para não ter que delimitar a fala da amada, também não estou utilizando aspas em nenhuma das falas desse *gazel*. Nesse poema, as falas possuem marcadores bem claros (geralmente com “*goftam*” – disse eu – ou “*goft*” – disse ele), a única exceção sendo a sétima estrofe, onde não há certeza se ela se trata de uma continuação da fala do velho mago – mas parece provável.

O ponto que pode gerar confusão é a oitava estrofe, onde decidi suprimir “*goftamaš*” (eu disse a ele) e “*goft*” (disse ele) para poder dedicar mais espaço ao conteúdo da fala. No entanto, acho que a dinâmica dialógica do poema já está firmemente estabelecida quando chegamos na última estrofe. Além disso, o fato de a fala ser uma pergunta facilita ainda mais o entendimento, especialmente devido à resposta conter o pseudônimo do poeta.

No verso 15, o eu lírico pergunta ao velho mago o porquê das madeixas dos adorados parecerem correntes. É um trecho de difícil tradução sem uma transformação maior: as tranças dos adorados parecem correntes tanto por sua beleza quanto pelo fato de acorrentarem o eu lírico. Queria que a minha tradução capturasse essa dualidade de amor e servidão presente no verso original. Minha primeira solução foi: “E os cachos dos amados, por que caem como laços?”. Após conversas com colegas, no entanto, ficou evidente que essa solução não capturava tal dinâmica: laços são geralmente considerados positivos; os laços do matrimônio, por exemplo. Cheguei, então, à solução atual: “E as tranças dos adorados, por que me constroem?” Constranger, eu acredito, passa melhor esse duplo sentido: de algo que une, mas também limita e prende; o amor muitas vezes é associado ao constrangimento.

Gostaria de ressaltar o termo “*botān*”, que denota, em seu significado absolutamente literal, “budas”, traduzido por mim como “adorados”. É um termo usado para se referir ao amado e, segundo Yarshater (2006, s. p.), seu uso vem dos templos budistas presentes no leste do Irã, existentes antes mesmo da introdução do islã na região. “*Bot*”, que iniciou com a acepção de “Buda”, com o tempo passou a denotar qualquer ídolo que é colocado em um templo⁴¹, e a partir disso passou a ser uma metáfora para o amado – alguém que é idolatrado e adorado.

Essa estrofe final, com seu uso do *taxallos* na resposta do velho mago, retoma o início do poema: voltamos para o coração do eu lírico, que exige dele coisas que ou já tem ou não pode dar. Por se tratar de um dístico importante, seguem abaixo as traduções de De Fouchécour, Davis, Clarke e a minha:

Je lui demandai la raison d’être des cheveux des idoles, qui semblent une chaîne?

⁴¹ <https://www.parsi.wiki/fa/wiki/157508/%d8%a8%d8%aa> Acesso em 12/2019.

Il répondit: “Hâfez se plaignait du coeur fou d’amour...”

(DF)

I asked him next, “And beauties’ curls

That tumble down so sinuously,

What do they mean? Whence do they come?”

“Hafez,” the sage replied to me,

“Their source is your distracted heart

That asks these questions constantly.”

(DD)

I said to him: “The chain-like tress of idols is for the sake of

[what’?”

He said: “Of his own distraught heart, Hafez complaint made.”

(HC)

E as tranças dos adorados, por que me constangem?

Reclamas de um coração, Hafiz, que é louco em demasia.

(NV)

Como podemos observar, Davis, que não segue a estrutura em dísticos do gazel, utiliza mais versos para verter esta estrofe (De Fouchécour e Clarke, cujas traduções são em prosa, naturalmente não têm essa preocupação). Como afirmado anteriormente, tal poema se destaca tanto por sua multiplicidade de alusões e referências quanto por seu caráter narrativo, e foram esses elementos que tentei priorizar na tradução, respeitando, naturalmente, as regras formais com as quais me comprometi. Segue abaixo a tabela de omissões, modificações e acréscimos:

2	Sālḥā del talab-e jāṃ-e jam az mā mikard Wān če xod dāšt ze bigāna tamannā mikard	Era a taça de Jam que, por anos, meu coração exigia, De estranhos demandava, sem cessar, aquilo que já tinha.
4	Gawhari kaz sadaf-e kawn o makān birunast Talab az gumšodagān-e lab-e daryā mikard	Uma pérola <u>preciosa</u> , <i>fugida</i> da concha do cosmos, Ele buscou na beira mar, indagando a pessoas perdidas.
6	Moškel-e xiš bar-e pir-e muqān burdam duš ⁴² Ku ba ta'yid-e nazar hall-e mo'ammā mikard	Levei minhas dificuldades, ontem, perante o velho mago. Que, com seu olhar afiado, decifra todos os enigmas.
8	Didamaš xorram o xwašdel qadah-e bāde be dast Wandar ān āyina sad guna tamāšā mikard	Ele estava feliz e faceiro, a copa de vinho na mão. E naquele espelho <u>tinto</u> , via respostas infinitas.
10	Goftam in jāṃ-e jahānbin ba to key dād hakim Goft ān ruz ke in gumbad-e minā mikard	Disse eu: tal taça que tudo vê – quando o Sábio a deu a ti? Ele: no dia que fez o céu, com sua cúpula de <i>safira</i> .
12	Goft ān yār kaz u gašt sar-e dār boland Jormaš in bud ke asrār howeydā mikard	Seguiu: Lembra aquele amigo, que levaram ao cadafalso: Seu crime foi, na verdade, revelar o que não deveria.
14	Fayz-e ruh-ul-qudus ar bāz madad farmāyad Digarān ham bokonand ān če masihā mikard	Caso o Espírito Santo venha, mais uma vez, nos socorrer, Outras pessoas – <u>inspiradas</u> – agirão como o Messias.
16	Goftamaš zulf-e zenjir botān az pey-e čist[?] Goft ḥāfez gelei az del-e šeydā mikard	E as tranças dos adorados, por que me constroem? Reclamas de um coração, Hafiz, que é louco em demasia.

OMISSÕES MODIFICAÇÕES ACRÉSCIMOS

⁴² Para qualificar minha classificação de “dūš” como uma omissão: “dūš” significa “ontem de noite” ou “noite passada”.

4.6

Gazel 164

2	Yāri andar kas nemibinim yārānrā če šod Dusti key āxer āmad dustdārānrā če šod	Não vejo amor em mais ninguém, onde os amantes e amigas? Quando se findou a amizade? Onde os amados de outro dia?
4	Āb-e heyvān tiragun šod Xezr-e farroxpey kojāst Gol begašt az rang-e xod bād-e bahārānrā če šod	A água da vida está suja, e o benfazejo Khezer não vem. A rosa já perdeu a cor, onde a primavera e sua brisa?
6	Kas namiguyad ke yāri dāšt haqq-e dusti Haqšenāsānrā če hāl oftād yārānrā če šod	Ninguém faz mais votos de nada – de amor, sequer de amizade, Que fim tiveram os leais? Onde os amantes e amigas?
8	Šahr-e yārān bud o xāk-e mihrbānān in diyār Mehrbāni key sarāmad šahryārānrā če šod	Esta era uma cidade de amantes, terra dos bravos e nobres, Que fim levou o bem-fazer? Onde, a nossa aristocracia?
10	La'li az kār-e muruvvat barnayāmad sālāst Tābeš-e xoršid o salī-e bād o bārānrā če šod	Nas jazidas da gentileza, há anos não encontram rubis, Onde está o calor do sol? Onde as chuvas? Onde a brisa?
12	Guy-e towfiq o karāmat dar meyān afgandeand Kas be meydān dar nemiāyad sovārānrā če šod	Aqui em meio a todos nós, jaz a bola da graça e altruísmo. Mas ninguém entra no campo. Onde anda a nobre cavalaria?
	Sad hezārān gol šukuft o bāng-e murqi barnaxāst 'Andalibānrā če piš āmad hezārānrā če šod	Cem mil rosas floresceram, e sequer um rouxinol canta! O que calou suas mil canções? Onde estará sua harmonia?
	Zohre sāzi xoš namisāzad magar 'udaš besuxt Kas nadārad zowq-e masti meygosārānrā če šod	Vênus canta desafinada – teria incendiado a lira? Não se pensa mais em beber. Onde está toda a boemia?
	Hāfez, asrār-e elāhi kas namidānad xamoš Az ki mipursi ke dowr-e ruzgārānrā če šod	Ninguém sabe, Hafiz, dos mistérios do divino. Caluda! Para quem perguntas afinal, para onde caminham os dias?

Em termos métricos, esse poema – assim como os anteriores, com a exceção do primeiro – segue um ritmo sem cesuras exatamente marcadas no meio do verso, ainda que, ao se escutar gravações e canções, podemos detectar pausas regulares perto do meio do verso. Isso ocorre também porque o poema tem uma certa regularidade no conteúdo semântico de seus versos, e cada verso geralmente é composto por duas sentenças, entre as quais uma pausa seria bem natural. Por exemplo, no verso 3 (adicionei vírgulas à romanização para marcar a pausa): “*Āb-e heyvān tiragun šod, Xezr-e farroxpey kojāst*”. Outro exemplo, do verso 8 “*Mehrbāni key sarāmad, šahryārānrā če šod*”. Para mais detalhes, ver a escansão no apêndice.

O padrão métrico utilizado é o seguinte: - v - - - v - - - v - - - v -. A princípio dotado de 15 sílabas, em minha tradução utilizo versos com 16, para oferecer um ponto de cesura situado na metade. Nesse poema não procurei seguir uma divisão rígida nos versos compostos. A maioria dos versos são 8-8 (isto é um verso de 8

sílabas seguido de um de 8 sílabas), 9-7 ou 7-9. A maior variação é a do penúltimo verso, com 6 – 10, o “fecho” do poema.

O gazel 164 utiliza “*ārānrā*” como rima e “*če šod*” como refrão. Para a rima, utilizo a mesma do poema anterior: vogal tônica /i/ seguida de vogal átona /a/. No que tange o refrão, este foi um caso onde achei que era importante reproduzi-lo de alguma forma, pois está intimamente conectado com a temática do poema. “*Če šod*” é um sintagma verbal que, em persa, quer dizer “o que houve” ou “o que se tornou”. Optei por usar como refrão “onde”, que semanticamente é um pouco diferente de “*če šod*” – no entanto, acho que no contexto do poema seu uso é extremamente semelhante: fica claro que com “onde”, o eu lírico não está perguntando onde essas coisas estão, mas sim o que aconteceu com elas, por que elas não estão mais lá.

Escolhi por situar o refrão não no final do verso, mas sim no local mais adequado sintaticamente para o português: julguei que não seria possível manter o refrão no final (depois da rima) sem uma inversão sintática grosseira, algo que, na minha opinião, prejudicaria a qualidade textual da tradução, assim como deixaria de transmitir outro elemento do original: sua linguagem que, ainda que não seja exatamente coloquial, não é complicada nem rebuscada. Vale a pena notar que na poesia persa há casos de refrões colocados em outras posições do texto que não no final.

Podemos descrever o poema como um lamento sobre a perda da amizade, bondade e civilidade – é muito provável que o poema tenha sido feito como comentário e protesto político em sua época (LEWIS, 1995, p. 101). Assim, esse é um dos poucos poemas para o qual há um provável contexto político e social: o domínio de Xiraz por Mobarez al-din. Xiraz era uma cidade de jardins, de artistas e de boemia, uma espécie de Florença do Oriente Médio do século XIV (DAVIS, 2019, p. x). A cidade é uma personagem constante em seus poemas, retratada como uma cidade de amor e tolerância, ainda que Hafiz lamente ocasionalmente que sua poesia não é suficientemente apreciada lá (ver o dístico final do gazel 367, traduzido nesse trabalho). Mesmo quando não é citada diretamente, as menções a jardins e ciprestes, rosas e rouxinóis, tavernas e magos já trazem consigo a imagem da cidade construída por Hafiz.

A existência dessa Shiraz da música e poesia era possibilitada por seus governantes, que eram tolerantes e, muitas vezes, patronos. No entanto, tal *status quo* foi interrompido violentamente em 1353 quando – após um período de quatro anos em que a cidade mudou de governo oito vezes – a cidade caiu nas mãos de Mobarez al-din, um rei extremamente conservador e sanguinário, que depôs e executou o rei anterior, Abu Es’haq. Dick Davis descreve as políticas de Mobarez al-din:

As the new king of Shiraz, Mobarez al-din could not have been more different from Abu Es’haq, either in temperament or as a ruler. He was, at least outwardly, fanatically religious, and also extremely brutal. The historian Khandamir (1475-1534) recounts an anecdote that yokes together his piety and ruthlessness. A couple of prisoners were brought into Mobarez al-din’s presence while he was praying; the ruler completed the section of prayer on which he was engaged, stood up, cut off the prisoners’ heads, and returned to his prayers. The same historian reports how Mobarez al-din boasted to his son that he had personally killed over 800 people. The most obvious effect of Mobarez al-din’s rule, apart from the terror it inspired, was his strict enforcement of Islamic religious prohibitions. Wine-shops, which had flourished during Abu Es’haq’s lax not to say dissipated reign, were closed, both wine and music were forbidden, and severe sobriety became the order of the day. Mobarez al-din also doesn’t seem to have been very interested in poetry: at one point he considered having the grave of Sa’di destroyed, because he thought the great poet’s verses weren’t Islamic enough (DAVIS, 2019, p. xiv).

Parece provável que o gazel 164 tenha sido escrito durante esse período, demonstrando a tristeza e descrença do autor diante do que aconteceu com sua cidade, sua incapacidade de aceitar e se conciliar com o estado atual das coisas. Subentende-se uma crítica ao governo extremista que agora reina, e a impotência – talvez omissão – das pessoas em realizar alguma mudança. O eu lírico lamenta e se pergunta onde está a cidade dos amantes, Xiraz.

A primeira estrofe já introduz a tônica geral do poema ao afirmar que os elementos essenciais da poética do gazel, os *yārān* (amigos ou amantes) e os *dustdārān* (amigos ou amados, ou literalmente “aqueles que tem amizade”) não estão mais presentes. Na tradução, tentei cobrir os campos semânticos que esses termos podem ocupar, empregando “amor”, “amantes”, “amigas”, “amizade” e “amados”. De Fouchécour opta pela acepção mais estrita de “*yār*” como companheiros, Davis opta por “lovers”:

Nous ne voyons de soutien chez personne. Qu’est-il arrive aux compagnons?

Quand donc a pris fin l'amitié? Qu'est-il arrive à ceux qui s'aiment?

(DF)

I see no love in anyone,

Where, then, have all the lovers gone?

And when did all our friendship end,

And what's become of every friend?

(DD)

As duas abordagens, em termos semânticos, me parecem válidas. Acho que, de forma geral, esse é um poema onde se pode tomar um pouco mais de liberdade com o sentido que o normal, isto é, não se apegar ao significado exato dos termos no texto fonte. O eu lírico se repete várias vezes, de modo que não é necessário focar em uma acepção estrita do que está faltando, mas sim no impacto dessa falta, nesse sentimento de perda e mágoa.

O primeiro verso da segunda estrofe requer um pouco de explicação para leitores ocidentais. Kheẓr⁴³ é uma figura da mitologia islâmica associada à cor verde, à fertilidade, e à água da vida. A exata origem de seu mito é difícil de precisar, mas para a poesia persa sua principal manifestação é nas recensões persas do Romance de Alexandre, especialmente no “*Šāhnāme*” de Ferdowsi e no “*Eskandarnāme*” (Livro de Alexandre ou Carta de Alexandre) de Nezāmi. Segundo tal lenda, Kheẓr seria o guia de Alexandre em sua busca pela fonte da água da vida. A relação entre os dois é semelhante à relação entre Moisés e o Servo de Deus, relatada na sura 18 do Corão, e Kheẓr também é identificado com esse guia inominado⁴⁴(RENARD, 2005, p. 63). Segundo o Romance, Alexandre se perde e só Kheẓr é capaz de chegar à fonte das águas, bebendo-as e se tornando imortal. Seu nome, de origem árabe, denota “O Verde”, porque sempre que rezava tudo ao seu redor verdejava (RENARD, 2005, p. 83). Kheẓr então, também é identificado

⁴³ Optei pela romanização como Kheẓr na tradução para reproduzir a forma mais comum de transliterar a letra خ: kh.

⁴⁴ Vale notar que o próprio Alexandre é uma figura corânica, identificado com “Aquele de Dois Chifres” – os dois chifres sendo uma metáfora para o Ocidente e o Oriente, e a extensão das terras que governou. Renard descreve alguns de seus feitos: “Alexander is the best known qurānic figure not actually named in the scripture. In the Islamic tradition, his major roles are those of sovereign, seeker, sage, prophet and ‘perfect person.’ By constructing an iron wall to contain Gog and Magog (q.v., q 18:93-9), Alexander joins the company of both David (q.v.), who could melt iron, and Solomon (q.v.), the only other “Muslim” to rule the globe and who built his temple with the help of the jinn (q.v.). In addition, Alexander defended the world against apocalyptic chaos (cf. q 21:96-7).” (RENARD, 2001, p. 63)

com a fertilidade e a primavera (STEINGASS, 1892, p. 465). Na mitologia sufi, por sua vez, Khezzr é um mestre que inicia outros buscadores no caminho da iluminação. Como podemos ver, se trata de uma figura rica e complexa, e está além do escopo desse trabalho uma análise mais aprofundada de Khezzr. Segundo Krasnowolska (2009, s. p.), suas características mais importantes seriam, entre outras: seu papel como um guia espiritual (seja para Moisés, Alexandre ou um sufi); seu efeito sobre a natureza (tornando tudo ao seu redor verde); sua imortalidade, conectada com a fonte da água da vida, que leva ao seu profundo conhecimento sobre passado e futuro.

O aspecto de Khezzr que parece estar sendo invocado nesse verso é a fertilidade e sua relação com as águas. Vale notar que “*āb-e heyvān*”, “água da vida”, tem um duplo sentido em persa: pode se referir tanto às águas mitológicas que dão origem à vida e à imortalidade quanto ao álcool. No Ocidente, também há esse duplo sentido, derivado do latim “*aqua vitae*”, que foi traduzido para várias línguas europeias – por exemplo, o francês “*eau de vie*”. O *aqua vitae* é especificamente o álcool puro destilado, mas é frequentemente usado para se referir a qualquer tipo de álcool. Tal denominação vem da ideia alquímica de que o álcool era uma forma mais pura da água, capaz de energizar o sangue. Em português não é tão comum o uso de “água da vida” como sinônimo para o álcool, exceto em textos que lidem diretamente com alquimia.

No que tange a tradução, tive certa dificuldade em traduzir o adjetivo usado para qualificar Khezzr: “*farroxpey*”, “pés afortunados”, “pés auspiciosos” ou “pés felizes”. Tal termo invoca tanto o aspecto de Khezzr como um guia quanto sua conexão com o verde e a vida. Infelizmente, nenhuma das possíveis traduções acima caberia no verso, de modo que tive que me contentar com “benfazejo”. Em seguida, o eu lírico pergunta onde está o vento da primavera (*bād-e bahārānrā*), o que fortalece ainda mais a imagem de Khezzr como arauto da primavera.

A terceira estrofe (versos 7 e 8), em uma tradução mais literal, seria algo em torno de: “ninguém mais diz que um amigo tem o direito/dever⁴⁵ da amizade/amor”.

⁴⁵ *Haqq* é um termo de bastante abrangência, como mostra Steingass: “acting justly, uprightly; just, right; correct, true; justness, truth; reality, fact; justice, rectitude, equity; law, reason; right, title, privilege, claim, due; lot, portion, proprietorship; death (as the common lot of all); duty, obligation; behalf, benefit, interest; the Truth, the true God;” (STEINGASS, 1892, p. 425). No entanto, quando usado como adjetivo, geralmente tem a acepção de direito ou dever.

Optei por verter essa ideia com o uso de “voto”, pois me parece que o que está sendo descrito se aproxima do campo semântico desta palavra: o ato de prometer o direito e dever da amizade traz a ideia de uma promessa solene feita a alguém, uma promessa de ajudar e prestar amizade e amor.

“*Haqšenāsān*” é o plural de “*haqšenās*” que denota aquele que é justo e leal para com os outros, que trata justamente e honestamente outrem⁴⁶. Decidi verter tal termo como “leais”: é uma palavra curta que captura bem o campo semântico de “*haqšenās*”.

A quarta estrofe possui uma passagem notável que constrói uma ambiguidade distinta do que normalmente se encontra na obra de Hafiz. No persa escrito utilizando o alfabeto persa-arábico, “cidade de amantes” e “aristocracia” possuem a mesma grafia, podendo ser lidos tanto como *šahryārān* quanto *šahr-e yārān*. Para demonstrar, segue a estrofe como a encontramos nos manuscritos, com os segmentos relevantes sublinhados:

شهریاران بود و خاک مهربانان این دیار
مهربانی کی سر آمد شهریاران را چه شد

No primeiro verso da estrofe, o verbo torna claro que *šahr-e yārān* é a leitura correta. No entanto, no verso seguinte, ambas leituras são possíveis. Essa dupla leitura ocorre porque no alfabeto persa-arábico não se representam as vogais breves como “a”, “e” ou “o”. A única forma de representá-las é por meio de marcações diacríticas que raramente são usadas nos manuscritos de poesia – seu uso é geralmente reservado para o Corão ou outros textos onde se considera que evitar tais ambiguidades é de suma importância. [شهریاران], se lido como *šahr-e yārān*, significa cidade (*šahr*) dos (-e) amantes (*yārān*); a vogal breve [e] tem o papel importante de ligar os dois substantivos, transformando *yārān* em um adjetivo de *šahr*. Como tal vogal não é representada na escrita, outra leitura possível é *šahryārān*, um substantivo que denota a dinastia, aristocracia ou família real que governa determinado reino ou cidade. Se lido desta forma, o poeta parece estar lamentando a ausência da classe governante da cidade, criticando diretamente a ordem política vigente.

⁴⁶ <https://www.parsi.wiki/fa/wiki/225344/%d8%ad%d9%82-%d8%b4%d9%86%d8%a7%d8%b3>
Acesso em 12/2019

Existe uma razão bastante clara de porque o poeta faria uso de tal ambiguidade: para evitar perseguição política. Caso questionado pelas autoridades, poderia afirmar que estava meramente repetindo o sintagma do primeiro verso, e que outras leituras seriam errôneas. Como afirma Franklin Lewis:

There is some ambiguity as to whether the second hemistich is to be read *šahr-e yārānrā ċe šod*, which would be a repetition of the phrase, “what has befallen the city of the friends” of the first hemistich, or as *šahryārānrā ċe šod*, “what has befallen the monarchs?” The orthography in either case is basically the same, particularly in the manuscript tradition, though one might expect the “r” and “i/y” of a modern edition to be typeset in somewhat closer proximity in the latter than in the former case. The pronunciation can be fudged so as to make the difference between the two negligible, thus affording the performer and perhaps originally also Hafiz an excuse for the authorities (LEWIS, 1995, p.101).

Esse artifício de grafia permite proteger quem fala ou escreve o poema, mas ainda assim expressa claramente a crítica que lá está contida, sem perder sua capacidade de demonstrar indignação e protestar. Foi, possivelmente, a maneira que Hafiz encontrou de resistir diante do reino brutal de Mobarez al-din sem perder sua vida – usou a flexibilidade do sistema de escrita persa-arábico de uma forma subversiva.

Como é de se esperar, essa passagem é de difícil tradução – sequer pode ser transcrita sem perder sua ambiguidade. Se o persa, assim como o turco, abandonasse o alfabeto persa-arábico, esse e outros poemas de Hafiz perderiam parte de seu encanto. Em minha tradução, por ora adotei uma solução conservadora e simplesmente não tentei reproduzir a ambiguidade. Julguei que soluções que reproduzissem a ambiguidade entre *šahryārān* e *šahr-e yārān* acabariam sacrificando outros elementos como métrica e rima, o que não me pareceu aceitável tendo em vista as premissas da tradução. Assim, traduzi “*šahryārān*” como “aristocracia” (mas monarquia também seria uma opção possível).

Em se tratando de protesto político, é interessante notar que esse poema já serviu esse propósito nos tempos modernos. O cantor *Mohammad Rezā Šajariān* fez em 1986 uma gravação desse poema usando uma melodia com o nome de “*bi-dād*”, “injustiça” (LEWIS, 1995, p. 101). No contexto político da época, somente sete anos após a revolução islâmica, a passagem mencionada acima foi claramente entendida como uma afirmação de apoio à monarquia deposta, segundo Lewis (idem), sendo banida pelos censores da República Islâmica após vender oito milhões de cópias (idem).

Leitores modernos podem achar a quinta estrofe um tanto desconexa – qual a relação entre rubis e o sol, as chuvas e a brisa? A relação vem da crença de que as pedras nas minas eram transformadas em gemas preciosas ao longo do tempo, pela ação da chuva, do sol e da brisa (DE FOUCHÉCOUR, 2003, p. 485), algo que também é relacionado com o desenvolvimento espiritual. Também vale a pena notar que o rubi é uma metonímia para o vinho.

Seguindo para a sexta estrofe (versos 11 e 12), é importante informar que a imagem utilizada é uma referência ao polo, que era um esporte predileto das cortes do Irã medieval, associado à nobreza e à cavalaria (DAVIS, 2019, p. 449). “*Meydān*” denota, pelo menos no persa atual, tanto campo quanto praça (isto é, uma praça pública). Esse é um caso interessante onde a metáfora funciona tanto na cultura fonte quanto na cultura alvo da tradução: com a exceção da menção à cavalaria, se encaixaria muito bem como uma metáfora com o futebol.

A sétima estrofe é dedicada inteiramente ao rouxinol, uma figura importante na poética persa, geralmente mencionado em conjunção com a rosa. O rouxinol é geralmente uma metáfora para os amantes e para o eu lírico, que canta para a rosa, o amado, mesmo sabendo que ela não lhe será fiel ou talvez nem retribua seu amor (YARSHATER, 2006, s. p.). A rosa, segundo Clinton e A’lam, “embodies both the perfection of earthly beauty and the arrogance of that perfection” (A’LAM e CLINTON, 1989, s. p.), e a relação entre o rouxinol e a rosa materializa muitas das temáticas acerca do amor e da vida na poética hafiziana e na poética da poesia persa clássica como um todo.

O rouxinol tem, então, uma variedade de metonímias para fazer jus à sua importância: “*bolbol*” é o termo mais usual, mas nessa estrofe Hafiz usa “*andalib*” – palavra árabe para o rouxinol – e “*hezārān*”. Esta última quer dizer literalmente “milhares”⁴⁷, e é usado como metonímia para o rouxinol por ele ser considerado o pássaro das mil canções, algo que busquei referenciar na primeira metade do verso 14.

Assim como o rouxinol é uma metáfora para o eu lírico, também o é para o poeta. Uma leitura política dessa estrofe seria: por que os poetas não cantam mais? Pior ainda, o que calou os poetas? Sob essa interpretação, o dístico seria uma

⁴⁷ Segundo Steingass: “*hezārān*, Thousands; a thousand; a nightingale;” (STEINGASS, 1892, p. 1219)

referência direta a Mobarez al-din, que encerrou a patronagem dos governantes anteriores e perseguiu os poetas e os bebedores de vinho.

Essa ideia encontra continuidade na penúltima estrofe (versos 15 e 16), onde o eu lírico lamenta que Vênus (*Zohre*) está desafinada (literalmente “não toca boa música”), e se pergunta se ela teria incendiado sua lira. Logo em seguida, lamenta que ninguém mais pensa mais em beber (literalmente “ninguém deseja mais a embriaguez”, longo demais para caber no verso) e pergunta onde estão os bebedores de vinho – vertido por mim como “Onde está toda a boemia?” devido à necessidade da rima. É importante comentar brevemente sobre a escolha por “boemia”: enquanto se encaixa perfeitamente no estilo de vida geralmente descrito por Hafiz, por outro lado é um termo que originado em um contexto europeu do século XIX, sendo inclusive derivado do nome de uma região da Europa. No entanto, creio que o termo hoje já se descolou desse contexto específico, de modo que usá-lo na tradução não deve gerar estranhamento no leitor. Nessa estrofe, vemos claramente a relação imbricada entre o amor, a música (e poesia) e o vinho, três elementos centrais na poética hafiziana.

Há um duplo sentido no verso 15 do original, onde “*ud*” pode significar um instrumento musical como uma lira, harpa ou alaúde; mas também uma madeira aromática. Tais madeiras e resinas eram frequentemente queimadas em incensários para perfumar as reuniões e festas. Não é um duplo sentido onde uma leitura contradiz a outra, mas sim se reforça: tanto os instrumentos quanto as madeiras aromáticas foram incendiadas. No entanto, há de se frisar que o significado primário é o do instrumento musical, e em minha tradução não busquei reproduzir o duplo sentido.

O dístico final termina com o eu lírico sendo censurado por querer saber o que está acontecendo, e lhe ordenam ficar calado (*xamoš*). Enquanto não é incomum que o dístico final acabe com uma censura ao eu lírico (DE BRUIJN, 2002, s. p.), me parece que tal exortação adquire outros tons quando aliado ao contexto político em que esse poema foi provavelmente composto.

Acima de tudo, acredito que esse poema demonstra a versatilidade do gazel: apesar de convenções estritas, é uma forma que pode ser utilizada para realizar diversos tipos de poemas, inclusive um poema de protesto político. Isso é feito ao

longo do poema por uma negação de várias imagens centrais à poética da poesia persa clássica: não há amigos, não há amantes; a rosa está sem cor; a primavera não vem; não há rouxinóis; não há música; não há bebida e bebedeira. Tudo isso se acumula para formar a imagem de um mundo às avessas: nada está como deveria estar, como era.

Segue a tabela de omissões, modificações e acréscimos:

2	Yāri andar kas nemibinim yārānrā če šod Dusti key āxer āmad dustdārānrā če šod	Não vejo amor em mais ninguém, onde os amantes e amigas? Quando se findou a amizade? Onde os amados de outro dia?
4	Āb-e heyvān tiragun šod Xezr-e farroxpey kojāst Gol begašt az rang-e xod bād-e bahārānrā če šod	A água da vida está suja, e o <i>benfazejo</i> Khezzr não vem. A rosa já perdeu sua cor, onde a primavera e sua brisa?
6	Kas namiguyad ke yāri dāšt haqq-e dusti Haqšenāsānrā če hāl oftād yārānrā če šod	<i>Ninguém faz mais votos de nada – de amor, sequer de amizade,</i> Que fim tiveram os leais? Onde os amantes e amigas?
8	Šahr-e yārān bud o xāk-e mihrbānān in diyār Mehrbāni key sarāmad šahryārānrā če šod	Esta era uma cidade de amantes, terra dos bravos e nobres, Que houve com o bem-fazer? Onde, a nossa aristocracia?
	La'li az kân-e muruvvat barnayāmad sālhāst, Tābeš-e xoršid o sa'i-e bād o bārānrā če šod	Nas jazidas da gentileza, há anos não encontram rubis, Onde está o calor do sol? Onde as chuvas? Onde a brisa?
	Guy-e towfiq o karāmat dar meyān afgandeand Kas be meydān dar nemiāyad sovārānrā če šod	Aqui em meio a todos nós, jaz a bola da graça e altruísmo. Mas ninguém entra no campo. Onde anda a nobre cavalaria?
	Sad hezārān gol šukuft o bāng-e murqi barnaxāst 'Andalibānrā če piš āmad hezārānrā če šod	Cem mil rosas floresceram, e sequer um rouxinol canta! O que calou suas mil canções? Onde estará <i>sua harmonia</i> ?
	Zohre sāzi xoš namisāzad maḡar 'udaš besuxt Kas nadārad zowq-e masti meygosārānrā če šod	Vênus canta desafinada – teria incendiado a lira? Não se pensa mais em beber. Onde está toda a boemia?
	Hāfez, asrār-e elāhi kas namidānad xamoš Az ki mipursi ke dower-e ruzgārānrā če šod	Ninguém sabe, Hafiz, dos mistérios do divino. Caluda! Para quem perguntas afinal, <i>para onde caminham os dias</i> ?

OMISSÕES MODIFICAÇÕES ACRÉSCIMOS

4.7

Gazel 179

2	Duš didam ke malā'ek dar-e meyxāne zadand Gel-e ādam besereštand o be peymāne zadand	Ontem vi anjos na taverna, batendo em sua portada, Moldaram a argila de Adão, transformando-a em uma taça.
4	Sakenāne xaram-e setr o 'efaf-e malakut Bā man-e rāh nešin bāde-ye mastāne zadand	Tais seres divinos e castos, habitantes de além do véu, Deram seu vinho forte a mim – um caminhante na estrada.
6	Āsemān bār-e amānat netavānest keši Qor'e-ye kār be nam-e man divāne zadand	Os céus não suportaram o fardo, que a eles foi confiado. A sorte foi lançada – e foi o louco – eu – quem recebeu tal carga!
8	Jang-e haftād o do mellat hame rā 'ozr bene Čon nadidand haqiqat rah-e afsāne zadand	Perdoa as setenta e duas seitas, com sua querela contínua: Como não viram a verdade, seguem parábolas falsas.
10	Šokr-e ānrā ke miān-e man o u solh oftād Huriān raqs konān sāqar-e šokrāne zadand	Mas sou muito agradecido, pois ora há paz entre ele e eu. E em celebração as huris dançam, esvaziando suas taças.
12	Ātaš ān nist ke az šo'le-ye u xandad šam' Ātaš ān ast ke dar xerman-e parvāne zadand	O fogo verdadeiro não é, jamais, o sorriso da vela. Mas sim a chama forte, que queima as mariposas obcecadas.
1.	Kas čō Hāfez nagošād az rox-e andiše neqāb Tā sar-e zolf-e soxan rā be qalam šāne zadand	Ninguém se igualou a Hafiz, em despir o véu das ideias – Desde que tomou o cálamo, para compor os cachos da fala.

O gazel 179 utiliza – assim como outros poemas traduzidos nesse trabalho – um metro cuja base é a alternância entre duas sílabas breves e duas sílabas longas, empregando o seguinte padrão métrico: v v - - v v - - v v - - v v -. Assim como no poema anterior, estou usando versos compostos de 16 sílabas, permitindo uma variação de mais uma ou menos uma sílaba, com cesuras próximas da oitava sílaba – mas não sempre na oitava sílaba.

Possui como rima “āne” e como refrão “zadand”, conjugação no pretérito da terceira pessoa do plural do verbo “zadan”, que denota “bater”, “acertar” ou “lançar”. É frequentemente usado para formar verbos compostos que possuem uma variedade de significados – por exemplo, quando combinado com “harf” (letra, fala) tem a acepção de “falar” (*harf zadan*, literalmente “lançar letra” ou “lançar fala”). Devido à dificuldade (talvez impossibilidade) de realizar efeito semelhante em português, optei novamente por não tentar reproduzir essa característica formal na tradução desse poema. No que tange a rima, utilizo palavras com vogal tônica /a/ seguida de vogal átona /a/.

Os três primeiros dísticos do poema fazem paralelos com o mito de criação de Adão do Corão e as interpretações místicas sobre esse evento (DE

FOUCHÉCOUR, 2003, p. 513). Na primeira estrofe, o eu lírico observa anjos entrarem na taverna⁴⁸ e lá moldarem a argila de Adão (*gel-e ādam*) em taças de vinho. No mito de criação islâmico, os anjos foram feitos de fogo enquanto Adão foi feito de argila – sem ir ao fogo (SCHÖCK, 2006, p. 26), sendo criaturas fundamentalmente diferentes. Enquanto os anjos foram feitos para obedecer perfeitamente a Deus (*idem*), o homem foi dotado de livre arbítrio, a possibilidade de fazer escolhas morais – de errar ou acertar no caminho. Além disso, Deus teria ensinado a Adão os nomes das coisas – o que o distinguiria ainda mais dos anjos, como descreve Webb:

God asks the angels and Adam to name things; the angels could not and Adam could (Q 2:31-3). Muslim commentators interpret this qur’ānic statement as a demonstration of a human capacity which the angels lacked, that of creative knowledge, the knowledge of the nature of things. By virtue of his knowledge of the names, Adam became master over created things. Some commentators see the story as implying that God had taught Adam all of the divine names reflected in creation; therefore the human being stands in the unique ontological position of — potentially — being a mirror of the totality of the names and qualities of God, which became a prominent theme in Sufi thought (WEBB, 2006, p. 86).

Novamente, foi necessário reduzir noite passada (*duš*) para ontem na tradução. Ainda que não seja uma omissão que altere o conteúdo semântico do poema de uma forma radical, ainda assim me parece que algo da poética está sendo perdido, pois a noite parece ter um significado especial dentro da poética hafiziana, sendo o palco para muitos dos acontecimentos descritos em seus poemas: a chegada da amante no gazel 22, a visita ao velho mago no gazel 136 e a noite do destino no gazel 246. Pode ser um momento de união, de amor e embriaguez, mas também pode ser um momento de separação e mágoa.

O segundo dístico abre com uma descrição dos anjos: não busquei traduzir exatamente o conteúdo semântico, pois me parece que o verso tem mais a função de enfatizar a natureza divina dos anjos do que comunicar suas características específicas. Davis, por exemplo, verte o primeiro verso inteiro como “these messengers of heaven”. No segundo verso, tive que traduzir “*bāde-ye mastāne*”, “vinho embriagante”, como “vinho forte”, uma perda mais significativa. Para mim, o fato de o vinho ser embriagante enfatiza os seus efeitos – seja esse vinho espiritual ou real. “Vinho forte” passa algo desse significado, mas de uma forma menos direta

⁴⁸ “*Meyxāne*”, semelhante a “*mevkade*” do gazel 41.

É importante mencionar que, por mais que esse poema seja repleto de temática religiosa, acho que seria limitante vê-lo só sob essa interpretação. Acredito que o amor a que o poeta se refere é tanto o amor do paraíso quando o amor mundano – assim como o vinho.

A estrofe seguinte (versos 7 e 8) continua com a temática religiosa ao fazer referência a um hádice⁴⁹ do profeta Maomé que afirma que o Islã se dividirá em 73 seitas, e que somente uma delas alcançaria a salvação (DAVIS, 2019, p. 456). Hafiz só menciona 72 seitas, deixando implícito que a sua própria seita – que, como sugere Leonard Lewisohn (2010), podemos denominar de a religião do amor – é a que vai ser salva. Vale comentar a tradução de “*melat*”: sua acepção principal é a de povo ou nação⁵⁰; no entanto, acho que esse é um caso em que a acepção de um termo mudou drasticamente ao longo dos séculos. Por isso, optei por “seitas”, semelhante às opções de Davis e Clarke: “factions” e “sects”, respectivamente.

No verso 8 vemos novamente o termo “*haqiqat*”, que comentei nas notas ao gazel 41. Nesse caso, me parece de que se trata de uma verdade com “V” maiúsculo, adquirida por meio da experiência direta: beber do vinho e se embriagar, abandonar a razão em rumo à loucura (CHITTICK, 1986, s. p.). Segundo o eu lírico, todas as outras seitas se baseiam em fábulas ou parábolas (literalmente “seguem o caminho das fábulas”). No final do verso, fiz a adição de “falsas” para rimar – mas acho que não é uma adição que altere o sentido, já que o verso já deixa bem claro que esse não é o caminho da verdade. Inicialmente, havia traduzido “*afsāne*”⁵¹ como “fábula”, mas achei que a aliteração e assonância de “fábulas falsas” era exagerada e marcada demais, e o verso original não possui nada semelhante.

Na quinta estrofe, novamente resisti à tendência maiusculizar “ele”, apesar da tônica religiosa do poema: novamente, acho que acabaria definindo, sem necessidade, algo que não está definido no texto fonte, e creio que o “ele” minúsculo mantém ambas as possibilidades, enquanto o “Ele” maiúsculo solapa as possibilidades de interpretações profanas do verso. O verso seguinte menciona as

⁴⁹ Hádice são dizeres de Maomé ou relatos sobre sua vida que iluminam e interpretam aspectos do Corão. Foram transmitidas oralmente até o século VIII, quando começaram a ser escritas, geralmente acompanhadas de listas de autoridades que atestam sua autenticidade.

⁵⁰ <https://en.wiktionary.org/wiki/%D9%85%D9%84%D8%AA> Acesso em 12/2019

⁵¹ Definição de Steingass: A charm, incantation; a fiction, tale, fable, romance, parable; a narrative, a story of past events; public, notorious, noted; (STEINGASS, 1892, p. 83)

huris, que são os seres femininos que aguardam os fiéis no paraíso, as “72 virgens” que já foram objeto de tanta controvérsia nas últimas duas décadas. Como seres de grande beleza, são frequentemente mencionadas na poesia persa clássica.

No penúltimo disco vemos novamente a metáfora da vela. Dessa vez um pouco alterada, pois a vela não é mais uma metáfora para o amante: sua chama é suave demais para queimar as mariposas. Como já havia adiantado anteriormente, as mariposas são muitas vezes uma metáfora para o amante: de tão obcecadas e apaixonadas pelo fogo, acabam ardendo e se consumindo nele - assim como o ideal de amor retratado pelos gazéis, que consome o eu lírico com sua imensidão e potência. O fogo compartilha com o vinho e a rosa a cor vermelha, simbolizando a força da intoxicação amorosa (RENARD, 2005, p. 89).

A estrofe final encerra o poema não com um reforço da temática central do gazel ou uma censura ao eu lírico, mas com a expressão do *faxr*: glória ou orgulho profissional (DE BRUIJN, 2002, s. p.). É uma forma comum de se encerrar um gazel: o poeta se gaba das suas habilidades, às vezes comparando-as com as de outros poetas. Ainda que seu uso seja típico, acho que há algo de subversivo em encerrar um poema com tanto simbolismo religioso com um “fecho” tão mundano – talvez esperaríamos mais uma advertência ao poeta ou ao eu lírico, ou uma conclusão sobre esse tema de tanta relevância. Em vez disso, temos uma conclusão que nos faz questionar se tudo que veio antes não passa de um jogo de linguagem, o poeta demonstrando sua capacidade de impactar e criar.

Segue abaixo a tabela de omissões, modificações e acréscimos:

2	Duś didam ke malā'ek dar-e meyxāne zadand Gel-e ādam besereštand o be peymāne zadand	Ontem vi anjos na taverna, batendo em sua portada, Moldaram a argila de Adão, transformando-a em uma taça.
4	Sakenāne xaram-e setr o 'efaf-e malakut Bā man-e rāh nešin bāde-ye mastāne zadand	Tais seres divinos e castos, habitantes de além do véu, Deram seu vinho <i>forte</i> a mim – um caminhante na estrada.
6	Āsemān bār-e amānat netavānest keši Qor'e-ye kār be nam-e man divāne zadand	Os céus não suportaram o fardo, que lhes foi confiado. A sorte foi lançada – e foi o louco – eu – quem recebeu tal carga!
8	Jang-e haftād o do mellat hame rā 'ozr bene Ĉon nadidand haqiqat rah-e afsāne zadand	Perdoa as setenta e duas seitas, com sua querela contínua: Como não viram a verdade, seguem parábolas <u>falsas</u> .
10	Šokr-e ānrā ke miān-e man o u solh oftād Huriān raqs konān sāqar-e šokrāne zadand	Mas sou muito agradecido, pois ora há paz entre ele e eu. E em celebração as húrís dançam, esvaziando suas taças.
12	Ātaš ān nist ke az šo'le-ye u xandad šam' Ātaš ān ast ke dar xerman-e parvāne zadand	O fogo verdadeiro não é, <u>jamaiz</u> , o sorriso da vela. Mas sim a chama forte, que queima as mariposas <u>obcecadas</u> .
14	Kas ĉo Hāfez nagošād az rox-e andiše neqāb Tā sar-e zolf-e soxan rā be qalam šāne zadand	Ninguém se igualou a Hafiz, em despir o véu das ideias - Desde que tomou o cálamo, para compor os cachos da fala.

OMISSÕES MODIFICAÇÕES ACRÉSCIMOS

4.8

Gazel 246

2	Šab-e qadr ast o tay šod nāma-e hajr Salāmun fihe hattā matla'e l-fajr	É a Noite do Destino, e a separação é esquecida. Tal noite sagrada é paz, até o romper do dia.
4	Delā dar 'āšeqi sābetqadam bāš Ke dar in rah nabāšad kār-e bi'ajr	Fica firme, meu coração, nos teus passos no amor, Pois nesse caminho, não faltará a paga devida.
6	Man az rendi naxāham kard tobe Wa-law āoaytani bi-l-hijri wa-l-hajr	Sou um libertino confesso, e não busco penitência. Ainda que tu te afastes, e me tires tua companhia.
8	Delam raft o nadidam ruy-e deldār Feqān az in tatāvul āh az in zajr	Meu coração sumiu, sequer vi seu belo ladrão! Ai de mim, quanta tristeza! Tamanha tirania!
10	Barāy ey sobh-e rošandel xodārā Ke bas tārik mibinam šab-e hajr	Traz a luz clara da manhã, Deus, para o meu coração - Na noite da separação, trevas cobrem minha vista.
12	Vafā xāhi jafākaš bāš hāfez Fa'inna l-ribha wa-l-xusrāna fi l-tajr	Se buscas a fé, Hafiz, tolera a infidelidade! Há de se aceitar, no comércio, os ganhos e as desditas.

Tal gazel segue, de acordo com De Fouchécour, o padrão métrico v - - - v - - - v - - - v - (DE FOUCHÉCOUR, 2003, p. 658). Ainda que tenha, a princípio, 14 sílabas, a variação utilizada aqui tem, pela minha contagem, em torno de 12 sílabas. Para a tradução, tive que utilizar versos compostos de 14 sílabas (com uma cesura próxima da sétima sílaba), pois o conteúdo semântico de alguns versos simplesmente não caberia em versos menores – inclusive, tive que me permitir, como nos outros casos, uma tolerância de uma sílaba a mais ou a menos. Tal necessidade é facilmente entendida se olharmos para alguns sintagmas como “*šab-e qadr*” e “*šab-e hajr*”, que ocupam entre 3 e 4 sílabas (a contagem exata depende da posição da palavra e da palavra seguinte), mas cujas traduções, “noite do destino” e “noite da separação” têm entre 5 e 7 sílabas. As rimas do original são feitas com palavras de origem árabe com a terminação de “*ajr*”, e esse gazel não possui refrão. Escolhi a mesma rima do gazel 136 e 164: vogal tônica /i/ seguida de vogal átona /a/.

A primeira estrofe estabelece o tempo mítico do poema: a noite do destino, “*šab-e qadr*”. Na mitologia islâmica, tal noite foi quando Maomé recebeu a revelação divina na forma de uma aparição do anjo Gabriel, e teria ficado fisicamente próximo a Deus (RENARD, 2005, p. 196). A *laylat al-qadr*, como é denominada em árabe, é geralmente traduzida como “Noite do Destino”, “Noite do

Poder” (mais próxima da tradução para o inglês, “Night of Power”) ou “Noite do Decreto”. Confesso minha ignorância no que tange o Corão e seus termos mais específicos, e por isso decidi seguir De Fouchécour, que opta por “Nuit de la Destinée”.

O fato de a “Noite do Destino” estar em oposição à separação deixa claro sua simbologia: é um momento de união. União com o amado, quem quer que ele seja – ainda que o significado religioso desse momento seja de união com Deus, me parece que aqui é usado para denotar qualquer tipo de união (DAVIS, 2019, p. 464).

Essa simbologia noturna e amorosa parece interagir, ou pelo menos ser tangencialmente relacionada, com um gênero da poesia denominada de *alba* (LEWIS, 2010, p. 252), geralmente identificada especificamente na poesia Occitana, onde amantes que passaram a noite juntos lamentam que a alvorada chegou para separá-los. Franklin Lewis afirma que se pode identificar o uso de semelhantes imagens, figuras e metáforas na poesia andaluza e na poesia persa, e sugere a existência de um gênero *alba* nessas poéticas (idem, p. 258). Ainda que Lewis não encontre nenhum exemplo de um poema estilo *alba* no divã de Hafiz, me parece que o uso de noite como sinônimo para união evoca parte das simbologias desse gênero⁵² – Sa’di, poeta de Xiraz que impactou a poesia de Hafiz (DAVIS, 2019, p. lv), usou a imagética da *alba* em pelo menos um de seus poemas (LEWIS, 2010, p. 255).

Falando da separação, o significado literal da segunda metade do primeiro verso é “a carta da separação foi enrolada”. De Fouchécour sugere a imagem de uma carta que é lida, enrolada e colocada de lado (DE FOUCHECOUR, 2003, p. 658), e me inspirei nessa imagem para encontrar a solução para esse verso: “e a separação é esquecida.” Ou seja, os amantes estão juntos nessa noite de união, e, por enquanto, sua possível separação é esquecida.

O verso seguinte é uma citação quase textual do último verso da sura 97 do Corão, com a substituição de “*hiya*” por “*fih*”. Baseei minha tradução tanto no Corão em português, traduzido por Mansour Challita, quanto nas traduções desse

⁵² Para mais detalhes ver “The Semiotic Horizons of Dawn in the Poetry of Hafiz”, capítulo de Franklin Lewis no livro “Hafiz and the Religion of Love”, organizado por Leonard Lewisohn.

poema de De Fouchécour e Dick Davis. Vale citar a sura completa na tradução de Mansour Challita, devido ao contexto que nos fornece:

Em nome de Deus, o Clemente, o Misericordioso

Sim, revelamos o Alcorão na noite de Kadr.

E que sabes tu da noite de Kadr?

A noite de Kadr vale mais do que mil meses.

Nela, os anjos e o espírito descem, pela ordem de seu Senhor, com todos seus decretos.

Ela é paz até o romper da aurora.

Devido a necessidades métricas e da rima, fiz mais alterações ao texto do que Hafiz: adicionei “tal noite sagrada”, substituindo “ela”, e substitui “aurora” por “dia”. Quis permanecer o mais próximo possível de uma tradução aceita e corrente do Corão em português para que o trecho do poema traduzido pudesse ser reconhecido pelo menos como uma paráfrase do texto sagrado.

Na estrofe seguinte (versos 3 e 4) vemos novamente “*rah*”, onde mantive a opção do gazel 1: “caminho”. A rima do verso 4 é a palavra de origem árabe “*ajr*” que, segundo Steingass, denota “letting out on hire; recompense, reward, hire, pay, price, fee;” (STEINGASS, 1892, p. 17). Como “recompensa” e outras palavras semelhantes eram grandes demais, optei por “paga” que, segundo o dicionário Houaiss, denota “o que se dá em troca de um serviço; remuneração, recompensa”.

O poema segue com a primeira menção direta ao *rend* (libertino) nos poemas traduzidos nesse trabalho. Essa figura, que já comentei na introdução, é recorrente na poética hafiziana, onde geralmente vemos o poeta se identificar explicitamente com o libertino sem qualquer arrependimento – ainda que isso lhe custe a presença de quem supõe-se ser o amado. Dessa vez optei por traduzir “*tobe*”, que vimos pela última vez no gazel 22, como “penitência”: me parece se encaixar melhor na acepção dessa palavra. Minha escolha anterior por “jura” se deveu ao espaço limitado daquele verso específico.

O verso 6 está em árabe. Assim como no caso do segundo verso do gazel 1, baseei minha tradução nas versões de De Fouchécour e Davis (Clarke não traduziu esse poema). Seguem abaixo suas traduções e a minha para essa estrofe:

Moi, je ne me repentirai pas d'être libertin,

me tourmenterais-Tu en T'éloignant, défendant de T'approcher.

(DF)

A libertine is all

I am, I can't repent –

Although it means that you've

decreed my banishment

(DD)

Sou um libertino confesso, e não busco penitência.

Ainda que tu te afastes, e me tires tua companhia.

(NV)

Vale ressaltar o termo “*deldār*”, no final do primeiro verso da quarta estrofe, que denota, literalmente, “portador do coração”, e é geralmente usado como uma metonímia para o amado⁵³. Procurei soluções mais diretas para traduzir tal termo, chegando até a traduzi-lo como “portador”, mas achei que o verso tinha ficado estranho e não muito claro, coisa que não se pode dizer sobre o original. Foi então que decidi traduzir “*deldār*” como “belo ladrão”.

O adjetivo “belo” tem o propósito de comentar sobre o rosto do “*deldār*”, pois em minha tradução não menciono diretamente o rosto, ao contrário do original, cuja tradução literal seria “Meu coração foi embora / não vi o rosto do portador/amado/ladrão”. Como sabemos que o “*deldār*” é uma metonímia para o amado, não é nenhum exagero o qualificá-lo como belo – os amados geralmente o são.

O segundo verso da estrofe se resume a um lamento do eu lírico e “*feqān*”⁵⁴, que abre o verso, é frequentemente comparada ao “*alas*” do inglês e o “*hélas*” do francês (e De Fouchécour opta justamente por usar “*hélas*”). Optei por usar o “*aí de mim*” para verter tal palavra, pois me parece ser uma expressão que possui um uso semelhante.

O dístico seguinte (versos 9 e 10) inverte a simbologia relativa à noite e à alvorada: agora estamos na noite da separação, e o eu lírico anseia pela manhã e a

⁵³ Segundo Steingass: “*dil-dār*, Heart-holding; a mistress, lover;” (STEINGASS, 1892, p. 532).

⁵⁴ Definida por Steingass como: “Complaint, lamentation, clamour; oh! alas;” (STEINGASS, 1892, p. 934).

luz do sol. É uma temática que Lewis denomina de “contra-*alba*” (LEWIS, 2010, p. 268), e na verdade é a temática que é mais prevalente na poética hafiziana: segundo Lewis, “*sobh*”, “manhã”, está geralmente associada à esperança nos gazéis de Hafiz (idem, p. 268). Não sabemos se ainda estamos na mesma noite do primeiro dístico do poema, que teve seu significado transformado devido a acontecimentos ou reflexões do eu lírico ou se simplesmente estamos em um outro momento poético. Talvez seja uma advertência ao leitor de que há a Noite do Destino (isto é, a noite de união) mas também a noite da separação: as noites não são todas iguais, e não devemos nos apegar a um significado fixo.

A estrofe final encerra o poema, novamente, com uma advertência ao eu lírico, citando “*vafā*”, “fidelidade” ou “lealdade”, e “*jafākaś*”, “infidelidade”, mas sem opô-las, sugerindo que ao se tolerar a infidelidade é que adquirimos a fidelidade, como afirma De Fouchécour (2003, p. 659). Devido a limitações de espaço no verso optei por substituir “fidelidade” por “fé”, apostando que a sua conjugação com infidelidade sugerirá para o leitor que sua acepção primária não é a da fé religiosa. Dick Davis faz uma escolha semelhante, optando por “faith” e “faithlessness”.

O último verso se trata, mais uma vez, de um verso em árabe. Assim como nos outros casos, cotejei as traduções de De Fouchécour e Davis para chegar à minha própria, geralmente dando prioridade ao primeiro em termos de conteúdo semântico:

Hâfez, tu veux la fidélité, suporte l'infidélité!

Négociier implique profits e pertes.

(DF)

If you want Faith, Hafez,

put up with faithlessness –

Merchants see loss and profit,

Both failure and success.

(DD)

O uso do árabe é a característica desse poema mais difícil de se reproduzir. Certamente seu uso é intencional e não acidental, já que 3 dos seus 12 versos estão nessa língua. Acredito que o uso do árabe seja para reforçar o tenor religioso do

poema: o árabe era a língua da religião por excelência – ainda que houvesse traduções do Corão, o consenso era de que o texto sagrado só existia realmente em árabe, as traduções servindo como auxílios. Ao mesmo tempo, o conteúdo dos versos trabalha contra uma interpretação exclusivamente religiosa (DAVIS, 2019, p. 464).

Segue abaixo a tabela de omissões, modificações e acréscimos:

2	Šab-e qadr ast o tay šod nāma-e hajr Salāmun fihe hattā matla'e l-fajr	É a Noite do Destino, e a separação é esquecida. Tal noite sagrada é paz, até o romper do dia.
4	Delā dar 'āšeqi sābetqadam bāš Ke dar in rah nabāšad kār-e bi'ajr	Fica firme, meu coração, nos teus passos no amor, Pois nesse caminho, não faltará a paga devida.
6	Man az rendi naxāham kard tobe Wa-law ādaytani bi-l-hijri wa-l-hajr	Sou um libertino <u>confesso</u> , e não busco penitência. Ainda que tu se afastes, e me tire tua companhia.
8	Delam raft o nadidam ruy-e deldār Feqān az in tatāvul āh az in zajr	Meu coração sumiu, sequer vi seu <u>belo</u> ladrão! Aí de mim, quanta tristeza! Tamanha tirania!
	Barāy ey sobh-e rošandel xodārā Ke bas tārik mibinam šab-e hajr	Traz a luz clara da manhã, Deus, para o meu coração - Na noite da separação, trevas cobrem minha vista.
	Vafā xāhi jafākaš bāš hāfez Fa'inna l-ribha wa-l-xusrāna fi l-tajr	Se buscas a fé, Hafiz, tolera a infidelidade! Há de se aceitar, no comércio, os ganhos e as desditas.

OMISSÕES MODIFICAÇÕES ACRÉSCIMOS

4.9

Gazel 262

2	Gol 'ezāri ze golestān-e jahān mā rā bas Zin čaman sāye-e ān sarv-e čamān mā rā bas	De todo esse jardim terreno, um rosto rosado basta. A sombra desse cipreste esbelto, aqui nesse prado – basta.
4	Man o hamsobhatiye ahle riyā dur-am bād Az gerānān-e jahān ratl-e gerān mā rā bas	Quero longe de mim, sempre, a convivência com hipócritas. Dos fardos desse mundo, um copo bem pesado – basta.
6	Qasr-e ferdows be padaše 'amal mibaxšand Mā ke rendim o gedā deyr-e moqān mā rā bas	Em troca de boas ações, dão palácios no paraíso. Para mim, mendigo e libertino, o mosteiro dos magos – basta.
8	Benešin bar lab-e juy o gozar-e 'omr bebin Kin ešārat ze jahān-e gozarān mā rā bas	Sentai na beira desse rio, vede o caminhar da vida. Esse símbolo, singelo, de um mundo abreviado – basta.
10	Naqd-e bāzār-e jahān bengar o āzar-e jahān Gar šomā rā na bas in sud o ziyān mā rā bas	Vede o bazar, que paga em espécie, e todo o azar do mundo. Se a vós não basta – para mim, esse perde-ganha aloucado – basta.
12	Yār bā māst če hājat ke ziyādat talabim Dowlāt-e sohbat-e ān munes-e jān mā rā bas	Meu amigo acaba de chegar – ora tenho tudo que busco. A riqueza dessa conversa, meu companheiro amado – basta.
14	Az dar-e xiš xodā rā be beheštān maferest Ke sar-e kuy-e to az kown o makān mā rā bas	Não me enxotes de tua porta, Deus - nem para ir ao éden. De toda a criação, o teu beco abençoado – basta
16	Hāfez az mašrab-e qesmat gele na ensāfist Tab' čon āb o qazalhāy-e ravān mā rā bas	Não lamentos, Hafiz, o fado que te reservaram. Como a água e os gazéis, assim flui o teu dom nato – basta.

O gazel 262 é um daqueles em que a reprodução do refrão é importante para o poema. O uso do refrão aqui não é uma mera formalidade, estando conectado intimamente com o conteúdo do poema, servindo para unificar estrofes que, caso contrário, versariam sobre tópicos díspares. No entanto, o uso do refrão, especialmente na sua posição usual no final do verso, também dificulta bastante a tradução, já que exige a construção de frases sempre com a mesma estrutura. Esse poema utiliza o refrão “*mā rā bas*”, literalmente “para nós é suficiente” ou “para nós basta”.

Por sorte ou benção de São Jerônimo, “*bas*” é semelhante em sentido e som a “basta”, de modo que escolhi essa última palavra como refrão, suprimindo “*mā rā*” e transformando o sujeito do eu lírico para o singular. É uma omissão que, dependendo do contexto, poderia ser difícil de justificar, mas acho que esse é um caso onde a alteração do sujeito não representa uma perda significativa, e é justificada pelo ganho em sílabas. Ressalto, inclusive, que Davis faz a mesma alteração em sua tradução sem, a meu ver, descaracterizar o poema.

O padrão métrico do gazel 262 é o seguinte: - v - - v v - - v v - - - - . Trata-se de uma variação do seguinte metro de alternância entre breves e longas: v v - - v v - - v v - - v v -. A variação consiste na substituição das duas últimas breves por uma longa e pela substituição da breve inicial por uma longa, formando um padrão de 14 sílabas. Optei por usar versos compostos de 16 sílabas na tradução, pois julguei importante ter as duas sílabas a mais – em alguns versos, 16 sílabas pareceu ser pouco. Assim como nos casos anteriores, procuro realizar a cesura perto da oitava sílaba, pois este poema não tem pausas regulares marcadas.

A rima, por sua vez, é feita com palavras que terminam com “*ān*”, com o uso de bastantes assonâncias e rimas internas durante o poema. Escolhi como rima palavras com vogal tônica /a/ seguidas de vogal átona /U/. É curioso notar, no entanto, que a maioria das rimas são completas, com a exceção de “magos” e “nato”.

O poema abre com uma estrofe que apresenta duas metáforas para o amado: a rosa e o cipreste. “*Gol‘ezāri*” denota “rosto rosado” ou “face rosada” e no português a metáfora com o amado permanece bastante clara: é comum compararmos pessoas belas à flores e, especialmente, à rosa. A segunda metáfora, com o cipreste, é menos clara, e se trata de uma convenção específica da poesia persa, onde é comum se comparar o amado ao cipreste. Tal árvore era sagrada no Irã pré-islâmico, e se assemelharia ao amado pela sua forma esbelta, que oscila ao vento (ZIPOLI, 2009, s. p.). É usual, por exemplo, dizer que a cintura do amado é fina como um cipreste.

Ao tentar verter essa imagem para o português, traduzi “*čamān*” – gracioso, andar graciosamente⁵⁵ – como esbelto, buscando atender ao conteúdo semântico e ao conteúdo fonológico do verso. Me parece que geralmente esbelto é usado mais para descrever corpos do que objetos, possibilitando que o leitor interprete que o cipreste pode aludir, também, a uma pessoa. Além disso, a escolha de “esbelto” se justifica por formar uma rima incompleta com “cipreste”. Esse verso – como o poema como um todo – tem uma série de assonâncias, como a rima interna entre “*ān*” (aquele) e “*čamān*” e sua assonância com o “*ā*” de “*sāye*” (sombra), o

⁵⁵ <https://www.parsi.wiki/fa/wiki/212235/%da%86%d9%85%d8%a7%d9%86> Acessado em 01/2020.

trocadilho entre “*čaman*” (jardim, prado, pomar) e “*čamān*” (“gracioso”) e, finalmente, as aliteraões entre “*sāye*” e “*sarv*” (cipreste).

Finalmente, a minha escolha por “prado” como tradução para “*čaman*” foi principalmente devido à rima, ainda que essa seja uma das acepções dessa palavra. Segundo Steingass, “*čaman*” denota: “an orchard, fruit-garden; a meadow, green field, verdant plain, garden-plot or bed, raised border, parterre, avenue; a pasture-ground; an easy-paced horse” (STEINGASS, 1892, p. 399). Acredito que a imagem aqui seja mais próxima de algo pertencente a um jardim e não a um ambiente mais silvestre como um prado. No entanto, acredito que essa imagem não seja de todo importante: o foco é o cipreste e sua sombra, e não onde ele está.

O dístico seguinte é mais um rechaço de Hafiz aos hipócritas – sem dúvida um dos seus alvos preferidos –, onde o eu lírico afirma que conviver (“*hamsohbatī*” – camaradagem, companheirismo, convivência) com eles seria mais um dos pesos do mundo. No segundo verso, vemos a repetição de “*jahān*”, “mundo”, palavra utilizada não menos de 5 vezes nesse poema, que forma uma rima interna com “*gerānān*” (pesos, fardos) e “*gerān*” (peso, fardo). Não consegui reproduzir toda essa assonância, e acredito que ficaria excessivo nos padrões estéticos do português, mas inclui uma rima toante interna entre “fardos” e “pesado”.

A terceira estrofe adota uma tônica de crítica religiosa, contrastando os palácios do paraíso com a casa dos magos. “*Qasr*” é a palavra de origem árabe que deu origem à palavra portuguesa “alcácer”, mas decidi traduzi-la como “palácio” para obter uma aliteração e assonância entre “palácio” e “paraíso”.

No segundo verso da estrofe (verso 6) o eu lírico se identifica como um libertino (*rend*), afirmando que o seu lugar é no “*deyr-e moqān*”. Tal sintagma denota “mosteiro dos magos” – no entanto, como afirma Davis, os zoroastristas não possuíam mosteiros (DAVIS, 2019, p. 464), então tal termo não pode ser literal. Davis afirma que, devido à associação dos zoroastristas com vinho na poesia de Hafiz, o mosteiro provavelmente se refere a uma taverna. Por outro lado, uma interpretação mística seria de que se trata de um local de reunião sufista.

Uma interpretação acerca do terceiro dístico como um todo é que o eu lírico prefere os prazeres do presente à promessa de palácios no futuro após a morte. Se olharmos a mesma dinâmica sob uma ótica mística, seria de que é melhor buscar a

Deus na terra do que aguardar a morte e a ida ao paraíso – de fato, muitos sufis consideravam a promessa do paraíso como algo que pode prejudicar a busca espiritual (RENARD, 2005, p. 106), insistindo que a reunião com Deus só poderia se realizar por meio do amor.

Na estrofe seguinte (versos 7 e 8) não há muito em termos de conteúdo temático ou de escolhas semânticas que necessite de comentários, mas é interessante ressaltar a continuada presença de rimas internas e aliterações: “*benešin*” (sentai⁵⁶) e “*bebin*” (vede); “*jahān*” e “*gozarān*” (“passageiro”, “abreviado” em minha tradução). Na tradução há a rima incompleta entre “rio” e “vida” e a aliteração entre “símbolo” e “singelo”.

O quinto dístico continua com uma longa série de assonâncias e o trocadilho entre “*bāzār*” (bazar) e “*āzar*” (mágoa, tristeza). Na minha tradução optei por priorizar o som e traduzi “*āzar*” como “azar”, mantendo o mesmo jogo de palavras. A definição de “*āzar*”, segundo Steingass, é: “trouble, disorder, affliction, sickness, disease, grief, vexation, molestation, injury, outrage; importunity;” (STEINGASS, 1892, p. 42). Uma das definições do dicionário *Houaiss* para “azar” é: “infelicidade, infortúnio”. Claramente a acepção principal de “*āzar*” não é a mesma de “azar”: uma tradução que priorizasse o sentido optaria por “tristeza” ou “tormento”. Mas acredito que não é exagero nenhum dizer que as palavras ocupam um campo semântico semelhante. Ademais, como afirmei anteriormente, acredito que esse é um caso onde deve-se priorizar o som e buscar reproduzir o efeito do original, já que o uso dessas assonâncias e jogos de palavras não são acidentais: no segundo verso houve um outro jogo com “*čaman*” e “*čamān*”.

Segundo Davis, a presença de “*naqd*” (pagamento em espécie, em moeda) no verso 9 contrasta e se opõe à promessa do paraíso no verso 5: enquanto o bazar do mundo paga em espécie (isso é, imediatamente), o “pagamento” da religião toma a forma de uma nota promissória (DAVIS, 2019, p. 465). Metáforas com o comércio e alusões ao bazar não são incomuns na poesia persa – já encontramos uma no gazel 246 –, ainda que não sejam uma de suas temáticas centrais.

⁵⁶ Imperativos em persa não conjugam de acordo com a pessoa, portanto decidi usar a segunda pessoa do plural porque é a mesma pessoa utilizada no verso 10 do original (“*šomā*”, “vós”). Assim como no português, a segunda pessoa do plural no persa também pode ser utilizada para se dirigir formalmente a somente uma pessoa.

No verso 10 o eu lírico parece se dirigir ao leitor com o uso de “*šomā*”, “vós”. Assim como no português, a segunda pessoa do plural no persa também pode ser utilizada para se dirigir formalmente a somente uma pessoa. A mim parece que o eu lírico adota um tom de censura e reprovação, questionando o leitor se ele é um desses hipócritas que Hafiz tanto critica.

A sexta estrofe segue com mais assonâncias: “*hājat*” (necessidade, desejo), “*ziyādat*” (muito, bastante), “*dowlat-e*” (riqueza) “*sohbat-e*” (conversa); “*ān*” e “*jān*” (alma, amado). Na tradução não consegui reproduzir tantas assonâncias nessa estrofe; só há a rima toante entre “tudo” e “busco”. Busquei compensar essa perda gerando assonâncias em outros lugares: na terceira estrofe, há a rima toante entre “mendigo” e “libertino” e a assonância entre “palácios” e “paraíso” (já mencionada anteriormente).

No sétimo dístico, o eu lírico se dirige a Deus diretamente – curiosamente, usando o pronome “*to*” (tu) da segunda pessoa do singular e não o mais formal “*šomā*”, usado para se referir ao leitor na quinta estrofe. A imagem utilizada é bastante usual na poesia persa: o eu lírico aguarda na rua ou beco (*ku*) do amado, às vezes prostrado diante da sua porta. Novamente há mais uma negação do paraíso e do resto da criação, preferindo permanecer no beco – talvez aqui uma metáfora para a terra, em contraste com os oito céus da cosmologia medieval. Outra possibilidade é que o eu lírico rejeita o paraíso da religião ortodoxa, com seus palácios, em favor do paraíso real da busca por iluminação espiritual e união com Deus.

O poema se encerra com um fecho que combina uma espécie de censura ao eu lírico com uma expressão de orgulho profissional: a voz ordena que ele não se lamente do seu destino, pois sua natureza ou talento flui como a água e os gazéis. Há uma pequena polissemia aqui, pois “*tab*” pode denotar tanto “talento” quanto “natureza”, além de uma série de outros significados: “an impression made with a seal; nature, genius, temperament, stamp of a character; form, shape, air; likeness, resemblance;” (STEINGASS, 1892, p. 809). Davis opta por “*nature*” enquanto De Fouchécour opta por “*talent*”. Optei pelo sintagma “dom nato” em minha tradução, adicionando o adjetivo “nato” a “dom” para obter a rima – mas, é importante notar, a ideia de “nato”, “natureza”, faz parte da acepção de “*tab*”.

Outro termo que é interessante destacar é “*ravān*” que também possui certa polissemia. Pode ter a acepção de algo em movimento, “fluído”, “fluindo” mas também de “alma” ou “espírito”, como demonstra Steingass: “Life, soul, spirit; the reasonable soul; the heart; (part. of rawidan or raftan) going, passing; brisk, active (sale); mounted, riding; running; flowing, fluid;” (STEINGASS, 1892, p. 590). Um termo que tem certa semelhança é “*anima*”, que denota “alma”, mas quando toma a forma do verbo “animar” imprime uma ideia de movimento e de dar vida. “*Ravān*”, como já foi afirmado anteriormente, é a característica mais valorizada de um poema para a poesia persa clássica – a fluidez do verso. Então quando Hafiz fala que o seu talento flui como a água e os gazéis ele está, novamente, se gabando e expressando o “*fakr*”, “orgulho profissional”.

Esse poema oferece a oportunidade de demonstrar o valor das soluções (versos compostos utilizando a regra do alexandrino espanhol, rima toante) que estou usando, pois foi o primeiro poema que tentei traduzir, no início de minha pesquisa. Após essa tentativa, abandonei o poema por mais de um ano, só retornando no final da tradução, trazendo tudo o que havia aprendido. Seguem abaixo as quatro primeiras estrofes dessa primeira tentativa e a versão atual:

PUC-Rio - Certificação Digital N° 1812277/CA	2	De todo o jardim terreno, uma única flor - basta. Neste prado, a sombra de um cipreste sedutor - basta.	De todo esse jardim terreno, um rosto rosado basta. A sombra desse cipreste esbelto, aqui nesse prado – basta.
	4	Aos bons, dão palácios no paraíso – devasso e vagabundo que sou, a taverna é o meu penhor – basta.	Em troca de boas ações, dão palácios no paraíso. Para mim, mendigo e libertino, o mosteiro dos magos – basta.
	6	Dos pesos do mundo, quero um copo cheio de vinho. Que fiquem longe os hipócritas, do seu pudor - basta	Quero longe de mim, sempre, a convivência com hipócritas. Dos fardos desse mundo, um copo bem pesado – basta.
	8	Sentai na beira do rio, vede a vida passar – tal símbolo deste mundo, com seu tão passageiro fulgor – basta.	Sentai na beira desse rio, vede o caminhar da vida. Esse símbolo, singelo, de um mundo abreviado – basta.

Observa-se que mesmo com o uso de versos compostos, falta espaço no verso da tradução à esquerda: o uso das regras do alexandrino espanhol acaba, na prática, fornecendo uma sílaba a mais – dependendo da palavra que encerra a pausa. Há uma variação grande demais na decupagem dos versos na primeira tradução: um decupado com somente duas sílabas, e dois decupados com quatro. Além disso, dois versos fazem usos de enjambements que acabam dividindo seus versos ainda mais. Ainda que enjambements existam na poesia persa, seu uso é ocasional e esse poema específico não apresenta nenhum. O resultado geral é de uma demasiada

irregularidade, gerando um poema que, pelo menos aos meus ouvidos, soa um pouco “frouxo”. Me parece claro, em retrospecto, a necessidade de escolher uma regularidade de cesuras que funcione bem no português, e não buscar reproduzir exatamente as pausas do original – até porque, como não estão marcadas claramente no texto fonte, esse é objetivo problemático. Já na versão final, as cesuras estão mais próximas do meio do verso, gerando uma regularidade muito maior que, a meu ver, leva a uma qualidade textual maior.

O uso da rima também está melhor na versão final – na primeira versão há mais adições para gerar rima como “penhor”, “fulgor” e “pudor” que, ainda que não sejam contrárias aos conteúdos semânticos dos versos, são palavras que estão lá simplesmente para rimar, tomando espaço no verso que leva a omissões e modificações: no verso 6, por exemplo, o uso de “taverna” em vez de “mosteiro dos magos” e também o deslocamento de parte do conteúdo desse verso para o verso 5, gerando um enjambement.

É claro que parte da melhoria pode simplesmente ser atribuída ao desenvolvimento da pesquisa e a apuração das minhas sensibilidades como tradutor, mas acho que a mudança nas soluções empregadas – especificamente o uso das regras do alexandrino espanhol e o uso da rima toante (ainda que esse poema não seja o melhor exemplo disso, já que somente duas das rimas, no total, são toantes) – tiveram um grande papel na melhoria da tradução.

Voltando ao poema em si, acredito que ele serve para demonstrar a importância de valorizar os elementos fônicos na tradução. Já ressalttei em outros poemas a presença de assonâncias e rimas internas, mas nesse poema sua presença é tão grande que demonstra claramente se tratar de um uso intencional e estrutural desses recursos, e uma tradução que não consiga replicar ou encontrar equivalentes para a maioria desses elementos estará, certamente, omitindo parte da experiência do poema original. Ainda que se trate de um gazel, assim como todos os outros poemas desse trabalho, o poeta buscou realizar nele algo diferente – assim como acontece, no final das contas, em todos os gazéis. Ou seja, só porque se trata de poemas que seguem a mesma forma e convenções, não devemos adotar soluções preestabelecidas sem uma análise rigorosa de elementos semânticos, formais e fonológicos, para saber o que devemos priorizar na tradução.

Devido à importância dos elementos fonológicos, decidi incluir, em vez da tabela de omissões, modificações e acréscimos, uma tabela que compara as rimas internas e aliteraões do original e da tradução:

2	Gol 'ezāri ze golestān-e jahān mā rā bas Zin čaman sāye-e ān sarv-e čamān mā rā bas	De todo esse jardim terreno, um rosto rosado basta. A <u>s</u> ombra desse <u>c</u> ipreste esb <u>e</u> lto, aqui nesse prado – basta.
4	Man o hamsohbatiye ahle riya dur-am bād Az gerānān-e jahān ratl-e gerān mā rā bas	Quero longe de mim, sempre, a convivência com hipócritas. Dos <u>f</u> ardos desse mundo, um copo bem <u>p</u> esado – basta.
6	Qasr-e ferdows be padaše 'amal mibaxšand Mā ke rendim o gedā deyr-e moqān mā rā bas	Em troca de boas ações, dão <u>p</u> alácios no <u>p</u> araíso. Para mim, mend <u>i</u> go e libert <u>i</u> no, o <u>m</u> osteiro dos <u>m</u> agos – basta.
8	Benešin bar lab-e juy o gozar-e 'omr bebin Kin ešārat ze jahān-e gozarān mā rā bas	Sentai na beira desse <u>r</u> io, <u>v</u> ede o caminhar da <u>v</u> ida. Esse <u>s</u> ímbolo, <u>s</u> ingelo, de um mundo abreviado – basta.
10	Naqd-e bāzār-e jahān bengar o āzar-e jahān Gar šomā rā na bas in sud o ziyān mā rā bas	Vede o <u>b</u> azar, que paga em espécie, e todo o <u>a</u> zar do mundo. Se a vós não basta – para mim, esse perde-ganha aloucado – basta.
12	Yār bā māst če hājat ke ziyādat talabim Dowlat-e sohbat-e ān munes-e jān mā rā bas	Meu amigo <u>a</u> ca <u>b</u> a de <u>c</u> hegar – ora tenho <u>t</u> udo que <u>b</u> usco. A riqueza dessa conversa, meu companheiro amado – basta.
14	Az dar-e xiš xodā rā be beheštān maferest Ke sar-e kuy-e to az kown o makān mā rā bas	Não me enxotes de tua porta, Deus – nem para ir ao éden. De toda a criação, o teu <u>b</u> eco <u>a</u> bençoado – basta
16	Hāfez az mašrab-e qesmat gele na ensāfist Tab' čon āb o qazalhāy-e ravān mā rā bas	Não lamentos, Hafiz, o <u>f</u> ado que te reservaram. Como a água e os gazéis, assim flui o teu dom <u>n</u> ato – basta.

4.10

Gazel 367

2	Biā tā gol barafšānim o mey dar sāqar andāzim Falakrā saqf biškāfim o tarhi now dar andāzim	Vem, vamos espalhar as flores, e encher o copo com o vinho: Juntos vamos romper o céu, e o refazer com novo fito.
4	Agar qam laškar angizad ke xun-e 'āšeḡān rizad Man o sāqi ba ham tāzim o bunyādaš barandāzim	Se a mágoa ferir os amantes - seu grande exército reunido – Eu e o copeiro a rechaçaremos, com golpes muito destemidos.
6	Šarāb-e arḡavānirā golāb andar ḡadah rizim Nasim-e 'atrgardānrā šakar dar mijmar andāzim	Vamos adoçar esse vinho, e perfumar esse recinto: Verte açúcar no incensário, e a água de rosas no tinto.
8	Čo dar dastast rudi xoš bezan mutreb surudi xoš Ke dastafšān ḡazal xānim o pākubān sar andāzim	Bardo, tens um bom alaúde – então toca uma boa música. Nós cantaremos um gazel, batendo os pés no ritmo!
10	Sabā xāk-e vojūd-e mā badān 'āli janāb andāz Bovad kān šāh-e xubānrā nazar bar manzar andāzim	Sopra o pó do nosso ser, brisa, para o limiar do altíssimo, Talvez vislumbremos a face, o esplendor, daquele rei divino.
12	Yaki az 'aql milāfad yaki tāmāt mibāfad Biā kin dāvarihārā be piš-e dāvar andāzim	Um gaba de sua esperteza, esse outro de sua nobreza - Vamos ante o vero juiz, e descobrir qual seu juízo.
14	Behešt-e 'adn agar xāhi biā bā mā be meyxāne Ke az pāy-e xomat ruzi ba howz-e kowsar andāzim	Se queres o jardim eterno, vem conosco para a taverna! De um barril eu te lançarei, para o rio do paraíso!
16	Suxandāni o xošxāni namivarzand dar širāz Biā hāfiz ke tā xadrā be mulki digar andāzim	Em Xiraz não estimam, Hafiz, as palavras e a poesia. Anda, junta os teus versos, encontra algum paço mais rico.

Assim como o gazel 262, o gazel 367 tem amplas rimas internas. O que o diferencia do poema anterior, no entanto, é a sua regularidade, coincidindo com o final dos pés rítmicos, assim marcando cesuras regulares no verso. O gazel 367 utiliza o mesmo metro do gazel 1 – diferentemente desse poema, no entanto, o gazel 367 é perfeitamente regular em suas pausas, que ocorrem sempre no meio do verso. Se escutarmos, por exemplo, a gravação desse poema por Hossein Alizadeh, veremos que em sua execução os músicos sempre realizam uma pausa no meio do verso.

As cesuras regulares combinadas com as amplas rimas internas que coincidem com essas pausas fazem o poema realmente parecer ser composto de versos de oito sílabas. O refrão usado no poema é “*andāzim*”, conjugação no presente da primeira pessoa do plural do verbo “*andāxtan*”, que denota “lançar” ou “soltar”. A rima, por sua vez, é “*ar*”. É curioso notar que a maioria das rimas internas repetem o refrão e não a rima, consistindo em repetições das vogais longas /ā/ e /i/, geralmente fruto do uso de variados verbos na primeira pessoa do plural. Segue abaixo o original e sua escansão, onde marquei as rimas internas e as

assonâncias. É importante notar que não marquei todas as assonâncias possíveis, mas sim as que saltavam mais ao meu ouvido. Os segmentos e palavras que rimam com o refrão e rima externa estão marcadas em azul, assonâncias estão em verde e aliterações estão sublinhadas. Também marquei na escansão as rimas que coincidem com a cesura e/ou final do verso:

2	Biā tā gol <u>barafšānim</u> o mey dar sāqar andāzim Falakrā saqf <u>biškāfim</u> o tarhi now dar andāzim	v --- v --- v --- v --- v --- v --- v --- v ---
4	Agar qam laškar ang <u>izād</u> ke xun-e 'āšeqān <u>nizād</u> Man o sāqi ba ham <u>tāzim</u> o bunyādaš barandāzim	v --- v --- v --- v --- v --- v --- v --- v ---
6	Šarāb-e arqavānirā golāb andar qadah rizim Nasim-e 'atrgardānrā <u>šakar</u> dar mijmar andāzim	v --- v --- v --- v --- v --- v --- v --- v ---
8	Čo dar dastast <u>rudi xoš</u> bezan mutreb sor <u>rudi xoš</u> Ke dastafšān qazal <u>xānim</u> o pākubān sar andāzim	v --- v --- v --- v --- v --- v --- v --- v ---
10	Sabā xāk-e vojūd-e mā badān 'ālī janāb andāz Bovad kān šāh-e xubānrā nazar <u>bar</u> manzar andāzim	v --- v --- v --- v --- v --- v --- v --- v ---
12	Yaki az 'aql <u>milāfad</u> yaki tāmāt m <u>bāfad</u> Biā kin dāvarihārā be piš-e dāvar andāzim	v --- v --- v --- v --- v --- v --- v --- v ---
14	Behešt-e 'adn agar <u>xāhi biā bā mā</u> be meyxāne Ke az pāy-e xomat ruzi ba howz-e kowsar andāzim	v --- v --- v v --- v --- v --- v --- v ---
16	Suxandāni o xošxāni namivarzand dar širāz Biā hāfiz ke tā xadrā be mulki digar andāzim	v --- v --- v --- v --- v --- v --- v --- v ---

Como se pode ver, praticamente todo verso tem alguma espécie de assonância ou com o refrão ou com algum outro elemento interno, geralmente coincidindo com o final dos segundos e quartos pés do verso. Tal estrutura é marcada – é só pensarmos que a maioria dos gazéis vistos até agora não apresentava características semelhantes, o mais próximo sendo o gazel 1, que apresentava cesuras razoavelmente regulares, mas menos rimas internas. Pode-se afirmar, então, que tais rimas internas e assonâncias cumprem uma função estrutural para o poema, isto é, contribuem para a consolidação de sua estrutura formal. Enquanto na maioria dos poemas vistos até agora tais elementos fônicos estão presentes em maior ou menor grau, esse é o único poema onde estão atrelados a elementos formais – nesse caso, os pés do padrão métrico deste gazel.

Na tradução, então, busquei realizar o máximo de assonâncias possíveis, mas não fiz distinção entre rimas internas que rimam com a rima ou refrão principal ou rimas internas que não rimam com o refrão ou rima principal. Semelhantemente

ao original, todas as cesuras da tradução caem na oitava sílaba, dividindo os versos compostos de 16 sílabas exatamente no meio.

Não busquei reproduzir o refrão, já que o verbo “*andāxtan*” pode ser usado com muito mais versatilidade do que “lançar” ou “soltar” em português. No entanto, tentei manter o uso da primeira pessoa do plural sempre que possível, porque me parece importante para o poema – o eu lírico constantemente convida o leitor ou ouvinte a participar do que está sendo realizado. De fato, a palavra “*biā*”, “vem”, é usada em quatro das oito estrofes.

O poema se inicia com um convite ao leitor de, com vinho e flores, romper o céu e refazê-lo, provavelmente de acordo com um plano ou desenho de acordo com a poética hafiziana de amor e embriaguez. “*Tarh*”, “plano” ou “desenho”, traduzi como “fito”, definido como “intento, objetivo” pelo dicionário *Aulete*⁵⁷. É importante notar que “céu”, “*falak*”⁵⁸, se refere à cosmologia medieval, segundo a qual haveria sete esferas concêntricas que cercavam a terra, que ficava no centro do universo – não se refere à ideia de céu como local da vida após a morte. Na cosmologia islâmica tal local é sempre referenciado com a ideia do jardim do paraíso e o éden (RENARD, 2005, p. 106).

Na segunda estrofe (versos 3 e 4) a figura do copeiro – “*sāqi*” – aparece novamente, dessa vez combatendo a mágoa dos amantes junto com o eu lírico. O copeiro está associado ao vinho e podemos imaginar que o eu lírico representa a canção e a poesia, dois elementos associados ao amor dentro da poesia persa (e, é claro, outras tradições e poéticas). Desloquei um pouco a localização dos elementos dentro dos versos para obter uma cesura com o aposto “seu grande exército reunido” e também para ter uma rima no final do primeiro verso da estrofe (“reunido”).

Seguindo para a terceira estrofe (versos 5 e 6), também alterei a localização de vários elementos para obter cesuras naturais e rimas internas. Uma tradução mais literal seria: “No vinho púrpura, colocaremos água de rosas em seu cálice / E para o perfume forte, lançaremos o açúcar no incensário”. No entanto, acho que as mudanças se justificam frente a importância das rimas internas e das cesuras marcadas nesse poema – de qualquer modo, creio que não houve nenhuma

⁵⁷ <http://www.aulete.com.br/fito> Acesso em 01/2010

⁵⁸ <https://en.wiktionary.org/wiki/%D9%81%D9%84%DA%A9> Acesso em 01/2020

modificação no que está sendo dito, somente em como está sendo dito. Seguem abaixo as versões de Davis e De Fouchécour:

We'll add rose water to our wine,
 and sugar will augment
 The pungent aloes wood we burn,
 And sweeten its fierce scent.

(DD)

Pour le vin pourpre, dans la coupe nous verserons l'eau de rose.
 Pour l'effluve embaumant, nous jetterons le sucre dans la cassolette.

(DF)

É interessante notar que a prática de adicionar água de rosas (*golāb*) ao vinho era comum, assim como a de fazer o mesmo com o açúcar no incensário onde se queimavam as madeiras e resinas aromáticas (DE FOUCHÉCOUR, 2003, p. 930), indicando no poema, talvez, a ideia fazer os preparativos para uma festa ou reunião que está para acontecer. Uma reunião, por sua vez, para qual o leitor foi convidado logo na primeira estrofe.

A quarta estrofe adiciona um outro elemento de uma reunião ou sarau: música. “*Rud*” se refere a um instrumento de cordas tradicional da música persa (também pode denotar simplesmente “corda”). Optei por traduzi-lo como “alaúde”, que é um instrumento semelhante da tradição europeia cujo nome deriva do árabe. O alaúde também pertence à mesma família do *oud* árabe, cujo nome, por sua vez, pode ser derivado do persa “*rud*”, citado no verso original. Uma outra opção seria “instrumento”, mas me parece que seria um termo genérico demais – além disso, o uso de “alaúde” forneceu uma rima incompleta com “música”, importante nesse poema. Para De Fouchécour, a menção das cabeças se agitando conforme a música é uma possível referência ao êxtase dos sufis em suas sessões de música e meditação (DE FOUCHÉCOUR, 2003, p. 930).

O quinto dístico segue com uma invocação à “*sabā*”, a brisa matutina do Leste, que apareceu pela primeira e última vez nesse trabalho logo no primeiro gazel traduzido. Segundo Lewis, tal brisa é evocada 105 vezes em seus gazéis –

praticamente em 1 de cada 5 gazéis – e, na poética hafiziana, está geralmente associada à alvorada, o frescor, à primavera e às boas novas (LEWIS, 2010, p. 274). Como exemplo, no gazel 1 é ela que traz o perfume do amado até os amantes, e aqui no gazel 367 é ela que leva o eu lírico e seus companheiros até o amado.

A “*sabā*” apresenta, então, um problema sem solução para o tradutor. Caso se tratasse de uma tradução em prosa, “brisa matutina” talvez resolvesse a questão – mas esse não é o caso, e tal sintagma ocupa seis sílabas poéticas. O análogo mais próximo que possuímos na cultura ocidental é o Zéfiro que, na mitologia grega, é o deus do vento do oeste e, assim como o “*sabā*”, é considerado um vento agradável e brando. De fato, essa havia sido a minha primeira escolha, e é assim também que De Fouchécour traduz esse termo. No entanto, após reflexão decidi que era uma escolha domesticante demais, referenciando claramente uma outra mitologia, e troquei para a solução atual de “brisa”, que é semelhante à escolha de Davis. Perde-se um pouco em detalhe, mas acredito que é uma escolha melhor no que tange às premissas da minha tradução.

Os dísticos até aqui parecem estar conectados num crescendo: primeiro se chama os companheiros para o sarau, com a promessa de refazer o céu, depois se dá garantias contra a mágoa e seus exércitos, em seguida se perfuma o ambiente e se prepara a bebida. Após isso vem a música, e com esse êxtase os participantes são possivelmente transportados para junto do amado.

Na sexta estrofe, não busquei reproduzir exatamente o sentido de “*aql*” (intelecto, razão) e “*tāmāt*” (palavras extravagantes, palavras duvidosas), priorizando a assonância entre “*milāfad*” (se vangloriar, se gabar) e “*mibāfad*” (tecer, costurar). Optei pela rima entre “esperteza” e “nobreza” – acho que o significado exato aqui não é importante, pois é o juiz (provavelmente uma metáfora para Deus, ou o amado em geral) que julgará o mérito das pessoas.

O sétimo dístico reforça a ambiguidade já presente no poema, mesmo com a menção ao paraíso. Será que o paraíso é estar embriagado aqui na terra ou é a embriaguez espiritual que nos leva ao paraíso? Essa última interpretação se basearia em uma leitura metafórica de “*meyxāne*”, “casa do vinho” ou “taverna”. O segundo verso do dístico (verso 14) menciona um dos rios do paraíso, “*kowsar*”, “abundância”. Não citei diretamente “*kowsar*” porque necessitava de uma rima no

final do verso; também porque optei por fazer uma rima interna com “rio” e “barril” (no caso dessa última, uma rima incompleta).

No último dístico, o eu lírico se queixa da cidade (Xiraz) onde pratica sua arte, ameaçando ir embora em busca de outras cortes e outros patronos. É uma queixa que se repete em alguns de seus poemas, quase sempre no dístico final, no caso sem muita conexão com o conteúdo do resto do poema. Se fôssemos criar uma conexão estrutural entre esse dístico final e o que veio anteriormente, poderia ser essa: para demonstrar o quanto a cidade estaria perdendo caso fosse embora, o poeta compõe um poema cheio de assonâncias onde fala sobre a capacidade da poesia de transportar as pessoas – para o paraíso, para junto do amado etc. Quando o poema chega a seu ápice com a ideia de transporte para o paraíso, em vez de optar por um fecho mais reflexivo e humilde, Hafiz escolhe encerrá-lo abruptamente com essa ameaça.

Ao longo da tradução, priorizei a formação de assonâncias, rimas internas e aliterações. Segue então uma tabela com as assonâncias, rimas e aliterações do original e da tradução:

<p>PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1812277/CA</p>	<p>2 Biā tā gol barafšānim o mey dar sāqar andāzim Falakrā saqf biškāfim o tarhi now dar andāzim</p> <p>4 Agar qam laškar angizad ke xun-e 'āseqān rizad Man o sāqi ba ham tāzim o bunyādaš barandāzim</p> <p>6 Šarāb-e arqavānirā golāb andar qadah rizim Nasim-e 'atrgardānrā šakar dar mijmar andāzim</p> <p>8 Čo dar dastast rudi xoš bezan mutreb surudi xoš Ke dastafšān qazal xānim o pākubān sar andāzim</p> <p>10 Sabā xāk-e vojūd-e mā badān 'ālī janāb andāz Bovad kān šāh-e xubānrā nazar bar manzar andāzim</p> <p>12 Yaki az 'aql mibāfad yaki tāmāt mibāfad Biā kin dāvārihārā be piš-e dāvar andāzim</p> <p>14 Behešt-e 'adn agar xāhi biā bā mā be meyxāne Ke az pāy-e xomat ruzi ba howz-e kowsar andāzim</p> <p>16 Suxandāni o xošxāni namivarzand dar širāz Biā hāfiz ke tā xadrā be mulki digar andāzim</p>	<p>Vem, vamos espalhar as flores, e encher o copo com o vinho. Juntos vamos romper o céu, e o refazer com novo feto.</p> <p>Se a mágoa ferir os amantes - seu grande exército reunido – Eu e o copeiro a rechaçaremos, com golpes muito destemidos.</p> <p>Vamos adoçar esse vinho, e perfumar esse recinto: Verte açúcar no incensário, e a água de rosas no tinto.</p> <p>Bardo, tens um bom alaúde – então toque uma boa música. Nós cantaremos um gazel, as cabeças e pés no ritmo!</p> <p>Sopra o pó do nosso ser, brisa, para o limiar do altíssimo, Talvez vislumbremos a face, o esplendor, daquele rei divino.</p> <p>Um gaba de sua esperteza, esse outro de sua nobreza - Vamos ante o vero juiz, e descobrir qual seu juízo.</p> <p>Se queres o jardim eterno, vem conosco para a taverna! De um barril eu te lançarei, para o rio do paraíso!</p> <p>Em Xiraz não estimam, Hafiz, as palavras e a poesia. Anda, junta os teus versos, encontra algum paço mais rico.</p>
---	--	---

Acredito que a quantidade de assonâncias, rimas e aliterações da tradução está boa. Ainda que não se tenha a mesma quantidade que o original, há que se ter

em mente que tais rimas e assonâncias são muito mais fáceis de serem obtidas no persa, com suas terminações verbais extremamente regulares. Um aspecto sob o qual a tradução se mostra deficiente quando comparada com o texto fonte é que há menos rimas e assonâncias que coincidem com o final dos versos e com as cesuras, especialmente na primeira estrofe, justamente a que inaugura o poema e deveria deixar sua estrutura mais marcada para o leitor. No entanto, acredito que a estrutura formal permanece marcada na tradução – até porque o português tende a ser mais sensível a um excesso de rimas e assonâncias – de modo que o resultado atual é um bom meio termo entre conteúdo formal e semântico. O gazel 367 demonstra, ainda mais que o 262, a importância de se realizar uma análise formal e fonológica, mesmo quando se está traduzindo poemas pertencentes à mesma forma, com as mesmas convenções.

Conclusão

Oferecer uma conclusão para uma tradução comentada me parece muito difícil – é uma empreitada que envolve tantos elementos que poderíamos tirar inúmeras conclusões. No entanto, agora vou tentar juntar alguns desses fios e exprimir o que considero ter sido mais relevante, o que chamou mais a minha atenção. Além disso, também discutirei o que pode ser mais desenvolvido em trabalhos futuros.

Uma convicção é a absoluta importância do paratexto, se o objetivo de uma tradução de poesia persa clássica for difundir essa poética para novos leitores e não simplesmente pregar a convertidos. As traduções de cunho orientalista do passado não são mais aceitáveis, e é necessário e exigido que os leitores sintam a estranheza de ler algo que foi produzido em outra cultura, e deixar que as semelhanças e diferenças falem por si só, e não as fabricar com os olhos de nossa própria cultura e suas referências. No entanto, para voltar ao início do parágrafo, esta tradução mais estrangeirizante precisa ser acompanhada de um bom paratexto, senão certas passagens podem se tornar bastante herméticas na tradução – quem saberia (excluindo especialistas), por exemplo, que “aquele amigo” do gazel 136 se refere ao místico Al-Hallaj?

No entanto, também é possível observar que, no geral, evitei preservar palavras em persa a não ser quando importante ou necessário metricamente. Isso faz parte de uma observação geral de que é necessário tomar cuidado, ao se adotar uma postura estrangeirizante, de não produzir um texto traduzido excessivamente marcado. Mais do que o binômio domesticante *versus* estrangeirizante, foi a relação entre marcado e não-marcado, conforme exposta na máxima de Meschonnic, que mais guiou minhas escolhas e soluções.

Outro aspecto que se destaca é a importância dos elementos formais e fonológicos e de sua análise para a tradução da poesia persa clássica, especialmente no que tange assonâncias, rimas internas e aliterações. Em alguns poemas o seu uso é tão marcante podemos considerá-las um elemento estrutural do poema. Mesmo quando não é o caso, esses elementos ainda estão presentes em maior ou menor

medida, e acredito que é importante que uma tradução adapte, de alguma forma, estes elementos. Me parece que parte da elusiva “música” da poesia persa clássica jaz justamente nessa malha de sons, cuidadosamente construída.

Em termos das soluções formais que adotei, avalio positivamente o resultado geral. O uso dos versos compostos se mostrou versátil, adaptando os versos longos do original de uma maneira que produziu um texto traduzido com algo do lirismo do original. O uso da rima toante, em particular, funcionou muito bem – julguei que não houve muitos casos onde uma palavra é acrescentada ao final do verso simplesmente para rimar. Mesmo quando isso aconteceu, geralmente a palavra em si não destoava do conteúdo do verso como um todo, sem contrariar ou adicionar novos elementos ao poema – geralmente o grande problema quando se trabalha com uma tradução rimada, ainda mais em um esquema de rima mais restritivo como a monorrima.

Um aspecto, no entanto, que merece mais atenção e investigação é o estabelecimento de possíveis ligações entre os elementos métricos da prosódia persa e algum padrão de acentuação no verso traduzido em português. O presente trabalho não encontrou nenhuma maneira de estabelecer uma relação clara entre os padrões quantitativos do persa e os padrões acentuais do português, mas é algo que pretendo explorar nos meus esforços futuros – quiçá buscando outros elementos presentes na prosódia além do padrão quantitativo.

A coisa de maior valia que busquei desenvolver não foi, talvez, a tradução em si – toda tradução está, inevitavelmente, fadada a ser substituída, e consigo pensar em vários trechos e versos que gostaria de aprimorar. Mas creio ter chegado a uma metodologia, um conjunto de soluções e abordagens que pode servir como uma fundação para pesquisas e traduções futuras da poesia persa clássica – pelo menos para trabalhos que adotem premissas semelhantes às minhas.

E ainda há tanto para ser explorado e traduzido: o *gazel*, apesar de suas convenções, é uma forma que foi utilizada para explorar uma variedade de temáticas. Vimos que Hafiz usa suas convenções, por exemplo, para realizar um poema de protesto político. Enquanto o amor e a separação são o cerne de todo *gazel*, isso pode ser explorado por uma variedade de temas e óticas, dependendo do projeto poético de cada autor. Mesmo dentro da poética hafiziana, ainda há muito a

ser explorado. Se expandirmos o escopo para outros autores – e há muitos – as possibilidades se tornam imensas.

Em termos de outros autores, uma autora que pretendo traduzir no futuro é uma poeta contemporânea de Hafiz, Jahān-Malek Xātun, uma das poucas mulheres poetas da poesia persa clássica, e acredito que esta fundação que desenvolvi será muito útil nessa continuação da minha pesquisa. E assim, pretendo continuar fazendo a minha contribuição para a difusão da poesia persa no Brasil. A tradução, no final das contas, é uma poderosa ferramenta para introduzir e reintroduzir autores em um polissistema literário, oxigenando o repertório de formas e poéticas que podem ser utilizadas pelos seus escritores e poetas.

Referências

Fontes primárias

ATTAR, F. U.-D. **The Conference of the Birds**. Tradução de Dick Davis. Londres: Penguin Books, 1984.

DAVIS, D. **Faces of Love**: Bilingual Edition. Washington: Mage Publishers, 2019.

FOUCHÉCOUR, C.-H. D. **Le Divân**: Hâfez de Chiraz. Lagrasse: Éditions Verdier, 2006.

HÂFEZ-E SHIRÂZI, S.-U.-D. M. **Divân**. Teerã: Xârazmi, 1983.

Fontes secundárias

A'LAM, H. BÂZDÂRĪ. **Encyclopaedia Iranica**, 1989. Disponível em: <<http://www.iranicaonline.org/articles/bazdari-or-bazyari-lit>>. Acesso em: dez. 2019.

A'LAM, H.; CLINTON, J. W. BOLBOL "nightingale". **Encyclopaedia Iranica**, 1989. Disponível em: <<http://www.iranicaonline.org/articles/bolbol-nightingale>>. Acesso em: nov. 2019.

ALMOND, I. **Sufism and Deconstruction**: A comparative study of Derrida and Ibn'Arabi. Londres: Routledge, 2004.

ARBERRY, A. J. Orient Pearls at Random Strung. **Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London**, Londres, v. 11, p. 669-712, 1946.

ARBERRY, A. J. Notes. In: ARBERRY, A. J. **Fifty Poems of Hafiz**. Londres: Cambridge University Press, 1974. p. 137-183.

ATTIE FILHO, M. **Falsafa**: A filosofia entre os árabes. São Paulo: Palas Atena, 2002.

BRITTO, P. H. Correspondência formal e funcional em tradução poética. In: SOUZA, M. P. D.; ET AL. **Sob o signo de Babel**: literatura e poéticas da tradução. Vitória: PPGL / MEL / Flor&Cultura, 2006.

BRITTO, P. H. **A tradução literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

BRITTO, P. H. A tradução de "Crusoe in England" de Elizabeth Bishop. **eLyra**, v. 9, p. 59-77, jun. 2017.

BROOKSHAW, D. P. Odes of a Poet-Princess: The Ghazals of Jahân-Malik Khâtûn. **Iran**, v. 43, p. 173-195, 2005.

BROOKSHAW, D. P. JAHÂN-MALEK KĀTUN. **Encyclopaedia Iranica**, 2008. Disponível em: <<http://www.iranicaonline.org/articles/jahan-malek-katun>>. Acesso em: dez. 2019.

CAMPOS, H. D. **"Transluciferação mefistofáustica". Deus e o Diabo no Fausto de Goethe**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CLARKE, D. C. CUADERNA VÍA. In: GREENE, R. **The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics**. Princeton: Princeton University Press, 2012. p. 321.

CLARKE, D. C. SPANISH PROSODY. In: GREENE, R. **The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics**. Princeton: Princeton University Press, 2012. p. 1347-1348.

CLARKE, H. W. **Ghazals of Hafez Shirazi**. Calgary: University of Calgary, 2001.

DE BRUIJN, J. T. P. BELOVED. **Encyclopaedia Iranica**, 1989. Disponível em: <<http://www.iranicaonline.org/articles/beloved>>. Acesso em: dez. 2019.

DE BRUIJN, J. T. P. **Persian Sufi Poetry: An Introduction to the Mystical Use of Classical Poems**. Richmond: Curzon, 1997.

DE BRUIJN, J. T. P. ĠAZAL i. HISTORY. **Encyclopaedia Iranica**, 2000. Disponível em: <<http://www.iranicaonline.org/articles/gazal-1-history>>. Acesso em: set. 2019.

DE BRUIJN, J. T. P. HAFEZ iii. HAFEZ'S POETIC ART. **Encyclopaedia Iranica**, 2002. Disponível em: <<http://iranicaonline.org/articles/hafez-iii>>. Acesso em: dez. 2019.

DE BRUIJN, J. T. P. Classical Persian Literature as a tradition. In: DE BRUIJN, J. T. P. **A History of Persian Literature I: General Introduction to Persian Literature**. Londres: I. B. Tauris, 2009. Cap. 1.

DUCHESNE, G. J. FRANCE ix. IMAGE OF PERSIA AND PERSIAN LITERATURE AMONG FRENCH AUTHORS. **Encyclopaedia Iranica**, 2012. Disponível em: <<http://iranicaonline.org/articles/france-ix>>. Acesso em: dez. 2018.

EIR, B.-A.-D. K. A. HAFEZ ii. HAFEZ'S LIFE AND TIMES. **Encyclopaedia Iranica**, 2002. Acesso em: jan. 2020.

EIR, B.-A.-D. K. A. HAFEZ vi. PRINTED EDITIONS OF THE DIVĀN OF HAFEZ. **Encyclopaedia Iranica**, 2002. Disponível em: <<http://www.iranicaonline.org/articles/hafez-vi>>. Acesso em: dez. 2020.

ELWELL-SUTTON, L. P. 'ARŪŽ. **Encyclopaedia Iranica**, 1986. Disponível em: <<http://www.iranicaonline.org/articles/aruz-the-metrical-system>>. Acesso em: dez. 2019.

ERNST, C. W. **Sufism: An Introduction to the Mystical Tradition of Islam**. Boulder: Shambhala, 2016.

EVEN-ZOHAR, I. Polysystem Theory (Revised). In: EVEN-ZOHAR, I. **Papers in Culture Research**. Tel Aviv: Porter Chair of Semiotics.

EWELL-SUTTON, L. P. ARABIC LANGUAGE iii. Arabic influences in Persian literature. **Encyclopaedia Iranica**, 1986. Disponível em: <<http://www.iranicaonline.org/articles/arabic-iii>>. Acesso em: nov. 2019.

EWELL-SUTTON, L. P. Introduction. In: DASHTI, A. **In Search of Omar Khayyam**. New York: Routledge, 2011. p. 14-31.

FRANKLIN, L. **Reading, writing and recitation**: Sana'i and the origins of the Persian ghazal. Chicago: ProQuest Dissertations and Theses, 1995.

GRIFFITH, S. H. Holy Spirit. In: MCAULIFFE, J. D. **Encyclopaedia of the Qur'an**. Leiden: Brill, v. 2, 2006. p. 442-444.

JAKOBSON, R. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 2007.

LEWIS, F. HAFEZ viii. HAFEZ AND RENDI. **Encyclopaedia Iranica**, 2002. Disponível em: <<http://iranicaonline.org/articles/hafez-viii>>. Acesso em: nov. 2019.

LEWIS, F. The Semiotic Horizons of Dawn in the Poetry of Hafiz. In: LEWISOHN, L. **Hafiz and the Religion of Love in Classical Persian Poetry**. Londres: I. B. Tauris, 2010. p. 251-277.

LEWIS, F. D. **Rumi**: Swallowing the Sun. eBook. ed. Londres: Oneworld, 2013.

LEWIS, F. D. **Rumi - Past and Present, East and West**: The Life, Teachings and Poetry of Jalâl al-Din Rumi. Londres: Oneworld Publications, 2014.

LEWISOHN, L. Socio-historical and Literary Contexts: Hafiz in Shiraz. In: LEWISOHN, L. **Hafiz and the Religion of Love in Classical Persian Poetry**. Londres: I.B.Tauris, 2010. p. 3-30.

LOLOI, P. HAFEZ x. TRANSLATIONS OF HAFEZ IN ENGLISH. **Encyclopaedia Iranica**, 2002. Acesso em: jun. 2019.

LOSENSKY, P. SĀQI-NĀMA. **Encyclopaedia Iranica**, 2009. Disponível em: <<http://iranicaonline.org/articles/saqi-nama-book>>. Acesso em: jun. 2019.

MATINI, J. AYĀZ, ABU'L-NAJM. **Encyclopaedia Iranica**, 1987. Disponível em: <<http://iranicaonline.org/articles/ayaz-abul-najm-b>>. Acesso em: nov. 2019.

MEISAMI, J. S. **Medieval Persian Court Poetry**. Princeton: Princeton University Press, 1987.

MEISAMI, J. S. The Body as Garden: Nature and Sexuality in Persian Poetry. **Edebiyat**, v. 6, p. 245-74, 1995.

MEISAMI, J. S. **Structure and Meaning In Medieval Arabic and Persian Poetry**. Nova Iorque: RoutledgeCurzon, 2003.

MESCHONNIC, H. Propositions pour une poétique de la traduction. **Langages**, n. 28, p. 49-54, 1972.

MESCHONNIC, H. **Poética do Traduzir**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MOJADDEDI, J. ḤALLĀJ, ABU'L-MOĠĪṬ ḤOSAYN. **Encyclopaedia Iranica**, 2003. Disponível em: <<http://www.iranicaonline.org/articles/hallaj-1>>. Acesso em: dez. 2019.

NELSON, L. Spanish. In: WIMSATT, W. K. **Versification: major language types**. Nova Iorque: New York University Press, 1972. p. 165-176.

OMIDSALAR, M. JAMŠID ii. In Persian Literature. **Encyclopaedia Iranica**, 2008. Disponível em: <<http://iranicaonline.org/articles/jamsid-ii>>. Acesso em: dez. 2019.

QUILIS, A. **Métrica Española**. [S.l.]: Ediciones Alcalá, 1968.

RENARD, J. **Historical Dictionary of Sufism**. Oxford: Scarecrow Press, 2005.

SAID, E. **Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2012.

SCHIMMEL, A. CHRISTIANITY vii. Christian Influences in Persian Poetry. **Encyclopaedia Iranica**, 1991. Disponível em: <<http://www.iranicaonline.org/articles/christianity-vii>>. Acesso em: dez. 2019.

SCHÖCK, C. Adam and Eve. In: MCAULIFFE, J. D. **Encyclopaedia of the Qur'an**. Brill: Leiden, v. 1, 2001. p. 22-26.

SEYED-GOHRAB, A. A. LEYLI O MAJNUN. **Encyclopaedia Iranica**, 2009. Disponível em: <<http://iranicaonline.org/articles/leyli-o-majnun-narrative-poem>>. Acesso em: nov. 2019.

SEYED-GOHRAB, A. A. Waxing Eloquent: The Masterful Variations on Candle Metaphors in the Poetry of Hafiz and his Predecessors. In: SEYED-GOHRAB, A. A. **Metaphor and Imagery in Persian Poetry**. Leiden: Brill, 2012.

SKJÆRVØ, P. O. JAMŠID i. Myth of Jamšid. **Encyclopaedia Iranica**, 2012. Disponível em: <<http://iranicaonline.org/articles/jamsid-i>>. Acesso em: dez. 2019.

STEINGASS, F. J. **A Comprehensive Persian-English dictionary, including the Arabic words and phrases to be met with in Persian literature**. Londres: Routledge & K. Paul, 1892.

TAFAZOLI, H. GOETHE, JOHANN WOLFGANG von. **Encyclopaedia Iranica**, 2001. Disponível em: <<http://www.iranicaonline.org/articles/goethe>>. Acesso em: mar. 2019.

TAFAZOLI, H. HAFEZ xi. TRANSLATIONS OF HAFEZ IN GERMAN. **Encyclopaedia Iranica**, 2002. Disponível em: <<http://iranicaonline.org/articles/hafez-xi>>. Acesso em: out. 2019.

THIESEN, F. **A Manual of Classical Persian Prosody**. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1982.

TOURY, G. **Descriptive Translations Studies and Beyond**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1995.

UTAS, B. Prosody: Meter and Rhyme. In: DE BRUIJN, J. T. P. **A History of Persian Literature I: General Introduction to Persian Literature**. Londres: I. B. Tauris, 2009. Cap. 4.

VENUTI, L. **The Scandals of Translation**. Londres/Nova Iorque: Routledge, 1999.

VIEIRA, B. M. Sutileza e memória: Um olhar sobre a literatura persa clássica. **Poesia Sempre**, p. 121-132, 2001.

WEBB, G. Angel. In: MCAULIFFE, J. D. **Encyclopaedia of the Qur'an**. Leiden: Brill, v. 1, 2001. p. 84-92.

YARSHATER, E. HAFEZ i. AN OVERVIEW. **Encyclopaedia Iranica**, 2002. Disponível em: <<http://iranicaonline.org/articles/hafez-i>>. Acesso em: dez. 2019.

YARSHATER, E. ĠAZAL ii. CHARACTERISTICS AND CONVENTIONS. **Encyclopaedia Iranica**, 2006. Disponível em: <<http://www.iranicaonline.org/articles/gazal-2>>. Acesso em: dez. 2019.

ZIPOLI, R. Poetic Imagery. In: DE BRUIJN, J. T. P. **A History of Persian Literature I: General Introduction to Persian Literature**. Londres: I. B. Tauris, 2009. Cap. 7.

7

Apêndice

7.1

Texto fonte

۱

۱. الا يا ايها الساقى ادر كأساً و ناولها
که عشق آسان نمود اول ولی افتاد مشکلها

۲. به بوی نافه ای کاخر صبا زان طره بگشاید
ز تاب جعد مشکینش چه خون افتاد در دلها

۳. مرا در منزل جانان چه امن عیش چون هر دم
جرس فریاد می دارد که بر بندید محملها

۴. به می سجاده رنگین کن گرت پیر مغان گوید
که سالک بی خبر نبود ز راه و رسم منزلها

۵. شب تاریک و بیم موج و گردابی چنین هایل
کجا دانند حال ما سبکباران ساحلها

۶. همه کارم ز خود کامی به بدنامی کشید آری
نهان کی ماند آن رازی کز او سازند محفلها

۷. حضوری گر همی خواهی از او غایب مشو حافظ
متی ما تلق من تهوی دع الدنيا و امله

۲۲

۱. زلف آشفته و خوی کرده و خندان لب و مست
پیرهن چاک و غزل خوان و صراحی در دست

۲. نرگشش عربده جوی و لبش افسوس کنان
نیم شب دوش به بالین من آمد بنشست

۳. سر فرا گوش من آورد به آواز حزین
گفت کای عاشق دیرینه من خوابت هست

۴. عارفی را که چنین ساغر شبگیر دهند
کافر عشق بود گر نبود باده پرست

۵. برو ای زاهد و بر دردکشان خرده مگیر
که ندادند جز این تحفه به ما روز الست

۶. آن چه او ریخت به پیمانه ما نوشیدیم
اگر از خمر بهشت است وگر باده مست

۷. خنده جام می و زلف گره گیر نگار
ای بسا توبه که چون توبه حافظ بشکست

۳۶

۱. برو به کار خود ای واعظ! این چه فریادست
مرا فتاد دل از ره، تو را چه افتادست

۲. به کام تا نرساند مرا لبش چون نای
نصیحت همه عالم به گوش من باد است

۳. میان او که خدا آفریده است از هیچ
دقیقه ایست که هیچ آفریده نگشادست

۴. گدای کوی تو از هشت خُلد مستغنیست
اسیر عشق تو از هر دو عالم آزادست

۵. اگر چه مستی عشقم خراب کرد ولی
اساس هستی من ز آن خراب آبادست

۶. دلا منال ز بیداد و جور یار که یار
تو را نصیب همین کرد و این از آن دادست

۷. برو فسانه مخوان و فُسون مدم حافظ
کز این فسانه و افسون مرا بسی یادست

۴۱

۱. المنه لله که در می‌کده باز است
زان رو که مرا بر در او روی نیاز است

۲. خم‌ها همه در جوش و خروشد ز مستی
وان می که در آن جاست حقیقت نه مجاز است

۳. از وی همه مستی و غرور است و تکبر
وز ما همه بیچارگی و عجز و نیاز است

۴. رازی که بر غیر نگفتم و نگوییم
با دوست بگوییم که او محرم راز است

۵. شرح شکن زلف خم اندر خم جانان
کوته نتوان کرد که این قصه دراز است

۶. بار دل مجنون و خم طره لیلی
رخساره محمود و کف پای ایاز اس

۷. بردوخته‌ام دیده چو باز از همه عالم
تا دیده من بر رخ زیبای تو باز است

۸. در کعبه کوی تو هر آن کس که بیاید
از قبله ابروی تو در عین نماز است

۹. ای مجلسیان سوز دل حافظ مسکین
از شمع بپرسید که در سوز و گداز است

۱۳۶

۱. سالها دل طلب جام جم از ما می کرد
آنچه خود داشت ز بیگانه تمنا می کر

۲. گوهری کز صدف کون و مکان بیرون است
طلب از گمشدگان ره دریا می کرد

۳. مشکل خویش بر پیر مغان بردم دوش
کاوبه تأیید نظر حلّ معما میکرد

۴. دیدمش خرّم و خندان قدح باده به دست
واندران آینه صد گونه تماشا میکرد

۵. گفتم این جام جهان بین به تو کی داد حکیم
گفت آن روز که این گنبد مینا میکرد

۶. گفت آن یار کزو گشت سر دار بلند
جرمش این بود که اسرار هویدا میکرد

۷. فیض روح القدس از باز مدد فرماید
دیگران هم بکنند آنچه مسیحا میکرد

۸. گفتمش زلف چو زنجیر بتان از پی چیست
گفت حافظ گله ای دل شیدا میکرد

۱۶۴

۱. یاری اندر کس نمی‌بینیم یاران را چه شد
دوستی کی آخر آمد دوستداران را چه شد
۲. آب حیوان تیره گون شد خضر فرخ پی کجاست
گل بگشت از رنگ خود باد بهاران را چه شد
۳. کس نمی‌گوید که یاری داشت حق دوستی
حق شناسان را چه حال افتاد یاران را چه شد
۴. لعلی از کان مروت برنیامد سال‌هاست
تابش خورشید و سعی باد و باران را چه شد
۵. شهر یاران بود و خاک مهربانان این دیار
مهربانی کی سر آمد شهریاران را چه شد
۶. گوی توفیق و کرامت در میان افکنده‌اند
کس به میدان در نمی‌آید سواران را چه شد
۷. صد هزاران گل شکفت و بانگ مرغی برخواست
عندلیبان را چه پیش آمد هزاران را چه شد
۸. زهره سازی خوش نمی‌سازد مگر عودش بسوخت
کس ندارد ذوق مستی میگساران را چه شد
۹. حافظ اسرار الهی کس نمی‌داند خموش
از که می‌پرسی که دور روزگاران را چه شد

۱۷۹

۱. دوش دیدم که ملایک در میخانه زدند
گل آدم بسرشتند و به پیمانه زدند

۲. ساکنان حرم ستر و عفاف ملکوت
با من راه نشین باده مستانه زدند

۳. آسمان بار امانت نتوانست کشید
قرعه کار بنام من دیوانه زدند

۴. جنگ هفتاد و دو ملت همه را عذر بیه
چون ندیدند حقیقت ره افسانه زدند

۵. شکرآنها که میان من و او صلح افتاد
حوریان رقص کنان ساغر شکرانه زدند

۶. آتش آن نیست که از شعله او خندد شمع
آتش آنست که در خرمن پروانه زدند

۷. کس چو حافظ نگشاد از رخ اندیشه نقاب
تا سر زلف سخن را به قلم شانه زدند

۲۴۶

۱. شب قدر است و طی شد نامه هجر
سلامّ فيه حتى مطلع الفجر

۲. دلا در عاشقی ثابت قدم باش
که در این ره نباشد کار بی اجر

۳. من از رندی نخواهم کرد توبه
ولو آذیتنی بالهجر والحجر

۴. دلم رفت و ندیدم روی دلدار
فغان از این تطاول آه از این زجر

۵. برای ای صبح روشن دل خدارا
که بس تاریک می بینم شب هجر

۶. وفا خواهی جفاکش باش حافظ
فإنّ الربح و الخسران فی التجر

۲۶۲

۱. گل‌گذاری ز گلستان جهان ما را بس
زین چمن سایه آن سرو روان ما را بس

۲. من و همصحبتی اهل ریا دورم باد
از گرانان جهان رطل گران ما را بس

۳. قصر فردوس به پاداش عمل می‌بخشند
ما که رندیم و گدا دیر مغان ما را بس

۴. بنشین بر لب جوی و گذر عمر ببین
کاین اشارت ز جهان گذران ما را بس

۵. نقد بازار جهان بنگر و آزار جهان
گر شمارا نه بس این سود و زیان ما را بس

۶. یار با ماست چه حاجت که زیادت طلبیم
دولت صحبت آن مونس جان ما را بس

۷. از در خویش خدا را به بهشتم مفرست
که سر کوی تو از کون و مکان ما را بس

۸. حافظ از مشرب قسمت گله ناانصافیست
طبع چون آب و غزل‌های روان ما را بس

۳۶۷

۱. بیا تا گل برافشانیم و می در ساغر اندازیم
فلک را سقف بشکافیم و طرحی نو در اندازیم

۲. اگر غم لشکر انگیزد که خون عاشقان ریزد
من و ساقی به هم تازیم و بنیادش بر اندازیم

۳. شراب ارغوانی را گلاب اندر قدح ریزیم
نسیم عطرگردان را شِگر در مجمر اندازیم

۴. چو در دست است رودی خوش بزن مطرب سرودی خوش
که دست افشان غزل خوانیم و پاکوبان سر اندازیم

۵. صبا خاک وجود ما بدان عالی جناب انداز
بود کان شاه خوبان را نظر بر منظر اندازیم

۶. یکی از عقل می‌لافد یکی طامات می‌بافد
بیا کاین دآوری‌ها را به پیش داور اندازیم

۷. بهشت عدن اگر خواهی بیا با ما به میخانه
که از پای خمت روزی به حوض کوثر اندازیم

۸. سخندانّی و خوشخوانی نمی‌ورزند در شیراز
بیا حافظ که تا خود را به ملکی دیگر اندازیم

7.2

Traduções interlineares

1

۱

۱. الا يا ايها الساقى ادر كاساً و ناولها

1. Ó, copeiro, circula uma taça e a ofereça!

که عشق آسان نمود اول ولی افتاد مشکلها

Que o amor parecia fácil no início, mas vieram as dificuldades.

۲. به بوی نافه ای کاخر صبا زان طره بگشاید

2. Na esperança de sentir o aroma de almíscar que a brisa matutina traz do seu

[cacho,

ز تاب جعد مشکینش چه خون افتاد در دلها

E por essas tranças negras, quanto sangue brota nos corações!

۳. مرا در منزل جانان چه امن عیش چون هر دم

3. Tinge com vinho o seu tapete de orações, se assim disser o velho mago,

جرس فریاد می دارد که بر بندید محملها

O peregrino não deve carecer de conhecimento do caminho e das regras das

[estâncias.

۴. به می سجاده رنگین کن گرت پیر مغان گوید

4. Na estância do amado, que prazer e tranquilidade? Se a todo momento

که سالک بی خبر نبود ز راه و رسم منزلها

Os cincerros bradam: levantar as liteiras!

۵. شب تاریک و بیم موج و گردابی چنین هایل

5. Noite escura, a onda assustadora, o turbilhão aterrorizante!

کجا دانند حال ما سبکباران ساحلها

O que sabem do nosso estado aqueles que, com fardo leve, ficam na beira-mar?

٦. همه کارم ز خود کامی به بدنامی کشید آری

6. Em tudo o que fiz, segui os meus desejos e assim adquiri um mau nome, sim!

نهان کی ماند آن رازی کز او سازند محفلها

Como manter esses segredos ocultos, se todos já o falam nas reuniões?

٧. حضوری گر همی خواهی از او غایب مشو حافظ

7. Se ainda buscas uma audiência, não fique ausente dele, Hafiz!

متی ما تلق من تهوی دع الدنيا و امله

Quando encontrar aquele que desejás, abandone o mundo, deixe-o de lado.

۲۲

22

۱. زلف آشفته و خوی کرده و خندان لب و مست

1. Os cachos desfeitos, suado, riso nos lábios, embriagado,

پیرهن چاک و غزل خوان و صراحی در دست

A roupa rasgada, recitando gazéis, uma bilha na mão.

۲. نرگش عربده جوی و لبش افسوس کنان

2. Os seus narcisos em busca de briga, com lábios de escárnio,

نیم شب دوش به بالین من آمد بنشست

Ontem, à meia noite, veio se sentar em minha cabeceira.

۳. سر فرا گوش من آورد به آواز حزین

3. Trouxe a cabeça à minha orelha, em uma voz suave:

گفت کای عاشق دیرینه من خوابت هست

Disse ele: Ó, meu amante antigo, dormes[?]

4. O místico a que se oferece tal taça no esvair da noite,

۴. عارفی را که چنین ساغر شبگیر دهند

É um herege do amor, se não quiser o vinho.

کافر عشق بود گر نبود باده پرست

۵. برو ای زاهد و بر دردکشان خرده مگیر

5. Vai, ó, asceta! Não zombes de quem bebe até a borra!

که ندادند جز این تحفه به ما روز الست

Porque no dia do Pacto Primordial, só nos foi dada essa dádiva.

۶. آن چه او ریخت به پیمانه ما نوشیدیم

6. Tudo que ele verteu na nossa taça, nós bebemos,

اگر از خمر بهشت است وگر باده مست

Seja o mosto do paraíso ou o vinho da embriaguez.

۷. خنده جام می و زلف گره گیر نگار

7. O riso de uma taça de vinho, e o cacho de uma bela figura,

ای بسا توبه که چون توبه حافظ بشکست

Ah, quantas contrições quebraram, como as contrições de Hafiz!

۳۶

36

۱. برو به کار خود ای واعظ این چه فریادست

1. Vai cuidar da tua vida, ó pregador. O que são esses gritos?

مرا فتاد دل از ره، تو را چه افتادست

O meu coração desistiu do caminho, e o que isso tem a ver contigo?

۲. به کام تا نرساند مرا لبش چون نای

2. Enquanto seus lábios não me levem, como a flauta ney, ao meu desejo,

نصیحت همه عالم به گوش من باد است

Os conselhos do mundo inteiro serão como vento no meu ouvido.

۳. میان او که خدا آفریده است از هیچ

3. A sua forma, que Deus criou do nada,

دقیقه ایست که هیچ آفریده نگشادست

É um ponto muito sutil que ninguém desvendou.

۴. گدای کوی تو از هشت خُلد مستغنیست

4. O mendigo do teu beco não se importa com os oito céus,

اسیر عشق تو از هر دو عالم آزادست

Aqueles que de amor por ti estão presos, estão livres dos dois mundos.

۵. اگر چه مستی عشقم خراب کرد ولی

5. Se a embriaguez do amor me levou à ruína, assim,

اساس هستی من ز آن خراب آبادست

A fundação do meu ser prospera sobre essa ruína.

۶. دلا منال ز بیداد و جور یار که یار

6. Não lamentos, coração, a crueldade e a injustiça do amigo. Que o amigo

تو را نصیب همین کرد و این از آن دادست

Reservou isso para ti, e isso também é justiça.

۷. برو فسانه مخوان و فُسون مدم حافظ

7. Vai, não conte fábulas e não murmure encantamentos, Hafiz!

کز این فسانه و افسون مرا بَسی یادست

Porque eu me lembro muito bem dessas fábulas e encantamentos.

۴۱

41

۱. المنة لله که در میکند باز است

1. Graças a Deus encontro a porta da taverna aberta,

زان رو که مرا بر در او روی نیاز است

O rosto da minha necessidade está diante dessa porta.

۲. خم‌ها همه در جوش و خروشدن ز مستی

2. As jarras borbulham e gemem com embriaguez.

وان می که در آن جاست حقیقت نه مجاز است

E o vinho que está lá é verdade, e não metáfora.

۳. از وی همه مستی و غرور است و تکبر

3. De lá tudo é embriaguez, prazer e orgulho

وز ما همه بیچارگی و عجز و نیاز است

De nós, desamparo, ânsia e necessidade

۴. رازی که بر غیر نگفتیم و نگوییم

4. O segredo que não conto a ninguém, e jamais contarei,

با دوست بگویم که او محرم راز است

Conto ao amigo – porque ele é um confidente dos segredos.

۵. شرح شکن زلف خم اندر خم جانان

5. A descrição de cada curva e torsão do cacho do amado

کوتاه نتوان کرد که این قصه دراز است

Não pode ser feita brevemente, pois é uma longa história

۶. بار دل مجنون و خم طره لیلی

6. O peso do coração de Majnun, as curvas das mechas de Leila.

رخساره محمود و كف پای ایاز است

O rosto de Mahmoud e as solas dos pés de Ayaz.

۷. بردوخته‌ام دیده چو باز از همه عالم

7. Così meus olhos, como um falcão, para todo o mundo.

تا دیده من بر رخ زیبای تو باز است

Mas meus olhos estão abertos para a tua face bela.

۸. در کعبه کوی تو هر آن کس که بیاید

8. Na Caaba da tua rua, todos que por lá passam:

از قبله ابروی تو در عین نماز است

Na quibla da tua sobancelha fazem a própria namaz.

۹. ای مجلسیان سوز دل حافظ مسکین

9. Ó, amigos reunidos, sobre o fogo no coração do pobre Hafiz:

از شمع بپرسید که در سوز و گداز است

Perguntem à vela, que queima e se consome.

۱۳۶

136

۱. سالها دل طلب جام از ما می کرد

1. Por anos, a taça de Jam o meu coração de mim buscava,

آنچه خود داشت ز بیگانه تمنا می کرد

Aquilo que ele mesmo tinha, exigia de estranhos.

۲. گوهری کز صدف کون و مکان بیرون است

2. Uma pérola, fora da concha da existência e do espaço,

طلب از گمشدگان ره دریا می کرد

Buscou de pessoas perdidas no caminho do mar.

۳. مشکل خویش بر پیر مغان بردم دوش

3. Levei as minhas dificuldades para o velho mago, ontem de noite,

کاوبه تأیید نظر حلّ معما میکرد

Porque ele decifra, com seu olhar forte, todos os mistérios.

۴. دیدمش خرم و خندان قدح باده به دست

4. Eu o vi feliz e risonho, a copa de vinho na mão,

واندران آینه صد گونه تماشا میکرد

E dentro daquele espelho via cem tipos de observações.

۵. گفتم این جام جهان بین به تو کی داد حکیم

5. Disse eu: essa taça que vê o mundo, quando que o Sábio a deu a ti?

گفت آن روز که این گنبد مینا میکرد

Disse ele: Naquele dia em que fez essa cúpula de azul esmaltado.

۶. گفت آن یار کزو گشت سر دار بلند

6. Disse ele: aquele amigo que levaram ao topo do cadafalso,

جرمش این بود که اسرار هویدا میکرد

O seu crime foi ter revelado os mistérios.

۷. فیض روح القدس ار باز مدد فرماید

7. Se novamente o Espírito Santo nos socorrer,

دیگران هم بکنند آنچه مسیحا میکرد

Outros homens farão como fez o Messias.

۸. گفتمش زلف چو زنجیر بتان از پی چیست

8. Eu disse a ele: qual o porquê das tranças dos adorados, que parecem uma

[corrente?

گفت حافظ گله ای دل شیدا میکرد

Disse ele: Hafiz, reclamas de um coração louco.

۱۶۴

164

۱. یاری اندر کس نمی‌بینیم یاران را چه شد

1. Não vejo amor em ninguém, o que houve com os amantes?

دوستی کی آخر آمد دوستداران را چه شد

Quando chegou o fim da amizade? O que houve com os amigos?

۲. آب حیوان تیره گون شد خضر فرخ پی کجاست

2. A água da vida está suja, e onde está Khezr com seus pés auspiciosos?

گل بگشت از رنگ خود باد بهاران را چه شد

A rosa perdeu sua cor. O que houve com a brisa da primavera?

۳. کس نمی‌گوید که یاری داشت حق دوستی

3. Ninguém mais diz que um amigo tem os direitos da amizade.

حق شناسان را چه حال افتاد یاران را چه شد

O que aconteceu com os que fazem o certo? O que houve com os amantes?

۴. لعلی از کان مروت بر نیامد سال‌هاست

4. Esta era uma cidade de amantes, a terra dos bondosos.

تابش خورشید و سعی باد و باران را چه شد

Como se findou a amizade? O que houve com a aristocracia?

۵. شهر یاران بود و خاک مهربانان این دیار

5. Há anos que não encontram rubis na mina da nobreza:

مهربانی کی سر آمد شهریاران را چه شد

O que houve com o calor do sol, a chuva e os esforços da brisa?

۶. گوی توفیق و کرامت در میان افکنده‌اند

6. A bola da graça e generosidade foi lançada no nosso meio.

کس به میدان در نمی آید سواران را چه شد

Ninguém chega ao campo. O que houve com os cavaleiros?

۷. صد هزاران گل شکفت و بانگ مرغی برنخاست

7. Cem mil rosas se abrem, e não se levanta o canto dos pássaros.

عندلیبان را چه پیش آمد هزاران را چه شد

O que aconteceu aos rouxinóis? O que houve com os pássaros dos mil cantos?

۸. زهره سازی خوش نمی سازد مگر عودش بسوخت

8. Vênus não canta bem. Teria incendiado a lira?

کس ندارد ذوق مستی میگساران را چه شد

Ninguém mais tem apreço pela embriaguez. O que houve com os bebedores de

[vinho?

۹. حافظ اسرار الهی کس نمی داند خموش

9. Hafiz, ninguém conhece os segredos do divino. Calado!

از که می پرسى که دور روزگاران را چه شد

Para quem perguntas o que houve com o caminhar dos tempos?

۱۷۹

179

۱. دوش دیدم که ملایک در میخانه زدند

1. Ontem de noite vi os anjos baterem na porta da taverna,

گل آدم بسرشتند و به پیمانه زدند

Moldaram a argila de adão em uma taça.

۲. ساکنان حرم ستر و عفاف ملکوت

2. Os habitantes do santuário do véu e da pureza do reino dos céus,

با من راه نشین باده مستانه زدند

Deram seu vinho embriagante a mim, um caminhante.

۳. آسمان بار امانت نتوانست کشید

3. O céu não suportou a carga que lhe foi confiada:

قرعه کار بنام من دیوانه زدند

A sorte foi lançada e foi o meu nome, louco, que foi tirado.

۴. جنگ هفتاد و دو ملت همه را عذر بنه

4. A guerra entre as setenta e duas facções – perdoa a todas:

چون ندیدند حقیقت ره افسانه زدند

Como não viram a verdade, seguem o caminho das fábulas.

۵. شکر آنرا که میان من و او صلح افتاد

5. Mas sou agradecido, pois se fez a paz entre mim e ele,

حوریان رقص کنان ساغر شکرانه زدند

E as huris dançam e esvaziam a taça da gratidão.

۶. آتش آن نیست که از شعله او خندد شمع

6. O fogo não é aquela chama que dá o sorriso à vela,

آتش آنست که در خرمن پروانه زدند

O fogo é aquilo que queima as mariposas.

۷. کس چو حافظ نگشاد از رخ اندیشه نقاب

7. Ninguém, como Hafiz, apartou o véu do pensamento,

تا سر زلف سخن را به قلم شانه زدند

Depois que ele penteou, com o cálamo, os cabelos da fala.

۲۴۶

246

۱. شب قدر است و طی شد نامه هجر

1. É a Noite do Destino, e a carta da separação está enrolada.

سلامّ فيه حتى مطلع الفجر

Paz sobre ela, até o romper da aurora.

۲. دلا در عاشقی ثابت قدم باش

2. Meu coração, tem o passo firme no amor!

که در این ره نباشد کار بی اجر

Que nesse caminho, nenhum esforço é sem recompensa.

۳. من از رندی نخواهم کرد توبه

3. Eu não busco contrição por ser libertino,

ولو آذیتنی بالهجر والحجر

Ainda que tu me atormentes com a tua distância, e me impeça a aproximação.

۴. دلم رفت و ندیدم روی دلدار

4. Meu coração se foi, e não vi o rosto do seu portador.

فغان از این تطاول آه از این زجر

Ai de mim, quanta opressão! Quanto tormento!

۵. برآی ای صبح روشن دل خدارا

5. Traz a manhã clara para o meu coração, Deus!

که بس تاریک می بینم شب هجر

Pois só vejo a escuridão da noite da separação.

۶. وفا خواهی جفاکش باش حافظ

6. Se quer a fidelidade, tolera a infidelidade, Hafiz!

فإنّ الربح و الخسران في التجار

Todo comércio implica em ganhos e perdas.

۲۶۲

262

۱. گلزاری ز گلستان جهان ما را بس

1. Do jardim do mundo, um rosto rosado, para nós basta.

زین چمن سایه آن سرو روان ما را بس

Nesse campo, a sombra daquele cipreste esbelto, para nós basta.

۲. من و همصحبتی اهل ریا دورم باد

2. Quero longe de mim a convivência com hipócritas:

از گرانان جهان رطل گران ما را بس

Dos pesos do mundo, um copo pesado, para nós basta.

۳. قصر فردوس به پاداش عمل می بخشند

3. Dão alcáceres no paraíso como recompensa por boas ações,

ما که رندیم و گدا دیر مغان ما را بس

Para nós, que somos mendigos e libertinos, o mosteiro dos magos basta.

۴. بنشین بر لب جوی و گذر عمر ببین

4. Sentai na beira do rio e vede a vida passar,

کاین اشارت ز جهان گذران ما را بس

Pois esse símbolo desse mundo passageiro, para nós basta.

۵. نقد بازار جهان بنگر و آزار جهان

5. Vede a espécie, no bazar do mundo, e o tormento do mundo,

گر شما را نه بس این سود و زیان ما را بس

Se a vós não basta esse perde e ganha, para nós basta.

۶. یار با ماست چه حاجت که زیادت طلبیم

6. O companheiro está conosco – o que mais poderíamos desejar?

دولت صحبت آن مونس جان ما را بس

As riquezas de nossa conversa, com esse companheiro da alma, para nós basta.

۷. از در خویش خدا را به بهشتم مفرست

7. Não me mande embora de tua porta, Deus, nem para o paraíso,

که سر کوی تو از کون و مکان ما را بس

Que, de toda a criação, o início do teu beco, para nós basta.

۸. حافظ از مشرب قسمت گله نانصافیست

8. Hafiz, não lamente o destino que te foi reservado.

طبع چون آب و غزل‌های روان ما را بس

Tua natureza, que flui como a água e os gazéis, para nós basta.

۳۶۷

367

۱. بیا تا گل برافشانیم و می در ساغر اندازیم

1. Vem, espalharemos as flores, e verteremos o vinho no copo!

فلک را سقف بشکافیم و طرحی نو در اندازیم

Romperemos o céu, e lançaremos um novo desenho.

۲. اگر غم لشکر انگیزد که خون عاشقان ریزد

2. Se a mágoa reunir seus exércitos para tirar sangue dos amantes,

من و ساقی به هم تازیم و بنیادش بر اندازیم

Eu e o copeiro atacaremos juntos, destruindo suas fundações.

۳. شراب ارغوانی را گلاب اندر قدح ریزیم

3. Para o vinho púrpura, em seu copo verteremos a água de rosas.

نسیم عطرگردان را شگر در مجمر اندازیم

E para o perfume forte, lançaremos o açúcar no incensário.

۴. چو در دست است رودی خوش بزن مطرب سرودی خوش

4. Pois tens um belo instrumento na mão, bardo, então toca uma boa música:

که دست افشان غزل خوانیم و پاکوبان سر اندازیم

Lançando as mãos, nós cantaremos um gazel, batendo os pés e agitando a cabeça.

۵. صبا خاک وجود ما بدان عالی جناب انداز

5. Brisa, lança o pó da nossa existência para o mais alto limiar,

بود کان شاه خوبان را نظر بر منظر اندازیم

Talvez vislumbremos o esplendor da face daquele rei.

۶. یکی از عقل می لافد یکی طامات می بافد

6. Um se gaba de sua razão, um fala palavras extravagantes,

بیا کاین داورى ها را به پیش داور اندازیم

Vamos, e levaremos seus argumentos perante o juiz.

۷. بهشت عدن اگر خواهی بیا با ما به میخانه

7. Se queres o paraíso eterno, vem conosco para a taverna,

که از پای خمت روزی به حوض کوثر اندازیم

Em um dia te lançaremos de um barril para o rio *kowsar*.

۸. سخندانى و خوشخوانى نمى‌ورزند در شیراز

8. Em Xiraz não se cultiva a arte da palavra nem da declamação:

بیا حافظ که تا خود را به ملکى دیگر اندازیم

Vem, Hafiz vamos nos levar para outro reino.

7.3

Escansões

Vale frisar que, no que tange à presença das cesuras, as escansões em persa são experimentais, pois a prosódia tradicional não teorizava sobre a presença de tais pausas. Assim, só inclui escansões para os poemas onde acho que consigo determinar com maior grau de certeza a presença das cesuras – nos outros casos, o padrão métrico que está nos comentários é suficiente. Não inclui uma escansão do gazel 367 pois ele é extremamente regular – a pausa é sempre na metade do verso. Além disso, há uma escansão com assonâncias marcadas nos comentários a esse gazel.

Gazel 1

Alā yā ayyohā l-sāqi ader ka'san va-nāvelhā	v--- v--- v--- v---
Ke 'ešq āsān nemud avval vali oftād moškelhā	v--- v--- v--- v---
Be buy-e nāfei kāxer sabā zān torre bogšāyad	v--- v- -- v--- v---
Ze tāb-e ja'd-e moškinaš če xun oftād dar delhā	v--- v--- v--- v---
Be mey sajāde rangin kon garat pir-e muqān guyad	v--- v--- v--- v---
Ke sālek bixabar nabwad ze rāh o rasm-e manzelhā	v--- v--- v--- v---
Marā dar manzel-e jānān če amn-e 'eyš [?] čun har dam	v--- v--- v--- v ---
Jaras faryād midārad ke barbandid mahmelhā	v--- v--- v--- v---
Šab-e tārik o bim-e mowj o gerdābi čunin hāyil	v--- v--- v--- v---
Kojā dānand hāl-e mā sabukbārān-e sāhelhā	v--- v--- v--- v---
Hame kāram ze xodkāmi be badnāmi kešid āri	v--- v--- v--- v---
Nehān key mānad ān rāzi kaz u sāzand mahfelhā	v--- v--- v--- v---
Hozuri gar hamixāhi az u qāyeb mašow hāfez	v--- v--- v--- v- --
Matā mā talqa man tahwā da'e l-donyā wa-'ahmelhā	v--- v--- v--- v---

Gazel 164

Yāri andar kas nemibinim yārānrā če šod	- v - - - v - - - v - - - v -
Dusti key āxer āmad dustdārānrā če šod	- v - - - v - - - v - - - v -
Āb-e heyvān tiragun šud Xezr-e farroxpey kojāst	- v - - - v - - - v - - - v -
Gol begašt az rang-e xod bād-e bahārānrā če šod	- v - - - v - - - v - - - v -
Kas namiguyad ke yāri dāšt haqq-e dusti	- v - - - v - - - v - - - v -
Haqšenāsānrā če hāl oftād yārānrā če šod	- v - - - v - - - v - - - v -
Šahr-e yārān bud o xāk-e mihrbānān in diyār	- v - - - v - - - v - - - v -
Mehrbāni key sarāmad šahryārānrā če šod	- v - - - v - - - v - - - v -
La'li az kār-e muruvvat barnayāmad sālḥāst	- v - - - v - - - v - - - v -
Tābeš-e xoršid o sa'i-e bād o bārānrā če šod	- v - - - v - - - v - - - v -
Guy-e towfiq o karāmat dar meyān afgandeand	- v - - - v - - - v - - - v -
Kas be meydān dar nemiāyad sovārānrā če šod	- v - - - v - - - v - - - v -
Sad hezārān gol šukuft o bāng-e murqi barnaxāst	- v - - - v - - - v - - - v -
'Andalibānrā če piš āmad hezārānrā če šod	- v - - - v - - - v - - - v -
Zohre sāzi xoš namisāzad magar 'udaš besuxt	- v - - - v - - - v - - - v -
Kas nadārad zowq-e masti meygosārānrā če šod	- v - - - v - - - v - - - v -
Hāfez, asrār-e elāhi kas namidānad xamuš	- v - - - v - - - v - - - v -
Az ki mipursi ke dowl-e ruzgārānrā če šod	- v - - - v - - - v - - - v -