



Nicolas Thiele Voss de Oliveira

**Tradução, Ruína e Ilusão: Jahân Malek-Khatun e Hafiz de
Chiraz traduzidos por intermédio da lírica trovadoresca**

Tese de Doutorado

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Letras/Estudos da Linguagem pelo Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem da PUC-Rio.

Orientador: Paulo Fernando Henriques Britto

Rio de Janeiro
Setembro 2024



Nicolas Thiele Voss de Oliveira

Tradução, Ruína e Ilusão: Jahân Malek-Khatun e Hafiz de Chiraz traduzidos por intermédio da lírica trovadoresca

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

Paulo Fernando Henriques Britto

Orientador

Departamento de Letras – PUC-Rio

Leonardo Bérenger Alves Carneiro

Departamento de Letras – PUC-Rio

Michel Sleiman

USP

Guilherme Gontijo Flores

UFPR

Helena Franco Martins

Departamento de Letras – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 12 de setembro de 2024.

Todos os direitos reservados. A reprodução, total ou parcial, do trabalho é proibida sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

Nicolas Thiele Voss de Oliveira

Graduou-se em Relações Internacionais, trabalhando como tradutor e intérprete antes de se tornar mestre em estudos da linguagem pela PUC-Rio. Seus esforços de pesquisa são inteiramente dedicados à tradução da poesia persa para o português.

Ficha Catalográfica

Oliveira, Nicolas Thiele Voss de

Tradução, ruína e ilusão : Jahân Malek-Khatun e Hafiz de Chiraz traduzidos por intermédio da lírica trovadoresca / Nicolas Thiele Voss de Oliveira ; orientador: Paulo Fernando Henriques Britto. – 2024.

293 f. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2024.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Poesia lírica persa. 3. Tradução de poesia. 4. Gazal. 5. Robâi. 6. Hafiz. I. Britto, Paulo Fernando Henriques. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD:400

Agradecimentos

Ao meu orientador, Prof. Paulo Henriques Britto, que com infinita generosidade me acolheu, e me ensinou – e ainda ensina – a arte de tradução de poesia.

À minha esposa, Yasmin Curzi, pelas leituras, sugestões, apoio e amor ao longo destes quatro anos.

Ao meu professor de persa, Muhammad Ali Mojaradi, por sua amizade calorosa e os numerosos esclarecimentos, aulas, conversas e incentivos, sem os quais este trabalho não seria possível.

Aos meus pais, Denise e Edgard, que sempre apoiaram esta empreitada, mesmo quando ela parecia absurda.

A todos os meus colegas do grupo de estudos de tradução de poesia: Amarilis, Alexandre, Cíça, Eduardo, Irma, João, Marcela, Victor.

Ao CNPq, pela bolsa de estudo e auxílio financeiro que possibilitou a concretização desta pesquisa, especialmente durante os anos da pandemia.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Resumo

Oliveira, Nicolas Thiele Voss de; Britto, Paulo Henriques (orientador). **Tradução, Ruína e Ilusão: Jahân Malek-Khatun e Hafiz de Chiraz traduzidos por intermédio da lírica trovadoresca.** Rio de Janeiro. 2024. 293p. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Este trabalho busca explorar as possibilidades de se traduzir a poesia persa clássica tendo como ponto de contato a lírica trovadoresca, especialmente no que tange seus desafios formais. O ponto focal desta exploração é a tradução comentada de dois autores da Chiraz do século XIV: Jahân Malek-Khatun, uma poeta persa que possui o maior divã de poesia persa pré moderna escrita por uma mulher, e Hafiz de Chiraz, um dos mais canônicos poetas da poesia lírica persa, conhecido por aperfeiçoar e expandir as temáticas do gazal. Iniciando com o conceito de tradução ilusionista de Jiří Levý, o trabalho segue para uma visão geral da poética persa, ressaltando, particularmente, o gazal e o *robâ'i* persa e seus desafios semânticos e formais para a tradução. Concomitantemente, é explorado como a lírica trovadoresca - as ruínas primordiais da poesia lusófona - pode prover elementos que ajudam a dirimir estes desafios. A prática tradutória obtida através da combinação destes elementos é discutida por meio de análises e comentários das traduções realizadas.

Palavras-chave

Poesia lírica persa; tradução de poesia; Gazal; *Robâ'i*; Hafiz; Jahân Malek-Khatun.

Abstract

Oliveira, Nicolas Thiele Voss de; Britto, Paulo Henriques (orientador). **Translation, Ruin and Illusion: translating Jahân Malek-Khatun and Hafez of Shiraz by way of troubadour lyricism.** Rio de Janeiro. 2024. 293p. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

This dissertation seeks to explore the possibilities of translating classical Persian poetry with troubadour lyric as its point of contact, especially in terms of its formal challenges. The focal point of this exploration is the annotated translation of two fourteenth-century Shiraz authors: Jahân Malek-Khatun, the poet with the largest *divan* of pre-modern Persian poetry written by a woman, and Hafez of Shiraz, one of the most canonical authors of Persian lyric poetry, known for perfecting and expanding the themes of the *ghazal*. Setting out from Jiří Levý's concept of illusionist translation, the dissertation moves on to an overview of Persian poetics, particularly highlighting the Persian *ghazal* and *roba'i* and their semantic and formal challenges for translation. At the same time, it explores how troubadour lyric — the primordial ruins of Lusophone poetry — can provide elements that help overcome these challenges. The translation practice achieved by combining these elements is discussed through analysis of and commentary on the translations carried out.

Keywords

Persian lyric poetry; poetry translation; Ghazal; *Robâ'i*; Hafez; Jahân Malek-Khatun

Sumário

| | |
|--|-----------|
| INTRODUÇÃO | 11 |
| UMA TRADUÇÃO ILUSIONISTA..... | 17 |
| Introdução | 17 |
| O estruturalismo tcheco | 17 |
| Jiří Levý e <i>The Art of Translation</i> | 20 |
| Por que realizar uma tradução ilusionista de poesia persa?..... | 27 |
| Os irmãos Campos e os efeitos de transcrição | 31 |
| Conclusão | 35 |
| IMAGINAÇÃO E ILUSÃO: AS POESIAS E A POÉTICA DO MUNDO ISLÂMICO MEDIEVAL..... | 37 |
| Conceituações sobre poéticas e os fundamentos da poética islâmica | 38 |
| <i>Takhyil</i> : A imaginação e o imaginário na poética islâmica | 44 |
| Ruínas reimaginadas: imitação e transferência genérica na poética islâmica | 47 |
| A poesia persa clássica..... | 51 |
| O <i>cásida</i> | 54 |
| O <i>gazal</i> | 56 |
| O amor | 57 |
| O vinho | 59 |
| O sufismo e o <i>gazal</i> | 60 |
| <i>Takhallos</i> e um <i>gazal</i> de Sa'di..... | 62 |
| O <i>robâ'i</i> | 64 |
| Chiraz: cidade de poetas, tempos de sangue | 67 |
| A invasão mogol e o Ilcanato | 67 |
| Chiraz e Fars após o Ilcanato..... | 68 |
| Hafiz: vida e obra | 71 |
| Jahân: vida e obra | 76 |
| A poesia trovadoresca | 79 |
| Uma ponte entre mundos | 79 |
| A lírica occitana e suas origens..... | 83 |
| O amor cortês | 87 |
| A lírica galego portuguesa | 90 |
| Conclusão | 95 |
| ELEMENTOS FORMAIS, DESAFIOS TRADUTÓRIOS E POSSÍVEIS SOLUÇÕES..... | 98 |
| Introdução..... | 98 |
| Prosódia e versificação persa clássica | 100 |
| <i>Aruz</i> : o metro persa..... | 100 |
| O metro do <i>robâ'i</i> | 106 |
| Cesuras | 107 |
| Elementos sonoros: rima e refrão | 109 |
| Dispositivos e versos da versificação portuguesa medieval | 114 |
| Versos longos da versificação medieval | 115 |
| O verso de arte maior | 121 |
| Rimas toantes | 124 |

| | |
|--|------------|
| Conclusão | 126 |
| ANÁLISE DAS TRADUÇÕES | 128 |
| Introdução | 128 |
| Gazal 20, Hafiz | 130 |
| Gazal 3, Hafiz | 137 |
| Gazal 929, Jahân Malek-Khâtun | 143 |
| Gazal 65, Jahân Malek-Khâtun | 146 |
| Gazal 158, Hafiz | 151 |
| Gazal 42, Hafiz | 156 |
| Gazal 249, Jahân Malek-Khâtun | 161 |
| <i>Robâ'îât</i> | 164 |
| Conclusão | 168 |
| TRADUÇÃO COMENTADA | 171 |
| Introdução | 171 |
| Hafiz de Chiraz..... | 173 |
| Gazais | 173 |
| 1. Traga a taça, meu copeiro, e me verta mais um vinho! | 174 |
| 3. Se tomar meu cor em mão o tal turco de Chiraz | 176 |
| 20. As rosas rubras florescem, o rouxinol se embebeda | 180 |
| 22. Suada e com cachos desfeitos, risonha e embriagada | 183 |
| 36. Vai, e cuida da tua vida, pregador! Que é esse alarido? | 185 |
| 41. Graças a Deus encontro, hoje, a porta da taverna – sim, | 187 |
| 42. Embora a brisa traga flores e o vinho, alegria, – dou fé | 190 |
| 78. Não molestes o libertino, asceta que a pureza cobra! | 193 |
| 136. Era o cálice de Jam que, por anos, meu cor me exigia | 195 |
| 158. As flores são bem-vindas, ainda assim nada mais | 199 |
| 164. Não vejo amor em mais ninguém, o amante e a amiga, onde? | 202 |
| 246. É Noite do Destino – separação é esquecida..... | 207 |
| 262. De todo o jardim terreno, um broto rosado basta | 209 |
| 286. Ontem fui ter com um sábio, e o que ele disse, reproduzo | 212 |
| 328. Fala de nossa união que da alma minha me levanto | 215 |
| 345. Não renuncio ao vinho nem às belas figuras – jamais | 217 |
| 367. Vamos espriar as flores e verter todo o vinho – vem! | 219 |
| 388. Já amanhece, ó copeiro! Enche-me uma copa, vai! | 221 |
| <i>Robâ'îât</i> | 223 |
| 25. Amigo, esconde o teu ser do inimigo | 223 |
| 26. A lua não se igualava à sua figura | 224 |
| 30. Alegremos o espírito com o vinho – é melhor | 225 |
| Jahân Malek Khâtun..... | 226 |
| Gazais | 226 |
| 65. Esquece o sono e me visita esta noite | 227 |
| 249. Vem descobrir qual fruta brota na Terra e seu mundo – vê! | 229 |
| 603. Té quando o cruel jugo do firmamento | 231 |
| 895. O fogo da tua face furta o rubro da rosa | 233 |
| 929. Quando era menina meu valor não sabia | 235 |
| 930. Ainda ébria do vinho do teu abraço | 237 |
| <i>Roba'îât</i> | 239 |
| 22. É o peito pleno que tem sapiência | 240 |
| 97. Vem, e diz adeus às rosas – é preciso | 241 |
| 106. O amigo que acaba com meu sossego | 242 |
| 131. Ontem tinha a fortuna comigo, enfim! | 243 |

| | |
|--|------------|
| 147. Chiraz é doce, quiçá na primavera | 244 |
| 182. Quando andaste despido no jardim, meu amado | 245 |
| Qet'a – No canto de uma escola, ainda mais ruína..... | 247 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 249 |
| REFERÊNCIAS..... | 253 |
| APÊNDICE..... | 260 |
| Esquema de transliteração..... | 260 |
| Textos fonte | 262 |

Introdução

Abdelfattah Kilito, ao falar da relação da poesia islâmica com a imitação e emulação da poesia que a precedeu, vale-se de imagem recorrente na poesia pré-islâmica, em que o eu-lírico chega às ruínas de um assentamento da tribo nômade de sua amada. O eu-lírico, em seu lamento, usa a poesia para reimaginar como era o assentamento. Da mesma maneira, os poetas do mundo islâmico reimaginam os poemas de seus antepassados, relembrando versos que já esqueceram, reconstruindo as ruínas e alterando-as no processo, criando novas edificações. A poesia, na poética do mundo islâmico, é um ato ilusionista, mentiroso, que faz outros acreditarem – contra o testemunho de seus próprios sentidos – em algo que não é verdade. A poesia, diziam também os pensadores do mundo islâmico, é como a ourivesaria, onde o artista mistura e derrete uma variedade de metais, já usados por outros muitas vezes, para criar uma obra coesa e nova.

Pouco a pouco, após inúmeras reconstruções, as ruínas e os edifícios mudam de aparência. Todo poema, segundo Kilito, já foi vivo antes. A imagem do eu-lírico no acampamento chega a Abu Nuwâs, poeta de Bagdá do século VIII-IX, na forma satírica de um eu-lírico que lamenta ao encontrar as portas da taverna fechadas. Essa mesma imagem é ecoada e referenciada por Hafiz de Chiraz meio milênio depois, quando o eu-lírico agradece a Deus por finalmente encontrar as portas da taverna abertas. O poema mudou, mas suas vidas passadas ainda ecoam em seus versos.

A tradução, segundo Jiří Levý, também é um ato de ilusão. Um contrato frágil entre o leitor e o tradutor baseado numa ilusão central: a de que o leitor lê a obra original. Criar essa ilusão exige inúmeros artifícios do tradutor, e um conhecimento não só do texto-fonte como do leitor da tradução – quais são as expectativas do leitor ao entrar em contato com aquela obra estrangeira? O que ele já sabe sobre ela? Gerar e manter essa ilusão, segundo Levý, não consiste em seguir uma única estratégia como domesticação ou estrangeirização, mas sim adotar uma mistura de estratégias e soluções, gerando um produto híbrido que, em certos momentos, pode aproximar o

texto do leitor, em outros, pode forçar o leitor a se aproximar do texto; em momentos pode buscar educar o leitor sobre o contexto cultural, em outros pode simplesmente primar pela estética do texto-fonte. Assim como o poeta do mundo islâmico, o tradutor é também um ourives, combinando inúmeros metais para gerar a ilusão de sua obra.

A poesia persa clássica, como tradição, é um corpus imenso de poesia, dotado de um universo próprio e rico de imagens, convenções e símbolos. Infelizmente, tal tradição é ainda pouco conhecida no Brasil e, mesmo dentro do contexto maior do Ocidente, fora dos centros especializados de estudos persas, é frequentemente resumida aos versos espirituais de Rumi ou aos louvores anacreônticos de Khayyam. Parte desta falta de conhecimento e reconhecimento, sem dúvida, se deve à escassez de traduções atuais. Apesar da grande quantidade de traduções na segunda metade do séc. XIX e primeira metade do XX, há poucas traduções recentes, e grandes partes do cânone persa continuam inacessíveis para o leitor comum. Estas traduções mais antigas, por sua vez, muitas vezes apresentam aspectos problemáticos.

Infelizmente, dentro do próprio campo de estudos persas é comum o recuo ao velho argumento da intraduzibilidade, que afirma que a poesia persa é complexa demais, autorreferencial demais, seu uso de paronomásia e imagética complexo e imbricado demais para que tais poemas sejam adequadamente traduzidos em sua totalidade. A resposta, então, é não traduzir; ou, se muito, realizar traduções que são, efetivamente, *cribs*, traduzindo só o conteúdo semântico estrito em uma operação literal, feitas para auxiliar o entendimento de quem já conhece a língua. E assim, o campo se torna mais isolado e hermético; as traduções que encontram popularidade são geralmente feitas por não especialistas – ou, pior ainda, charlatães – em traduções indiretas, e muitas das riquezas dessa tradição são perdidas. Assim, o público leitor de poesia continua sem ter acesso a este imenso e rico universo poético.

Sem dúvida, não se trata de uma poesia de fácil tradução. Imediatamente, nos deparamos com versos longos, muitos entre 14 a 16 sílabas, para os quais não há equivalente direto em português. No plano sonoro, vemos a monorrima, assim como abundância de assonâncias e aliterações. Em termos semânticos, há frequentemente uma proliferação de polissemias, referências culturais e paronomásia.

Esta pesquisa procura algumas das soluções para tais dificuldades tradutórias nas ruínas dos primórdios da poesia lusófona: a lírica galego-portuguesa. Para tomar emprestada e esticar – talvez demais – a metáfora dos poetas do mundo islâmico: proponho saquear estas ruínas, assim como as da lírica trovadoresca como um todo, em busca de materiais e técnicas que permitam a reimaginação das ruínas persas em solo lusófono. Como será visto, alguns dos elementos encontrados vão diretamente ao encontro dos desafios mencionados acima.

Os poetas traduzidos nesta pesquisa são Jahân Malek-Khâtun (c. 1324-1382) e Hâfez-e Shiraz¹ (c. 1315-1390), e compartilham de um local e um tempo em comum: a Chiraz do século XIV. As obras de ambos refletem, parcial e obliquamente, muitos dos tumultos pelos quais a cidade passou no curso deste século, em que a região se encontrava entremeada pelas convulsões do fim de um império, o ilcanato mogol.

As formas traduzidas, por sua vez, são o gazal e o *robâ'î*². O primeiro é um poema breve, geralmente possuindo 6 a 9 dísticos monorrimos. Um poema que se desenvolveu a partir do *cásida*, um poema panegírico mais longo, inicialmente era caracterizado por sua temática e tom amorosos; no entanto, rapidamente se torna uma forma fixa adequada a uma variedade de temáticas. O *robâ'î*, por sua vez, é um poema ainda mais breve, de somente dois dísticos que usam um metro específico, podendo ser empregado também em uma variedade de temáticas. No Ocidente, o poeta mais famoso por escrever *robâ'îât* é Omar Khayyam.

Se os dois poetas aqui traduzidos compartilham um lugar e um tempo, em termos de fortuna crítica, no entanto, há uma imensa disparidade entre os dois. Hafiz é um dos mais renomados poetas do Irã, onde, no ano novo, pessoas abrem seu *divã* para adivinhar o futuro. Seus poemas são analisados e reanalisados continuamente por especialistas e, ao mesmo tempo, cantados por crianças na escola. Apesar da sua importância significativa, ocupando quase o mesmo patamar que Ferdowsi – o poeta

¹ Em tradução, Hafiz 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. Para o nome de Jahân Malek-Khâtun, seguirei utilizando a transliteração – ainda não há uma grafia portuguesa corrente.

² “*Robâ'î*” denota quadra, e “*robâ'îât*” é seu plural.

que é tido como o fundador da poesia persa –, pouco se sabe sobre sua vida; o que, por sua vez, aumenta ainda mais a busca por respostas em sua poesia. Seu divã, contendo cerca de 500 poemas, é relativamente modesto se comparado aos de outros poetas persas, mas o impacto de sua obra é inegável: é o poeta responsável pela expansão do repertório temático do gazal, assim como a prática de inclusão de diversos temas num poema só, e por uma estruturação maior de suas convenções.

Jahân, uma poeta que possuía um dos salões mais populares de sua época, por outro lado, foi quase que esquecida ao longo dos séculos, seus numerosos poemas presentes em somente alguns manuscritos encontrados fora do Irã. A primeira antologia de seus poemas foi lançada somente em 1995. Trata-se, no entanto, de um volume considerável, com 1.413 gazais e 357 quadras, formando o maior corpus de poesia persa escrita por uma mulher do Irã pré-moderno. Neles encontramos poemas escritos por uma poeta que claramente dominava todos os aspectos da composição da tradição persa clássica. Além disso, encontramos a subversão e até contradição das convenções machistas do gazal de modo a gerar uma voz e perspectiva feminina em sua obra. Em termos biográficos, sabemos um pouco sobre sua vida: foi uma princesa da dinastia Inju, e sofreu diretamente com as disputas de poder nos quais sua família estava envolvida; primeiro, seu pai foi assassinado e, anos depois, seu tio, o governante de Chiraz e patrono de sua poesia, foi derrotado e executado por um governante rival, Mobarez al-Din. É certo que a poeta correu risco de vida por algum tempo. Depois de passadas as atribulações políticas, encontrou nova patronagem e continuou a atuar como poeta, sendo reconhecida como uma poeta importante por cronistas da época, apesar de enfrentar o machismo constante de outros, que chegaram a escrever até versos de vitupério contra ela. Felizmente, nos últimos anos houve um reconhecimento maior de sua obra, com o lançamento de algumas traduções. Espero que as traduções deste trabalho possam contribuir para que a sua obra seja mais conhecida no Brasil.

A pesquisa seguirá a seguinte estrutura: o primeiro capítulo focará nos aspectos teóricos, com Jiří Levý e *The Art of Translation*, discutindo sua conceituação de tradução ilusionista e explicando por que este foi o modelo utilizado para se focar a tradução do persa para o português.

Em seguida, no segundo capítulo, será feita uma introdução à poética do mundo islâmico, bem como à história e características do gazal e do *robâ'i*. Também se discutirá a vida e o contexto histórico de ambos os poetas, assim como sua arte poética. Ainda no segundo capítulo, se realizará uma breve introdução à lírica trovadoresca, suas possíveis raízes na poesia árabe, bem como uma comparação de alguns de seus aspectos com a poesia persa, buscando justificar a proposta buscar soluções na lírica trovadoresca para os desafios que encontramos na tradução da poesia persa.

No terceiro capítulo, se enfocarão os aspectos formais, com uma discussão da prosódia persa e os elementos que mais dificultam uma tradução. Em seguida, se observarão aspectos formais da lírica trovadoresca, explicando como eles podem oferecer soluções para alguns dos desafios identificados anteriormente.

No quarto capítulo, se analisarão algumas das traduções realizadas no decorrer da pesquisa, buscando explicitar os desafios encontrados e discutir as soluções adotadas à luz do que foi exposto anteriormente.

O quinto capítulo, por sua vez, reúne todas as traduções realizadas no decorrer da pesquisa, com um mínimo de comentários e notas de caráter principalmente temático (há, ainda, algumas notas em relação à escolhas da tradução, mas são menos exaustivas e analíticas que as discussões do capítulo anterior). Decidiu-se por seguir esse formato para permitir que as traduções sejam lidas sem o aparato por vezes exacerbado da análise de tradução, com suas escansões, tabelas etc.; para que o texto possa ser lido como a poesia que almeja ser e nada mais. Finalmente, chega-se às considerações finais.

Certamente, nenhuma das traduções apresentadas aqui é perfeita. Não afirmo isso para ser mais um exemplo da melancolia e humildade tradicionais do tradutor, mas simplesmente como reconhecimento do caráter nascente do campo de estudos persas no Brasil. Haverá ainda muitas dificuldades a serem resolvidas e novas abordagens a serem tentadas. No entanto, creio eu, traduzir é sempre melhor que não traduzir, que simplesmente afirmar a intraduzibilidade da poesia persa e desistir da empreitada. Espera-se que a ilusão seja convincente o suficiente para permitir a apreciação das formas, imagens, metáforas desta tradição e, quem sabe, permitir a incorporação de

algumas delas na poesia brasileira; também se espera que, com essa apreciação, façam-se algumas brechas nas muralhas artificiais que dividem Ocidente e Oriente.

2

Capítulo 1: Uma tradução ilusionista

2.1

Introdução

Este capítulo cobrirá as perspectivas teóricas e práticas tradutórias que embasam e influenciaram as traduções realizadas neste trabalho. A principal perspectiva ou teoria que norteia as traduções realizadas é a desenhada por Jiří Levý em *The Art of Translation*, pensamento oriundo do estruturalismo tcheco, este mesmo uma continuação do trabalho dos formalistas russos. Levý, tradutor profícuo dentro de seu país, foi capaz de oferecer uma perspectiva que, a partir do rico arcabouço do estruturalismo tcheco, leva em conta tanto a prática tradutória quanto sua recepção pelos leitores. Também se abordará a razão de não se lançar mão de algumas perspectivas mais comuns, como o binômio domesticação/estrangeirização de Lawrence Venuti, assim como a oposição semelhante oferecida por Schleiermacher. Neste capítulo também se abordará o trabalho dos irmãos Campos, os dois gigantes da tradução de poesia no Brasil; em particular, se focará nas suas ideias acerca dos efeitos de recriação, onde se permite que a tradução seja contaminada pela língua fonte.

2.2

O estruturalismo tcheco

O Círculo Linguístico de Praga, fundado em 1926, teve suas origens no Formalismo Russo, uma escola de pensamento crítico literário que emergiu na Rússia e União Soviética no início do século XX. O Formalismo Russo, caracterizado por sua abordagem pretensamente científica e analítica da literatura, enfatizava a necessidade de examinar o texto literário em si, em vez explicá-lo a partir de seu contexto histórico, social ou biográfico. A tradição formalista foi resultado do trabalho de dois grupos de críticos literários russos: o Círculo de Linguística de Moscou e a Sociedade para o

Estudo da Linguagem Poética. De modo geral, a tradição formalista concentrou-se na "literariedade", que é a característica que torna um texto literário, isto é, o que há de literário na literatura (STRIEDTER, 1989); além disso, os formalistas buscaram analisar as técnicas e dispositivos específicos que podem ser usados para produzir efeitos estéticos. Como afirma Womack:

Russian formalists - as with the Prague structuralists who would champion Russian formalism's critique after their suppression by the Soviet government in the 1930s — argue that literature functions upon a series of unique features of language that allows it to afford the reader with a mode of experience unavailable via the auspices of ordinary language (WOMACK, 2002, p. 114).

“Formalista” muitas vezes é usado como um adjetivo pejorativo no campo da linguística e análise literária; de fato, certas afirmações exageradas, muitas vezes feitas em reação ao simbolismo russo, acabaram sendo fortemente criticadas pelos oponentes do formalismo e por teóricos posteriores (idem). No entanto, é importante frisar que a metodologia formalista precoce era nomológica, semelhante às propostas de Karl Popper (idem); assim, as teses formalistas não eram vistas como axiomas mas sim como hipóteses de trabalho, devendo ser revistas continuamente. De fato, muitas das questões apontadas pelos críticos do formalismo foram revistas dentro da própria tradição formalista.

Após a supressão da tradição formalista na década de 30, alguns dos estudiosos da tradição, incluindo Roman Jakobson, se radicaram em Praga e, conjuntamente com estudiosos tchecos, fundaram o que viria a ser o Círculo Linguístico de Praga. O círculo herdou muitas das preocupações dos formalistas, mas expandiu sua abordagem para incluir, além da crítica literária, uma teoria geral da função comunicativa da linguagem – contribuição do linguista tcheco Vilém Mathesius. O estruturalismo tcheco via qualquer comunicação, incluindo a literatura, como uma atividade teleológica inserida num contexto social e cultural. Seus teóricos enfatizavam o caráter dinâmico e processual da cultura e da significação. Os teóricos do CLP enfocaram a transformação contínua dos sistemas linguísticos e culturais, contrapondo-se às visões mais estáticas e essencialistas da estrutura.

Infelizmente, dentro do campo de estudos da tradução, os pensamentos do Círculo Linguístico de Praga ainda se encontram primariamente associados a

perspectivas formalistas e ao estruturalismo francês; que, por sua vez, são frequentemente associadas ao essencialismo com suas concepções antiquadas acerca de fidelidade. Como argumenta Zehnalová, isto levou a uma subvalorização do estruturalismo tcheco dentro da disciplina, sendo referido por Venuti como “Czech and Russian formalism” (VENUTI, 2004, apud ZEHNALOVÁ, 2015, p. 151). Tal interpretação errônea se deve, em parte, à ausência de traduções e à distância entre academia anglo-europeia e o pensamento tcheco, separados pela cortina de ferro durante boa parte do século XX. Uma breve revisão do trabalho de um dos pensadores mais importantes do Círculo Linguístico de Praga, Jan Mukařovský, o fundador da estética estruturalista tcheca, deve servir para demonstrar que não há essencialismo nesta corrente de pensamento – além disso, esta breve revisão também ajudará na explicação do pensamento de Jiří Levý acerca da tradução.

Jan Mukařovský, em *Aesthetic Function, Norm and Value as Social Facts*, inicialmente publicado em 1936, produz um arcabouço teórico e epistemológico para pensar como a arte é produzida, quais normas estéticas segue e/ou viola e como seu valor estético é recebido. Função estética é a força que produz valor e prazer estético, e pode ser encontrada nas mais variadas criações humanas e, até mesmo na natureza.

Seguindo parcialmente os moldes do formalismo, o autor caracteriza a função estética como autorreferencial, transmitindo algo sobre sua própria organização e estrutura. A arte, segundo Mukařovský, é definida por criações que têm a função estética como função dominante. Muitas atividades humanas fazem uso da função estética sem serem arte integralmente: Mukařovský usa o exemplo da religião, que faz amplo uso da função estética, no entanto, esta função sempre está subordinada à comunicação religiosa, que é a função dominante.

A função estética é um fenômeno dinâmico, sempre em transição. Ao contrário das perspectivas potencialmente essencialistas anteriores, Mukařovský enfatiza que a função estética é um fenômeno criado socialmente:

The establishment of the presence of the aesthetic function is a social phenomenon, and it involves a public which somehow becomes aware of the aesthetic function and makes a decision that it is or is not present in an object or event, and further decides, if it is present, whether it is in a dominant or a subordinate role (MUKAŘOVSKÝ, 1970, p. 98).

Mesmo no caso da função estética encontrada na natureza, é o humano que identifica nela esta função (MUKAŘOVSKÝ, 1970). Mukařovský, na tradução de Mark Suino, utiliza o termo *collective awareness* para definir a maneira como a função estética é identificada socialmente; no entanto, a sua descrição do seu funcionamento torna bem claro que o que ele quer dizer é bem próximo do conceito mais recente de intersubjetividade (ZEHNALOVÁ, 2015).

A norma é a força que justamente busca estabilizar e universalizar a função estética, a reificar; no entanto, as normas são constantemente violadas por obras de arte – muitas vezes valor e prazer estético são criados justamente pela forma como uma obra de arte viola algumas regras e segue outras. Além disso, por se tratar de um fenômeno intersubjetivo, as normas também estão em constante mutação. O valor estético, por sua vez, é o valor atribuído a uma obra como um todo, fruto tanto do prazer quanto do desprazer estético causado pela obra, as normas que segue e as normas que viola. Assim como a função e a norma, o valor também é um conceito intersubjetivo.

Assim, como pode-se perceber, o estruturalismo tcheco está longe de ser essencialista, sendo caracterizado por conceitos e categorias dinâmicas baseados na intersubjetividade, não ideias estáticas. Isso nos dá o contexto adequado para apreender adequadamente a obra de Jiry Levý, *The Art of Translation*.

2.3

Jiří Levý e *The Art of Translation*

Fruto de uma segunda geração do estruturalismo tcheco, Jiří Levý foi um tradutor prolífico e também um acadêmico. Aplicando os conceitos do estruturalismo tcheco ao estudo da tradução, produziu *The Art of Translation*, obra que é parte livro de instrução para tradutores, e parte uma análise da arte da tradução — e Levý posiciona e enfatiza a posição da tradução como arte. Mais especificamente, como uma arte secundária, que depende de um primeiro ato de comunicação (o texto-fonte e sua concretização por seus leitores e pelo tradutor); no entanto, se trata de uma reprodução criativa, e o processo noético pelo qual a tradução é criada é um de criação original.

Não se deve entender sua obra como uma teoria geral da tradução, já que o próprio autor não a pretendia como tal, mas em sua aplicação dos princípios do Círculo Linguístico de Praga, conjugados às suas observações como tradutor e acadêmico, Levý produziu uma obra de abrangência impressionante. Assim como o estruturalismo tcheco como um todo, acadêmicos de estudos de tradução têm dificuldade em posicionar Levý dentro da disciplina:

However, some TS scholars may have experienced difficulty in positioning Levý within the discipline, e.g. in attributing Levý to Russian formalism, although Prague structuralism was in many fundamental ways its outright opposite. Also the assumption that Czech structuralism must have grown out of Russian formalism is a distortion, and so is the assumption that Czech structuralism must be obsolete (as was the case with French structuralism). Levý seems to ‘float in the space’ between the USSR and the USA, or between Russia and Israel. He was a structuralist of a special kind, he was a descriptivist but not western-positivist, he was a functionalist, not a formalist, and he was both a literary scholar and a linguist because the two branches of Czech structuralism — the aesthetic or semiotic branch and the linguistic branch — were integrated by functional stylistics, another specific Czech phenomenon. Dynamism, historicity, mild epistemological relativism and sociology (its concepts such as norm, function, value, collective and individual agency), for example, were the building blocks of the Czech method, with sources like Hegel’s dialectics, Marx’s historicism, Bühler’s psychology, Ingarden’s phenomenology or Durkheim’s and Weber’s sociology, to name but a few. (JETTMAROVÁ, 2011b, p. xviii).

Levý encarava a tradução seguindo os modelos noéticos do estruturalismo tcheco: o texto-fonte é fruto de uma interpretação subjetiva da realidade por parte do autor que é estilizada e materializada no texto-fonte; Levý afirma que o texto-fonte contém valores ideostéticos que são realizados no material verbal, e estes dois componentes distintos formam uma unidade dialética (LEVÝ, 2011). O autor adverte contra igualar a obra, composta pelo conteúdo ideostético, com o seu material verbal; mas também não se trata de uma oposição entre conteúdo e forma, já que este conteúdo ideostético também abarca os efeitos da forma sobre a semântica, se tratando de “conteúdo formado” (idem). Uma noção semelhante se encontra em Benjamin, que relata em *Rua de Mão Única*:

O primeiro armário que eu conseguia abrir quando queria era a cômoda. Bastava um pequeno esticão do puxador, e ela abria-se e vinha ao meu encontro. Debaixo das camisas, das calças, dos coletes aí guardados encontrava-se aquilo que fazia da cômoda uma aventura. Tinha de abrir caminho até o seu canto mais escondido para encontrar o

montinho das minhas meias, enroladas e viradas à maneira tradicional. Cada par parecia uma pequena bolsa. Nada me dava mais prazer do que enfiar a mão por elas adentro, o mais fundo possível. Não o fazia para lhes sentir o calor. O que me atraía para aquelas profundezas era antes “o que eu trazia comigo”, na mão que descia ao seu interior enrolado. Depois de a ter agarrado com a mão fechada e ter confirmado a minha posse daquela massa de lã macia, começava a segunda parte do jogo, que trazia consigo a revelação. Agora, tentava tirar para fora da bolsa de lã “o que trazia comigo”. Puxava, puxava, até que qualquer coisa de perturbador acontecia: eu tinha retirado “o que trazia comigo”, mas “a bolsa” onde isso estava já não existia. Nunca me cansei de pôr à prova esse exercício. Ele ensinou-me que a forma e o conteúdo, o invólucro e o que ele envolve, são uma e a mesma coisa. E levou-me a extrair da literatura a verdade com tanto cuidado quanto a mão da criança ia buscar a meia dentro da sua “bolsa” (BENJAMIN, 2013, s. p.).

O tradutor deve, então, apreender o conteúdo ideostético, o interpretar e o reestilizar em outra língua. Segundo Levý: “The task of the translator is to translate the ideo-aesthetic content, for which the text is merely the vehicle. Because the text itself is conditioned by the language in which the work is stylised, many values have to be expressed by different verbal means in translation” (LEVÝ, 2011, p. 26). Esta cadeia de processos noéticos tem como seu processo final a leitura por parte do leitor, e só assim a obra/tradução é de fato concretizada – já que, seguindo, os moldes do estruturalismo tcheco, é a interpretação humana que confere à obra um significado e valor estético. Como afirma Jettmarová: “the final representation in translation is the result of three interpretations and subject to a number of objective, intersubjective and subjective agents during the stages of its genesis and reception. From this perspective, a translation is an unending process of its realization as long as it is read” (JETTAROVÁ, 2011, p. 77).

Assim, o valor de uma tradução (e de qualquer outro texto) é constantemente reavaliado pela intersubjetividade dos receptores e da crítica – esta é uma das razões por que traduções envelhecem e os textos fontes precisam ser retraduzidos: mudanças nas normas e valores estéticos fazem com que o conteúdo ideostético da tradução seja recebido de forma diferente, podendo não ser mais correspondente

Como já foi indicado pela citação anterior, Levý adota uma postura assumidamente funcionalista: “The most stimulating approach in the theory and practice of translation, in our view, is the functional perspective, focusing on the informative-communicative functions of source language elements and the

corresponding means in the target language that can perform the same function” (LEVÝ, 2011, p. 10). Assim, ao realizar a tradução, o tradutor não deve necessariamente preservar ou reproduzir cada entidade ou dispositivo formal presente no texto-fonte. De modo geral, somente entidades formais que carregam uma função semântica devem ser preservadas – com preservar, entendo aqui uma busca por correspondência funcional e não necessariamente uma simples equivalência.

A perspectiva de Levý também contém, como o próprio autor adverte, um forte elemento normativo, já que parte do objetivo do livro era servir, também, como um manual de tradutor, e assim aumentar a qualidade das traduções produzidas na época na República Tcheca. Levý identifica dois polos possíveis, correspondendo a estratégias de tradução opostas: a tradução ilusionista e a tradução anti-ilusionista.

A tradução ilusionista é feita para ser lida no lugar da obra fonte; isto é, um leitor da tradução sente que leu a obra original — dando a ele, em efeito, a ilusão de que leu a obra original, num efeito de verossimilhança (BRITTO, 2012). Já a tradução anti-ilusionista deixa explícito seu status como tradução, com o objetivo de comentar, criticar, parodiar etc. o original por meio da tradução. A tradução ilusionista se apresenta e se caracteriza ao leitor como se fosse o texto-fonte, formando um contrato entre o leitor e o tradutor; de modo que o leitor pode afirmar que leu o original. Nas palavras de Levý:

Illusionist translators hide behind the original, as though they were presenting it to the reader directly rather than as intermediaries, in order to create a translation illusion based on a contract with the reader or the viewer – the theatre audience know that what they see on the stage is not reality, but they demand that it should have the appearance of reality; readers of a novel know that they are reading a fictional story, but they require the novel to observe the rules of verisimilitude. Readers of a translation also know they are not reading the original, but they require the translation to preserve the qualities of the original; then they are prepared to believe they are reading *Faust*, *Buddenbrooks* or *Dead Souls* (LEVÝ, 2011, p. 19–20).

Levý considera que a tradução “normal” é a ilusionista; e é este o tipo de tradução que ele aborda em seu livro. Este foco na tradução ilusionista não se deve por nenhuma suposta superioridade deste tipo de tradução, mas sim por este ser, geralmente, o objetivo da tradução: “representar” o texto-fonte, apresentando um conteúdo ideológico que corresponde e é reconhecido, funcionalmente, ao texto-fonte. A

tradução anti-ilusionista, por outro lado, é como os personagens de uma montagem teatral que se declaram atores, ou o narrador de um romance que se dirige diretamente ao leitor.

Além disso, como demonstra Britto (2012) uma tradução anti-ilusionista só faz sentido quando já houve uma recepção anterior da obra por meio de uma tradução ilusionista, de modo que o público leitor poderá compreender o comentário do tradutor – acredito que não faria muito sentido, por exemplo (e aqui já adianto minhas escolhas), realizar uma tradução anti-ilusionista de Hafiz, um poeta que só foi publicado uma vez no Brasil, e ainda assim em tradução indireta; muito menos de Jahan Malek-Khâton, uma poeta nunca publicada no país e de quem os leitores dificilmente teriam sequer ouvido falar antes de lerem o livro.

Ainda sobre a tradução ilusionista, Levý faz questão de afastar interpretações essencialistas e afirma que:

Our concern will be to preserve not ‘the work of art in itself (*an sich*)’, but rather its values for the recipient, i.e. the distinctive or sociological functions of its elements. We will not insist that what readers experience through their perception of the original must be identical with what readers experience through their perception of the translation; rather we will insist on functional identity in terms of the respective overall cultural-historical frameworks to which the readers belong. It is a matter of subjecting individual entities to the whole, whether with respect to their systemic function or with respect to their typified stylistic values (LEVÝ, 2011, p. 20).

É importante frisar que uma tradução ilusionista não implica em necessariamente adotar certas abordagens ou técnicas como, por exemplo, sempre adaptar os versos estrangeiros para formas nativas (*idem*). Como outros conceitos do Círculo Linguístico de Praga, a tradução ilusionista é um conceito dinâmico cuja manifestação vai variar de acordo com a cultura de recepção. Um dos elementos importantes nesta recepção é o conceito de *translativity*³, um conceito complexo que corresponde à presença de elementos estrangeiros numa dada tradução – para fornecer um exemplo básico, uma tradução que inclui muitas palavras estrangeiras não traduzidas teria um grau maior de

³ Optei aqui por manter a tradução para o inglês de “*překladovost*”, adotada por Patrick Corness, preferindo não arriscar uma tradução minha; especialmente se considerarmos que o termo “traduzibilidade” já é corrente em português, mas com um significado bastante distinto.

presença de elementos estrangeiros; uma tradução onde os elementos estrangeiros são todos substituídos por elementos domésticos, mesmo se alguns destes não necessariamente apresentarem correspondência funcional, teria um baixo grau de elementos estrangeiros, de *translativity*.

Cada cultura de recepção pode atribuir um valor positivo ou negativo à *translativity*; quando este valor é positivo, por exemplo, o estranho e o exótico são valorizados, de modo que pode até acontecer que obras originais simulem origem estrangeira ou sejam apresentadas como traduções (pseudotraduções) (JETTMAROVÁ, 2011a). Quando este valor é negativo, por outro lado, estratégias como localização ou adaptação são usadas. Em determinados contextos, a *translativity* pode até ter uma função estética.

A saliência da *translativity* de uma determinada obra é afetada pela distância percebida entre o autor original e o receptor da tradução, assim como o tradutor e o autor. Por distância, devemos entender distanciamento cultural e temporal, como percebidos pelo receptor da tradução.

Estes fatores entram em jogo quando uma obra é muito distante de seus leitores potenciais, e o tradutor tem a opção de substituir mais elementos estrangeiros (reduzindo a *translativity*), tornando o texto mais familiar, ou de manter mais elementos estrangeiros e aumentar a *translativity*, ao mesmo tempo educando e familiarizando os leitores com esta cultura estrangeira. Dependendo do caso, a função educacional também pode ser importante numa tradução, servindo até para aproximar duas culturas distintas. Como afirma Levý:

A translation of unfamiliar and yet highly conventional forms of oriental poetry (e.g. that of the Persian *qasida*) will strike readers on first acquaintance as a novel, original form; initially, therefore, they will be unable to grasp the objective artistic values of the first collection they read. On reading a fifth or a tenth book written in this style, they will begin to recognise its conventions. The potential of a translation depends not only on the maturity of the translation method but also on the maturity of its readers. A perfect translation would require not only an ideal translator but also an ideal reader. Translators are the people who are in a position to expand readers' knowledge of foreign cultures, so opening up the way for future translators of the same culture, who will then be able to expect a better informed readership. According to the requirements of a given historical situation, translators can even deliberately influence the convergence or divergence of two cultures. For example, at the beginning of the twentieth century Russian literature used to be exoticised in Czech, Polish and Hungarian translations,

whereas today the chief emphasis is on common, shared issues; translation from Chinese has undergone a similar evolution (LEVÝ, 2011, p. 70–71).

No entanto, Levý ressalta que há geralmente uma tensão entre a função educativa e a função estética da literatura traduzida, ilustrando isso com o exemplo da tradução do épico hindu *Ramáyana*: por um lado, os leitores podem desejar que a tradução se apresente como uma obra literária original na língua de chegada; por outro, esperam que ela conserve as características distintivas do épico hindu e os informe sobre o pensamento e o comportamento dos habitantes da Índia antiga. A ênfase dada a uma ou outra função da tradução frequentemente determina a escolha entre essas duas opções de tradução, dependendo principalmente das relações interculturais entre as regiões envolvidas e do contexto atual da cultura receptora. Levý destaca que, geralmente, quanto mais distante é o texto original, mais significativa se torna a função informativa da tradução, sugerindo que, nestes contextos, a tradução pode não servir apenas como um meio de transporte literário, mas também como uma ponte entre duas culturas.

Como ressalta Britto (2012), não devemos confundir o binômio ilusionista/anti-ilusionista com as categorias – à primeira vista – análogas de Schleiermacher e Venuti: domesticação e estrangeirização. Ainda que estas categorias pareçam se alinhar, não é esse o caso: a tradução ilusionista utiliza uma mistura de estratégias tanto domesticantes quanto estrangeirizantes. A natureza híbrida inevitável da tradução é um fator muito ressaltado por Levý, já que envolve os elementos extremamente dinâmicos ressaltados anteriormente. Na verdade, o conceito que mais se aproxima do binômio domesticação/estrangeirização é justamente o de *translativity*, já que se refere à presença ou não de elementos estrangeiros na tradução (JETTMAROVÁ, 2011a).

Está fora do escopo deste trabalho realizar uma análise maior e mais aprofundada do pensamento de Jiří Levý, mas é imperativo reconhecer a abrangência e a profundidade de sua contribuição ao campo dos estudos de tradução. Sua obra, embora não pretenda ser uma teoria geral da tradução, oferece um arcabouço robusto e abrangente para se analisar a tradução, tanto do ponto de vista da prática tradutória e dos processos internos à estrutura da tradução, quanto sobre sua recepção, assim como elementos externos que podem vir a interferir em sua realização.

Sua visão da tradução normativa como sendo a ilusionista, onde o tradutor se invisibiliza como o ator numa montagem teatral, pode ser desagradável à primeira vista, mas é importante ressaltar que essa invisibilização e ilusão ocorrem primariamente no nível do texto: isto é, no momento da leitura, o tradutor não deve quebrar a ilusão do leitor de que ele está lendo um texto do autor original e não do tradutor; não necessariamente implica em uma diminuição ou invisibilização do trabalho do tradutor na sociedade e no mercado como um todo (como, por exemplo, não ter seu nome escrito na capa do livro). A seguir, abordarei como as ideias de Levý se relacionam com este trabalho.

2.4

Por que realizar uma tradução ilusionista de poesia persa?

Como já foi adiantado, as traduções deste trabalho seguem o princípio normativo da tradução ilusionista de Levý, e cabe, nesta seção, explicar o porquê desta escolha. Antes de tudo, cabe abordar porque não me fundamentei no binômio mais comum de domesticação/estrangeirização já mencionado acima – introduzido de forma mais crua por Schleiermacher e posteriormente refinado e embasado por Venuti.

Em seu ensaio "Sobre os diferentes métodos de tradução", Schleiermacher confronta o tradutor com uma escolha crítica: ou aproximar o autor ao leitor, adaptando o texto estrangeiro à cultura e à língua do leitor – domesticação –, ou, inversamente, aproximar o leitor ao autor, preservando as características distintivas do texto original, incluindo suas singularidades culturais e linguísticas, a estrangeirização. A domesticação visa facilitar a compreensão do leitor, ajustando o texto para se alinhar com o universo linguístico e cultural familiar ao leitor, suavizando aspectos que possam parecer estranhos.

Por outro lado, a estrangeirização mantém numerosas características originais do texto, como referências culturais não óbvias para o leitor traduzido, traços estilísticos desconhecidos na cultura alvo e até elementos da língua fonte, buscando trazer o leitor para mais perto do universo linguístico e cultural da obra original. Essa abordagem não só visa preservar a singularidade do texto-fonte, mas também desafia o leitor a enfrentar e apreciar as diferenças culturais, promovendo assim um respeito maior pela alteridade

do texto original. A estrangeirização, conforme defendida por Schleiermacher, não apenas respeita a integridade do texto original, mas também enriquece a cultura receptora, apresentando-lhe novas ideias e formas de expressão, ao mesmo tempo em que mantém o leitor constantemente ciente de que está lendo a versão de uma obra estrangeira, com todas as dificuldades naturais que o estranho e desconhecido possam apresentar.

Para Schleiermacher a escolha entre uma estratégia ou outra é absoluta: só é possível escolher uma, sem meio termo. Como demonstra Britto, logo se torna evidente a falácia desta posição:

Pois basta um momento de reflexão para concluirmos que uma tradução absolutamente estrangeirizadora seria uma que mantivesse o texto tal como ele se encontra, no idioma original; a partir do momento em que substituímos as palavras do original por itens lexicais de uma língua estrangeira, já estamos incorrendo num certo grau de domesticação. Do mesmo modo, uma tradução radicalmente domesticadora resultaria em algo que não se poderia considerar mais uma tradução, e sim uma adaptação (BRITTO, 2012, p. 22).

Lawrence Venuti, dois séculos depois, recupera as categorias de Schleiermacher e as aplica ao contexto anglófono, criticando intensamente a tendência de domesticação predominante no mundo anglo-americano. Ele argumenta que a domesticação, ao adaptar textos estrangeiros às convenções e expectativas culturais e linguísticas da língua alvo, muitas vezes apaga as marcas da alteridade, promovendo uma leitura mais acessível e comercialmente viável, mas ao custo da diversidade cultural e da fidelidade ao texto original. Em contrapartida, a estrangeirização, por manter as peculiaridades do texto-fonte, desafia o leitor a reconhecer e valorizar a diferença cultural, funcionando como um ato de resistência contra a homogeneização cultural e promovendo a visibilidade do outro.

Além disso, Venuti introduz a questão crítica da "invisibilidade do tradutor", um conceito segundo o qual os tradutores, apesar de desempenharem um papel crucial na mediação cultural, frequentemente permanecem não reconhecidos e subvalorizados dentro do campo literário e editorial. Esta invisibilidade é exacerbada pela prática da domesticação, que prioriza a fluidez do texto traduzido de maneira a ocultar seu caráter de tradução e, por extensão, o trabalho intelectual e criativo do tradutor.

Venuti advoga por uma maior conscientização do papel do tradutor e por práticas de tradução que reconheçam e valorizem a complexidade desse trabalho, exortando que os tradutores adotem estratégias estrangeirizantes como meio de resistir à invisibilidade do tradutor e reduzir a insularidade do mundo anglófono.

Como fica claro pelos parágrafos anteriores, a perspectiva de Venuti é claramente direcionada ao tradutor que traduz de outras línguas para o inglês, traduzindo obras que serão consumidas no mercado anglófono. No caso das traduções deste trabalho, seu pensamento perde parte de seu ânimo motivador: o texto-fonte das traduções advém do atual Irã, com o público receptor pretendido das traduções sendo do Brasil; dois países mais ou menos insulares, parte do sul global; dois países que foram alvo de variados imperialismos e, emblematicamente, também de golpes de estado apoiados ou promovidos por países do norte. Como aplicar o binômio domesticação/estrangeirização neste caso? Penso que o aporte teórico e ferramental do pensamento de Levý o torna mais aplicável no contexto brasileiro. Além disso, como demonstra Britto (2012), a ideia de uma tradução ilusionista se encaixa melhor na prática que é de fato seguida pela grande maioria dos tradutores literários brasileiros:

Os tradutólogos que defendem posições radicais, interessados em afirmar a importância do trabalho do tradutor, destacam o que nele há de autoral, por vezes a ponto de negar que a tradução seja uma escrita secundária em relação à escrita do original. (Trata-se de uma posição teórica que, evidentemente, não é seguida na prática por nenhum deles. Pois nem mesmo o mais radical defensor da autonomia da tradução em relação ao original decide, por coerência ideológica, compartilhar a autoria de um livro, ou mesmo de um artigo acadêmico, com o seu tradutor.) Já os tradutores de literatura sabem que o público a que seu trabalho se destina espera que lhe seja proporcionada a experiência mais próxima possível de ler um texto original escrito num idioma que ele não domina. Sabem também que traduzir um texto alheio é uma experiência qualitativamente distinta de produzir um texto de sua própria lavra; por isso não se deixam levar pela retórica do anti-ilusionismo, esforçando-se ao máximo para produzir textos destinados a substituir, e não comentar nem criticar, os originais (BRITTO, 2012, p. 25–26).

Sendo assim, como se desenha uma tradução ilusionista da poesia persa clássica para o português brasileiro? Grande parte deste trabalho vai buscar demonstrar exatamente isso, mas desde já é possível estabelecer alguns elementos principais. Em primeiro lugar, creio que pode-se dizer, sem muita controvérsia, de que o leitor de poesia e literatura no Brasil valoriza o estranho e o estrangeiro na tradução. Há uma

miríade de fatores que poderiam explicar isso: parte da razão, certamente, é a tradição de tradução de poesia no Brasil, fortemente influenciada pelos irmãos Campos, poetas vanguardistas que advogavam pela contaminação do texto traduzido pela língua original, isso conjugado com um esmero nos aspectos formais do texto. (BRITTO, 2012), explica assim o perfil do leitor de literatura brasileiro:

Por que motivo o leitor exigente de hoje requer uma tradução que o aproxime tanto quanto possível da obra estrangeira e de seu entorno cultural, enquanto o leitor do passado preferia versões mais domesticadoras? Creio que a resposta tem a ver com a mudança de perfil do leitor de ficção. Se em séculos passados a leitura de obras ficcionais era uma das principais fontes de entretenimento, hoje em dia a televisão preenche essa função de tal modo que não encontra competidores à sua altura. Por sua vez, o público menos intelectualizado de hoje tende, quando lê, a privilegiar outros gêneros que não o ficcional: a autoajuda, a história pop, a biografia ou autobiografia reveladora de uma celebridade. Assim, a leitura de ficção está cada vez mais restrita a um público diferenciado, com interesses mais estritamente literários. Para esse leitor mais exigente, é importante que a experiência de ler o texto traduzido se aproxime tanto quanto possível da experiência de leitura do original. É bem provável que esse leitor dê preferência, em matéria de cinema estrangeiro, a filmes legendados e não dublados, para que ele possa ouvir as vozes dos atores, que constituem uma parte vital do trabalho de construção do personagem. Seu gosto pela literatura estará intimamente associado a um interesse pelo conhecimento do mundo, das outras literaturas e culturas; uma tradução domesticadora demais, que apagasse as marcas de alteridade do texto, lhe pareceria inautêntica (BRITTO, 2012, p. 25).

Ou seja, para colocarmos esse elemento nos termos de Levý, o público leitor de poesia brasileiro atribui um valor positivo à *translativity*, isto é, à presença de elementos estrangeiros no texto traduzido.

Ademais, como foi afirmado mais acima, segundo Levý, a *translativity* se torna ainda mais saliente quanto maior é a distância percebida (na recepção, isto é, pelo leitor) entre o leitor e o texto-fonte. Acho que não é nenhum exagero dizer que a distância percebida é imensa. Isto se deve tanto à distância cultural quanto à temporal.

No que tange a distância cultural, o Brasil é um país com pouco contato com o Irã e com o mundo persa como um todo. De modo geral, há poucas traduções de obras oriundas do mundo persa publicadas no Brasil, o leitor de poesia brasileiro potencialmente terá algum conhecimento de Omar Caiam e Rumi, os únicos poetas com alguma publicação de traduções recentes no Brasil, mas pouco além disso. Esta distância cultural se soma à distância temporal, já que a poesia persa traduzida neste

trabalho é toda do período medieval. Como será discutido mais a frente, o análogo mais próximo à poesia persa medieval seria a poesia medieval europeia (MEISAMI, 2003), que não recebe muito destaque no Brasil (o que é compreensível, afinal, a nossa própria poesia começa com o barroco).

Assim, podemos concluir que estes elementos se conjugam numa expectativa de uma boa quantidade de elementos estrangeiros no texto traduzido, sem quebrar a ilusão da tradução. Pelo contrário, creio que é um caso em que potencialmente uma grande ausência de elementos estrangeiros poderia justamente quebrar a ilusão da tradução – um leitor que se propõe a ler uma tradução de poesia persa clássica já carrega a percepção de ser um texto de uma cultura e tempos distantes, esperando e até antecipando positivamente a presença de elementos não familiares.

É importante notar que, como afirma Levý, o texto traduzido é sempre um texto híbrido. Uma tradução ilusionista contém uma mistura de escolhas estrangeirizantes e domesticantes; no entanto, estas escolhas servem o objetivo maior de criar um texto que pode ser recebido no lugar do outro, dando a ilusão ao leitor de que ele leu a obra original. Assim, a tradução deste trabalho não seria diferente, estando repleta de elementos híbridos, por exemplo: a estrofação, o esquema de rimas e outros elementos formais da poesia persa são reproduzidos na tradução, mas combinado com o ritmo dos versos da lírica galego-portuguesa; do mesmo modo as referências culturais originais não são substituídas por referências da cultura de chegada, mas se procura evitar o uso excessivo de palavras persas no texto para evitar a quebra da ilusão e para evitar, também, uma fetichização orientalista da palavra estrangeira⁴.

2.5 Os irmãos Campos e os efeitos de transcrição

Como a presença de elementos estranhos no texto é um aspecto importante para esta tradução, se discutirá um pouco sobre o que já foi pensado sobre a ideia de contaminação do texto traduzido por elementos estrangeiros, advindos tanto da língua

⁴ Para mais detalhes, ver discussão sobre o gazal 3 e a palavra *saqi*.

original tanto, potencialmente, do próprio texto. Não há como mencionar a presença do estranho e do estrangeiro na tradução sem discutir o pensamento dos irmãos Campos, que exerceram uma influência imensa no campo de tradução de poesia no Brasil, advogando fortemente por traduções que se deixassem contaminar pela língua e texto-fonte.

Haroldo e Augusto de Campos, figuras centrais da poesia concreta, tiveram um papel chave no questionamento das antigas noções acerca de fidelidade na tradução, criticando a premissa de que o principal objetivo do tradutor deve ser a preservação intocada do significado original do texto. A tradução não seria apenas um exercício de transferência linguística, mas uma oportunidade criativa de reinterpretação e reinvenção, onde o significado, a forma e o ritmo do texto original são transformados para ressoar com igual intensidade e profundidade na língua de chegada. Mais notavelmente, Haroldo de Campos, em “Transluciferação mefistofáustica”, chega a postular a ideia de que a tradução possa existir como uma obra de arte autônoma, capaz de substituir e até mesmo superar o texto-fonte.

O pensamento dos irmãos Campos nunca tomou a forma de uma teoria sistematizada, sendo desenvolvido continuamente por meio de ensaios, artigos e paratextos de tradução, com uma variedade de termos e conceitos empregados. No entanto, um conceito que se fixou foi o da “transcrição”, que descreveria esta abordagem criativa da tradução. Um aspecto importante, para os irmãos Campos, era o de justamente deixar o texto traduzido ser contaminado, neste processo de transcrição, pela língua do texto-fonte – elemento denominado como “efeito de transcrição”.

No processo de constituir sua abordagem tradutória, os irmãos Campos resgatam as traduções de Sófocles feitas por Hoelderlin que, devido a uma combinação de sua falta de proficiência com o grego antigo, uma abordagem tradutória genuinamente diferente e – pelo menos segundo seus contemporâneos – o início de um processo de loucura, traduzem imagens e metáforas do grego antigo de maneira extremamente literal. É importante notar, no entanto, que as abordagens de Hoelderlin e dos irmãos Campos são fundamentalmente distintas, não podendo-se dizer que se tratavam de abordagens semelhantes. No entanto, em Hoelderlin os irmãos Campos encontravam

uma relação com a língua estrangeira que buscavam, até certo ponto, tomar como modelo.

O exemplo mais icônico desta relação é a “palavra vermelha” de Hoelderlin, passagem da sua tradução de Antígona em que traduziu o verbo *kalkhádino*, que significa “ter a cor escura da púrpura” (CAMPOS, p. 99), de forma literal, que em sentido figurado denota “estar sombrio, estar mergulhado em reflexões) (CAMPOS, 1977, p. 99). Haroldo de Campos, em uma tradução influenciada por Hoelderlin, verte esta passagem como “Tua fala se turva de vermelho!”.

Foi somente com a modernidade poética que suas traduções foram reavaliadas (CAMPOS, 1977) – Campos via em seu método uma “literalidade exponenciada, a literalidade à forma (antes do que ao conteúdo) do original” (CAMPOS, 1977, p. 98). Naturalmente, esse apelo à forma era muito caro aos irmãos Campos, que enfatizavam a forma tanto em suas traduções quanto em seus projetos poéticos. Haroldo de Campos ressalta, no entanto, que tais operações não são relacionadas aos “barbarismos” ordinários das más traduções, mas sim “um excesso lúcido, um voo que só a aturada perícia artesanal permite ao poeta-tradutor perfazer sem colapso” (CAMPOS, 1992, p.24).

Segundo von Hellingrath, citado por Campos, as traduções de Hoelderlin “são a única via de acesso à palavra e à imagem gregas” (HELLINGRATH apud CAMPOS, 1977, p. 95). Pode-se dizer que tal abordagem tradutória acaba por desnudar e deixar evidente as inúmeras metáforas que compõem qualquer língua, fato que Nietzsche apontou de forma contundente em “Sobre Verdade e Mentira no Sentido Extra-Moral”, metáforas que muitas vezes passam despercebidas aos falantes nativos ou fluentes de uma língua.

Acho que o fato de Hoelderlin não ser um especialista em grego antigo é extremamente relevante – tal abordagem tradutória extremamente literal me lembra, em parte, a experiência de apreender uma língua nova e perceber todas suas metáforas ao se tentar absorver cada elemento das palavras na busca pelo significado. Posso citar alguns exemplos de minha experiência com o persa: decompor a palavra para vizinho, “hamsayeh”, percebendo que se trata da palavra “ham”, “mesmo/a”, e “sayeh”, “sombra”; literalmente “mesma sombra”, ou seja, alguém que compartilha a mesma

sombra com outro. Este mesmo padrão se repete na palavra “hamsar”, que denota “casal” ou “esposo/a”, que acopla “ham” a “sar”, “cabeça” ou “topo”; ou seja, literalmente “mesma cabeça”. Outro exemplo perene na minha memória é o verbo composto “zamin khordan”, literalmente “comer terra”, que denota cair no chão. Um outro verbo composto interessante é “qam khordan”, literalmente comer/beber/tomar mágoa, com o sentido de “se magoar” ou “se afligir”, uma construção muito usada na poesia persa, desde Omar Caïam até Hafiz.

Como afirmado anteriormente, tal abordagem de contaminação linguística pretenderia transpor imagens como estas literalmente para a língua de chegada, em vez de traduzir seu conteúdo semântico de fato. É a ideia por trás da crítica feita por Rudolf Pannwitz aos tradutores de sua época, nessa passagem frequentemente citada:

Nossas versões, mesmo as melhores, partem de um princípio falso. Pretendem germanizar o sânscrito, o grego, o inglês, em lugar de sanscritizar o alemão, grecizá-lo, anglicizá-lo. Tem muito maior respeito pelos usos de sua própria língua do que pelo espírito da obra estrangeira. O erro fundamental do tradutor é fixar-se no estágio em que, por acaso, se encontra sua língua, em lugar de submetê-la ao impulso violento que vem da língua estrangeira (PANNWITZ *apud* CAMPOS, 1977, p. 99).

Como afirmado anteriormente, os irmãos Campos foram tradutores que buscaram particularmente realizar esse tipo de empreitada; Haroldo de Campos afirma, no paratexto de sua tradução do Gênese, o uso de “efeitos de transcrição, que visam a reproduzir, paramorficamente, ora certos giros sintáticos do original, ora certas peculiaridades lexicais; que recapturam aqui uma etimologia de vibração metafórica, ali um jogo paronomástico” (CAMPOS, 1977, p. 23).

Entre tais efeitos de transcrição, podemos citar a tradução de “shamáyim”, normalmente “céu”, como “fogoágua”, sob o argumento de que tal palavra seria um composto de “esh” (“fogo”) e “máyim” (“água”), assim recriando o sentido e imagem que se encontra na etimologia da palavra. Outros efeitos são dedicados a reproduzir ou compensar jogos paronomásticos ou desenhos fonossemânticos – como, por exemplo, a tradução de “thóhu vavóhu” como “lodo torvo”. Em “Transluciferação mefistofáustica”, onde Haroldo de Campos traduz fragmentos de *Fausto*, há o uso de vários desses efeitos – influenciado pelo caráter aglutinativo do alemão, o tradutor cunha palavras como “diabigordos” ou “conjugogesticulante”. Está longe do escopo

desse trabalho fazer um apanhado sistemático das soluções utilizadas, mas cito-as aqui para exemplificar o tipo de efeito em questão.

Me parece que, se, por um lado, a busca por realizar tais efeitos de transcrição pode descambar para “barbarismos” ou “bizarria canhestra” (CAMPOS, 1992), por outro lado, também pode descambar para efeitos desnecessários que arriscam quebrar o efeito ilusionista da tradução. Se feito de uma maneira exagerada, o efeito de transcrição arrisca quebrar a ilusão e trazer atenção ao fato de que não se está lendo a obra original – fato que é sabido pelo leitor, mas constantemente ignorado e relevado –, atraindo atenção e revelando o imenso artifício que é toda tradução. Se este é o objetivo do tradutor, não há nada de errado em si com isso: no entanto, como afirmado anteriormente, por se tratar de uma tradução que busca introduzir estes autores ao polissistema literário brasileiro, essa tradução busca manter essa ilusão.

O que não quer dizer, por outro lado, que não há espaço para efeitos de transcrição nessa tradução. Como afirmado anteriormente, numa tradução de um texto que possui tanta distância temporal e cultural do leitor – somado ao fato da tolerância já maior do leitor brasileiro a elementos estrangeiros no texto –, a *translativity* aceita será maior, o que abre espaço para o uso de tais efeitos, assim como outras escolhas que introduzam, de uma maneira ou outra, o estrangeiro no texto traduzido.

2.6

Conclusão

Este capítulo buscou apresentar o princípio da tradução ilusionista, que norteia a elaboração desta tradução; acredito que, no caso desta tradução, que tem como texto-fonte uma obra tão distante temporalmente e culturalmente como esta, o conceito da tradução ilusionista e o arcabouço geral de *The Art of Translation* oferecem um ferramental robusto para se pensar os objetivos e as características de uma tradução. A ideia de uma tradução ilusionista é especialmente importante para uma tradução como esta, que busca apresentar, praticamente pela primeira vez, estes autores ao público brasileiro. Especialmente, o pensamento de Levý proporciona uma maneira complexa e sutil de se abordar a presença do estranho/estrangeiro numa tradução. Como foi

demonstrado, uma tradução ilusionista não implica em uma estratégia excessivamente domesticante, nem uma adaptação. Uma tradução ilusionista implica num texto híbrido, fruto de uma mistura de escolhas e estratégias tanto estrangeirizantes quanto domesticantes, na concepção de Venuti e Schleiermacher.

No arcabouço de Levý, o que media a tolerância e apreço pelo estrangeiro por uma dada cultura de recepção é o conceito de *translativity*. Como foi discutido, julgo que a tolerância à *translativity* no Brasil é alta, com leitores aceitando e até mesmo valorizando a presença de elementos estrangeiros. No que tange a presença do estrangeiro na tradução, essa tradução é inspirada nas traduções dos irmãos Campos, cujos efeitos de transcrição representam uma maneira particularmente rica de se introduzir e integrar elementos estranhos num texto traduzido.

Assim, a tradução contida neste trabalho é uma tradução ilusionista, que almeja ser lida no lugar do original, mas que, ao mesmo tempo, busca preservar o que é de fato culturalmente estranho no texto-fonte por uma variedade de estratégias, assim como encontrar elementos correspondentes para elementos linguisticamente estranhos que sejam particularmente interessantes. O próximo capítulo busca explorar os fundamentos culturais da poesia persa medieval, assim como algumas comparações com a lírica galego-portuguesa.

3

Capítulo 2: Imaginação e ilusão: as poesias e a poética do mundo islâmico medieval

Este capítulo pretende adentrar na poética que subjaz a poesia persa traduzida neste trabalho, e também estabelecer pontos de comparação com a poética e a poesia medieval europeia mais ou menos contemporânea à poesia persa que é traduzida neste trabalho. Fruto de uma tradição distinta da poética ocidental, a poética islâmica ainda assim tem muitos pontos de contato e aproximação com a tradição ocidental. Depois de uma introdução geral à poética islâmica como um todo, indo do mais geral ao específico, se abordará o desenvolvimento da lírica persa até o estabelecimento do gazal como gênero de poema específico dotado de convenções e *topoi* particulares, não só um esquema formal acompanhado de um tom amoroso. Isto feito, se abordará um pouco a poética dos dois poetas traduzidos neste trabalho.

Antes de tudo, é importante esclarecer o que se quer dizer com o adjetivo “islâmica”: assim como o termo *Islamicate* em inglês, me refiro aqui às sociedades e regiões onde a religião muçulmana foi dominante culturalmente; isto é, o adjetivo não se refere diretamente à religião. O pensamento, filosofia e poética dessas regiões tem, certamente, uma marca indelével do islã, mas, ao mesmo tempo, não necessariamente se resume a ele. Ademais, muitos dos pensadores que contribuíram para o pensamento desses lugares e culturas não eram, necessariamente, muçulmanos.

Muitos dos tradutores que trabalhavam na famosa Casa da Sabedoria de Bagdá, por exemplo, eram cristãos nestorianos, que traduziam textos do grego para o siríaco, e o texto resultante era posteriormente traduzido para o árabe. Outro exemplo notório foi o de Rashid al-Din, vizir dos mongóis no período imediatamente anterior ao de Hafiz e Jahan, que era de uma família judia, tendo se convertido ao islã por volta dos seus 30 anos de idade; ele escreveu o *Jâmi' al-tawârikh* (Compêndio de Crônicas), hoje reconhecido como o primeiro livro de história mundial (MELVILLE, 2012).

3.1

Conceituações sobre poéticas e os fundamentos da poética islâmica

Earl Miner, em *Poética comparada*, estabelece fundações para comparações abrangentes entre as literaturas e concepções sobre literatura de culturas distintas e distantes. Em sua obra, hoje um marco da literatura comparada, Miner critica a predominância de comparações intraculturais:

Na realidade prática, a comparação é predominantemente intracultural, mesmo intranacional. Goethe e Schiller têm sido frequentemente comparados, enquanto Takamura Kotaro e Neruda nunca o foram, até onde sei. Literatura comparada claramente envolve algo mais do que comparar dois grandes poetas alemães, e é algo diferente de um chinês estudar literatura francesa ou um russo ocupar-se de literatura italiana (MINER, 1996, p. 18).

Este trabalho, seguindo na esteira de Earl Miner e também de Julie Meisami, cuja contribuição será exposta mais abaixo, é, em parte, uma pequena contribuição à estes esforços; o objetivo maior aqui é a tradução, mas por meio da tradução também se espera trazer à luz, manipular e analisar elementos de duas poéticas: e, por meio deste ato de tradução, expor pontos de convergência e de divergência entre estas duas culturas literárias, que em muitos momentos entraram em contato; algumas vezes pacífico, outras vezes violento.

Miner, então, afirma que há três grandes categorias para as poéticas do mundo: mimética, afetivo-expressiva e narrativa; cada uma baseada num dos tradicionais gêneros da poesia: drama, lírica e épica. A poética mimética, segundo Miner, baseia-se na imitação da realidade, onde a literatura é vista como um espelho que reflete o mundo exterior. Esta abordagem tem sua fonte na *Poética* de Aristóteles, valorizando a verossimilhança e a imitação da realidade; seu nome advém do conceito de *mimesis*, presente em Platão e Aristóteles, cuja exata conceituação em Aristóteles é ainda tópico de intenso debate. Naturalmente, é esta a poética que embasou grande parte da literatura ocidental. A poética narrativa foca na estruturação do texto como uma história, onde a sequência de eventos e o desenvolvimento de personagens são primordiais. Em contraste, a poética afetivo-expressiva enfatiza a expressão dos sentimentos e emoções

do autor fruto de sua experiência da realidade. Miner descreve sucintamente a poética afetivo-expressiva assim:

The world affects the poet, who then is led to expression. That expression then affects other people in the world. The presumptions may seem a bit strange to us, but they have the decided virtue of accounting for the four things that a critical system ideally should comprehend: the poet, the reader, the world, and the expression (MINER, 1978, p. 352).

Miner ressalta o quão raro é ter uma poética baseada na *mimesis*: o caso da poética ocidental é uma exceção histórica advinda do fato de que Aristóteles, uma figura crucial na filosofia ocidental, baseou sua poética no drama – um gênero que ele preferia à épica. Segundo Miner, todas as outras poéticas ao redor do mundo se baseiam na lírica. Esta especificidade histórica fez com que textos oriundos de outras culturas fossem interpretados com vieses particulares, geralmente enfatizando a relação do texto com a realidade; mais especificamente, o modo como o texto representa, ou seja, mimetiza, a realidade.

Como afirmado acima, o exato significado de *mimesis* em Aristóteles ainda é objeto de debate; é um termo introduzido por Platão como denotando a imitação, reprodução, da realidade, mas que nunca chega a ser definido explicitamente por Aristóteles em sua *Poética*, um texto de difícil interpretação e leitura. Em Platão, a *mimesis* geralmente tem uma conotação negativa, devido ao desgosto platônico pela cópia, que tende a ser inferior à forma ideal (KAUFMANN, 1992). Walter Kaufmann critica a tradução de *mimesis* como simples imitação, apontando sua inadequação se levarmos em conta o contexto variado em que é empregado: por exemplo, Aristóteles afirma que não só a tragédia e a comédia funcionam pela ação da *mimesis*, como também o ditirambo e a música tocada na flauta e na lira. Como afirma Kaufmann:

Aristotle not only classifies most flute and lyre music as mimesis; he actually argues that music surpasses all other arts in its power of mimesis [Politics 8.5: 40a]. Rhythms and melodies create-let us say-striking images "of anger and mildness, and also of courage and temperance and all their opposites and the other moral qualities [ethikon, or: ethon]"; "visual works of art are not representations of character," but in music we find *mimemata ton ethon*, which H. Rackham, whose translation I have just quoted, renders none too consistently as "imitations of character."

The Greeks did not distinguish as sharply as we often do between imitating, creating striking images - to use the phrase I introduced in paraphrasing Aristotle - and

expressing. In English it would be a solecism and misleading, if not wrong, to say that music imitates anger or courage; and it would scarcely make sense to say that music surpasses the visual arts in its ability to imitate character or moral qualities. Those who would go back to theories of "imitation" in order to enlist Aristotle's authority on the side of attempts to combat romantic theories that speak of expression, creation, and imagination mistake Aristotle's meaning and do him violence (KAUFMANN, 1992, p. 37).

Como veremos mais abaixo, a ideia de *mimesis* foi interpretada pela filosofia e hermenêutica islâmica de uma maneira ainda mais radical; pois, afinal, não havia nenhuma arte dramática na alta cultura islâmica (apesar de existir na cultura popular).

Independentemente das dimensões variadas que podemos interpretar na ideia de *mimesis* em Aristóteles, permanece o fato de que a interpretação que predominou, historicamente, foi a de representação e imitação estrita da realidade, uma hermenêutica que traz dificuldades quando nos defrontamos com poéticas não europeias, ou até mesmo com a poética europeia de outros períodos, como o medieval. Miner enfatiza a dificuldade de se desentrelaçar do pensamento mimético:

Hoje, os ocidentais mais inclinados à teorização negariam que são herdeiros da mimese e que seus pontos de vista são delimitados por suposições miméticas. Há, todavia, sinais indicadores que podem ser arbitrários, no dizer dos adeptos da semiótica. Tais sinais não são neutros. É necessário apenas, lendo ou escutando, proceder como uma sentinela alerta às palavras-chave. Ao se ouvir "representação", "ficção", "origem", ou "originalidade", "literariedade", "unidade", "enredo", ou "caráter", logo se percebe que se está falando de mimese. ("Representação", *representation* e *Darstellung* são particularmente reveladoras.) Alguém poderia objetar que esses termos não são particularmente miméticos, mas simplesmente expressões de uso geral. Nada poderia ser mais eurocêntrico. São precisamente termos que não são usados por ninguém, a não ser por aqueles cujas pressuposições continuam a ser miméticas (MINER, 1996, p. 46–47).

Para endossar o argumento de Miner, é válido notar que dentre as palavras-chave citadas acima, “unidade” é uma que se tornou particularmente problemática quando aplicada à poesia persa: estudiosos e tradutores orientalistas do século XIX em diante, adotando uma perspectiva chamada de “molecular” ou “atomística”, frequentemente criticaram a suposta falta de coesão e unidade na poesia lírica persa, a ausência de uma unidade de representação - outra palavra-chave de Miner. A poesia lírica persa (assim como, potencialmente, a poesia lírica em geral) não tem necessariamente um eu-lírico único, mas sim uma polifonia de vozes que informam a lírica (MEISAMI, 2003).

Devido ao viés mimético ocidental, a poesia lírica frequentemente é interpretada como representando o ato de fala de um indivíduo (CULLER, 2015), como se fosse um monólogo dramático feito por uma personagem numa montagem teatral. Como enfatiza Culler, esta abordagem traz severas limitações:

the reader looks for a speaker who can be treated as a character in a novel, whose situation and motives one must reconstruct. This model gives students a clear task but it is extraordinarily limited and limiting. It leads to neglect of the most salient features of many lyrics, which are not to be found in ordinary speech acts—from rhythm and sound patterning to intertextual relations (CULLER, 2015, p. 2).

No entanto, como afirma Meisami (2003), não se trata de simplesmente abandonar completamente o uso de termos como “unidade”, mas sim os focar de uma maneira adequada à poética daquelas culturas: afinal, especialmente no caso das culturas europeias e islâmicas do medievo, muito do arcabouço filosófico e religioso era compartilhado ou tinha origens comuns – geralmente na filosofia grega e na religiões abraâmicas.

Voltando à questão da mimese e a herança aristotélica, é importante dizer que mesmo a poética ocidental não é exclusivamente mimética: Miner ressalta que a descrição mais apta para a poética oriunda da Europa em determinados momentos da história literária é mimético-afetiva, graças em parte, segundo Miner, à infusão afetivo-expressiva que Horácio conferiu à poética europeia (MINER, 1996). Não há como deixar de ver semelhanças entre as cantigas de amigo da lírica galego-portuguesa e o gazal persa. Como um exemplo mais específico, Franklin identifica *topoi* semelhantes ao dos poemas de “alba” da lírica provençal, onde amantes lamentam sua separação frente o raiar do dia, na poesia de Sa’di (LEWIS, 2010). Notamos neste exemplo, também, as diferenças: na lírica trovadoresca há casos de poemas com vozes atreladas a personagens distintos, como o vigia que auxilia os amantes e os próprios amantes, e na prática performática trovadora frequentemente ocorria destes poemas serem falados ou cantados com cada jogral tomando o papel de um destes personagens; em contraste, o mesmo não ocorre na poesia persa, onde as vozes não são claramente delineadas.

Quais eram, então, as concepções acerca da poesia no medievo islâmico? A literatura⁵, especialmente a poesia lírica, não só no mundo islâmico como também na Europa, estava intimamente ligada à ética e à retórica (MEISAMI, 2003), uma associação que remonta à antiguidade clássica, onde uma das funções da lírica era justamente educar e formar cidadãos (CULLER, 2015); dentro do contexto da corte persa, uma das funções esperadas da poesia era a de instrução moral (BRUIJN, 2009). Essa associação pode parecer estranha à primeira vista, mas basta pensarmos nos dois principais modos da lírica, a encomia e o vitupério: a primeira visa louvar o que é louvável, para que sirva de modelo, enquanto a segunda visa condenar o condenável, para que seja evitado. É impossível não identificar uma dimensão ética na lírica hafiziana, que condena os ascetas e hipócritas e louva os libertinos e devassos – naturalmente, o discurso ético na lírica persa é estetizado, se amalgamando e se tornando indissociável da função estética do poema.

Quando a *Poética* de Aristóteles foi traduzida e recebida dentro da filosofia árabe, onde era vista como parte do *Organon*, a coleção de obras aristotélicas sobre a lógica e a dialética, a tragédia e a comédia eram frequentemente equacionadas ou traduzidas, pelos filósofos do mundo islâmico, à encomia e ao vitupério, respectivamente⁶.

É importante ressaltar, também, que embora a poética islâmica não seja mimética, isto é, não busca reproduzir ou imitar a realidade, isso não quer dizer que ela não possui nenhuma relação com o mundo e com o seu entorno. Na verdade, para a filosofia e teologia islâmica (e o mesmo se aplica às doutrinas cristãs), era justamente

⁵ É importante notar que, especialmente no mundo persa, não havia um termo específico para literatura, que englobasse poesia e prosa. A poesia (*she'r*) era a arte literária por excelência, e a literariedade de uma obra em prosa era proporcional ao quanto se aproximava da poesia.

⁶ Borges, em *A Procura de Averróis*, imagina a dificuldade do filósofo ibn Rushd (chamado de Averróis na Europa) ao ser confrontado com esses termos estranhos:

Na véspera, duas palavras duvidosas o detiveram no princípio da *Poética*. Essas palavras eram tragédia e comédia. Encontrara-as anos atrás no livro terceiro da *Retórica*; ninguém, no âmbito do Islã, atinava com o que queriam dizer. Inutilmente fatigara-se nas páginas de Alexandre de Afrodísia, inutilmente compulsara as versões do nestoriano Hunain ibn-Ishaq e de Abu-Bashar Mata. Essas duas palavras arcanas pululavam no texto da *Poética*; impossível evitá-las.

Ao final do conto, Averróis concretiza seu “erro”, incapaz de imaginar algo que, como a tragédia e a comédia, não existe em seu horizonte cultural; ao mesmo tempo, Borges admite o próprio ilusionismo da ficção ao tentar imaginar a vida e interioridade de um homem que viveu séculos antes.

a reflexão afetivo-expressiva da lírica que permitia um verdadeiro conhecimento do mundo. A realidade, para o medievo, não era resumida à sua aparência e lógica superficial, só podendo ser verdadeiramente conhecida após contemplação e reflexão, que revelariam as relações profundas entre as coisas, revelando assim, também a ação de Deus, o criador do mundo. Como explica Meisami:

The medieval poet does not, so to speak, turn his back on the “real world” and its particularities; but for him, reality does not lie in those particularities. (It is our “reality” that is made up of particularities, organized, if at all, only by the laws of physics, which also determine our mode of perception; it is we who, quite literally, possess an “atomistic world-view”.) Particularities – *visibilia* – are signs which point to the realities – *intelligibilia* – behind them; the medieval world was filled with such signs: all created things, including language itself. The sign-system that was creation was paralleled, in poetry, by a system of imagery that revealed, through language and by analogy, the correspondences not only between the earthly and the divine, but between the various systems within the created world itself (MEISAMI, 2003, p. 8).

Em paralelo ao afirmado por Meisami acima, Nezâmi de Ganje, na introdução ao seu poema *Makhzan al-asrâr*, do século XII, afirma que a poesia, como arte, não se preocupa com a matéria, mas que usa todos os elementos do cosmos como sua matéria prima (BRUIJN, 2009). Finalmente, também cito a seguinte definição e explicação acerca da poesia lírica feita de dentro do campo de estudos persas por Domenico Ingenito, que define a lírica dentro do contexto da poesia de amor, dominante no gazal persa:

Lyric poetry can be considered a literary mechanism that aims at reproducing the self's thirst for an object of desire within the virtual space of artistic fictionality. The aesthetic success of such a mimetic mechanism – almost entirely focused on the expression of one's innermost feelings – relies on the display of virtual sincerity. I say virtual sincerity because the main structural interaction informing a love poem is built upon a relationship between an abstract "I" (the lover) and a "you" (the beloved, also addressed in the third person) and withal delivered by a lover that is sincere and independent of the author's real intentions, beliefs, and feelings. The reader is urged to believe (as a suspension of disbelief) in the sincerity of the emotional display, whereas the literary critic (as well as the learned reader) endeavors to unmask the song's secret and shed light on the multifaceted mechanisms of fictionality (DOMENICO, 2018, p.183).

3.2

***Takhyil*: A imaginação e o imaginário na poética islâmica**

Se não a mimese, qual era a ideia que impulsionava o pensamento sobre a poesia no mundo islâmico? Seria necessário mais de um livro para cobrir devidamente todo o pensamento sobre poesia existente na tradição islâmica, de modo que esta seção será, necessariamente, incompleta. Além disso, nunca houve a elaboração de uma poética explícita na tradição islâmica, de modo que o pensamento sobre o tópico está disperso numa variedade de obras e filósofos, que possuem interpretações cheias de nuances e granularidades entre si. No entanto, o conceito de *takhyil*, associado ao imaginário e à imaginação, nos oferece uma janela crucial e elucidativa sobre a poética islâmica.

Takhyil é um substantivo verbal da língua árabe que denota o ato de criar uma imagem ou impressão, ou até mesmo uma ilusão. Na filosofia islâmica, se refere à criação, pelo poeta, de uma imagem na mente do ouvinte. Wolfhart Heinrichs destrincha a etimologia e morfologia do termo numa passagem que cito integralmente por esclarecer a associação próxima do termo com a ideia de ilusão e até mesmo delírio:

Morphologically, the word *takhyil* is a verbal noun of the verb *khayyala*. Theoretically, this could be a causative of the verb *khala* "to believe," thus: "to make (s.o.) believe (s.th.)." However, the verb *khayyala* is not, as would be expected in such a case, construed with two accusative objects. The causative interpretation is therefore incorrect. Another rather common function of verbs with doubled middle root consonant is to form denominative verbs, mostly in the sense of producing what the noun denotes. In our case, the noun is *khayal* with the meaning of "image," which, in everyday language, may refer to the following possibilities (note that they all have an element of illusion in them): mirror image, shadow image, dream image, an apparition, a distant obscure shape, and a scarecrow (or "scarewolf"). It may also refer to images in the mind, again mainly illusionary images (HEINRICHS, 2008, p. 1).

Como podemos observar, o substantivo *takhyil* e suas raízes têm conexão com o imaginário, com a ilusão, artifício, sonho e até aparições fantasmagóricas. Dentro do seu uso da filosofia islâmica, Heinrichs define-o mais precisamente como “a evocação de imagens de coisas na mente dos ouvintes por meio da linguagem figurada” (HEINRICHS, 2008); um proferimento poético se caracteriza por sua capacidade de evocar imagens (*idem*). Um termo derivado é *mukhayyil*, que denota o produto do *takhyil*. É importante notar que *takhyil* e *mukhayyil* se referem não ao que é imaginado

o, mas sim o processo pelo que ele ocorre e é causado na mente do ouvinte ou leitor.

Como afirma Cantarino:

Since the Middle Ages both *takhyil* and *mukhayyil* were translated respectively as *imaginatio* and *imaginativus*. This, however, reproduced only in part their real significance in the poetic process. From the linguistic viewpoint alone, *takhyil* goes beyond the categories traditionally connected with the imaginative faculty in man. As a technical term, it does not designate the faculty but the process by which the representation of an image or creation of a state of mind in the listener is realized. In the mimetic process, it is the situation or the poet's discourse rather than the poet himself that is called *mukhayyil*. *Takhyil* is thus the mental process by which the poet can cause his mimetic representations to be imaginative, effective, and creative (CANTARINO, 1975, p. 80–81).

Esta forte ligação entre poesia e o imaginário e a ilusão é algo que se consistentemente se repete dentro da poética islâmica, não só no campo da filosofia como no campo da lógica e gramática árabe, disciplina nativa (isto é, que se desenvolveu, a princípio, sem influência da filosofia grega, e muitas vezes rejeitava-a ativamente) fortemente ligada à hermenêutica do Corão (HEINRICHS, 2008). A ligação entre a poesia e o ilusório também pode ser identificada numa antiga máxima da poesia árabe: “a melhor poesia é aquela que mais mente”.

O primeiro filósofo do mundo islâmico a propor uma visão mais estruturada acerca da poética foi Alfarábi; além de seu estudo sobre a poética, que na verdade é uma de suas menores obras, o filósofo foi o primeiro pensador do mundo islâmico a apresentar a filosofia como um sistema coerente, sendo o fundador de toda uma corrente de pensamento que buscaria conciliar a teologia e hermenêutica islâmica com o pensamento dos gregos. Devido a sua influência, era chamado de “segundo mestre”, o primeiro sendo Aristóteles. Alguns detalhes de sua biografia servem para ilustrar o caráter diverso do mundo islâmico: de origem turca ou persa, nasceu no Corasão, atual Cazaquistão, em Bagdá estudou com o tradutor cristão Abu Bishr Matta, responsável pela tradução de várias obras de Aristóteles, incluindo a *Poética*; posteriormente, se radicou em Damasco, e suas obras foram escritas em árabe.

Em seu *Tratado da Poesia*, al-Fârâbi, ou Alfarábi, procura conciliar suas próprias observações sobre a poesia árabe com a poética aristotélica, definindo a poesia como o discurso que usa a imitação para evocar imagens mentais no ouvinte ou leitor,

despertando determinada emoção e/ou reação nele. Como seria de se imaginar, Alfarábi não concebe a imitação como uma reprodução da realidade – afinal, esta concepção dificilmente se ajustaria ao lirismo afetivo-expressivo da poesia árabe; a imitação de Alfarábi é a metáfora, o ato de representar uma coisa por meio de outra. O proferimento poético tem o objetivo de influenciar o ouvinte, ligando-o à ética e à retórica: associação comum no período medieval, como afirmado mais acima. Heinrich resume a esquemática de Alfarábi sobre o discurso poético da seguinte forma:

The poetic text uses imitation toward its topic and evocation of mental images toward its recipient. I.e., it "imitates" its topic, whether thing or fact, by using a similar thing or fact to serve as simile, metaphor, and/or analogy, this similitude being either attractive or repulsive; it thus produces, in the mind of the recipient, images that prompt the recipient to aspire to, or recoil from, what is being described, without first forming an assent (*tasdiq*) to the proposition offered (the truth or falseness of the poetic statement being irrelevant) (HEINRICH, 2008, p. 6).

Um dos filósofos que deram seguimento ao pensamento alfarabiano foi Ibn Sina, conhecido como Avicena, provavelmente o mais famoso filósofo islâmico. Avicena mantém a ideia de *takhyil*, a evocação de imagens na imaginação do ouvinte, como aspecto central da poesia. No entanto, Avicena busca adequar o esquema de Alfarábi ao que de fato observava na poesia islâmica; assim, no pensamento de Avicena a linguagem figurada não é o único meio pelo qual a evocação de imagens ocorre. Em particular, Avicena ressalta o “encanto e o prazer”, que também são capazes de evocar imagens de forma expressiva e emotiva. De fato, a ideia do encanto que a poesia produz no ouvinte é também outro fator recorrente e crucial da poética islâmica, tanto dentro da filosofia quanto da hermenêutica do Corão, como ressalta Lara Harb (2020).

É importante ressaltar que a ideia de imaginação, aqui, não se refere à imaginação, de maneira mimética, de dado objeto ou coisa por meio de metáfora ou outra linguagem figurada, como afirma Meisami:

The notion of imagination as one of the essentials of poetry must therefore be seen as relating to the specific way in which words operate on the mind to convey the “idea”, the *ma'nâ*. In this operation, it is not the object represented which is of primary importance but its significance; the process of *takhyil* explores, clarifies, and represents this significance through finding the best means through which to create an imaginative impression (MEISAMI, 2003, p. 25).

Como afirmado anteriormente, este trabalho não pretende exaurir a discussão acerca da importância de ideias sobre imaginário e ilusão na poética islâmica, mas sim introduzir e exemplificar a sua importância; tais ideias são cruciais para entender os princípios subjacentes à poesia lírica persa. Como podemos observar, a poética islâmica enfatiza muito mais os aspectos afetivos-expressivos da poesia; mesmo quando aspectos miméticos existem num dado pensamento, como no caso da poética aristotélica, a sua adaptação para a realidade da poesia islâmica implicou, necessariamente, numa reinterpretação do conceito de mimese para que o pensamento aristotélico pudesse fazer algum sentido quando aplicado à poesia islâmica.

3.3

Ruínas reimaginadas: imitação e transferência genérica na poética islâmica

Nesta última seção dedicada aos fundamentos da poética islâmica, antes de adentrarmos nos aspectos mais específicos da lírica persa e do gazal, explorarei outro aspecto da poesia islâmica que expressa o caráter autorreferencial e convencional – no sentido de adesão a convenções de um determinado gênero poético e da presença de *topoi* comuns a todo este gênero – da poesia árabe e persa.

Em *L'Auteur et ses doubles* [“The Author and his doubles”]⁷, o escritor e acadêmico marroquino Abdelfattah Kilito evoca um dístico do poeta pré-islâmico ‘Ântara para iniciar suas reflexões acerca da relação da poesia islâmica clássica com a poesia passada e a sua imitação e reinvenção: “Os poetas deixaram algo por ser glosado? / Ou por acaso conhecestes a casa após ter-se iludido?”⁸ O poeta, defronte do assentamento abandonado de sua amada, segue a descrever suas ruínas e as reimagina; tal motivo já se tornara comum e recorrente na poesia islâmica como um todo. Kilito afirma sobre as perguntas de ‘Ântara:

⁷ Referencio aqui a versão inglesa, traduzida por Michael Cooperson.

⁸ Tradução de Mamede Mustafa Jarouche.

Contrary to appearances, 'Antara's two questions are closely linked and perhaps even redundant. Neither permits an answer, as if the answer were either obvious or, on the contrary, impossible to articulate. The poet's question about the encampment follows the query about his predecessors — the poets of yesteryear and long ago, his dead ancestors. The encampments are abandoned and the poets have departed. The melancholy archaeologist 'Antara reconstructs the letter forms of the desert spaces and deciphers the topography of the poetic discourse traced by his predecessors. His sort of poetry inevitably speaks of the old encampments gradually being effaced by the wind and rain. The abandoned campsite that Antara recognizes and reconstructs resembles all the encampments ever carved into the soil by departing lovers and absent poets. Much frequented, the path he must follow is already well trodden: he has only to place his feet inside half-seen ancient footprints.

In the first verses of the Iliad, Homer invokes the assistance of the Muses. 'Antara for his part invokes the "poets" of the past, the voice of his predecessors, without which no poem may be spoken, or indeed anything said at all. At the beginning of the poem — or rather, at the very beginning of poetry itself — we find a concern for repetition and imitation. The Arabs at the dawn of their history in the sixth century were already hearkening back to an earlier and originary dawn, now lost and effaced (but for its traces), that, for 'Antara, still hovered as a living presence. His own poetry — which we tend to regard today as the first rays of daybreak — already marks the descent into twilight (KILITO, 2001, p. 9–10).

Como demonstra Kilito, este duplo gesto, que olha para os poetas passados e, ao mesmo tempo, reimagina e imita as ruínas que deixaram, encapsula a relação da poesia islâmica consigo e seus poetas canônicos, cujas ruínas são constantemente imitadas, reimaginadas e reconstruídas diferentes a cada vez, filtradas e alteradas pelo imaginário de cada poeta, um ilusionista que imprime sua digital numa tradição literária que é tão autorreferencial.

Nessa relação de reverenciar o passado e ao mesmo tempo reinventá-lo, chegamos, séculos depois, a Abu Nuwâs (filho de um pai árabe e de uma mãe persa), o primeiro grande poeta urbano da tradição islâmica, que substitui o discurso heroico e marcial das ruínas do assentamento pelo desespero do eu-lírico que encontra as ruínas da taverna onde bebe vinho. Esta mesma imagem chega até Hafiz de Chiraz, que descreve a alegria e gratidão do seu eu-lírico ao encontrar a taverna, anteriormente fechada, aberta; imagem que referencia tanto o seu próprio universo mitopoético quanto, possivelmente, a realidade da sua cidade: “Graças a Deus encontro, hoje, a porta da taverna – sim, / lá, onde eu sacio a sede – completamente aberta – sim.”

A canonização de poetas pré-islâmicos como ‘Ântara e Chânfara e a fixação desse tipo de poesia como o modelo ideal de poema ocorreu bem cedo na história do

mundo islâmico; tal processo se deu em conjunto com o próprio estabelecimento do texto do Corão. Como era necessário fixar o significado do texto sagrado e impedir que ele variasse conforme as mudanças na língua, a gramática e léxica do árabe foi estudada usando como base e modelo a poesia pré-islâmica⁹. Este contexto de formação fez com que a poesia islâmica tendesse a ter uma predominância de convenções de gênero, o que por si já é uma característica comum na poesia lírica.

No entanto, se os poetas houvessem meramente repetido os versos dos antepassados, jamais haveríamos chegado do assentamento abandonado dos poetas pré-islâmicos à taverna de Abu Nuwâs e Hafiz: de reimaginação em reimaginação, de ilusão em ilusão, a paisagem foi alterada. Uma anedota relatada por Kilito é bastante emblemática da relação da poesia islâmica com a imitação de poemas canônicos: Abu Nuwâs, pediu permissão ao seu mestre, Khalaf, para começar a escrever poesia. Khalaf lhe disse que primeiro teria que memorizar 1000 poemas da poesia árabe clássica; e Abu Nuwâs, depois de muito tempo de estudo, fez isso e recitou os poemas a seu mestre, pedindo-lhe novamente permissão para começar a escrever. Para a surpresa do aprendiz, seu mestre negou-lhe novamente o pedido, dizendo que agora Abu Nuwâs precisava esquecer todos os 1000 poemas que havia decorado. Abu Nuwâs passou ainda mais tempo em isolamento até que havia esquecido todos os poemas, e voltou para o seu mestre, que enfim lhe deu permissão para escrever poesia – ou seja, para escrever, o poeta precisa aprender a esquecer. A importância da memorização dos versos antigos também aparece nos escritos de Nezâmi-Aruzi, já escrevendo no contexto de uma tradição literária persa, que afirmou que todo poeta persa precisa memorizar mil dísticos dos poetas antigos e dez mil dos poetas posteriores (BRUIJN, 2009).

Meisami denota este fenômeno como uma tradição de transferência genérica, que também acarreta um processo de abstração e de intensificação da autorreferencialidade do texto; os poemas são e habitam seu próprio mundo. A mera menção a um tropo –

⁹ Até que ponto a poesia pré-islâmica é, de fato, pré-islâmica, é objeto de intenso debate. Independentemente do caso, é inegável o status canônico desse *corpus* para os poetas e críticos do período medieval.

como os cachos do amado, as ruínas do acampamento, o vinho e a taverna – faz ecoar as associações àqueles tropos, sem necessidade de que eles sejam explicitamente citados, revivendo antigos poemas. Como afirma Meisami:

Topics and motifs which in earlier poetry were essentially concrete (though often none the less symbolic) undergo a process of abstraction, of textualization; the world of the poem closes in upon itself, it relates primarily to other texts. Generic topics become both increasingly allusive and infinitely combinable, so that the very mention of one – for example, the beloved's night-black curls – evokes a host of associations (dark obscuring light; snares for the heart; fetters for madmen; separation and withdrawal of favour, and so on) which, as the products of a long process of development, need not be explicitly stated to be understood (MEISAMI, 2003, p.50).

A imitação e a lembrança da poesia passada se dão pelo véu do esquecimento, ocupando um lugar quase adjacente ao sonho; os poemas esquecidos se tornam, eles mesmos, as ruínas espalhadas pela mente do poeta, que são reorganizadas e reimaginadas. Como conclui Kilito:

Poetic creation reorganizes the wreckage, and in rebuilding, it refashions. Working from the fragments the demolition has left behind, the poet carries out the task of creation: he does away with the old forms and creates new forms out of the chaos of materials scattered before him. (...) The poet, as we have seen, must learn to forget, whereas the auditor for his part must fail to discern the history of the poem that falls upon his ears. (...)

To the similes of the ancient critics we may add another: poetry is the scene of successive incarnations and subtle reincarnations. Every poem has lived before, and not even the most diligent efforts to revive its memory can unearth more than a few scraps of its unique, irreplaceable, and glorious past. But these vestiges sometimes suffice to reveal the past life of the poem, just as surprising and curious as the past life of a word (KILITO, 2001, p. 15–16).

Assim, entendemos a vital importância das convenções, imagens e *topoi* já estabelecidos no gênero da poesia lírica para cada poema individual; a originalidade e genialidade do poeta desta tradição não está na invenção de novas formas inteiras ou no uso de imagens e metáforas completamente novas, mas sim em como ele ou ela vai sutilmente alterar, reconfigurar e reimaginar os elementos já usuais, tornando-os seus e realizando, assim, uma nova ilusão as ruínas das antigas.

3.4

A poesia persa clássica

A poesia persa clássica é uma tradição que durou cerca de mil anos, dos meados do século VIII até o XIX, quando novas formas poéticas, de origem ocidental, entraram no sistema literário iraniano. Em uma breve caracterização, pode-se dizer que é a poesia que segue o sistema prosódico persa *aruz* (explicado no próximo capítulo), adotando também os esquemas formais e gêneros estabelecidos dentro da tradição; para citar os mais importantes: o *masnavi*, poema narrativo com origem na épica, dotado de dísticos cujos versos rimam entre si; *qaside*, poema panegírico longo monorrímo; gazal, poema de amor breve (que também pode ser panegírico), também monorrímo; *robâ'i*, ou quadra, poema de dois dísticos de caráter epigramático. Geograficamente e culturalmente, foi uma tradição que se espalhou muito além dos limites do atual Irã e também do que associamos aos impérios persas pré-islâmicos, se estendendo e influenciando também as terras que hoje compreendem a Turquia, o Afeganistão, Uzbequistão, Turcomenistão e Índia.

Diante da imensidade temporal de tal tradição, houve várias tentativas de subdividi-la em períodos ou estilos. A vertente com mais impacto, oriunda do Irã do século XIX, é a de dividir a tradição em três grandes estilos, correspondentes a momentos históricos; são eles: (1) O estilo de Corasão (*sabk-e Khorâsâni*), a alvorada da poesia persa nas cortes da região de Corasão, onde predominou o panegírico *qaside*, tendo seu ápice no *Shahname* de Ferdowsi, o Livro dos Reis. (2) O estilo do Iraque (*sabk-e Erâqi*), assim denominado devido à percepção de que esse estilo se desenvolveu conjuntamente com um deslocamento das cortes e dos centros de poder para o chamado Iraque persa (*Erâq-e ajam*, região que hoje compreende grande parte do Irã). Esse estilo é caracterizado pelo desenvolvimento e estabelecimento do gazal como forma própria, se tornando o poema lírico dominante na poesia persa. É o estilo associado a Hafiz, Jahân e Sa'di, entre outros. Durante o período do estilo do Iraque também se tornou mais comum a temática mística na poesia, com o léxico poético se tornando permeado de metáforas e metonímias místicas, particularmente aquelas

associadas ao sufismo. Finalmente, (3) há o estilo indiano (*sabk-e Hendi*), que se inicia em meados do século XV-XVI, correspondendo com o estabelecimento do Império Mogol no subcontinente indiano e, em paralelo, a ascensão da dinastia Safávida no Irã, menos generosa com patronagem do que dinastias anteriores, fazendo com que muitos poetas partissem para as cortes mogóis. É caracterizado por uso de linguagem menos estilizada e maior complexidade imagética (BRUIJN, 2009). Os críticos da época do desenvolvimento do esquema dos três estilos afirmavam que o estilo indiano havia perdido a simplicidade e potência do estilo dos estilos anteriores, se tornando mais superficial e artificial.

Este esquema é longe de ser perfeito, no entanto, sendo criticado por não capturar a diversidade e variedade de tendências dentro de cada período; sua caracterização do estilo indiano foi particularmente criticada por se encaixar num movimento maior de “retorno literário”, que advogava um retorno da poesia persa ao Irã e à suposta simplicidade do estilo do Corasão. Não cabe aqui litigar ou analisar a questão de periodização ou classificação de estilos; mas é importante dizer que esta seção focará principalmente nos elementos que levaram ao desenvolvimento do gazal durante os séculos XII-XIV, período que tradicionalmente é associado ao estilo do Iraque.

A poesia persa clássica nasce após um período de relativo silêncio de escrita na língua persa, ocasionado pela queda do Império Sassânida e a conquista de seu território pelo Califado Ortodoxo. A língua dominante, ou pelo menos oficial, do Império Sassânida, era o persa médio, que possuía tanto uma variante formal e escrita denominada de *pahlavi*, língua de corte também usada para a administração imperial e para a religião, quanto uma variante vernacular denominada de *dari*. Após a conquista, a língua cai em desuso na sua forma escrita e é substituída pelo árabe, que se torna a língua dominante para assuntos de Estado, religião, filosofia e poesia. O persa permaneceu, ao que parece, na forma vernacular do *dari*; durante cerca de dois séculos, o material escrito em persa é pouquíssimo, não havendo muitos manuscritos remanescentes; no entanto, a língua continuou sendo usada, sofrendo várias mudanças e uma injeção de léxico árabe que culminou na formação do persa novo ou persa moderno, língua que, com algumas mudanças, é a que continua sendo falada até hoje. Como afirma Bruijn (2009), é difícil não achar paralelos com a Europa, com a

decadência do império romano e seus Estados sucessores (especialmente o Império Carolíngio), o fortalecimento de reinos autônomos e o uso dos vernáculos para escrever poesia, em detrimento do latim.

É difícil precisar o momento de nascimento da poesia persa, mas pode-se dizer que ocorreu nos meados do século XIX, e seu nascimento está atrelado a uma maior autonomia nos reinos e cortes do extremo leste do califado abássida, na região do Corasão; cortes essas que viam na língua e na poesia uma forma de se afirmar perante o centro árabe; reis e governantes que olhavam com nostalgia para os tempos dos impérios persas. Ao que tudo indica, não havia uma tradição literária grande no persa médio — ainda que existisse poesia, ela parecia estar severamente subordinada à religião e aos ritos do Estado (BRUIJN, 2009). Não havia, por exemplo, um termo exclusivo para poeta e para poesia, somente para menestrel (*khonyâgar*); os dois termos adotados pelo persa moderno, *she'r* e *shâ'er*, advém do árabe. Assim, os poetas que começaram a escrever em persa tinham como modelo as práticas poéticas da poesia árabe, usando as mesmas formas e muitas das mesmas convenções, *topoi* e imagens, bem como uma adaptação do sistema prosódico árabe, que será abordado no próximo capítulo. Já foi afirmado, inclusive, que a poesia persa e árabe formavam uma única literatura expressa em duas línguas (MEISAMI, 2020).

No entanto, como sustenta Meisami, é um grave erro reduzir a poesia persa à árabe; apesar da clara influência inicial, rapidamente se desenvolveram elementos e tendências particulares, além de uma forma inexistente na poesia árabe, o *robâ'i*. Além disso, há indícios de que a temática amorosa, tão presente na poesia persa clássica, era comum na poesia popular da Pérsia pré-islâmica, havendo indícios, inclusive, de que ela permaneceu até meados do século XIII (LEWIS, 2006).

A alvorada da poesia persa certamente é o *Shahname* de Ferdowsi, um poema narrativo épico, escrita na forma *masnavi*, que conta a história da Pérsia desde seus primórdios mitológicos até a história relativamente recente. Concluído no início do século XI, possui cinquenta mil dísticos, sendo o maior poema épico escrito por um só autor. Ainda que esteja longe de ser o primeiro poema persa, certamente é a pedra basilar do início da poesia persa, sendo imitado, referenciado e citado por poetas até hoje. A analogia mais próxima é a da *Ilíada*, obra à qual já foi comparado. Poetas persas

medievais frequentemente louvam Ferdowsi ou mencionam os vários reis mitológicos persas em seus poemas, como será visto em algumas dos poemas traduzidos nesta pesquisa.

3.5

O *cásida*

No que tange a lírica, o principal poema adotado nos primeiros séculos após o início da poesia persa clássica foi o *cásida* (*qaside*), forma diretamente importada da poesia árabe, na qual o *cásida* era a principal forma lírica, tendo sido altamente desenvolvida desde a poesia árabe pré-islâmica – os versos de ‘*Ântara* citados acima são de um *cásida*. Poesia de corte por excelência, o objetivo estético principal de um *cásida* era louvar um patrono, o tom encomiástico sendo, a princípio, dominante (BRUIJN, 2020a). Comparado com o *gazel*, o *cásida* é um poema mais longo, podendo ter até centenas de versos, geralmente dividido em várias seções, uma delas sendo dedicada à encomia direta do patrono, onde o poeta enumera as virtudes do governante – seu senso de justiça, suas vitórias militares etc. Sua principal característica formal é a monorrima, algo preservado pelo *gazel*, como será visto mais a frente. Apesar de seu objetivo encomiástico, o conteúdo do *cásida* é diverso e variado, como afirma Meisami:

The *qaside* is not a genre but a form, or rather a framework, into which various content Oriented genres—love song (*nasib*, *taghazzol*), description (*vasf*), praise (*madh*), invective (*hajn*), self-praise (*fakhr*), gnomic or ascetic topics (*hekmat*, *zohd*), admonition (*va‘z*), and others—may be incorporated. This flexibility facilitates the *qaside*’s adaptation for uses other than courtly panegyric, elegy (*marthiya*), and invective .

Muitos dos gêneros apontados acima acabam aparecendo, de uma forma ou outra, no *gazel*, que se desenvolve a partir do *cásida*; as seções amorosas e eróticas são particularmente importantes para o *gazel*, formando o cerne do processo de desenvolvimento do *gazel* em um gênero próprio, que será analisado mais adiante. Geralmente situadas no prólogo do *cásida*, nessas seções o eu-lírico lamenta a indiferença ou até mesmo a infidelidade de um amado inominado; motivos que serão incorporados ao posterior *gazel*.

Meisami descreve a estrutura usual de um *cásida*:

A *qaside* typically consists of several parts or movements: an exordium or prelude (*nasib, tashbib*), which is usually a love song (*taghazzol*) or a description (*vasf*), e. g., of a garden, a palace, or a royal feast; a transitional section (*takhallos, gorizgâh*), which leads to the panegyric and normally includes the name of the *mamduh* (the person praised), followed by a few lines of general praise; and the encomium (*madih*), which usually begins in the third person (“he who is,” “he who did,” etc.), then changes to direct address (“O you who ...”). After praising his patron, the poet might incorporate more personal material (*hasb-e hâl*): expressions of gratitude, complaints of poverty, suits of favor, attacks on rivals (*hajv*), reproach (*etâb*), or self-praise (*fakhr*). The *qaside* ends with a *do ‘â*, a prayer for the wellbeing of the *mamduh* (MEISAMI, 2020, p.21-22).

O amado das seções amorosas do *cásida* persa é distinto da amada do *cásida* árabe; as imagens descritas também tendem a ser distintas. Enquanto as seções amorosas do *cásida* árabe muitas vezes se iniciam (como no exemplo de ‘Ântara acima) com o eu-lírico viajando pelo deserto, pensando em sua amada, que é uma dama de uma tribo árabe, o *cásida* persa tende a possuir mais imagens de natureza mais cortês, como um jardim ou um banquete na corte. O amado também, é drasticamente diferente: enquanto o amado do *cásida* árabe é uma dama berbere, no *cásida* persa o amado é geralmente um homem jovem, frequentemente um copeiro ou um turco escravizado¹⁰.

Sabe-se que o *cásida* era declamado na corte em ocasiões especiais, e o prólogo era frequentemente cantado, fazendo parte, assim, da vida na corte e cumprindo uma função social. Um bom poeta era tido como indispensável para qualquer rei de que almejasse ser grande, ao contar ao mundo sobre seus feitos e suas qualidades. Um bom poeta podia não só alavancar a reputação de seu senhor como também até mesmo influenciar o comportamento do mesmo, ao estabelecer, por meio da poesia, ideais a serem seguidos. Por meio da manipulação da rica imagética da poesia persa, um *cásida* podia ser usado para sutilmente criticar o governante, bem como posicionar o poeta politicamente.

¹⁰ Desenvolveu-se a prática, no mundo islâmico, de governantes terem escravos militares, devido à maior lealdade desses regimentos, cuja única conexão com o local era com o governante. Devido à proibição de se escravizar pessoas que estivessem dentro do território islâmico (*dar al-estlâm*), era comum a captura de pessoas das tribos nômades dos Balcãs e das estepes da Ásia; pessoas originárias destas últimas, especialmente, eram denominadas genericamente de turcas.

3.6

O gazal

O *cásida* nunca chegou a sair de moda completamente, mas, a partir do século XII, começa a perder espaço para o gazal, que estava se tornando o poema lírico persa por excelência. Como muito da poesia persa clássica, é difícil precisar o nascimento do gazal; começa a surgir nas antologias poéticas a partir do século XII, o que indicaria seu início no século anterior. Já existia um gazal na poesia árabe, que provavelmente serviu de ímpeto para os primeiros gazais persas; no entanto, como no caso do *cásida*, o gazal persa, desde o início, possui várias características *sui generis* que o distinguem de uma mera imitação do gazal árabe. O gazal árabe, ademais, nunca chegou a se tornar uma forma fixa, como o gazal persa. Bausani afirma sobre as origens do gazal:

The problem of the origin of the neo-Persian ghazal coincides practically with the problem of the origin of neo-Persian poetry. Various hypotheses have been proposed, e.g.: (a) the neo-Persian ghazal originated from the *tashblb* or *nasib* of the Arabic *kasida* [q.v.], isolated from its context and later developed into an independent form (Shibll Nucmani, etc.); (b) its origin lies in Persian folk-songs, antedating Arabic influence (Braginskiy and other Soviet authors). (...) All these hypotheses have their share of truth (BAUSANI, 1991, p.1033).

A questão das origens do gazal é, até hoje, tópico contencioso, já se aventando, inclusive, a possibilidade de influências advindas da poesia chinesa. Essa controvérsia se torna ainda mais complicada se considerarmos o fato de que a própria palavra “gazal” foi usada com significados diferentes por poetas e críticos do mundo islâmico.

Inicialmente, *qazal* denotava qualquer poema, até mesmo uma seção de um *cásida*, que possuísse uma temática amorosa (LEWIS, 2006). Ou seja, um gazal era definido por sua temática, e não por sua forma, o termo sendo usado para se referir até mesmo ao prólogo de um *cásida* com temática amorosa. À medida que a forma do gazal começa a se fixar, a partir das obras de Sana’i e Sa’di – Sana’i, por exemplo, foi o primeiro poeta cujo *divã* continha uma quantidade grande de gazais – (LEWIS, 1995), o termo começa a ser usado cada vez mais para se referir a uma forma fixa, e não a uma temática (LEWIS, 2006).

A partir do século XIII-XIV, então, se firma o gazal como um poema de forma fixa com as seguintes características: é um poema composto por dísticos, possuindo de

5 a 15, com a maioria tendo entre 7 e 10 (BRUIJN, 2020); é um poema monorrímo onde os primeiros dois versos rimam, rimando também todos os versos pares – ou seja, segue o esquema de rimas *aa xa xa xa xa(...)*. Também é usual — se tornando quase obrigatório após o século XIV — incluir o *takhallos*, ou pseudônimo, do poeta, em algum momento do poema, geralmente na última ou penúltima estrofe. Geralmente, cada dístico forma uma unidade sintática e, muitas vezes, uma unidade semântica, também (YARSHATER, 2006). Muitas vezes, há continuidade temática entre um dístico e outro, mas, especialmente em Hafiz, o politematismo se torna comum (*idem*). Mais detalhes acerca dos aspectos formais e prosódicos da poesia persa serão fornecidos no próximo capítulo.

3.6.1

O amor

Em termos temáticos, a temática amorosa é comum, mas não determinante, de um *gazal*. *Qazal*, afinal, é uma palavra de origem árabe cuja raiz significa “fiar” (DE BRUIJN, 2012) – uma metáfora para conversas amorosas ou flerte. A amor e a separação são elementos cruciais do *gazal* com temática amorosa, com a figura do amado tendo grande importância. O eu-lírico geralmente toma a posição do amante, exaltando 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, 2002) – quando é descrito fisicamente, geralmente tem características masculinas e adolescentes. Muitas vezes é um copeiro, escravo ou um turco escravo militar. No entanto, 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 mirabe da mesquita e outros objetos curvos e belos. Segundo Yarshater, a ausência de amadas na poesia persa se deve à possibilidade de o poema constituir um atentado à castidade das senhoras e damas:

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 *gāzals*, 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 Neẓāmi's romances, however, a female beloved could be described with impunity (YARSHATER, 2002, s. p.).

Apesar da indiferença e crueldade do amado, o poeta 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, 2002). O eu-lírico é caracterizado por estar completamente absorto no amor, abandonando a razão, as normas da sociedade e da religião ortodoxa.

A relação amante-amado é análoga à relação poeta-patrono, com o poeta tomando a posição de inferioridade. No entanto, quando aplicada ao *gāzal* persa, gera um estranhamento: enquanto na hierarquia social um poeta está, de fato, numa posição inferior a um rei, sultão emir; quando o amado é um escravo ou copeiro, o poeta está em absoluta superioridade. Esta discrepância entre a realidade exterior e o universo poético do poema enriquece ainda mais a temática de amor desesperado e enlouquecido do *gāzal*.

Como afirmado acima, as convenções do *gāzal* e da poesia amorosa lírica persa são homoeróticas e pederásticas. No entanto, a língua persa em si possui pouquíssimos marcadores de gênero (INGENITO, 2018a). Em termos funcionais, um leitor de persa pode ler um poema e imaginar o gênero que quiser, na maioria dos casos. Conjugado às descrições pouco específicas do amado, isso faz com que “any reader can read in the Persian *gāzal* a description of his own ideal sweetheart” (YARSHATER, 2002).

Naturalmente, 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; especialmente tendo em vista que não há uma maneira aceita ainda no

português, num nível literário, de expressar ambiguidade de gênero, ou gênero neutro. Assim, busco sempre que possível usar termos e construções que deixem o gênero do amado ambíguo. Muitas vezes, no entanto, limitações de sílabas dos versos impossibilitam isto – nestes casos, geralmente traduzo o amado como masculino, seguindo as convenções da poesia lírica persa.

3.6.2 **O vinho**

No gazal, o sofrimento do amor frequentemente leva o amante diretamente à porta da taverna ou ao vendedor de vinho. O vinho é um elemento contrário à religião islâmica que era tolerado nos gazais, 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 (KEYVANI, 2017). Segundo a mitologia persa, teria sido o rei Jamshid o primeiro grande rei dos persas, que inventou ou descobriu o vinho. Apesar da proibição religiosa – fato que é mencionado frequentemente na poesia de Hafiz – nas cortes e centros urbanos, beber vinho era uma atividade social, realizada entre amigos e companheiros, às vezes até ritualizada. Já no início da poesia persa, Rudaki compõe vários poemas de louvor do vinho. Como condiz sua importância literária e cultural, há uma miríade de metonímias e metáforas para vinho na poesia persa; as palavras mais comuns são *bade* – vinho – e *mey* – rubi, em referência à cor do vinho tinto; *khamr*, do árabe, também é usada. Essa temática também remonta ao *cásida* árabe, *khamryia* sendo o termo genérico, na poesia árabe, para um poema com temática anacrôntica de louvor ao vinho.

É ocasional o argumento de que o vinho na poesia persa geralmente tem significado metafórico ou é um elemento meramente estético, sem representar algo que realmente existia. Apesar da natureza afetivo-expressiva da poética persa, onde a poesia não necessariamente se baseia na reprodução da realidade, há bastante evidência para concluir que o vinho da poesia persa era real. Por exemplo, Ibn Battuta relata (com sua desaprovação característica) que durante sua viagem pelo Lorestão, região ao noroeste de Chiraz, seu encontro com um governante local que usualmente bebia vinho,

e que ficou embriagado em sua presença (IBN-BATŪTA, 2016a). Limbert também relata a existência de tavernas, casas de ópio e bordéis na Chiraz medieval (LIMBERT, 2004). No gazal abaixo, traduzido neste trabalho, Hafiz parece atestar a veracidade do vinho de seus poemas:

Graças a Deus encontro, hoje, a porta da taverna – sim,
lá, onde eu sacio a sede – completamente aberta – sim

as jarras gemem, fermentam, repletas com embriaguez
e não contêm alegoria mas a bebida vera – sim

Nas tavernas e adegas, o vinho era frequentemente servido por um copeiro; no gazal, esta figura se torna ou objeto de desejo por parte do eu-lírico ou a figura que vem salvá-lo da mágoa. Historicamente, o vinho era vendido por minorias religiosas como judeus, cristãos e zoroastras. Na poética de Hafiz, o taverneiro é um sábio que dá conselhos ao eu-lírico sobre como lidar com as dores do amor, e a figura do taverneiro é frequentemente associada ao velho mago, um sacerdote zoroastra. Assim, o vinho também é uma maneira de conectar o poema com o passado mitopoético da Pérsia, ao mesmo tempo colocando em foco a relação com a religião islâmica. Em um de seus poemas, Hafiz pede a Deus um vinho que não lhe dê ressaca.

3.6.3

O sufismo e o gazal

Parte da razão do debate em torno da realidade do vinho no gazal, assim como na poesia persa como um todo, advém da infusão do léxico poético persa com metáforas místicas oriundas do sufismo, vertente mística do islã. O sufismo existe desde os primórdios do islã; uma de suas possíveis origens parece jazer num grupo divergente de ascetas do século VIII (HUNWICK, 2000), e uma de suas primeiras santas foi Rabia de Basrah, que viveu durante o século VIII; há inclusive, poemas atribuídos a ela.

O sufismo afirma tanto uma imanência quanto uma transcendência divina (ALMOND, 2004): Deus não é encontrado somente na observância externa dos

ditames religiosos, mas também numa busca interior que envolve, entre outras coisas, um processo de autoaniquilação do ego do indivíduo. Apesar de também possuir um aspecto mais formal e teológico, o sufismo enfatiza muito mais a experiência direta de comunhão com o divino no lugar da racionalidade da religião tradicional. Longe de ser uma doutrina centralizada e unificada, há uma variedade de ordens, que enfatizam maneiras diferentes de se chegar ao estado de comunhão com o divino. O uso da música e do canto é comum, especialmente com a repetição de certas frases ou refrões, como acontece em poemas de Rumi; por meio desses e outros métodos, o sufi chega a um estado de êxtase e de amor por Deus, sentindo também o amor divino. Ibn Batutta, que viajou por *Fars* na mesma época em que Jahan e Hafiz estavam vivos, relata práticas mais heterodoxas ainda:

When the afternoon prayers had been said, drums and 5 kettle-drums were beaten and the poor brethren began to dance. After this they prayed the sunset prayer and brought in the repast, consisting of rice-bread, fish, milk and dates. When all had eaten and prayed the first night prayer, they began to recite their dhikr, with the shaikh Ahmad sitting on the prayer-carpet of his ancestor above-mentioned, then they began the musical recital. They had prepared loads of firewood which they kindled into a flame, and went into the midst of it dancing; some of them rolled in the fire, and others ate it in their mouths, until finally they extinguished it entirely. This is their regular custom and it is the peculiar characteristic of this corporation of Ahmadi brethren. Some of them will take a large snake and bite its head with their teeth until they bite it clean through (IBN-BATTŪTA, 2016b, p. 274).

Os sufis, que veem o amor por Deus como condição necessária para progredir misticamente, encontraram na temática amorosa dos poemas persas e árabes um espelho de como é o amor por Deus: absoluto, incondicional, desesperado e, muitas vezes, aparentemente não correspondido. Assim como o amante profano, os sufis precisam ter lealdade ao seu amado, sem se deixarem ser distraídos pela mundanidade, que os tira do caminho.

O sufismo encontrou solo bastante fértil no Irã medieval, onde sua relativa heterodoxia era mais aceita por uma região que já tivera uma tradição religiosa forte anterior na forma do zoroastrismo. Segundo Yarshater, “Gnostic religions such as Manichaeism, and the spread of Buddhism in eastern and northeastern Iran in pre-Islamic times may have prepared the ground for adopting and developing mystical sentiments” (2002, s.p.). Especialmente após a invasão mogol e o fim do califado,

quando o Irã e regiões mais ao leste, controladas pelo Ilcanato mogol, se tornam menos subordinados ao centro da religião islâmica. Os próprios reis mogóis começam a manter mestres sufis como conselheiros, e em cidades como Chiraz, mestres e grupos sufis eram comuns e aceitos.

Assim, já no século XII, Sana'i começa a utilizar as formas e gêneros da poesia persa para escrever poemas com significados místicos; especialmente o gazal, que estava começando a ser reconhecido como forma, e o *masnavi*, forma que outrora era reservada para a poesia narrativa, especialmente a épica. Seu *Hadiqa* usava a forma do *masnavi* para, com o auxílio da poesia, transmitir conhecimento místico, tal função educativa dividindo espaço com a função estética do poema. Seus poemas serviram de modelo para vários poetas sufi posteriores como Rumi, Attar e Jâmi (BRUIJN, 2012).

Os poetas místicos, especialmente os que escreviam gazais, se valiam do mesmo léxico poético amoroso da poesia persa, com o poeta indicando, alguns de maneira mais explícita e outros menos, que o significado pretendido era o sufi e não o profano. Muitas vezes, também há o uso de palavras e conceitos específicos ao sufismo. Ehsan Yarshater também argumenta que a interpretação sufi poderia servir de proteção para poetas que simplesmente queriam escrever poemas profanos, mas buscavam escapar de censura e acusações de devassidão ao afirmar que seus poemas eram sufis (YARSHATER, 2002).

Ainda assim, muitos gazais místicos podem ser lidos e interpretados como profanos sem nenhum exagero interpretativo (YARSHATER, 2002); o contrário também acontece, com tentativas de encontrar significados sufis em poemas, a princípio, profanos. Essa questão se torna particularmente crucial no que tange a poética hafiziana, como será abordado mais a frente.

3.6.4

***Takhallos* e um gazal de Sa'di**

O último aspecto do gazal a ser abordado antes de partirmos para observações mais específicas sobre os poetas é o *takhallos*, a prática de evocar o pseudônimo do poeta no fim do poema, geralmente acompanhado de um “fecho” poético. Apesar de

não obrigatório, o *takhallos* se tornou cada vez mais comum com o desenvolvimento do gazal numa forma própria. *Takhallos* literalmente denota “se libertar” ou “se extricar” e originalmente se referia ao momento, no *cásida*, em que o poema transita de um de suas seções preliminares para a seção de encomia direta ao patrono; com o tempo, passou a denotar o último dístico do gazal, incluindo a prática de auto-citação do pseudônimo do autor.

Como afirmado acima, o *takhallos* tem a função importante de servir como um tema de fecho do poema (ARBERRY, 1946), análogo ao fecho de um soneto. A temática e o tom do *takhallos* variam muito de poema a poema e de poeta a poeta; muitas vezes é um espaço para o poeta se gabar (*fakhr*) ou o oposto, se admoestar. Muitas vezes, o poeta também retoma a temática central do poema, ocasionalmente resolvendo-a. Outra função importante é a de literalmente assinar um poema, dizendo aos ouvintes quem o compôs; há de se lembrar que a transmissão destes poemas se dava, principalmente, pela via oral, sendo falados ou cantados em reuniões informais ou saraus.

Com isso, encerro esta descrição geral do gazal, que continuará a ser abordado durante os comentários às traduções, onde veremos a multiplicidade de tons e temáticas existentes nos gazais de Jahân e Hafiz. Para servir de exemplo para muitas das características mais comuns desta forma, apresento abaixo um gazal composto por Sa’di. Lewis identifica neste poema temáticas semelhantes às do gênero *alba* da poesia trovadoresca, já mencionado anteriormente; um gazal onde o eu-lírico, após uma noite de união com o amado, lamenta a chegada da alvorada (*alba*) e da separação.

Esta noite batem tão cedo naquele tambor ingrato!
Ou a culpa é da cotovia, que teria se enganado?

Foi mero instante ou noite inteira que se esvaiu de nossas vidas?
E cá restamos, lábios com lábios, desejos ainda insaciados

ora sorrio e ora me constranjo, ora alegre e ora triste –
mas ainda assim falho, afinal, em transmitir meu recado

se tu pisas meu pescoço, me honras com tua presença:
nada tenho digno de ti, salvo meu corpo prostrado

e ora que a boa fortuna, por fim, conosco fez as pazes,

às más línguas, digo, então: que a má sorte seja teu fado!

O mundo já condenou Sa'di; saibam, profanos e sufis:
somos idólatras sim – mas que ídolos adorados!¹¹

3.7 O *robâ'i*

Talvez a forma literária persa mais conhecida no mundo inteiro, o *robâ'i*, ou quadra, sempre gozou de bastante prestígio dentro da literatura persa. Parte desse prestígio se deve à percepção, desde o início, de que se tratava de uma forma “nativa” persa, e não uma forma importada da literatura árabe. Tal percepção é evidenciada pela história da criação/descoberta do *robâ'i*: conta-se que o poeta Rudaki, um dos primeiros poetas do persa moderno, criou a forma quando ouviu uma criança cantar uma cantiga no mesmo ritmo do *robâ'i* enquanto jogava um jogo (DE FOUCHÉCOUR, 2005).

Ao que tudo indica, tal percepção é correta: o metro utilizado no *robâ'i* não pode ser reduzido a nenhum metro árabe (fato que levou alguns prosodistas tradicionais a incríveis ginásticas intelectuais quando tentavam encaixar o metro do *robâ'i* nos metros árabes) (SEYED-GOHRAB, 2020), e não há registros de uma forma semelhante na poesia árabe pré-islâmica (PAGLIARO; BAUSANI, 1968). O *robâ'i* poderia possuir origens na Pérsia pré-islâmica sendo uma forma da poesia popular denominada *fahlaviyyât* que foi se tornando aceita na literatura por volta do século X (*idem*); Pagliaro e Bausani (1968), assim como no caso do gazal, advogam por uma possibilidade de influência chinesa. Como já indica o nome, o *robâ'i*, que denota “quadra”, possui somente quatro versos, com esquema de rimas a a x a ou a a a a.

As temáticas e os tópicos do *robâ'i* são bastante variados — encômio, vitupério, amor, lamentos acerca do destino, louvor ao vinho, filosofia, misticismo: todos estes são possíveis. No entanto, como afirma Seyed-Gohrab, é raro o desenvolvimento de mais de um tema:

¹¹ Tradução minha. Texto-fonte retirado de LEWIS, F. *The Semiotic Horizons of Dawn in the Poetry of Ḥâfiz*. Em: LEWISOHN, L. (Ed.). **Hafiz and the Religion of Love in Classical Persian Poetry**

The themes and imagery in the quatrains are similar to those in ghazals, the main difference being that a single ghazal combines several themes and imagery in a mesmerizing way so that several interpretations may be simultaneously feasible. In quatrains, the poet usually concentrates on one theme, and where more than one theme and type of imagery are involved, they should be easily comprehensible (SEYED-GOHRAB, 2020, p.494).

Um uso muito comum da forma foi como uma espécie de epigrama, onde uma ideia é desenvolvida nos dois primeiros versos, uma segunda ideia é introduzida no terceiro (que geralmente é o verso não rimado), e o quarto verso retoma a ideia original com uma síntese (DE BRUIJN, 2011). A natureza concisa do *robâ'i* geralmente impõe uma linguagem mais simples, quase didática; de fato, *robâ'iat* muitas vezes eram citados em obras de prosa para reforçar um dado argumento (SEYED-GOHRAB, 2020).

As quadras atribuídas a Omar Khayyâm, são, sem dúvida, os exemplos mais famosos desta forma poética. Apesar da imensa controvérsia ao redor de sua autoria, um contencioso sem solução salvo o aparecimento milagroso de algum manuscrito, os poemas de Khayyâm exemplificam bem a quadra típica, bem como alguns de seus temas mais comuns. Abaixo, um poema de Khayyâm na temática de louvor ao vinho e *carpe diem*:

Planta e ceifa a tantos de nós o destino
então não bebas da mágoa sem sentido

Enche-me bem rápido a taça de vinho
que bebo por todo ser que já foi vivo.¹²

A transitoriedade da vida, conjugada a um lamento acerca do destino e as vicissitudes da experiência humana, que levam a uma exortação ao vinho e ao proveito

¹² Tradução minha. Texto-fonte:

دهقان قضا بسی چو ما کشت و درود
غم خوردن بیهوده نمیدارد سود
پر کن قدح می به کفم درنه زود
تا باز خورم که بودنیها همه بود

do presente, são temas recorrentes nas quadras persas. Abaixo, uma quadra de Khayyâm que aborda a transitoriedade da glória humana:

Nos muros de Tus vi uma ave aninhada,
diante dela Rei Caoses — sua ossada

A ave grasnou ao crânio: pobre rei!
Onde teu sino e tambor, que ontem soavam?¹³

Abaixo, um poema com uma temática diferente:

Mais escondidos que a fênix, tão rara,
devem ser os segredos da mente sábia

Na ostra fechada se tornam pérola —
a gota que contém os segredos do mar.¹⁴

Como estes exemplos mostram, a quadra se caracteriza mais por sua forma e por suas afirmações breves e sucintas do que uma temática particular; aspectos de métrica e prosódia relativos ao *robâ'iat* serão explorados no próximo capítulo. Com esta seção, concluo esta introdução geral à poesia persa. Em seguida introduzirei o contexto histórico no qual Jahân e Hafiz viveram, o que sabemos de suas vidas e um pouco sobre sua poética.

¹³ Tradução minha. Texto-fonte:

مرغی دیدم نشسته بر باره طوس
در پیش نهاده کله کی کاووس
با کله همی گفت که افسوس افسوس
کو بانگِ جرس ها و چه ش

¹⁴ Tradução minha. Texto-fonte:

هر راز که اندر دل دانا باشد
باید که نهفته تر ز عنقا باشد
کاندر صدف از نهفتگی گردد در
آن قطره که راز دل دریا باشد

3.8

Chiraz: cidade de poetas, tempos de sangue

3.8.1

A invasão mogol e o Ilcanato

Jahân e Hafiz viveram em uma época de considerável instabilidade e fragmentação política e social em sua região. O principal evento que nos ajuda a compreender o Irã do século XIV é a invasão mogol, cuja primeira fase se deu no início do século XII. Em 1220, o império corásmio, que controlava todo o Irã moderno e partes de países da Ásia central¹⁵, foi invadido pelos exércitos de Genghis Khan em uma invasão particularmente brutal: cidades inteiras, entre elas grandes cidades da rota da seda como Bucara, Samarcanda (estas duas mencionadas por Hafiz no seu terceiro gazal, traduzido neste trabalho) e Ray foram destruídas, e grande parte de suas populações foi dizimada.

A invasão só teve seu fim absoluto algumas décadas depois, em 1258, quando Bagdá foi tomada por Hulagu Khan, neto de Genghis Khan. Análises mais recentes de historiadores indicam que este segundo momento da invasão se deu com o apoio significativo das elites persas, que viam no novo império mogol a chance de alcançar algum protagonismo no novo estado, participando como burocratas, conselheiros e líderes espirituais. Ainda assim, o cerco e a tomada de Bagdá, com a subsequente execução do califa, foi um evento de grande ruptura para o mundo islâmico: pela primeira vez desde o estabelecimento do califado após a morte de Maomé, não havia um califa, uma única autoridade religiosa que unia todo o mundo islâmico, ao qual os soberanos islâmicos juravam lealdade, ainda que de forma perfunctória, em troca de legitimidade. Mesmo após os governantes mongóis se converterem ao islã, a autoridade do califa, associada aos mamelucos do Egito, nunca foi reestabelecida no Irã.

¹⁵ É importante notar que tais países possuíam nomes e identidades bastante diferentes: o que chamamos de Irã hoje era conhecido por vários territórios e províncias. Alguns dos mais importantes são: Fars, o reino onde Jahân e Hafiz passaram a maior parte de suas vidas; o chamado Iraque persa ou erâq-e ajam; o Corasão, que abarca o atual Afeganistão e pedaços de outros países da Ásia central; e a Transoxiana, que abarca partes dos atuais Uzbequistão e Turcomenistão.

Ao novo império estabelecido após a tomada de Bagdá se deu o nome de Ilcanato, sendo teoricamente subordinado ao império mogol. No entanto, o Ilcanato mal durou cem anos – em 1335, morre Abu Sa'id Ilkhan, o último governante do Ilcanato, sem deixar nenhum herdeiro direto. Com a sua morte, o território do Ilcanato se fragmenta em uma série de pequenos reinos, e entre eles está o reino de Fars, cuja capital era Chiraz, onde Jahân e Hafiz passaram a maior parte de suas vidas.

3.8.2

Chiraz e Fars após o Ilcanato

Chiraz sempre fora uma cidade importante, situada num trajeto secundário da rota da seda. Passou por períodos de declínio e prosperidade. Ficou famosa por causa de seus jardins, as inúmeras tumbas de santos sufis e o seu vinho, que diziam ser o melhor de todo o Irã. Com seus muitos seminários, abrigava todo tipo de pessoas de letras, como juristas, teólogos e poetas. Com a queda do Ilcanato, Chiraz atinge o ápice de um ciclo de prosperidade que se iniciou com o término da invasão mogol, quando a cidade foi poupada do saque e destruição que acometeu muitas das outras grandes cidades do Irã, fato que contribuiu para que ganhasse maior destaque na região; por outro lado, também se inicia um relativo declínio que se cristaliza no império Timúrida, quando o centro de poder se desloca para Samarcanda.

Após um período de intensas disputas, durante o qual o controle da cidade mudou mais de dez vezes em apenas alguns anos, a dinastia que se estabelece em Chiraz e Fars é a dos Injuídas, antigos administradores das terras da coroa do Ilcanato (de onde derivam seu nome dinástico - *inju* era o termo mogol para tais terras). Seu rei e liderança de maior renome foi Abu 'Eshaq, que governou Chiraz, Fars e Esfahan (outra cidade importante do Irã) de 1343 até 1353-57. Jahân Malek Khâtun era sobrinha de Abu 'Eshaq, e seu pai, antigo líder dos Injuídas, fora assassinado em 1342 por antigos aliados políticos quando saía de uma casa de banho.

Abu 'Eshaq continua a tradição chiraziana de patronagem às artes – afinal, Sa'di, grande poeta da geração anterior, havia sido patrocinado por governantes de Chiraz, e sua tumba ficava na cidade. Abu 'Eshaq, então, financiou vários poetas e estudiosos durante o seu reino, incluindo Hafiz e Jahân – segundo a própria poeta, foi seu tio que

a incentivou a compor poesia e reunir seus poemas; ambos os poetas escreveram poemas de encomia em sua honra. No entanto, apesar do aparente afeto dos chirazianos por Abu ‘Eshaq, este nunca confiou completamente nos habitantes da cidade, se cercando de pessoas de Esfahan e proibindo os chirazianos de portarem armas.

Infelizmente, a perícia militar de Abu ‘Eshaq não se igualava nem de perto à sua generosidade com as artes. Em 1347, realiza uma campanha militar desastrosa contra Mobarez al-Din, governante vizinho, em uma tentativa de tomar a cidade de Yazd. Mobarez al-Din, da dinastia dos mozafaridas, havia ascendido ainda durante o Ilcanato devido a sua proficiência como uma espécie de capitão das estradas, protegendo as valiosas rotas de caravana que levavam à rota da seda. O rival de Abu ‘Eshaq não tarda em contra-atacar (segundo ele, a campanha fracassada de Abu ‘Eshaq foi o que lhe deu fundos suficientes para realizar o ataque) e colocar Chiraz sob cerco em 1352. Abu ‘Eshaq, paranoico, executa o líder de um dos quarteirões da cidade e a população abre as portas para Mobarez al-Din em 1353. Abu ‘Eshaq escapa para Esfahan, onde é capturado, levado de volta para Chiraz e executado em 1357.

A ascensão de Mobarez al-Din, que possuía pouco apreço pelas artes, foi cataclísmica para os poetas da época: tanto Jahân quanto Hafiz escreveram poemas em que lamentam a morte de Abu ‘Eshaq. Mobarez al-Din, conhecido por sua brutalidade, mandou fechar as casas de vinho e cessar as festas que eram tão caras aos círculos literários da época; teria até tentado demolir a tumba do amado poeta Sa'di, alegando que ele era um herege. O poema de Hafiz abaixo, que será mais explorado em capítulos posteriores, se encerra com a sugestão de que o poeta deveria ir embora para outras cidades, refletindo bem o reino de Mobarez al-Din:

Embora a brisa traga flores e o vinho, alegria, – dou fé
o inspetor da moral está alerta: não toques na lira – dou fé

se copa e amigo tu encontrares, beba com cautela e razão –
o espírito destes dias é miséria e injustiça – dou fé

esconde a copa no teu manto – estes tempos derramam sangue
como a boca do jarro, outrora, derramava vinho – dou fé

com a água dos próprios olhos, lavemos o vinho das vestes
vemos tempos de contrição, dias de abstenia – dou fé

não esperes prazer algum deste girar torto dos céus –
hoje encontrarás borra até na boca da bilha – dou fé

ora o céu é crivo, cruel, que por tudo espraia sangue
descarta o aro de Cosroes, o crânio de Ciro – dou fé

com teu verso doce, Hafiz, tomaste Iraque e Fars
vem! É a vez de Bagdá, ou quiçá de Tabriz – dou fé.

Para Jahân, a queda de Abu ‘Eshaq foi muito mais pessoal e perigosa: como membro da dinastia derrotada, corria real risco de vida. Jahân escreveu vários poemas em que lamenta a ação do destino, muito possivelmente reflexo do que aconteceu com sua família. O gazal abaixo parece fazer referência especificamente ao seu tio, com sua menção ao cipreste, que Davis (2013) afirma representar o falecido Abu ‘Eshaq:

Té quando o cruel jugo do firmamento
que ata senhor e plebeu, sem alento?

pois arrancará as raízes da árvore
da esperança, a desdita desses tempos

do seio do jardim da Terra, dirias:
cada folha foi apartada pelo vento

cipreste campino, que toda alma almeja:
de tal tirania, nem tu foste isento

os feitos dos céus, ai, pranteio, pranteio –
quando tal injustiça chegará a termo?

que faço com meu coração, que não quer
aprender coisa alguma com o sofrimento?

parece que os céus algodoaram os ouvidos
só pra não ter que ouvir meu lamento.

A fortuna dos poetas de Chiraz veio a melhorar em 1358 quando os filhos de Mobarez al-Din orquestraram um golpe palaciano, prenderam-no e o cegaram. Após uma disputa por poder, um dos seus filhos, Shah Shoja, assume o controle do reino de

Fars. Shah Shoja voltou a financiar os poetas e novamente permitiu a abertura das casas de vinho, retornando Chiraz a certa normalidade.

Os mozafaridas governaram Chiraz até o final do século XIV, quando Timur invade e conquista o sul do Irã. A dinastia se rende e, a princípio, continua no comando de Fars e outras regiões. No entanto, uma série de conflitos intradinásticos faz com que Timur perca a confiança nos mozafaridas, e a maioria deles é presa e executada pelo imperador em 1393. Neste momento, Hafiz e Jahân já estão no final de suas vidas.

3.9

Hafiz: vida e obra

Considerando a relevância de Hafiz no cânone literário persa, extremamente pouco se sabe sobre sua vida. Estima-se que teria nascido por volta de 1315, com sua morte ocorrendo por cerca de 1390. O único relato possivelmente contemporâneo sobre sua vida se encontra na introdução de um dos manuscritos antigos de sua poesia; seu autor, Mohamad Golândam, se identifica como um amigo do poeta, e afirma que editou e publicou os poemas de Hafiz porque o poeta se encontrava muito ocupado no estudo e ensino das ciências islâmicas tradicionais, como hermenêutica corânica, gramática e literatura árabe. Mesmo este parco relato é questionável em termos de autenticidade (BRUIJN, 2020b; KHORRAMSHAHI, 2012). Além disso, sabemos que Hafiz foi patrocinado e tinha relações com a maioria dos governantes de Chiraz; e mesmo em vida, sua poesia já era famosa para muito além dos muros da cidade. Seu divã, com cerca de 500 poemas dependendo da edição, é relativamente pequeno.

Seu nome é um ponto de certeza, mas seu pseudônimo já nos apresenta dúvidas: Shams-al-Din Moḥammad é seu nome completo, Hafiz seu pseudônimo. Tradicionalmente, entende-se que esta alcunha, que significa literalmente “o que preserva ou guarda”, denomina alguém que memorizou o Corão. No entanto, Dick Davis aponta que, no período medieval, esta alcunha também era frequentemente usada para denominar cantores, no sentido que preservavam determinadas tradições de canto profano.

A ambiguidade de seu pseudônimo toca no cerne da poética hafiziana, objeto de contencções até hoje: era Hafiz profano ou sagrado? Místico ou devasso? Sufi ou libertino? Nem mesmo o seu pseudônimo dá respostas a quem ousa perguntar sua natureza. Como interpretar Hafiz se tornou um campo de batalha que coloca vários elementos em jogo, entre eles política e religião. A interpretação que parece ser dominante na República Islâmica do Irã é a mística, onde os versos de amor e vinho hafizianos devem ser interpretados e decifrados como códigos que levam a um significado místico subjacente. Ehsan Yarshater é particularmente crítico em relação a essa abordagem:

If one were to believe such interpretations, poets like Sanâ'i, 'Attâr, 'Erâqi, Rumi, and particularly Hafez, never wrote anything in a direct manner but always in codes, and the reader needs to carefully decode every single word, find their symbolic interpretations, and combine them in order to make sense of the poem. In short, Sufi poets wrote puzzles and riddles, not poems to be read and enjoyed by ordinary mortals. It is rather surprising that the lucid, transparent, and straightforward lyrics of these poets and their like, expressed in the normal, literary language of each period—a language that most Persians, even those with a low degree of education, can understand and enjoy—should be subjected to the mystifying and obfuscating interpretations offered by traders of mystical wares (YARSHATER, 2002, s. p.).

Especialmente no caso de Hafiz, uma interpretação exclusivamente mística de sua obra requer bastante malabarismo hermenêutico. Acredito que seria difícil, por exemplo, chegar a uma interpretação exclusivamente sufi do gazal abaixo:

Graças a Deus encontro, hoje, a porta da taverna – sim,
lá, onde eu sacio a sede – completamente aberta – sim

As jarras gemem, fermentam, repletas com embriaguez
e não contêm alegoria mas a bebida vera – sim

Do vinho vêm o regozijo, vêm ebriez tanta e orgulho
nós só trazemos desamparo, ânsia e a nossa espera – sim

Lá, o segredo que não conto – e jamais contarei – aos outros
ao companheiro eu revelo – ele de todos os vela – sim

Não é um mero e simples conto, mas uma longa história
pois mostra cada curva e cacho da figura bela – sim

Diz do semblante de Mahmoud, da sola dos pés de Ayaz
do peito pesado de Majnun, de Leila e suas mechas – sim

Como faz o falcão de caça, selei meus olhos para o mundo
só assim pude fitar, enfim, a tua face bela – sim

Na Caaba da tua rua, amado, fazem a namaz
tua sobancelha é o mirabe que nos orienta a reza – sim

Para saber do fogo, amigos, no peito de Hafiz
cabe apenas perguntar: por que se consome a vela– sim.

Por outro lado, uma interpretação que elimina a possibilidade de elementos espirituais ou místicos também deixaria de captar parte da poética hafiziana. Uma oposição ou segmentação exagerada entre o profano e o espiritual é anatemática à visão de mundo medieval, que era holística e não atomística, como afirma Meisami (2002). No entanto, outra coisa é afirmar que Hafiz era um autor sufi como Rumi ou Attar, como é feito recorrentemente em volumes traduzidos, geralmente com o propósito de atrair mais vendas na esteira da popularidade de edições de Rumi. Não há nenhuma evidência histórica de que o poeta pertenceu a algum grupo ou tradição sufi (BRUIJN, 2020). Ademais, sufis são constante alvo de crítica nos gazais hafizianos, especificamente acusações de hipocrisia e excessiva presunção — há de se lembrar que, neste período, o sufismo era praticamente moda nas cidades da região, ganhando dimensões sociais muito maiores. Se aceitarmos a possibilidade de seus gazais nos dizerem um pouco sobre sua vida, eles parecem indicar que o poeta um dia pertenceu a um grupo sufi, mas o abandonou (DAVIS, 2013); há um gazal onde o dístico do *takhallos*, que geralmente é o dístico que mais interage diretamente com a realidade histórica (DOMENICO, 2018), diz que o poeta deve abandonar, deixar para trás, o manto sufi.

Se compararmos os poemas de Hafiz com a de poetas assumidamente sufis, percebemos, também, diferenças; nestes existe um foco maior na didática, com a inclusão de conceitos específicos da doutrina sufi, repetição de palavras-chave, muitas vezes ao custo da métrica e da elegância, como é o caso de Rumi. De certa forma, a função educativa do poema adquire mais importância, disputando espaço com a função estética. Dick Davis afirma em relação a esta questão:

There is also the tone of Hafez's lyrics to consider, especially when we compare them with lyrics by self-proclaimed Sufis or Sufi sympathizers such as Eraqi, Attar, or Rumi. 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, 2013, p.xxxviii).

Hafiz de fato usa significados espirituais e sufis em vários momentos, mas frequentemente os contrasta no mesmo poema com significados amorosos e profanos; se utilizando, também, da polissemia ao redor do amado e do vinho para gerar ainda mais ambiguidade. O poema abaixo que começa com a evocação da noite do destino, data celebrada como a véspera em que o espírito da revelação visitou Maomé, é um bom exemplo desta característica recorrente:

É Noite do Destino – separação é esquecida
sagrada noite de paz até o romper do dia

Fica firme, seio meu, nos teus passos no amor:
nessa senda não falta, nunca, a paga devida

Sou libertino sim – não busco penitência
mesmo que tu te afastes ou com a língua me firas

Foi-se o meu coração, e mal vi seu ladrão!
Ai de mim, quanta mágoa! Tamanha tirania!

Restaura a luz da alba, por Deus, para o meu peito!
Na noite da separação, trevas cobrem a vista

Se queres lealdade, Hafiz, tolera a traição!
No comércio há de aceitar os ganhos e as desditas.

As ilusões que Hafiz cria parecem diferentes dependendo do ângulo e ânimo com as quais as olhamos, mudando a todo momento. Sua poética parece buscar, acima de tudo, a instabilidade e a indefinição; ele parece nos dizer que ninguém pode resolver os mistérios da vida por nós, ela precisa ser vivida e aproveitada, mas sem hipocrisia e definições fáceis. Na poética hafiziana, que pouco a pouco estabelece o seu próprio

caminho espiritual, o que importa é tomar o que lhe foi oferecido: “Do nosso cálice bebemos tudo o que foi servido / seja o mosto do paraíso, ou o vinho que embriaga”.

Um outro elemento recorrente da poética hafiziana, já mencionado acima, é a crítica à hipocrisia e a figuras de autoridade, especialmente o clero; e nisso, não há ambiguidade nenhuma. Como afirma de Bruijn, não há tema que o poeta trate com tanta verve — exceto talvez o amor — quanto sua crítica à hipocrisia (BRUIJN, 2012), muitas vezes materializadas na figura do asceta (*zâhed*), do pregador (*wâ'ez*) e do xeque (*sheykh*), entre outros. Como afirma Lewisohn, “without exception, all members of the Muslim ‘clergy’ of Hafiz’s day evoke his scorn and satire” (LEWISOHN, 2015, p. 159). Um dos aspectos destas figuras que parece despertar o vitupério mais hostil do poeta é seu hábito de ditar aos outros como devem viver, muitas vezes assediando os libertinos e bebedores de vinho, exigindo-lhes a piedade.

Conjuntamente, estas figuras também são acusadas de não serem tão pias quanto afirmam ser. No gazal 345, por exemplo, o poeta acusa um xeque de fazer uso de sua posição para flertar: “Ao menos não sou ímpio a ponto de flertar / com as jovens beldades do alto da tribuna – jamais”; no gazal 75, em um dístico carregado de ironia, o eu-lírico diz: “como és abençoado, se esse é teu vero feito! / Como és de bom caráter, se és tão bom como exortas!”.

A condenação absoluta a estas figuras é oposta por uma encomia aos seus opostos como o libertino (*rend*), os pobres e mendigos (*gedâ*), e o mago zoroastra (*moq'*). Particularmente, as figuras do velho mago (*pir-e moqân*) e do taverneiro (*meyforush*) ocupam um papel central como fonte de sabedoria, no lugar das figuras mais tradicionais. É a elas, e não ao xeque ou ao asceta, que o eu-lírico recorre em momentos de desespero.

Assim, ainda que claramente exista uma espiritualidade latente na poética hafiziana, ela não se encaixa completamente no sufismo da época; Hafiz vai, poema a poema, construindo seu próprio caminho do amor, um erotismo tingido de religião ou uma religião tingida de erotismo que valoriza a liberdade de ser, sem a imposição de ditames, um caminho que fica contente em afirmar seu desconhecimento dos mistérios do além-véu, ao mesmo tempo condenando os arrogantes que afirmam ter as respostas de tudo, e que geralmente o fazem visando seu próprio ganho.

3.10

Jahân: vida e obra

Jahân Malek-Khâtun foi uma princesa da dinastia injuída, que foi fundada por seu avô. Seu pai, Jalâl al-Din Mas'ud Shâh, foi governante de Chiraz até ser assassinado por antigos aliados políticos em 1342, e a partir deste momento a dinastia foi assumida pelo seu irmão Abu 'Eshaq, que se tornou o tutor de Jahân. A data de nascimento da poeta é incerta, exceto que foi após 1324, quando seus pais se casaram. Seu pseudônimo, “Jahân”, denota, literalmente, “mundo”, mas nas traduções deste trabalho é vertido como “Terra”, como será visto mais abaixo.

A alfabetização de meninas e mulheres não era necessariamente comum, mesmo em famílias nobres; o fato de ser filha única de seu pai pode ter assegurado a Jahân uma educação especial (BROOKSHAW, 2005), assim como o fato de seu tio ter apreço especial pela poesia e as artes como um todo. Além disso, apesar de originalmente não ser de origem turca nem mogol, a família Inju havia adotado muitos dos costumes e práticas das tribos nômades das estepes, entre eles, possivelmente, um relativo pragmatismo com relação aos papéis de gênero. Foi sob o jugo do Ilcanato que, algumas décadas antes, Chiraz teve sua primeira governante mulher, Abesh Khâtun, que foi Atabegue (governador) da província por vários anos (DE NICOLA, 2017).

A vida da poeta foi marcada pelas lutas de poder que dominaram a região durante o período; primeiro com a morte de seu pai quando ela ainda era uma criança; depois, um período de relativa prosperidade sob seu tio que foi violentamente interrompido com sua derrota e morte nas mãos de Mobarez al-Din. Durante este período, Jahân certamente correu perigo de vida, possivelmente só sendo poupada devido a suas conexões com o Sultanato Jaláirida, reino que controlava grande parte do atual Iraque. Dick Davis especula que o poema abaixo, do gênero *qe'ta*, muito usado para verso de ocasião, pode retratar este período da vida da poeta:

No canto de uma escola, ainda mais ruína
que meu ser, fico sentada, qual dervixe ou pedinte

incapaz de escapar do que dizem as más línguas

me afogo no pensar, interrogo o destino
nas sensíveis feridas que ainda tenho no peito
a tirania insiste em esfregar seu sal vil
não desejo riqueza e à glória não aspiro
com a resignação me armo contra o porvir
ainda me pergunto o que querem de mim
que nada tenho além de minha história triste.

Após a deposição de Mobarez al-Din por seu filho, Shah Shoja, há uma volta a uma relativa normalidade, e há indícios que o monarca foi patrono de Jahân, que faz menções a ele em alguns gazais seus (DAVIS, 2013). Assim, a carreira de poeta de Jahân continuou mesmo após a morte de seu tio. Não se sabe precisamente a data de sua morte, exceto que provavelmente foi após 1387.

Há bastante evidência para afirmar Jahân foi reconhecida como poeta ainda em vida; seu divã não é uma coleção de escritos feita posteriormente, seu tamanho e variedade indicando que sua autora não era poeta amadora. Há 4 manuscritos remanescentes de seu divã, todos localizados fora do Irã, o que pode explicar sua relativa falta de destaque no país (BROOKSHAW, 2005), onde a primeira edição de sua antologia só aconteceu em 1995. Ao todo, seu divã contém 1.413 gazais e 357 quadras, além de outros tipos de poemas em menor número, sendo, assim, o maior divã de poesia persa escrita por uma mulher do Irã pré-moderno.

Como demonstra Brookshaw (2005), Jahân é discutida em pelo menos duas antologias realizadas em proximidade a sua vida. Segundo dizem os cronistas, seu *majles* (uma espécie de salão literário) era um dos mais populares e bem frequentados da cidade; também a descrevem como uma mulher de incomparável beleza. Sua poesia era reconhecida como bela e prazerosa, e a poeta teria realizado competições de poesia com outro poeta contemporâneo, Obayd-e Zakani, hoje em dia particularmente conhecido por seus versos satíricos e pornográficos.

Ao contrário do que se poderia esperar, a persona que Jahân assume como eu-lírico em seus poemas é masculina, e não feminina, demonstrando assim, à primeira vista, uma adesão completa às formas e convenções da poesia persa, de natureza

machista. Há que se lembrar do caráter convencional e genérico da poesia persa, já discutido anteriormente, onde qualquer divergência drástica da norma poderia ser criticada, ainda mais se fosse oriunda de uma mulher. Como afirma Ingenito: “the poetic persona (the lyrical ‘I’) of a female poet had to convert into a masculine voice in order to conform to the literary tradition and the rules of verse composition” (INGENITO, 2018a, p. 196).

Assim os versos de Jahân seguem a temática amorosa convencional do gazal, pressupondo um eu-lírico masculino e um amado jovem também masculino. Isto gera um efeito interessante e inesperado no leitor, que se vê confrontado com o duplo conhecimento de quem a poeta é – uma mulher persa – e quem sua persona lírica é – um homem, criando uma multiplicidade de interpretações que se combatem e até se complementam em sua mente.

Relativo a Hafiz e outros de seus contemporâneos, o vinho e o estilo de vida associado a ele – tavernas, libertinagem etc. – têm um papel menos central na poética de Jahân, potencialmente devido a seu status como mulher nobre. Também não há o uso generalizado de temáticas e significados sufis e místicos.

Além das convenções machistas da poesia em si, é importante lembrar que todo o contexto ao redor da prática profissional da poesia, assim como outras atividades intelectuais, era extremamente machista (2018a). Não há dúvidas de que a poeta enfrentou grande dificuldade em sua empreitada. Um poeta contemporâneo de Jahân, por exemplo, escreveu sobre ela e sua poesia:

Jahân é puta e seu verso é de puta
amigos, leiam poesia mais pura.

Ou seja, apesar da sua adesão às normas e convenções e ser de uma família nobre, a poeta ainda enfrentava desprezo e desrespeito por parte de seus pares masculinos.

Apesar de sua adesão às convenções machistas da poesia persa, Jahân também encontra uma maneira inovadora de introduzir seu gênero em sua poesia, momentos em que a realidade externa, da autora como mulher, invade a realidade imaginária do poema (INGENITO, 2018a); em sua poética isto ocorre principalmente no momento do *takhallos*. O pseudônimo “Jahân”, que a própria poeta escolheu, denota “mundo”.

Como demonstra Ingenito (2018), ainda que o persa seja uma língua de gênero neutro, certas palavras e conceitos podem estar ligados a ideias de masculino ou feminino. Tal ocorre com “mundo”, palavra frequentemente associada ao feminino dentro das convenções machistas do gazal porque o mundo é visto como infiel e caprichoso, assim como uma mulher, se aproximando, na verdade, da ideia de “mundano”. Hafiz compara o mundo a uma mulher que já teve vários maridos, e que não vale a pena ser perseguida.

Jahân, ao escolher tal pseudônimo, interage com e ironiza as convenções machistas do gazal, assim como as próprias práticas machistas do mundo literário persa. Assim, optei por traduzir “Jahân”, sempre que ocorre nos poemas da poeta, não pelo mais usual “mundo” mas sim “Terra”, palavra mais associada ao feminino no português, e ocasionalmente usada como nome próprio feminino. Naturalmente, as ideias e qualidades que associamos a “Terra” são diferentes de “*jahân*” no persa, sendo no geral mais positivas. Como não vejo nenhuma alternativa de traduções possíveis, espero que este acidente de tradução possa dar à poeta, em minha tradução, mais dignidade do que lhe foi dada por seus contemporâneos masculinos.

3.11

A poesia trovadoresca

3.11.1

Uma ponte entre mundos

Esta seção busca cobrir tópicos relacionados à poesia trovadoresca europeia, mostrando como ela está em posição de possível correspondência funcional com a poesia persa, oferecendo uma ponte de conexão do mundo europeu com o mundo islâmico, um ponto de partida de onde extrair recursos e soluções que facilitem uma tradução ilusionista da poesia persa. A abordagem será menos sistemática que a realizada em relação à poesia islâmica, em parte para não fugir demais ao escopo do trabalho, mas também porque há mais material disponível em português sobre esta temática.

Como já foi visto, segundo Abdelfattah Kilito, o poeta islâmico é um ilusionista que está eternamente a reconstruir as ruínas de poemas passados, mudando-os a cada vez. Aproveitando-me da metáfora, e com o apoio de Jiří Levý, digo: o tradutor é um

ilusionista que também reconstrói ruínas. Especialmente quando se trata de obras antigas, como estas, do medievo, o texto é uma ruína: por melhor que esteja preservado, poemas podem estar incompletos, versos podem ter ordenações diferentes em edições diferentes, uma referência obscura em um verso que para nós é ininteligível que, em sua época, poderia ser óbvia aos contemporâneos. Mesmo quando o texto está relativamente completo, há todo um contexto de recepção e interpretação que nos é perdido.

Ao risco de esgarçar demais a metáfora original, prossigo: não só o tradutor reconstrói ruínas, ele o faz em um lugar e um terreno drasticamente diferente do original, com matéria-prima diferente¹⁶. Na busca de manter o edifício e seu alicerce seguros, de manter a ilusão, os tradutores frequentemente buscam por ruínas semelhantes em seu próprio território e, dada a natureza traidora dos tradutores, saqueiam-nas em busca de materiais e técnicas de construção que possam a evitar que suas ruínas desmoronem.

A poesia trovadoresca e a lírica galego-portuguesa são justamente essas ruínas meio esquecidas que pretendo saquear ou, de maneira menos dramática, que pretendo usar de exemplo e modelo para a tradução. É uma ponte que pode mediar o caminho do texto-fonte até o texto traduzido. Também é o equivalente funcional mais próximo na poesia lusófona. Não só isso, mas, como veremos mais abaixo, a lírica trovadoresca talvez compartilhe raízes em comum com a poesia persa, na forma da poesia árabe.

Esta empreitada também se justifica sob a perspectiva da literatura comparada: em *Structure and Meaning in Medieval Arabic and Persian Poetry*, Julie Scott Meisami afirma que a poesia persa foi recebida na Europa (a partir do século XVIII, se intensificando a partir do século XIX) sempre a partir de uma ótica de estranhamento e distância entre Ocidente e Oriente. Tal discurso geralmente advém de uma comparação da poesia persa do período medieval, ao qual pertence grande parte de seus

¹⁶ Todas afirmações que também podem se aplicar, em maior ou menor grau, aos poetas, afinal, não foi isso o que fizeram os próprios poetas persas, ao imitar a tradição árabe, transplantando-a e misturando-a no terreno já existente da tradição de poesia pré-islâmica persa?

autores e obras mais canônicas, com a poesia europeia do renascimento em diante, tida como representativa da “literatura ocidental” por excelência (MEISAMI, 2003). Como afirma Meisami, tal comparação omite justamente o período da poesia europeia mais relevante para se comparar com a poesia persa:

But the image of Western literature itself is as notable for what it omits as for what it includes: Greek and Hellenistic literature on the one hand, and the Renaissance and its heirs on the other, frame an enormous gap, an abyss constituted by the European Middle Ages, of which nearly nothing is said, although it is precisely the literature of this period with which that of the Islamic Middle Ages may most profitably be compared. Thus not only is a Western model established as normative for all “true” literature, but that “norm” is itself both limited and anachronistic, taking as fundamental such forms as the drama, and such modes as mimesis, the absence of which defines those other literatures (or literatures of the Other) as non-progressive or non-humanistic (MEISAMI, 2003, p.3).

Assim, afirma Meisami, o estranhamento e distância entre a poesia europeia e o cânone da poesia islâmica não advém de uma suposta distância entre Oriente Ocidente, mas sim uma distância temporal. Parte do estranhamento da poesia persa advém de seu caráter medieval, não de seu caráter oriental; o outro que enxergamos na poesia persa é, em parte, nós mesmos. Segundo Menocal (2004), parte da razão para esse distanciamento do medievo se deve à narrativa e à identidade ocidentais, solidificadas a partir do século XIX, que identificam uma continuidade civilizacional entre o mundo clássico (Grécia e Roma) e a Europa renascentista, onde o medievo é visto como uma era sombria de distanciamento da essência da civilização ocidental, que foi resgatada gloriosamente pelo Renascimento. Como afirma Menocal:

The concept of self, and ultimately of the Western self, would be strongly affected, in many cases completely dominated, by the emerging relationship between the modern and the classical worlds, a relationship viewed as ancestral. Out of this relationship there was derived, ultimately, the critical notion, which remains strong today, of the essential continuity and unity of Western civilization from the Greeks through fifteenth-century Italy, having survived the lull of the Dark Ages, and thence through the rest of Europe and European history. It is a notion of history formulated as much to deny the medieval past and its heritage as to establish a new and more worthy ancestry (MENOCAL, 2004, p.5).

Assim, o que este trabalho busca fazer é, por meio da tradução, reestabelecer alguns desses elos perdidos e, com isso, reunir recursos e soluções para uma tradução

ilusionista. Ao longo de seu livro, Meisami busca demonstrar como o pensamento sobre poética e os princípios da composição de poesia, longe de estarem em oposição, na verdade são bastante semelhantes entre a poesia medieval europeia e a poesia islâmica do mesmo período. Meisami afirma, por exemplo, que os três princípios de composição de poesia estipulados por Geoffrey de Vinsauf – invenção, disposição e ornamentação – estão presentes implicitamente na poética islâmica; inclusive, uma das metáforas usadas por Geoffrey e por Hazim de Cartagena, assim como outros pensadores, para descrever a composição poética é a mesma: o poema como um edifício. Deve-se começar com o alicerce adequado, isto é, o material e a temática do poema, e sua adequação ao gênero e propósito do poema. Isto é seguido pela disposição, a forma geral e a estrutura do edifício, correspondendo à ordenação e à disposição do material temático e genérico dentro da estrutura do poema. Finalmente, a ornamentação corresponde à linguagem figurada, imagens, dispositivos retóricos, estilo etc. Meisami afirma: “While H’ázim (as befits his Aristotelianism) is more systematic than Geoffrey, their conceptions of how a poem comes into being are essentially the same” (MEISAMI, 2003, p. 26).

Não é tão surpreendente que existam pontos em comum entre o que poderíamos chamar de mundo cristão e mundo islâmico; ao contrário da visão senso comum, que vê nas cruzadas o principal elemento simbólico que resume o relacionamento entre cristianismo e islã, estes dois mundos não eram universos estanques e diametralmente opostos, mas possuíam uma relação complexa e diversa que, envolvia, de fato, guerra, mas também diálogo, troca e cooperação. Ambos os mundos se viam como uma continuação da herança cultural clássica e do monoteísmo abraâmico. Comunidades de cristãos nestorianos eram comuns nas cidades do Irã medieval; o rei da Armênia, junto de exércitos de senhores persas, ajudou no sítio de Bagdá, ambos do lado dos mongóis. Foram Armênios que ajudaram na renovação de Esfahân, já no período pré-moderno. A primeira reintrodução da poética de Aristóteles na Europa se deu por meio dos comentários de Averróis, traduzidos para o latim por *Hermannus Alemannus*, Hermano Alemão. De modo geral, foram os filósofos árabes que mediarão a recepção de Aristóteles na Europa; Avicena, por exemplo, é citado mais de 250 vezes na *Suma Teológica* de Santo Tomás de Aquino. Sobre Avicena, o medievalista Alain de Libera

afirma: “Foi Avicena, não Aristóteles, que iniciou a o Ocidente na filosofia”¹⁷ (LIBERA, 2001, p. 112).

Não há lugar que materialize e exemplifique mais as trocas entre “Oriente” e “Ocidente” que a Península Ibérica, que teve grandes partes de seu território conquistado por forças islâmicas durante o medievo; a extensão territorial das conquistas islâmicas cobriu até partes da Provença. Neste espaço, culturas híbridas se formaram, como a cultura moçárabe, que desenvolveu sua própria vertente do cristianismo. Havia inúmeros pontos de contato entre pessoas do mundo islâmico e pessoas do mundo cristão na Península Ibérica: guerra, sequestro forçado de pessoas para que se tornassem escravos ou servos (MENOCAL, 2004), comércio, diplomacia, casamento, esforços de tradução (BOASE, 1977). Foi na Península Ibérica que se iniciou o primeiro esforço concertado de tradução de obras do árabe para o latim e, posteriormente, para o espanhol, na cidade de Toledo. Foi adjacente a esse contexto que nasceu a lírica trovadoresca – possivelmente ela nasce fruto deste contexto, como veremos abaixo.

3.11.2

A lírica occitana e suas origens

A lírica trovadoresca, uma das primeiras tradições líricas vernaculares do medievo, tem suas raízes na língua occitana, também conhecida como *langue d'oc*. Essa denominação deriva da palavra “*oc*”, que significava “sim” na língua falada no sul da França medieval, diferenciando-se do “*oïl*” do francês antigo e do “*si*” do italiano. A língua occitana, embora muitas vezes referida como provençal, abrange uma região geograficamente extensa que vai do Atlântico aos Alpes, incluindo áreas como a Provença e o Languedoc. A escolha do termo “occitano”, por evitar a especificidade regional, tem se tornado mais corrente (PADEN, 2012). Antes do surgimento dos trovadores por volta do século XI, há registros de textos poéticos curtos e fragmentários, datados dos séculos IX e X, que incluem um poema de parto e uma *alba*

¹⁷ Tradução minha. Original: “C’est Avicenne, non Aristote, qui a initié l’Occident à la philosophie.”

de temática religiosa. Como já foi mencionado anteriormente, o contexto de nascimento da poesia vernacular na Europa é semelhante ao do nascimento da poesia persa: a descentralização do poder imperial – no caso da Europa, o Sacro Império Romano carolíngio – leva a uma maior autonomia e independência de cortes periféricas, que buscam legitimação por meios culturais.

No caso da poesia trovadoresca, os criadores da poesia eram muitas vezes os próprios detentores de poder: um dos primeiros trovadores de que se tem registro foi Guilherme IX, Duque da Aquitânia, cujos poemas misturavam temas de amor cortês com erotismo explícito. Apesar de nem sempre serem detentores de terras extensas ou títulos nobiliárquicos importantes, a grande maioria dos trovadores era membro da nobreza. Isto pode ser contrastado com a poesia persa, onde a maioria dos poetas pertencia a uma classe intelectual que, apesar de desempenhar funções importantes na burocracia estatal, não detinha poder diretamente.

Além dos trovadores, também há a figura dos jograis (*jongleurs*), um poeta e músico itinerante que performava tanto suas próprias obras quanto de outros artistas. O termo jogral originalmente englobava também artistas circenses, mas crescentemente foi usado para músicos e cantores. De modo geral, a poesia autoral dos jograis era tida como menos sofisticada do que a dos trovadores, e os jograis geralmente pertenciam a classes sociais inferiores do que o trovador. O equivalente persa ao jogral, que figura constantemente no gazal, é o *motreb*.

A produção lírica dos trovadores incluiu uma gama de gêneros poéticos, como *cansos* (canções de amor), *sirventes* (sátiras), *pastorelas* (narrativas pastorais) e *planhs* (lamentos fúnebres) (PADEN, 2012a). Com a Cruzada Albigense do século XII, a tradição entra em declínio, com a lírica amorosa e erótica sendo substituída por uma temática religiosa focada na figura de Maria sob a égide dos dominicanos, por imposição da Igreja Católica (SPINA, 1996). No entanto, a tradição trovadoresca influenciou várias outras tradições líricas por toda a Europa, sendo também resgatada, mais recentemente, por Ezra Pound. Abaixo, o início de um poema da lírica trovadoresca composto por Arnaut Daniel, traduzido por Augusto de Campos, que demonstra a centralidade do amor para esta tradição:

Neste poema agora quero
palavras polidas com plaina
e ele será veraz e certo
quando eu tiver passado a lima;
que o Amor me doura o verso e instaura
o meu cantar, que é amparado
por quem me inspira e me governa.

Todo o dia me apuro e esmero
para servir com fúria e faina
à dama que me tem desperto
da ponta dos pés até em cima,
e quando sopra a fria aura
o amor chovendo em meu telhado
me faz quente onde mais inverna.

Assim como a poesia persa, as origens da lírica trovadoresca são desconhecidas; aparentemente surge em meados do século XI-XII já com uma estética e com uma poética consolidada. Uma das possibilidades aventadas, e intensamente discutidas, é que a lírica trovadoresca possa ter uma origem ou forte influência árabe. O debate sobre a etimologia da palavra “*trobar*”, que dá nome à tradição literária, representa um microcosmo do debate maior sobre as origens da lírica trovadoresca, como mostra Menocal:

Few other etymologies, in fact, have provoked and sustained the interest of Romance scholars as that of *trobar* and *troubadour*, both because it has seemed to be *introuvable* (as Spitzer would pun when he added his name to the list of those succumbing to the lure of the mystery) and because it is emblematic and symbolic of an even greater and more obsessive mystery of origins, that of the troubadours' poetry itself. The sign may be arbitrary, but the ties it has to its object are formidable. Medievalists of all stripes have never succeeded in dismantling or avoiding the maze of disputes over the origins of troubadour poetry and "courtly love," and philologists have been hardly more successful in their efforts to establish the roots of *trobar*, or even its meaning (MENOCAL, 2004, p. xi).

Uma teoria afirma que trovar poderia advir do latim *turbâre*, turbar ou turvar; outra de que haveria uma palavra *tropâre* no latim vulgar, hoje perdida, que deu origem a *trobar*. Outra possibilidade, pertencente à chamada teoria arabista, é de que *trobar* derivou da palavra árabe *taraba*, “cantar”. Menocal descreve o argumento em prol de *taraba*, formulada originalmente pelo arabista espanhol Julián Ribera:

It was a simple proposal, based on the hypothesis that the interaction of Romance and Arabic cultures in northern Spain and Provence had been substantial, especially in the musical and musical-poetic spheres. The evidence for his view existed in numerous historical sources and, more suggestively, in other related etyma, such as those pertaining to musical instruments. Aware of the linguistic difficulties of the solutions debated among Romance scholars, Ribera also pointed out that the proposed Arabic derivation was, relatively speaking, almost completely problem-free. It presented neither the semantic nor the phonetic difficulties of *turbdre* and **tropdre*. *Taraba* meant "to sing" and sing poetry; *tarab* meant "song," and in the spoken Arabic of the Iberian peninsula it would have come to be pronounced *trob*; the formation of the Romance verb through addition of the -ar suffix would have been standard. He was right on all counts, and his case was effortlessly documentable (MENOCAL, 2004, p. xi).

A hipótese de uma origem árabe não é nova; na verdade, este argumento remonta ao século XVI, quando Giammaria Barbieri propôs que a introdução da rima na poesia europeia se deu por meio da poesia árabe (DAINOTTO, 2006). Em 854, por exemplo, o Bispo Álvaro de Córdoba lamentou que entre os cristãos da cidade somente um homem em mil conseguia escrever uma carta em latim, enquanto a maioria conseguia competir com os próprios árabes na escrita de poesia monorrima: "They can even make poems, every line ending with the same letter, which display high flights of beauty and more skill in handling meter than the gentiles themselves possess" (WATT, 1965, APUD MENOCAL, 2004, p.28).

Outros fatores são levantados em prol da hipótese árabe. Alguns autores citam as influências musicais, incluindo o uso pelos trovadores de instrumentos musicais derivados de instrumentos árabes. Também foi levantado a presença de temas e *topoi* poéticos comuns: há a presença de personagens comuns como o guardador, que afasta o amado da amada, o companheiro, ao qual o eu-lírico pode contar seus segredos (BOASE, 1977); alguns *topoi* em comum incluem sintomas patológicos associados ao amor como a loucura, insônia e a melancolia; em ambas as tradições, também há a prática recorrente de referência à natureza e à primavera (*idem*). Além disso, também se nota as semelhanças nas concepções de amor, possivelmente devido a uma influência neoplatônica comum que foi retransmitida pelo mundo islâmico ao cristão por meio das obras de Avicena e Averróis, entre outros (BOASE, 1977).

Muitos acadêmicos consideram a hipótese arabista como sendo a mais plausível e necessária (SPINA, 2009), enquanto outros apontam lacunas e preferem explicações que recorrem à arte popular, considerada por Boase como uma hipótese pouco

embasada; alguns enfatizam o papel do feudalismo, assim como todo o seu contexto social, no nascimento da lírica. É provável que tenha sido uma conjunção destas teses, especialmente a arabista e a feudal-sociológica, que de fato causou a gênese da lírica trovadoresca. Não argumento aqui em prol da tese arabista, e o embasamento deste trabalho não depende de que ela seja verdade; o objetivo aqui é mostrar uma semelhança temática e funcional entre a lírica trovadoresca e a lírica persa que torna a primeira um intermédio e referência válida numa tradução ilusionista. Mesmo que a tese arabista seja provada como falsa e não haja uma influência ou gênese árabe na lírica trovadoresca, o fato de que tais semelhanças existam no nível dos textos já demonstra, creio eu, tal correspondência funcional. Sem dúvida, o aspecto que demonstra mais semelhança entre a lírica persa e a lírica trovadoresca são suas concepções de amor.

3.11.3

O amor cortês

O amor cortês, ou *fin'amor* (gentil amor), foi um constructo literário e social do medievo europeu, e é absolutamente central à poesia trovadoresca. É caracterizado por uma submissão completa do eu-lírico à dama; ele se dedica inteiramente a ela com paciência e persistência. O tropo mais emblemático desta característica é o costume do eu-lírico de se referir à amada como “meu senhor”, no masculino, se referindo a ela como se fosse o senhor feudal do eu-lírico. A relação feudal entre senhor e vassalo era uma das mais importantes e sagradas na França medieval; o uso desta expressão para integrar a relação entre amante e amada mostra a importância que o trovador dá ao amor e sua dama.

Assim como na poesia persa, a amada é indiferente aos pleitos do eu-lírico. Por ela, também, o trovador despreza todos os títulos, riquezas ou impérios (SPINA, 1996); um exemplo deste tropo em Arnaut Daniel, em tradução de Augusto de Campos: “Ruão ou Roma e / até Jerusalém, sem ela, é lama”. A amada dos trovadores occitanos é uma mulher casada, como afirma Segismundo Spina: “o caráter fundamental da vida amorosa entre os provençais consistia numa incompatibilidade entre o amor e o casamento. A mulher consagrava ao marido o seu amor físico, mas a um amante o amor

adoração” (SPINA, 2009, p. 42–43). Neste amor, existem certos códigos de conduta, atrelados à ideia de cavalaria, incluindo a “*mesura*, prudência, moderação, a fim de não abalar a reputação da dama”.

Assim como na poesia persa, percebe-se uma inversão de papéis: o eu-lírico, que teoricamente ocupa uma posição superior à da amada, se coloca numa posição de inferioridade e até humilhação em prol do amor. É importante notar, no entanto, que a inversão na poesia persa é muito maior e sua entrega ao amor é, a meu ver, mais dramática: enquanto a dama do trovador pertence à mesma classe social que ele – a nobreza –, o amado do poeta persa é muito inferior ao poeta, sendo muitas vezes um escravo militar, um copeiro ou um cigano. Além disso, como já está implícito, o gazal persa é homoerótico, enquanto a lírica trovadoresca presume uma relação heterossexual, assim como a poesia árabe (DAVIS, 2013);(YARSHATER, 2002). Esta combinação de fatores dá à poesia persa um tom e temática mais antinomial que tanto a lírica árabe quanto a lírica trovadoresca. É importante ressaltar que a *pastorela*, da tradição occitana, de fato inclui uma união entre um cavaleiro e uma pastora; no entanto, este era um gênero secundário que possuía um tom muitas vezes ridículo, não fazendo parte ao amor mais sério que era dedicado à dama (PADEN, 2012b).

Como já mencionado anteriormente, os sintomas e sofrimentos que acometem o amante trovador incluem a perturbação dos sentidos, a insônia, podendo levar também à loucura (SPINA, 1996), e o amor é descrito como um tormento. No entanto, é um tormento doce, pois o eu-lírico frequentemente tira certo prazer da humilhação e sofrimento que sofre. Nisso, percebemos claras semelhanças entre o amor trovadoresco e o amor do gazal; a associação entre amor e loucura, em particular, é extremamente característica da lírica tanto árabe quanto persa, tendo sido eternizada pelo poema narrativo *Leila e Majnun*, de Nezâmi, um par romântico que é citado por Hafiz no gazal 41.

Outro elemento em comum, também já referenciado mais acima, é a presença de personagens e figuras associadas à empreitada amorosa: o guardador, que impede o acesso do amante à/o amada/o; um companheiro ou confidente, no qual o eu-lírico confia para contar seus segredos amorosos – exemplos deste elemento na poesia persa traduzida neste trabalho podem ser encontrados no gazal 1 e 41 de Hafiz. Além disso,

há a presença de um agente comunicativo que transmite as mensagens do amante à/ao amada/o; enquanto na lírica trovadoresca este agente é muitas vezes um pássaro, na poesia persa de Hafiz e Jahân a brisa é um elemento mais comum.

Já foi aventada a hipótese, tanto por estudiosos do trovadorismo quanto por persianistas e arabistas, de que tal semelhança se deve a uma raiz comum: concepções gregas acerca do amor. A ideia de que o amor pode se manifestar como uma doença nos humores do corpo pode ser rastreada ao pensamento grego, como afirma Ruymbeke (2009):

The theme of passionate love, and its acute stage, lovesickness, a disease that enduringly disturbs the delicate natural balance of body and soul and leads to madness or physical death, are traceable to Greek thought the symptoms of lovesickness were detailed in Arabic scientific medical treatises and adopted by Persian poets as a favorite topic, especially as this worldly love mirrored the mystical love of the Sufi. Savâneh, a treatise on love by Ahmad Ghazâli (d 1126), cites numerous Greek thinkers on the subject. A celebrated anecdote in persian literature tells how a physician cured a love-struck prince who refused to disclose the nature of his malady, by feeling his pulse as the name of his beloved is uttered. The cure proposed is marriage (RUYMBEKE, 2009, p. 356).

Um elemento determinante e recorrente na poesia persa não pode ser encontrado na lírica trovadoresca, no entanto: o vinho. Referências ao vinho são ocasionais na lírica trovadoresca, mas estão longe de serem um tropo, muito menos de terem a centralidade que tem o vinho no gazal persa. Curiosamente, este é um elemento presente na poesia grega, assim como o amor pederástico que caracteriza o gazal persa que, como afirmado acima, não se encontra na poesia trovadoresca e é mais raro na poesia árabe. Possivelmente, tal *topos* foi compartilhado a partir de contatos anteriores entre Pérsia e Grécia (RUYMBEKE, 2009).

Assim, como pudemos ver, independentemente de sua origem e influência, há muitos elementos análogos entre a lírica trovadoresca e a lírica persa. Muitos destes elementos são preservados na lírica galego-portuguesa, tradição prima da lírica trovadoresca que floresceu no medievo em Portugal e na Galiza.

3.11.4

A lírica galego portuguesa

A lírica galego-portuguesa, que floresceu entre os séculos XII e XIV, representa uma das mais antigas e significativas tradições poéticas da Península Ibérica; encontrando solo fértil nas cortes dos reis galegos e portugueses do medievo, alguns dos quais eram eles mesmos poetas, como, por exemplo, Alfonso X e Dom Dinis, reis de Castilha e Portugal, respectivamente. Parte do ímpeto para o surgimento da lírica galego-portuguesa advém de poetas occitanos que, exilados após a Cruzada Albigense, buscaram abrigo nas cortes de Castilha. Esta nova tradição continua até meados do século XV-XVI, quando influências italianas, em particular o soneto petrarquiano, a substituem. Após o período áureo da lírica galego-portuguesa, houve um hiato significativo na produção poética até a publicação do *Cancioneiro Geral* por Garcia de Resende em 1516. Esta coletânea bilíngue, em português e castelhano, marcou a transição da tradição oral para a escrita, reunindo poemas eruditos e cortesãos destinados ao entretenimento palaciano. No total, sobreviveram cerca de 1.680 cantigas profanas, atribuídas a cerca de 187 poetas; e ainda mais 420 cantigas religiosas reunidas nas Cantigas de Santa Maria.

Ainda que muitas vezes seja vista como derivação da poesia occitana, a tradição galego-portuguesa misturou elementos da poesia e canção popular do medievo galego-português com o amor cortês da poesia occitana (SPINA, 1996). Não há nada que exemplifique melhor isto do que a cantiga de amigo, um dos gêneros mais famosos da tradição galego-portuguesa. Frequentemente incluindo imagens marítimas — outro elemento distintivo da lírica galego-portuguesa —, a cantiga de amigo é um poema em que um eu-lírico feminino lamenta a ausência de seu amigo, isto é, seu amado. Conjuntamente, constituem o maior corpus de poesia de voz feminina da Europa medieval, apesar de não se saber de nenhuma poeta mulher que tenha escrito cantigas de amigo; possivelmente, a cantiga de amigo foi influenciada pelo cancionero feminino popular (BLACKMORE, 2012). A cantiga de amigo traz à tona a prática de se chamar o amado de amigo, também recorrente na poesia persa. Uma das mais

conhecidas cantigas de amigo é “Ondas do mar de Vigo”, de Martim Codax, jogral galego:

Ondas do mar de Vigo,
se vistes meu amigo!
E ai, Deus!, se verrá cedo!

Ondas do mar levado,
se vistes meu amado!
E ai Deus!, se verrá cedo!

Se vistes meu amigo,
o por que eu sospiro!
E ai Deus!, se verrá cedo!

Se vistes meu amado,
por que hei gran cuidado!
E ai Deus!, se verrá cedo!

Nota-se também a presença do estribilho no terceiro verso de cada estrofe; característica formal que ocorre tanto na tradição galego-portuguesa quanto na tradição occitana. Como veremos mais a frente, há um elemento formal semelhante na tradição persa – o *radif*.

Além da cantiga de amigo, a tradição galego-portuguesa também conta com a cantiga de amor e a cantiga de escárnio e maldizer. A cantiga de amor segue o molde mais tradicional da tradição trovadoresca occitana, com um eu-lírico masculino que ama uma dama nobre desconhecida – os nomes que o eu-lírico usam para se referir a ela são pseudônimos, de modo a não ofender a honra da amada. Em contraste com a lírica occitana, na lírica galego-portuguesa há um foco maior na coita de amor, isto é, o sofrimento e mágoa que acometem o amante, e menos ênfase na *joi*, alegria (SPINA, 1996). Abaixo, as duas primeiras estrofes de uma cantiga de amor de Pedro Eanes Solaz:

A que vi ontr' as amenas,
Deus, como parece ben!
E mirey-la das arenas:
des i penado me ten!
Eu das arenas la mirey,
e des enton sempre peney.

A que vi ontr' as amenas,
Deus, com' á bon semelhar!
E mirey-la das arenas:
des enton me fez penar!
Eu das arenas la mirey,
e des enton sempre peney.

As cantigas de escárnio e maldizer, como seu nome já indica, seguem o molde da sátira, vituperando e zombando, velada ou explicitamente, pessoas e costumes da época, tendo como seu alvo toda sorte de pessoa: cavaleiros, clérigos corruptos, vilões etc. Estes dois gêneros também fazem uso recorrente de paronomásia e outros efeitos sonoros para dar mais verve poética à sua crítica (BLACKMORE, 2012). A cantiga de escárnio é caracterizada por uma crítica velada e irônica, enquanto a cantiga de maldizer é explícita em relação ao seu alvo e sua crítica a ele (MONGELLI, 2009), descambando, em certos momentos, para a grosseria, o burlesco, e até mesmo o pornográfico. Abaixo, as duas primeiras estrofes de uma cantiga de maldizer de Afonso Eanes de Cotom, que ironiza a proeza sexual de uma abadessa:

Abadessa, oí dizer
que érades mui sabedor
de todo ben; e, por amor
de Deus, queredes-vos doer
de min, que ogano casei,
que ben vos juro que non sei
mais que un asno de foder.

Ca me fazem en sabedor
de vós que avedes bon sen
de foder e de todo ben;
ensinade-me mais, senhor,
como foda, ca o non sei,
nen padre nen madre non ei
que m'ensin', e fiqu'i pastor.

Como podemos observar, a cantiga de maldizer é bastante explícita em suas críticas, acusando a abadessa explicitamente de não ser casta, ainda incluindo linguajar chulo. A seguir, a primeira estrofe de uma cantiga de escárnio de Fernão Soares de Quinhones, que satiriza um infanção, personagem da nobreza secundária muitas vezes

ridicularizada por sua penúria e decadência – no caso desse poema, é criticado por meio de seu cavalo (MONGELLI, 2009):

Contar-vos-ei costumes e feituraz
dun cavalo que traj'un ifançon:
á pees moles e as sedas duras
e tem'o freo e esporas non;
é velho e sesgo nas aguilhaduras;
e non encaçaria un leiton,
e encaçaria mil ferraduras.

Assim como no caso das temáticas amorosas, encontramos paralelos para a cantiga de escárnio e de maldizer na poesia persa, pois a sátira era uma das seções possíveis do *qasida*, e gazais também podiam ser satíricos. Como já foi afirmado, a crítica à hipocrisia de figuras religiosas é um dos aspectos centrais e recorrentes da poética hafiziana; elemento que, por sinal, também podemos encontrar em Villon, poeta francês do século XV – que, é importante notar, pertencia a uma tradição distinta dos trovadores. Os aspectos mais pornográficos também encontram paralelo na tradição persa, ainda que nem Hafiz ou Jahân tenham sido praticantes desta temática, que é mais característica de um contemporâneo deles, 'Obeyd-e Zâkâni. Naturalmente, a sátira e o vitupério não são exclusivos de uma ou outra tradição, possuindo uma rica história que remonta à antiguidade clássica – como afirmado anteriormente, influências gregas são uma possibilidade concreta na poesia persa e árabe, mas não há registro traduções de poesia grega para o árabe ou persa no período medieval, nem de que houvesse interesse árabe na poesia grega, já que a poesia árabe era vista como uma arte inteiramente nativa e geralmente superior à dos outros povos pelos pensadores árabes (GELDER, 2009).

Outro gênero que é importante ressaltar é a cantiga de Santa Maria. Fruto de um desenvolvimento posterior tanto da lírica occitana quanto da lírica galego-portuguesa, estas cantigas têm como centro a figura de Maria e seus milagres. Na tradição galego-portuguesa, compreendem uma antologia denominada *Cantigas de Santa Maria*, encomendada pelo rei Alfonso X de Castilha, que também teria contribuído para o volume – a medida da contribuição de Alfonso X, se compreende a maioria das cantigas ou uma parcela menor, ainda é fruto de debate (MONGELLI, 2009).

Podemos dizer que as cantigas de Santa Maria são o paralelo mais próximo com os poemas sufis e místicos da lírica persa – no entanto, há de se ressaltar que há diferenças cruciais. Em primeiro lugar, as cantigas de Santa Maria têm caráter mais narrativo e até dramático, com personagens distintas e um foco grande em relatar os milagres da santa – talvez um paralelo possível seria com a poesia narrativa sufi e com obras de prosa que relatam feitos e milagres de santos sufi. Além disso, as cantigas são de caráter mais ortodoxo (*idem*), sem a heterodoxia da mística sufi, que muitas vezes contraria à ortodoxia islâmica. Há cantigas de Santa Maria de caráter mais lírico, dedicadas a louvar a santa, como o exemplo abaixo:

Virgen Madre groriosa,
de Deus filla e esposa,
santa, nobre, preciosa,
quen te loar saberia
ou podia?

Ca Deus que é lum' e dia,
segund' a nossa natura
non viramos sa figura
senon por ti, que fust alva.
Virgen Madre groriosa...

Tu es alva dos alvares,
que faze-los pecadores
que vejan os seus errores
e connoscan sa folia,
que desvia
d'aver om'o que devia,
que perdeu por sa loucura
Eva, que tu, Virgen pura,
cobraste porque es alva.
Virgen Madre groriosa...
(...)

Assim, o tom nestas cantigas é de louvor, lembrando mais um panegírico tradicional, sem os aspectos amorosos e eróticos do gazal. Por conseguinte, também não há a ambiguidade que pode ocorrer nas líricas persas, onde há incerteza sobre a natureza profana ou mística do tom amoroso. Portanto, ao todo, não podemos dizer que há muita correspondência temática e de tom entre as cantigas de Santa Maria e a poesia lírica mística persa.

Ao todo, como pudemos observar, há grandes semelhanças nestas tradições líricas, independentemente de terem influências compartilhadas ou não. Pode-se, também, dizer que a lírica galego-portuguesa e a lírica trovadoresca são correspondentes funcionais em termos da temática central amorosa e sua lírica predominantemente afetivo-expressiva; também encontram correspondência os aspectos satíricos presentes em ambas as tradições. Além do que foi exposto acima, é importante notar, no entanto, que tanto a lírica trovadoresca quanto a galego-portuguesa apresentam aspectos dramáticos em certos momentos, com poemas que possuem personagens delineadas, e que eram performados por vários artistas, cada um representando uma personagem.

Além disso, como já foi ressaltado, há uma variedade maior de temáticas na poesia lírica persa, que inclui, além da temática amorosa e satírica, temáticas filosóficas, de louvor ao vinho, lamentações sobre o destino. Isso deve advir, certamente, do fato de a lírica persa ser uma tradição com mais tempo e extensão geográfica de desenvolvimento, formando um corpus bem maior.

3.12 Conclusão

Como pudemos observar, a poética islâmica é uma tradição rica e distinta mas que, ao mesmo tempo, retém pontos cruciais de conexão com a Europa – em particular, uma visão de mundo e teologia que possuíam muito mais semelhanças do que diferenças, compartilhando uma herança clássica e abraâmica. É uma poética afetivo-expressiva, que coloca uma ênfase enorme no papel da imaginação, representada pelo conceito chave de *takhyil* – a capacidade do poeta e da poesia de evocar imagens, ilusões, na mente do ouvinte ou leitor, sua capacidade de tornar novas as antigas ruínas. É uma poética que não mimetiza o mundo, mas o tangencia, se tornando também cada vez mais autorreferencial à medida que seu rico mundo imagético vai se aprofundando, suas ruínas sendo reconstruídas e reimaginadas por sucessivas gerações de poetas.

É nessa tradição que surge a poesia persa, fruto desta poética e do mundo pós-conquista islâmica, mas também trazendo consigo suas próprias tradições e particularidades, misturando uma rica herança persa pré-islâmica que ora se choca, ora

se complementa com a influência árabe e islâmica posterior. Como ficou bem claro, não se pode reduzir a poesia persa a uma simples reprodução da poesia árabe em outra língua. Um exemplo claro disso são suas convenções homoeróticas, bem mais presentes que na poesia árabe. Nas ruínas da poesia persa, há de se incluir, além dos assentamentos de ‘Ântara e a taverna de Abu Nuwas, os restos literais e metafóricos de Persépolis, bem como os templos zoroastrianos, onde o vinho, proibido para o Islã, adquire dimensões sagradas.

No contexto da tradução, a riqueza imagética e temática da poesia persa, associada ao seu caráter muitas vezes autorreferencial, apresenta desafios frequentes ao tradutor: deve-se confiar no paratexto – introdução, notas do tradutor etc. – para explicar certas referências ou imagens, sem nenhuma alteração no texto traduzido, ou buscar “explicar” alguns elementos já na tradução, para deixar seu impacto mais imediato, sem a necessidade de que o leitor consulte o paratexto? Enfatizando aqui a natureza sempre híbrida da tradução, ressaltada por Levý, não há uma resposta universal, sendo necessário avaliar caso a caso qual é a melhor escolha – sempre tendo em vista o objetivo ilusionista da tradução. Raramente a escolha é clara, dependendo também de considerações formais como rima e a extensão do verso. O que é certo é que toda escolha semântica na tradução só pode ser sopesada adequadamente quando se tem em mente todo o arcabouço subjacente a essa tradição altamente convencional e autorreferencial. Saber um pouco dos poemas que, como diz Kilito, já viveram antes, acaba por informar toda decisão feita na tradução. Até que ponto o leitor precisa ser explicitamente informado das convenções e temáticas em jogo em determinado poema é outra questão – certas referências obscuras, assim como algumas temáticas chave, como o amor e o vinho, certamente merecem presença num paratexto; afinal, como enfatiza Levý, a tradução também pode ter uma função educativa. Outros aspectos recorrentes, por outro lado, podem ser apreendidos com a exposição e decodificação do próprio texto por parte do leitor.

Para auxiliar nessa tarefa, busco saquear nossas próprias ruínas: a lírica galego-portuguesa, que divide várias afinidades temáticas com a poesia lírica persa. Em termos lexicais, esta tradição tem alguns termos-chave a nos emprestar: o amigo como sinônimo de amado, o jogral. No entanto, é nos aspectos formais que a lírica galego-

portuguesa tem mais a contribuir – como veremos a seguir, é nela que encontramos várias soluções cruciais que nos ajudarão imensamente a reconstruir as ruínas persas em terras lusófonas

4.

Capítulo 3: Elementos formais, desafios tradutórios e possíveis soluções

4.1

Introdução

Este capítulo é dedicado a um dos aspectos cruciais desta tradução ilusionista: a configuração formal do texto traduzido. Como já exposto no primeiro capítulo, a tradução apresentada nesta pesquisa, apesar de ilusionista, almeja ter certo grau de presença de elementos estrangeiros, *translativity*. Um dos aspectos onde elementos estrangeiros mais se fazem explícitos na poesia persa é justamente na esfera dos elementos formais: ao ler ou ouvir a poesia em sua língua original percebemos os versos longos, dispostos em dísticos, a presença da monorrima e a repetição de palavras no final de cada dístico, o *radif* ou refrão.

Ainda que o gazal seja muitas vezes comparado ao soneto devido a sua temática amorosa e importância na poesia persa, esta correspondência se dá mais no nível funcional, e não formal; pois a disposição formal das duas formas fixas é bastante distinta. Uma solução tradutória possível, sem dúvida, seria simplesmente buscar formas com correspondência funcional ou com semelhante relevância histórico-cultural ao gazal, como os variados esquemas formais empregados na lírica trovadoresca ou o soneto, e usá-las na tradução. Está é, sem dúvida, uma escolha defensável – Levý argumenta que a busca por equivalências funcionais, em maior ou menor grau, seria uma das melhores maneiras de traduzir poesia.

Entre as traduções de poesia persa em verso recentes, por exemplo, vemos Dick Davis utilizar uma variedade de soluções: enquanto alguns poemas são traduzidos em dísticos, mantendo alguma correspondência com o gazal, outros são compostos por estrofes de quatro versos e outros, ainda, são traduzidos usando a *ballad measure*. Ainda outras traduções, como as de Franklin Lewis, optam pelo verso livre.

Como será visto, a estratégia adotada nesta tradução é híbrida, mas tende a preservar os elementos formais originais do gazal e do *robâ'i* – os principais sendo

seus versos longos, a monorrima, e a presença do refrão. Esta disposição formal é combinada com uma versificação que utiliza elementos presentes na lírica galego-portuguesa: versos compostos com cesuras femininas.

Retomando o argumento feito no primeiro capítulo, o Brasil é um país onde o público receptor de traduções de poesia é extremamente tolerante e até mesmo valoriza elementos estrangeiros no verso – além disso, tende a ser um público conhecedor das principais formas tradicionais da poesia lusófona. Assim, uma tradução de um gazal na forma de um soneto, por exemplo, imediatamente atrairia a atenção de leitores, certamente causando estranhamento e possivelmente quebrando a ilusão. Já uma tradução de um gazal que mais ou menos reproduz a forma original irá muito mais ao encontro das expectativas de um leitor que abre um livro de poesia persa.

Outro argumento em prol do uso de formas estrangeiras é a possibilidade de introdução e disseminação de novas formas dentro do polissistema literário brasileiro. O gazal não é uma forma completamente estranha à poesia brasileira, com alguns poucos exemplos como “Gazel” de Paulo Henriques Britto e “Gazal em Louvor de Hafiz” de Manuel Bandeira. Há de se lembrar que o objetivo final da tradução estrangeirizante de Schleiermacher era, afinal, fortalecer a literatura alemã por meio da absorção de novas formas e temáticas. O caso alemão é justamente um bom exemplo de como isso já aconteceu com a poesia persa e o gazal: após as traduções de Hammer-Purgstall de Hafiz e outros poetas persas para o alemão e o subsequente *Divã ocidento-oriental* de Goethe, vários poetas alemães começaram a escrever gazais em alemão; estes gazais alemães preservaram a monorrima e a temática amorosa, alguns até incluíam refrão. Mais um argumento em prol da preservação da forma do gazal será explorado mais a frente: o argumento da sua unidade estrutural.

Este capítulo seguirá a seguinte estrutura: primeiro, será feita uma introdução geral ao sistema prosódico persa, o *aruz*. Esta introdução será seguida por uma análise maior dos elementos formais do gazal e do *roba'i*. Ao longo destas seções os maiores desafios para a tradução serão ressaltados. Em seguida, a versificação românica medieval será analisada, demonstrando, também, como alguns de seus elementos e dispositivos formais podem ajudar a solucionar os desafios expostos na seção anterior.

4.2

Prosódia e versificação persa clássica

4.2.1

Aruz: o metro persa

O sistema métrico persa é caracterizado por ser quantitativo, ou seja, o peso de uma sílaba não depende de sua tonicidade, mas sim de sua extensão. Assim como muitos aspectos temáticos da poesia persa foram apropriados da poesia árabe e subsequentemente transformados – possivelmente com a infusão de elementos persas pré-islâmicos –, o mesmo aconteceu com o sistema métrico. É importante, então, não reduzir o *aruz* persa ao ‘*aruz*’ árabe, já que os dois possuem diferenças fundamentais, como afirma Utas:

In spite of the generally accepted formalization of both Arabic and Persian classical meters in the so-called *aruz* (Arabic ‘*aruz*’) system, given its classical codification by Khalil b. Ahmad (d.791), there is a considerable difference in their respective application of this system. 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, p. 97).

Ou seja, enquanto a realização do ‘*aruz*’ árabe pode se dar de maneira acentual, o sistema métrico persa é exclusivamente quantitativo. Pouco se sabe sobre a prosódia persa pré-islâmica, mas indícios apontam que primeiro se tratava de um sistema puramente silábico, com versos de 5, 8, 9 sílabas ou versos compostos de 14 sílabas (7+7). No período sassânida, este sistema foi substituído por um sistema acentual, onde a quantidade de sílabas de cada verso era variável, mas a quantidade de acentos tônicos era fixa, geralmente dois por cada hemistíquio (UTAS, 2009); semelhante, talvez, à poesia anglo-saxã.

Pouco também se sabe sobre o processo de transição para o *aruz*, durante o qual teria havido a adaptação do sistema árabe: os primeiros poemas persas remanescentes, datados do século IX, já seguem o *aruz* persa perfeitamente. Tal adaptação foi necessária devido ao caráter drasticamente diferente entre as duas línguas: enquanto o

persa pertence à família indo-europeia, o árabe é uma língua semítica, onde as consoantes têm importância muito maior. A prosódia árabe, então, gira em torno não da sílaba, mas sim da consoante, como mostra Utas:

The traditional analysis of the *aruz* system is based on the Arabic writing system, which in principle only contains consonants. thus we get the peculiar situation that rhythm, a phonetic structure which in Persian poetry is heavily dependent on vowels, is described through a theory on configurations of consonant signs. This is at least what happens in the authoritative codification by Khalil in the 8th century. (...) The analysis of Arabic metrics first proposed by Khalil b. Ahmad is a remarkable creation. Its dependence on Arabic grammatical tradition is obvious. In a way it appears to be an appendix to grammar, that is the grammar of the written language and the way language is written. From this point of view all Arabic letters are consonants (UTAS, 2009, p. 101–102).

No sistema árabe, cada consoante é classificada como *sâken*, em descanso ou em silêncio, ou *motaharrek*, em movimento; as primeiras são aquelas que não “carregam” uma vogal, enquanto as segundas são acompanhadas de vogal. Tradicionalmente, se usa “|” para denotar uma consoante *sâken* e “o” para uma consoante *motaharrek*. Combinações destas consoantes formam pés, ou *rokn*, e oito tipos básicos são reconhecidos pela prosódia árabe. Estes pés, então, formam padrões métricos, ou *wazn*, e a prosódia tradicional reconhece a existência de quinze padrões básicos.

Teoricamente, o sistema persa é uma adaptação direta do sistema árabe. Na prática, no entanto, não é tão simples: para além da questão da importância das vogais, muitos estudiosos afirmam que os pés da prosódia árabe frequentemente não são respeitados em vários dos metros comuns da poesia persa, alguns questionam até se eles sequer podem ser usados como uma ferramenta útil para se analisar a poesia persa (THIESEN, 1982). Muitos dos padrões métricos mais utilizados na poesia persa ou não existem na poesia árabe, como no caso do metro do *robâ’i*, ou só podem ser enquadrados nos seus metros tradicionais a partir de muito malabarismo analítico (UTAS, 2009); THIESEN, 1982). Assim como a questão da predominância ou não da influência árabe na poesia persa, esta é uma questão que vai além do debate puramente linguístico e literário, envolvendo dimensões políticas.

Devido à dificuldade de descrever adequadamente o *aruz* persa com o ferramental que advém exclusivamente do sistema árabe, se tornou usual e aceito – sendo predominante na academia ocidental – descrevê-lo com o ferramental fornecido

pelos sistemas quantitativos europeus, como o latino e o grego (UTAS, 2009); THIESEN, 1982), o que pode ser feito sem nenhuma perda de capacidade explicativa (EWELL-SUTTON, 2012). É esta a abordagem que será seguida neste trabalho. Assim, a unidade métrica básica nossa será a sílaba, e não a consoante.

O sistema métrico persa compreende três tipos de sílabas: a breve (v), a longa (-), e a muito longa, equivalente a uma sílaba longa e uma breve (- v). Central para a identificação do tipo de sílaba é a distinção entre vogais longas e breves¹⁸, e o persa moderno contemporâneo reconhece três vogais de cada tipo¹⁹. As vogais longas são, geralmente, as únicas a serem representadas graficamente no sistema de escrita persa-arábico, sendo *â* (آ), *u* (و) e *i* (ی). Às vogais longas se juntam os ditongos, que possuem valor prosódico igual: *ey* (ای) e *ow* (او). As vogais breves, por outro lado, são *a*, *e* e *o*. Tais vogais geralmente só são representadas no sistema de escrita se estiverem numa posição inicial ou final na palavra. Há a possibilidade de uso de marcações diacríticas para as representar, *َ*, *ِ* e *ُ*, mas seu uso é extremamente raro nos manuscritos de poesia. Assim, sílabas breves, longas e muito longas podem ser formadas a partir das seguintes combinações, em que C denota consoante, V uma vogal breve, e \hat{V} uma vogal longa ou ditongo.

1. Sílaba breve (*kutâh*): CV. Equivalente a 1 mora.
2. Sílaba longa (*boland*): $C\hat{V}$ ou CVC. Equivalente a 2 moras.
3. Sílaba muito longa (*derâz*): $C\hat{V}C$ ou $C\hat{V}CC$. Equivalente a 3 moras.

¹⁸ Linguisticamente, a distinção entre vogais breves e longas não é mais estrutural no persa moderno contemporâneo, com muitas vogais que deveriam ser breves, como o *a* de *sabr*, tendo sua pronúncia alongada; entretanto, na recitação e canto de poesia persa clássica, esta distinção ainda tende a ser preservada.

¹⁹ O persa clássico, utilizado nas obras traduzidas neste trabalho, possuía, pelo menos até certo ponto, mais vogais longas que o persa moderno, sendo elas *ê* e *ô*. A redução da quantidade de vogais ao longo dos séculos levou à geração de algumas palavras homônimas, como, por exemplo “*shir*”, que denota “leão” ou “leite”; originalmente, “*shêr*” denotaria “leão” e “*shir*” “leite”. Além disso, a pronúncia das vogais breves no persa clássico era diferente, sendo suas vogais *a*, *i* e *u*. Há dialetos persas na periferia do mundo linguístico persa que ainda preservam as vogais antigas do persa clássico, como é o caso do *dari* afegão.

Uma sequência de sílabas breves, longas e muito longas num determinado padrão formam um *mesrâ*; dois *mesrâ*, por sua vez, formam um *beyt*. O *beyt* (pl. *abyât*) e o *mesrâ* são as pedras basilares da versificação e estrofação no *aruz*. No gazal persa, o *beyt* geralmente forma uma unidade sintática e de sentido, geralmente não havendo conexão sintática entre um *beyt* e outro. Abaixo, os dois primeiros *abyât* do gazal 1 de Hafiz:

| | |
|--|--|
| Alâ yâ ayyohâ l-sâqi ader ka'san wa-nâvelhâ | Traga a taça, meu copeiro, e me verta mais um vinho! |
| Ke 'eshq âsân nemud awwal wali oftâd moshkelhâ | Porque amor parece fácil, mas lá vem no descaminho |
| Be buy-e nâfei kâkher sabâ zân torre bogshâyad | Por seus cachos sinuosos sopra a brisa matutina: |
| Ze tâb-e ja'd-e moshkinash che xun oftâd dar delhâ | no aguardo desse almíscar, como sangram os amigos! |

Apesar do *mesrâ* formar um padrão métrico que é repetido duas vezes para formar um *beyt*, o *beyt* é a unidade básica da poesia persa – praticamente todas as formas desta tradição são compostas por *abyât*. Em razão disso, é comum traduzir “*beyt*” como “verso” e “*mesrâ*” como “hemistíquio”. Neste trabalho, no entanto, “*beyt*” será traduzido como “dístico” e “*mesrâ*” como “verso”, outra abordagem comum.

O padrão rítmico adotado em um *mesrâ* é chamado de *wazn*. Dentro da tradição clássica, uma vez adotado num poema, o *wazn* deve ser mantido até o seu fim; independentemente de o poema possuir 2 dísticos ou 50.000, como é o caso do *Shahnameh* de Ferdowsi. O gazal de Hafiz citado acima utiliza o seguinte *wazn*, por exemplo:

v - - - v - - - v - - - v - - -

Como podemos ver, possui um padrão métrico onde a divisão em pés é mais fácil, o que nem é sempre o caso.

Todo padrão métrico, *wazn*, pertence a um metro geral, do qual é derivado. Tais metros gerais são denominados *bahr* (literalmente “mar”). No caso do poema citado, corresponde integralmente ao metro *hazaj-e sâlem*, sem nenhuma variação ou catalexe – a variação mais comum no uso de *bahr* para formar um *wazn* é, justamente, a catalexe.

Teoricamente, o número total de *bahr* na poesia persa clássica é cerca de 300. No entanto, Ewell-Sutton, em *The Persian Metres*, identifica que a grande maioria dos poemas da poesia lírica persa são derivados de um total de 16 metros, com pequenas variações cataléticas (UTAS, 2009). Na tabela abaixo, elaborada por Utas (2009), podemos ver estes metros mais comuns. Os símbolos em parênteses compreendem alterações ou catalexes comuns no metro. A coluna da direita indica a quantidade de sílabas usual do metro:

| | | |
|---|---|-----------------|
| 1. <i>hazaj-e sâlem</i> | v - - - v - - - v - - (-) (v - - -) | 8, 11, 12 ou 16 |
| 2. <i>hazaj-e akhrab-e makfuf</i> | - - v v - - v v - - v v - - | 10, 11, 13, 14 |
| 3. <i>hazaj-e akhrab-e maqbuz</i> | - - v v - v- v - - v | 13 |
| 4. <i>hazaj-e robâ 'i</i> ²⁰ | - - v v- -v v- -v v - (variante 1) - -v v - v - v - - v v - (variante 2) | 14 |
| 5. <i>rajaz-e sâlem</i> | - - v - - - v - - -v- (- -)(v -) | 12, 14 ou 16 |
| 6. <i>rajaz-e matvi-ye makhbun</i> | - v v - v - v - - v v - v-v (-) | 15 ou 16 |
| 7. <i>ramal-e sâlem</i> | - v - - - v - - - v - (- -) (v -) | 11, 13 ou 15 |
| 8. <i>ramal-e mashkul</i> | v v - v - v - - v v - v - v - (-) | 15 ou 16 |
| 9. <i>ramal-e makhbun</i> | v v - - v v - - v v - (- v)(v -) | 11, 13 ou 15 |
| 10. <i>sari '-e matvi</i> | - v v - - v v - - v v (- - v v -) | 11 ou 16 |
| 11. <i>monsareh-e matvi</i> | - v v - - v - v - v v - (-)(v -) | 10, 12 ou 13 |
| 12. <i>khafif-e makhbun</i> | - v - - v - v - v v - (-) | 11 ou 12 |
| 13. <i>mozâre '-e akhrab-e makfuf</i> | - - v - v - v v - - v (- v-) | 11 ou 14 |
| 14. <i>mojtathth-e makhbun</i> | v - v - v v - - v - v - v (v -) (-) | 13, 15 ou 16 |
| 15. <i>motaqâreb-e sâlem</i> | v - - v - - v - - v- (v) | 11 ou 12 |

²⁰ O metro do *robâ 'i* será analisado em mais detalhes mais abaixo.

| | | |
|------------------------------------|---------------------------------|-----------------|
| 16. <i>qarib-e akhrab / makfuf</i> | (v) - - v v - - v - v - (-) | 10, 11 ou 12 |
|------------------------------------|---------------------------------|-----------------|

Apesar da necessidade de que o poema siga fielmente o padrão métrico estabelecido, há algumas regras que permitem alguma flexibilização. Como já indicado anteriormente, a sílaba muito longa pode ocupar o lugar de uma sílaba longa seguida de uma breve, nesta ordem. Além disso, duas sílabas breves podem ser substituídas por uma longa, até mesmo quando estão em pés diferentes. Quando há uma breve no início de um verso, é permitido substituí-la por uma longa. Ademais, a sílaba final de um verso pode ser de qualquer valor métrico. Assim, ainda que o valor métrico total de todos os versos de um poema seja igual, ou varie muito pouco, pode haver variação na quantidade de sílabas de cada verso.

Há uma série de outras regras, acumuladas ao longo dos séculos, que permite certa flexibilização em um sistema que, caso contrário, seria bastante estrito. As vogais breves (especialmente *e* e *o*) podem ser alongadas, e vogais longas (exceto *â*) podem ser abreviadas quando ocorrem no final de uma palavra e são seguidas por uma outra vogal na próxima palavra. Palavras com consoantes dobradas, como é comum no árabe, podem ser lidas como tendo somente uma consoante, e algumas palavras podem ter consoantes internas dobradas. A tendência da escansão em persa é de unir consoantes finais com a próxima vogal, mas isto pode também não ser feito caso o metro exija, apesar de não ser considerado esteticamente belo – julga-se que deixa o verso menos fluido, *ravân*. Estas regras são expostas não com o intuito de exauri-las, somente de fornecer uma impressão de como funciona a prosódia e a escansão no *aruz* – para detalhes e exemplos mais exaustivos, recomenda-se *A Manual of Classical Persian Prosody* de Finn Thiesen.

Um dos desafios que já podemos observar a partir da tabela acima é a quantidade de sílabas por verso: a grande maioria dos metro ali listados têm mais de 12 sílabas, enquanto a poesia lusófona só reconhece versos regulares até 12 sílabas, com versos acima de 12 sendo denominados de bárbaros. Os dois *abyat* (dísticos) de Hafiz citado acima são compostos por dois *mesrâ* (versos) de 16 sílabas cada. Na poesia hafiziana, é raro achar um poema com menos de 12-14 sílabas, enquanto Jahân tem alguns poemas líricos com versos de 11 sílabas. Este problema se agrava se considerarmos

que o persa é, na minha experiência, uma língua mais econômica que o português, em que várias palavras-chave de suas temáticas são monossilábicas ou dissilábicas: como exemplo podemos citar *del* (coração, espírito, peito), *yar* (amigo, companheiro), *dust* (amigo, amado), e *mey* (vinho). Assim, muitas vezes é necessário 1 ou 2 sílabas a mais por verso na tradução para não acarretar uma perda excessiva de material semântico.

A dificuldade: como encaixar os versos longos da poesia lírica persa numa tradição de versificação que em que os maiores versos são de 12 sílabas? Uma solução, é claro, seria decupar os versos, formando quadras em vez de dísticos – mas isto acarretaria perder o esquema de rimas e a mancha gráfica tão característica do gazal. Como logo veremos, a lírica galego-portuguesa nos oferece uma solução.

4.2.2

O metro do *robâ'i*

Normalmente, qualquer *bahr* pode ser utilizado em qualquer forma poética persa, seja ela o *masnavi* da poesia narrativa ou o *qazal* e *qaside* da poesia lírica – ainda que cada forma e gênero tenha metros mais comuns. Uma notável exceção é o *robâ'i*, uma forma que demanda o uso de um *wazn* específico, com algumas poucas variações. Como já foi exposto o *robâ'i* é, muito provavelmente, uma das poucas formas poéticas da poesia persa clássica que é completamente nativa dessa tradição, ou seja, não foi importada da tradição poética árabe, e nem é uma variação ou desenvolvimento de uma forma importada (como é o caso do gazal persa) (THIESEN, 1982).

Ao contrário de outras formas poéticas, o *robâ'i*, como denota seu nome, sempre é composto por dois *bayt*, tendo ao todo quatro *mesrâ*. Como afirmado anteriormente, seu tamanho extremamente breve impõe ao *robâ'i* um caráter epigramático, e os *robâ'iat* são cheios de simples contemplações e afirmações sobre a natureza e as vicissitudes da existência, da vida, do prazer e do amor.

Assim, todo *robâ'i* utiliza o mesmo metro, que possui duas variações: “– – v v – v – v – – v v –” e “– – v v – – v v – – v v –”. Como se pode observar, a única diferença entre as duas variações é nas quatro sílabas do meio do metro, que podem ser “v – v –” ou “– v v –”. É possível usar ambas as variantes no mesmo poema. O metro do *robâ'i*,

disposto dessa forma, tem 13 sílabas. No entanto, esta extensão não é fixa: é importante lembrar das regras de prosódia expostas acima, onde uma sílaba longa pode substituir duas breves e uma sílaba muito longa pode substituir uma longa e uma breve. De fato, é bastante comum que as duas últimas sílabas breves sejam substituídas por uma longa, como ocorre neste *robâ'i* de Jahân Malek-Khâtun (sua tradução pode ser encontrada neste trabalho):

| | |
|---------------------------------------|----------------------|
| man dush qazâ yâr o qadr poshtam bud | -- v v -- v v ----- |
| nâranj zanakhdân-e to dar meshtam bud | -- v v -- v v ----- |
| didam ke hami gazam lab-e shirinash | -- v v - v - v ----- |
| az khwâb paridam sar'ângoshtam bud | -- v v ----- |

O exemplo acima ilustra que pode haver certa variação na quantidade de sílabas dentro de um mesmo poema: devido à presença de uma sílaba muito longa, o primeiro e terceiro versos tem 11 sílabas; o quarto, por sua vez, também com uma sílaba muito longa, tem 10 sílabas; enquanto o terceiro tem 12. Não cabe aqui destrinchar em detalhe a escansão deste poema – o importante a ser guardado, para os propósitos desta pesquisa, é que um *robâ'i* pode abranger de 10 a 13 sílabas, e que certa variação pode ocorrer dentro de um mesmo poema. Na maioria dos casos, um verso de um *robâ'i* tende a ter 11 ou 12 sílabas. Finn Thiesen identifica, no entanto, alguns *robâ'iat* compostos somente com versos de 10 sílabas, sendo compostos exclusivamente de sílabas longas (THIESEN, 1982). É importante notar, no entanto, que na escansão métrica persa, todos estes versos tem 20 moras – ou seja, altera-se o número de sílabas, mas não o compasso.

4.2.3

Cesuras

Aborda-se aqui, brevemente, a questão das cesuras porque é relevante para as soluções tradutórias empregadas neste trabalho. Antes de tudo, é importante ressaltar que a presença ou conceito de cesuras, uma pausa regular no verso, não é uma característica típica da maior parte das formas da poesia persa. Utas (2009), identifica, no entanto, “a certain tendency of introducing regularly recurring phrase ends, that

could be realized as short pauses, in many of the metrical patterns occurring in Persian poetry” (UTAS, 2009, p. 109); no entanto, a autora também adverte que “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, p. 110).

Alguns metros parecem ser mais afeitos à existência de cesuras; o metro *hazaj-e sâlem*, número 1 na tabela da p.78 e o mesmo metro do poema de Hafiz citado anteriormente, parece ser particularmente receptivo à introdução de cesuras – certamente é possível identificar cesuras mais ou menos regulares em performances (recitação ou música) do gazal 1. Um exemplo é a performance de parte deste poema pela Aref Ensemble, no álbum *Afshari Morakkab*²¹.

Utas (2009) identifica a presença de cesuras regulares no gazal 3 (também traduzido neste trabalho), que utiliza o mesmo metro:

agar ân tork-e shirazi / be-dast ârad del-e mâ-râ
v - - - | v - - - || v - - - | v - - -
be-khâl-e hendoy-ash bakhsham / Samarqand o Bokhârâ-râ
v - - - | v - - - || v - - - | v - - -

Além do gazal 1 e 3, outro gazal que utiliza o mesmo metro e também possui cesuras regulares é o gazal 367:

Biâ tâ gol barafshânim o mey dar sâqar andâzim
v - - - | v - - - || v - - - | v - - -
Falagrâ saqf bishkâfim o tarhi now dar andâzim
v - - - | v - - - || v - - - | v - - -

No caso deste poema, a cesura é ainda mais marcada devido à presença de rimas internas regulares que coincidem com as pausas. Um exemplo de performance onde se observa a presença de cesuras regulares neste poema é a interpretação de Hossein Alizadeh e seu grupo no álbum *Raz-o Niyaz*²².

²¹ Disponível online em: <https://www.youtube.com/watch?v=IA62BvyOELo>

²² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZPIOXrAEMU>

Assim, percebemos que cesuras parecem existir na realização e performance de alguns gazais, ainda que não sejam teorizadas pelo sistema prosódico. Utas (2009) também nota semelhanças entre recitações atuais de gazais da tradição clássica e o que se sabe sobre a prosódia da poesia pré-islâmica, ambas tendo versos decupados por cesuras, com dois acentos tônicos por hemistíquio (UTAS, 2009).

4.2.4

Elementos sonoros: rima e refrão

Como já foi afirmado anteriormente, a poesia islâmica é, possivelmente, a tradição poética mais antiga do mundo a incluir rima, denominada de *qâfie*. Neste aspecto, não houve muita mudança na adaptação da tradição árabe para a língua persa. Apesar dos prosodistas árabes e persas haverem criado uma grande variedade de categorizações relativas à rima, o cerne da rima na tradição islâmica é bastante simples: rima é uma seção final do verso, de pelo menos uma sílaba, que se repete no plano sonoro, mas não no plano do significado. Este último ponto é importante, e dele decorre que a repetição de sufixos e terminações verbais não forma rima; a repetição desses elementos forma um *radif*, ou refrão, mas não uma rima. A repetição de palavras homófonas, no entanto, forma rima, já que o significado se altera.

Ou seja, ao contrário do sistema lusófono, que atrela a rima à última sílaba tônica de um verso, com ela e tudo que a sucede formando a rima, a rima nos sistemas árabe e persa está atrelada exclusivamente a som e significado. Isto também quer dizer que a rima pode abarcar mais de uma palavra e ter um tamanho bastante variável de um poema para o outro: certas rimas podem ser formadas por somente uma sílaba, enquanto outras podem ter 3-4 sílabas. No trecho do gazal 42 abaixo, a rima está marcada em negrito e o refrão em itálico.

agar chih bâde farah-bakhsh o bâdu gol-**biz** *ast*
bih bâng-e chang makhwar mey ke mohtaseb **tiz** *ast*

Embora a brisa traga flores e o vinho, alegria, – dou fé
o inspetor da moral está alerta: não toques na lira – dou fé

Ast, por ser o verbo *ser* conjugado na terceira pessoa do singular, é uma palavra que mantém sempre o mesmo significado, portanto é um refrão – se tratando, na verdade, de um refrão extremamente comum na poesia persa. Abaixo, um exemplo do gazal 164, que mostra como a rima e o refrão podem ser bem maiores que somente uma sílaba – neste poema, a rima e o refrão juntos ocupam 5 sílabas:

Yâri andar kas nemibinim yârânâ *che shod*
Dusti key âkher âmad dustdârânâ *che shod*

“*Che shod*”, literalmente “que houve?”, é refrão por ter sempre o mesmo significado. Similarmente “ân” “râ” também compõem o refrão, o primeiro por ser sufixo formador de plural de coisas animadas, e o segundo por ser a partícula marcadora de objeto direto. Assim, a terminação “âr” forma a rima.

O esquema de rimas seguido por todo gazal é o seguinte: *aa xa xa xa...* Ou seja, o primeiro dístico rima, e todo verso par subsequente rima também; e a rima é sempre a mesma, ou seja, se trata de um poema monorrímo. Até mesmo o *cásida*, muito mais longo que o gazal, segue a monorríma. Desde a aurora da poesia islâmica, o caráter monorrímo do *cásida* foi uma de suas características mais marcantes (UTAS, 2009).

O *robâ'i* segue um esquema de rimas semelhante: *aa xa*; no entanto, também existem *robâ'îât* onde todos os versos rimam. No primeiro caso, o verso sem rima geralmente serve como contraponto ou afirmação que prepara o fecho do verso final.

A rima é sempre um elemento obrigatório no gazal e no *robâ'i*. O *radif*, o refrão ou estribilho, no entanto, é um elemento opcional – apesar disso, o *radif* é um elemento extremamente recorrente na poesia persa. Podemos considerá-lo, inclusive, um dos elementos distintivos da poesia lírica persa, já que não existe nada semelhante na poesia árabe (UTAS, 2009). Além disso, qualquer pessoa que escute a poesia persa na sua língua original não deixa de notar as palavras que se repetem junto de toda rima.

O refrão geralmente adiciona um elemento sonoro adicional, trabalhando em conjunto com a rima para fortalecer a estrutura do gazal, sendo uma espécie de pirotecnia poética. É muito comum o uso de verbos como refrão, tal como conjugações do verbo *budan*, ser, ou do verbo *kardan*, fazer, ou até mesmo outros verbos como *andâkhtan*, lançar ou atirar, ou *zadan*, golpear. A gramática e estrutura sintática do

persa facilitam muito este tipo de construção: em primeiro lugar, o persa é uma língua que tende a seguir a ordem sujeito-objeto-verbo, então é bastante natural usar um verbo como refrão. Em segundo lugar, o persa tem muitos verbos compostos, onde o substantivo que precede o verbo pode mudar drasticamente o sentido que é criado. Para dar um exemplo corriqueiro, enquanto “*zadan*” por si denotar golpear ou bater, se combinado com o substantivo “*harf*”, “letra”, denota “falar”. O gazal 179, traduzido neste trabalho, utiliza *zadand* como refrão, e o que precede o refrão altera bastante o sentido que é criado.

Outros refrões, além de adicionarem ao universo sonoro do poema, também servem para estabelecer e reiterar a temática ou tom geral do poema, ao repetir uma palavra ou sintagma que os encapsula. Um exemplo traduzido nesta pesquisa é o gazal 262, que utiliza o refrão “*mâ ra bas*”, literalmente “a nós basta”:

| | |
|--|--|
| Gol ‘ezâri ze golestân-e jahân mâ râ bas Zin chaman sâye-e ân sarv-e chamân mâ râ bas | De todo o jardim terreno, um broto rosado basta a sombra do cipreste, que dança no prado — basta |
| Man o hamsobatiye ahle riyâ dur-am bâd Az gerânân-e jahân ratl-e gerân mâ râ bas | e que eu fique sempre livre do convívio com hipócritas! Dos fardos do mundo fugaz, um copo pesado – basta |
| Qasr-e ferdows be padashe ‘amal mibakhshand Mâ ke rendim o gedâ deyr-e moqân mâ râ bas | em troca da boa ação, dão-te um paço no paraíso a nós, pobres libertinos, o claustro dos magos – basta |
| Beneshin bar lab-e juy o gozar-e ‘omr bebin Kin eshârat ze jahân-e gozarân mâ râ bas | sentai no lábio do rio, olhai o passar da vida deste mundo passageiro, este simples retrato – basta |
| Naqd-e bâzâr-e jahân bengar o âzar-e jahân Gar shomâ râ na bas in sud o ziyân mâ râ bas | olhai o bazar mundano, que dá moeda e miséria se este perde-ganha a vós não basta, eu falo: basta! |
| Yâr bâ mâst che hâjat ke ziyâdat talabim Dowlat-e sohbat-e ân munes-e jân mâ râ bas | O meu companheiro chega – ora tenho tudo que busco o ouro que é nossa fala, que ao meu íntimo ato, – basta |
| Az dar-e xish xodâ râ be beheshtam maferest Ke sar-e kuy-e to az kown o makân mâ râ bas | não me enxota de teu portão, por Deus! Nem para ir ao éden! Da imensidão da criação, teu beco sagrado basta |
| Hâfez az mashrab-e qesmat gele na ensâfist Tab’ chon âb o qazalhây-e ravân mâ râ bas | pois não lamentos, Hafiz, o fado que te reservaram Como a água e os gazais flui o teu dom nato – basta. |

Como é bem evidente, o refrão, traduzido neste trabalho como “basta”, encapsula a temática de contentamento e o apreço pela simplicidade e honestidade que atravessa

todo o poema. Outro exemplo pode ser encontrado no gazal 164, que possui o refrão “*che shod*”, “que houve?”:

| | |
|---|--|
| Yâri andar kas nemibinim yârânâ che shod Dusti key âxer âmad dustdârânâ che shod | Não vejo amor em mais ninguém, o amante e a amiga, onde? Quando findou-se a amizade? Nossa confraria, onde? |
| Âb-e heyvân tiragun shod Xezr-e farroxpey kojâst Gol begasht az rang-e xod båd-e bahârânâ che shod | Foi maculada a água da vida, e Khezr do bom-passo não vem A rosa já não tem mais cor – primavera e brisa, onde? |
| Kas namiguyad ke yâri dâsht haqq-e dusti Haqshenâsânâ che hâl oftâd yârânâ che shod | Não fazem votos de mais nada – de amor, sequer de amizade, Que fim tiveram os leais? O amante e a amiga, onde? |
| SHahr-e yârân bud o xâk-e mihrbânân in diyâr Mehrânî key sarâmad shahryârânâ che shod | Este era o reino dos amigos, terra dos bravos e nobres, que fim levou o bem-fazer? Nossa dinastia, onde? |
| La'li az kân-e muruvvat barnayâmad sâlhâst Tâbesh-e xorshid o sa'i-e båd o bârânâ che shod | Nas jazidas da gentileza, rubis não acham há anos as forças que a pedra sublimam: sol, chuva e brisa, onde? |
| Guy-e towfiq o karâmat dar meyân afgandeand Kas be meydân dar nemiâyad sovârânâ che shod | Aqui, em meio a todos nós, jaz a bola do altruísmo mas ninguém entra em campo: a cavalaria, onde? |
| Sad hezârân gol shukuft o bâng-e murqi barnaxâst 'Andalibânâ che pish âmad hezârânâ che shod | Vi cem mil rosas florescerem – nenhum cantar mais se eleva ave das mil canções, rouxinol, tua harmonia, onde? |
| Zohre sâzi xosh namisâzad magar 'udash besuxt Kas nadârad zowq-e masti meygosârânâ che shod | Vênus canta desafinado – teria a lira incendiado? Não há mais gosto pela ebridez! A boemia, onde? |
| Hâfez, asrâr-e elâhi kas namidânad xamosh Az ki mipursi ke dowr-e ruzgârânâ che shod | Caluda, Hafiz! Ninguém sabe dos mistérios do divino – a quem perguntas, afinal, do girar dos dias – onde? |

Este poema, pertencente ao gênero *ubi sunt*, também existente na tradição islâmica (BROOKSHAW, 2015; ROBINSON, 1998), tem sua temática inteira resumida pelo refrão “*che shod*”: o que houve com os amigos, amantes, os rouxinóis – que servem também como metonímia para os poetas – e o amor? O eu-lírico procura por todos estes *topoi* comuns do gazal persa, e não os encontra.

Como é de se imaginar, a rima e o refrão do gazal persa apresentam um desafio indelével para a tradução da poesia persa. No que tange a rima, a preservação do esquema de rimas monorrímo do gazal exige uma análise geral do material semântico do poema antes da escolha da rima da tradução: não se pode escolher rimas que só se encaixam em poucos versos, podendo acarretar a necessidade de acréscimo de palavras

supérfluas. Em particular, deve-se prestar bastante atenção às rimas do primeiro dístico e ainda mais à rima final, que fecha o poema. Soluções que facilitam a preservação do esquema de rimas serão discutidas na seção seguinte deste capítulo.

Se a rima já apresenta certa dificuldade, o refrão é uma dificuldade ainda maior para a tradução: o português não é uma língua onde o verbo pode ser facilmente colocado no final da frase, como no persa, gerando grandes inversões e até mesmo embaralhamentos sintáticos no verso. Inversões sintáticas recorrentes já foram aceitas dentro pelos valores e regras estéticas da tradição poética lusófona no passado – como exemplo, temos a poesia arcadista do século XIX ou o exemplo icônico do hino nacional brasileiro. No entanto, o advento do movimento modernista, com sua valorização de uma linguagem mais natural, alterou este quadro de forma definitiva e irreversível. Inversões sintáticas exageradas e recorrentes tendem a gerar versos considerados duros, com pouca fluidez e de difícil entendimento. É importante lembrar que um dos valores estéticos máximos na poesia persa é que o verso seja *ravan*, fluido. Neste quesito, acredito que a tradução deve se guiar pelos princípios estéticos do seu público receptor.

No entanto, apesar das dificuldades, creio ser de grande importância reproduzir, em algum grau de correspondência, o esquema de rimas e o uso de refrões da poesia persa. Há de se lembrar que a poética afetivo-expressiva islâmica é caracterizada por uma pluralidade de vozes, sem almejar ou valorizar uma unidade narrativa. Ademais, como já foi afirmado, o gazal persa, especialmente o hafiziano, é caracterizado também por uma pluralidade temática, onde vários temas correlatos são abordados alternadamente. Como foi visto neste capítulo, raramente há uma conexão sintática entre um dístico e outro. Neste contexto, um dos elementos cruciais na manutenção da coesão do gazal é justamente a sua estrutura formal, onde a rima e o refrão têm um papel crucial (YARSHATER, 2002).

4.3

Dispositivos e versos da versificação portuguesa medieval

Nesta seção, se abordarão elementos da versificação portuguesa medieval que podem auxiliar nos desafios identificados na seção anterior. Não se pretende uma revisão sistemática da versificação portuguesa, mas sim ressaltar elementos que nos auxiliam na tradução, ou seja, os tesouros que buscamos quando viemos saquear as ruínas da lírica galego-portuguesa para reconstruir ruínas persas em solos lusófonos. Em particular, veremos como essas ruínas oferecem soluções para uma das maiores dificuldades formais da poesia persa: seus versos longos de 13, 14, 15 e 16 sílabas que, no repertório de formas moderno do português, são os denominados “bárbaros”.

A versificação medieval portuguesa é fruto do processo maior de formação das línguas neolatinas a partir dos vários vernáculos latinos existentes após a queda do império romano. Na esfera da poesia e versificação, esta transição também se deu na forma da mudança do metro quantitativo latino para um metro silábico-acental (SPINA, 2003), incluindo um período intermediário de poesia latina escrita em metros que misturavam elementos quantitativos com acentuais.

No período medieval, durante o florescimento da lírica trovadoresca e da lírica galego-portuguesa, o caráter acental do sistema métrico já estava firmemente estabelecido, mas ainda havia uma variedade de modalidades de versificação em uso, dependendo do gênero, tipo e finalidade da poesia. Segismundo Spina categoriza estas diferentes modalidades em três: versificação isossilábica, amétrica e rítmica, caracterizando-as da seguinte forma:

três foram as modalidades de versificação românica desde o momento em que a métrica clássica foi sendo suplantada por uma nova sensibilidade rítmica, baseada na intensidade e na contagem silábica: a) a versificação isossilábica, que teve tendência a predominar na poesia literária: caracteriza-se pela igualdade silábica dos versos; b) a versificação amétrica, de forma heterossilábica ou irregular, em que a medida silábica dos versos flutua entre certos limites, numa impressão de desordem. É amétrica, por exemplo, a primitiva épica espanhola, pois os versos oscilam entre onze e dezoito sílabas (nos cantares mais antigos - Mio Cid, Roncesvalles). A assonância e a cesura, nesse caso, surgem como recursos de moderação da irregularidade silábica desses versos. Esta versificação foi sendo suplantada pelo isossilabismo, numa luta que se estende entre o

século XII e fins do século XIV c) e a versificação acentual ou rítmica, cuja irregularidade na medida do verso se explica pela influência da música (SPINA, 2003, p.21).

No que tange a metrificação e a questão de como lidar com os versos longos da poesia persa, será principalmente a versificação isossilábica que nos oferecerá soluções valiosas, mas ainda assim é importante ressaltar o caráter diverso da versificação do período medieval.

Em termos de escansão, os princípios e práticas da lírica galego-trovaresca são, em grande parte, praticamente iguais às práticas modernas. A sinérese em vogais só está presente quando indicada por um apóstrofo; também há pequenas variações em padrões acentuais e separação de sílabas, que geralmente podem ser deduzidas a partir do contexto. Por exemplo, “mia” e “dia” seriam escandidas hoje como “*mi.a*” e “*di.a*”, isto é, palavras dissilábicas; no entanto, na maioria dos casos, são escandidas como palavras monossilábicas.

Havia uma variedade de versos em uso na modalidade isossilábica; alguns deles, como o alexandrino, o decassílabo, a redondilha maior e o octossílabo, permanecem em uso corrente até hoje, com maiores ou menores alterações. Outros versos do medievo, como o verso de arte maior e os versos de 13, 14, 15 e até 16 sílabas, caíram em relativo esquecimento. O verso de arte maior, com seu acento anapéstico e extensão de 10 ou 11 sílabas, adequa-se perfeitamente a traduções de *robâ'iât*; os versos de 13 a 16 sílabas, por sua vez, com seu uso de cesuras femininas, permitem uma solução flexível para traduções de gazais.

4.3.1

Versos longos da versificação medieval

Os versos de 13-15 sílabas da lírica galego-portuguesa não tiveram uso tão extenso quanto a redondilha, octossílabo ou o decassílabo, mas há amplos exemplos de seu uso durante todo o período medieval. Há, também, casos de versos ainda maiores: 16-20 sílabas. Devemos considerar estes versos longos como derivados dos versos menores, especialmente o redondilho maior, o hexassílabo e o octossílabo, já que, na

verdade, os versos de 13 a 16 sílabas não são nada mais que versos compostos, isto é, um verso longo que pode ser decupado por uma cesura feminina ou masculina, formando dois versos menores tradicionais.

A cesura feminina era uma prática corrente na poesia francesa, sendo também usada na lírica galego-portuguesa, dividindo espaço com a hoje dominante cesura masculina, sendo usada em vários versos tradicionais, incluindo o decassílabo e o alexandrino. Ela consiste em, quando se está escandindo um verso com cesura, somente contar as sílabas até a sílaba tônica que forma a cesura, ignorando as sílabas átonas posteriores na palavra, continuando a contagem na palavra seguinte. Com a cesura feminina, formam-se dois versos metricamente independentes, unidos pela cesura. Abaixo, um exemplo de uma escansão de um verso composto de 14 sílabas, formado a partir de dois hemistíquios de 7 sílabas. “/” marca sílabas tônicas, “-”, átonas, “[]”, a cesura; a sílaba entre parênteses é aquela que está situada após a cesura feminina, e excluída da minha contagem.

Traga a taça, meu copeiro, e me verta mais um vinho!

/ - / - - - / (-) | - - / - - - / -

Porque amor parece fácil, mas lá vem no descaminho

- - / - / - / (-) | - - / - - - / -

Assim como a escansão de qualquer verso regular, palavras proparoxítonas têm duas sílabas átonas não consideradas, enquanto uma palavra oxítona não terá nenhuma sílaba desconsiderada na escansão. Isso quer dizer, naturalmente, que como a maioria das palavras portuguesas é paroxítona, um verso de 14 sílabas tende a ter 16 sílabas em contagem absoluta, podendo ter também 14 ou 17 sílabas, dependendo dos hemistíquios. Isto não é nada fora do normal na versificação portuguesa – nossos decassílabos têm, na verdade, 11 sílabas; no sistema italiano e no espanhol, seria considerado um hendecassílabo.

Metricamente, o uso de versos compostos em dísticos é geralmente equivalente à sua decupagem em quadras. Por exemplo:

Traga a taça, meu copeiro,
e me verta mais um vinho!
Porque amor parece fácil,
mas lá vem no descaminho

De fato, nas próprias práticas da lírica trovadoresca, suspeita-se que muitos versos dispostos em quadras se tratavam originalmente, devido ao esquema de rimas, de versos compostos dispostos em dísticos ou tercetos; este é o caso potencial deste cantar de Pero d'Ardia, composto por hexassílabos:

Deu-lo sabe, coitada
vivo mais ca soia,
ca se foi meu amigo
e bem vi, quando s'ia
ca se perderia migo.

Devido ao esquema de rimas, era mais provável que sua forma primitiva fosse a seguinte, segundo Spina (2003):

Deu-lo sabe, coitada vivo mais ca soia,
ca se foi meu amigo e bem vi, quando s'ia
ca se perderia migo.
E dissera-lh'eu, ante que se de min quitasse,
que veesse cedo e, se alá tardasse,
ca se perderia migo
E dissera-lh'eu, ante que se de mim partisse,
que, se muito quisesse viver u me nom visse,
ca se perderia migo.

De fato, é desta forma que esta cantiga está disposta no site *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas*, que reúne todas as cantigas profanas da lírica galego-portuguesa, fruto do projeto Littera da Universidade Nova de Lisboa. É importante lembrar que a transmissão destes poemas se dava principalmente pela via oral, e seu registro em obras como o *Cancioneiro Colocci-Brancuti* (também chamado de *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*), fonte desta obra, se dava para fins de preservação, não sendo visto como a maneira principal por qual tais poemas seriam retransmitidos. Assim, a prioridade do compilador e do copista não era necessariamente preservar a estrofação

Barroso), “Amigas, que Deus vos valha, quando veer meu amigo,²⁶” (João Garcia de Guihade) e “A lealdade da Bezerra, que pela Beira muit'anda,²⁷” (Aira Peres Vuitorom).

Rodrigues Lapa levanta a possibilidade de que, na verdade, o verso de 15 sílabas composto por redondilhos seja anterior ao redondilho disposto em quadras, sendo uma adaptação dos metros da poesia e liturgia médio-latina, especificamente o tetrâmetro trocaico (LAPA, 1965). Lapa afirma que “rigorosamente, a redondilha não é mais do que um dístico pareado de 15-sílabos agudos, com os primeiros hemistíquios femininos” (LAPA, 1965, p. 184). Lapa avança a possibilidade que sua decupagem em quadras se deveu à adoção da prática de rimar os hemistíquios internamente, e não somente o final do verso. Portanto, Lapa argumentava, em 1965, sobre a necessidade de edições adequadas: “deve manter-se, nas edições da nossa poesia trovadoresca, a integridade dos versos longos, especialmente dos de 13 e 15 sílabas. É um preceito, que nem todos os editores seguem à risca, massa que se torna indispensável para o estudo completo da versificação galego-portuguesa” (LAPA, 1965, p. 182).

Dentro da tradição occitana, o uso do verso de 14/15 sílabas (composto por dois hemistíquios de sete sílabas) também remonta aos primórdios da tradição lírica. Neste poema de Guilherme IX da Aquitânia, um dos primeiros trovadores de que se tem registro, vemos seu uso a cada terceiro verso:

Compaigno, non puosc mudar qu'eo no m'effrei
De novellas qu'ai auzidas e que vei,
Qu'una domna s'es clamada de sos gardadors a mei

[E] diz que non volo prendre dreit ni lei,
Ans la teno esserrada quada trei,
Tant l'us noi·ll largu [a] l'estaca que l'altre plus no la'ill plei.

[E]t aquil·1 fan entre lor aital agrei:
L'us es compains gens a for mandacarrei,
E mono trop major nauza que la mainada del rei.

[E]t eu die vos, gardador e vos castei,
E sera ben grans folia qui nô·m crei:
Greu voirez neguna garda que ad oras non somnei.

²⁶ Disponível em: <https://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=771>

²⁷ Disponível em: <https://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=1511&pv=sim>.

[Q]u'eu anc non vi nulla domn' ab tan gran fei,
Qui no vol prendre son plait o sa mercei,
S'om la loigna de proessa que ab malvestatz non plaidei.

[E] si l tenez a cartat lo bon conrei,
Adoba-s d'aquel que troba viron sei;
Si non pot aver caval[a] ... compra[ra] palafrei.

[N]on i a negu de vos la.m desautrei
S'om li vedava vi fort per malavei,
Non bègues enanz de l'aiga que·s laisses morir de sei?

[C]hascus beuri' ans de l'aiga que·s laisses morir de ssei²⁸.

Como nota Spina (2003), o verso de 15 sílabas (ou 14, se lermos com cesura feminina) occitano parecia favorecer a acentuação nas sílabas ímpares.

É interessante notar que o uso de versos compostos, com cesuras femininas formando hemistíquios metricamente independentes ocorria na poesia espanhola, como no caso do *alejandrino*, já mencionado acima.

Conforme afirmado anteriormente, dentro da lírica galego-portuguesa, também ocorria o uso de versos maiores, como 16 sílabas. A cantiga de amigo abaixo, de Vasco Praga de Sandim, é um exemplo:

Cuidades vós, meu amigo, ca vos nom quer'eu mui gram bem,
e a mi nunca bem venha, se eu vejo no mundo rem
que a mi tolha desejo
de vós, u vos eu nom vejo.

E, maca'lo vós cuidades, eno meu coraçom vos hei
tam grand'amor, meu amigo, que cousa no mundo nom sei
que a mi tolha desejo
de vós, u vos eu nom vejo.

E nunca mi bem queirades, que mi será de morte par
se souberdes, meu amigo, ca poss'eu rem no mund'achar
que a mi tolha desejo
de vós, u vos eu nom vejo.²⁹

²⁸ Retirado de Jeanroy (1905, p. 181). Na citação, preservos os espaços no meio do verso que parecem indicar os diferentes hemistíquios. Os elementos entre colchetes são leituras prováveis indicadas por Jeanroy, devido à natureza fragmentar do texto.

²⁹ Retirado de: <https://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=656>.

Se considerarmos cesura masculina, os versos totalizam 16 sílabas poéticas; em escansão com cesura feminina, totalizam 15. O primeiro hemistíquio é um redondilho maior, enquanto o segundo é um octossílabo.

Não se pretende, aqui, exaurir as variações existentes nos versos mais longos (13-16 sílabas) da lírica galego-portuguesa; mas sim demonstrar sua existência e como eram compostos: estes elementos formam os recursos que alimentam as práticas tradutórias utilizadas nas traduções deste trabalho; os tesouros saqueados das ruínas. Agora, analisaremos outro verso importante mas esquecido desta lírica: o verso de arte maior, mais conhecido por sua variação decassílabo, a gaita-galega.

4.3.2

O verso de arte maior

Também conhecido como moineira, o decassílabo gaita-galega adquiriu seu nome devido ao fato de as canções compostas com este metro serem acompanhadas pela gaita-galega. De acentuação distinta do decassílabo italiano, que normalmente era acentuado na quarta ou sexta sílaba (hoje conhecidos como o decassílabo sáfico e heroico, respectivamente), o decassílabo gaita-galega foi um metro que desfrutou de bastante popularidade no medievo tardio (SPINA, 2003) – mais especificamente, no século XV (LAPA, 1965). Ao contrário dos decassílabos utilizados até então na lírica galego-portuguesa, que haviam sido importados das poesias francesas e occitanas, o verso de arte maior era nativo da península ibérica. Foi somente com a renascença e a influência de Petrarca que veio a ser substituído pelo decassílabo italiano em Portugal – como afirma Said Ali, a necessidade do decassílabo italiano de se acentuar a 6ª sílaba, ou a 4ª ou 8ª, impossibilitou a manutenção do ritmo característico da gaita-galega (ALI, 1999). No entanto, na Galiza, o decassílabo gaita-galega manteve sua popularidade.

Segundo Segismundo Spina, deve-se considerar o decassílabo gaita-galega uma das realizações possíveis do verso de arte maior (SPINA, 2003), que além do decassílabo, também podia ser realizado em hendecassílabo. Spina e Rodrigues Lapa afirmam, ainda, que o caráter determinante do verso de arte maior não era uma

quantidade específica de sílabas, mas sim o ritmo ternário anapéstico e/ou datílico adotado de forma mais ou menos predominante por todo o verso. Como afirma Lapa: “o que caracteriza esse ritmo é uma cadência saltitante, anapéstica ou datílica, que tem a servi-la um número variável de sílabas, que pode ir de 9 a 11” (LAPA, 1965, p. 192). Segundo Lapa, a origem provável do verso de arte maior estaria na liturgia mozárabe, que apresenta versos com ritmos ternários extremamente semelhantes. Apesar de identificar a possibilidade do uso de 9 sílabas, Lapa nota que os versos de 10 e 11 sílabas foram o que tiveram uso corrente na lírica galego-portuguesa.

Spina afirma que a única acentuação prevalente é a da sétima sílaba (formando assim pelo menos um pé dáctilo entre a sétima e a décima sílaba), com o resto das acentuações formando vários padrões anapésticos e/ou dactílicos; isto é, ritmos ternários. Spina identifica as seguintes acentuações como possíveis e existentes nos corpus da poesia: 1-4-7-10; 4-7-10; 2-4-7-10; 2-5-7-10. No caso do metro 4-7-10, a primeira sílaba funcionaria como uma espécie de anacruse. Abaixo, um exemplo de uma cantiga que utiliza o decassílabo gaita-galega, de Afonso Anes do Cotom:

- Ai meu amig'e meu lum'e meu bem,
vejo-vos ora mui trist'e por en
queria saber de vós ou d'algúem
que est aquest'ou por que o fazedes?

- Par Deus, senhor, direi-vos ùa rem:
mal estou eu, se o vós nom sabedes.

- Mui trist'andades, há mui gram sazom,
e nom sei eu porquê nem porque nom;
dizede-mi ora, se Deus vos perdom,
que est aquest'ou por que o fazedes?

- Par Deus, ai coita do meu coraçom,
mal estou eu, se o vós nom sabedes.

- Vós trist'andades e eu sem sabor
ando, porque nom são sabedor
se vo-lo faz fazer coita d'amor;
que est aquest'ou por que o fazedes?

- Par Deus, ai mui fremosa mia senhor,
mal estou eu, se o vós nom sabedes.

- Mui trist'andades [vós] e nom sei eu
o por que [é, e] poilo nom [mi é lheu],
dizede-mi-o, e nom vos seja greu,
que est aquest'ou por que o fazedes?

- Par Deus, senhor, ai mia coita e [mal] meu
mal estou eu, se o vós nom sabedes.³⁰

A versão hendecassílabo do verso de arte maior possui, por sua vez, a acentuação na 5ª e 8ª sílaba (LAPA, 1965), tendo sua forma ideal na acentuação 2-5-8-11, que possui três pés ternários (SPINA, 2003). Abaixo, um exemplo de Estevão Coelho que segue tal esquema métrico:

Sedia la fremosa seu sirgo torcendo,
sa voz manselinha fremoso dizendo
cantigas d'amigo.

Sedia la fremosa seu sirgo lavrando,
sa voz manselinha fremoso cantando
cantigas d'amigo.

- Par Deus de cruz, dona, sei eu que havedes
amor mui coitado, que tam bem dizedes
cantigas d'amigo.

Par Deus de cruz, dona, sei [eu] que andades
d'amor mui coitada, que tam bem cantades
cantigas d'amigo.

- Avuitor comestes, que adevinhades!

Por manter o mesmo padrão rítmico ternário, o decassílabo gaita-galega pode ser utilizado no mesmo poema com o hendecassílabo de arte maior sem provocar mudança rítmica perceptível; de fato, segundo Rodrigues Lapa, há casos de uso de ambos os versos na mesma composição (LAPA, 1965).

Enquanto os versos de 13 a 15 sílabas da lírica galego-portuguesa servem de modelo e inspiração para a realização dos versos longos do gazal, o verso de arte maior se encaixa perfeitamente nas demandas formais do *robâ'i*, que também possui um metro variável. Assim, o uso do verso de arte maior permite realizar na tradução a mesma flexibilização de quantidade de sílabas existente na poesia persa.

³⁰ Retirado de: <https://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=827>

Outra vantagem do verso de arte maior é o fato de ser um verso relativamente pouco conhecido e utilizado na poesia lusófona, o que evita uma sensação de familiaridade por parte do leitor, mantendo certo nível de estranhamento. Assim, o verso de arte maior também colabora para manter a presença de elementos estrangeiros na tradução, ainda que, neste caso, não seja um elemento estranho propriamente dito, simplesmente um elemento esquecido nas ruínas metafóricas da lírica galego-portuguesa. Acredito, por exemplo, que traduzir o *robâ'i* com o decassílabo heroico de Camões traria associações e impressões que poderiam prejudicar parte do ilusionismo da tradução.

4.3.3

Rimas toantes

O último elemento a ressaltar advém não da lírica galego-portuguesa, mas sim dos primórdios da épica espanhola. Como afirmado anteriormente, a monorrima é um elemento da poesia persa que é importante ser mantido, já que colabora para a coesão estrutural do gazal. Ainda que o português não seja uma língua em que é difícil rimar, o uso da rima completa engessaria demais as traduções – foi isto que aconteceu nas minhas tentativas precoces de tradução do persa para o português. As alternativas à rima completa, no português, são a rima toante e a rima incompleta.

Apesar de ambas serem usadas nas traduções deste trabalho, a rima toante é dominante; só busco recorrer à rima incompleta quando as outras demandas do texto, sejam semânticas ou formais, tornam difícil a manutenção da rima toante. Na rima toante, rimam somente a vogal tônica e as vogais átonas posteriores a ela, ignorando-se as consoantes no que tange a rima; dentro da tradição espanhola, também é considerada rima toante quando uma das vogais é repetida, como em “*ínfimo*” e “*vinho*”, por exemplo (NELSON, 1972). Em uma língua como o português, onde as vogais são dominantes, o efeito de assonância da rima toante não é muito inferior ao da rima completa.

O emprego da rima toante remonta ao *Cantar de mio Cid*, poema épico da tradição espanhola que faz extenso uso desta rima, como podemos ver no exemplo abaixo:

Dezidle al Campeador, que en buen ora nasco,
que d'estas siete semanas adóbes' con sus vassallos,
véngam' a Toledo, esto·l' dó de plazo.
Por amor de mio Cid esta cort yo fago,
saludádmelos a todos, entr'ellos aya espacio,
d'esto que les avino aun bien serán ondrados.—
Espidiós' Muño Gustioz, a mio Cid es tornado.

Na poesia lusófona, a rima toante foi amplamente utilizada por João Cabral de Melo Neto em, entre outros, *Morte e Vida Severina*:

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

Como se pode ver, a rima toante no português ainda preserva forte efeito sonoro, ao mesmo tempo permitindo mais flexibilidade. Algumas rimas toantes, como /i/-/a/ e /i/-/u/, são particularmente capazes de oferecer uma miríade de combinações possíveis com forte efeito sonoro. É geralmente à essas duas possibilidades que as traduções deste trabalho recorrem quando deparadas com rimas difíceis no texto fonte; mas, como será visto mais a frente, procurou-se ter uma variedade de rimas toantes para evitar a monotonia e a repetição sempre das mesmas rimas.

4.4

Conclusão

Este capítulo cobriu com mais detalhes os aspectos formais do gazal e do *robâ'i* persa. Busquei demonstrar como os versos longos do gazal são um dos maiores desafios que se apresentam para uma tradução ilusionista que busca manter – ou encontrar correspondências para – alguns dos elementos formais estrangeiros do texto-fonte. Além disso, o uso da monorrima e o refrão são aspectos que podem vir a engessar tradução. No caso do *robâ'i*, o principal desafio é seu metro característico, que pode variar de 10 a 13 sílabas, conhecido por ser um metro nativo da poesia persa.

Em busca de soluções, adentramos nas ruínas da poesia do medievo europeu, com foco particular na lírica galego-portuguesa. No caso dos versos longos do gazal, encontramos soluções e modelos nos versos longos também presentes na lírica galego-portuguesa, efetivamente versos compostos feitos a partir de versos menores separados por uma cesura; o mais comum destes foi o verso de 15 sílabas, composto por dois redondilhos maiores (7+7). A partir deste momento, se somará o valor métrico independente de cada hemistíquio para denominar estes versos: assim o verso de 15 sílabas será referido como verso de 14 sílabas, à maneira que é feita no *alejandrino* espanhol.

O uso de versos compostos na tradução fornece flexibilidade e a possibilidade de combinação de diferentes versos para atender a demanda do texto-fonte. Como será observado, o verso mais longo utilizado na tradução foi o de 16 sílabas, composto por dois octossílabos; versos compostos por redondilhos e octossílabos também foram usados, 8+7 ou 7+8. No entanto, o tipo mais comum usado na tradução é o 7+7. É importante ressaltar que o propósito não é imitar os versos longos do medievo europeu à risca, mas usá-los como modelo, mediando-os com as demandas do texto-fonte em persa.

O *robâ'i*, por sua vez, possui um metro variável, nativo da poesia persa: todo metro da poesia persa é, até certo ponto, variável em termos de quantidades de sílabas, mas todos seguem à risca seus padrões métricos; nenhum deles apresenta variações que podem ser empregadas no mesmo poema como o *robâ'i*, nem a sua possibilidade de

variação maior na quantidade de sílabas. O caso do *robâ'i* apresenta problemas menores, já que poder-se-ia utilizar o decassílabo ou alexandrino, tradicionais na poesia lusófona. No entanto, neste caso, a lírica galega-portuguesa nos oferece uma alternativa, na minha visão, melhor. Assim como o *robâ'i* é uma forma nativa da poesia persa, o metro do verso de arte maior é uma forma nativa da poesia da Península Ibérica; além disso, seu fundamento métrico, que enfatiza não uma quantidade específica de sílabas, mas sim um ritmo, possibilita uma variação de sílabas muito semelhante à variação do *robâ'i*.

Enquanto a poesia espanhola nos oferece uma solução já bastante corrente para a flexibilização da monorrima na forma da rima toante, o estribilho ou refrão da lírica trovadoresca e a lírica galego-portuguesa não oferecem uma solução pronta para o *radif* persa. Ainda que possua certas semelhanças, o estribilho geralmente forma um verso separado, constituindo uma unidade de sentido mais ou menos independente do resto da estrofe. O *radif*, por sua vez, costuma ser mais integrado ao verso, tanto sintaticamente quanto em termos de sentido. Assim, uma solução teve de ser encontrada que levasse em conta a função do *radif* de servir tanto como elemento de repetição sonora mas também como um mote temático do poema como um todo mas, ao mesmo tempo, sem engessar demais a tradução. Este será um dos aspectos a ser abordado no próximo capítulo, em que algumas das traduções serão analisadas de forma mais próxima.

5.

Capítulo 4: Análise das traduções

5.1

Introdução

Agora que já foram estabelecidas as principais preocupações desta tradução, bem como o arcabouço teórico, poético e formal que a cerca, serão analisadas algumas das traduções, destrinchando as dificuldades que foram encontradas, as escolhas feitas e qual a justificativa para tais escolhas. Este capítulo focará nos elementos mais aprofundados levantados nos capítulos anteriores, com uma discussão mais minuciosa; enquanto o seguinte, a tradução comentada em si, apresenta comentários mais gerais e breves, com menos intervenção do paratexto.

As análises dos poemas não seguem a ordem em que são apresentados nos divãs originais – ordem alfabética da última letra –, mas sim numa ordem que prioriza a análise, começando com poemas de análises mais gerais para, então, focar em aspectos mais específicos como assonância ou refrão. No entanto, tradução é uma atividade que perpassa vários elementos simultaneamente, de modo que é inevitável que certos aspectos sejam ressaltados em vários poemas.

Em termos do desenho formal geral dos poemas, para os textos fonte com versos longos (13-16 sílabas), usei uma combinação de versos compostos, o mais comum sendo dois redondilhos maiores, 7+7. Geralmente, tento manter uma regularidade na cesura e nos acentos internos; no entanto, para estes últimos, me permito certa flexibilidade e variação, especialmente se considero que o material semântico é prioridade naquela seção do verso. A intenção é que os poemas tenham um claro centro métrico mas que também existam certas variações, talvez algo como o “metro fantasma” de T.S. Eliot. Geralmente, também me permito exceder a contagem de sílaba de um hemistíquio em uma sílaba se a sílaba final for uma oxítone, pois assim se mantém a quantidade total de sílabas do verso.

O grande perigo de se trabalhar com versos longos, creio eu, é que percam seu ritmo e ímpeto devido ao seu tamanho – assim, tento, no geral, usar sempre o menor

verso composto possível para o material semântico de um dado poema. Parto da quantidade de sílabas do metro em persa e busco realizar um verso na tradução que tenha a mesma contagem total de sílabas em português; assim, se o verso em persa tem 16 sílabas, idealmente tento traduzi-lo com dois redondilhos maiores, pois, na maioria dos casos, é essa a quantidade total de sílabas de um verso composto 7+7, já que a grande maioria dos versos em português são graves, isto é, terminam com uma palavra paroxítona.

Como foi afirmado anteriormente, a grande maioria dos poemas têm rimas toantes, alguns têm rimas incompletas. No que tange o refrão, não há nenhuma solução prévia, advinda do estudo da lírica galega-portuguesa ou da lírica trovadoresca; como veremos, a solução que encontrei para o refrão adveio do repetido contato com o texto e a experimentação na tradução.

5.2

Gazal 20, Hafiz

| | | | |
|---|---|--|----------------------------|
| 1 | shekofte shod gol-e hamra o gasht bolbol mast salâ-ye sarkhoshi ey sufiân vakht parast | As rosas rubras florescem, o rouxinol se embebeda ouvi clamar a ebriez, sufis que o instante veneram! | 2-4-7+4-7 2-4-7+2-4-7 |
| 2 | asâs-e towbe ke dar mohkami che sang nemud bebin ke jâm-e zøjaji che torfeash beshekast | O alicerce da contrição parecia rocha firme: foi quebrado pelo cristal de uma taça fina e terna | 3-8+3-7 3-8+3-5-7 |
| 3 | biâ bade ke dar bârgâh-e esteqnâ che pâsbân o che soltân che hushiyar o che mast | Traz o vinho! Nesta corte do contento não importa se és abstêmio ou beberrão, se sultão ou sentinela | 3-5-7+3-5-7 4-8+3-7 |
| 4 | az in robot-e do-dar chun zarurat ast rahil ravâq o taq-e ma'ishat che sar boland o che past | Deste albergue de duas portas, um dia tens de partir – pois que diferença faz se a portada é rica ou austera? | 3-7+2-4-7 2-5-7+3-5-7 |
| 5 | maqam-e 'eish moyassar nemishavad biranj bali be hokm-e balâ basteând 'ahd-e alast | Não se tem a vida fácil, sem antes se ter a dor – com a firmação do pacto, afirmou-se esta tragédia | 3-5-7+2-5-7 1-5-7+3-5-7 |
| 6 | be hast o nist maranjân zami o khosh mibâsh ke nistist saranjâm har kamâl ke hast | Não te aflijas com o ser e o não ser! Só sê feliz! Pois não ser é o fim até da mais perfeita matéria | 3-5-7+2-5-7 3-5-7+2-4-7 |
| 7 | shukuh-e âsefi o asb bâd o manteq-e teyr be bâd raft o az u khâje hich nabast | A linguagem dos pássaros, o alto Asef, o corcel-vento: tudo isso o vento levou – e a Salomão, nada resta! | 3-6+1-3-7 2-4-7+4-7 |
| 8 | be bâl o par marav az rah ke tir-e partâbi havâ gereft zamâni vali be khâk neshast | Ao ganhares asa e pluma, não vás longe do caminho mesmo a flecha bem lançada não tarda em voltar à terra | 3-5-7+1-3-7 1-3-7+2-5-7 |
| 9 | zabân-e kalk-e to hafez che shokr-e ân guyad ke gofte-ye sokhanat mibarand dast be dast | Que gratidão mostrará o teu cálamo, Hafiz, aos que dão de mão-em-mão os aforismos que versas? | 1-4-7+3-7 3-5-7+4-7 |

O gazal 20 serve como uma boa introdução à poética hafiziana e também como um bom ponto de partida para a discussão da tradução de seus poemas, por incluir uma sorte de elementos semânticos e formais recorrentes em sua poética: assonância e aliteração, jogo paronomástico, referências culturais/religiosas, possível uso de ironia. O poema faz uso de um metro de 15 sílabas (ḤÂFEZ; FOUCHÉCOUR, 2006); assim, utilizo versos compostos 7+7, dois redondilhos maiores. O ideal seria, talvez, utilizar versos 7+6 ou 6+7, mas julguei que implicaria na perda excessiva de material semântico. A rima é *ast*, e este gazal não tem refrão; *ast*, como conjugação do verbo *budan*, é um refrão recorrente, mas, neste caso, simplesmente compõe a terminação de verbos e substantivos variados sendo, assim, uma rima. A tradução utiliza a rima toante

/ε/-/a/; há o uso de rimas como “matéria” e “tragédia” mas, como já foi afirmado, dentro da tradição espanhola estas se encaixam como rimas toantes (QUILIS, 1982).

O gazal 22 se inicia com o *topos* tradicional da primavera, com a menção de rosas e do rouxinol e, em seguida, do vinho, que é geralmente um corolário da chamada ao prazer que acompanha esta estação. Como já foi mencionado, o uso recorrente de imagens primaveris é um ponto em comum entre a lírica persa – e árabe – e a lírica trovadoresca como um todo. O segundo verso, então, segue para um apelo aos sufis, para que eles também se juntem à folia primaveril. Já de início, temos alguns elementos recorrentes na poética hafiziana: o rouxinol e a rosa; os sufis.

O rouxinol é uma figura absolutamente essencial no imaginário da lírica amorosa persa, podendo servir como metáfora para o amante e para o poeta; a rosa, por outro lado, é frequente metáfora para o amado; a lírica persa já foi denominada, de maneira condescendente, de poesia “rosa-roxinol” (SCHIMMEL, 1992), de tão central que é esta imagética para suas temáticas centrais. Segundo Schimmel (*idem*), a associação entre rouxinol e poeta remonta à metáfora mitológica extremamente antiga – e recorrente em várias culturas – de que a alma é um pássaro. O rouxinol é mais alegre na primavera, quando as flores florescem e ele pode cantar em honra à sua beleza. Quando a primavera se esvai e as flores definham, o rouxinol é atormentado pela separação de sua figura amada. O mesmo acontece com o poeta amante, que se dedica a louvar a beleza de seu amado que, na maioria dos casos, o despreza; em tempos ruins, o poeta mal consegue vislumbrar o semblante do amado. A beleza do amado, assim como a da rosa, é muitas vezes fugaz. Como afirma Zipoli (2009):

The nightingale is the symbol for the sincere and totally devoted lover; its singing symbolizes the passionate cry of the heart of the unsuccessful and suffering lover, but the rose never responds to its amorous attentions and often mocks it, thus expressing the self-sufficiency, haughtiness, or disdain typical of the image of the beloved in Persian poetry. In describing the love between the nightingale and the rose, poets exploit realistic elements: the early morning song of the nightingale (often compared for its beauty to the songs of famous singers or the melody of instruments) is a disconsolate love call and sometimes serves as a call to all lovers to reach for wine; the red of the rose alludes to the bleeding heart of the lover or the fire burning in the lover’s heart; the short-lived bloom and the fading of the rose symbolize the ephemeral condition of the object of love, and its indifference to the courting nightingale (ZIPOLI, 2009, p. 190).

Também é importante notar que, em persa, as duas palavras rimam: *gol* e *bolbol*. Em português, felizmente também se consegue uma rima incompleta e uma aliteração: rosa e rouxinol (pode-se dizer que a única infelicidade aqui é a quantidade de sílabas que o par ocupa, 3 sílabas no persa versus 5 no português).

Quanto aos sufis, como já foi comentado, são figuras que, na poética hafiziana, são frequente alvo de críticas. No segundo verso, o poeta exorta que escutem o chamado da ebriez, já que são louvadores do instante (*vakht-parast*); isso se refere ao fato de sufis serem frequentemente chamados de filhos do instante, no sentido em que almejam sempre a presença no momento presente. Considerando que Hafiz frequentemente critica e ironiza os sufis, detecto, aqui, um certo tom de ironia na parte do eu-lírico: ele parece dizer que, se os sufis realmente veneram o instante, eles vão ouvir o chamado da ebriez; o que está implícito é que eles frequentemente não escutam tal chamado e, assim, não são filhos do instante tanto assim. Busquei, na tradução, deixar tal via interpretativa aberta também: “ouvi clamar a ebriez, sufis que o instante veneram!”

Ainda no primeiro dístico, percebe-se claramente a presença de aliterações e assonâncias. Abaixo, as vemos esquematizadas juntas com a tradução. Negrito indica aliteração e grifo as assonâncias ou rimas.

As **rosas** rubras florescem, o rouxinol se embebedada **shekofte shod gol-e hamra** o gasht **bolbol mast**
ouvi clamar a ebriez, sufis que o instante veneram! **salâ-ye sarkhoshi ey sufiân vakht parast**

Efeitos sonoros são uma presença constante na poesia persa, de modo que é preciso estar sempre atento para buscar reproduzi-los na tradução, seja no mesmo verso onde se encontram ou, se isto não for possível, em algum outro momento do texto traduzido, de maneira compensatória. Acredito que a tradução reproduz adequadamente os efeitos sonoros do texto-fonte, especialmente no primeiro verso – idealmente, se incluiria uma aliteração no segundo verso.

O segundo dístico faz menção à contrição, cujo edifício que parece rocha é destruído pelo cristal da taça. A quebra da contrição (*towbe*), a promessa ou jura de penitência e não reincidência de algum comportamento pecaminoso, é um motivo recorrente na poesia de Hafiz, aparecendo em alguns poemas traduzidos neste trabalho.

Ambos os primeiros hemistíquios deste dístico possuem acentos na oitava sílaba; no entanto, ambos são em palavras oxítonas, o que não alongam excessivamente o verso.

No primeiro verso do terceiro dístico, temos a predominância de aliterações e assonâncias com *b* e *â* em *biâ bade* e *bârgâh*, reproduzidas em *corte* e *contento*. A corte do contento aceita todos, sejam eles abstêmios (*hushiyar*, sóbrio ou consciente) ou beberões (*mast*, bêbado, beberão); ou sejam sultões (*soltân*) ou simples soldados e sentinelas (*pâsbân*, vigia, guardião ou sentinela). Assim, o caminho hafiziano, estabelecido por sua poética, é um de aceitação de todos, desde que se apresentem honestamente, isto é, não sejam hipócritas.

No quarto dístico, vemos o uso do albergue (*robot*) como metonímia para o mundo (HÂFEZ; FOUCHÉCOUR, 2006); assim como o mundo, o albergue é um abrigo temporário. As duas portas do mundo são o nascimento e a morte. Tal metonímia/metáfora é de uso recorrente na poesia persa, figurando nos poemas de Rumi e de Omar Khayyam, por exemplo; vemos um caso nesta quadra de Omar Khayyam, que explicita a metáfora:

Nomeia-se mundo tal albergue gasto
o pouso malhado da alba e do ocaso

sobra dos festins de cem reis Jamshid
onde cem Bahrams já fizeram palácio³¹.

Em seguida, no segundo verso do quarto dístico, o eu-lírico afirma que, já que o mundo é temporário, não importam tanto as condições materiais. Neste verso, foi necessário omitir um pouco do texto original, que diz algo mais como: “que importa se o pórtico e arcos da necessidade são altos ou baixos?”; no entanto acredito que o sentido ainda é transmitido adequadamente. A solução de Dick Davis, por exemplo, é

³¹ Tradução minha. Texto-fonte:

این کهنه رباط را که عالم نام است
و آرامگه ابلق صبح و شام است
بزمیست که وامانده صد جمشید است
قصریست که تکیهگاه صد بهرام است

semelhante: “This inn has two doors, and through one we have to go – / What does it matter if the doorway’s high or low?”

O dístico seguinte (5) contém tanto uma referência religiosa quanto um jogo paronomástico: o segundo verso faz referência ao *‘ahd-e alast*, ou pacto do *alast* – também chamado, na poesia persa, de *ruz-e alast* ou dia do *alast*. O Corão afirma que, antes da criação, Deus reuniu todas as almas, ainda não nascidas, e perguntou-as “*alastu bi-rabbikum*” ou, “não sou eu o seu senhor?” (RENARD, 2016); o início da pergunta – *alastu* – é o que dá nome a tal evento. As almas consentiram com “sim”, reconhecendo Deus como seu senhor, e o mundo foi, então, criado. Na espiritualidade islâmica, o *‘ahd-e alast* representa o reconhecimento do Deus abraâmico como Deus único, senhor de todas as coisas – momento que a humanidade esqueceu e deve lembrar; os sufis enfatizam o momento do pacto como um estado de união com o divino, ao qual almejam retornar.

Além disso, como explica Fouchécour (HÂFEZ; FOUCHÉCOUR, 2006), a tradição hermenêutica que Hafiz segue associa a este verso corânico um sentido determinístico: a partir do “sim”, o destino de cada humano foi fixado. A este pacto primordial se associa o pacto concluído entre Adão e Deus após o primeiro ter buscado o fruto da árvore da vida, logo antes de ter sido expulso do jardim: a promessa de que o sofrimento será acompanhado da felicidade.

Hafiz evoca este elemento para desenvolver a poética de contentamento e *carpe diem* deste poema. Tal temática é fortalecida pelo uso de um jogo paronomástico: “*balî*”, o “sim” do pacto, e “*balâ*”, a “calamidade” ou “tragédia” do sofrimento. Como não há jogo paronomástico possível entre “sim” e “tragédia”, busquei reproduzi-lo com “firmação” e “afirmou-se”. Também não havia espaço suficiente para incluir “pacto primordial” ou “pacto do *alast*” no verso, somente “pacto”, com a necessidade de transmitir o resto da informação via paratexto. No entanto, mesmo uma solução como “pacto primordial” necessita de uma explicação que vai além do que o verso potencialmente poderia comportar, sendo inevitável o uso de uma nota de tradução neste caso. Ademais, acredito que a noção de um pacto entre Deus e a humanidade também permeia nossa própria mitologia cristã, de modo que o leitor pode entender algo do que está sendo referenciado sem consultar o paratexto.

Seguindo para o sétimo dístico, temos outras referências à mitologia islâmica: segundo o Corão e outros textos posteriores, o rei Salomão possuía a capacidade de se comunicar com os pássaros e cavalgar o vento (WALKER; FENTON, 1997). Além de ser ele mesmo habilidoso na magia, podendo controlar *djinn* para que fizessem sua vontade, Salomão também contava com a ajuda de Asef, que geralmente é descrito como seu vizir, ou ministro – teria sido ele que levou o trono da Rainha de Sabá até Salomão. Com o tempo *asef* se tornou sinônimo para um vizir ou pessoa sábia.

O texto-fonte, supondo que seu leitor já conheceria tais referências, não chega a nomear Salomão, referindo-se a ele como o senhor ou mestre (*khâje*) destes elementos. Na tradução, busquei explicitar um pouco esta referência, mencionando Salomão diretamente: Salomão era uma figura conhecida e celebrada no Islã (inclusive, acreditava-se que a tumba que hoje sabe-se ser de Ciro o Grande, a pouca distância de Chiraz, era a tumba de Salomão), de modo que nenhuma das referências do verso seria obscura ao seu público. A menção direta a Salomão deixa o verso um pouco menos opaco mas ainda mantém um elemento de estranhamento: afinal, nem a linguagem dos pássaros, nem Asef, nem o corcel-vento são elementos que serão conhecidos ao provável leitor desta tradução. Este dístico também serve para demonstrar como a poética antinomiana de Hafiz vai além do nível de transgressão normal da poesia lírica persa; pois afirmar que nada restou a Salomão de todos os seus feitos é bastante desrespeitoso a uma das figuras que era considerada um dos grandes governantes do mundo, e que também era visto como crente no Deus uno (WALKER; FENTON, 1997).

Esta temática de desprezo pelos feitos dos grandes homens, de refuta à ambição e de louvor ao vinho é arrematada pelo dístico 8, que também fala contra a ambição: até a flecha que voa mais alto retorna à terra. “*Bâl o par*”, “asa e pluma”, é geralmente uma expressão que denota quando um aprendiz pode começar a exercer uma profissão por conta própria, ganhando “asa e pluma”.

O gazal se encerra com uma branda autoadmonição ao poeta, exortando-o a demonstrar gratidão aos que retransmitem seus poemas; também fazendo referência a como tais poemas eram circulados: oralmente, de “mão-em-mão” (*dast be dast*), com cada ouvinte recontando o poema a mais alguém, e assim sucessivamente.

Olhando para o poema traduzido como um todo, de um ponto de vista métrico, observamos que a cesura na sétima sílaba foi respeitada: as únicas exceções são hemistíquios agudos (que terminam com palavras oxítonas) no segundo e no terceiro dístico, assim como um hemistíquio esdrúxulo no sétimo dístico. Ou seja, são variações que mantêm a mesma quantidade de sílabas do verso; é interessante notar que, certos trovadores, como Dom Dinis, também apresentavam prática semelhante, isto é, de respeitar a quantidade total de sílabas do verso, alterando a acentuação caso o verso terminasse em palavra oxítônica ou proparoxítônica (SPINA, 2003). No que tange a acentuação interna dos versos, observam-se mais variações mas, ainda assim, a repetição de certos padrões em proximidade, como 2/3-5-7 e 2-4-7. Como já foi afirmado, a acentuação interna do redondilho maior variava dentro do mesmo poema na lírica trovadoresca (SPINA, 2003).

Assim, o padrão de acentuações é adequado às demandas tradutórias do poema, especialmente considerando as demandas semânticas do poema, com referências culturais e jogos paronomásticos; demandas estas que, em minha visão, devem ser preservadas nesta tradução ilusionista.

5.3

Gazal 3, Hafiz

| | | | |
|---|--|--|--------------------------------|
| 1 | agar ân Tork-e Shirâzi be dast ârad del-e mâ-râ be khâl-e Hendu-yash bakhsham samarqand ò bukhârâ-râ | Se tomar meu cor em mão o tal turco de Chiraz por tal pinta hindu daria Samarcanda e até Bucara | 3-5-7+3-7 3-7+3-5-7 |
| 2 | bedeh sâqi mey-ye bâqi ke dar jannat nakhâhi yâft kenâr-e âb-e roknâbâd o golgasht-e mosallâ-râ | Até a borra traz, copeiro! Que no céu não encontrarás a ribeira de Roknabad ou o rosal da Mossalá! | 3-5-7+3-7 3-8+3-7 |
| 3 | faqân kin luliyân-e shukh-e shirinkâr-e shahrâshub chonân bordând sabr az del ke torkân khân-e yaqmâ-râ | E os ciganos atrevidos que só fazem rebuliço ah, tal turcos num banquete, saquearam minha paz! | 3-7+3-7 3-7+3-7 |
| 4 | ze 'eshq-e nâtamâm-e mâ jamâl-e yâr mostaqnist be âb o rang o khâl o khat che hâjat ruy-e zibâ-râ | Meu amor falho não é digno da beleza do meu amado: de que serve pó ou lápis à face de graça nata? | 1-3-5-7+3-7 3-5-7+2-5-7 |
| 5 | man az 'ân hosn-e ruz-afzun ke yusof dâst dânestam ke 'eshq az parde-ye 'esmat borun ârad zoleykâ-râ | Perante tal formosura, que cresce como a de José vi como pôde a paixão despir Zuleica, antes casta! | 2-4-7+2-4-8 1-4-7+2-4-7 |
| 6 | agar doshnâm farmâ'i v-agar nefrin do'à guyam javâb-e talkh mizibad lab-e la'l-e shekarkhâ-râ | Tu me maldizes, sou grato! Deus te guarde, pois falas bem: falas acres bem se mesclam com os teus doces lábios | 1-4-7+1-3-6-8 1-3-5-7+1-3-6 |
| 7 | nasihat gush kon jânâ ke 'az jân dust-tar dârand javânân-e sa'âdatmand pand-e pir-e dâná-râ | Mas dá ouvido ao bom conselho: os jovens e afortunados preferem o saber dos velhos aos incertos pleitos da alma | 1-3-7+2-7 2-6-8+3-5-7 |
| 8 | hadis az motreb o mey gu vo râz-e dahr kamtar ju ke kas nagshud o nagshâyad be hekmât 'in mo'ammâ-râ | Diz de vinho e bardos, sim, do enigma do cosmos, não! A razão não resolveu – nem jamais resolverá. | 1-3-5-7+2-5-7 3-5-7+3-7 |
| 9 | qazal gofti o dor softi biyâ vo khosh bekhân, Hâfez ke bar nazm-e to afshânad falak 'egd-e sorayyâ-râ | Já fiaste teu poema, Hafiz, perfurando a pérola: que o céu espalhe o colar das Plêiades em teu cantar. | 3-7+2-5-7 2-4-7+2-8 |

O gazal 3, junto com o gazal 1 e o gazal 136 – ambos traduzidos neste trabalho –, está entre os gazais mais comentados de Hafiz; como muitos poemas famosos, tal notoriedade advém tanto de seus méritos artísticos quando de peculiaridades de sua recepção ao longo dos séculos. Como nota Ingenito (INGENITO, 2018b), a composição e circulação deste poema parecem datar do final do século XIV, já no final da vida de Hafiz, quando Chiraz e a província de Fars começam a perder influência frente a Samarcanda e a Transoxiana.

Em termos métricos, o poema usa um padrão métrico bastante simétrico, consistindo na forma completa do metro *hazaj-e sâlem*, com 16 sílabas: v - - - | v - - - | v - - - | v - - -. Como já foi mencionado, Utas (2009) identifica a presença de cesuras bastante regulares em performances deste poema. Assim, busquei também um metro

regular, empregando redondilhos maiores com cesuras na sétima sílaba e acentuações internas, idealmente, na terceira sílaba.

Em termos de rima e refrão, a rima do poema é *â* e seu refrão *râ* – este último se enquadra como refrão por ser uma partícula marcadora de objeto direto ou do dativo (HÂFEZ; FOUCHÉCOUR, 2006)(THACKSTON, 2009). Apesar de tecnicamente ser um poema com refrão, julgo que aqui o refrão cumpre uma função muito mais semelhante à da rima; assim, não busquei realizar um refrão no texto traduzido. A rima da tradução é incompleta, rimando com a sílaba tônica /a/. Uma rima toante seria o ideal, no entanto, ainda não encontrei uma solução que possa levar isso a fruição.

O motivo predominante no início deste poema é, sem dúvida, o uso de sucessivos topônimos nos três primeiros dísticos. O uso destes topônimos, por um lado, estabelece uma conexão mais sólida do poema com o mundo externo, mas, ao mesmo tempo, alguns deles também servem como elementos concretos da realidade mitopoética, interna, do poema (INGENITO, 2018b). O turco do primeiro verso serve tanto como uma possível referência a um patrono – seja ele Zeyn al-Âbedin, filho de Shah Shoja, ou Timur, o grande –, como uma referência genérica (no sentido de pertencente ao gênero literário) ao amado do poema. Como já foi afirmado, o amado é frequentemente descrito como turco, um termo que deve ser entendido como se referindo a um nômade das estepes, possivelmente escravizado para fins militares, e não a um habitante do que hoje entendemos como Turquia. No contexto do universo imagético da lírica persa, os turcos compartilhavam várias das características do amado: eram belicosos, belos e brancos (SCHIMMEL, 1992). O espaço semiótico do turco até mesmo encapsula a relação contraditória de submissão do eu-lírico a uma figura que é inferior a ele: apesar de serem inicialmente trazidos como soldados escravos para o mundo islâmico, muitas dinastias turcas acabaram dominando militarmente o mundo islâmico, servindo como seu braço armado, como foi o caso dos Seljúcidas.

O turco é acompanhado pelo topônimo de Chiraz, cidade natal do poeta, em um momento de poder decrescente, que é oposto por Samarcanda e Bucara, duas cidades em ascensão sob o império de Timur o Grande. Além disso, temos também a pinta hindu do turco; “hindu” aqui denota “negro” não um habitante da Índia. A oposição entre turco e hindu – branco e negro – é uma imagem tradicional da lírica persa

(SCHIMMEL, 1992); a pinta hindu aqui pode denotar também, segundo Schimmel (1992), um escravo negro pertencente ao turco. Além disso, é importante notar as três imagens corporais: a mão (*dast*), o coração (*del*) e a pinta (*khâl*).

No contexto da tradução, esta análise nos leva à conclusão de que se deve tentar preservar todos estes elementos. Minha tradução foi bem-sucedida neste quesito, ainda que tenha necessitado do uso do termo arcaico “cor”, no lugar de “coração”. Esta é uma dificuldade recorrente na tradução da palavra *del*, que é usada em quase todo poema lírico persa. *Del* frequentemente expressa um coração simbólico, e não físico. “Coração” seria a tradução mais direta, mas sua extensão de três sílabas, acentuação oxítona e o ditongo nasal /ãõ/ tornam difícil seu uso em uma variedade de situações. Normalmente, busco o uso de termos equivalentes como “peito”, “âmago” ou “espírito” – apesar de essas duas últimas possuírem, também, três sílabas, começam e terminam com vogais, o que possibilita a sinérese com as palavras anteriores e seguintes. No entanto, no contexto do poema, achei que “cor” era a melhor opção: “âmago” ou “espírito” são termos puramente abstratos, sem o componente físico necessário para o verso, e “peito” é de dimensão física grande demais para ser tomado pela mão do turco. Como “coração” é extenso demais, “cor” me pareceu a melhor escolha. Augusto de Campos, em sua tradução de poetas occitanos, *Invenção*, também utiliza o termo ocasionalmente.

No que tange a função educativa da tradução, nesta situação não há muito a ser feito: incluir qualquer espécie de explicação ou indício do significado poético e simbólico destes termos, como foi feito com a referência a Salomão no poema anterior, é inviável. Tais informações precisam ser reservadas ao paratexto, com a expectativa de que o leitor, mediante a repetida exposição a estes símbolos e suas associações, irá internalizar seus significados e referencialidades.

No segundo dístico, continuam os topônimos com a menção a Roknabad e Mossalá, duas regiões da Chiraz da época. *Rokanabad* era uma região ribeirinha que seguia um rio advindo de um *qanat*³², enquanto Mossalá eram jardins nas cercanias de

³² *Qanats* eram canais subterrâneos escavados nas montanhas de modo a direcionar as águas acumuladas nos cumes a centros urbanos e regiões de agriculturas; sendo uma característica vital da arquitetura urbana persa.

uma mesquita; ambas as regiões localizadas fora das muralhas da cidade. Nesse caso, manteve Roknabad como no original, menos as marcações das vogais longas, e levemente aportuguesei *Mosallâ*.

Outro elemento literário importante no segundo dístico é a evocação ao *sâqi*, ou copeiro. O copeiro tinha a função de servir o vinho em reuniões, festas ou adegas; muitas vezes, o ato de servir o vinho era ritualizado, em um ato que remonta aos festins dos reis da Pérsia pré-islâmica, onde o vinho era sagrado. O *sâqi* frequentemente é descrito como uma figura jovem, ou como um escravo turco e, em certos poemas, é ele o objeto de desejo do eu-lírico. Lewis descreve o *sâqi* dessa forma:

As a literary ideal, this saqi is rather androgynous: attractive, young and supple, bright-complexioned and smooth-skinned in body and face (if facial hair is present at the temples, along the jawline or above the lip, it should be soft and downy). The imbiber may hope will also be generous and liberal. Some Persian poems will explicitly signal the saqi to be a girl, or a boy, and sometimes as a Christian, or a Zoroastrian (LEWIS, 2008, p. x-xi).

Assim, o *sâqi* é uma figura que se conecta tanto à temática amorosa do gazal quanto à temática de louvor ao vinho. Devido às suas especificidades e particularidades culturais, é tentador não traduzir este termo, deixando-o na língua original.

De fato, foi esse o caminho (ou descaminho) escolhido por Edward FitzGerald em *The Rubayyat of Omar Khayyam*, que possui repetidas menções ao *sâqi*, e não ao *cupbearer*. O mesmo é feito na tradução de Hafiz por Henry Wilbeforce Clarke. Apesar de, em certos momentos, esta ser uma abordagem válida, creio que é descabida com relação ao *sâqi*. Em primeiro lugar, há de se tomar cuidado com tal avaliação de que uma palavra não pode ser traduzida, portanto só cabe reproduzi-la no texto, pois facilmente podemos descambar num essencialismo. Além disso, tal essencialismo pode ser de natureza orientalista, pois é como se disséssemos: esta cultura é tão diferente da nossa, tão exótica, que somente a própria palavra serve. Este tipo de asserção pode facilmente descambar para uma fetichização da cultura estrangeira, característica crucial do orientalismo. Como já foi afirmado, as diferenças entre Ocidente e Oriente são frequentemente exageradas para alimentar discursos nocivos que opõem o Ocidente, racional e temperado, ao Oriente, sensual, místico e lascivo; me parece que

a noção de uma palavra específica intraduzível para a figura que serve vinho vai diretamente ao encontro desta perspectiva. Como afirma Lewis (2008):

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. A change in orthography from *sáki* to *sâqi* may be seen as cosmetic, not enough to distance our stance from that of the nineteenth century. In an effort to avoid retrograde associations, we may be moved to substitute our own preferred term for the person or profession intended by *sâqi*, namely the one who tends to and serves the wine at a drinking party (a *majles-e sharâb*, or Persian wine symposium) (LEWIS, 2008, p. x).

Além dos argumentos acima, acredito que o universo semiótico ao redor da noção de copeiro no Ocidente não é tão distante assim das noções persas. Na mitologia grega temos, por exemplo, o exemplo de Ganimedes, um jovem e belo mortal que foi raptado por Zeus para servir como copeiro no Olimpo. Já na Bíblia, temos Neemias, um copeiro do rei persa Artaxerxes I que se tornou governador de Judeia. Vemos que as associações são semelhantes: figuras hierarquicamente inferiores, belas, muitas vezes objeto de desejo. Assim, não vejo por que não utilizar “copeiro”.

Seguindo para o terceiro dístico, vemos mais uma referência geográfica: a menção aos *luli*, ciganos. Pode parecer estranho que tais termos sejam equivalentes, mas, de fato, os dois termos se referem ao mesmo povo (EWELL-SUTTON, 1995)(HÂFEZ; FOUCHÉCOUR, 2006), que hoje chamamos pelo endônimo de *romani*. Um dos mitos de origem deste povo é recontado no *Shahname*, que afirma que o rei Bahram Gur haveria pedido ao Rei da Índia que enviasse uma quantidade de *luris* à Pérsia para que pudessem entreter o povo com sua música; quando ficou insatisfeito com seu trabalho, ordenou que vagassem pelo mundo com os asnos que o rei lhes havia fornecido (DIGARD, 2012). De fato, uma das etimologias possíveis do termo cigano é o persa *chingane*, derivado do turco *çığaň* (NIŞANYAN, 2019).

Outro elemento da tradução a ser ressaltado, que se torna mais evidente no quarto dístico, é o fato de ter optado por traduzir a primeira pessoa do plural no persa, “*mâ*”

sendo o pronome da primeira pessoa do plural, “nós”. Na poesia persa, há o amplo uso do plural majestático para conotar a humildade do falante; Hafiz o usa frequentemente, mas não sempre, também usando bastante a primeira pessoa do singular, só sendo às vezes que o uso da primeira pessoa do plural denota um grupo. Às vezes, opto por manter o uso do plural majestático; no entanto, em um poema como esse, onde a quantidade de sílabas é apertada em relação ao material semântico, não considero a sua eliminação uma grande perda, especialmente se considerarmos que o próprio poeta ocasionalmente o usa, e ocasionalmente não, não sendo uma característica uniforme ou universal de sua dicção poética.

Chegando ao final do poema, temos uma última referência “geográfica”: as Plêiades, também preservada na tradução, compondo um dístico final de auto-encômio por parte do poeta. A imagem da pérola perfurada é uma metáfora recorrente para a poesia na lírica persa, simbolizando a capacidade da poesia de penetrar no âmago da verdade. A pérola costuma ser comparada a um dístico, e assim como uma sucessão de pérolas formam um colar, o mesmo acontece com o poema.

Olhando para os aspectos formais da tradução como um todo, observamos que quase todos os dísticos possuem cesuras na sétima sílaba, com exceção de alguns versos que terminam com palavras oxítonas e o primeiro hemistíquio do verso 14. Também há uma predominância de acentos internos na terceira sílaba, especialmente nos quatro primeiros dísticos. Um aspecto deste poema que potencialmente poderia ser revisto seria a rima: não me parece que a rima incompleta em /a/ possui a mesma ressonância que a rima do poema original; no entanto, tal mudança não seria trivial, já que implicaria numa revisão considerável da tradução.

5.4

Gazal 929, Jahân Malek-Khâtun

| | | | |
|---|---|---|------------------------|
| 1 | dar javâni qadr-e khod nashnâkhtim in zamân hâsel che chon dar bâkhtim | Quando era menina meu valor não sabia e agora o que tenho, já passada a vida? | 3-6+3-6 2-5+3-6 |
| 2 | chon gozasht az mâ cho båd-e sobhdam nik o bad râ in zamân beshnâkhtim | Pois passaram tão rápido os gozos e os desgostos tal a manhã se despede da brisa matutina | 1-3-6+2-6 1-4-7+2-6 |
| 3 | ey basâ morq-e havasrâ kaz havâ dar sar-e dâm-e do zulf andâkhtim | Antes quantos rouxinóis, tão cheios de desejo, minhas mechas ganharam com suas armadilhas | 3-7+2-6 3-6+2-6 |
| 4 | sar bara'nâi meyân-e bustân bar sahy-e sarv-e chaman afrâkhtim | No pomar levantava o rosto com graça igual a qualquer belo cipreste à mostra na campina | 3-6+2-5-7 4-7+2-6 |
| 5 | bâ botân dar 'arsa-e shatranj-e 'eshq ey basâ nard-e hawas kân bâkhtim | E com quantos amados joguei o xadrez do amor quantas peças perdi nesta arena aguerrida! | 3-6+2-5-7 3-6+3-6 |
| 6 | bas be meydân-e malâhat dar jahân bâra-e ommid-e delrâ tâkhtim | Nesta Terra, apressei meu corcel pelo campo da beleza, na busca da esperança fugidia | 3-6+3-6 3-6+3-7 |
| 7 | az jawâni shâkh o bargi chon namând bâ shab-e deyjur-e piri sâkhtim | Da minha mocidade não resta folha ou broto na velhice, ora encaro as trevas do fim do dia. | 2-6+2-6 3-6+2-4-7 |

Este gazal de Jahân Malek-Khâtun é marcante não só pelas imagens eficazes empregadas pela autora, como também pelo aspecto bastante revolucionário da expressão de uma perspectiva feminina, com uma temática de amor e envelhecimento, dentro das convenções machistas do gazal persa, as subvertendo. É necessário deixar claro que no poema original não há o uso da palavra “menina”, identificando claramente o eu-lírico como feminino – para explicar esta escolha tradutória, é necessário primeiro abordar as maneiras como este poema subverte as convenções machistas do gazal.

Ao longo do poema, a poeta emprega uma série de imagens bastante típicas e convencionais da lírica amorosa persa. No segundo dístico temos o rouxinol e as mechas do cabelo do amado. O primeiro, como já foi dito, é uma frequente metáfora para o amante e para o poeta. As mechas do cabelo do amado, por sua vez, são frequentemente associadas à sua crueldade ou comparadas a armadilhas: seu encaracolado são as correntes que escravizam o amante ao amado (ZIPOLI, 2009). No

terceiro dístico, há a menção do cipreste na campina, outra metáfora para o amado: muitas vezes é dito que ele tem a estatura e o quadril fino de um cipreste, ou que seu andar é como o balançar do cipreste ao vento (idem). No quinto e sextos dísticos, temos imagéticas de esportes e jogos: o xadrez e o polo, também empregadas na lírica amorosa.

As imagens são usuais, mas a perspectiva e o seu emprego são completamente distintos de um gazal normal: enquanto o eu-lírico geralmente se identifica com o rouxinol e admira o cipreste, o oposto acontece neste gazal. São as armadilhas das mechas do eu-lírico que atraem os rouxinóis, não o contrário. Similarmente, o eu-lírico se compara ao cipreste no quarto dístico. Assim o eu-lírico consistentemente se coloca na posição de objeto de desejo, do amado, da parte passiva no jogo amoroso – uma perspectiva muito rara na lírica do gazal. Considerando que a autora é uma mulher, podemos interpretar esta inversão como sua maneira de adotar uma perspectiva feminina dentro da imagética amorosa convencional do gazal. Em minha interpretação, esta simples inversão nos faz ressignificar outros aspectos do poema, tornando-o um poema sobre a vida e envelhecimento feminino.

Esta inversão é óbvia para qualquer leitor que é familiar com as convenções da lírica persa, como seria o caso dos ouvintes deste poema na época em que ele foi composto. No entanto, como já foi estabelecido, este não será o caso da grande maioria dos leitores desta tradução, que provavelmente terá pouquíssima familiaridade tanto com a poesia persa quanto com Jahân Malek-Khâtun, já que essa é, afinal, a primeira tradução de seus poemas para o português. Assim, de modo a preservar parte do impacto que o poema teria em seu contexto de recepção original, optei por traduzir *javâni* (juventude) não “como “jovem”, sem marcação de gênero, mas por “menina”, que deixa claro o que está em jogo na temática do poema³³. Ainda que “menina” não seja o melhor equivalente linguístico para “*javâni*” numa acepção puramente semântica, ao levar em conta o contexto de recepção, podemos dizer que pode servir como um equivalente funcional. Isso não significa que toda palavra traduzida deve

³³ Gostaria de agradecer especialmente ao Prof. Guilherme Gontijo Flores, que sugeriu esta alteração na banca de qualificação deste trabalho.

levar em conta equivalentes funcionais mas, no caso deste poema e desta poeta – bem como o contexto de constante invisibilização de poetisas mulheres ao longo da história – esta escolha se justifica, e é a que melhor preserva o impacto do poema original.

Além desta escolha crucial, vale ressaltar o termo “*botân*”, no quinto dístico, que é a forma plural do substantivo “*bot*”. “*Bot*” originalmente denota “Buda”, mas, com o tempo, passou a significar “ídolo”, uma figura digna de adoração – acepção advinda dos contatos de falantes da língua persa com budistas ao longo da rota da seda, já que no culto budista frequentemente há a presença de um ídolo de Buda. Já dentro do contexto da poesia persa, *bot* frequentemente é usado como sinônimo para o amado ou amigo, o objeto de desejo da lírica amorosa, simbolizando sua beleza. Nas traduções, não é um termo que busco traduzir rigidamente, ocasionalmente optando por “bela figura”, “ídolo”, “belo” ou, como neste caso devido a questões métricas, “amado”.

Em termos formais, o poema original utiliza a rima *âkht* e o refrão *im*, este último sendo a terminação da primeira pessoa do plural; este poema, assim como ocorre no poema anterior, faz uso do plural majestático, que aqui traduzi novamente no singular, parcialmente devido a questões de espaço no verso, mas também para preservar a potência da voz individual. A rima da tradução é toante em i-a que, junto com a rima toante i-o, é uma das mais fáceis e maleáveis de se trabalhar em português, além de possuir um efeito de assonância forte. Optei por não reproduzir o refrão, pois interpreto que, como no poema anterior, o refrão aqui funciona mais como uma extensão da rima.

Em termos métricos, este poema utiliza o metro *ramal-e sâlem*, de 11 sílabas métricas – em contagem estrita, devido ao uso de sílabas muito longas, vários dos versos têm, na verdade, 10 sílabas. Na tradução, não consegui realizar versos de 11 sílabas, optando, em vez disso, por versos 6+6, um verso equivalente ao *alejandrino* espanhol ou ao que, nos estudos lusófonos da lírica galego-portuguesa, é geralmente denominado verso de 13 sílabas, bastante empregado na poesia lusófona medieval. A grande maioria da acentuação interna dos hemistíquios é na terceira sílaba, mas também há alguns hemistíquios com acentuação na segunda sílaba. Alguns hemistíquios também têm sete sílabas, o que não é ideal, mas considero aceitável no caso desta tradução – de qualquer modo, esta se apresenta como uma possibilidade de melhoria no futuro.

5.5

Gazal 65, Jahân Malek-Khâtun

| | | | |
|---|--|---|------------------------|
| 1 | biya beneshin maraw dar khâb emshab del-e mâ râ dami dar yâb emshab | Esquece o sono e me visita esta noite senta! Cede o que meu ser visa esta noite | 2-4-8-11 1-3-6-8-11 |
| 2 | ze nur-e ruy-e khod mâ râ barâfruz ke khosh bâshad shab mahtâb emshab | Ilumina-me com a luz do teu rosto sê a lua bela que brilha esta noite | 3-5-8-11 3-5-8-11 |
| 3 | besâz az ruy yâri bâ qaribân cho ‘omr az pish-e ma mashtâb emshab | Pelo Amor, acolhe o estrangeiro! Não fujas de mim como a tão fugaz vida esta noite | 3-5-8-11 2-5-8-11 |
| 4 | cho cheshm khishtan khosh bash bâ mâ cho zolf khod maraw dar tâb emshab | não seas vil, tal teus cachos que acorrentam sê doce tal teus olhos, me mira esta noite! | 2-4-7-11 2-4-6-9-12 |
| 5 | be bâdam barmade chon khak-e kuyiat bezan bar âtesh-e eshq âb emshab | Não me jogues ao vento tal o pó da rua mata o fogo que me calcina esta noite | 1-3-6-8-11 1-4-8-11 |
| 6 | cherâ mâ râ chonin midâri ey dust ze âb-e dide dar gharqâb emshab | Por que me mantém assim, meu belo amigo? Afogo-me em lágrimas minhas esta noite | 2-5-8-11 2-5-8-12 |
| 7 | marâ kâm az jahân bâri barâyad garat binam dami dar khâb emshab | Eu terei tudo que a Terra inteira almeja se em meu sono tu me visitas esta noite. | 3-4-7-11 3-5-8-12 |

Esta tradução nos dá o primeiro exemplo de como lidar com uma das características mais marcantes da poesia persa, o *radif* ou refrão. A rima consiste de *âb* e o refrão *emshab*, esta noite. Ao contrário do refrão do gazal 3, que consistia só da terminação da primeira pessoa do plural, sem possuir significado independente, *emshab* é um substantivo que simboliza a temática inteira do poema – a de um encontro noturno entre amantes; a noite como momento de encontro, análogo à temática da alba occitana.

Observando a rima, percebemos que a poeta repete a mesma rima no primeiro e no último verso: *khâb*, literalmente “leito” ou “sono”. Para mim, é evidente que não é mero acidente ou falta de criatividade, pois enquanto no primeiro verso *khâb* é usado no contexto de exortar ao amado que não vá dormir: “*marav dar khâb*” (literalmente “não vá ao leito/sono”), no último verso o significado se transforma com a implicação de que o eu-lírico só verá o amado quando estiver dormindo, isto é, em seus sonhos: “*garat binam dami dar khâb*” (se eu, por um instante, te ver no leito/sono). A esperança

de união com o amado se esvai ao longo do poema, assim como, pode-se imaginar, a noite também se esvai.

A reprodução do refrão, por ser um substantivo no original, se encaixa bem com a sintaxe natural do português, não sendo uma grande dificuldade neste poema, possibilitando uma tradução bastante direta – “esta noite” –, ocupando duas sílabas poéticas, assim como o original. A reprodução da rima junto do refrão, conforme o original, adiciona uma dificuldade a mais no que tange o tamanho do verso, isto é, a quantidade de sílabas disponíveis para realizar o conteúdo semântico e sonoro do texto; já que, muitas vezes, pode ser necessário adicionar uma palavra para o propósito da rima. Uma solução possível é utilizar um verso maior; no entanto, isto gera outro problema: os versos não rimados têm um excesso de sílabas, e se torna necessário adicionar elementos fúteis para manter o isossilabismo dos versos.

Destes dois males, neste caso optei por ter espaço de menos do que de mais. Assim, optei por manter a mesma quantidade de sílabas poéticas que o poema em persa: 11 sílabas, pois o poema original utiliza uma variação catalética do metro *hazaj-e sâlem*, com 11 sílabas em cada verso. Na tradução, utilizo o hendecassílabo de arte maior que possuí, como já afirmado, uma acentuação ternária ideal de 2-5-8-11. Busquei aderir a este padrão o máximo possível, mas em casos de dificuldades, também considerei aceitável ter pelo menos um pé ternário no verso, se possível entre a sílaba 8 e 11.

No processo de tradução, a escolha de rima se mostrou bastante difícil – inicialmente, comecei a tradução com a rima incompleta em /e/, como leito, pleito, beija. Enquanto tal escolha se encaixava em vários dos versos, ela tornou difícil a realização do duplo sentido no último verso, e também gerou pouco efeito sonoro. Portanto, reformulei o poema usando a rima toante /i-a/, chegando no resultado acima. A rima a ser escolhida para o primeiro verso, como afirmado acima, também teria que servir para o último; então escolhi a rima “visita” e “visitas” – praticamente a mesma. “*Khâb*” mais corresponde ao termo “sono”, presente também no verso inicial e no final. Assim, na tradução, no primeiro verso o eu-lírico exorta ao amado que esqueça seu sono e o visite, já no último verso, “sono” se refere ao eu-lírico e a ideia de “visita” ganha a conotação de algo imaginário, que ocorre num estado de delírio ou sonho.

Se ocultar o gênero da figura amada já é um desafio em poemas persas escritos por homens, nos poemas de Jahân temos, muitas vezes, uma dificuldade adicional: ocultar o gênero do eu-lírico. Apesar do consenso correto de que seus poemas seguem as convenções masculinas, retratando o que se supõe ser um eu-lírico masculino que ama um amado masculino (mas que, novamente, tem seu gênero ocultado pela ausência de marcadores de gênero na língua persa), é inegável que a poeta oferece a possibilidade de interpretações alternativas ocasionalmente, especialmente quando utiliza seu *takhallos* (INGENITO, 2018a), ou até mesmo em outro momentos, como o gazal seu que foi analisado anteriormente. O fato disso acontecer ocasionalmente, na minha interpretação, já deixa o leitor no resguardo, antecipando que possa acontecer de novo, vislumbrando em cada verso uma possível perspectiva feminina. Assim, busco, sempre que possível, ocultar o gênero do eu-lírico.

No terceiro dístico, o eu-lírico pede que o amado receba os estrangeiros (*qaribân*), na verdade se referindo a si mesmo, como fica claro no segundo verso do dístico, numa referência às práticas de hospitalidade do mundo islâmico. Neste contexto, a minha tradução acaba definindo o gênero do eu-lírico indiretamente, ainda que possa se interpretar que a afirmação “acolhe o estrangeiro” se refere aos estrangeiros em geral, e não a este estrangeiro – o eu-lírico – em particular.

Ainda no terceiro dístico da tradução, também observamos um enjambement entre seus versos, um elemento que julguei necessário para acomodar os elementos semânticos e formais do verso. Ainda que não sejam comuns, ocasionalmente observa-se enjambements na poesia persa, de modo que considero aceitável seu uso quando necessário – porém, assim como nas práticas da poesia persa, somente uso enjambement dentro de um dístico, nunca entre dois dísticos diferentes; pois, como foi afirmado anteriormente, os dísticos quase sempre formam uma unidade sintática e de sentido na poesia lírica persa.

Seguindo para o quarto dístico, temos um jogo paronomástico de difícil reprodução. Como já foi afirmado anteriormente, na imagética da poesia persa, os cachos ou madeixas da figura amada são frequentemente associados ao sofrimento do amante, à coita amorosa, sendo frequentemente assemelhados a correntes que prendem o amante ao amado em estado de servidão. Neste dístico, o eu-lírico pede ao amado

para que seja doce como seus olhos (*cho cheshm khishtan khosh bash*), e não seja como seus cachos, que se encaracolam e lhe causam sofrimento (*cho zolf khod maraw dar tâb*). O duplo sentido vem justamente nesta última parte, pois “*tâb*” denota tanto o encaracolado dos cachos (ou qualquer objeto torcido) quanto dor, calor, sofrimento e até raiva (STEINGASS, 1892; HAYYIM, 1934).

A minha solução não encontrou correspondência em termos de jogo de palavras, mas busquei empregar a assonância e aliteração entre “cachos” e “acorrentam”; além da aliteração, “acorrentam” remete à ideia de correntes, que tem uma associação imagética com o encaracolado dos cachos. Em uma versão anterior deste dístico, havia feito um jogo de assonância entre “madeixas” e “me deixam”: “tal teus olhos, sê doce! Não cruel tal as / madeixas, que me deixam aflita esta noite!” No entanto, acabei decidindo por reformular o verso por duas razões: primeiro, o enjambement entre os dois versos, considerando que a tradução já possuía um enjambement; segundo, esta versão acabava por definir o gênero do eu-lírico como feminino e, como já afirmado, tento evitar definir o gênero do eu-lírico.

Chegando no final do poema, é importante notar a presença do pseudônimo da poeta, traduzido como “Terra”, conforme já foi discutido. A poeta frequentemente utiliza seu pseudônimo em frases de duplo sentido, que podem se referir tanto ao seu significado literal, “mundo”, quanto à própria poeta. Por este exemplo, podemos observar a importância de traduzir seu pseudônimo: se substituirmos “Terra” por “Jahân” na tradução, o verso perde parte de sua riqueza. Também é interessante notar o uso de aliteração em “*bâri*”, “*barâyad*” e “*binam*”; na tradução, reproduzi a aliteração com “tere”, “tudo” e “Terra”.

No que tange o aspecto métrico da tradução, a maioria dos versos segue a acentuação do hendecassílabo de arte maior. Há, no entanto, alguns versos irregulares: em particular, o verso 8, segue uma acentuação mais irregular com 2-4-6-9-12, e também ultrapassa as 11 sílabas. Apesar de não ser ideal, considero este resultado aceitável se levarmos em conta a complexidade maior deste dístico, com um jogo paronomástico que necessitou a inversão da ordem dos versos.

Este poema é um caso em que a tradução do *radif* não apresenta enormes desafios. O fato de se tratar de um adjunto adverbial – que tem colocação mais ou

menos livre – ajuda, podendo ser colocado com naturalidade no final de uma frase no português e, além disso, não precisa apresentar necessariamente uma ligação sintática forte com a frase precedente. Algo semelhante ocorre no gazal 262, já citado anteriormente:

| | |
|--|---|
| Gol ‘ezâri ze golestân-e jahân mâ râ bas Zin chaman sây-e-ân sarv-e chamân mâ râ bas | De todo o jardim terreno, um broto rosado basta a sombra do cipreste, que dança no prado — basta |
| Man o hamsobatiye ahle riyâ dur-am bâd Az gerânân-e jahân ratl-e gerân mâ râ bas | E que eu fique sempre livre do convívio com hipócritas! Dos fardos do mundo fugaz, um copo pesado – basta |
| Qasr-e ferdows be padashe ‘amal mibakhshand Mâ ke rendim o gedâ deyr-e moqân mâ râ bas | Em troca da boa ação, dão-te um paço no paraíso a nós, pobres libertinos, o claustro dos magos – basta |
| Beneshin bar lab-e juy o gozar-e ‘omr bebin Kin eshârat ze jahân-e gozarân mâ râ bas | Sentai no lábio do rio, olhai o passar da vida deste mundo passageiro, este simples retrato – basta |
| Naqd-e bâzâr-e jahân bengar o âzar-e jahân Gar shomâ râ na bas in sud o ziyân mâ râ bas | Olhai o bazar mundano, que dá moeda e miséria se este perde-ganha a vós não basta, eu falo: basta! |
| Yâr bâ mâst che hâjat ke ziyâdat talabim Dowlat-e sohbat-e ân munes-e jân mâ râ bas | O meu companheiro chega – ora tenho tudo que busco o ouro que é nossa fala, que ao meu íntimo ato, – basta |
| Az dar-e xish xodâ râ be beheshtam maferest Ke sar-e kuy-e to az kown o makân mâ râ bas | Não me enxotes de teu portão, por Deus! Nem para ir ao éden! Da imensidão da criação, teu beco sagrado basta |
| Hâfêz az mashrab-e qesmat gele na ensâfist Tab’ chon âb o qazalhây-e ravân mâ râ bas | Pois não lamentes, Hafiz, o fado que te reservaram como a água e os gazais flui o teu dom nato – basta. |

No caso deste poema, o *radif* é o sintagma verbal “*mâ râ bas*” (literalmente “para nós basta”), que apresenta uma possibilidade de tradução bastante direta para o português em “basta”. A grande facilidade da tradução deste refrão é que permite mais flexibilidade na elaboração da tradução do poema como um todo, permitindo que o refrão funcione como verbo da oração em alguns casos, ou simplesmente como uma interjeição em outros.

No entanto, a maioria dos *radif* da poesia persa clássica não são assim: o uso de verbos é bastante comum. Como já foi afirmado, na sintaxe persa é preferível e natural que o verbo se situe no final da oração, de modo tais *radif* podem ser usados com bastante facilidade pelos poetas. O próximo poema analisado é justamente desses que

têm verbo como *radif*, e acredito que a abordagem utilizada é uma contribuição significativa para como realizar o *radif* nas traduções de poesia persa.

5.6

Gazal 158, Hafiz

| | | | |
|----|---|---|----------------------------|
| 1 | khosh âmad gol o az ân khwosh-tar nabâshad ke dar dastat bejor sâghar nabâshad | As flores são bem-vindas, ainda assim nada mais formoso que te ver com bilha e nada mais | 2-4-6+2-4-7 2-4-6+2-4-6 |
| 2 | zamân-e khoshdeli daryâb o dor yâb ke dâyim dar sadaf gowhar nabâshad | Aproveite o bom tempo e vai buscar a pérola ou terás só a concha vazia – nada mais | 3-6+2-4-6 3-6+2-4-6 |
| 3 | ghanimat dân o may khor dar golestân ke gul tâ hafta-ye digar nabâshad | Toma vinho junto à rosa, amigo, aprecie! Pois logo só restarão espinhos – nada mais | 1-3-7+2-5 2-4-7+2-4-6 |
| 4 | ayâ por-la'l karda jâm-e zarrin bebakhshâ bar kasi kash zar nabâshad | Teu cálice dourado rutila com bom vinho partilha com os pobres um ínfimo – nada mais | 2-6+2-4-6 2-4-6+2-5-7 |
| 5 | biyâ ey sheykh o az khom-khâne-ye mâ sharâbi khor ke dar kowsar nabâshad | Vem à nossa taverna, xequê, beba só um pouco do vinho que não há no paraíso – nada mais | 1-3-6+1-3-6 2-4-6+4-8 |
| 6 | beshuy ovrâq agar hamdars-e mâ'i ke 'elm-e 'eshq dar daftar nabâshad | E lava teus cadernos se és nosso confrade pois só sabe do amor quem pratica – nada mais | 2-4-6+2-6 1-3-6+1-3-7 |
| 7 | ze man benyush o del dar shâhedî band ke hosnash baste-ye zevar nabâshad | Escuta! Ata teu peito à beleza mais pura simples, sem atavio, só linda – nada mais | 2-5-6+3-6 1-3-6+2-4-6 |
| 8 | sharâbi be-khomâram bakhsh yâ rab ke bâ vey dard-e sar nabâshad | Peço-te só um vinho que não me deixe azedo nem dê cruel ressaca, ó Altíssimo – nada mais | 1-4-6+2-4-6 2-4-6+2-5-7 |
| 9 | kasi girad khatâ bar nazm-e hâfez ke hichash lotf dar gowhar nabâshad | Vil é quem vitupera o verso de Hafiz tem alma que é só malefício – nada mais | 1-3-6+2-6 2-4-6+3-5-7 |
| 10 | man az jân bande-ye soltân owaysam agarchih yâdash az châkar nabâshad | Digo do fundo da alma: sou servo do Rei Uways e o serei mesmo que me olvide – nada mais | 1-4-6+2-5-7 3-4-6+2-4-6 |
| 11 | batâj-e 'âlam-ârayash ke khorshid chunin zibande-ye afsar nabâshad | Juro por sua coroa, que é a luz do mundo perto dela o aro solar é faísca – nada mais. | 1-4-7+2-4-6 1-4-7+3-7 |

Este poema utiliza o *radif nabâshad*, composto pelo verbo *budan* (ser) conjugado na terceira pessoa do singular (*bâshad*) e colocado na sua forma negativa (*na-*); dentro do contexto do poema, pode significar, variadamente: “não é”, “não será”, “não há”,

“não está” ou “não estará”. Nenhuma tradução direta para o português consegue abranger a variedade de significados do verbo persa.

Parte do ímpeto por trás da tradução deste poema foi uma insatisfação na maneira como minhas traduções, até o momento, haviam lidado com os *radif* de tradução mais difícil, como este. Eu reconhecia o potencial de realização do poema como um todo no português, mas não conseguia chegar a uma solução para o refrão, reconhecendo, também, a importância de traduzir esta característica tão notável e característica da poesia persa; até então, havia adotado a abordagem de simplesmente não traduzir o refrão, que é a mais comum e é a adotada por Dick Davis, por exemplo.

Busquei, assim, uma estratégia diferente: em vez de traduzir o refrão pelo seu conteúdo semântico, de traduzi-lo com o foco em sua função no contexto do poema, a de ser um elemento de repetição sonora e de ser, muitas vezes, um motivo que nos remete à temática central do poema. Então, não buscar uma equivalência semântica ou gramatical exata. Em vez de traduzir um verbo por um verbo, buscar uma tradução que possa tanto ser usada conectada à sintaxe do verso como também usada separadamente; da mesma forma que ocorre com o “basta” da tradução que foi vista anteriormente.

Ao analisar a temática do poema, que se inicia com motivos e imagens primaveris, vemos a exaltação do caminho hafiziano, com um louvor ao vinho, à beleza simples do amado e ao aproveitamento do momento presente. Estes elementos são conjugados com uma rejeição ao conhecimento rigoroso e formal (lava teus cadernos...), um convite ao xeque, figura frequentemente criticada na poética hafiziana, e uma invectiva contra os que criticam o poeta. O eu-lírico convida o leitor ou ouvinte a agarrar o que é bom e prazeroso e descartar o que é desnecessário, e chega a se dirigir a Deus dizendo que a única coisa que quer Dele é um vinho que não o deixe mal-humorado e nem lhe dê ressaca. Levando isto em consideração, cheguei à solução “nada mais” que, a meu ver, encapsula bem a temática do poema. Além disso, é uma solução que se encaixa na variedade de elementos imagéticos e gestuais discursivos que existem no poema. Outra vantagem adicional é a possibilidade de reproduzir naturalmente o enjambement que existe no primeiro dístico do original.

Em termos de rima, optei pela rima incompleta /i/ – como já afirmado, as rimas com /i/, sejam toantes ou não, são bastante versáteis em português; no caso deste

poema, senti que uma rima mais fácil de realizar ajudaria neste primeiro experimento desta nova abordagem ao *radif*. Não é a solução ideal, mas creio que o refrão ajuda a compensar a perda no plano sonoro causada pelo uso da rima incompleta no lugar da rima toante.

O refrão da tradução reproduz a afirmação negativa do original, ainda que de maneira diferente. Por outro lado, o uso de “nada mais” também torna necessárias algumas alterações; no segundo verso do segundo dístico, por exemplo, uma tradução mais literal do original seria “a pérola não estará para sempre dentro da concha”. Mas, para que o refrão “nada mais” se encaixasse com o resto do verso, achei necessário introduzir a imagem da concha vazia: “ou terás só a concha vazia – nada mais”. De maneira semelhante, no segundo verso do terceiro dístico, uma tradução mais direta do original seria “porque a rosa não estará mais na próxima semana”. O uso de “nada mais” como refrão, além da necessidade da rima, necessitou da introdução da imagem dos espinhos: “Pois logo só restarão espinhos – nada mais”.

Ainda que, em termos estritos, isto represente uma alteração no sentido, não observo nenhuma alteração significativa na temática do poema, e as alterações tampouco a contradizem; ao contrário, as alterações estão alinhadas com os elementos temáticos do poema, que convoca o leitor ou ouvinte ao *carpe diem*. “Nada mais” enfatiza tanto a busca pela vida fácil, prazerosa e simples que permeia o poema quanto sua constatação da impermanência destas mesmas coisas, que por isso devem ser ainda mais valorizadas.

No que tange a comentários mais específicos sobre escolhas de natureza semântica, no dístico 5 observa-se uma referência a um dos rios ou bacias do paraíso, denominado *Kowsar*, “abundância” (FOUCHÉCOUR, 2006). É uma referência ocasional na poética hafiziana – encontramos outra, por exemplo, no gazal 367, traduzido neste trabalho. Uma tradução mais literal do verso original seria “beba do vinho que não há no *kowsar*”. Devido em parte à necessidade da rima, a tradução não inclui o nome do rio. Um corolário desta escolha é que o verso se torna menos hermético, mas, por outro lado, também perde um pouco da especificidade e contexto cultural do verso original.

Outro termo a ser ressaltado ocorre no dístico 7, com o uso de “*shâhed*”, que denota literalmente “testemunha”, mas que, neste momento da poesia persa, é usado como metonímia para uma pessoa bela. A lógica por trás de tal metonímia advém de um arcabouço teológico mais amplo que afirma que as pessoas belas, por meio de sua formosura, dão testemunho da beleza da criação divina. Como afirma De Bruijn (2020b): “the beloved is so beautiful that he or she can be said to incorporate the reflection of transcendental Beauty in the material world”; contempla-se o divino por meio da face de uma pessoa bela (SEYED-GOHRAB, 2020).

É um termo que é usado com certa frequência na lírica persa e, até agora, não encontrei nenhuma solução boa para incluí-lo no verso. De Fouchécour, por exemplo, traduz o termo como “*Témoin de Beauté*”, uma solução demasiado longa e de difícil manejo no verso (a tradução de De Fouchécour é em prosa). A tradução de Dick Davis, por sua vez, não traduz o termo diretamente:

Hear what I say now, tie
Your heart to some sweet boy
Whose beauty's not applied,
Whose prettiness won't cloy.

No todo, ao considerar todas as outras demandas sobre o verso traduzido, não posso dizer que estou insatisfeito com a minha tradução, mas gostaria de, no futuro, em esse ou outro poema em que este termo esteja presente, encontrar uma solução que transmitisse algo do contexto cultural e poético que esse termo carrega.

O pseudônimo do poeta, numa exceção dentro da prática hafiziana, está presente no antepenúltimo dístico, em vez do mais usual último, devido à presença de dois dísticos de natureza panegírica – de fato, esta colocação do pseudônimo geralmente só acontece em Hafiz quando há a adição de dísticos panegíricos (BRUIJN, 2020b). Como já mencionado, este dístico é dedicado a uma invectiva aos que maldizem a poesia do poeta. A tradução inclui uma sequência de aliterações com “Vil é quem vituperou o verso de Hafiz”; apesar do texto-fonte não conter tantas aliterações neste dístico, creio que a presença das aliterações se justifica por algumas instâncias de aliteração em outros momentos do poema que não foram reproduzidas no texto traduzido, de modo que a

sua presença neste dístico compensa a ausência em outros. Além disso, as aliterações também incrementam o tom invectivo do dístico.

O encômio dos versos seguintes é dedicada ao Sultão Uways, na tradução referido como Rei Uways para reduzir a quantidade de sílabas utilizadas. Os termos para sultão (*soltân*) e rei (*shah*) são frequentemente usados como sinônimos, denotando, em ambos os casos, um soberano independente³⁴. Colocada depois do *takhallos*, a seção panegírica parece claramente um adendo, sem se relacionar muito com a temática central do poema, mas utilizando o mesmo refrão. No entanto, ela também pode nos fazer ressignificar o dístico 4, que menciona um cálice dourado e pede que uma segunda pessoa o compartilhe com os pobres, como sendo um pedido ao patrono por patrocínio. O Sultão Uways foi um dos mais poderosos governantes da época, pertencente à dinastia Jalaírida. Não se sabe ao certo se Hafiz chegou a viajar para a corte do sultão em Bagdá, ainda que seja bastante possível que isto tenha acontecido após a conquista de Chiraz por Mobarez al-Din – é algo que é sugerido, inclusive, pelo próximo poema que será analisado.

Em termos métricos, busquei realizar versos compostos 6+6, em um arranjo semelhante ao *alejandrino* espanhol. Enquanto a maioria dos versos seguem este esquema, alguns extrapolam um pouco o limite, com alguns versos de 7 sílabas e um de 8. Considerando o fato da tradução incluir o refrão, considero o resultado aceitável, ainda que não ideal – lembrando que uma variação pequena de sílabas pode acontecer dentro do sistema métrico persa. No que tange a abordagem utilizada para o refrão, fiquei bastante satisfeito com o resultado, de modo que comecei a empregar uma abordagem semelhante em outros poemas, também revisando traduções realizadas anteriormente. No próximo poema a ser analisado, utilizei a mesma abordagem.

³⁴ Um dos marcadores da soberania e independência de um governante na época era quando as orações na mesquita principal começavam a ser dedicadas, em parte, a ele.

5.7

Gazal 42, Hafiz

| | | | |
|---|---|--|------------------------------|
| 1 | agar che bâde farah-bakhsh o bâdo gul-biz ast be bâng-e chang makhor mey ke mohtaseb tiz ast | Embora a brisa traga flores e o vinho, alegria, – dou fé o inspetor da moral está alerta: não toques na lira – dou fé | 2-4-6-8+2-5-8 3-6-9+2-5-8 |
| 2 | sorâhi' i o harifi garat be chang oftad be 'aql nush ke ayyâm fetna angiz ast | Se copa e amigo tu encontrares, beba com cautela e razão – o espírito destes dias é miséria e injustiça – dou fé | 2-4-8+1-5-8 2-5-7+1-3-6-9 |
| 3 | dar âstin-e muraqqa' peyâle penhân kon ke hamchow cheshm-e surâhi zamâne khun-riz ast | Esconde a copa no teu manto – estes tempos derramam sangue como a boca do jarro, outrora, derramava vinho – dou fé | 2-4-8+2-6-8 3-6-8+3-5-8 |
| 4 | be âb-e dide beshu'im kherqa-hâ az mey ke mowsim-e wara' o rozgâr-e parhiz ast | Com a água dos próprios olhos, lavemos o vinho das vestes vemos tempos de contrição, dias de abstermia – dou fé | 1-3-6-8+2-5-8 1-3-8+1-5-8 |
| 5 | majuy 'eysh-e khosh az dower-e bâzhgun-e sepehr kih sâf-e in sar-e khom jomle dordi âmiz ast | Não esperes prazer algum deste girar torto dos céus – hoje encontrarás borra até na boca da bilha – dou fé | 3-6-8+4-5-8 5-6-8+2-5-8 |
| 6 | sepehr-e bar shuda parvezanist khun afshân ke riza' ash sar-e kasrâ o tâj-e parviz ast | Ora o céu é crivo, cruel, que por tudo espraia sangue: descarta o aro de Cosroes, o crânio de Ciro – dou fé | 1-3-5-8+3-5-7 2-4-8+2-5-8 |
| 7 | 'irâq o fârs gerefti be she' r-e khosh hâfez biyâ ke nowbat-e baghdâd o vaqt-e tabriz ast | Com teu verso doce, Hafiz, tu tomaste Iraque e Fars vem! Agora é a vez de Bagdá, ou quiçá de Tabriz – dou fé. | 3-5-8+3-5-7 1-3-5-8+3-6-8 |

Este é um poema que, ao contrário da maioria, pode ser situado num determinado período histórico na história de Chiraz: o do governo de Mobarez al-Din, e sua subsequente repressão às práticas consideradas por ele como ímpias, incluindo o consumo de vinho, as casas de ópio e os bordéis (LIMBERT, 2004); como já foi explicado, a queda de Abu 'Eshaq e o subsequente governo de Mobarez al-Din foi um evento quase cataclísmico para os círculos literários da Chiraz da época, assim como para os libertinos que Hafiz tanto exalta. Como será visto, entender o contexto histórico particular deste poema, assim como ele interage com as convenções tradicionais do gazal, é importante e pode afetar as escolhas tradutórias. O poema utiliza o refrão *ast*, que é simplesmente o verbo *budan*, ser ou estar, conjugado no presente da terceira pessoa do singular. É um refrão muito comum na poesia persa, e tanto Hafiz quanto Jahân têm vários poemas utilizando este refrão. Para explicar por que optei por traduzir este refrão como “dou fé”, é necessário entrar um pouco na temática do poema.

O poema se inicia com uma tradicional imagética primaveril que, em vez de ser acompanhada por júbilo e exaltação das benesses da primavera, como o vinho, as flores, o amado etc., é acompanhada por uma advertência ao ouvinte ou leitor,

aconselhando-o a não aproveitar demais nem fazer barulho demais, pois o inspetor da moral está à espreita (este termo específico será comentado mais abaixo). Esta primavera não é um momento de despreocupação e gozo, mas sim de cautela e violência. A herança de Cosroes e Ciro, reis lendários do antigo império persa, conhecidos por sua sabedoria e tolerância, é descartada pelo destino. O poema é um lamento e advertência sobre a condição dos tempos; o poeta observa, lamenta e dá testemunho da degradação e miséria de sua cidade. Considerando a temática e tom do poema, optei pelo refrão “dou fé”, que encapsula bem estes dois elementos e, ao mesmo tempo, é breve o suficiente para ser utilizado; além disso, também oferece flexibilidade em seu uso ao ser um sintagma que pode ser usado de forma independente do resto do verso, mas, ao mesmo tempo, oferecendo uma clara e consistente relação com o seu conteúdo.

O poema abre com uma referência ao *mohtaseb*, inspetor da moral na minha tradução. Ao contrário do que se poderia imaginar, a lei sharia e os tribunais islâmicos eram geralmente reservados para questões relacionadas a propriedade, herança, família, casamentos etc. Ademais, o ônus da prova com relação a crimes religiosos (como sodomia e ingestão de vinho) era bastante grande, o que dificultava condenações (LINDSAY, 2005).

Dessa forma, questões do dia a dia e crimes eram da alçada do *mohtaseb*, o inspetor do bazar, que tinha uma variedade de atribuições, entre elas, por exemplo, certificar que vendedores do bazar não utilizassem pesos adulterados. Também cabia a ele coibir comportamento irreligioso, como a ingestão de vinho e a ausência na oração de sexta-feira, a mais importante. O *mohtaseb* respondia ao governante da cidade e seus funcionários, e não a uma estrutura judiciária separada, de modo que os crimes que ele de fato coibia dependiam muito das vontades, políticas e opiniões de cada governante (*idem*). Daí advém a mudança drástica quando Mobarez al-Din toma controle e decide punir o que considerava ser o comportamento pecaminoso de partes da população da cidade. Segundo os cronistas da época, *mohtaseb* se tornou o apelido zombeteiro que os habitantes da cidade deram ao próprio Mobarez al-Din com o intuito de ridicularizar o rei, que se envolvia tão diretamente com um aspecto tão pequeno de seu reino.

Uma tradução direta de *mohtaseb* seria simplesmente “inspetor”. No entanto, ao levarmos em conta o contexto histórico deste poema, uma tradução assim não transmite plenamente o que está sendo comunicado, na minha opinião. Afinal, o eu-lírico e seus companheiros não estão preocupados de serem multados por um funcionário burocrático por usarem pesos adulterados no bazar, mas sim de serem potencialmente mortos por um governante sanguinário e impiedoso que os persegue. Um ouvinte da época certamente entenderia a quem *mohtaseb* se refere, e os tipos de crimes que ele estaria perseguindo. Assim, optei por uma escolha mais explícita com “inspetor da moral”, que transmite bem o que está em jogo neste poema. Além disso, também creio que “inspetor”, no português brasileiro, já carrega consigo associações que tornam mais claro o fundo de ironia e chacota que o verso possui. Por outro lado, uma tradução ainda mais explícita, como citar Mobarez al-Din diretamente, seria errônea pois acabaria perdendo o potencial de generalização que um termo como “inspetor da moral” tem, que pode fazer o leitor pensar em todas as forças e personalidades que, em qualquer momento da história ou do presente, usaram de violência para perseguir e punir pessoas que vivem de maneiras que eles consideram erradas.

É interessante cotejar as opções de De Fouchécour e Davis para este dístico. Davis traduz:

Though wine is pleasurable, and though the breeze
Seems soaked in roses, see your harp
Is silent when you drink — because the ears
Of morals officers are sharp!

De Fouchécour, por sua vez, escreve:

Même si le vin répand l’allégresse, si le vent verse le parfum de la rose,
ne bois pas de vin au son de la harpe, le chef de la police a l’ouïe fine!

Como se pode observar, De Fouchécour opta por *le chef de la police*, enquanto Davis opta por *morals officers*. Antes de tudo, há de se reconhecer duas perdas na minha tradução: Primeiro, a menção direta ao ato de beber vinho em “*be bâng-e chang makhor mey*”, “ao som da lira não beba vinho”; segundo, o termo *tiz*, ou afiado – no seu contexto, “*ke mohtaseb tiz ast*”, “pois o *mohtaseb* está afiado”. Uma versão anterior

desta tradução havia incluía estes termos: “não bebas vinho ao som da lira, pois tesa está a polícia – dou fé”. No entanto, acabei decidindo por reformular o verso para incluir “inspetor da moral” em vez de polícia, o que necessitou a eliminação de alguns outros elementos. Como vimos acima, na minha interpretação o *mohtaseb* é o elemento central deste verso, cuja tradução adequada pode transmitir o contexto histórico e a crítica presentes neste poema, cujo entendimento é crucial para uma apreciação adequada do poema como um todo. Assim, creio que a omissão destes elementos se justifica. É importante notar, também, que nenhuma das duas traduções acima reproduziu o refrão do poema.

Continuando para os dísticos 2 até 4, vale notar a presença de algumas assonâncias e aliteraões. No dístico 2, vemos uma assonância entre *sorâhi`i* e *harifi*, que busquei reproduzir na tradução com “beba”, “cautela” e “miséria”. No dístico 3, temos aliteração e assonância entre *peyâle penhân*; a tradução, por sua vez, não possui nenhuma aliteração, somente uma assonância mais fraca por meio da predominância de vogais /o/, /ɔ/, /a/ no verso. Chegando no dístico 4, percebe-se uma aliteração com /b/ em *be âb-e dide beshu`im*. Em parte para compensar a ausência de aliteração no dístico anterior, realizei uma aliteração mais forte na tradução, com “lavemos o vinho das vestes”. Nenhum destes exemplos, por si só, é particularmente marcante em termos de ser um uso sistemático de efeitos sonoros³⁵, mas conjuntamente, demonstram que são uma característica constante na poesia lírica persa, e especialmente em Hafiz.

No fecho do poema, vemos mais uma vez a importância do contexto histórico para este poema em particular: num motivo tradicional de autolouvor, o poeta afirma que seu verso já tomou o Iraque – aqui se referindo ao Iraque persa, ou *Irâq-e ajam*, onde Esfahân, também conquistada por Mobarez al-Din, era uma das principais cidades – e a Fars – onde Chiraz se situa. Ou seja, o poeta cita as duas principais conquistas de Mobarez al-Din, afirmando que já havia as conquistado com seu verso, assim zombando dos feitos militares do governante. Intensificando ainda mais a zombaria do dístico, no verso seguinte o poeta se pergunta se não é a vez de seu verso conquistar

³⁵ Para um exemplo de um gazal de Hafiz que utiliza rimas internas de maneira estruturante, ver o gazal 367.

Bagdá ou Tabriz – as duas cidades que Mobarez al-Din também almejava. Simultaneamente, o poeta também demonstra sua insatisfação com as condições em sua cidade e o patrocínio que recebe nela, afirmando a possibilidade de que possa buscar sustento em outra corte. É possível, ainda que impossível de se ter certeza, de que Hafiz tenha escrito o poema analisado anteriormente, o gazal 158, em Bagdá, na corte do sultão Uways, num período em que tenha buscado refúgio das políticas brutais de Mobarez al-Din.

Antes de encerrar a análise deste poema, é importante comentar um pouco sobre sua métrica: o poema original usa o metro *mojtathth-e makhbun*, seguindo um padrão métrico de 15 sílabas. Na tradução, adotei um verso composto de 8+8, sendo necessário um pouco mais de espaço devido à reprodução do refrão. Há dois hemistíquios de 9 sílabas e três de 7, com todos os outros tendo 8 sílabas, mantendo certa regularidade métrica. É interessante notar como o uso do refrão acaba impondo certo padrão métrico nos hemistíquios que o possuem: a grande maioria dos hemistíquios com refrão possui um acento na quinta sílaba. Se pensarmos sobre a combinação de rima e refrão, o porquê disto se torna óbvio: este refrão possui duas sílabas, e todo refrão é precedido por uma rima; assim, como as palavras no português tendem a ser paroxítonas, isso torna uma acentuação na quinta sílaba (a rima) extremamente prevalente. Se o refrão fosse monossilábico, por exemplo, a acentuação tenderia a ser na sexta sílaba.

5.8

Gazal 249, Jahân Malek-Khâtun

| | | | |
|---|--|--|----------------------------------|
| 1 | in bâgh-e jahân bengar tâ bâz che bâr ârad tâ bakht ke râ digar zin jomle bakâr ârad | Vem descobrir qual fruta brota na Terra e no mundo – vê! Quem a fortuna, de toda a gente, dita o ato e rumo – vê! | 1-4-6-8+2-5-7 1-4-7-9+1-3-6-7 |
| 2 | tâ bâz ke may nushad az jân-i shab-i hastî tâ bâz ke râ sobhi dar ranj-e khumâr ârad | Quem há de tomar do bom vinho que anoitece os sentidos, quem a ressaca bem tortura sob o crepúsculo – vê! | 2-5-7-8+1-3-6 1-4-6-8+4-7 |
| 3 | tâ pâ-y-e ke andâzad dar dâm-e balâ dowrân tâ dast-e ke râ digar naqsh o negâr ârad | De quem o pobre pé que cai no ardil que lhe traz desastre? De quem a mão que é guiada ao régio triunfo? Vê! | 2-4-6-8+2-4-7 2-4-6-8+2-5-7 |
| 4 | tâ naghma-ye dâwudi dar gush-e ke andâzad tâ jân-e ke râ digar dar nâle-ye zâr ârad | A qual ouvido chega enfim o cantar doce de Davi? Quem tem sua alma consumida pelo pesar profundo? Vê! | 2-4-6-8+3-4-8 2-4-8+4-6-8 |
| 5 | tâ chand ‘azizân râ dar khâk neshânad bâz tâ chand za’ifân râ digar beshumâr ârad | Quantos queridos mais, por Deus, deitados no solo duro? Quantos desvalidos levados ao juízo injusto? Vê! | 1-4-6-8+2-5-7 1-5-8+3-5-7 |
| 6 | tâ bâgh-e omid-e ke az lâle bebâr âyad tâ golban-e bakht-e ke yaksar hama khâr ârad | Em qual jardim a esperança aflora com mil tulipas e em qual rosal o espinho agudo é o único fruto? Vê! | 2-4-7+2-5-7 1-4-6-8+2-5-7 |
| 7 | az takht-e baqâ tâ chand kas râ fekand dar chah tâ akhtar-e bakht-e ke digar begudâr ârad | Até quando o eterno destino joga um no poço mais fundo enquanto o outro os astros guiam ao vau mais seguro? Vê! | 3-5-8+1-4-7 2-6-8+2-5-7 |

Analiso a tradução deste gazal de Jahân principalmente para dar outro exemplo de como recriar o refrão na tradução – como veremos, neste caso usei um outro elemento que se repete no poema, a preposição *tâ*, para ajudar a formular o refrão da tradução. O poema segue uma temática de lamento à arbitrariedade do destino e fortuna, geralmente opondo exemplos positivos contra negativos, geralmente mantendo certo paralelismo sintático e gramatical entre os versos de um mesmo dístico. A rima do poema é formada por *âr*, enquanto seu refrão é *ârad*, o verbo *âvardan* conjugado na terceira pessoa do singular. O principal significado deste verbo é “trazer”, podendo denotar também “causar” ou “produzir” (HAYYIM, 1934). Como os versos lidam com elementos que podem ser produzidos, causados ou trazidos pela ação dos astros, o uso deste verbo como refrão se encaixa naturalmente. Como já foi discutido, em português é extremamente difícil realizar efeito semelhante usando um verbo; tanto devido à posição incômoda do verbo no final do verso quanto ao fato de os verbos portugueses serem menos polissêmicos, nem serem tão passíveis de terem seu significado modificado por um substantivo precedente.

Inicialmente, tentei soluções como “que traz” ou “que trará”; no entanto, rapidamente se tornou evidente que tal solução não se adequaria a alguns dísticos, especialmente o último. Assim, momentaneamente abandonei a tradução deste poema até que tivesse alguma ideia que pudesse levar a uma fruição adequada em português. Após retornar a ele, decidi usar um outro elemento que se repete como ponto de partida para a recriação do refrão na tradução. No primeiro verso, vemos o uso do imperativo “*bengar*”, “*vê*³⁶”, seguido da preposição “*tâ*” (difícil precisar um equivalente estrito em português, já que “*tâ*” pode ser usado em uma variedade de situações, mas no contexto é algo como “*a*” ou “*até*”). Em todos os versos seguintes, com a exceção do dístico final, vemos a repetição do “*tâ*”, que se remete ao “*bengar*”, “*vê*”, inicial. É como se a poeta exortasse ao leitor que veja, que seja testemunha, da ação do destino. Dick Davis, em sua tradução, repete “*to see*” no início de toda estrofe após a primeira:

Look at this garden of the world
To see what it devises next
And whose fate, out of all our fates,
The world revises next

To see just who it is who'll drink
The draught of Being that brings night,
And who will suffer here hungover
In morning's light

To see whose foot will step into
The snare that snapped shut means disaster,
On whose hand it bestows the jewels
That make him master

To see whose lucky ears will hear
The noble psalms that David sang,
Whose bitter soul will be consumed
By sorrow's pang

(...)

Em vez de repetir este elemento no início de cada verso, decidi usá-lo como refrão, portanto: “*vê!*”. Além de se encaixar na temática do poema e de ser baseado em

³⁶ É importante notar que imperativos no persa não conjugam de acordo com a pessoa, então o mesmo imperativo pode servir para “*tu*” quanto para “*vós*” etc.

elementos textuais presentes nele, outra vantagem evidente desta escolha é seu monossilabismo, tomando até menos espaço que o refrão original, que ocupa duas sílabas longas.

No que tange a rima, a tradução adota a rima toante /u-U/ – estritamente falando, algumas rimas, como “mundo”, “trunfo” e “profundo”, na verdade são /ũ-U/; no entanto, considero que o som seja próximo o suficiente para não afetar a realização da rima. Em termos métricos, o poema tem versos de em torno de 14 sílabas. A tradução, por sua vez, adota um verso composto 8+7. A grande maioria dos versos apresenta regularidade métrica, com algumas exceções. Os hemistíquios octossílabos têm uma acentuação predominante na quarta sílaba, enquanto os redondilhos têm, em sua maioria, acentuações na quarta ou quinta sílaba. Como já foi afirmado, em casos de poemas com refrão, que adiciona uma camada a mais de complexidade à operação tradutória, geralmente me permito um pouco mais de flexibilidade métrica.

É interessante notar que a autora inclui seu pseudônimo logo no primeiro dístico – como nota Brookshaw (2005), o uso do seu pseudônimo em estrofes que não a última é uma característica recorrente de sua arte poética. Pode-se imaginar que isto deve ao fato de que seu pseudônimo pode ser mais facilmente incluído em diversos contextos, ainda gerando uma paronomásia em que o leitor ou ouvinte se pergunta se aquele verso se refere ao mundo ou à autora. Na tradução, há a omissão de um elemento: *bâgh*, jardim. Uma tradução literal do primeiro verso seria: vê o que, desta vez, traz este jardim do mundo. Na minha tradução, no entanto, precisei incluir tanto “mundo”, devido à rima, e “Terra”, para deixar claro o uso do pseudônimo da poeta; assim, não sobrou espaço para “jardim”. No entanto, creio que esta omissão não é significativa e, além disso, a inclusão de “fruta” e “brota” associados a “Terra” transmite imagens e associações próximas a de um jardim.

Com este gazal, encerram-se as análises das traduções de gazal – por mais que poderia haver outros elementos a serem ressaltados e discutidos nesta tradução, eles não trariam à tona nada muito diferente do que já foi discutido anteriormente. Junto com as traduções anteriores, esta tradução mostra que recriar o *radif* persa exige uma abordagem mais criativa que, priorizando a função do refrão em vez de seu sentido estrito, pode tanto realizar o refrão a partir de elementos novos que se encaixem na

temática do poema ou, como no caso deste poema, deslocar elementos já presentes para o final do verso. Como um elemento marcante da poesia persa, creio que, sempre que possível, deve-se buscar reproduzi-lo em traduções, priorizando a forma, o som e a função, sem resistência à adição de elementos novos, que não necessariamente encontram um equivalente no conteúdo semântico no texto-fonte. Afinal, como apontariam Jiří Levý e os estruturalistas tchecos: forma também é significado.

5.9

Robâ'iât

As análises relativas aos *robâ'iât* serão mais breves já que, afinal, o *robâ'i* é um poema necessariamente mais simples e direto. Cabe aqui comentar, no entanto, o porquê de se traduzir os *robâ'iât* de Hafiz. Tradicionalmente, as quadras atribuídas a ele são consideradas de autoria duvidosa, e uma parte delas só está presente em um único manuscrito. Muitos já apontaram que a abundância de temáticas à moda de Omar Khayyam poderia indicar que estes poemas não foram escritos por Hafiz. No entanto, Seyed-Gohrab (2020) demonstra que existem, de fato, temas à la Khayyam nos próprios gazais de Hafiz, para os quais existe largo consenso de autoria. Neste trabalho, podemos ver um exemplo no gazal 388, onde o poeta usa a imagem dos restos mortais que se tornam barro e cerâmica como forma de encapsular a transitoriedade da vida:

E no dia que a grã Roda transformar o barro em bilha
enche meu crânio com vinho, faz de mim uma copa – vai!

Assim, acredito que a tradução de pelo menos algumas de suas quadras se justifica – é inegável a beleza e habilidade poética existente em várias das quadras atribuídas a ele.

As quadras de Jahân, por outro lado, possuem maior consenso – por ser uma autora mais desconhecida, é improvável que algum copista ou poeta menor tenha decidido incluir seus próprios poemas entre os da poeta. Além disso, as quadras estão presentes nos poucos manuscritos que possuímos dela, e a grande presença delas em seus manuscritos parecem reforçar a popularidade de seus saraus – quadras eram

frequentemente escritas para serem performadas nestas reuniões mais informais (BROOKSHAW, 2005). Devido à maior brevidade dos comentários, esta seção não será subdividida.

| | | | |
|---|---|--|------------------------|
| 1 | Gol rafte vedâ' gol ze jân bâyard kard Az khalq-e jahân marâ nahân bâyard kard | Vem, e diz adeus às rosas – é preciso da Terra um dia vou-me embora – é preciso | 1-3-5-7-11 2-4-8-11 |
| 2 | Kanji o ketâbi o negar o lab-e jâm Darkhor cho chenin ast chonân bayâd kard | Meu quarto, meus livros, meu amado, meu vinho – minha vida! Tudo se esgota – é preciso. | 2-5-9-12 3-5-8-11 |

Acima, o *robâ'i* 97 de Jahân. Este poema adota o refrão “*bâyad kard*”, traduzido como “é preciso”. “*Bâyad kard*” pode ser traduzido diretamente como “necessário fazer”, “*kard*”, “fazer”, sendo conectado a substantivos diversos em cada verso para formar uma ação diferente. Na tradução do refrão, optei por “é preciso”, que pode ser destacado da sintaxe do verso para mais flexibilidade. A rima, por sua vez, é “ân”, reproduzida na tradução com /ɔ-a/.

Conforme faço em todos os poemas desta poeta, optei por traduzir “*jahân*” por “Terra” e não pelo usual “mundo”. Ainda que a evocação do pseudônimo não seja tão convencional em *robâ'iât*, sempre há a possibilidade de que a poeta tenha feito uso de duplo sentido.

Como foi afirmado anteriormente, o verso preferencial para o *robâ'i* nas minhas traduções é o de arte maior, seja o hendecassílabo ou o decassílabo gaita-galega. O primeiro e terceiro versos desta tradução não apresenta a acentuação ideal, mas os outros dois se encaixam melhor no metro – um aspecto a potencialmente ser melhorado em revisões futuras.

| | | | |
|---|---|---|--------------------|
| 1 | ey dust del az jafâ-ye doşman darkash ba ruh-ye neku sharâb-e rûshan darkash | Amigo, esconde o teu ser do inimigo beba bom vinho com rostos mui lindos | 2-4-7-10 4-7-10 |
| 2 | ba ahl-e honar guî garîbân begoshât vaz nââhlân tamâm-e dâman darkash | Solte a gola com quem sabe da arte com os néscios, ata bem o teu cinto. | 3-7-10 3-7-10 |

Este *robâ'i* possui, a meu ver, uma temática bastante hafiziana, onde o eu-lírico exorta ao ouvinte que só revele seu coração a quem é seu companheiro – pode-se imaginar que os néscios do último verso se referem a figuras como o pregador ou o

asceta. No primeiro verso, traduzi “*del*” desta vez como “ser”, no sentido de “a natureza íntima de uma pessoa; essência”, uma das definições para este substantivo no dicionário Houaiss.

Como já afirmei, são raras as vezes em que de fato é possível traduzir *del* como coração; é importante notar, também, que *del* geralmente é usado para se referir a um coração metafórico, já que para o coração físico é usado *qalb*. Assim, traduções como “ser”, “âmago”, “espírito” talvez sejam até melhores em alguns sentidos. Usar “coração”, por outro lado, é necessário quando a imagética do poema se relaciona com elementos físicos ou corporais – como, por exemplo, a ideia de tomar um coração em mão, como é o caso no gazal 3, discutido anteriormente. O “cinto” da tradução se refere a “*dâman*” no original, literalmente “saia” ou “túnica” (STEINGASS, 1892). Devido à rima, usei “cinto”, que também mantém uma imagem e simbologia muito semelhante ao texto-fonte.

Em termos gerais, olhando puramente para o texto traduzido, não posso deixar de avaliar positivamente esta tradução. Em primeiro, possui uma métrica regular com o decassílabo gaita-galega. Além disso, possui uma boa malha de aliterações e assonâncias que acompanham efeitos sonoros semelhantes no texto-fonte.

O problema, por outro lado, é a supressão do refrão “*darkash*”, verbo que denota uma variedade de sentidos, de acordo com o substantivo que o acompanha ou o contexto: “retrair”, “recolher”, “desenhar”, “beber” ou “inalar”. Não consegui, até agora, achar uma solução breve o suficiente que se encaixe na semântica dos versos. Incorporar o refrão necessitaria de uma reformulação completa da tradução, possivelmente perdendo algumas de suas qualidades atuais. No caso do *robâ’i*, que é geralmente monotemático, a reprodução do refrão é menos necessária em termos de fortalecer a unidade estrutural do verso. Por outro lado, continua sendo uma característica distintiva e marcante da poesia persa.

| | | | |
|---|--|---|-------------------------|
| 1 | man dush qazâ yâr o qadr poshtam bud nâranj zanaxdân-e to dar meshtam bud | Ontem tinha a fortuna comigo, enfim! Teu queixo e covinhas sob meu domínio, enfim! | 3-6-9-11 2-5-8-10-12 |
| 2 | didam ke hami gazam lab-e shirinash az khâb paridam sar’ângoshtam bud | Me vi mordendo teus lábios tão doces num pulo acordei – mordi meu mindinho, enfim. | 2-4-7-10 2-5-8-10-12 |

O *robâ'i* 131 exemplifica uma característica bastante interessante da poética de Jahân: versos com um tom de humor às custas do próprio eu-lírico. Outro exemplo é o *robâ'i* 106, onde o eu-lírico divaga que já que o seu amado é considerado feio, quem sabe assim não terá competidores por seus afetos.

Este poema nos dá mais um exemplo de tradução do refrão – neste caso, “*bud*”, “era” ou “estava”. Não seria impossível realizar uma tradução usando “estava”: o primeiro verso seria algo como “Ontem a fortuna comigo estava”, e o último verso seria “num pulo acordei – mordendo meu mindinho estava”. No entanto, como já foi discutido, este tipo de inversão sintática não faz parte dos valores estéticos da poesia brasileira atual. Ainda que seu uso fosse aceitável no século XIX, a poesia parnasiana sendo um exemplo particularmente marcante dessa opção poética, o modernismo aposentou de vez a artificialidade exacerbada que é gerada por inversões sintáticas desse tipo.

Assim, optei pelo uso de “enfim”. Além de ser breve, possui a sutil alteração de sentido que é uma característica tão interessante dos refrões da poesia persa: enquanto no início, “enfim” manifesta o entusiasmo do eu-lírico frente a união com seu amado, no último verso se transforma numa aceitação da derrota, de ter seus desejos frustrados mais uma vez. O dicionário *Houaiss* define “enfim” tanto como “finalmente” quanto como “que seja” (ENFIM, 2024); portanto, enquanto nos primeiros dois versos “enfim” tem o sentido de “finalmente”, no último adquire o significado de “que seja”.

A meu ver, o resultado final é de qualidade textual muito superior a uma solução que procurasse utilizar um verbo no final, ainda preservando o efeito no plano sonoro gerado pelo refrão. Em termos de qualidade textual, quero dizer um texto que vai ao encontro das normas e valores estéticos vigentes do público receptor, após sofrerem intermediação das expectativas que este público tem acerca de traduções.

Em termos métricos a tradução segue utilizando o verso de arte maior. Ao observar a escansão, pode-se perceber que o uso do refrão dificulta a manutenção de um metro mais rígido. Em vez de sacrificar ou alterar elementos semânticos do poema, optei por dar um pouco mais de liberdade na manutenção do metro, buscando manter um padrão rítmico ternário que um padrão acentual específico. Conforme foi visto

anteriormente, a característica essencial do verso de arte maior é seu ritmo ternário. Assim, observa-se que todos os versos possuem mais de um pé ternário, apesar das sílabas acentuadas serem diferentes e também da extensão total de cada verso ser diferente, que oscila de 10 a 12 sílabas. Como já afirmado anteriormente, variação da quantidade de sílabas é uma possibilidade no metro persa, característica ainda mais forte no metro do *robâ'i*, que pode variar de 9 a 11 sílabas num mesmo poema, como já demonstrado. Essa variação de duas sílabas é exatamente a variação presente na tradução.

Assim, podemos observar que a prática tradutória aqui desenvolvida, ao tomar como ponto de contato a lírica trovadoresca, não busca mimetizar exatamente as formas da poesia românica, mas sim utilizá-las como insumo, aplicando seus elementos e lógicas em prol da tradução, sendo as pedras e materiais metafóricos utilizados para a reconstrução destas ruínas.

5.10

Conclusão

Este capítulo buscou expor e analisar a prática tradutória adotada ao longo da tradução realizada nesta pesquisa. Um aspecto bem-sucedido das traduções analisadas, a meu ver, é a abordagem adotada em relação ao refrão, um elemento tão distintivo da poesia persa que é, ao mesmo tempo, ignorado na grande maioria das traduções – mesmo em *cribs* –, só sendo traduzido em raros casos. Este é um caso em que é importante pensar a tradução não somente em termos do componente semântico de um dado elemento textual, mas também em termos de sua função sonora.

Foi possível observar na prática a constatação de Levý de que a tradução é um produto permeado por hibridismos. Toda opção e solução deve ser sopesada em relação ao contexto e demandas específicas de cada poema; escolhas universais como sempre aderir rigidamente ao metro escolhido, nunca manter uma palavra estrangeira ou nunca explicar uma referência cultural, a meu ver, com raras exceções, não têm lugar numa tradução ilusionista.

Como já afirmado, tem-se um texto-fonte que é separado do leitor da tradução tanto: (1) temporalmente, por 7 séculos; quanto (2) culturalmente, por uma matriz poética diferente (afetivo-expressiva em vez de mimética) e uma cultura distinta – e que tem esta diferença cultural exagerada e vilificada em muitos setores da mídia ocidental. Assim, ainda mais neste caso, é importante não se apegar a absolutos.

Este capítulo demonstra que na tradução da poesia persa, raramente enfrentamos apenas um desafio principal, e sim vários desafios conflitantes, entre eles: efeitos sonoros, metro, alusões e referências culturais, paronomásia, imagética e linguagem figurada. Nesse sentido, é importante formar uma interpretação sobre o poema que possa servir como guia quando se tem que decidir sobre o que manter e o que sacrificar, quais referências devem ser explicadas no texto e quais no paratexto.

Um exemplo disso é a opção de tradução de “*mohtaseb*” por “inspetor da moral” – a alcunha satírica de Mobarez al-Din – que, a meu ver, deixa a temática e a crítica do poema mais clara e inteligível. Outro exemplo é a opção de traduzir “jovem” por “menina” no gazal 929 de Jahân, que torna clara a perspectiva e voz feminina do poema – como seria para ouvintes da época.

Uma questão importante que advém destas escolhas (e outras) é: o tradutor deve sempre tentar traduzir de forma a tentar aproximar o que é apreendido pelo leitor da tradução com o que seria apreendido pelo leitor do texto-fonte em seu contexto cultural? Em se tratando de poesia medieval, devemos tomar como modelo de público receptor do texto-fonte o leitor contemporâneo ao poeta (um habitante letrado da Chiraz do século XIV) ou o leitor atual (um iraniano letrado)? Certamente, enquanto várias passagens de poesia persa clássica são de fácil entendimento para um leitor atual, devido em parte a uma cultura onde essa poesia é canônica e estudada até nas escolas, muitas não são de fácil entendimento, e muitas referências podem passar despercebidas.

Novamente, o caminho tomado aqui é híbrido: como o próprio Levý afirma, é necessário equilibrar a função educativa da tradução com sua função estética. Me parece que, em vários momentos, são funções que são contrárias uma à outra, especialmente no caso do Brasil onde, devido ao valor positivo atrelado à *translativity*, certo grau de presença do estrangeiro na tradução tem uma função estética. Um verso

excessivamente didático e explicativo, além de gerar problemas em termos de métrica etc., também pode tirar parte da função estética que muitos buscam ao ler uma literatura de uma cultura distante da sua: a sensação de estar em contato com uma obra, com um senso do humano, que possui um universo cognitivo drasticamente diferente do seu. Na minha opinião, neste contato e descoberta do mundo desconhecido das literaturas antigas, ao imaginar este mundo mitopoético de vinho, amados, tiranos e ruínas, há algo do fantástico e talvez até do onírico.

O próximo capítulo conterà todas as traduções feitas durante essa pesquisa, acompanhadas de notas e comentários mais breves e de natureza temática; permitindo, assim, uma visão mais geral dos métodos e soluções utilizados. De lá, se seguirá para as considerações gerais acerca da pesquisa.

6.

Tradução comentada

6.1

Introdução

Este capítulo apresenta todas as traduções realizadas ao curso desta pesquisa, já que o capítulo anterior apresentou somente algumas – aquelas que ofereciam mais oportunidade de comentário e análise sob o aspecto de reflexão sobre prática tradutória. Os poemas estão dispostos de acordo com suas numerações nas fontes primárias, onde são ordenados em ordem alfabética da última letra. Assim, não se deve necessariamente atrelar muito significado à ordem, exceto em alguns raros casos em que o poeta parece ter usado determinada rima de modo a colocar o poema em determinada posição. Isto é o que acontece com o gazal 1 de Hafiz, traduzido neste trabalho, e também com o último *robâ'i* de Jahân, infelizmente não traduzido aqui, que tem uma temática de fim da vida (DAVIS, 2020).

Os comentários e notas presentes nesta seção são de natureza geral e temática, sem se alongar nem justificar muito as escolhas realizadas, buscando oferecer, assim, uma experiência mais próxima da de um leitor que lê um livro traduzido, tentando evitar intervenções excessivas. Afinal, por mais que a análise e a autorreflexão sejam essenciais para o trabalho tradutório acadêmico, não são a melhor maneira de consumir poesia traduzida, nem de tentar apreender o resultado como um todo; análise e comentários em excesso podem acabar retirando parte do impacto e potência da poesia.

Muitas vezes, sob o olhar clínico da análise, com seus comentários, cotejamento com o original e a escansão, perde-se a visão do todo. Em outros termos: explicar e analisar demais a ilusão pode acabar por desfazê-la. Portanto, cada poema aqui é apresentado por si, com breves comentários e notas sempre na página seguinte. Os comentários gerais buscam abordar, brevemente, o que há de mais marcante em cada poema, justificando porque foram traduzidos. Os originais e suas transliterações podem ser encontrados nos apêndices do trabalho.

No que tange os critérios de seleção dos poemas que foram traduzidos é preciso, antes, dizer que não se tratou de um processo extremamente rígido ou científico. No entanto, três principais aspectos influenciaram a seleção: (1) traduzibilidade; (2) canonicidade; (3) variedade temática; (4) viés pessoal.

Com traduzibilidade, quero dizer possibilidade de realização eficaz na língua de chegada. Este aspecto foi, sem dúvida, o mais impactante: de nada adianta um belo poema em persa para o qual o tradutor não consegue achar fruição adequada na língua de chegada. Há muitos poemas que almejo traduzir, ou que até mesmo comecei a traduzir, que estão, no momento, guardados esperando uma nova perspectiva, solução ou abordagem que me permita realizá-los de maneira mais plena em português.

O segundo aspecto diz respeito a poemas que, por uma razão ou outra, se tornaram canônicos ou exemplares de cada poeta. Os gazais 1, 3 e 136 de Hafiz, por exemplo, são exemplos deste elemento. No caso de Jahân, substitui-se este aspecto por uma noção de distintividade: poemas que destoem particularmente das convenções da poesia persa, apresentando uma perspectiva ou voz feminina dentro do arcabouço machista do gazal.

Com variedade temática, quer-se dizer traduzir uma um conjunto de poemas que, em sua totalidade, representem as variadas temáticas possíveis no gazal e no *robâ'i*. Temáticas como amor, destino, misticismo, louvor ao vinho, vitupério, entre outras.

Finalmente, é impossível negar a influência do viés e interesse pessoal, que inevitavelmente influenciou em cada escolha. Em particular, posso citar o meu interesse por poemas que refletissem sobre os acontecimentos históricos ao redor da queda de Abu 'Eshaq e a ascensão de Mobarez al-Din, um divisor de águas cataclísmico tanto na vida de Jahân quanto de Hafiz. Grande parte dessa pesquisa foi feita durante a pandemia de Covid-19, de modo que eu buscava saídas e respostas para nosso próprio cataclisma na poesia e persistência destes dois poetas que foram tanto produto quanto sobreviventes de diversos cataclismas: a invasão mogol, que dividiu o mundo islâmico, a ascensão de Mobarez al-Din, antigo capitão das estradas que se tornou rei fundamentalista, e finalmente, a conquista de Timur, o grande, que ocorre no final da vida de ambos os poetas.

6.2

Hafiz de Chiraz

6.2.1

Gazais

1.

Traga a taça, meu copeiro¹, e me verta mais um vinho!
Porque amor parece fácil, mas lá vem no descaminho

Por seus cachos sinuosos sopra a brisa matutina:
no aguardo desse almíscar, como sangram os amigos!

Tinge o tapete com vinho², se o velho mago mandar!
Há de saber, peregrino, a lei que dita o caminho

E na estância do meu amado não encontro nenhum abrigo
Pois já bradam os cincerros: a cáfila está partindo

Trevas e ondas tão ferozes, turbilhão e vendaval!
Que sabeis do nosso estado, costas-leves³ em mar tranquilo?

Segui sempre o meu peito, e lá se foi meu bom nome:
como esconder os meus feitos, se a grei faz tanto alarido?

Se ainda queres sua presença, ó Hafiz, não te escondas dele!
Quando lograres encontrá-lo, faz do mundo um desconhecido.

Este é um dos mais famosos e comentados gazais de Hafiz. Não parece ocasional que seja o poema que abre seu divã, tomando a forma de uma espécie de *ars poetica* hafiziana - por mais que o dístico inicial se refira ao amor, não é nenhum exagero interpretá-lo como se referindo à poesia. Se é intencional, o poeta teria escolhido a terminação em *â* de modo a colocá-lo no início de seu divã. As imagens de viagem predominam o poema, o que muitas vezes ocasiona que ele seja interpretado como um poema sufi, pois no sufismo o vocabulário de viagem é frequentemente usado para descrever o caminho espiritual. Em se tratando de Hafiz, onde a polissemia é intencional, as três interpretações são possíveis e até simultâneas: a de que é um poema sobre o amor, a de que é um poema sobre fazer poesia, ou que é um poema sobre o caminho espiritual.

- 1- O copeiro, ou *sâqi*, se refere à figura que realiza o ritual de servir o vinho no Irã medieval, onde o *sâqi* vertia o vinho numa taça e o oferecia a um círculo de pessoas (DE FOUCHÉCOUR, 2006). A figura do copeiro é importante na poesia persa e recorrente na poesia de Hafiz – geralmente é alguém que oferece consolo ao eu-lírico, socorrendo-o das lóstimas do amor. Muitas vezes o próprio *sâqi* é retratado como um objeto de desejo do eu-lírico (LEWIS, 2013). Conjuntamente com o vinho servido, a figura do *sâqi* 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 anteriores a Hafiz, ganhou ainda mais força após sua obra, levando ao estabelecimento, nos séculos posteriores, do *sâqi-nâme*, um gênero poético de poemas com 150-300 dísticos onde o eu-lírico repetidamente invoca o *sâqi* para servir-lhe vinho (LOSENSKY, 2009).
- 2- O tapete de oração (*sajade*) e o vinho (*mey*) estão aqui em oposição. Enquanto o tapete é um objeto de uso religioso que deve permanecer limpo a todo momento, o vinho é um elemento que é, por sua natureza, sujo e proibido (*haram*).
- 3- Tradução mais ou menos neológica do termo *sabukbâr*, que denota um viajante com poucos fardos, despreocupado.

3.

Se tomar meu cor em mão o tal turco¹ de Chiraz
por tal pinta hindu² daria Samarcanda e até Bucara³

Até a borra traz, copeiro! Que no céu não encontrarás
a ribeira de Roknabad⁴ ou o rosal da Mossalá⁵!

E os ciganos atrevidos que só fazem rebuliço
ah, tal turcos num banquete⁶, saquearam minha paz!

Meu amor falho não é digno da beleza do meu amado:
de que serve pó ou lápis à face de graça inata?

Perante tal formosura, que cresce como a de José
vi como pôde a paixão despir Zuleica, antes casta!

Tu me maldizes, sou grato! Deus te guarde, pois falas bem:
falas acres bem se mesclam com os teus doces lábios

Mas dá ouvido ao bom conselho: os jovens e afortunados
preferem o saber dos velhos aos incertos pleitos da alma

Diz de vinho e bardos, sim, do enigma do cosmos, não!
A razão não resolveu – nem jamais resolverá.

Já fiaste teu poema, Hafiz, perfurando a pérola:
que o céu espalhe o colar das Plêiades⁷ em teu cantar.

Junto com o primeiro gazal, este poema é provavelmente um dos mais traduzidos e comentados dentre a obra de Hafiz – razão pela qual justifico sua tradução, além do seu potencial tradutório. Parte de sua fama advém de uma tradução infame realizada por Sir William Jones, em que traduziu o último verso como “Like orient pearls at random strung”, sendo considerado como emblemático e representativo de uma perspectiva interpretativa acerca da poesia persa que é denominada de atomística, enxergando a poética persa como carecendo de noções acerca de estrutura e coesão geral do poema, noções criticadas atualmente.

Como explica Ingenito (2018), este poema é marcado por várias referências a marcadores geográficos externos à realidade do poema, que manifestam uma mudança de percepção no mundo persa sobre a relação entre Chiraz e a transição do centro de poder mogol para o centro de poder timúrida. Há indícios de que este poema foi escrito e circulou em um momento político particular: o da queda da dinastia Muzafarida e a ascensão de Timur no final do século XIV. Neste momento, Chiraz perde relevância como o centro de um reino, se tornando parte de um imenso império, que tinha como centro Samarcanda. A menção específica a esta cidade parece ser uma tentativa de estabelecer uma ponte entre as duas, Chiraz e Samarcanda, especialmente se considerarmos que Samarcanda era uma cidade em declínio, que só veio a ser recuperada após Timur torná-la o centro de seu império e que, ainda segundo Ingenito, não é mencionada por outros poetas de Chiraz do século XIV.

- 1- Na poesia persa, turcos estão frequentemente associados à beleza, à branquidão e à belicosidade (FOUCHÉCOR, 2006) servindo muitas vezes de metonímia para o amado – afinal, o amado é belo e também é belicoso para com o amante (e a pele branca era associada à beleza). Turcos muitas vezes eram trazidos como escravos e utilizados como soldados por vários governantes. Além disso, muitas dinastias turcas governaram o Irã, como os corásmios e os seljúcidas; tais dinastias frequentemente dominavam a esfera militar, recebendo legitimidade religiosa do califa e sendo auxiliados na administração e burocracia de seus impérios pelas elites persas. Assim, “turco” pode implicar tanto em subserviência quanto em autoridade. Tradicionalmente, interpretava-

se de que o “turco” do verso se referiria a Zeyn al-Âbedin, filho de Shah Shoja e governante na época, aconselhando-o a não se amedrontar diante da invasão de Timur, o grande (DE FOUCHÉCOR, 2006; INGENITO, 2018); no entanto, o consenso atual é de que tal interpretação não se sustenta (idem).

- 2- “Hindu” aqui denota negro, estando em oposição a “turco”.
- 3- Como aludido acima, ambas cidades, situadas na rota da seda, sofreram com a invasão mogol do século XIII e foram recuperadas pelo império timúrida.
- 4- Uma vizinhança situada no lado de fora das muralhas de Chiraz, ao nordeste, conhecida por jardins e fazendas que recebiam água do rio Roknabad, que deu nome ao lugar, onde havia também tumbas de santos. A beleza do rio era notória, sendo celebrada por Sa’di e Hafiz. Ibn Batutta, que visitou Chiraz durante a vida de Hafiz, a menciona:

“[Chiraz] is situated in a plain, surrounded by orchards on all sides and intersected by five streams; one of these is the stream known as Rukn Abad, the water of which is sweet, very cold in summer and warm in winter, and gushes out of a fountain on the lower slope of a hill in those parts called al-Qulai'a. (...) Among the sanctuaries outside Shiraz is the grave of the pious shaikh known as al-Sa'di, who was the greatest poet of his time in the Persian language and sometimes introduced Arabic verses into his compositions. It has [attached to it] a hospice which he had built in that place, a fine building with a beautiful garden inside it, close by the source of the great river known as Rukn Abad. The shaikh had constructed there some small cisterns in marble to wash clothes in. People go out from the city to visit his tomb, and they eat from his table, wash their clothes in that river and return home. I did the same thing at his tomb—may God have mercy upon him” (BATUTTA, 2017, v. ii p. 318)

- 5- Outra vizinhança, que ficava ao noroeste da cidade e tinha como ponto central uma mesquita, cercada de jardins. Mossalá e Roknabad são as vizinhanças mais emblemáticas, pelo menos no imaginário poético, de Chiraz.
- 6- A imagem e comparação está associada ao fato de ser tradição em algumas tribos turcas, quando em um banquete real, dos convidados levarem a louça e prataria da festa para casa ao seu término (DE FOUCHÉCOR, 2006).
- 7- “Perfurar a pérola” é uma metáfora para quando se chega a uma verdade em um discurso, frequentemente usada na poesia e para se referir ao bom discurso

poético. Um bom poema seria, então, uma sucessão de pérolas bem perfuradas e unidas relações estruturais e temáticas, formando um colar.

- 8- Um aglomerado estelar frequentemente citada na poesia, geralmente associado a um colar devido ao seu formato.

20.

As rosas rubras florescem, o rouxinol se embebeda
ouvi clamar a embriaguez, sufis que o instante veneram!¹

O alicerce da contrição parecia rocha firme:
foi quebrado pelo cristal de uma taça fina e terna

Traz o vinho! Nesta corte do contento não importa
se és abstêmio ou beberrão, se sultão ou sentinela

Deste albergue de duas portas, um dia hás de partir –
pois que diferença faz se a portada é rica ou modesta?

Não se tem a vida fácil, sem antes se ter a dor –
com a firmação do pacto, afirmou-se esta tragédia²

Não te aflijas com o ser e o não ser! Sejas feliz!
Pois não ser é o fim até da mais perfeita matéria

A linguagem dos pássaros, o alto Asef, o corcel-vento:
tudo isso o vento levou – e a Salomão, nada resta!³

Ao ganhares asa e pluma⁴, não vás longe do caminho
mesmo a flecha bem lançada não tarda em voltar à terra

Que gratidão mostrará o teu cálamo, Hafiz,
aos que dão de mão-em-mão⁵ os aforismos que versas?

Este gazal é incluído nesta tradução devido ao seu alto potencial de traduzibilidade e por ser um excelente e bem desenvolvido exemplo de como Hafiz utiliza elementos comuns da poética persa (no caso, a primavera e o prazer) como ponto de partida para desenvolver sua própria poética, muitas vezes subvertendo estes próprios elementos, assim como a moral da época. Neste gazal, a primavera serve como convite e sinônimo para o prazer, como de costume na poesia persa. No entanto, Hafiz toma este motivo e usa-o como base para sua poética antinomiana, propondo um estoicismo e um louvor ao contentamento.

- 1- Diz-se, no misticismo sufi, que os sufis são filhos do instante: isto é, buscam estar sempre vivendo o momento presente; daí “*vakht parast*”, literalmente devotos ou adoradores do instante. Interpreto aqui um certo tom de deboche ou malícia no chamado aos sufis para que participem da bebedeira, já que eles se gabam tanto de serem filhos do instante; especialmente se considerarmos que Hafiz frequentemente critica os sufis.
- 2- Este verso contém um jogo paronomástico entre “*balī*”, “*sim*”, e “*balā*”, “tragédia” ou “calamidade”. O “pacto” da tradução se refere ao “*ahd-e alast*”, também conhecido como “*ruz-e alast*”, ou dia do *alast* ou dia do pacto. Seria o momento, na mitologia islâmica, em que Deus perguntou à todas as almas não nascidas se o reconheciam como seu senhor, perguntando, literalmente: “Não sou eu o seu senhor?”. Tem esse nome em referência à essa pergunta em árabe – “*alastu bi-rabbikum*” (RENARD, 2005). No caso, busquei reproduzir o jogo paronomástico com “firmação” e “afirmou-se”.
- 3- Todos os elementos mencionados no dístico se referem a feitos de Salomão, que teria a capacidade de falar com os pássaros, cavalgar o vento; além disso, seu ministro era Asef, um sábio e feiticeiro que teria sido responsável por trazer a rainha de Sabá até Salomão. A afirmação de que nada resta a Salomão tangencia a heresia, e é algo que o diferencia da maioria dos outros poetas persas: ao contrário deles, Hafiz não tem medo de romper com a ortodoxia religiosa.

- 4- Ganhar “asa e pluma” é uma expressão frequentemente utilizada em relações mestre-aprendiz, inclusive em contextos espirituais e místicos. Quando um aprendiz ganha “asa e pluma”, significa que está pronto para se desgarrar do mestre e começar a ensinar e praticar determinada arte por conta própria.
- 5- Este dístico final é notável por fazer uma referência à maneira como se realizava a transmissão da poesia na época; que, na maior parte, não se dava por meio da leitura individual, mas sim por meio da transmissão oral de pessoa para pessoa.

22.

Suada e com cachos desfeitos, risonha e embriagada
cantava, a bilha na mão, as roupas bem rasgadas

Narciso¹ com olhos de rixa, o escárnio nos lábios
sentou-se em minha cama, meia-noite passada

Então soprou-me no ouvido, com voz suave e terna:
será que dormes logo agora, amor de longa data?

O iniciado² que recusa, no fim da noite, o vinho
se torna herege da fé do amor, por não beber da taça

Vai e não zombes, ó asceta, de quem bebe até a borra!
Porque no dia do pacto, foi essa a nossa graça

Do nosso cálice bebemos tudo que foi servido
seja o mosto do paraíso, ou o vinho que embriaga

O sorriso da boa taça, os nós dos cachos do belo
por sua causa quantas juras – como as de Hafiz – quebradas!

Este gazal notável se inicia com um encontro noturno com o amado, descrito com um certo tom onírico. Esta voz narrativa, como é recorrente em Hafiz, rapidamente dá lugar à sua voz lírica, servindo como *mise en scène* para as reflexões do eu-lírico. O amado nunca chega a ser nomeado como tal, mas o contexto e as palavras associadas à figura deixam claro a sua identidade (o narciso, por exemplo, é geralmente associado ao amado). O amado aqui é traduzido no feminino, em parte devido à rima, mas também em reconhecimento ao fato que em persa, devido à ausência de marcadores de gênero, muitos dos amados podem ser lidos como femininos. Ainda que não adote a postura de Dick Davis, que traduz metade masculino, metade feminino, acho importante ocasionalmente descrever o amado no feminino.

O amado fala, textualmente, provocando o eu-lírico, que está em um momento de contrição, já que dorme quando é visitado e recusa o vinho (que também pode ser, claramente, uma metáfora para sua recusa ao amor). Assim como no original, no fim do diálogo não está delimitado, de modo que várias interpretações são possíveis sobre quando o amado para de falar, e se alguma das estrofes seguintes representaria uma possível resposta do eu-lírico às provocações do amado. De qualquer modo, o poema se encerra com uma quebra da contrição e das juras do eu-lírico.

- 1- Narciso aqui se refere à planta, cuja flor é frequentemente comparada aos olhos do amado.
- 2- O iniciado ou místico (*aref*) está em oposição ao asceta da estrofe seguinte. Enquanto o iniciado não se furta do que a vida tem a oferecer, o asceta se abstém de tudo e ainda costuma melindrar os que não fazem o mesmo que ele. Segundo Renard, o *aref* é aquele o “mystic, one endowed with infused or experiential knowledge” (RENARD, 2005, p. 262); ou seja, aquele que já vivenciou o conhecimento do caminho místico, não simplesmente estudou-o de maneira ascética.

36.

Vai cuidar da tua vida, pregador! Que é esse alarido?
Meu coração deixou o caminho, que isso tem a ver contigo?

Enquanto seus lábios, feito a flauta, não me levem ao delírio,
o que o mundo diz vai soprar como a brisa ao meu ouvido!

Aquela bela forma sua, que do éter Deus talhou,
é um mistério tão sutil que ninguém penetra no íntimo

O pedinte da tua rua não pensa nos oito céus:
quem é teu escravo se liberta da terra e do paraíso

E se a embriaguez da paixão levou à minha ruína
das ruínas fiz alicerce onde meu ser tem florescido

Pois não lamentes, coração, a injustiça vil do amigo:
é o dom que ele te deu, e isso também é legítimo.

Vai, não sussurre, ó Hafiz, todos os teus contos e encantos!
Já conheço muito bem – basta desses teus feitiços.

O vitupério contra o pregador, essa figura sempre maldita na para Hafiz, inicia este gazal de louvor desmedido à libertinagem, antinomia e o caminho do amor hafiziano. Como afirma De Fouchécour (2006), este poema resume em poucos versos o essencial da aventura amorosa na poesia persa. É um “cativeiro libertador” (*idem*), onde o desejo e amor pelo amado (e seus lábios, sua forma etc.) libertam o amante do mundano e até da espera pelo paraíso; mas, por outro lado, o prendem eternamente ao jamais alcançar o que almeja.

Em um fecho excepcional, o poema se encerra com a auto-admonição do poeta que, utilizando o mesmo imperativo que usou para se dirigir ao pregador, “vai”, se refere diretamente o próprio verso como um encanto ou feitiço, um truque de ilusão; também indicando que talvez haja alguma semelhança entre seu discurso e o do pregador.

41.

Graças a Deus encontro, hoje, a porta da taverna – sim,
lá, onde eu sacio a sede – completamente aberta – sim

As jarras gemem, fermentam, repletas com embriaguez
e não contêm alegoria, mas a bebida vera¹ – sim

Do vinho vêm o regozijo, vêm embriaguez e orgulho
nós só trazemos desamparo, ânsia e a nossa espera – sim

Lá, o segredo que não conto – e jamais contarei – aos outros
ao companheiro eu revelo – ele de todos os vela – sim

Não é um mero e simples conto, mas uma longa história
pois mostra cada curva e cacho da figura bela – sim

Diz do semblante de Mahmoud, da sola dos pés de Ayaz
do peito pesado de Majnun, de Leila² e suas mechas – sim

Como faz o falcão de caça³, selei meus olhos para o mundo
só assim pude fitar, enfim, a tua face bela – sim

Na Caaba da tua rua, amado, fazem a *namaz*
tua sobrancelha é o mirabe⁴ que nos orienta a reza – sim

Para saber do fogo, amigos, no peito de Hafiz
cabe apenas perguntar: por que se consome a vela⁵ – sim.

A abertura hiperbólica deste gazal, onde o eu-lírico agradece a Deus por encontrar a taverna aberta, está dentre as mais icônicas dos gazais de Hafiz. Por meio da primeira estrofe, podemos relacionar séculos de temáticas da poesia islâmica, exemplificando a natureza referencial e mimética da poética islâmica. O motivo onde o eu-lírico descreve sua chegada no acampamento da/o amada/o, encontrando-o arruinado ou abandonado, remonta à poesia pré-islâmica, tendo sido reproduzido e reinventado por Abu Nuwas que, numa virada poética que debocha do caráter heroico da poesia pré-islâmica, descreve o seu desespero ao encontrar a taverna fechada. Hafiz, então, retoma esse motivo, reabrindo a taverna e descrevendo o que lá acontece. No entanto, esta taverna fictícia do universo mito poético hafiziano também poderia tangenciar as tavernas do mundo real: pode-se interpretar que a primeira estrofe também se refere à reabertura das tavernas de Chiraz permitida por Chá Chojah após a deposição de seu pai.

- 1- Neste verso, o poeta parece brincar de maneira metatextual com a polissemia ao redor do vinho na poesia persa, rejeitando-a e definindo o seu vinho como real; o que nos faz, por sua vez, imaginar que o debate sobre a materialidade ou não do vinho hafiziano não é nem um pouco novo.
- 2- Este dístico menciona dois pares românticos recorrentes na poesia persa: Leila e Majnun, Mahmud e Ayaz. O primeiro é bastante conhecido no Ocidente, sendo objeto da canção “Layla” da banda Derek and the Dominos; muitas vezes é comparado a Romeu e Julieta. A história de dois amantes de tribos distintas pertence à tradição oral do mundo islâmico, mas encontrou seu principal expoente literário em “*Leyli o Majnun*” de Nezâmi, poeta persa do século XII. No poema, o casal nunca chega a consumir seu amor; quando Leila finalmente se vê livre de seu marido, Majnun, já enlouquecido pelo amor e obcecado por uma versão idealizada da amada, foge para o deserto diante da possibilidade de seu casamento com Leila. Ela, por sua vez, morre de mágoa, e Majnun corre até seu túmulo para, por sua vez, perecer.

Já Mahmud e Ayaz são, pelo menos a princípio, figuras históricas reais. Mahmoud foi um sultão da dinastia Gaznévida, que controlou grandes partes

do Iraque, Irã e Transoxiana durante os séculos X a XII, após a perda de poder do califado Abássida. Ayaz teria sido seu escravo, copeiro e amante. Histórias sobre os dois adquiriram grande importância no universo poético persa, onde se ressaltava, especialmente, a lealdade, coragem e beleza de Ayaz, sendo visto como o modelo de um amante perfeito (MATINI, 1987, s. p.).

Como ressalta Davis (2019), ao citar estes dois exemplos, Hafiz menciona opostas manifestações do amor: um relacionamento é heterossexual e não consumado, enquanto o outro é homossexual e consumado. Hafiz parece, portanto, querer abraçar, em sua narrativa, todas as formas possíveis do amor, sem descartar nenhuma.

- 3- Comparações a aves são recorrentes na poesia persa; falcões, que remetem à nobreza, marcialidade e caça, frequentemente figuram nos versos de Hafiz. O fato dos falcões utilizarem capuzes só torna a metáfora mais atraente e rica. Em *A Conferência dos Pássaros* de Attar, o velamento do falcão simboliza a sua cegueira voluntária perante o espiritual, preferindo o mundano; aqui, a metáfora se inverte: é somente o velamento que permite ao eu-lírico enxergar o amado.
- 4- O mirabe é um nicho curvo de forma absida que indica ao fiel a quibla, a direção de Meca, perante a qual os muçulmanos devem orientar sua reza (*namaz* em persa). A aparência ideal imaginada da sobancelha do amado é a de uma curva acentuada que se assemelha à ogiva do mirabe, que é a raiz desta metáfora recorrente na poesia persa, que mistura o erótico e o sagrado.
- 5- A vela é outra imagem recorrente da poética persa. Muitas vezes é uma metáfora para o amante, que se consome da mesma maneira que a vela é consumida pelo fogo (SEYED-GOHRAB, 2011). Na poesia mística sufi, o fogo representa a alma, que consome e aniquila o corpo e o ego na união com Deus (*idem*).

42.

Embora a brisa traga flores e o vinho, alegria, – dou fé
o inspetor da moral¹ está alerta: não toques na lira – dou fé

Se copa e amigo tu encontrares, beba com cautela e razão –
o espírito destes dias é miséria e injustiça – dou fé

Esconde a copa no teu manto – estes tempos derramam sangue
como a boca do jarro, outrora, derramava vinho – dou fé

Com a água dos próprios olhos, lavemos o vinho das vestes
vemos tempos de contrição, dias de abstenia – dou fé

Não esperes prazer algum deste girar torto dos céus –
hoje encontrarás borra até na boca da bilha – dou fé

Ora o céu é crivo, cruel, que por tudo espraia sangue
descarta o aro de Cosroes, o crânio de Ciro² – dou fé

Com teu verso doce, Hafiz, tomaste Iraque e Fars
vem! É a vez de Bagdá, ou quiçá de Tabriz³ – dou fé.

Este gazal, assim como outros poucos exemplos dentre a obra de Hafiz, pode ser encaixado em um determinado período histórico sem excessos interpretativos; parece se referir, sem dúvida, ao reino de Mobarez al-Din, em que as tavernas, junto com outros estabelecimentos de má reputação, foram fechadas e o comportamento dos habitantes de Chiraz foi violentamente coibido. O poema se inicia retratando a primavera – um motivo recorrente, visto no gazal 20 desta tradução, por exemplo – mas rapidamente nos dizendo que esta primavera não é um momento de despreocupação e gozo, mas sim de cautela e violência. O mundo natural ainda é brisa e flores, mas o mundo de Chiraz encontra-se profundamente alterado.

Hafiz retrata este momento, dentro do universo imagético da poesia lírica persa, como um momento em que o próprio mundo parece estar às avessas: encontra-se borra no vinho fresco (no original, literalmente no topo do vinho) e os céus, os motores do destino, giram tortamente, jogando a coroa de Ciro e Cosroes, dois dos mais importantes reis do império persa; há algo de profundamente errado com o mundo. A única solução possível para o poeta parece ser o abandono da cidade e seu governante, o dístico final alude diretamente à possibilidade de sua partida para outras cidades; mencionando, especificamente, capitais de outros reis.

- 1- No original, “*mohtaseb*”, literalmente “inspetor” ou “intendente”, um funcionário da cidade que tinha a função de coibir fraudes nos bazares da cidade, assim como crimes religiosos; semelhante, até certo ponto, à polícia moderna. *Mohtaseb* também era o apelido debochado que os habitantes de Chiraz deram a Mobarez al-Din, devido a sua obsessão em perseguir os hábitos supostamente heréticos de parte de seus súditos (DE FOUCHECOUR, 2006; DAVIS, 2013). Para mais detalhes, ver análise deste poema no cap. 5.
- 2- Ciro II, o grande, foi o fundador do império Aquemênida, conhecido por sua misericórdia e generosidade; Cosroes foi um dos últimos grandes reis do império Sassânida, conhecido por exemplificar o rei filósofo de Platão.

- 3- Bagdá e Tabriz eram duas importantes capitais e centros de poder na época. Bagdá era a capital da dinastia Jalairida, governada pelo Sultão Uways, mencionado no gazal 158; Tabriz era a capital da dinastia chobanida.

78.

Não molestes o libertino, asceta que a pureza cobra!
Saiba que os pecados de outros, sob teu nome não anotam

Seja eu virtuoso ou devasso – ora, vai, vai ser tu mesmo!
pois cada um colhe, no fim, o que semeou em sua horta

Todos buscam o companheiro, seja sóbrio ou beberrão
todo lugar é casa do amor, seja mesquita ou sinagoga

Minha cabeça está prostrada, sempre, na porta da adega
o súplice não entendeu? diga-lhe que ele é uma porta!

Podes verazmente dizer quem o além-véu julga justo?
Pois não me faças perder fé na santa misericórdia!

Perante o ermo da penitência, não fui o único a soçobrar
lembra que meu pai, Adão, perdeu o Éden e sua glória

Como és abençoado, se esse é teu vero feitio!
Como és de bom caráter, se és tão bom como exortas!

Se tu morreres, ó Hafiz, com a copa firme em mão
da taverna ao paraíso rápido te transportam.

Semelhantemente ao gazal 36, este poema pode ser imaginado como uma invectiva do eu-lírico contra um asceta; o que o distingue da maioria da poesia lírica persa (e da poesia lírica como um todo), que geralmente não pode ser imaginada como um ato de fala contínuo de um falante para outro interlocutor. O aparecimento ou a referência a essa figura, ora mencionada como pregador, ora como asceta, é um motivo recorrente na poética hafiziana. Essa figura inevitavelmente é alvo de críticas devido à sua insistência de que todos se comportem como ele; Hafiz também deixa claro, implícita e explicitamente, a hipocrisia dessa figura, que fala uma coisa, mas secretamente faz outra. Ao fim do poema Hafiz insiste que a transigência e tolerância de seu caminho libertino o levará até o paraíso, apesar das admoestações do asceta e sua insistência no “ermo da penitência”.

Seu primeiro verso está entre os mais citados de Hafiz: o caráter icônico deste poema, as imagens e temáticas cativantes, e seu potencial tradutório são as razões que motivam sua inclusão nesta tradução.

- 1- No original, “*konesht*”, que denota “sinagoga” em sua raiz. No entanto, na época de Hafiz denotava um templo de qualquer religião exceto o islã, podendo se referir a uma igreja, sinagoga, templo zoroastra etc.
- 2- No texto-fonte, “tijolo” em vez de “porta”; “Tijolo”, neste contexto, denota a soleira da porta. Para manter o jogo paronomástico entre os dois versos sem alteração semântica significativa (e também por conta da rima) optei por traduzir como “porta”.

136.

Era o cálice de Jam¹ que, por anos, meu cor me exigia
e ele de estranhos demandava, sem cessar, o que já tinha

Uma pérola preciosa, fugida da concha do cosmos²
buscou pela beira-mar, a indagar gente perdida

Ontem levei minhas agruras perante o velho e sábio mago
que, com olhar mui afiado, decifra todo enigma

Vi-o feliz e faceiro, copa de vinho na mão:
naquele espelho retinto via respostas infinitas

Eu: tal taça que tudo vê – quando foi que o Sábio te deu?
Ele: no dia em que fez o céu , com seu domo de safira.

Seguiu: Lembra aquele amigo, que ao cadafalso levaram:
seu crime foi, na verdade, revelar o que não devia³

Caso o Espírito Santo venha, mais uma vez, nos socorrer,
outras pessoas, inspiradas, agirão como o Messias⁴

E as tranças belas do adorado, por que tanto me constroem?
Reclamas de um cor, Hafiz, que é louco em demasia.

Este poema é, sem dúvida, um dos mais comentados e analisados de Hafiz, suas afirmações e comentários esotéricos sendo continuamente analisados e decifrados ao longo dos anos. O poema se inicia com uma voz narrativa que estabelece a senda do coração do eu-lírico que, já sabemos desde o início, busca algo que já possui. A busca do coração consiste no cálice de Jam, artefato mitológico que permite ao portador ver todo o mundo e seus segredos.

Tal senda e inquietação leva o eu-lírico ao velho mago, que parece ter o cálice, ou um semelhante, e se desenrola um diálogo de extensão incerta devido à ausência de pontuação no texto-fonte. As respostas do velho mago parecem indicar que não cabe a ele revelar tais segredos e, no final, nos leva de volta ao coração inquieto de Hafiz e, circularmente, ao primeiro dístico do poema.

- 1- Jamshid, ou Jam, foi um rei mitológico da Pérsia que, no imaginário literário medieval, possuiria um cálice capaz de conferir conhecimento do mundo a quem o usa. Jam teria sido o primeiro rei da Pérsia e, segundo o *Shâhname*, teve um reinado de mais de 500 anos onde forneceu inúmeros conhecimentos aos persas, efetivamente estabelecendo sua civilização. Era visto como o rei ideal e associado à sabedoria. Entre suas muitas invenções, também lhe era atribuído a invenção do vinho (em uma versão da história teria sido uma de suas concubinas que o inventou). Depois de séculos de reinado, sua arrogância o fez perder o favor dos deuses, e foi deposto e morto por Zahhâk, um rei árabe. A ideia do cálice de Jam não é encontrada no *Shâhnameh* nem outras fontes precoces, sendo, na verdade, um elemento sincrético (OMIDSALAR, 2012). O artefato que é mais associado a Jam originalmente é o seu anel, enquanto é Cosroes, outro rei mítico, teria posse de um cálice mágico. Com o tempo, possivelmente motivado pela aliteração e assonância de “*jâm-e Jam*” (“cálice de Jam”), o mito do cálice de Jam se forma. Outra figura com que Jamshid se sincretizou foi Salomão; afinal, ambos são reis mitológicos que são vistos como fundadores de suas civilizações, possuem um anel mágico, sendo também associados à sabedoria e à magia.

- 2- No original, “*kown o makân*”, literalmente “existência e espaço”, usado para se referir à totalidade da criação divina: tanto o espaço quanto os seres que nele habitam.
- 3- A referência aqui é ao místico sufi Mansur al-Hallâj do século 10, figura histórica real que adquiriu dimensões mitológicas na teologia sufi (ERNST, 2011). Um místico persa de *Fars*, al-Hallâj se radicou em Bagdá, na corte abássida; após disputas e intrigas teológicas e políticas, foi preso e posteriormente executado por esquartejamento. A ele, foi atribuída a afirmação teopática “*anâ’l haqq*”, “eu sou a verdade” – verdade aqui entendido como o divino – que, representa a união do sufi com Deus, e a afirmação de que o divino é imanente no homem, basta ele destruir seu próprio ego (RENARD, 2016). A figura de Hallâj adquiriu renome a partir dos escritos de Farid al-Din Attar, do século XIII, que o reabilitou e reinterpretou sua história. Este dístico parece reinterpretar os crimes de Hallâj ao afirmar que não teria cometido heresia ou heterodoxia, mas sim desvelado segredos que deveriam ter permanecido ocultos. Uma interpretação mística poderia indicar que o conhecimento místico só deve ser compartilhado com a gente certa, ou que sua revelação só ocorre mediante a experiência; outra interpretação possível é de que o mago teme ser morto por suas opiniões.
- 4- “Espírito Santo” e “Messias” podem parecer elementos estranhos numa poesia escrita num contexto islâmico, mas é importante lembrar que Jesus era um profeta para o islã, só não sendo visto como filho de Deus (crença que o Islã compartilhava com outras denominações cristãs presentes no Oriente médio, como o Nestorianismo e o Arianismo). Dentro da poesia persa, Jesus era frequentemente associado à capacidade de trazer os mortos à vida, razão pela qual o amado é frequentemente descrito como tendo o “hálito de Jesus” (SCHIMMEL, 2011) – ou seja, é capaz de trazer o amante de volta à vida. Provavelmente é esta a característica que está sendo evocada neste dístico. “*Ruh-al-qudus*”, traduzido como “Espírito Santo”, é usado no Corão para descrever momentos em que Deus se revelou aos profetas e

também quando fortaleceu Jesus com seu espírito. É interessante notar que tanto “*masihâ*”, “Messias”, quanto “*ruh-al-qudus*”, “Espírito Santo”, são cognatos dos mesmos termos em português e outras línguas neolatinas (GRIFFITH, 2006; NOURAI, 2019).

158.

As flores são bem-vindas, ainda assim nada mais
formoso que te ver com bilha e nada mais

Aproveite o bom tempo e vai buscar a pérola
ou terás só a concha vazia – nada mais

Toma vinho junto à rosa, amigo, aprecie!
Pois logo só restarão espinhos – nada mais

Teu cálice dourado rutila com bom vinho
partilha com os pobres um ínfimo¹ – nada mais

Vem à nossa taverna, xeque, beba só um pouco
do vinho que não há no paraíso² – nada mais

E lava teus cadernos se és nosso confrade
pois só sabe do amor quem pratica – nada mais

Escuta! Ata teu peito à beleza mais pura
simples, sem atavio, só linda – nada mais

Peço-te só um vinho que não me deixe azedo
nem dê cruel ressaca, ó Altíssimo³ – nada mais

Vil é quem vitupera o verso de Hafiz
tem alma que é só malefício – nada mais

Digo do fundo da alma: sou servo do Rei Uways
e o serei mesmo que me olvide – nada mais

Juro por sua coroa, que é a luz do mundo
perto dela o aro solar é faísca – nada mais.

Este gazal de refrão marcante possui uma clara natureza panegírica, sendo composto em honra ao Sultão Uways, da dinastia Jalairida, que governava grandes partes do Iraque, incluindo Bagdá, capital do antigo califado. Ainda que muitos gazais possam nos parecer atemporais, é importante lembrar que muitos deles tinham o propósito de louvar ou a agradar, devido à sua temática específica, certos patronos, sendo também fruto de contextos e momentos históricos que nem sempre nos são aparentes.

Após a conquista de Chiraz por Mobarez al-Din, Uways, que era aliado de Abu 'Exaq, se opôs ao conquistador, tentando devolver Chiraz aos injuídas. Pode ser que esse simples fato já tenha motivado a composição desse poema; não se sabe ao certo se Hafiz chegou a receber patronagem de Uways, ou se esse poema era justamente uma tentativa de atrair a atenção do sultão. É possível, inclusive, que Hafiz tenha passado algum tempo em Bagdá, algo que é mencionado como possibilidade no gazal 42, feito em crítica a Mobarez al-Din.

- 1- Este dístico é potencialmente uma mensagem indireta ao patrono, Sultão Uways, para que seja generoso com o poeta.
- 2- No original, *kawsar*, uma bacia para a qual fluem os quatro rios do paraíso.
- 3- Este dístico simboliza bem a polissemia e múltiplas interpretações possíveis da poética hafiziana. Enquanto uma interpretação profana pode ler aqui o ápice do misticismo libertino de Hafiz, que pede a Deus um vinho sem ressaca; uma interpretação sufi pode ler que esse vinho, na verdade, se refere à bebida do paraíso, ou ao estado de embriaguez que advém da comunhão direta com Deus (FOUCHÉCOUR, 2006).

164.

Não vejo amor em mais ninguém, o amante e a amiga, onde?
Quando findou-se a amizade? Nossa confraria, onde?

Foi maculada a água da vida¹, e Khezz² do bom-passo não vem
A rosa já não tem mais cor – primavera e brisa, onde?

Não fazem votos de mais nada – de amor, sequer de amizade,
Que fim tiveram os leais? O amante e a amiga, onde?

Este era o reino dos amigos, terra dos bravos e nobres,
Que fim levou a boa ação? Nossa dinastia³, onde?

Nas jazidas da gentileza, rubis não acham há anos
As forças que a pedra sublimam: sol, chuva e brisa⁴, onde?

Aqui, em meio a todos nós, jaz a bola do altruísmo
mas ninguém entra em campo⁵: a cavalaria, onde?

Vi cem mil rosas florescerem – nenhum cantar mais se eleva
ave das mil canções, rouxinol, tua harmonia, onde?

Vênus canta desafinado – teria a lira incendiado?
Não há mais gosto pela embriaguez! A boemia, onde?

Caluda, Hafiz! Ninguém sabe dos mistérios do divino –
a quem perguntas, afinal, do girar dos dias – onde?

O gazal 164 é o exemplo por excelência de um poema hafiziano que segue o gênero *ubi sunt*, cujo exemplo mais famoso na literatura ocidental é, sem dúvida, *Balada das Damas de Outrora* de François Villon. O gênero do *ubi sunt* (literalmente “onde estão”) tem uma rica tradição, com convenções e *topoi* particulares, e encontra ampla expressão na tradição poética persa e árabe (BROOKSHAW, 2015; ROBINSON, 1998). O *ubi sunt* se caracteriza por uma evocação e nostalgia por um passado que está inexoravelmente perdido; realizando uma comparação explícita ou implícita entre um passado feliz e um presente miserável. No poema, o poeta lamenta a ausência de vários *topoi* do gazal: não há amigos, companheiros ou amantes; a primavera não vem. Posteriormente, mesmo com flores, o rouxinol, uma frequente metonímia para os poetas, não canta. O poema se encerra com uma invectiva contra o próprio poeta, ordenando-lhe que se cale; parecendo indicar que o que está acontecendo está além da capacidade da poesia de compreender.

É tentador precisar os momentos históricos – presente e passado – deste gazal como sendo após a deposição a execução de Abu ‘Eshaq e a tomada da cidade por Mobarez al-Din. O gazal lamentaria, então, a Chiraz de antanho, quando as tavernas estavam abertas e amor e amizade eram a voga (LEWIS, 1995, p. 101). No entanto, há que tomar cuidado em ser categórico demais pois, como afirma de Fouchécour, “le siècle de Hâfez fut un siècle terrible” (2003, p.485): não há falta de momentos terríveis em que possamos situar este gazal. De qualquer modo, o poema se sustenta por si só, não há necessidade de fixá-lo em determinado contexto para lhe dar mais significado. Parte do encanto desse *ubi sunt* hafiziano, que foi filtrado pelas convenções genéricas do gazal, é que o uso de suas alusões, metáforas e referências torna possível recontextualizar e reimaginar o poema com grande facilidade, colocando-o em diferentes momentos históricos e pessoais. Traduzi este poema originalmente em 2019-2020, de modo que ocupa no meu imaginário uma associação inquebrantável, pelo menos até agora, com o governo federal vigente entre 2018 e 2022. O chefe desse governo se tornou, para mim, o nosso próprio Mobarez al-Din, capitão das estradas e caçador de bandidos; algoz das artes e do amor.

No Irã moderno, por sua vez, este gazal se tornou emblemático como canção de protesto, demonstrando a decepção de parte da população com a chamada revolução

islâmica. Em 1986, apenas sete anos após a revolução, o cantor Mohammad Rezâ Shajariân fez uma gravação desse poema utilizando uma melodia tradicional da música persa que é denominada *bi-dâd*, “injustiça” (LEWIS, 1995, p. 101). No contexto político da época, a performance foi entendida como um lamento pelo estado do país e até como uma afirmação de apoio à monarquia recém-deposta, segundo Lewis (*idem*), sendo banida pelos censores da República Islâmica após vender oito milhões de cópias (*idem*).

- 1- *Âb-e heywân*, a água da vida, é uma fonte mitológica que confere juventude e/ou imortalidade a quem bebe dela. Há aqui um duplo sentido, pois o mesmo termo pode ser utilizado para se referir ao álcool destilado; nas línguas e culturas europeias há a mesma ideia, geralmente derivada do termo latim “*aqua vitae*”, que originou o “*eau de vie*” do francês. O álcool destilado era assim chamado devido à disciplina da alquimia, muito difundida no Ocidente e no Oriente – mas na qual o mundo islâmico foi pioneiro –, que afirmava que o álcool destilado era uma forma mais pura da água, capaz de energizar o sangue.
- 2- Khezr é uma figura recorrente na mitologia islâmica associada à água da vida, ao verde, à fertilidade e à primavera. Seu nome, de origem árabe, denota “O Verde”, porque sempre que rezava tudo ao seu redor verdejava (RENARD, 2005, p. 83). Uma das origens dessa figura multifacetada está nas versões persas do Romance de Alexandre, especialmente no *Shâhnâme* e no *Eskandarnâme* (Livro de Alexandre) de Nezâmi. Segundo estas histórias, Khezr foi o guia de Alexandre o Grande quando este conquistou a Pérsia em busca da fonte das águas da vida, capaz de conferir imortalidade a quem bebe dela. Há um paralelo aqui entre Moisés e o Servo de Deus, episódio do Corão onde Moisés viaja com este servo inominado, que lhe confere vários ensinamentos; posteriormente esta figura também começou a ser mencionada como Khezr (RENARD, 2005, p. 63). Nestas versões persas do romance, Alexandre se perde no caminho e somente Khezr chega às águas, bebendo-as e se tornando imortal. Na mitologia sufi, Khezr é um

guia misterioso que surge para pessoas não iniciadas no caminho, ou perdidas nele, e lhes confere conhecimento místico. Krasnowolska (2009) resalta suas características e associações mais importantes: 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.

No poema, Khezr é acompanhado do adjetivo “*farrokhpey*”, literalmente “pés afortunados” ou “pés auspiciosos”, que justamente faz referência à sua capacidade como guia; verti tal termo como “bom-passo” devido ao tamanho excessivo de outras soluções possíveis.

- 3- Há um jogo paronomástico de difícil reprodução neste dístico. Tanto “reino dos amigos”, “*shahr-e yarân*”, quanto “dinastia”, “*shahryarân*”, são termos homógrafos e quase homófonos em persa. “*Shahryarân*” é um termo usado para se referir à dinastia reinante de um reino ou cidade; se considerarmos o contexto histórico possível deste poema, Hafiz estaria clamando pelo retorno dos Injuídas após Mobarez al-Din tê-los desalojado de Chiraz. É importante notar que a queda de Abu ‘Eshaq não foi imediata, o soberano se refugiou em Esfahân e houve tentativas da parte dele, aliado às tribos nômades de *Fars*, de retomar o controle de Chiraz. Nestas circunstâncias, Hafiz, ao clamar pelo retorno do inimigo do rei atual, corria risco de vida. Assim, Lewis (1995) aventa que o autor incluiu a paronomásia de modo a se proteger de potencial perseguição: caso fosse questionado ou acusado, poderia argumentar que o “*shahryarân*” que encerra o verso era, na verdade, “*shahr-e yarân*”, sendo uma repetição do elemento anterior, e qualquer presença de “*shahryarân*” que teria sido detectada seria meramente um erro de recitação ou de audição.
- 4- Este dístico se refere à crença de que os minérios e pedras pobres eram transformados em pedras preciosas devido à ação de várias forças naturais como a chuva, o sol e a brisa (DE FOUCHÉCOUR, 2003, p. 485).

- 5- “*Meydân*”, “campo”, se refere ao polo, que se originou nas tribos iranianas do Irã antigo; um esporte predileto das cortes do Irã medieval que era associado à nobreza, bravura e à ideia ampla de cavalaria, uma elite guerreira que age com justiça. A tradução como “entrar em campo” lança mão dessa expressão idiomática brasileira associada ao futebol, aproximando um pouco do campo semântico do original sem provocar uma falha na ilusão da tradução. Interessante notar, também, que “*meydân*” também pode denotar a praça pública, adquirindo um sentido político.

246.

É Noite do Destino – separação é esquecida
sagrada noite de paz até o romper do dia

Fica firme, seio meu, nos teus passos no amor:
nessa senda não falta, nunca, a paga devida

Sou libertino sim – não busco penitência
mesmo que tu te afastes ou com a língua me firas

Foi-se o meu coração, e mal vi seu ladrão!
Ai de mim, quanta mágoa! Tamanha tirania!

Restaura a luz da alba, por Deus, para o meu peito!
Na noite da separação, trevas cobrem a vista

Se queres lealdade, Hafiz, tolera a traição!
No comércio hás de aceitar os ganhos e as desditas.

Este gazal é marcado pela sobreposição de uma temática religiosa com a temática amorosa convencional do gazal, ao começar evocando a noite do destino, data sagrada no islã que marca quando Maomé foi avisado de que receberia a revelação divina. Em vez da união com Deus, no entanto, a união que parece se anunciar é a com o amado. Tal união não é absoluta, contudo, e o poema rapidamente se desloca para a coita amorosa, e a noite do destino é oposta pela noite da separação. No entanto, a mágoa e coita amorosa é contraposta por uma afirmação das recompensas do amor e da tolerância ao sofrimento causado por ele, que levam, no final, à recompensa.

A temática deste poema se destaca também por ser um dos poucos exemplos onde a noite tem associações positivas em Hafiz: normalmente, é a manhã e a brisa matutina que trazem a união (ou ao menos notícias) com o amado, não a noite. Isto é uma característica particular da poética hafiziana, pois em Jahân a noite se apresenta como momento de união.

262.

De todo o jardim terreno, um broto rosado basta
a sombra do cipreste¹, que dança no prado basta

E que eu fique sempre livre do convívio com hipócritas!
Dos fardos do mundo fugaz, um copo pesado basta

Em troca da boa ação, dão-te um paço no paraíso
a nós, pobres libertinos, o claustro² dos magos basta

Sentai no lábio³ do rio, olhai o passar da vida
deste mundo passageiro, este simples retrato basta

Olhai o bazar mundano, que dá moeda e miséria
se este perde-ganha a vós não basta, eu falo: basta!

O meu companheiro chega – ora tenho tudo que busco
o ouro que é nossa fala, que ao meu íntimo ato, basta

Não me enxotes de teu portão, por Deus⁴! Nem para ir ao éden!
Da imensidão da criação, teu beco sagrado basta

Pois não lamentes, Hafiz, o fado que te reservaram,
como a água e os gazais flui o teu dom nato basta.

Este poema, que é frequentemente incluído em antologias de Hafiz, é talvez o melhor exemplo da temática de contentamento que surge frequentemente na obra hafiziana. Esta temática do contentamento passa, como é comum em Hafiz, por uma rejeição à hipocrisia e à artificialidade, preferindo a simplicidade e a honestidade do libertino. Enquanto em outros poemas esta temática surge momentaneamente, aqui um poema inteiro é dedicado a ela; nada exemplifica melhor isso que o seu refrão, “*mâ râ bas*”, traduzido como “basta”. *Bas* denota bastante, suficiente (HAYYIM, 1934), oferecendo uma tradução que não só tem alta correspondência semântica, mas também bastante semelhança sonora.

Sua tradução literal seria “a nós basta”, no entanto, optei somente pelo basta para manter o impacto do refrão e reduzir a quantidade de sílabas necessárias. Acredito que a supressão do “nós” não representa grande perda; é comum o uso da primeira pessoa do plural para se referir a si mesmo. De qualquer modo, acho que a distinção crucial aqui é entre o eu-lírico e pessoas como ele, que se contentam com a simplicidade e a beleza, e os outros (e aí, podemos imaginar figuras malditas da poética hafiziana como o pregador e o asceta) que abraçam a hipocrisia e a artificialidade. De qualquer modo, mantive o “nós” no sexto verso e o “vós” no décimo, que deixa claro esta alteridade entre os seguidores do caminho do amor e os outros.

Traduzo este poema tanto por seus próprios méritos quanto por certo apreço pessoal. Este poema foi um dos primeiros gazais de Hafiz que li, ainda em tradução indireta, antes de aprender persa; também foi o primeiro gazal que tentei traduzir.

- 1- O cipreste é uma metonímia comum para o amado; no entanto, aqui me parece que qualquer significado metafórico é secundário.
- 2- “*Deyr*” (دير) denota monastério; no entanto, a religião zoroastra não possuía monastérios, então o sintagma “*deyr-e moqân*” conotaria um templo zoroastra ou, muito provável, uma taverna, já que metonímias semelhantes são usadas em outros lugares por Hafiz (ex.: casa dos magos). Optei pela tradução por “claustro” em vez de “mosteiro” devido a sua quantidade menor de sílabas e por sua rima assonante com “magos”. Além disso, creio que “claustro” passa tanto uma acepção religiosa quanto a de um lugar fechado e exclusivo, que é

em parte como imagino as tavernas de Chiraz e a religião hafiziana do amor e do vinho.

- 3- Optei por realizar uma tradução literal, traduzindo *lab* não como beira, mas como lábio; trazendo, assim, um pouco do estranhamento da língua estrangeira para a tradução. Espero trazer também um pouco mais do rico universo imagético da poesia persa, que é em parte fruto da abundância de palavras e expressões explicitamente metafóricas que existem na língua persa.
- 4- Há duas possíveis interpretações da interjeição “*khodâ râ*”: uma, de que o eu-lírico se dirige diretamente a Deus, outra, de que Deus é invocado na súplica do eu-lírico ao amado. Dick Davis, por exemplo, opta pela primeira opção, enquanto De Fouchécour, que geralmente favorece interpretações mais místicas opta pela segunda: “Don’t send me from your door, O God, / To paradise – / For me, to wait here at Your street’s / End will suffice...that’s quite enough for me.” (DAVIS, 2013, s.p.); “Par Dieu, ne m'expédie pas de ta porte au paradis! Car de tout l'univers le bout de ta rue nous suffit.” (DE FOUCHÉCOUR, 2003, p. 697)

Acredito que a segunda opção é a mais correta: ainda que o sufixo “*râ*” no persa moderno sirva como marcador do objeto direto, no persa clássico ainda possuía a função de dativo, como documenta Thackston (2007, p.189). Também acredito que o dístico faz mais sentido e se encaixa melhor na poética hafiziana se o eu-lírico se dirige a um amado e não a Deus – se o eu-lírico está se referindo a Deus, por que se recusaria ir ao paraíso se, tradicionalmente, é lá que se encontra Deus?

286.

Ontem fui ter com um sábio, e o que ele disse, reproduzo
e os segredos do taberneiro¹ não te serão mais ocultos

Disse: busca o fácil em tudo! Advém da natureza
do próprio mundo ser duro com quem consigo é duro

Então me passou uma copa de tamanha radiância
que Vênus² se pôs a dançar e o jogral bradou: saúde!

A este peito tão sofrido, traz o sorriso da taça!
Não chores com o menor toque, como faz o alaúde

Até seres iniciado, não penetrarás o véu —
o verbo de Soroush³ não cabe no ouvido dos incultos

Afirmo: no templo do amor, não tem ingresso a bazófia —
mas sim olhos e ouvidos sempre em escuta e em busca

Quando na reunião dos sábios, põe de lado a presunção —
sê sensato! Fala o que sabes, ou cala-te em absoluto!

Traz o vinho, pois, copeiro⁴! A devassidão de Hafiz
não é segredo para o Asef⁵, que minhas falhas escusa.

Este é um dos gazais de maior conteúdo filosófico, o que exigiu um pouco mais de flexibilização métrica. Como outros gazais, transita constantemente entre o profano e o místico. Tal como o gazal 136 também traduzido neste trabalho, o autor brevemente adota uma voz narrativa ao descrever o encontro com o sábio; no entanto, isto serve mais como veículo para o início de suas divagações éticas e filosóficas de natureza lírica, já num modelo mais comum para Hafiz. Assim como em outros gazais com diálogo, opto por omitir qualquer marcação gráfica que denote o fim de uma fala, para emular a experiência de ler o texto-fonte, que também carece de tais marcações.

Como frequentemente ocorre na poética hafiziana, o taberneiro cumpre a função de ensinar ao eu-lírico os caminhos do misticismo *sui generis* de Hafiz, centrado ao redor de uma antinomia e crítica aos valores tradicionais; o exemplo claro disso é a exortação ao eu-lírico para que busque sempre o fácil, contrariando qualquer ética de dedicação e trabalho duro. No entanto, isto também é aliado a uma exortação de se fortificar contra as vicissitudes da vida (como exposto na introdução, a Chiraz do século XIV não carecia de dificuldades), optando pela alegria e pelo vinho. É esse vinho, se interpretarmos o gestual do poema, que parece ser o principal elemento de iniciação neste misticismo hafiziano – antes de tomá-lo, não haverá nenhuma revelação pela parte de Sorush.

- 1- Assim como acontece com o velho mago (ver nota 1 do gazal 345), o taberneiro (no original, literalmente vendedor de vinho) é outra figura de má reputação que Hafiz associa à sabedoria e ao conhecimento verdadeiro, em vez de se referir a uma figura islâmica como um mestre sufi, por exemplo. Historicamente, o vinho era vendido por minorias religiosas: zoroastristas, judeus ou cristãos.
- 2- Vênus aqui se refere ao planeta, não à divindade grega. A astrologia era extremamente popular em todo o mundo islâmico, e Vênus era associado à música e à dança, capaz de fazer até Jesus dançar ao som de suas melodias (ZIPOLI, 2009).
- 3- Sorush é um anjo da mitologia zoroastrista que foi incorporado ao islã iraniano. É geralmente associado à revelação de verdades ocultas.

- 4- Conforme explicado na nota 2 do gazal 20, Asef foi o vizir, ou ministro, de Salomão. No entanto, “asef” também pode ser usado como metonímia para qualquer homem sábio ou um vizir. Então, ao invés de se referir à figura mítica de Asef, o poeta poderia estar ironizando, pois como ele conhece o vizir de Chiraz, jamais será punido por suas muitas transgressões.

328.

Fala de nossa união que da alma minha me levanto
sou ave celeste, da terra e seus ardis me levanto

Por teu amor, posso jurar: se me chamares de teu escravo
até do trono da criação, meu amigo me levanto

Faz chover tua nuvem-guia¹, ó Senhor, sobre o meu ser
que, tal o pó que é soprado pela brisa me levanto

Com vinho e um bom jogral senta ao pé da minha tumba –
dançando, com teu perfume como meu guia, me levanto

Levanta e mostra teu talho, belo² de doce dançar
que, batendo as minhas palmas, da terra e vida me levanto

Ainda que eu seja velho, me abraça forte em teu seio
que na aurora de amanhã, redivivo me levanto

No dia de minha morte, dá-me o vislumbre do teu rosto
que eu, tal como Hafiz, da terra e vida me levanto.

Este poema é marcante pelo seu refrão (*radif*), “*barkhizam*”, “me ergo” ou “me levanto” que ecoa, séculos antes, o *still I rise* de Maya Angelou; sendo, também, a principal motivação para sua tradução neste trabalho. É um poema que tem um tom mais religioso do que é comum na poética hafiziana, com suas alusões à morte e à velhice; ainda que estas sejam negadas pela beleza e pelo vinho, que levam ao rejuvenescimento e permanência do espírito.

O refrão é certamente o elemento formal da poesia persa clássica de mais difícil reprodução em uma tradução. A necessidade de encerrar o verso com o refrão impõe determinadas estruturas sintáticas que engessam a tradução sobremaneira, ainda mais pela necessidade de se manter a rima (neste caso, uma rima incompleta na vogal tônica “i”) – tal engessamento é menos presente no persa devido à maior possibilidade de inversões e embaralhamentos sintáticos.

- 1- Nuvens frequentemente estão associadas à generosidade divina, à fertilidade e à renovação que é trazida pela primavera.
- 2- “*Bot*” no original, que denota “ídolo”. A acepção original da palavra era “buda”, em referência às estátuas de Buda utilizadas na religião budista, mas gradualmente passou a denotar qualquer ídolo religioso. É interessante notar que os mongóis trouxeram muitos sacerdotes budistas ao Irã após sua conquista, que geralmente atuavam como conselheiros. Os mongóis eram notórios por sua diversidade religiosa, que incluía alguma medida de sincretismo. No entanto, após a conversão de Ghazan ao Islã em 1295, os sacerdotes budistas gradualmente perderam sua influência na corte do Ilcanato. O uso de “talho” nesta linha procura incorporar um pouco do vocabulário da lírica galego-portuguesa, onde menções ao talho da senhora ou de que é bem talhada são comuns.

345.

Não renuncio ao vinho nem às belas figuras jamais
já fiz cem contrições, não farei mais juras –jamais

O jardim do paraíso, as huris¹ e os palácios
não se igualam nem ao pó da sua rua – jamais

Os ditames dos sábios não passam de alusões
já falei em metáforas², não repito a figura jamais

Não conhecerei minha própria cabeça
até que na taverna eu a erga em busca – jamais

Disse um xeque zombeteiro: Vinho é haram! Chega!
Retruquei: Sim, é claro! Mas não escuto mulas jamais!

Ao menos não sou ímpio a ponto de flertar
com as jovens beldades do alto da tribuna³ jamais

Hafiz, a corte do mago⁴ é a casa da fortuna,
por isso não tiro os lábios do pó de sua rua jamais.

Este gazal hafiziano serve como um excelente microcosmo de sua poética; em poucas linhas temos muitas das características que permeiam sua obra: rejeição da contrição, que parece sugerir um passado onde o eu-lírico tentou ser um religioso devoto; louvação ao vinho e à beleza, rejeição das recompensas da religião, negação dos conhecimentos místicos excessivamente prolixos dos sábios em prol do vinho e da taverna; crítica à hipocrisia dos pregadores e xeques.

- 1- Huris são as mulheres que aguardariam aos fiéis muçulmanos no paraíso.
- 2- Assim como no gazal 41, essa estrofe parece fazer, em parte, um comentário metalinguístico em relação ao uso excessivo de metáforas. Também é uma afirmação das limitações da linguagem e do conhecimento formal com relação à experiência direta do caminho místico, gestual argumentativo muito comum em caminhos místicos como o sufismo e também repetido por Hafiz em vários momentos, para se referir ao seu próprio caminho do amor. O verso “lava teus cadernos se és nosso confrade”, do gazal 158, é outro exemplo. A única solução possível parece ser oferecida no próximo dístico, onde somente a presença na taverna é o que verdadeiramente ensina.
- 3- Esta estrofe é um exemplo perfeito da crítica hafiziana à hipocrisia religiosa e ao falso moralismo dos religiosos ortodoxos, elemento importante de sua poética que é ressaltado por diversos autores.
- 4- O *pir-e mughân* é uma presença constante nos poemas de Hafiz. “*Pir*” pode denotar simplesmente uma pessoa idosa como uma espécie de mestre, tal como *sheykh* em árabe. Assim, as traduções possíveis vão de velho mago até mestre mago – lembrando que mago aqui denota um sacerdote do zoroastrismo, a acepção original do termo. De modo geral, o velho mago na poética hafiziana representa uma espiritualidade e estilo de vida que está livre dos ditames e amarras da ortodoxia. Normalmente, opto por traduzir “*pir-e muqân*” como “velho mago” mas, neste caso, optei por “mago” devido a questões de métrica.

367.

Vamos espriar as flores e verter todo o vinho – vem!

Para juntos romper o céu e lhe dar novo fito – vem!

E se a hoste da agonia contra amantes investir

vou com copeiro a repelir, e ruir seu edifício – vem!

Pois derrama a água de rosas nas garrafas e nas copas

põe o açúcar no incensário e perfuma o recinto, vem!

Bardo, tens bom alaúde – então toca boa música

um gazal, nossa cantiga, os pés batendo o ritmo! Vem!

Sopra o pó que é nosso ser, brisa, até a soleira do altíssimo,

talvez vejamos a face do rei dos seres lindos – vem!

Um se gaba da razão, o outro é um falastrão

vamos ante o vero juiz mostrar-lhe esse litígio – vem!

Se tu queres o céu eterno, vem conosco até a taverna!

De um barril te lançarei ao rio do paraíso! Vem!

Em Chiraz não se estima a palavra e a poesia

Transporta-nos, então, Hafiz, a algum reino mais rico – vem!

Um dos aspectos mais notáveis deste gazal é a intrincada estrutura de rimas internas. O metro persa do poema permite a divisão de cada verso em dois hemistíquios de 4 sílabas cada. O uso deste metro não é incomum – ele é usado no gazal 1, por exemplo, – no entanto, aqui há frequente rimas internas, que coincidem com a rima e com o refrão do poema, que ocorrem justamente no final de cada hemistíquio. É uma característica fascinante porque mostra que haveria a possibilidade de escansão dos *mesra* com uma cesura no meio. Na tradução, logrei reproduzir a maioria dessas rimas, ainda que nem sempre coincidam com a rima final do poema.

Além da rima, este gazal também é dotado do refrão *andâzim*, forma da primeira pessoa do plural do verbo *andokhtân*, que denota “lançar” - portanto, “lançamos” ou “lançaremos”. No entanto, como é comum no persa, o significado específico do verbo varia muito de acordo com o substantivo e o contexto que o acompanha. Assim como ocorre em outros poemas, o poeta o encerra afirmando que sua arte não é valorizada em sua cidade, sugerindo que vai partir para outro lugar.

388.

Já amanhece, ó copeiro! Enche-me uma copa, vai!
O perene andar dos céus não tolera demora – vai!

Antes que este fugaz mundo em ruínas se soçobre
ó, transforma-me em ruína com vinho cor-de-rosa – vai!

A alba rubra do sol-vinho se dá no leste da taça
se tu buscas vida plena, encara esta aurora – vai!

E no dia que a grã Roda¹ transformar o barro em bilha
enche meu crânio com vinho, faz de mim uma copa – vai!

Não sou homem de contrição, castidade ou continência
diz-me só do vinho puro e da taça vistosa – vai!

É uma boa obra, Hafiz, o louvor ao bom vinho
então acorda e se levanta, te dedica à boa obra – vai!

Este gazal de temática anacreônica é bastante interessante ao conjugar o louvor ao vinho comum em Hafiz com uma imagética *a la* Khayyam: bebamos antes que nós mesmos nos tornemos pó, barro. Também é um exemplo de um gazal hafiziano que não exibe seu usual politematismo: o foco aqui é vinho, puro e simples, do início ao fim.

- 1- A imagem da roda aqui aproxima a roda de cerâmica à roda celestial, ou seja, os céus e os astros que determinam o destino humano e que acabam, no final, por transformar todos em pó, em uma ideia semelhante à da roda da Fortuna (SEYED-GOHRAB, 2020).

6.2.3

Robâ' iât

25.

Amigo, esconde o teu ser do inimigo
bebe bom vinho com rostos mui lindos

solta a gola com quem sabe da arte
com os néscios, ata bem o teu cinto.

26.

A lua não se igualava à sua figura
tirou a roupa – a pinta negra, a pele nua

peito tão tenro que eu via seu coração
qual água clara que lava pedra crua.

30.

Alegremos o espírito com o vinho – é melhor
sem pensar no que foi ou está vindo – é melhor

por um mero instante a alugada e cativa alma
liberta-se do jugo do raciocínio – é melhor.

6.3

Jahân Malek Khâtun

6.3.1

Gazais

65.

Esquece o sono e me visita esta noite
senta! Cede o que meu ser visa esta noite

Ilumina-me com a luz do teu rosto
sê a lua bela que brilha esta noite

Pelo Amor, acolhe o estrangeiro! Não fujas
de mim como a tão fugaz vida esta noite

Não sejas vil, tal teus cachos que acorrentam¹
sê doce tal teus olhos, me mira esta noite!

Não me jogues ao vento tal o pó da rua
mata o fogo que me calcina esta noite

Por que me manténs assim, meu belo amigo?
Afogo-me em lágrimas minhas esta noite

Eu terei tudo que a Terra inteira almeja
se em meu sono tu me visitas esta noite.

Este belo gazal de Jahân usa a temática noturna como sinônimo de promessa ou possibilidade de encontro amoroso – ao contrário de Hafiz, onde a noite geralmente tem conotação negativa –, algo enfatizado pelo refrão utilizado pela poeta. No entanto, o eu-lírico se torna cada vez mais desesperado no desenrolar do poema; além disso, a autora repete a rima do primeiro verso no último, a noção de visita, no entanto, passa a adquirir significado de sonho, ilusão, adicionando um tom de ironia ao poema.

Percebemos, também, neste poema, como Jahân utiliza seu pseudônimo, traduzido como “Terra”, para realizar jogos paronomásticos; sendo usado tanto para se referir a si mesma como ao mundo. Como já foi afirmado anteriormente, seu uso também adiciona a possibilidade de uma voz e perspectiva feminina ao verso, já que “*jahân*”, literalmente “mundo”, é um substantivo com associações femininas no persa (apesar de não possuir gênero em termos gramaticais).

- 1- No original, um jogo com “*tâb*”, que denota tanto o encaracolado dos cachos quanto calor, sofrimento e raiva. Tal jogo é substituído aqui pelo jogo sonoro entre “cachos” e “acorrentam”. Convencionalmente, na poesia persa os cachos do amado são associados à sua crueldade e indiferença, e frequentemente assemelhados a correntes que escravizam o amante.

249.

Vem descobrir qual fruta brota na Terra¹ e seu mundo – vê!

Quem a fortuna², de toda a gente, dita o ato e rumo – vê!

Quem há de tomar do bom vinho que anoitece os sentidos,
quem a ressaca bem tortura sob o crepúsculo – vê!

De quem o pobre pé que cai na vil armilha do desastre?

De quem a mão que é guiada ao régio triunfo? Vê!

A qual ouvido chega enfim o cantar doce de Davi?

Quem tem sua alma consumida pelo pesar profundo? Vê!

Quantos queridos mais, por Deus, deitados neste solo duro?

Quantos desvalidos levados ao júizo injusto? Vê!

Em qual jardim a esperança aflora com mil tulipas

qual o rosal onde o espinho é o único fruto? Vê!

Até quando o eterno destino joga um no poço mais fundo

enquanto o outro os astros guiam ao vau mais seguro? Vê!

Um gazal de Jahân com uma temática de lamentação acerca do destino, assim como o próximo nesta tradução. É uma temática recorrente em sua poética, que a poeta expressa sempre com bastante lirismo e verve afetiva, em parte devido à sua vida conturbada. Aqui, o eu-lírico tem um tom mais neutro, se colocando, ao que me parece, quase como um observador neutro das reviravoltas do destino, em vez de uma pessoa diretamente afetada por ele. O eu-lírico, assim, nos chama para testemunhar a ação do destino, máquina que cria e destrói.

O refrão, “*avardân*”, denota “trazer”, mas traduzo-o aqui como “vê” devido ao uso do imperativo “*bengâr*”, “vê” no primeiro verso, seguido da preposição “*tâ*” que é repetida no início de quase todos os versos, que remete a este imperativo inicial. Além do mais, como afirmado acima, o eu-lírico se coloca, em minha interpretação, numa posição de testemunha dos efeitos do destino; o refrão explicita isso e convida o leitor a participar deste ato.

- 1- No original, “*baq*” ou “jardim”; traduzido aqui como “Terra” para incluir o pseudônimo da autora, como no original, sendo necessário incluir “mundo” devido à rima.
- 2- “Fortuna”, tradução para “*bakht*”, aqui denota a noção geral de acaso e destino, e não é uma referência à deusa romana de mesmo nome.

603.

Té quando o cruel jugo do firmamento
que ata senhor e plebeu, sem alento?

Logo arrancará as raízes da árvore
da esperança, a desdita desses tempos

Do seio do jardim da Terra¹, dirias:
cada folha foi apartada pelo vento

Cipreste campino, que toda alma almeja²:
de tal tirania, nem tu foste isento

Os feitos dos céus, aí, pranteio, pranteio –
quando tal injustiça chegará a termo?

Que faço com meu coração, que não quer
aprender coisa alguma com o sofrimento?

Parece que os céus algodoaram os ouvidos
só para não ter que ouvir meu lamento.

Como no gazal anterior, a poeta lamenta a ação do destino. É impossível não ler alguma medida de conteúdo autobiográfico neste poema, considerando a inserção do pseudônimo no meio do poema e o verso no qual está inserido. O poema se encerra sem aparente solução ao pranto do eu-lírico: os céus e astros, agentes da mudança do mundo, parecem não o ouvir.

- 1- Provavelmente a poeta se refere a si mesma e ao fim dos Injuídas; mas um duplo sentido das destruições causadas pelas guerras que se sucederam ao fim do Ilcanato certamente é possível.
- 2- Conforme afirma Dick Davis (2019), o cipreste deste verso provavelmente não é uma metonímia para o amado, como seria mais usual na poesia persa, mas sim uma metáfora para rei. O verso se referiria então, a Abu 'Eshaq, tio de Jahân e governante de Chiraz que foi morto em 1357.

895.

O fogo da tua face furta o rubro da rosa
tendo teu rosto comigo, por que iria rumo à rosa?

Tendo o aroma dos teus cachos, por que queimar o âmbar?
com teu rosto, nada me afasta – nem o sumo da rosa

E o perfume da flor não é mais que passageiro
o que é um atributo muito rude da rosa

Para haver um broto tão doce como os teus lábios
a água da vida teria que ungir o nome da rosa.

Um breve gazal de Jahân que gira em torno da comparação do amado à rosa, elemento enfatizado pelo refrão escolhido pela autora. A rosa é uma imagem que serve de metáfora recorrente para o amado; aqui, no entanto, a poeta parece mostrar a insuficiência até mesmo deste dispositivo poético convencional diante do amado. Percebe-se a ausência do pseudônimo da poeta, que faz um uso menos rigoroso dele em sua obra.

929.

Quando era menina, meu valor não sabia
e agora o que tenho, já passada a vida?

Que passaram tão rápido os gozos e os desgostos
tal a manhã se despede da brisa matutina

Antes quantos rouxinóis, tão cheios de desejo,
minhas mechas ganharam com suas armadilhas¹

No pomar levantava o rosto com graça igual
a qualquer belo cipreste à mostra na campina²

E com quantos amados joguei o xadrez do amor
quantas peças perdi nesta arena aguerrida!

Nesta Terra, apressei meu corcel pelo campo³
da beleza, em busca da esperança fugidia

Da minha mocidade não resta folha ou broto
na velhice, ora encaro as trevas do fim do dia.

Este gazal é bastante notável porque a poeta não adota o eu-lírico tradicional do gazal de um amante homem que se adereça a um amado jovem, que é o objeto de seus afetos, mas sim o eu-lírico de alguém que é amado(a), objeto de desejo. Assim, poder-se-ia interpretar que este gazal adota uma perspectiva feminina.

- 1- A dinâmica aqui está invertida em relação às convenções do gazal: o rouxinol é comumente uma metáfora para o amante e para o poeta, que é atraído pelas mechas do amado, que são comparadas a armadilhas, uma convenção tão recorrente na poesia persa que a sua inversão aqui certamente parece intencional.
- 2- Novamente, a metáfora está invertida em relação ao lugar comum do gazal: o cipreste é sempre, ou quase sempre, uma metáfora para o amado, e raramente é comparado ao eu-lírico.
- 3- Referência ao polo, esporte muito praticado pela aristocracia iraniana.

930.

Ainda ébria do vinho do teu abraço
minha mão agarra a taça ao lado

Eu, débil tal teus olhos que não me veem,
beijo a taça como fazem teus lábios

Meus suspiros lanço na brisa matutina:
são cartas de amor ao meu bem-amado

Não vês que me torno a gazela tártara¹
com o mero almíscar dos teus cachos?

Tua partida me lançou ao chão:
estende-me a mão, que assim renasço

Desgrenhada, sem coração – dei-o junto
com minha alma ao ardil dos teus cachos

Quantas vezes a mágoa tomou meu peito
graças a Deus, dessa dor hoje escapo!

Um gazal de Jahân focado na coita amorosa, iniciando com uma bela comparação da união com o amado ao vinho. Além da beleza per se do verso inicial, também é notável pela referência ao vinho, que aparece uma outra vez no poema, um elemento menos comum na poética de Jahân. Ademais, o verso parece se iniciar no momento logo após uma união com o amado – uma constatação interessante, considerando que não é necessariamente comum a ideia de que o amor entre amante e amado seja consumado.

Optei, na tradução, por traduzir o eu-lírico como feminino – uma escolha difícil, pois o ideal seria procurar ocultar o gênero do eu-lírico. No entanto, creio que a imaginação dos leitores, sabendo que a autora é mulher, tende a imaginar um eu-lírico feminino.

O dístico final parece sugerir uma possível escapatória da coita amorosa: considerando a tendência na lírica persa de que os dísticos finais se refiram ao dístico inicial, minha interpretação é de que a escapatória representa mais uma reunião com o amado, não um desprendimento do desejo amoroso.

- 1- Alusões ao almíscar são recorrentes na poesia persa, tendo associações eróticas e amorosas na poesia (KELLNER-HEINKELE; HEUER; BOYKOVA, 2012). O almíscar em si é uma secreção da glândula da gazela macho, e estes animais eram caçados em busca desta substância em várias regiões da Eurásia. “Tártara” aqui provavelmente não se refere a nenhum lugar em específico, mas sim de modo geral às estepes da Eurásia. É interessante notar, também, que a autora menciona a gazela especificamente, um elemento menos comum na poesia persa, onde somente a referência ao almíscar era recorrente. Considerando que o almíscar era uma substância emitida pelo macho, feita para atrair gazelas fêmeas, e o eu-lírico se compara a uma gazela atraída pelo almíscar, a poeta parece adotar, assim, uma perspectiva feminina, se igualando à gazela fêmea.

6.3.2

Roba'iat

22.

É o peito pleno que tem sapiência
e a fartura torna fácil a abstinência

braço fraco a espada pesada não ergue
de peito partido não esperes prudência.

97.

Vem e diz adeus às rosas – é preciso
da terra um dia vou-me embora – é preciso

Meu quarto, meus livros, meu amado, meu vinho –
minha vida! Mas tudo se esgota – é preciso.

106.

O amigo que acaba com meu sossego
dizem-me tanto que o deixe, que é feio!

talvez não seja belo aos olhos deles –
mas quiçá dessa vez será só meu.

131.

Ontem tinha a fortuna comigo, enfim!
teu queixo e covinhas em meu domínio, enfim

Me vi mordendo teus lábios tão doces
num pulo acordei. Mordi meu mindinho – enfim.

147.

Chiraz é doce, quiçá na primavera
o lábio do rio, da bilha, da bela!

O som do tambor, do canto, do alaúde
e o ídolo ao lado – alegria certa!

182.

Quando andaste despido no jardim, meu amado¹
furtou-se a cor das rosas frente ao teu belo talho

do teu corpo brotava a água da vida – vi
teu coração no peito feito mármore casto.

- 1- O significado mais literal de “shâhed” é “testemunha”, mas também denota uma pessoa bela (STEINGASS, 1892) especialmente na poesia. A razão por trás de tal significado é que uma pessoa bela dá testemunho da existência de Deus através de sua beleza, ou seja, sua beleza é prova da criação divina. Este significado denotativo é um perfeito exemplo do pensamento teológico medieval que afirmava que a existência de Deus só pode ser detectada e atestada por meio de suas obras, por meio da observação da criação.

6.3.3

Qet'a

No canto de uma escola, ainda mais ruína
que meu ser, fico sentada, qual dervixe ou pedinte

incapaz de escapar do que dizem as más línguas
me afojo no pensar, interrogo o destino

nas sensíveis feridas que ainda tenho no peito
a tirania insiste em esfregar seu sal vil

não desejo riqueza e à glória não aspiro
com a resignação me armo contra o porvir

ainda me pergunto o que querem de mim
que nada tenho além de minha história triste.

Segundo Dick Davis (2013), esse poema seria de conteúdo autobiográfico, retratando a situação da poeta após a conquista de Chiraz por Mobarez al-Din, quando ela certamente correu risco de vida. Esta interpretação ganha força devido ao fato que o *qet'a*, uma forma mais livre, com menos convenções e demandas temáticas, ser frequentemente utilizado como verso de ocasião, potencialmente se referindo a acontecimentos reais (LOSENSKY, 2012).

7

Considerações finais

Agora que as traduções foram apresentadas em sua totalidade, estou em uma posição de realizar comentários sobre a empreitada como um todo, e julgar a eficácia da ilusão. As considerações aqui pretendem se somar às conclusões do capítulo 4, além de explicitar os possíveis caminhos futuros de continuação para esta pesquisa.

O uso dos versos compostos e metros do medievo, na minha avaliação, foi bastante eficaz na tradução dos versos para o português, formando um tipo de verso que é, para o leitor, novo, mas que, ao mesmo tempo, apresenta certa familiaridade e vai ao encontro das estruturas subjacentes da língua portuguesa, não sendo um enxerto artificial de um sistema estrangeiro. Pode-se discutir o nível de exigência que se deve ter em relação à regularidade métrica: o caminho adotado aqui foi de tentar manter as cesuras constantes, mas flexibilizar, quando necessário, a acentuação interna do verso, procurando manter ainda um metro central, tal qual o *ghost meter* de T. S. Eliot. O uso do verso de arte maior também atendeu muito bem às demandas formais do *robâ'i*, e ainda tem o potencial de rerepresentar ao leitor um dos versos esquecidos da poesia lusófona.

No entanto, um aspecto a ser criticado e melhorado é a menor variedade de metros na tradução em relação à poesia persa. Como foi exposto, a poesia persa possui uma variedade de metros com a mesma extensão silábica, variando em padrão rítmico. Nas traduções, esta variedade foi diminuída. Poemas de 14 sílabas com metros distintos em persa foram realizados em português com a mesma acentuação. Procurei dirimir esta questão em alguns momentos, como no caso do gazal 22, que utiliza um verso 8+6 em vez de 7+7.

De maneira semelhante, após análise e reflexão, creio que o uso do verso de arte maior deveria ser reservado para traduções de *robâ'îât*, e não utilizado para os metros do gazal, por exemplo, como foi feito neste trabalho em traduções de gazais de Jahân. Afinal, o metro do *robâ'i* é uma parte central desta forma fixa nativa da poesia persa. Utilizar o verso de arte maior em traduções de gazais acaba diminuindo a distinção desta forma no texto traduzido. Como já afirmado, o verso de arte maior ainda

tem uma correspondência cultural com o *robâ'i*, pois é um metro nativo da poesia ibérica.

Vejo dois caminhos, que não são mutuamente excludentes, para dirimir mais essas deficiências e aumentar a riqueza do texto traduzido: o primeiro seria buscar mais versos e esquemas rítmicos nas líricas europeias, particularmente na lírica occitana, francesa e italiana. Poder-se-ia utilizar o hendecassílabo occitano, por exemplo, para traduzir gazais com metros de 11 ou 10 sílabas, reservando assim o verso de arte maior para o *robâ'i*. Também se poderia usar outros decassílabos que não o de arte maior, como o de cesura na quinta sílaba, predominante na França medieval, ou até mesmo os canônicos decassílabos heroico e sáfico. Esta é a abordagem que pretendo seguir na tradução de gazais com metros de 10 e 11 sílabas no futuro.

Outro caminho seria buscar maneiras de adaptar os esquemas rítmicos dos metros persas para o português. Não seria uma solução destinada a substituir as soluções já empregadas, mas sim uma ferramenta adicional para ser utilizada quando oportuna, com o objetivo maior de ter mais variedade de esquemas rítmicos na tradução. Tal empreitada necessitaria um mergulho maior nas fontes persas, dada a relativa escassez de obras sobre o sistema métrico persa em inglês e outras línguas europeias. Em minha análise, é esse o caminho mais frutífero a ser explorado no futuro, e a direção para a qual pretendo direcionar a maior parte de meus futuros esforços de tradução e pesquisa. Os métodos já empregados, quando somados a esse novo caminho, forneceriam um leque de possibilidades para a realização do texto traduzido, dando mais possibilidade de adequação às demandas do texto-fonte e suas possibilidades de realização na língua portuguesa.

Novamente, creio que as soluções utilizadas para realização do refrão na tradução são uma contribuição significativa desta pesquisa para traduções que buscam uma maior correspondência formal no plano sonoro e estrutural. Ainda há alguns poemas apresentados aqui, no entanto, que possuem refrão em persa mas não no texto traduzido – no futuro próximo, pretendo revê-los para incorporar este elemento. Não creio que seja sempre absolutamente necessário que todo poema com refrão em persa necessite de um refrão na tradução, mas é necessário que haja uma boa justificativa. Em alguns casos, como o gazal 1 de Hafiz, o refrão é tão pequeno, “*hâ*”, que pode-se

argumentar que seu efeito no plano sonoro não é tão grande. Em outros, pode-se julgar que a inclusão do refrão irá comprometer excessivamente outros elementos do texto traduzido. Como foi exposto, esta abordagem envolve pensar o poema como um todo, e não somente o sentido estrito do refrão, assim como destacar o refrão sintaticamente para facilitar sua inclusão no verso; creio que com mais desenvolvimento e esforço destas soluções vários poemas canônicos e não canônicos da poesia persa terão traduções que levam em conta este elemento importante da poesia persa.

Neste contexto, também acredito que o cabedal teórico do estruturalismo tcheco conseguiu abarcar bem as dinâmicas em jogo na tradução de uma poesia tão antiga e tão culturalmente distante. Questões a serem exploradas neste sentido no futuro poderiam envolver uma investigação mais aprofundada da recepção de traduções deste tipo – poesia antiga do Oriente Médio, ou o mais próximo possível – e buscar entender melhor a relação do leitor com o estrangeiro. Qual é a melhor forma de incluir a presença do estrangeiro na tradução de modo que potencialize sua função estética?

Como foi visto no decorrer da pesquisa, questões referentes ao que o leitor sabe ou não, e o que ele deve saber, são vitais e impactam diretamente as escolhas tradutórias. Tendo em vista o caráter híbrido da tradução, é necessário nos perguntarmos em que momentos devemos levar o texto até o leitor? E quando deixamos que ele se aproxime por conta própria? Em que momentos devemos tentar aproximar o texto do leitor de modo que ele tenha um entendimento imediato mais ou menos semelhante a de um leitor da época? Questões como estas motivaram várias intervenções no texto, como a opção de tradução de “*mohtaseb*” por “inspetor da moral” no gazal 42, a inclusão de “menina” no gazal 929 de Jahân, e a adição de “Salomão” no gazal 20. Em outros momentos, houve menos intervenção, como no gazal 136, onde várias referências, como o cálice de Jam e o mártir al-Hallâj, só foram explicadas no paratexto. Não aponto estes elementos para criticar estas traduções; creio que cada uma dessas escolhas foi justificada no contexto do seu poema. No entanto, uma reflexão mais ampla sobre estas questões poderia levar a um arcabouço mais sofisticado e apurado para se pensar e decidir sobre estes aspectos.

Finalmente, ainda há mais trabalho a ser feito na tradução de mais mulheres poetas persas. Jahân Malek-Khâtun ainda possui inúmeros poemas merecedores de

boas traduções, e espero poder contribuir mais na amplificação destas vozes que foram abafadas por tempo demasiado. Como foi demonstrado, a tradução e o estudo de vozes femininas na poesia não só revelam as maneiras inovadoras pelas quais estas vozes conseguiram expressar suas perspectivas dentro de contextos e convenções machistas, mas também trazem tais convenções à mostra para que sejam analisadas e melhor entendidas. Além disso, a tradução de poetisas mulheres destes contextos literários altamente convencionais também traz à tona diversos desafios e questões sobre tradução que merecem ser explorados em mais detalhe e em maneira mais extensa. Por exemplo: devemos tomar o gênero da poeta como o gênero do eu-lírico na tradução? Por um lado, definir o gênero como masculino segue as convenções sob as quais tais poetisas trabalhavam; por outro, pode-se argumentar que perpetua o apagamento e invisibilização que sofriam em suas épocas. Como mediar tais questões numa tradução que segue o modelo de uma tradução ilusionista? Estas breves perguntas demonstram a quantidade de espaço ainda a ser explorado nesta seara, podendo contribuir não só para traduções mais criteriosas como para novas perspectivas teóricas acerca da tradução.

Como foi afirmado, o objetivo último deste trabalho é difundir estes poemas e poéticas que tanto encantam, trazendo imagens, metáforas e formas pouco conhecidas para terras lusófonas, possibilitando que pessoas que não leem persa acessem e estudem este universo. Assim, acima de tudo, é de se esperar que, tendo sido explicados os artifícios, a ilusão permaneça; que o edifício que foi aqui imaginado tenha sido feito em solo firme e com bons materiais. Que essa reimaginação possa transmitir estes cantares que há tanto ecoam, eles mesmos frutos de eternas reinvenções. Ao mesmo tempo, como fizeram os poetas inúmeras vezes, e como fizeram Hafiz e Jahân, apesar das depredações e injustiças de seus tempos, é importante reconhecer e apreciar que tais ruínas terão que ser continuamente reimaginadas, de acordo com os tempos.

8

Referências

Fontes primárias

HÂFEZ SHIRAZI, Shams al-Din Muhammad. **Divân**. (ed.) GHANI, Q., QAZVINI, M. (Eds.). Tehran, 1995.

JAHÂN-MALEK KHÂTUN. **Divân**. KASHANI-RAD, P., KAMIE, A. Tehran, 1995.

Fontes secundárias

ALI, M. S. **Versificação portuguesa**. 1. ed., 1. reimpr ed. São Paulo: Edusp, 1999.

ALMOND, I. **Sufism and deconstruction: a comparative study of Derrida and Ibn 'Arabi**. London: Routledge, 2004.

ARBERRY, A. J. Orient Pearls at Random Strung. **Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London**, v. 11, n. 4, p. 699–712, 1946.

BENJAMIN, W. **Rua de mão única: infância berlinense: 1900**. Tradução: João Barrento. [s.l.] Autêntica Editora, 2013.

BLACKMORE, J. Cantiga. Em: GREENE, R. et al. (Eds.). **The Princeton encyclopedia of poetry and poetics**. 4th ed ed. Princeton: Princeton University Press, 2012.

BOASE, R. **The origin and meaning of courtly love: a critical study of European scholarship**. Manchester: Manchester Univ. Press, 1977.

BRITTO, P. H. Tradução e ilusão. **Estudos Avançados**, v. 26, n. 76, p. 21–27, dez. 2012.

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

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

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

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

BROOKSHAW, D. P. Mytho-Political Remakings of Ferdowsi's Jamshid in the Lyric Poetry of Injuid and Mozaffarid Shiraz. **Iranian Studies**, v. 48, n. 3, p. 463–487, maio 2015.

BRUIJN, J. T. P. DE. Classical Persian Literature as a Tradition. Em: BRUIJN, J. T. P. DE (Ed.). **General Introduction to Persian Literature**. A history of Persian literature. London: I.B. Tauris, 2009. v. 1.

BRUIJN, J. T. P. DE. **ḤADIQAT AL-ḤAQIQA WA SHARI'AT AL-ṬARIQA**. Encyclopedia. Disponível em: <<https://iranicaonline.org>>. Acesso em: 10 maio. 2024.

BRUIJN, J. T. P. DE. The Panegyric Qaside: A Brief Historical Preview. Em: **Persian lyric poetry in the classical era, 800-1500: ghazals, panegyrics and quatrains**. London: I.B. Tauris, 2020a.

BRUIJN, J. T. P. DE. The Ghazal in Medieval Persian Poetry. Em: YÂRSHÂTIR, I. (Ed.). **Persian lyric poetry in the classical era, 800-1500: ghazals, panegyrics and quatrains**. A history of Persian literature / founding editor: Ehsan Yarshater. Reprinted ed. London New York Oxford New Delhi Sydney: I.B. Tauris, 2020b.

CANTARINO, V. **Arabic poetics in the golden age: selection of texts accompanied by a preliminary study**. Leiden: Brill, 1975.

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.

CAMPOS, H. A palavra vermelha de Hölderlin. In: _____. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CAMPOS, H. *Bere'shith. A Cena da Origem*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

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

CULLER, J. **Theory of the lyric**. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2015.

DAINOTTO, R. M. Of the Arab Origin of Modern Europe: Giammaria Barbieri, Juan Andrés, and the Origin of Rhyme. **Comparative Literature**, v. 58, n. 4, p. 271–292, 1 set. 2006.

DAVIS, D. (ED.). **Faces of love: Hafez and the poets of Shiraz**. New York: Penguin Books, 2013.

- DAVIS, D. **The mirror of my heart: a thousand years of persian poetry by women**. first bilingual edition ed. Washington: Mage Publishers, 2020.
- DE FOUCHÉCOUR, C. H. **Ruba’i**. Leiden: Brill, , 2005. (Nota técnica).
- DE NICOLA, B. **Women in Mogol Iran: the Khâtūns, 1206-1335**. Edinburgh (GB): Edinburgh University Press, 2017.
- DIGARD, J.-P. **GYPSY i. Gypsies of Persia**. Disponível em: <<https://www.iranicaonline.org/articles/gypsy-i>>. Acesso em: 2 jul. 2024.
- ERNST, C. W. **Sufism: an introduction to the mystical tradition of Islam**. Boston: Shambhala, 2011.
- EWELL-SUTTON, L. P. **Luli**. Leiden: Brill, , 1995. (Nota técnica).
- EWELL-SUTTON, L. P. ‘**ARŪŽ**’. Disponível em: <<https://iranicaonline.org/articles/aruz-the-metrical-system>>. Acesso em: 15 jun. 2024.
- ĠALĀL-AD-DĪN RŪMĪ; LEWIS, F. D. **Rumi: swallowing the sun: poems translated from the Persian**. Oxford: Oneworld, 2008.
- GELDER, G. J. VAN. Traditional Literary Theory: The Arabic Background. Em: BRUIJN, J. T. P. DE (Ed.). **General introduction to Persian literature**. A history of Persian literature. London: I. B. Tauris, 2009.
- GRIFFITH, S. H. Holy Spirit. Em: MCAULIFFE, J. D. (Ed.). **Encyclopaedia of the Qur’an**. Leiden: Brill, 2006. v. 2p. 442–444.
- ĤĀFEZ; FOUCHÉCOUR, C. H. DE. **Le Divân: oeuvre lyrique d’un spirituel en Perse au XIVE siècle**. Lagrasse: Verdier, 2006.
- HARB, L. **Arabic Poetics: Aesthetic Experience in Classical Arabic Literature**. 1. ed. [s.l.] Cambridge University Press, 2020.
- HAYYIM, S. **New Persian-English dictionary, complete and modern, designed to give the English meanings of over 50,000 words, terms, idioms, and proverbs in the Persian language, as well as the transliteration of the words in English characters. Together with a sufficient treatment of all the grammatical features of the Persian Language**. Tehran: Librairie-imprimerie Bérroukhim, 1934.
- HEINRICHS, W. Make-Believe and Image Creation in Arabic Literary Theory. Em: GELDER, G. J. VAN; HAMMOND, M.; HEINRICHS, W. (Eds.). **Takhyil: the imaginary in classical Arabic poetics**. Exeter: Gibb Memorial Trust, 2008. p. 1–14.
- HOUAISS, D. **Enfim**. Disponível em: <https://houaiss.uol.com.br/houaission/apps/uol_www/v7-0/html/index.php#1>. Acesso em: 4 ago. 2024.

- HUNWICK, J. O. **Taşawwuf**. Leiden: Brill, , 2000. (Nota técnica).
- IBN-BAṬṬŪṬA, M. I.-‘ABDALLĀH. **The travels of Ibn Battuta, A.D. 1325-1354. Volume 3 / Edited by H.A.R. Gibb**. London New York: Routledge, 2016a.
- IBN-BAṬṬŪṬA, M. I.-‘ABDALLĀH. **The travels of Ibn Battuta, A.D. 1325-1354. Volume 2 / Edited by H.A.R. Gibb**. London New York: Routledge, 2016b.
- INGENITO, D. Jahân Malik Khâtûn: Gender, Canon, and Persona in the Poems of a Premodern Persian Princess. Em: **The Beloved in Middle Eastern Literatures: The Culture of Love and Languishing**. [s.l.] I. B. Tauris, 2018a. p. 177–212.
- INGENITO, D. Hafez’s “Shirâzi Turk”: A Geopoetical Approach. **Iranian Studies**, v. 51, n. 6, p. 851–887, nov. 2018b.
- JEANROY, A. Le poésies de Guillaume IX comte de Poitiers. **Annales du Midi : revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale**, v. 17, n. 66, p. 161–217, 1905.
- JETTMAROVÁ, Z. Translativity: Networking the Domestic and the Foreign. **Acta Universitatis Carolinae Philologica**, n. 2, p. 75–87, 2011a.
- JETTMAROVÁ, Z. Editor’s introduction to the English edition. Em: **The Art of Translation**. Benjamins Translation Library. [s.l.] John Benjamins Publishing Company, 2011b. p. xv–xxvi.
- KAUFMANN, W. **Tragedy and philosophy**. Repr ed. Princeton, NJ: Princeton Univ. Press, 1992.
- KELLNER-HEINKELE, B.; HEUER, B.; BOYKOVA, E. V. **Man and Nature in the Altaic World.: Proceedings of the 49th Permanent International Altaistic Conference, Berlin, July 30 – August 4, 2006**. [s.l.] De Gruyter, 2012.
- KEYVANI, M. **KAMRIYA**. Disponível em: <<https://www.iranicaonline.org/articles/kamriya>>. Acesso em: 8 maio. 2024.
- KHORRAMSHAHI, B.-D. **HAFEZ ii. HAFEZ’S LIFE AND TIMES**. Disponível em: <<https://www.iranicaonline.org/articles/hafez-ii>>. Acesso em: 15 maio. 2024.
- KILITO, A. **The Author and His Doubles: Essays on Classical Arabic Culture**. Tradução: The Author and His Doubles Michael Cooperson. Syracuse, N.Y: Syracuse University Press, 2001.
- LAPA, R. **Miscelânea de Língua e Literatura Portuguesa Medieval**. Rio de Janeiro: INL, 1965.
- LEVÝ, J. **The Art of Translation**. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2011. v. 97

LEWIS, F. The Semiotic Horizons of Dawn in the Poetry of Ḥâfiz. Em: LEWISOHN, L. (Ed.). **Hafiz and the Religion of Love in Classical Persian Poetry**. [s.l: s.n.]. p. 251–277.

LEWIS, F. **Reading, writing and recitation: Sana’i and the origins of the Persian ghazal**. [s.l: s.n.].

LEWISOHN, L. The Religion of Love and the Puritans of Islam: Sufi Sources of Hafiz’s Anti-clericalism. Em: LEWISOHN, L. (Ed.). **Hafiz and the religion of love in classical Persian poetry**. Iran and the Persianate world. New paperback edition ed. London New York: I.B. Tauris, 2015.

LIBERA, A. DE. **Penser au Moyen Âge**. Paris: Éd. du Seuil, 2001.

LIMBERT, J. W. **Shiraz in the age of Hafez: the glory of a medieval Persian city**. Seattle: University of Washington Press, 2004.

LINDSAY, J. E. **Daily life in the medieval Islamic world**. 1. publ ed. Westport, Conn.: Greenwood Press, 2005.

LOSENSKY, P. Qit’a. Em: GREENE, R. et al. (Eds.). **The Princeton encyclopedia of poetry and poetics**. 4th ed ed. Princeton: Princeton University Press, 2012. p. 1136–1137.

MEISAMI, J. S. **Structure and meaning in medieval Arabic and Persian poetry: Orient pearls**. 1. publ ed. London: RoutledgeCurzon, 2003.

MEISAMI, J. S. The Panegyric Qaside in the Eastern Iranian World: Court Poetry in the Samanid and Ghaznavid Periods. Em: YARSHATER, E. (Ed.). **Persian lyric poetry in the classical era, 800-1500: ghazals, panegyrics and quatrains**. A history of Persian literature / founding editor: Ehsan Yarshater. Reprinted ed. London New York Oxford New Delhi Sydney: I.B. Tauris, 2020.

MELVILLE, C. **JÂME‘ AL-TAWÂRIK**, 2012. (Nota técnica).

MENOCAL, M. R. **The Arabic role in medieval literary history: a forgotten heritage**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2004.

MINER, E. On the Genesis and Development of Literary Systems: Part I. **Critical Inquiry**, v. 5, n. 2, p. 339–353, 1978.

MINER, E. **Poética Comparada**. Tradução: Angela Gasperin. [s.l.] Editora Universidade de Brasília, 1996.

MONGELLI, L. M. **Fremosos Cantares**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

MUKAŘOVSKÝ, J. **Aesthetic function, norm and value as social facts**. [s.l.] Ann Arbor, Dept. of Slavic Languages and Literature, University of Michigan, 1970.

NELSON, L. Spanish. Em: WIMSATT, W. K. (Ed.). **Versification: major language types: sixteen essays**. New York: Modern Language Association, 1972.

NIŞANYAN, S. **çingene - Nişanyan Sözlük**. Disponível em: <<https://www.nisanyansozluk.com/kelime/%C3%A7ingene>>. Acesso em: 2 jul. 2024.

NOURAI, A. **An Etymological Dictionary of Persian, English and Other Indo-European Languages**. Los Vegas, Nevada: Toplink Publishing, 2019.

OMIDSALAR, M. **JAMSHID ii. In Persian Literature**. Disponível em: <<https://iranicaonline.org/articles/jamsid-ii>>. Acesso em: 8 ago. 2024.

PADEN, W. D. **Occitan Poetry**. Princeton: Princeton University Press, , 2012a. (Nota técnica).

PADEN, W. D. Pastourelle. Em: GREENE, R. et al. (Eds.). **The Princeton encyclopedia of poetry and poetics**. 4th ed ed. Princeton: Princeton University Press, 2012b.

PAGLIARO, A.; BAUSANI, A. **La letteratura persiana**. [s.l.] Passerino, 1968.

QUILIS, A. **Métrica española**. 5. ed ed. Madrid: Alcalá, 1982.

RENARD, J. **Historical dictionary of Sufism**. Second edition ed. Lanham: Rowman & Littlefield, 2016.

ROBINSON, C. Ubi Sunt: Memory and Nostalgia in Taifa Court Culture. **Muqarnas**, v. 15, p. 20, 1998.

RUYMBEKE, C. VAN. Hellenistic Influences in Classical Persian Literature. Em: BRUIJN, J. T. P. DE (Ed.). **General introduction to Persian literature**. A history of Persian literature. London: I. B. Tauris, 2009.

SCHIMMEL, A. **A two-colored brocade: the imagery of Persian poetry**. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1992.

SCHIMMEL, A. **CHRISTIANITY vii. Christian Influences in Persian Poetry**. Disponível em: <<https://iranicaonline.org/articles/christianity-vii>>. Acesso em: 8 ago. 2024.

SEYED-GOHRAB, A. A. **Metaphor and imagery in Persian poetry**. Leiden ; Boston: Brill, 2011.

SEYED-GOHRAB, A. A. The Flourishing of Persian Quatrains. Em: YÂRSHÂTIR, I. (Ed.). **Persian lyric poetry in the classical era, 800-1500: ghazals, panegyrics and quatrains**. A history of Persian literature / founding editor: Ehsan Yarshater. Reprinted ed. London New York Oxford New Delhi Sydney: I.B. Tauris, 2020.

SPINA, S. **A Lirica Trovadoresca**. [s.l.] Edusp, 1996.

SPINA, S. **Manual de Versificação Romântica Medieval**. 2a. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

SPINA, S. **Do formalismo estético trovadoresco**. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

STEINGASS, F. J. **A comprehensive Persian-English dictionary: including the Arabic words and phrases to be met with in Persian literature ; being Johnsons and Richardson's Persian, Arabic & English dictionary**. London: Routledge, 1892.

STRIEDTER, J. **Literary structure, evolution, and value: Russian formalism and Czech structuralism reconsidered**. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1989.

THACKSTON, W. M. **An introduction to Persian**. Rev. 4th ed ed. Bethesda, MD: Ilex Publishers, 2009.

THIESEN, F. **A manual of classical Persian prosody: with chapters on Urdu, Karakhanidic, and Ottoman prosody**. Wiesbaden: O. Harrassowitz, 1982.

UTAS, B. Prosody: Meter and Rhyme. Em: BRUIJN, J. T. P. DE (Ed.). **General introduction to Persian literature**. A history of Persian literature. London: I. B. Tauris, 2009.

WALKER, J.; FENTON, P. **Sulaymân b. Dâwūd**, 1997. (Nota técnica).

WOMACK, K. Russian Formalism, the Moscow Linguistics Circle, and Prague Structuralism: Boris Eichenbaum (1886-1959), Jan Mukarovsky (1891-1975), Victor Shklovsky (1893-1984), Yuri Tynyanov (1894-1943), Roman Jakobson (1896-1982). Em: **Russian Formalism, the Moscow Linguistics Circle, and Prague Structuralism: Boris Eichenbaum (1886-1959), Jan Mukarovsky (1891-1975), Victor Shklovsky (1893-1984), Yuri Tynyanov (1894-1943), Roman Jakobson (1896-1982)**. [s.l.] Edinburgh University Press, 2002. p. 114–119.

YARSHATER, E. **ĠAZAL ii. CHARACTERISTICS AND CONVENTIONS**. Disponível em: <<https://www.iranicaonline.org/articles/gazal-2>>. Acesso em: 10 maio. 2024.

ZEHNALOVÁ, J. **THE CZECH STRUCTURALIST TRADITION AND TRANSLATION-RELATED SEMIOTIC TEXT ANALYSIS**. 2015.

ZIPOLI, R. Poetic Imagery. Em: BRUIJN, J. T. P. DE (Ed.). **General introduction to Persian literature**. A history of Persian literature. London: I. B. Tauris, 2009.

9

Apêndice

9.1

Esquema de transliteração

O esquema de transliteração utilizado neste trabalho é praticamente o mesmo que o estipulado pelo *Iranian Studies Journal*. A única alteração feita foi a de utilizar o acento circunflexo para marcar $\bar{}$, em vez de um macron. Ou seja, “â” em vez de “ā”. Este esquema oferece um bom meio termo no que tange a facilidade de leitura por leigos e praticidade na digitação, ainda mantendo certo rigor linguístico. De qualquer modo, o texto-fonte em persa está disponível na seção posterior.

| Alfabeto perso-árabe | Romanização | Pronúncia |
|----------------------|---------------|-----------|
| ا | ³⁷ | |
| ب | b | /b/ |
| پ | p | /p/ |
| ت | t | /t/ |
| س | s | /s/ |
| ج | j | /dʒ/ |
| چ | ch | /tʃ/ |
| ح | h | /h/ |
| خ | kh | /χ/ |
| د | d | /d/ |
| ذ | z | /z/ |

³⁷ O *alef* é uma consoante que “carrega” vogais quando posicionada no início de uma palavra – ver tabela de vogais.

| | | |
|---|----|-----|
| ر | r | /r/ |
| ز | z | /z/ |
| ژ | zh | /ʒ/ |
| س | s | /s/ |
| ش | sh | /ʃ/ |
| ص | s | /s/ |
| ظ | z | /z/ |
| ط | t | /t/ |
| ظ | z | /z/ |
| ع | ‘ | /ʔ/ |
| غ | q | /ɢ/ |
| ف | f | /f/ |
| ق | q | /g/ |
| 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 ; اِ | a | /æ/ |
| اِ ; اِ | e | /e/ |
| اُ ; اُو | o | /o/ |
| آ ; اِ | â | /ɑ:/ |
| و | u | /u:/ |
| ی | i | /i:/ |
| و | ow | /ow/ |
| ی | ey | /ej/ |

9.2

Textos fonte

9.2.1 Hafiz

9.2.1.1 Gazais

غزلیات

1.

۱

alâ yâ ayyohâ l-sâqi ader ka'san wa-nâwelhâ
ke 'eshq âsân nemud avval vali oftâd moshkelhâ

be buy-e nâfei kâxer sabâ zân torre bogshâyad
ze tâb-e ja'd-e moshkinash che xun oftâd dar delhâ

be mey sajâde rangin kon garat pir-e muqân guyad
ke sâlek bixabar nabwad ze râh o rasm-e manzelhâ

marâ dar manzel-e jânân che amn-e 'eysh chun har dam
jaras faryâd midârad ke barbandid mahmelhâ

naqd-e bâzâr-e jahân bengar o âzar-e jahân
gar shomâ râ na bas in sud o ziyân mâ râ bas

yâr bâ mâst che hâjat ke ziyâdat talabim
dowlat-e sohbat-e ân munes-e jân mâ râ bas

az dar-e khish khodâ râ be beheshtam maferest
ke sar-e kuy-e to az kown o makân mâ râ bas

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

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

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

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

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

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

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

agar ân tork-e shirâzi be dast ârad del-e mâ-râ
be khâl-e hendu-yash bakhsham samarqand o bokhârâ-râ

bedeh sâqi mey-ye bâqi ke dar jannat nakhâhi yâft
kenâr-e âb-e roknâbâd o golgasht-e mosallâ-râ

faqân kin luliyân-e shukh-e shirinkâr-e shahrâshub
chonân bordând sabr az del ke torkân khân-e yaqmâ-râ

ze 'eshq-e nâtamâm-e mâ jamâl-e yâr mostaqnist
be âb o rang o khâl o khat che hâjat ruy-e zibâ-râ

man az 'ân hosn-e ruz-afzun ke yusof dâsht dânestam
ke 'eshq az parde-ye 'esmat borun ârad zoleykhâ-râ

agar doshnâm farmâ'i v-agar nefrin do'â guyam
javâb-e talkh mizibad lab-e la'l-e shekarkhâ-râ

nasihat gush kon jânâ ke 'az jân dust-tar dârand
javânân-e sa'âdatmand pand-e pir-e dâna-râ

hadis az motreb o mey gu vo râz-e dahr kamtar ju
ke kas nagshud o nagshâyad be hekmat 'in mo'ammâ-râ

qazal gofti o dor softi biyâ vo khosh bekhân hâfez
ke bar nazm-e to afshânad falak 'egd-e sorayyâ-râ

اگر آن تُرک شیرازی به دست آرد دل ما را
به خال هندویش بَخشم سمرقند و بُخارا را

بده ساقی می باقی که در جَنَّت نخواهی یافت
کنار آب رُکن آباد و گُلگشت مُصَلّا را

فغان کاین لولیان شوخ شیرین کار شهر آشوب
چنان بردند صبر از دل، که تُرکان خوانِ یغما را

ز عشقِ ناتمام ما جمالِ یار مُستغنی است
به آب و رنگ و خال و خط چه حاجت روی زیبا را

مَنْ از آن حُسن روز افزون که یوسف داشت دانستم
که عشق از پردهٔ عِصمت برون آرد زُلیخا را

اگر دشنام فرمایی و گَر نفرین، دعا گویم
جواب تلخ می زبید لبِ لعلِ شکرخا را

نصیحت گوش کن جانا که از جان دوست تر دارند
جوانانِ سعادت مند پندِ پیرِ دانا را

حدیث از مُطرب و می گو و راز دهر کمتر جو
که کس نَگشود و نَگشاید به حکمت این مُعَمّا را

غزل گفتی و دُر سُنفتی بیا و خوش بخوان حافظ
که بر نظم تو آفشانَد فَلاک عِقدِ ثریّا را

shekofte shod gol-e hamra o gasht bolbol mast
 salâ-ye sarkhoshi ey sufiân vakht parast

asâs-e towbe ke dar mohkami che sang nemud
 bebin ke jâm-e zozaji che torfeash beshekast

biâ bade ke dar bârgâh-e esteqnâ
 che pâsbân o che soltân che hushiyar o che mast

az in robot-e do-dar chun zarurat ast rahil
 ravâq o taq-e ma'ishat che sar boland o che past

maqam-e 'eish moyassar nemishavad biranj
 bali be hokm-e balâ basteând 'ahd-e alast

be hast o nist maranjân zami o khosh mibâsh
 ke nistist saranjâm har kamâl ke hast

shukuh-e âsefi o asb bâd o manteq-e teyr
 be bâd raft o az u khâje hich nabast

be bâl o par marav az rah ke tir-e partâbi
 havâ gereft zamâni vali be khâk neshast

zabân-e kalk-e to hafez che shokr-e ân guyad
 ke gofte-ye sokhanat mibarand dast be dast

شکفته شد گل حمرا و گشت بلبل مست
 صلاى سرخوشى اى صوفیان باده پرست

اساس توبه که در محکمی چو سنگ نمود
 ببین که جام زجاجی چه طرفه‌اش بشکست

بیار باده که در بارگاه استغنا
 چه پاسبان و چه سلطان چه هوشیار و چه مست

از این رباط دودر چون ضرورت است رحیل
 رواق و طاق معیشت چه سر بلند و چه پست

مقام عیش میسر نمی‌شود بی‌رنج
 بلی به حکم بلا بسته‌اند عهد الست

به هست و نیست مرانجان ضمیر و خوش می‌باش
 که نیستیست سرانجام هر کمال که هست

شکوه آصفی و اسب باد و منطق طیر
 به باد رفت و از او خواجه هیچ طرف نیست

به بال و پر مرو از ره که تیر پرتابی
 هوا گرفت زمانی ولی به خاک نشست

زبان کلک تو حافظ چه شکر آن گوید
 که گفته سخنت می‌برند دست به دست

zolf âshfte vo khey karde vo khandân lab o mast
pirhan châk o qazal khân o sorâhi dar dast

nargesash ‘arbade jui o labash afsus konâm
nim shab dush be bâlin-e man âmad benshast

sar farâ gush-e man âvard be âvaz-e hazin
goft key ‘asheq-e dirine-ye man khâbat hast

‘arefî râ ke chonin saqr-e shabgir dahand
kâfer-e ‘eshq bovad gar nashavad bâde parast

berav ey zâhed o bar dordkeshân khorde magir
ke nadând joz in tohfe be mâ ruz-e alast

ân che u rikht be peymâne-ye mâ nushidim
agar az khamr-e behesht ast vagar bâde-ye mast

khande-ye jâm-e mey o zolf gere gir negâr
ey basâ tobe ke chon tobe-ye hâfez beshekast

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

نرگش عربده جوی و لبش افسوس کنان
نیم شب دوش به بالین من آمد بنشست

سر فرا گوش من آورد به آواز حزین
گفت ای عاشق دیرینه من خوابت هست

عاشقی را که چنین باده شبگیر دهند
کافر عشق بود گر نشود باده پرست

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

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

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

berav be kâr-e khod ey vâ'ez in che faryâd ast
marâ fotâd del az rah torâ che oftâd ast

meân-e u ke khodâ âfarida ast az hich
daqiqâest ke hich âfarida nagshâd ast

ba kâm tâ narasânad marâ labash chun nây
nasihat-e hame 'âlam ba gush-e man bâd ast

gadâ-e ku-e to az hasht khold mostaqnist
asir-e 'eshq-e to az har do 'âlam âzâd ast

agar che masti-e 'eshqam kharâb kard vali
asâs-e hasti-e man zân kharâb âbâd ast

delâ manâl ze bidâd o jowr-e yâr ke yâr
torâ nasib hamin kard o in az ân dâd ast

berav fasâna makhân o fosun madam hâfez
kaz in fasâna o afsun marâ basi yâd ast

برو به کار خود ای و اعظ این چه فریادست
مرا فتاد دل از ره تو را چه افتادست

میان او که خدا آفریده است از هیچ
دقیقه‌ایست که هیچ آفریده نگشادست

به کام تا نرساند مرا لبش چون نای
نصیحت همه عالم به گوش من بادست

گدای کوی تو از هشت خلد مستغنیست
اسیر عشق تو از هر دو عالم آزادست

اگر چه مستی عشقم خراب کرد ولی
اساس هستی من زان خراب آبادست

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

برو فسانه مخوان و فسون مدم حافظ
کز این فسانه و افسون مرا بسی یادست

alminnatolillah ke dar-e meykade bâzast
 zân ru ke marâ bar dar-e u ruy-e niyâzast

khumhâ hame dar jush o khorushand ze masti
 vân mey ke dar ânjâst haqiqat na majâzast

az vey hame masti o qorurast o takabbur
 vaz mâ hama bichârâgi o 'ajz o niyâzast

râzi ke bar-e qayr nagoftim o naguyim
 bâ dust beguyim ke u mahram-e râzast

bâr-e del-e majnun o kham-e torra-e leyli
 rokhsâra-e mahmud o kaf-e pâ-y-e ayâzast

bardukhteam dide cho bâz az hama 'âlam
 tâ dide-ye man bar rokh-e zibâ-e to bâzast

dar ka'ba-e kuy-e to har ân kas ke biâyad
 az qeble-ye abru-e to dar 'eyn-e namâzast

ey majlesiân suz-e del-e hâfez-e meskin
 az sham' bepursid ke dar suz o gudâzast

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

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

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

رازی که بر غیر نگفتیم و نگوییم
 با دوست بگوییم که او محرم راز است

بار دل مجنون و خم طره لیلی
 رخساره محمود و کف پای ایاز است

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

برو فسانه مخوان و فسون مدم حافظ
 کز این فسانه و افسون مرا بسی یادست

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

agar che bâda farah-baksh o bâdu gul-biz ast
be bâng-e chang makhor mey ke mohtaseb tiz ast

sorâhi' i o harifi garat be chang oftad
be 'aql nush ke ayyâm fetna angiz ast

dar âstin-e muraqqa' peyâle penhân kon
ke hamchow cheshm-e sorâhi zamâne khun-riz ast

be âb-e dide beshu'im kherqa-hâ az mey
ke mowsim-e wara' o rozgâr-e parhiz ast

majuy 'eysh-e khosh az dowr-e bâzhgun-e sepehr
kih sâf-e in sar-e khom jomle dordi âmiz ast

sepehr-e bar shuda parvezanist khun afshân
ke riza'ash sar-e kasrâ o tâj-e parviz ast

'irâq o fârs gerefti be she'r-e khosh hâfez
biyâ ke nowbat-e baghdâd o vaqt-e tabriz ast

اگر چه باده فرح بخش و باد گل‌بیز است
به بانگِ چنگِ مخور می که محتسب تیز است

صُراحی و حریفی گرت به چنگ افتد
به عقل نوش که ایام، فتنه انگیز است

در آستین مُرَقَّع، پیاله پنهان کن
که همچو چَشِمِ صُراحی زمانه خون‌ریز است

به آبِ دیده بشویم خرقه‌ها از می
که موسمِ ورع و روزگارِ پرهیز است

مجوی عیش خوش از دور باژگون سپهر
که صاف این سرِ خُم جمله دُردی آمیز است

سپهر برشده، پرویز نیست خون افشان
که ریزه‌اش سرِ کسری و تاجِ پرویز است

عراق و فارس گرفتگی به شعر خوش حافظ
بیا که نوبتِ بغداد و وقتِ تبریز است

‘ayb-e rendan makon ay zâhid-e pâkiza seresht
 ke gonâh-e degarân bar to nakhâhand nevesht

man agar nikam o gar bad tu berow khod râ bâsh
 har kasi ân diravad ‘âqibat-e kâr ke kesht

hame kas tâleb-e yârând che hushyâr o che mast
 hame jâ khâna-ye ‘eshq ast che masjid che kenehst

sar-e taslim-e man o khesht-e dar-e meykada-hâ
 moda’i gar nakonad fahm-e sokhan gu sar o khesht

nâ omidam makon az sâbeqa-ye lotf-e azal
 tu pas-e parda che dâni ke ke khub ast o ke zesht

na man az parda-yi taqwa bih dar uftâdam o bas
 pidaram nîz bihisht-i abad az dast behesht

hâfizâ roz-e ajal gar be kaf âri jâmi
 yak-su az kuy-i kharâbat barandat be behesht

عیب رندان مکن ای زاهد پاکیزه سرشت
 که گناه دگران بر تو نخواهند نوشت

من اگر نیکم و گر بد تو برو خود را باش
 هر کسی آن درود عاقبت کار، که کشت

همه کس طالب یارند چه هشیار و چه مست
 همه جا خانه عشق است چه مسجد چه کنشت

سر تسلیم من و خشت در میکرده‌ها
 مدعی گر نکند فهم سخن گو سر و خشت

ناامیدم مکن از سابقه لطف ازل
 تو پس پرده چه دانی که که خوب است و که زشت

نه من از پرده تقوا به در افتادم و بس
 پدرم نیز بهشت ابد از دست بهشت

حافظا روز اجل گر به کف آری جامی
 یک سر از کوی خرابات بَرندت به بهشت

sâlhâ del talab-e jâm-e jam az mâ mikard
 ân che khod dâsht ze bigâna tamannâ mikard

gowhari kaz sadaf-e kown o makân birunast
 talab az gumshodagân-e rah-e daryâ mikard

moshkel-e khish bar-e pir-e moqân bordam dush
 ku be ta'yid-e nazar hall-e mo'ammâ mikard

didamash khorram o khoshdel qadah-e bâde be dast
 vandâr ân âyine sad gune tamâshâ mikard

goftam in jâm-e jahânbin ba to key dâd hakim
 goft ân ruz ke in gumbad-e minâ mikard

goft ân yâr kaz u gasht sar-e dâr boland
 jormash in bud ke asrâr howeydâ mikard

fayz-e ruh-ul-qudus ar bâz madad farmâyad
 digarân ham bokonand ân che masihâ mikard

goftamash zulf-e zenjir botân az pey-e chist
 goft hâfez gelei az del-e sheydâ mikard

سال‌ها دل طلب جام جم از ما می‌کرد
 وان چه خود داشت ز بیگانه تمنا می‌کرد

گوهری کز صدف کون و مکان بیرون است
 طلب از گمشدگان لب دریا می‌کرد

مشکل خویش بر پیر مغان بردم دوش
 کو به تأیید نظر حل معما می‌کرد

دیدمش خرم و خندان قدح باده به دست
 و اندر آن آینه صد گونه تماشا می‌کرد

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

گفت آن یار کز او گشت سر دار بلند
 جرمش این بود که اسرار هویدا می‌کرد

فیض روح القدس از باز مدد فرماید
 دیگران هم بکنند آن چه مسیحا می‌کرد

گفتمش سلسله زلف بتان از پی چیست
 گفت حافظ گله‌ای از دل شیدا می‌کرد

khosh âmad gol o az ân khosh-tar nabâshad
ke dar dastat bejuz sâghar nabâshad

zamân-e khoshdeli daryâb o dor yâb
ke dâyim dar sadaf gowhar nabâshad

ghanimat dân o may khor dar golestân
ke gul tâ hafta-ye dîgar nabâshad

ayâ por-la'l karda jâm-e zarrin
bebakhshâ bar kasi kash zar nabâshad

biyâ ey sheykh o az khom-khâne-ye mâ
sharâbi khor ke dar kowsar nabâshad

beshuy owrâq agar hamdars-e mâ'i
ke 'elm-e 'eshq dar daftar nabâshad

ze man benyush o del dar shâhedi band
ke hosnash baste-ye zevar nabâshad

sharâbi be-khomâram bakhsh yâ rab
ke bâ vey dard-e sar nabâshad

kasi girad khatâ bar nazm-e hâfez
ke hichash lotf dar gowhar nabâshad

man az jân bande-ye soltân owaysam
agarchih yâdash az châkar nabâshad

batâj-e 'âlam-ârayash ke khorshid
chunin zibande-ye afsar nabâshad

خوش آمد گل وز آن خوشتر نباشد
که در دستت به جز ساغر نباشد

زمان خوشدلی دریاب و در یاب
که دایم در صدف گوهر نباشد

غنیمت دان و می خور در گلستان
که گل تا هفته دیگر نباشد

ایا پُر لعل کرده جام زَرین
ببخشا بر کسی کِش زر نباشد

بیا ای شیخ و از خُمخانه ما
شرابی خور که در کوثر نباشد

بشوی اوراق اگر همدرس مایی
که علم عشق در دفتر نباشد

ز من بنیوش و دل در شاهدهی بند
که حُسنش بسته زیور نباشد

شرابی بی خمارم بخش یا رب
که با وی هیچ دردِ سر نباشد

کسی گیرد خطا بر نظم حافظ
که هیچش لطف در گوهر نباشد

من از جان بنده سلطان اوایسم
اگر چه یادش از چاکر نباشد

به تاج عالم آرایش که خورشید
چنین زببنده افسر نباشد

yâri andar kas nemibinim yârânâ che shod
dusti key âkher âmad dustdârânâ che shod

âb-e heyvân tiragun shod khezr-e farrokhpey kojâst
gol begasht az rang-e khod bâd-e bahârânâ che shod

kas namiguyad ke yâri dâsht haqq-e dusti
haqshenâsânâ che hâl oftâd yârânâ che shod

shahr-e yârân bud o khâk-e mehrbânân in diyâr
mehrânî key sarâmad shahryârânâ che shod

la'li az kân-e muruvvat barnayâmad sâlhâst
tâbesh-e khorshid o sa'i-e bâd o bârânâ che shod

guy-e tofîq o karâmat dar meymân afgandeand
kas be meydân dar nemiâyad sovârânâ che shod

sad hezârân gol shokoft o bâng-e murqi barnakhâst
'andalibânâ che pish âmad hezârânâ che shod

zohre sâzi khosh namisâzad magar 'udash besukht
kas nadârad zowq-e masti meygosârânâ che shod

hâfez asrâr-e elâhi kas namidânad khamosh
az ke mipursi ke dowr-e ruzgârânâ che shod

یاری اندر کس نمی‌بینیم یاران را چه شد
دوستی کی آخر آمد دوستداران را چه شد

آب حیوان تیره گون شد خضر فرخ پی کجاست
خون چکید از شاخ گل باد بهاران را چه شد

کس نمی‌گوید که یاری داشت حق دوستی
حق شناسان را چه حال افتاد یاران را چه شد

لعلی از کان مروت برنیامد سال‌هاست
تابش خورشید و سعی باد و باران را چه شد

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

گوی توفیق و کرامت در میان افکنده‌اند
کس به میدان در نمی‌آید سواران را چه شد

صد هزاران گل شکفت و بانگ مرغی برخواست
عندلیبان را چه پیش آمد هزاران را چه شد

زهره سازی خوش نمی‌سازد مگر عودش بسوخت
کس ندارد ذوق مستی میگساران را چه شد

حافظ اسرار الهی کس نمی‌داند خموش
از که می‌پرسی که دور روزگاران را چه شد

shab-e qadr ast o tay shod nâma-e hajr
salâmun fihe hattâ matla'e l-fajr

delâ dar 'âsheqi sâbetqadam bâsh
ke dar in rah nabâshad kâr-e bi'ajr

man az rendi naxâham kard tobe
wa-law âđaytani bi-l-hijri wa-l-hajr

delam raft o nadidam ruy-e deldâr
feqân az in tatâvul âh az in zajr

barây ey sobh-e roshandel khodârâ
ke bas târik mibinam shab-e hajr

vafâ khâhi jafâkash bâsh hâfez
fa'inna l-ribha wa-l-xusrâna fi l-tajr

شب قدر است و طی شد نامه هجر
سلامّ فيه حتی مطلع الفجر

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

من از رندی نخواهم کرد توبه
ولو آذیتنی بالهجر والحجر

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

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

گ وفا خواهی جفاکش باش حافظ
فإنّ الربح و الخسران فی التجر

gol 'ezâri ze golestân-e jahân mâ râ bas
zin chaman sâye-e ân sarv-e chamân mâ râ bas

man o hamsobatiye ahle riyâ dur-am bâd
az gerânân-e jahân ratl-e gerân mâ râ bas

qasr-e ferdows be padashe 'amal mibakhshand
mâ ke rendim o gedâ deyr-e moqân mâ râ bas

beneshin bar lab-e juy o gozar-e 'omr bebin
kin eshârat ze jahân-e gozarân mâ râ bas

naqd-e bâzâr-e jahân bengar o âzar-e jahân
gar shomâ râ na bas in sud o ziyân mâ râ bas

yâr bâ mâst che hâjat ke ziyâdat talabim
dowlat-e sohbat-e ân munes-e jân mâ râ bas

az dar-e khish khodâ râ be beheshtam maferest
ke sar-e kuy-e to az kown o makân mâ râ bas

hâfez az mashrab-e qesmat gele na ensâfist
tab' chon âb o qazalhây-e ravân mâ râ bas

عذاری ز گلستان جهان ما را بس
زین چمن سایه آن سرو روان ما را بس

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

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

نشین بر لب جوی و گذر عمر ببین
کاین اشارت ز جهان گذران ما را بس

نقد بازار جهان بنگر و آزار جهان
گر شما را نه بس این سود و زیان ما را بس

ر با ماست چه حاجت که زیادت طلبیم
دولت صحبت آن مونس جان ما را بس

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

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

dush bâ man goft penhân kârdâni tizhush
vaz shoma penhân neshâyad kard ser-e mey forush

goft âsan gir bar khod kârâni kaz ruy-e tabh
sakht migardad jahân bar mardoman sakht kush

vân gahm dar dâd jâmi kaz foruqash bar falak
zohre dar raqs âmad o barbat zanân migoft nush

bâ del-e khunin lab-e khandân biyâvar hamche jâm
ney garat zakhmi resid âyi cho chang andar

tâ nagardi âshne parde ramzi neshanuyi
gush nâmohram nabâshad jâyi-e peyqam-e soroush

gush kon pand ey pesar vaz bahr danim qam makhor
goftamat chun dar hadisi gar tavani dasht hush

bar basat nakte dânnân khodforush shart nist
ya sakhan dâste gu ey mard 'aqel ya khamush

sâqiâ mey deh ke rendihâyi-e hâfez fahm kard
âsef sâhb qarân jorm bekhosh 'eyb push

دوش با من گفت پنهان کاردانی تیز هوش
وز شما پنهان نشاید کرد سر می فروش

گفت آسان گیر بر خود کارها کز روی طبع
سخت می‌گردد جهان بر مردمان سخت‌کوش

وان گهم در داد جامی کز فروغش بر فلک
زهره در رقص آمد و بربط زنان می‌گفت نوش

با دل خونین لب خندان بیاور همچو جام
نی گرت زخمی رسد آبی چو چنگ اندر خروش

تا نگردی آشنا زین پرده رمزی نشنوی
گوش نامحرم نباشد جای پیغام سروش

گوش کن پند ای پسر وز بهر دنیا غم مخور
گفتمت چون در حدیثی گر توانی داشت هوش

بر بساط نکته دانان خودفروشی شرط نیست
یا سخن دانسته گو ای مرد عاقل یا خموش

ساقیا می ده که رندی‌های حافظ فهم کرد
آصف صاحب قرآن جرم بخش عیب پوش

mozhde-ye vasl-e to ku kaz sar-e jân barkhizam
tâyir-e quds-am o az dâm-e jahân barkhizam

be valâ-ye to ke gar bande-ye khwisham khwâni
az sar-e khâjagi-ye kown o makân barkhizam

yâ rab az abr-e hedâyat berasân bârâni
pishtar zân ke cho garde ze meyân barkhizam

bar sar-e torbat-e man bâ mey o motreb beneshin
tâ ba buyat ze lahad raqskonân barkhizam

khiz o bâlâ binamâ ey bot-e shirinharakât
kaz sar-e jân o jahân dastfishân barkhizam

garche piram to shabi tang dar â'usham kash
tâ sahangah ze kenâr-e to javân barkhizam

ruz-e margam nafasi mohlat-e didâr bedeh
tâ cho hâfez ze sar-e jân o jahân barkhizam

مژده وصل تو کو کز سر جان برخیزم
طایر قدسم و از دام جهان برخیزم

به ولای تو که گر بنده خویشم خوانی
از سر خواجگی کون و مکان برخیزم

یا رب از ابر هدایت برسان بارانی
پیشتر زان که چو گردی ز میان برخیزم

بر سر تربت من با می و مطرب بنشین
تا به بویت ز لحد رقص کنان برخیزم

خیز و بالا بنما ای بت شیرین حرکات
کز سر جان و جهان دست فشان برخیزم

گر چه پیرم تو شبی تنگ در آغوشم کش
تا سحرگه ز کنار تو جوان برخیزم

روز مرگم نفسی مهلت دیدار بده
تا چو حافظ ز سر جان و جهان برخیزم

biâ tâ gol barafshânim o mey dar sâqar andâzim
falakrâ saqf bishkâfim o tarhi now dar andâzim

agar qam lashkar angizad ke khun-e 'âsheqân rizad
man o sâqi ba ham tâzim o bunyâdash barandâzim

sharâb-e arqavânirâ golâb andar qadah rizim
nasim-e 'atrgardânâ shekar dar mejmar andâzim

cho dar dastast rudi khosh bezan mutreb surudi khosh
ke dastafshân qazal khânim o pâkubân sar andâzim

sabâ khâk-e vojûd-e mâ badân 'âli janâb andâz
bovad kân shâh-e khubânâ nazar bar manzar andâzim

yaki az 'aql milâfad yaki tâmât mibâfad
biâ kin dâvarihârâ be pish-e dâvar andâzim

behesht-e 'adn agar khâhi biâ bâ mâ be meyhâne
ke az pây-e khomat ruzi ba howz-e kowsar andâzim

sukhandâni o khoshkhâni namivarzand dar shirâz
biâ hâfiz ke tâ khodrâ be mulki digar andâzim

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

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

شراب ارغوانی را گلاب اندر قدح ریزیم
نسیم عطرگردان را شکر در مجمر اندازیم

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

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

یکی از عقل می لافد یکی طامات می یافد
بیا کاین داوری‌ها را به پیش داور اندازیم

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

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

subhast sâqiâ qadahi pursharâb kon
dowr-e falak darang nadârad shetâb kon

zân pishtar ki 'âlam-i fânî shawad xarâb
mârâ zi jâm-i bâda-i gulgûn xarâb kun

khoshid-e mey ze mashreq-e sâyar tolu' kard
gar barg-e 'eysh mitalabi tark-e khâb kun

ruzi ke charkh az gel-e mâ kôzahâ konad
zenhâr-e kâsa-e sar-e mâ porsharâb kun

mâ mard-e zohd o towba o tâmât nistim
bâ mâ ba jâm-e bâde-e sâfi khetâb kon

kâr-e savâb bâdaparastist, hâfizâ
barkhiz o 'azm-e jazm ba kâr-e savâb kun

صبح است ساقیا قدحی پر شراب کن
دور فلک درنگ ندارد شتاب کن

زان پیشتر که عالم فانی شود خراب
ما را ز جام باده گلگون خراب کن

خورشید می ز مشرق ساغر طلوع کرد
گر برگ عیش می طلبی ترک خواب کن

روزی که چرخ از گل ما کوزه ها کند
زنهار کاسه سر ما پر شراب کن

ما مرد زهد و توبه و طامات نیستیم
با ما به جام باده صافی خطاب کن

کار صواب باده پرستت حافظا
برخیز و عزم جزم به کار صواب کن

ey dust del az jafâ-ye doşman darkash
ba ru-ye neku sharâb-e rushan darkash

ba ahl-e honar gui garibân begoshâi
vaz nââhlân tamâm-e dâman darkash

ای دوست دل از جفای دشمن درکش
با روی نکو شراب روشن درکش

با اهل هنر گوی گریبان بگشای
وز ناهلان تمام دامن درکش

mâhi ke nazir-e khod nadârad be jamâl
 chun jame ze tan barkeshid ân meshkin jâl
 dar sine delash ze nazâki betvân did
 manande-ye sang khare-ye dar âb-e zolâl

ماهی که نظیر خود ندارد به جمال
 چون جامه ز تن برکشد آن مشکین خال
 در سینه دلش ز نازکی بتوان دید
 ماندهٔ سنگ خاره در آب زلال

ân beh ke ze jâm-e bâda del shâd konim
vaz âmade-o gozashte kam yâd konim

vin âriyati ravân-e zendâni râ
yek lahze ze band-e aql âzâd konim

آن به که ز جام باده دل شاد کنیم
وز آماده و گذشته کم یاد کنیم

وین عاریتی روان زندانی را
یک لحظه ز بند عقل آزاد کنیم

biya beneshin maraw dar khâb emshab
del-e mâ râ dami dar yâb emshab
ze nur-e ruy-e khod mâ râ barâfruz
ke khosh bâshad shab mahtâb emshab
besâz az ruy yâri bâ qaribân
cho ‘omr az pish-e ma mashtâb emshab
cho cheshm kheshtan khosh bash bâ mâ
cho zolf khod marow dar tâb emshab
be bâdam barmade chon khak-e kuyiat
bezan bar âtesh-e eshq âb emshab
cherâ mâ râ chonin midâri ey dust
ze âb-e dide dar gharqâb emshab
marâ kâm az jahân bâri barâyad
garat binam dami dar khâb emshab

بیا بنشین مرو در خواب امشب
دل ما را دمی دریاب امشب
ز نور روی خود ما را برافروز
که خوش باشد شب مهتاب امشب
بساز از روی یاری با غریبان
چو عمر از پیش ما مشتاب امشب
چو چشم خویشتن خوش باش با ما
چو زلف خود مرو در تاب امشب
به بادم برآمده چون خاک کویت
بزن بر آتش عشق آب امشب
چرا ما را چنین می داری ای دوست
ز آب دیده در غرقاب امشب
مرا کام از جهان باری برآید
گرت بینم دمی در خواب امشب

in bâgh-e jahân bengar tâ bâz che bâr ârad
 tâ bakht ke râ digar zin jomla bakâr ârad

tâ bâz ke mey nushad az jân-e shab-e hastî
 tâ bâz ke râ sobhi dar ranj-e khomâr ârad

tâ pây-e ke andâzad dar dâm-e balâ dowrân
 tâ dast-e ke râ digar naqsh o negâr ârad

tâ naghma-ye dâwudi dar gush-e ke andâzad
 tâ jân-e ke râ digar dar nâle-ye zâr ârad

tâ chand ‘azizân râ dar khâk neshânad bâz
 tâ chand za’ifân râ digar beshumâr ârad

tâ bâgh-e omid-e ke az lâle bebâr âyad
 tâ golban-e bakht-e ke yaksar hama khâr ârad

az takht-e baqâ tâ chand kas râ fekand dar chah
 tâ akhtar-e bakht-e ke digar begudâr ârad

این باغ جهان بنگر تا باز چه بار آرد
 تا بخت که را دیگر زین جمله به کار آرد

تا باز که می نوشد از جان شب هستی
 تا باز که را صبحی در رنج خمار آرد

تا پای که اندازد در دام بلا دوران
 تا دست که را دیگر در نقش و نگار آرد

تا نغمه ی داودی در گوش که اندازد
 تا جان که را دیگر در ناله ی زار آرد

تا چند عزیزان را در خاک نشانند باز
 تا چند ضعیفان را دیگر به شمار آرد

تا باغ امید که از لاله به بار آید
 تا گلبن بخت که یکسر همه خار آرد

از تخت بقا تا چند کس را فکند در چّه
 تا اختر بخت که دیگر به گذار آرد

in jowr o jafây-e charkh tâ chand
dârad del-e khâs o ‘âm dar band

az hadesay-e zamâne bâri
bikh-e shajar-e omid barkand

az bâgh-e del-e jahân to guyi
har barg be gosha-ye parâkand

sarv-e chaman murâd-e jân-hâ
dast-e setamash ze pâ biyafkand

faryâd zih dast-e charkh faryâd
bidâd be jân-e mâ begu chand

vin del che konam ke az ‘azizân
bâ dard o gham-e to nashnavad pand

vin gush-e zamânash to guyi
kaz panbay-e ghaflatash biyâkand

این جور و جفای چرخ تا چند
دارد دل خاص و عام در بند

از حادثه ی زمانه باری
بیخ شجر امید برکند

از باغ دل جهان تو گویی
هر برگ به گوشه ای پراکند

سرو چمن مراد جانها
دست ستمش ز پا بیفکند

فریاد ز دست چرخ فریاد
بیداد به جان ما بگو چند

وین دل چه کنم که از عزیزان
ا درد و غم تو نشنود پند

وین گوش زمانه اش تو گویی
کز پنبه ی غفلتش بیاکند

ey barde âtesh-e rokh-e to âb o rang-e gol
 bâ ru-ye to cherâ bovadam râh su-ye gol

bâ nakhat do zolf-e to ‘anbar che mikonam
 bâ ru-ye to kojâ barm ey dūst bu-ye gol

zân ru ke nist dar gol-e khosh bu vafâ besi
 ‘eybi bovad azim chonin ast ju-ye gol

key gol bar âvard cho labat qonche ey degar
 âb-e heyât agar rud ey jân be ju-ye gol

ای برده آتش رخ تو آب و رنگ گل
 با روی تو چرا بودم راه سوی گل

با نکهت دو زلف تو عنبر چه می کنم
 با روی تو کجا برم ای دوست بوی گل

زان رو که نیست در گل خوش بو وفا بسی
 عیبی بود عظیم چنین است خوی گل

کی گل برآورد چو لبت غنچه ای دگر
 آب حیات اگر رود ای جان به جوی گل

dar javâni qadr-e khod nashnâkhtim
 in zamân hâsel che chon dar bâkhtim
 chon gozasht az mâ cho bâd-e sobhdam
 nik o bad râ in zamân beshnâkhtim
 ey basâ mory-e havasrâ kaz havâ
 dar sar-e dâm-e do zulf andâkhtim
 sar bara'nâi meydân-e bustân
 bar sahy-e sarv-e chaman afrâkhtim
 bâ botân dar 'arsa-e shatranj-e 'eshq
 ey basâ nard-e hawas kân bâkhtim
 bas be meydân-e malâhat dar jahân
 bâra-e ommid-e delrâ tâkhtim
 az jawâni shâx o bargi chon namând
 bâ shab-e deyjur-e piri sâkhtim

در جوانی قدر خود نشناختم
 این زمان حاصل چه چون در باختم
 چون گذشت از ما چو باد صبحدم
 نیک و بد را این زمان بشناختم
 ای بسا مرغ هوس را کز هوا
 در سر دام دو زلف انداختم
 سر به رعنائی میان بوستان
 بر سهی سرو چمن افراختم
 با بتان در عرصه شطرنج عشق
 ای بسا نرد هوس کان باختم
 بس به میدان ملاحظت در جهان
 باره امید دل را تاختم
 از جوانی شاخ و برگی چون نماند
 با شب دیجور پیری ساختم

hanuz az badey-e vasl-e to mastam
 ke megirad be jâmi bâz dastam
 cho chasm-e nâtavânat nâtavânam
 cho la'1-e mey parastat mey parastam
 zih bâd-e şobhdam har dam payâmî
 bih nazd-e yâr-e mushkîn mo ferestam
 ke az buy-e say-e zolftan negâra
 be sân-e âhûy-e tâtâri hastam
 ze pâ oftâda-am az dast-e hejrân
 begîr âkhar ze vaşl-e khish dastam
 man âshoftay-e bedel o del o jân
 bih dâm-i zulf o sawdây-i tu bastam
 be hejrân ze dîda khun gushay
 be dâm-e zolf kardî pây bastam
 be del bûdam ze gham besyâr bârî
 beḡamdellâh kaz ân gham bâz rastam

هنوز از باده وصل تو مستم
 که می‌گیرد به جامی باز دستم
 چو چشم ناتوانت ناتوانم
 چو لعل می پرستنت می پرستم
 ز باد صبحدم هر دم پیامی
 به نزد یار مشکین مو فرستم
 که از بوی سر زلفت نگارا
 به سان آهوی تاتار هستم
 ز پا افتاده‌ام از دست هجران
 بگیر آخر ز وصل خویش دستم
 من آشفته بی‌دل دل و جان
 به دام زلف و سودای تو بستم
 به هجرانم ز دیده خون گشادی
 به دام زلف کردی پای بستم
 به دل بودم ز غم بسیار باری
 بحمدالله کز آن غم باز رستم

tadbir o savâb az del khosh bâyard jast
sarmâye 'âfiyat kafâfist nakhost

shamshir qavi nyâyad az bâzu-ye sost
iani ze del shekaste tadbir dorost

تدبیر و صواب از دل خوش باید جست
سرمایه عافیت کفافیست نخست

شمشیر قوی نیاید از بازوی سست
یعنی ز دل شکسته تدبیر درست

gol rafte vedâ' gol ze jân bâyad kard
 az khalq-e jahân marâ nahân bâyad kard

kanji o ketâbi o negar o lab-e jâm
 darkhor cho chenin ast chonân bayâd kard

گل رفت وداع گل ز جان باید کرد
 از خلق جهان مرا نهان باید ک

کنجی و کتابی و نگار و لب جام
 درخور چو چنین است چنان باید کرد

tadbir o savâb az del khosh bâjad jast
sarmâye ‘âfiyat kafâfist nakhost

shamshir qavi nyâyad az bâzu-ye sost
iani ze del shekaste tadbir dorost

تدبیر و صواب از دل خوش باید جست
سرمایه عاقبت کفایت نخست

شمشیر قوی نیاید از بازوی سست
یعنی ز دل شکسته تدبیر درست

man dush qazâ yâr o qadr poshtam bud
nâranj zanaxdân-e to dar meshtam bud

didam ke hami gazam lab-e shirinash
az khâb paridam sar'ângoshtam bud

من دوش قضا یار و قدر پشتم بود
نارنج زرخدان تو در مشتم بود
دیدم که همی گزم لب شیرینت
از خواب پریدم سرانگشتم بود

shirâz khosh ast khaza dar fasl-e bahâr
vângah lab-e juy o lab-e jâm o lab-e yar

âvâz-e daf o chang o ney o ‘oud o rabâb
inhâ hame bâ negâraki shirin kêr

شیراز خوش است خازه در فصل بهار
وانگه لب جوی و لب جام و لب یار

آواز دف و چنگ و نی و عود و رباب
اینها همه با نگارکی شیرین کار

dar baq berahna gashti ey shâhed-e shang
raft az rokh-e gol ze sharm andâm-e to rang'

andâm-e to chun âb-e heyatast o delat
dar sine simin-e to peydast cho sang

در باغ برهنه گشتی ای شاهد شنگ
رفت از رخ گل ز شرم اندام تو رنگ

اندام تو چون آب حیاتست و دلت
در سینه سیمین تو پیداست چو سنگ

be kunj-e madrese'i kaz delam kharābtar ast
neshaste am man meshkin bi kas-e darvish

hanuz az sukhun-e khalq rastgar nim
be bahr-e fekr foru rafte-am ze tâl' khuish

del-am hamishe az ân ruye-por ze khunâbast
ke mirasad namak jur bar kharâhat rish

ma ra na roqbat jâ o na hers mâl o manâl
gerefte am be erâdat qanâ'ati dar pish

nidânam az man xaste jegar che mikhâhand
cho nist bâ bad o nikam hekâyat az kam o nish

به کنج مدرسه ای کز دلم خراب ترست
نشسته ام من مسکین بی کس درویش

هنوز از سخن خلق رستگار نیم
به بحر فکر فرو رفته ام ز طالع خویش

دلم همیشه از آن روی پر ز خونابست
که می رسد نمک جور بر جراحت ریش

مرا نه رغبت جاه و نه حرص مال و منال
گرفته ام به ارادت قناعتی در پیش

ندانم از من خسته جگر چه می خواهند
چو نیست با بد و نیکم حکایت از کم و بیش