

XENÓ LITOS

Fragmento de rocha preexistente, envolvido numa rocha magmática.

EXERCÍCIO DE TRADUÇÃO

COM UM RUBAI DE RUMI

— LEANDRA YUNIS

Jalal Uddin Rumi de Balkhi (1027-1273), chamado também de Moulana (mestre), é conhecido mundialmente pela fundação da ordem Mevlevi de Konya (Turquia) dos dervixes rodopiantes e um dos mais conhecidos poetas da mística islâmica e da literatura do dito renascimento persa do século X, quando se reformula a antiga tradição páhlavi sob o cânone árabe e a tradição abássida. A sua produção poética foi difundida durante séculos entre os falantes de farsi, tadjique e dari (variações idiomáticas), turco, azeri, urdu e árabe, entre outras, atravessando eras e fronteiras até receber a atenção de ilustríssimos eruditos, como Ralph Waldo Emerson e Friedrich Hegel, quando então passa a ser vertida nas línguas ocidentais.

Sua obra magna e de maturidade é o *Masnavi Ma'nawi* (*dísticos essenciais*), considerado um livro sagrado e apelidado carinhosamente de corão em persa; o poemário *Divan-e Shams-e Tabriz*, que segundo fontes biográficas e hagiográficas teria sido produzido sob inspiração extática, insere dentre os tópicos tradicionais do vinho e do amor místico o tema da dança devocional. Além dos gazéis dedicados ao mestre Shams de Tabriz e dos dísticos, Rumi também escreveu poemas estróficos e rubais que integram o *Divan-e Kabir* (grande livro) do poeta.

Na adoção do parâmetro de versificação árabe, os persas adotaram o ritmo do *rajaz* como matriz do rubai, composto por dois versos bipartidos e considerado por alguns autores uma forma poética nativa persa. Nessa forma, verifica-se uma tendência geral à isometria silábica, ao isomorfismo rítmico, a preocupação com a harmonia espacial e um uso frequente da síncopa, a fim de simplificar os ritmos estróficos e, assim, privilegiar os padrões poéticos e musicais bem como os recursos mnemônicos da tradição oral persa, também mantidos na hibridização

literária urdo-persa.¹ Ao conter em sua estrutura modular os padrões da escala melódica, alguns metros poéticos funcionam também como fórmulas musicais, que foram guardadas secretamente na poesia durante o medievo por causa das proibições que recaíam sobre a música.²

O *rubāʿī*, “quadrado” em árabe, em geral destinado aos poemas de tema mundano, preferencialmente amoroso ou báquico, foi utilizado pelos persas também para assuntos existenciais e espirituais, uma vez que, simbolicamente, o quadrado indicaria não somente a matéria, mas também a experiência da alma ao longo da existência terrena. Quadrados ou retangulares, os jardins internos e as fontes das casas são protótipos do jardim paradisíaco e, tal como a *kaʿba*, representam os jardins recônditos da alma, do coração, do espírito e da essência, que devem ser cultivados através dos quatro pilares do islã – oração (*salat*), caridade e purificação (*zakat*), jejum no Ramadã (*sawm*) e peregrinação à Meca (*hajj*) – em torno do primeiro pilar, que é a própria declaração da fé (*shahada*).³ O quadrado é, por assim dizer, a representação geométrica do limite entre terreno e espiritual e, num sentido filosófico, da própria realização da essência através da forma.

Rubai 515⁴

ای روز بر آ که دزهها رقص کنند جانها ز خوشی بی سر و پا رقص کنند
آنکس که ازو چرخ و هوا رقص کنند در گوش تو گویم که کجا رقص کنند

Āye rūz barā keh zarehā raqs konand
Ó dia levanta-te! Que os átomos dança fazem

Jānhā az-e khōshī bi sar ō pā raqs konand
Almas de felizes sem cabeça e pés dança fazem

Ānkes keh āz ū charkh ō havā raqs konand
Àquele que através dele esfera e céu dança fazem

dar gūshe tō guīm keh kojā raqs konand
No ouvido teu direi em que lugar dança fazem

[1] PRITCHETT, 2003 APUD DEO; KIPARSKY, s/d.

[2] AMOOZEGAR-FASSIE, 2008, p. 33.

[3] CLARK, 2007.

[4] Número de identificação conforme edição crítica de FORUZANFAR, RUMI, 1207-1273 (1957).

Verificamos pela transliteração e tradução bruta destacada em escala de cinza os pés que, articulados aos sintagmas semânticos não cindidos pela disposição métrica, se entrelaçam na sintaxe de forma coesa e harmoniosa dentro da estrutura isossilábica do verso em dodecassílabos, conforme o padrão compositivo persa.⁵ O ritmo estrófico, pertencente ao ciclo do *rajaz*, segue a versificação árabe⁶ e o padrão prosódico da estrofe corresponde ao padrão modular da escala melódica musical persa *rast*, relacionado ao amanhecer.⁷

A catalexis no terceiro pé é habitual na versificação persa e árabe, mas é interessante seu uso justamente no ponto em que a ênfase semântica culmina com a rima anáfora, que é também refrão do poema.⁸ Assim, o sintagma *raqs konand* produz a expectativa sonora de continuidade rítmica e a sensação de movimento tanto pela marcação e variação estrófica quanto pelo paralelismo do verbo dançar.

Para exemplificar os desafios envolvidos na tradução e recriação desse rubai quanto à função extática e coreográfica do ritmo, apresentamos a seguir três variantes de nosso exercício tradutório, que buscam respectivamente: 1) transpor os elementos rítmicos e prosódicos originais; 2) recriar a função extática; 3) explorar uma ligação concreta, cultural e histórica da poesia brasileira com a persa.

Para a primeira opção, mantivemos a rima verbal anáfora, destacando no segundo hemistíquio do primeiro verso uma variante de sentido em colchetes:

[5] MEISAMI, 2003, p.55

[6] Lembrando que as longas e breves sinalizam aqui somente o uso gráfico das vogais árabes, pois não correspondem à sua duração no padrão prosódico persa, que é tônico. Neste poema temos:

Ritmo *rajaz*: __u _/ __u _/ __u _

Descrição do *Bahr*: SSW/SSW/SSW (mustafa'ilun / mustafa'ilun/ mustafa'ilun)

wazn (ritmo estrófico): mustafa'ilun / mustafa'ilun / fa'ilun

atanin (fórmula mnemônica) persa: tan tan tanan / tan tan tanan / tan tanan

Sobre a métrica árabe ver Sánchez SANCHÁ, s/d; a relação entre prosódia e música em AMOOSSEGAR-FASSIE, 2008; e ritmo estrófico persa em HAYES, 1979.

[7] Segundo a pesquisadora Amoozegar-Fassie os ritmos persas criados no ciclo do *rajaz* se relacionam as escalas dos *dastgah Bayat-e tork, Nava, Bayat-e Esfahan, Abu-ata, Rast, Dashtie, Shour e Sagah*. Cf. AMOOSSEGAR-FASSIE, 2008, p. 61

[8] Denominado *radif* em persa, recurso que utiliza a repetição da mesma palavra, idêntica, na rima.

Desperta, ó dia! Os átomos dançam
Almas felizes que no giro dançam [Almas sem pé nem cabeça dançam]⁹
Por Ele as esferas e o céu dançam
Te conto ao ouvido aonde dançam

Priorizando marcar a sintaxe original e o *modus operandi* da construção estrófica, distribuimos as tônicas de modo a quase mimetizar um ritmo musical que é utilizado nos rituais de audição mística sufi.¹⁰ Entretanto, essa solução soa artificial em português e é preciso lembrar que o rubai é uma forma simples e popular.

Como correspondente musical da função extática, pensamos no samba, por sua inserção sincrética no cristianismo, tal como a arte mística no ambiente islâmico. Apesar das diferenças fundamentais, a umbigada, elemento coreográfico central do samba, simboliza a hierofania da fertilidade cósmica, tal como a dança sufi representa o estado da unidade no Ser, tendo ambos um simbolismo erótico. Assim, ao modo de uma canção de samba, compusemos:

Vem chegando a alvorada, vem dançar!
Os céus giram, que beleza, vem dançar!
Nos passos do Criador, todos vão dançar!
O segredo disso vou te contar, vem dançar...

Na tradição árabe-persa, o ritmo se adéqua à melodia, enquanto no samba é a letra que se adéqua ao ritmo, porque a percussão é que centraliza a função extática, já que a divindade está relacionada ao tambor.¹¹ Em todo caso, a dança agora tem ar de convite na aurora da boemia, onde dia e noite se confundem e mundano e espiritual também. Deus é o próprio dançarino, ideia apenas implícita no original.

Para evidenciar o vínculo histórico-cultural concreto efetivamente existente entre as tradições persa e brasileira, preferimos emular o repente, com seu tom provocativo e improvisado, cuja estrutura estrófica de coplas

[9] “Sem cabeça e pé” é alusão a bola do jogo de pólo, cujo formato não tem pé (base) nem cabeça (topo) e, por isso, gira à deriva no lance.

[10] O ritmo *samā'* (audição, do árabe), 10/8: DT ss DD Ts, (*D* grave, *T* agudo, *s* silêncio), é padrão prosódico do versículo corânico: *la ilaha il Allah* (não há divindade senão Deus).

[11] SILVA; AMARAL, 1992.

em dodecassílabos iâmbicos teria provável origem andalusina¹² e cujo ritmo musical em que se recita, o côco, é de origem árabe¹³ e a base da embolada, dança popular em que se sapateia nas sílabas tônicas do verso:

É sol que ráia e todo átomo que dança
 Bate o pé, bate com o coração que dança
 É por Deus que o alto todo do céu dança
 Só em segredo eu te conto onde é que dança...

Esses exercícios, em vez de conduzirem a uma escolha, abrem a caixa de Pandora: atrelar sintaxe e estrutura rítmica; manter o fluxo entre pensamento e verbo e, inclusive, entre corpo e verbo; criar uma fórmula que reverbere...como?

Vem,
 Te direi em segredo
 aonde leva essa dança,

Vê como as partículas do ar
 e os grãos de arei do deserto
 giram desnorteados...

Cada átomo do céu,
 feliz ou miserável,
 gira apaixonado
 em torno do Sol ¹⁴

Esta versão, que circula livre pela internet inverte a sintaxe da quadra como num espelho convexo e surreal que derretesse a forma, tornando-a tripartite, fluida e leve, para respirar num ritmo ainda mais diáfano essa magnífica dança. ■

[12] CORRIENTE, 1980. É através sobretudo do elo com a cultura ibérica que elementos persas chegam até nós. Ver VIERA, 2001.

[13] O côco corresponde exatamente ao ritmo árabe *maluf* em compasso 4/4: DD Ts.

[14] JALAL al-DIN RUMI, 1207-1273 (2013). Tradução Jorge José de Carvalho, poema de contracapa. Estes versos parecem basear-se numa canção tradicional que funde os rubais 515 e 442, como no "Poem of the atoms" de Aghili Salar para a trilha sonora filme Baba 'Aziz (2005), do diretor tunisiano Nacer Khemir.

Tradução em: <http://lyricstranslate.com/en/poem-atoms-poem-atoms.html#ixzz4722Ggqck>

Versão musicada em: <https://www.youtube.com/watch?v=GaNDRKKaA>

LEANDRA YUNIS – Historiadora pela USP, Mestre e Doutoranda em Letras Árabes pelo Programa Pós-Graduação em Estudos Judaicos e Árabes do Departamento de Letras Orientais da FFLCH/USP.

BIBLIOGRAFIA

AMOOSEGAR-FASSIE, F. (2008). *The Poetics of Persian Music: The Intimate Correlation between Prosody and Persian Classical Music*. Thesis for the degree on Master in Arts: Music. Vancouver: The University of British Columbia.

CLARK, E. C. (2007) "The Islamic Garden: History, Symbolism, and the Qur'an" In: CORNELL, V. J (ed.) *Voices of Islam—Voices of Arte, Beauty, and Science*. Westport: USA: Praeger Publishers, v.4, pp. 93-110.

CORRIENTE, F. (1980). *Gramática, métrica y texto del cancionero hispanoárabe de Aban Quuzmán*. Madrid: Instituto Hispano-Árabe de Cultura.

DEO, A. e KIPARSKY, P. (s/d) "Poetries in Contact: Arabic, Persian, and Urdu." <http://www.stanford.edu/~kiparsky/Papers/tartu.pdf>

FARHAT, H. (1990) *The Dastgāh Concept in Persian Music*. Cambridge: Cambridge University Press.

HAYES, B. (1979) "The rhythmic structure of the Persian verse", *Edebiyat - Journal of Near Eastern Literature*. USA: University of Pennsylvania Press, n. 4, pp. 193-247.

JALAL al-DIN RUMI, 1207-1273 (2013) *Poemas Místicos. Divan de Shams de Tabriz*. Seleção, tradução e introdução de José Jorge de Carvalho. Attar Editorial: São Paulo.

MEISAMI, J. S. (2003) *Structure and Meaning in Medieval Arabic and Persian Lyric Poetry*. London: Routledge.

RUMI, 1207-1273 (1957) *Kullîât-i Shams yâ Dîwân-i Kabîr*. Teheran: Amir Kabîr. Edição Badî Zamân Furûzânfar.

SÁNCHEZ SANCHA, A. (s/d) *Introducción exegética a la métrica tradicional árabe. Awraq yadida* Madrid: Instituto Hispano-Arabe de Cultura. Número 7-8.

SILVA, V. G. e AMARAL, R. (1992) "Cantar para subir - um estudo antropológico da música ritual no candomblé paulista", *Religião e Sociedade*, Rio de Janeiro, ISER, v. 16, n.1/2, pp.160-184.

VIEIRA, B. M. (2001) "Sutileza e memória: um olhar sobre a literatura persa clássica", In: *Poesia Sempre*, Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, v. 14, pp. 121-132.

YUNIS, L (2013). "*Êxtase, poesia e dança em Rumi e Hafiz*." Dissertação de Mestrado. Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo.