UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

**FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS ORIENTAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS JUDAICOS E ÁRABES
ÁREA: ESTUDOS ÁRABES**

LEANDRA ELENA YUNIS

Samatradução:

a dança num exercício de tradução do gazal de Jalal Uddin Rumi

Versão corrigida

SÃO PAULO

2017

LEANDRA ELENA YUNIS

Samatradução:

a dança num exercício de tradução do gazal de Jalal Uddin Rumi

Versão corrigida

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Estudos Judaicos e Árabes do Departamento de
Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo,
para a obtenção do título de Doutora em Letras.

Área de Concentração: Estudos Árabes

Orientador: Michel Sleiman

De acordo,

____/____/____

SÃO PAULO

2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Y94s Yunis, Leandra Elena
Samatradução: a dança num exercício de tradução do
gazal de Rumi / Leandra Elena Yunis ; orientador
Michel Sleiman. - São Paulo, 2017.
197 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Letras Orientais. Área de
concentração: Estudos Judaicos e Árabes.

1. Poesia. 2. História da Dança. 3. Sufismo. 4.
Tradução. 5. RUMI, Jalal Uddin - 1207-1273. I.
Sleiman, Michel, orient. II. Título.

Nome: YUNIS, Leandra Elena

Título: **Samatradução: a dança num exercício de tradução do gazal de Jalal Uddin Rumi**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Estudos Judaicos e Árabes do Departamento de
Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo,
para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovado em: 24/11/2017

Banca examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

Um dos meus exercícios favoritos em Dança Contemporânea era a condução cega: de olhos fechados e as palmas das mãos espalmadas apenas tocando a de um acompanhante, dançávamos no escuro. Sem referências visuais, os sentidos se tornam aguçados e mistos; nos dissolvemos no movimento. É preciso coragem para enfrentar a escuridão, mas para o mistério, é imprescindível estar vulnerável. Fecho os olhos agora, novamente, para agradecer a todos que estiveram no meu caminho nos últimos quatro anos e são milhares que me vem à mente, mas peço perdão pelos nomes que me escapam.

Antes de tudo, este trabalho não teria sido possível sem o apoio da Agência Federal de fomento à pesquisa científica CAPES, que me concedeu bolsa de estudos integral em regime de demanda social pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Judaicos e Árabes. Agradeço ao pessoal da secretaria do Departamento de Letras Orientais da USP (Álvaro A. de Paola e Luis H. Costa, Jorge Mesquita) e da pró-reitoria (Fatima Moro e Valdeni Faleiros), e da *Asian and African Studies* da British Library (UK), em cujos arquivos pude consultar e fotocopiar diversos documentos importantes.

Gratidão especial aos amigos Igor Lima, Jihad Smaili (pelo Alcorão!), Adelina França, *captain* Trevor Nothage, Cynthia Alario, Kelly Ludkiewicz Alves, Rosa Maria Fernandes, Erika Alves, Marisa Tachinardi, Angela Boucinhas, Mônica Paiva, Lorena Moroni Girão, Mahira Al Shakt, Alexandre Chiaretti, Israel Souza, Suely F. Lima, Jana de Paula, Dirceu Villa, João Vilhena, Célia Danielle, Isabelle Somma, Angela Grillo, Paula Borba, Thais Anselmo, Myriam Anselmo, Clo Basseto, Jean-Pierre Barakat, Sirlei Chaves, Melkizedeque Rocha, Soraya Misleh, Raquel Santos, Rodrigo Faustino Fernandes, Paula Rodrigues, Heloisa Cerqueira César (e família), Maurício Stédile, Alejandra Yunis McCulleton (y mi “*pajarita*” Eleonora!), Frank Lister, Dafnis Cakau, Ali Entezari e Mah Mooni, e aos colegas e alunas da Dança (especialmente Marlidia Lima *in memoriam* e Lídice Bá), pelo inestimável apoio, parcerias, audições e também (por que não?) distrações. E aos colegas e amigos que fiz no *Symposia Iranica* (Cambridge, 2017), Michael Pye, Alberto Tibúrcio, Alirezah, Golbarg Rekabtalei, Emiko Stock e Roham Alvandi, pelo entusiasmo, acolhimento, contatos e preciosas indicações de pesquisa.

Agradeço a Aidin Parsa (Literatura Persa, Amir Kabir University of Arak, Iran) pelas aulas de persa, à Sylvia Leite (Filosofia, USP) pelo apoio e interlocução e a Antonio Milani (Dança Contemporânea e Educação, FMU), Simone Alcântara (História da Dança, FMU), Rose Maria de Souza (Dança Afro, FMU), Inês Artaxo (Ritmo, FMU), Cristina Schafer, Vidha, Esmeralda Kiviek e Rana Gorgani (Paris), pelos perenes ensinamentos na Dança. E, imensamente, aos professores: Helmi Nasr, fundador do curso de Língua e Literatura Árabe na USP; Alberto Fabio Ambrosio (*Institut Dominicain d'Études Orientales*, Itália/Istambul); Jane e Leonard Lewisohn (*Centre for Persian and Iranian Studies*, Exeter University, UK); Simone Homem de Mello (Casa Guilherme de Almeida); Adma Muhana (Letras Modernas, USP); Faustino Teixeira (Ciências da Religião, UFRJ); Gisele Guillon Antunes Camargo (Artes, UFPA/ Antropologia, UFSC); Cecília Cavaleiro de Macedo (Filosofia e Estudos da Religião/ Unifesp); Alice Kiyomi Yagyu (Artes Cênicas/ ECA); Jonatas Batista Neto (História, USP); Beatriz Bissio (Núcleo Interdisciplinar de Estudos sobre África, Ásia e as Relações Sul, UFRJ); Álvaro Faleiros (Letras Modernas/ Estudos da Tradução, USP), por suas leituras do meu trabalho, bons auspícios, livros, advertências, críticas e amistososo apoio. Com especial carinho, agradeço a Safa Jubran, “fada madrinha” do nosso programa, e à Michel Sleiman, mestre da ciência poética árabe, sempre em generosa audição a lapidar a coreografia das minhas palavras.

Dedico esse trabalho aos meus pais, familiares e antepassados (incluindo o bisavô postigo Iohannes, o armênio) que de origens tão variadas se definem, até onde sei, em termos imprecisos como ciganos (talvez, remotamente, persas?), árabes sírios, austro-húngaros, italianos, ibéricos e africanos. E aos guardiões da minha *Tierra del Fuego*, especialmente a Mari, mapuche que me salvou com seu amor e leite ali onde a sombra do condor me rodeou certa vez, motivo pelo qual sinto pertencer, igualmente, ao seu povo. Aos fios invisíveis e dançantes que trançam destinos. São muitas as páginas, mas a oferta ainda é pequena.

YUNIS, Leandra Elena. **Samatradução: a dança num exercício de tradução do gazal de Jalal Uddin Rumi** Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Estudos Judaicos e Árabes do Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

RESUMO

Apresentamos neste trabalho nove gazais de Jalal Uddin Rumi (1207-1273), fundador da Ordem dos Dervixes Rodopiantes de Konya, na Turquia, traduzidos diretamente do persa para o português a partir de uma perspectiva interdisciplinar que envolve História, Dança, Literatura e Tradutologia. Temas centrais da sua poesia, como *raqs* (dança) e *samá* (audição), são tomados pela problemática da fusão de seus significados, realizada pelos estudiosos e tradutores. Retoma-se o contexto histórico peculiar de emergência, reiteração e atualização semântica dos termos, pautado pelo debate islâmico sobre a música e a dança, tanto em âmbito secular como religioso, sobretudo entre os séculos IX e XIV. Os autores envolvidos nesse debate discorreram sobre a diferenciação entre dança e audição mística e, a partir da defesa de Alghazali (1058-1111), um novo sentido foi conferido à dança e pautou a sua litude até o nosso tempo, embora com retrocessos e restrições que variaram conforme o local e a época. Aqui examinamos a noção e terminologia específica utilizada por Rumi em seu diálogo poético com os autores do debate, propondo uma metodologia tradutória focada na metáfora da dança e sensível ao processo da audição mística.

Palavras-chave: Poesia, História da Dança, Sufismo, Tradução, Jalal Uddin Rumi.

YUNIS, Leandra Elena. **Samatraducción: la danza en un exercício de tradução del gazal de Jalal Uddin Rumi** Tesis (Doctorado). Programa de Pos-Grado en Estudos Judaicos y Árabes del Departamento de Letras Orientales de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas de la Universidad de São Paulo, São Paulo (Brasil), 2017.

RESUMEN

En este trabajo se presentan nueve gaceles de Jalal Uddin Rumi (1207-1273), fundador del Orden de los Derviches Giróvagos de Konya, en Turquía, traducidos directamente del persa al portugués desde una perspectiva interdisciplinaria que implica a la Historia, la Danza, la Literatura y la Traducción. Se analizan los temas centrales de su poesía, como *raqs* (danza) y *samá* (audición), por la problemática de la fusión de sus significados que han hecho los estudiosos y traductores. Se reanuda el contexto histórico peculiar de emergencia, reiteración y actualización semántica de los términos, basado por el debate islámico sobre la música y la danza, al nivel secular y religioso, especialmente entre los siglos IX y XIV. Los autores del debate discurrieron sobre la diferenciación entre danza y audición mística y, con base en la defensa de Alghazali con respecto al tema (1058-1111), se ha conferida a la danza una nueva significación, la cual viene determinando su licitud hasta nuestro tiempo, aunque con retrocesos y restricciones variables según el lugar y la época. Aquí se examina la noción y la terminología específica de la danza utilizada por Rumi en su diálogo poético con los autores del debate y se propone una metodología de traducción hacia la metáfora de la danza que resulte sensible al proceso de la audición mística.

Palabras-clave: Poesía, Historia de la Danza, Sufismo, Traducción, Jalal Uddin Rumi.

YUNIS, Leandra Elena. **Samatranslation: the dance in a translation exercise of the Jalal Uddin Rumi's Gazal**. Thesis (PhD). Program on Post Graduate Jewish and Arab Studies, Department of Oriental Letters, Faculty of Philosophy, Letters and Human Sciences of the University of São Paulo, São Paulo (Brazil), 2017.

ABSTRACT

This thesis presents nine *gazals* of Jalal Uddin Rumi (1207-1273), founder of Whirling Dervishes Order of Konya in Turkey, translated from Persian directly to Portuguese in an interdisciplinary perspective involving History, Dance, Literature and Traductology. The conceptual fusion of *Raqs* (dancing) and *Sama* (hearing) - central themes of his poetry – which was always done by scholars and translators is discussed herein. We also present and investigate the emergence of these concepts in the Islamic controversy regarding music and dance, in secular as in religious spheres, particularly between the 9th and 14th centuries. Authors who discussed the theme pointed out differences between dancing and mystical hearing; since the defense of Alghazali (1058-1111) a new meaning was attributed to dance, which has, up until now, been accepted, regardless of setbacks and constraints in different places and times. The specific notion and terminology of dance in Rumi's poetry is analyzed in the light of his own dialogue with the authors of this debate. We propose a translation methodology focusing on the dance metaphor which be according to the mystical hearing process.

Key words: Poetry, History of Dance, Sufism, Translation, Jalal Uddin Rumi.

SUMÁRIO

NOTA INTRODUTÓRIA.....	9
INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO I – O Esplendor da Fé Bizantina.....	35
<i>Rumi em tradução</i>	44
CAPÍTULO II – O debate islâmico sobre a música e a dança.....	55
CAPÍTULO III – Samá, a audição na mística sufi.....	64
<i>Raqs não é samá</i>	79
CAPÍTULO IV – A dança na poesia de Rumi.....	95
CAPÍTULO V – Samatradução.....	110
CAPÍTULO VI – Gazais.....	133
189: <i>Dançai ramagens, é primavera!</i>	135
196: <i>Sacode os cachos da cabeleira</i>	137
621: <i>Por que danço ao sol?</i>	138
806: <i>Senhor que aroma é esse?</i>	141
<i>Senhor, que perfume!</i>	142
1077: <i>Amor, que perfume inebriante!</i>	145
1295: <i>Ouve o jardim no cipreste da alma</i>	147
<i>Vem, entra na alma, no espírito do festim divino</i>	148
1422: <i>Com os peregrinos giro</i>	150
2131: <i>Deixa de jogo amante louco torna-te</i>	152
2605: <i>Jardim frutiferante sabe o sopro dançante</i>	154
CONCLUSÃO.....	155
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	
1. <i>Fontes</i>	161
2. <i>Bibliografia geral</i>	163
ANEXOS	
1. <i>Tabela de transliteração</i>	179
2. <i>Glossário</i>	180
APÊNDICES – <i>Traduções preliminares (literais)</i>	184

Sargaços

“Fatalismo significa dormir entre salteadores”

Jalâl al-Din al-Rumi, poeta sufi

*Criar é não se adequar à vida como ela é,
nem tampouco se grudar às lembranças pretéritas
que não sobrenadam mais.
Nem ancorar à beira-cais estagnado,
nem malhar a batida bigorna à beira-mágoa.
Nascer não é antes, não é ficar a ver navios,
nascer é depois, é nadar após se afundar e se afogar.
Braçadas e mais braçadas até perder o fôlego.
(Sargaços ofegam o peito oprimido),
bombear gás do tanque de reserva localizado em algum ponto
do corpo
e não parar de nadar,
nem que se morra na praia antes de alcançar o mar.
Plasmar
bancos de areia, recifes de corais, ilhas, arquipélagos, baías,
espumas e salitres,
ondas e maresias.
Mar de sargaços
nadar, nadar, nadar e inventar a viagem, o mapa,
o astrolábio de sete faces,
o zumbido dos ventos em redemoinho, o leme,
as velas, as cordas.
os ferros, o júbilo e o luto.
Encasquetar-se na captura da canção que inventa Orfeu
ou daquela outra que conduz ao mar absoluto.
Só e outros poemas
soledades
solitude, récif, étoile.
Através dos anéis escancarados pelos velhos horizontes
parir,
desvelar,
desocultar novos horizontes.
Mamar o leite primevo, o colostro, da Via Láctea.
E, mormente,
Remar contra a maré numa canoa furada
somente
para martelar um padrão estoico-tresloucado
pe desaceitar o naufrágio.
Criar é se desacostumar do fado fixo
e ser arbitrário.
Sendo os remos imateriais.
(Remos figurados no ar
pelos círculos das palavras.)*

Waly Salomão

NOTA INTRODUTÓRIA

Reescrevo essa nota introdutória depois de já ter defendido a tese e realizado algumas correções e alterações sugeridas pelos membros da banca. Espero utilizá-la como convém, compartilhando uma breve história da minha história com essa pesquisa, que começou antes mesmo do mestrado, quando descobri nas tradições coreográficas persas um vínculo estreito com a poesia e decidi estudá-lo. Nas traduções que eu lia dos poemas não era possível identificar mais do que uma ou outra referência a gestos específicos ou significadores coreográficos, então percebi que somente lendo os poemas no original eu poderia descobrir paralelos compositivos e aspectos mais relevantes desse vínculo entre poesia e dança. Então me auto-alfabetizei no persa através de um site em espanhol e passei a estudar os parâmetros compositivos da poesia persa, tributária da árabe. Não havia (e não há ainda) uma área acadêmica para a literatura persa no Brasil, por falta de especialistas. Encontrei somente um curso de extensão em língua persa, em Brasília, e um professor nativo em São Paulo, ao qual recorri sem demora. Assim que comecei a ler algo na letra cursiva, escrevi um projeto e o apresentei a Michel Sleiman, que fez uma aposta inusitada na dançarina historiadora que participava às vezes de seus *diwans*.

No presente estudo aprofundo algo que já foi iniciado no mestrado e, por esse motivo, remeto com frequência ao mesmo, sobretudo no que se refere à questão da metáfora persa, da representação arquetípica e coreográfica das imagens mitopoéticas, das tradições persas e das inter-relações cosmológicas e estéticas naquela cultura, entre outros aspectos. Desta vez, decidi abordar somente o tema da dança pela interface teologal da poesia de Rumi e sua posição no debate sobre a proibição às artes performáticas no islã, partindo do problema da fusão semântica dos termos referentes à “dança” e “audição” nas traduções de seus poemas, que a meu ver é consequência ideológica daquela remota censura. Tudo se encaminhava para uma tese sobre a noção da dança em Rumi, quando na qualificação se detectou que a problemática tradutória e o modo como se propunha aliar a investigação histórica a ela, estavam no cerne da tese. Embora eu desejasse desenvolver esse aspecto com profundidade, decidi encerrar primeiro a investigação histórica e houve também um *evento* que se tornou, em linguajar historiador, um *acontecimento*, que delongou meus passos nessa direção.

Neste último ano, fui selecionada entre 80 participantes de mais de 400 inscritos para o *Symposia Iranica*, um dos principais eventos internacionais de estudos persas. Recebido o aceite em cima da hora, sem tempo para solicitar verba na USP; fiz um *crowdfunding* e no prazo de 2 meses eu tinha a passagem em mãos. Cheguei à Cambridge (universidade que sediava o evento) na expectativa de passar despercebida entre participantes que eu imaginava austeros e polidos sucessores de Reynold Alleyne Nicholson e Artur John Arberry a perscrutarem meu inglês e meu método pouco ortodoxo. Para minha surpresa, 70 por cento dos pesquisadores de todo o mundo que estavam ali eram iranianos da diáspora. Fui a primeira a falar na minha sala; eu era a única da América Latina e todos estavam curiosos e surpresos de que houvesse alguém no Brasil estudando poesia persa e ainda por cima com uma abordagem que eles chamaram de “cognitiva”. Sucedeu que tal viagem, programada para durar apenas uma semana e ocupar um pequeno tópico no meu currículo lattes, se tornou uma longa jornada de descobertas e achados.

Primeiro, reencontrei uma prima querida que eu não via há anos e que me convidou a permanecer em sua casa em Londres por mais um mês e meio. Logo fiz amigos entre os participantes do evento e entre os colegas também obtive preciosas dicas de leitura. Nos acervos britânicos achei muitos estudos e fontes sobre a dança e a música orientais, além de uma bibliografia totalmente recente e atualizada sobre a Anatólia Medieval, que me interessou especialmente por enfatizar a transição civilizacional da estrutura bizantina para a islâmica entre os séculos XII e XIII; viés que é muito raramente incorporado aos estudos sobre Rumi, quase sempre ancorado em fontes exclusivamente islâmicas. Passei a maior parte do tempo imersa nesse material e foi impossível não refazer a recomposição histórica do debate sobre a dança no sufismo; é verdade que fui consumida por esse refazer histórico e o resto ficou ligeiramente desfocado. Além disso, mesmo após o retorno, eu seguia viajando interiormente.

Portanto, a tese detectada dentre da tese, de grande complexidade teórica, sobre a ressignificação e atualização históricas na tradução de textos de época remotas, ficou relativamente suspensa; talvez por isso a própria liberdade na tradução poética pareceu conflitante com o rigor investigativo da pesquisa histórica, mas não é. Apenas espero ter a oportunidade de explicitá-la melhor em outra ocasião.

INTRODUÇÃO

Em recente estudo da poesia mística e dançante de Jalal Uddin Rumi,¹ averiguamos a possibilidade de a metáfora da dança funcionar em suas criações como “metáfora viva”, a qual Paul Ricoeur definiu a partir da *Retórica* de Aristóteles como imagem que se estabelece *como em ato*: por um lado, figura de linguagem que aponta para um referente no mundo concreto sensorial e, por outro lado, instância imaginária que valida a redescrição da realidade feita pelo autor em linguagem poética, dotada assim de um estatuto ontológico pelo seu uso interpretativo.² Como tal, a metáfora viva tem diversas facetas, dentre elas a metafísica que estabelece interface com outras formas discursivas como a filosofia, a religião, a teologia etc., e em cujo âmbito se evidencia a metaforicidade³ de certas imagens. No caso da dança, figura do movimento por excelência, supomos uma metaforicidade relativa ao movimento semântico em si (por exemplo, desvios de sentido) bem como à própria moção cognitiva executada na apreensão poética, que conduz, duplamente, ao referente objetivo e à sua redescrição ontológica.

A metáfora viva não consiste numa figura meramente comparativa e coincide, em muitos sentidos, com a noção metafórica do *symbolon* que, na poesia persa clássica funciona como fator de unidade do poema, conforme enfatizou Julie Scott Meisami.⁴ A estrutura do *symbolon* possibilita, entre outras coisas, a referência alusiva (*išārah*)

¹ “Êxtase, poesia e dança em Rumi e Hafiz”, YUNIS, 2013. Corrigimos agora a grafia para “Hafez”.

² RICOEUR, 2005.

³ Conforme noção de metaforicidade discutida por RICOEUR, *op. cit.*, pp. 444-5. Por exemplo, se a metaforicidade da luz está em “iluminar” sentidos, relações e significados, a metaforicidade da dança está em mover, deslocar, desviar e transferir sentidos, enfatizando a transmutação e instabilidade semânticas.

⁴ É curioso que Meisami parte da mesma referência utilizada por Ricoeur, a *Retórica* de Aristóteles, para compreender o *symbolon* persa; justamente porque os árabes, dos quais os persas adotam o cânone compositivo, haviam herdado a discussão a respeito da divergência de definição na *Retórica* e na *Poética*, e a partir daí diferenciado a antiga metáfora analógica (por empréstimo de imagens) do novo tipo de metáfora de invenção, centrado na ação imaginária e no uso de verbos metafóricos, que estava sendo introduzido a partir do século VIII pelos novos poetas (*muḥdātūn*), muitos deles de origem persa. MEISAMI, 2003, p. 319-320; RICOEUR, 2005, pp. 222-223.

metaliterária⁵ que abre as interfaces dialogais com outros discursos naquela poesia. No *symbolon* também vemos a imagem trabalhando em conjunto com o ritmo para veicular o modo afetivo e argumentos silogísticos; por essa via, a metáfora da dança em Rumi representaria, ao mesmo tempo, sentimento, ideia e movimento.

Trabalhamos com a hipótese de que qualquer metáfora da dança, ao remeter ao referente mundano do corpo dançante ou à sensação do movimento em si, deva produzir respostas fisiológicas. Isso porque, da perspectiva cinesiológica, os aspectos motor, afetivo e intelectual se encadeiam na dança tanto naquele que a executa, bem como, ainda que em menor intensidade, na audiência que a presencia ou imagina,⁶ pois quando os estímulos imaginativos incidem sobre o córtex pré-motor atingem a estrutura contígua do córtex motor, produzindo reações fisiológicas concretas.⁷ Tal efeito pode ocorrer de modo especialmente elíptico na audição poética, devido ao processo particular de assimilação cognitiva que Raymond Gibbs e Nicole Wilson chamaram de metaforização corporal, pelo qual tendemos a representar no gesto o sentido específico de determinadas ideias abstratas veiculadas pelo discurso verbal.⁸

A metaforização corporal, que condensa o sentido no gesto, seja ele realizado de fato ou apenas imaginado, é acionada na metáfora da dança pela alusão ao movimento e outros artifícios poéticos, tais como o ritmo e os paralelismos, que atuam na obliteração de aspectos da linguagem verbal, conduzindo assim ao inquietante silêncio das sensações indizíveis; sobretudo em Rumi, quando o horizonte dançável é o da vertigem extática. Dessa espécie de mecanismo apofático, supomos, deriva o processo místico da sua metáfora da dança e o mais instigante é o modo como esse traço se combina ao silogístico para estabelecer o diálogo entre o poeta e seus interlocutores.

Para aprofundar esse aspecto, recorreremos agora às fontes teóricas de autores que influenciaram o poeta e verificamos que consistiam, em boa parte, nos principais

⁵ MEISAMI, *op. cit.*, p. 334-390.

⁶ HANNA, 1979, p. 19.

⁷ A decorrente ativação hormonal e neurofisiológica na região contígua entre o córtex motor e pré-motor induz à sinestesia. Ver DUKALANOV, 2009. A sinestesia é um traço de desestruturação orgânica típico da vertigem extática, segundo CAILLOIS, 1967. Ver também YUNIS, 2013, p. 45.

⁸ O mecanismo fundamental da metaforização corporal é a síntese de ideias abstratas através do movimento corporal, que participa da apropriação do discurso e da formulação do sentido específico para o indivíduo receptor da mensagem; isto porque, segundo a teoria, não se pode cindir completamente a experiência sensório-motora da afetiva e da intelectual. Ver GIBBS e WILSON, 2007.

debatedores da proibição da música e da dança no islã que, desde o século VIII, vigorava em âmbito secular e que, no século X, atingem os místicos sufis⁹ por exibirem seu êxtase em público.¹⁰ Observamos também que Rumi dialogava com eles de forma poética, sem ceder à linguagem especulativa e dissertativa que foi típica dos tratados teológicos. A poesia, considerada já entre os árabes a forma mais elevada de linguagem e, entre os persas, a mais adequada para verter conteúdos místicos e teosóficos, foi a forma ideal encontrada por Rumi para imergir seus interlocutores diretamente na audição mística e desviar-se da linguagem especulativa e das críticas estéreis.¹¹ A sua magia poética reside, ao que tudo indica, na capacidade de fazer o ouvinte dançar imaginariamente pela senda da ascese mística.

Uma vez que a referência da metáfora da dança está na prática coreográfica realizada pelo poeta, buscamos também rastrear a possível origem dos seus elementos coreográficos centrais, provavelmente persas ou sírios, aos quais por vezes se alegam traços masdeístas ou xamânicos e que revelam um fundo simbólico de provável raiz bizantina no elemento definidor da sua sacralidade – que se define pela intenção religiosa do movimento individual que se unifica com o movimento da totalidade em serviço da divindade, cujos contornos são variáveis em cada cultura.¹² De inestimável valor histórico, temos ali um legado coreomístico único que se perenizou nos códigos e imagens preservados nos versos dançantes de Rumi, nascidos eles mesmos do bailado; especialmente os gazais do *Divan-e Shams*, compostos em situação extática e classificados por diversos estudiosos de “versos de dança” que junto com a lírica “musical” formam, no autor, uma unidade indivisível.¹³

O maior desafio para se acessar esse legado e atestar a posição de Rumi no debate islâmico do samá está na tradução poética.¹⁴ Em traduções inglesas e francesas, que

⁹ A origem do termo *ṣūfī* é obscura, alega-se que derivaria de lã, em referência às vestes simples dos ascetas, ou do árabe *ṣafā*, pureza, dentre outros significados, ver KALABADHI (m. 995), 1935, p. 5-11.

¹⁰ Ver GRIBERTZ, 1991, pp. 43-62 e ALI, 2010, pp. 12-16 e 61 em diante.

¹¹ CHITTICK, 1983, p. 2.

¹² Segundo as noções de sacralidade de William Oscar Emil Oesterley, Albert Réville e Andrew Lang. Ver VAN DER LEEUWN, 1963, p. 68 e 303.

¹³ LEWISOHN, 2014, p. 67.

¹⁴ Evitamos o termo *versão*, conforme a definição dada por THEODOR, 1976, que designaria um meio termo entre a tradução e a recriação e se aproximaria com mais exatidão do original no sentido estético,

cotejamos com os originais em persa, notamos a confusa transposição dos termos *raqs* e *samāʿ*, respectivamente dança e audição, que complicava a abordagem do conceito de dança em si, interferindo sobretudo na interpretação histórica da posição teologal de Rumi a respeito da dança. O problema maior encontrava-se especificamente na transposição da estrutura de *symbolon* da sua metáfora da dança e na apropriação do sentido específico que o autor aplica ao termo *raqs* e derivados em persa para designar atos de dança e especificar traços e elementos coreográficos.

Na edição crítica em persa do *Kulliyāt-e Shams yā dīvān-e kabīr*, feita por Badi Alzaman Foruzanfar,¹⁵ com base nos manuscritos mais antigos,¹⁶ que computa 3229 gazais, 1983 rubais e 44 poemas estróficos (*tarjībānd*), verificamos que 236 gazais, 21 rubais e 1 tarjiband se referem à dança pelo termo *raqs*, enquanto apenas 89 gazais contêm o termo *samāʿ*,¹⁷ utilizado sempre no sentido denotativo da audição ou do ritual místico propriamente dito.¹⁸ Ambos os termos, *samāʿ* e *raqs*, são empréstimos linguísticos de

pois não estabelecemos os parâmetros para fazer tal avaliação das traduções às quais nos referimos nesse estudo, nem é esse o nosso propósito.

¹⁵ O original editado por Foruzanfar se compõe de dez volumes, organizados da seguinte forma: os sete primeiros volumes incluem todos os gazais, sendo que o sétimo abarca os de número 3107 a 3229, além dos 44 tarjibands e um glossário de termos raros. O volume 8 contém os 1983 rubais e os volumes 9 e 10, que compõem um único livro, apresentam uma concordância entre o verso inicial e a rima para identificar os poemas nos volumes precedentes, que têm o ordenamento alfabético pela letra final da rima. Os volumes encontram-se na Universidade de Teerã, Irã.

¹⁶ A edição de Foruzanfar tem como fonte-base os seguintes manuscritos: MS 2113, do Mevlana Museum of Konya, 1292; MS Códex, Biblioteca Chester Beatty de Dublin, Irlanda, 1290; MS 2693 (código de referência 116), Biblioteca de Istambul, 1300; MS 2112, Konya Museum, 1293; MS incompleto s/n, Biblioteca Baladiye, Istambul, 1323-1327; MS de 1329, em fragmentos congelados no santuário de Rumi, Mevlana Museum. Sobre os demais manuscritos e detalhes, ver LEWIS, 2008, pp. 295-309.

¹⁷ Leonard Lewisohn computou 151 referências à palavra *samāʿ* no *Divan-e Kabir*. Não sabemos se se trata da mesma edição consultada por nós; LEWISOHN, 2014, p. 62.

¹⁸ Encontramos o termo *raqs* nos gazais 7, 8, 31, 34, 43, 45, 97, 211, 212, 242, 256, 307, 350, 395, 413, 428, 437, 441, 472, 507, 510, 516, 522, 537, 362, 567, 570, 616, 616, 619, 621, 673, 676, 679, 697, 709, 730, 782, 790, 797, 804, 806, 882, 886, 925, 927, 963, 968, 979, 994, 999, 1003, 1027, 1028, 1048, 1077, 1100, 1101, 1117, 1124, 1130, 1147, 1594, 1598, 1647, 1655, 1664, 1663, 1699, 1720, 1949, 1761, 1769, 1787, 1796, 1824, 1867, 1934, 1943, 1958, 1975, 1978, 1980, 1981, 1992, 1995, 1996, 2027, 2037, 2058, 2069, 2086, 2099, 2113, 2135, 2138, 2142, 2150, 2158, 2159, 2188, 2218, 2276, 2282, 2299, 2310, 2312, 2314, 2319, 2320, 2327, 2340, 2349, 2365, 2372, 2401, 2405, 2455, 2462, 2464, 2478, 2487, 2495, 2516, 2519, 2521, 2526, 2535, 2538, 2559, 2563, 2569, 2599, 2605, 2614, 2781, 2806, 2810, 2849, 2861, 2893, 2913, 2930, 2936, 2960, 2979, 2990, 3000, 3017, 3048, 3056, 3057, 3064, 3074, 3119, 3133; nos rubais 119, 163, 212, 260, 358, 469, 555, 717, 822, 901, 1342, 1344, 1393, 1498, 1511, 1570, 1588, 1658, 1880, 1883 e 1886; e no tarjiband 5. E o termo *samāʿ* nos gazais 122, 151, 180, 330, 339, 369, 453, 565, 569,

origem árabe também presentes no turco e a distinção de seu uso por parte do poeta é clara, além do fato curioso de que nem sempre *samāʿ* tem conotação positiva em sua poesia, enquanto só raramente *raqs* tem conotação negativa.¹⁹ A diferença chamou a atenção; recorremos então ao *The Mathnavi of Jalaluddin Rumi*, na tradução bilíngue persa/inglês de Reynold Alleyne Nicholson, apelidado de “Alcorão persa”²⁰ e que diferentemente da sua obra lírica parece ter uma constituição mais complexa, cheio de citações alusivas e comentários esotéricos não somente ao Alcorão, bem como às principais obras teosóficas persas e sufis. Desta obra, vertemos cerca de 70 dísticos de diferentes trechos que se referem diretamente à dança e do *Divan-e Kabir*²¹ vertemos 3 rubais e 12 gazais, nove dos quais são apresentados integralmente neste estudo: os gazais de número 189, 196, 621, 806, 1077, 1295, 1422, 2131, 2605, conforme a numeração estabelecida por Badi Alzaman Foruzanfar. Suas traduções são apresentadas pelo título da samatradução que replica o primeiro hemistíquio de cada gazal, identificado no capítulo VII pelo recurso ao negrito no primeiro hemistíquio e os originais persas se apresentam na página par, anterior a cada samatradução no sétimo capítulo, **Gazais**.

A *raqs* em Rumi abrange uma vasta gama designativa, que varia da intenção celebrativa à devocional, do ritual específico à ascese iluminativa, da dinâmica cósmica à criação divina. Sua noção beira a ideia de um *fiat lux* reiterado, fenômeno vivificante natural ou ato de purificação, transmutação e libertação do aspecto mundano do eu que se converte em processo gnóstico e intensificador do fluxo intuitivo. Tais são as

637, 667, 728, 738, 747, 782, 806, 822, 840, 828, 886, 1057, 1069, 1157, 1183, 1195, 1197, 1237, 1241, 1236, 1295, 1296, 1357, 1370, 1652, 1665, 1724, 1734, 1760, 1810, 1823, 1827, 1832, 1857, 1894, 1918, 1961, 1987, 1992, 2021, 2062, 2083, 2120, 2162, 2203, 2204, 2205, 2249, 2275, 2341, 2345, 2348, 2354, 2374, 2404, 2410, 2471, 2495, 2543, 2570, 2635, 2637, 2665, 2687, 2677, 2697, 2736, 2765, 2833, 2852, 2924, 2942, 2970, 2996, 3024, 3067, 3073, 3074, 3112. A pesquisa foi feita online no site ganjoor.net que disponibiliza a publicação comercial da edição crítica de Foruzanfar: RUMI (1207-1273), 1957.

¹⁹ No conto “Como os sufis venderam o burrico do viajante para o ritual do samá” (*Masnavi* II: 514-582.), por exemplo, o ato da audição é explicitamente ironizado.

²⁰ Essa expressão aparece nas hagiografias de Rumi e teria conduzido a uma discussão recente sobre o caráter mais sóbrio da obra, em comparação ao *Divan*; ver LEWISOHN, *op. cit.*, pp. 59 -60, notas 88 e 94; compreendemos que a obra poético-mística transcende gêneros linguísticos e estabelece, pelo princípio de uma dinâmica filosófica da supraconsciência, a sabedoria de forma indireta e lúdica que, em Rumi, não rejeita o mecanismo racional, mas o ultrapassa, conforme explora LEWIS, 2008, pp. 394-404.

²¹ O *Kulliyāt-e Shams* também é chamado de *Divan-e Kabir* [Grande Poemário], porque engloba o *Divan-e Shams* [Poemário à Shams] e outros livros de composição lírica.

definições do dançável em Rumi que ecoam noções da dança de seu tempo, as quais apresentadas no quadro ainda mais vivo da poesia amplificam a discussão teórica dos precursores e põem em evidência um momento histórico de extrema relevância para a História da Dança, na qual muitas vezes se considera erroneamente que as danças orientais são “étnicas”, “primitivas” ou são classificadas pelas sociedades “antigas” e, por outro lado, o período medieval é tido como infértil ou de rarefeita documentação.²²

Apesar de toda essa riqueza e profundidade, nos perguntamos, entretanto, por que certos estudiosos são tão categóricos ao afirmarem que o samá mevlevi não é dança e que nem mesmo a *raqs*²³, na poesia de Rumi, é dança! Anthony Shay, historiador, pesquisador e coreógrafo de tradições persas, por exemplo, afirmou-nos repetidamente que “o samá não é dança”, e Ibrahim Gamard, místico responsável pelo site *Dar al-Masnavi* e tradutor do poeta, enfatizou, por sua vez, que *raqs* não é dança no sentido ordinário, mas exprime um modo particular de samá. Em contrapartida, para muitos artistas de origem persa parece claro que foi o próprio processo histórico de proibições que implicou na censura ao termo *raqs*, especialmente em âmbito devocional. Hoje em dia diversas danças tradicionais são denominadas de samá ou de *bazm*,²⁴ termo persa que significa jogo, celebração ou festa, no sentido secular, e que, curiosamente, definira noutros tempos os encontros sufis. Embora complexo, o significado do termo samá não nos instiga tanto quanto a restritiva noção de *raqs* que se cristalizou nessa fusão a ponto de ofuscar sua riqueza semântica e seu valor conceitual primordial.

Ao contrário do que se poderia imaginar, a diferenciação semântica entre os termos *raqs* e samá é evidenciada nos tratados teológicos, pois mesmo os sufis pretenderam se desvencilhar da censura de forma terminológica. Os ritos sufis e de outros místicos

²² Reputados autores ocidentais, como Paul Bourcier, incorrem neste tipo de erro e alguns historiadores da Dança muitas vezes se restringem ao uso de fontes europeias, indicadoras na maioria das vezes dos usos, ritmos e modos, mas, dificilmente, de conceitos da dança no período.

²³ Encontramos o termo *raqs* romanizado em português como *raqs*, especialmente em publicações especializadas da dança; quando a sua transliteração técnica não for indispensável, utilizaremos essa grafia para simplificar a leitura.

²⁴ Na entrevista à Robin Friend, Ostad Morteza Varzi define inclusive a arte marcial persa do *zorkhaneh* como dança e discorre sobre diversas expressões místicas realizadas na atualidade, como a dança dos alevi turcos, dos sufis kurdos e dos baluchis, além de apontar fatos históricos da proibição à música e à dança persa desde os mongóis, passando pelo domínio safávida até a Era Qajar. VARZI, 1986, disponível em: <http://home.earthlink.net/~rcfriend/robyn12.htm>, acessado em 04/11/2016.

islâmicos envolviam a audição religiosa pautada pelo Alcorão;²⁵ porém, a audição deslizou da cantilena religiosa para a música e para a poesia, se estendendo para manifestações devocionais bastante heterodoxas, como a dança extática e a locução teopática.²⁶ Comparadas ao transe xamânico,²⁷ tais manifestações chegaram a ser interpretadas pelos ortodoxos como heresia, inovação devocional ilícita e até mesmo loucura.²⁸ Dentro da comunidade sufi, a dança foi praticada por alguns grupos como procedimento indutor ao transe, comportamento também contrário ao método clássico da audição mística que previa a reação espontânea, porém contida, dos ânimos do místico.²⁹

Após acirrados debates, a audição mística da música e da poesia, a dança e outras manifestações de comportamento extático são liberadas no século XI, desde que realizadas conforme a ocasião, o propósito e o uso de instrumentos e modos lícitos. Esse é o único momento em que uma noção de dança sob a terminologia da *raqs* é defendida por Alghazali (1058-1111) e Ahmad Ghazali (1061-1123), tributária em parte das teorias musicais de al-Kindi (801-873), al-Farabi (m. 951) e autores como os Ikhwan al-Safa (século X),³⁰ os quais definem a função cosmológica da dança pela música e cujas teorias perpassam, por conseguinte, as noções de universo, corpo e movimento nos debatedores da samá. Rumi se vale em grande medida dessa noção em seus poemas e ancorou o rito memorial desenvolvido pela ordem Mevlevi em homenagem póstuma à Moulana –

²⁵ ALI, 2010.

²⁶ O termo locução teopática refere-se à expressão verbal dos místicos durante o êxtase ao comunicarem, de forma simbólica, os mistérios conhecidos por eles, conforme ERNST, 1985, 2004.

²⁷ DURING, 1988, 2006; ROUGET, 1970.

²⁸ Alguns relatos sufis medievais de manifestação extática foram analisados sob as modernas teorias da psicologia e comparados aos estados limiares da condição psicótica por AVERY, 2004.

²⁹ MEIER, 1999.

³⁰ Para uma visão geral da música no islã medieval, ver o trabalho de FARMER, 1929. Dentre os materiais pesquisados em abril de 2017 na British Library, encontramos as seguintes fontes sobre música: a tradução de Henry George Farmer dos escritos latinos de AL-FARABI, 1960, e de trabalhos dos autores Batalyawsi (1052 ou 1053-1127), Ibn-Khurradadhbih (aprox. 820- 912), Ishāq al-Mawsili (771 ou 772-849 ou 850); Abū al-Faraj al-Iṣfahānī (897 ou 898-967) e al-Kindī (aprox.873), por SAWA, 2009. E a tradução de Owen Wright da *Epístola sobre a música* dos IKHWAN AL-SAFA, 2010.

“nosso mestre”, como era chamado Rumi por seus discípulos³¹ – e sobreviveu ao espantoso retrocesso religioso que se sucede à morte do poeta em fins do século XIII.³²

Talvez por isso, o fenômeno do giro dervixe centralizou a discussão do tema em tempos recentes: suscitou estudos de caráter antropológico e semiótico,³³ inspirou inúmeras investigações históricas sobre Rumi, a ordem Mevlevi e a história da Anatólia no século XIII³⁴ e ainda abriu o campo para reflexões sobre a influência inter-religiosa entre sufis e cristãos.³⁵ A dança mística dos dervixes rodopiantes chegou a ser associada às artes mágicas e à inteligência intuitiva aviceniana³⁶ e teria inspirado uma nova noção sufi de “corpo dançante”: um corpo transubstancial e fronteiro ao limite entre o profano e o sagrado.³⁷

Verificamos em nossa investigação literária e histórica que a dança designada por Rumi pelo termo *raqs* e suas variantes persas ultrapassava largamente essa condição e superava a dicotomia símbolo-referencial, apontando para uma dimensão cognitiva da mística até agora pouco explorada. Visto que no islã medieval a escrita e a expressão corporal são regidas ambas pelos mesmos princípios cósmicos,³⁸ dançar, assim como poetizar, era uma forma de representação microcósmica e arquetípica da realidade divina projetada na dimensão interior inconsútil.³⁹ Além de ser metáfora da peregrinação existencial, da morte e da transmutação da alma,⁴⁰ a dança se distinguia da audição não

³¹ Do persa *mu'allā mā*: literalmente ‘mestre nosso’, o /m/ é assimilado e, no empréstimo turco transforma-se em Mevlana, por causa do *ş* que tem realização /w/, /o/, /u/ ou /v/; o mesmo para o nome da ordem Mevlevi, ou seja, ‘do Mestre’.

³² PEACOCK, NICOLA and SARA, 2015.

³³ Um trabalho inaugural é atribuído a Marijane Molé, em MOLÉ, 1963.

³⁴ KÖPRÜLÜ, 2006 [1918]; GÖLPINARLI, 1952; IQBAL, 1956; KARAMUSTAFÁ, 2007; WOLPER, 2003; MELVILLE, 2006; DeWEESE, 2006.

³⁵ AMBROSIO, 2011.

³⁶ Referente à noção de alma de Avicena (980-1037) na interpretação de Jean MICHOT, 1986, 1992.

³⁷ Ver estudo sobre os “corpos sufis” nas hagiografias dos séculos XIV e XV em BASHIR, 2011

³⁸ NASR apud LAUDE, 2005, p. 51.

³⁹ O corpo dançante seria casa da ideia coreográfica, ver YUNIS, 2013, pp. 31-35, tal como o poema é a casa da ideia poética, recebida primeiro como arquétipo no coração do homem, que é antecâmara da criação artística onde a imaginação separada (individual) e a imaginação unida (projeção divina) se conectam configurando a presença da teofania, conforme noção de Ibn-Arabi adotada por ADONIS, 2008, p.202.

⁴⁰ BASHIRI, 2008.

somente por constituir um estágio mais elevado do processo extático⁴¹, mas por evidenciar um modo particular de recepção corporal das ressonâncias espirituais, devendo ser pensada como um *modus operandi* e fonte, não apenas produto, da criação poética de Rumi.⁴²

Entretanto, em função da censura islâmica à *raqs* e às reticências dos sufis em aplicar o termo, assimilando-o ao *samá*, provocou um embotamento conceitual que foi carregado, junto com o ocultamento das variáveis semânticas em persa, nas traduções Ocidentais de Rumi que se apoiaram nas definições sufis tardias. O caso mais determinante é o de Ismail Rusukhi Anqaravi (m. 1631), cuja defesa da dança mevlevi já a denomina tão somente de *samá*,⁴³ sendo que a recuperação histórica de seus comentários ao *Masnavi* de Rumi por parte de um dos principais tradutores em língua inglesa da obra do poeta, Reynold Alleyne Nicholson, determinaria a quase natural e imediata identificação entre o giro dervixe, a audição e a metáfora da dança na poesia do mestre místico. Esse erro empírico – de tomar o léxico de um determinado autor pelo viés de outro que lhe é muito posterior, ignorando as mudanças históricas entre eles – resultou num problema ideológico que perdura. Isto porque, por metonímia, a dança mevlevi passou a ser denominada de *samá*⁴⁴, ou *sema* na adaptação turca, foi generalizada como imagem universal da dança sufi. Assim, para alguns tradutores os termos “dança” (*raqs*) e “audição” (*samāʿ*) se tornaram sinônimos: para uns, a dança e os músicos eram referências concretas na poesia do autor; para outros, seu valor era basicamente simbólico e em raros casos se diferencia a dança da audição clássica.⁴⁵

Entretanto, essa fusão dos termos comprometeu em boa medida o entendimento conceitual da própria dança mística sufi, ultrapassando a esfera estritamente “terminológica”, tal como ocorre com outros conceitos místicos de peso no pensamento

⁴¹ Processo que procede da contemplação ao ato, a dança (*raqs*) seria o estágio final englobado pelo processo geral da audição mística (*samá*), segundo LEWISOHN, 2014, p. 48-50.

⁴² LAUDE, 2005; LEWISOHN, 1997, 2014.

⁴³ Teólogo seguidor da Ordem Mevlevi que defende a prática da dança sufi, ver AMBROSIO, 2006.

⁴⁴ Apresento a grafia “*samá*” para distinguir o *samá* da dança e designá-lo como “o ritual da audição”, adicionando o acento agudo na última sílaba em respeito à fonética árabe da vogal longa, embora exista o termo no português sem acento, conforme a *Sama – etnografia de uma dança sufi*, CAMARGO, 2002, e a discussão do termo em *Mukabele...*, pg. 43, da mesma autora. A grafia *raqs* sem diacríticos também se usa no português, que utilizo quando a sua transliteração não é estritamente necessária.

⁴⁵ IQBAL, *op. cit.*

islâmico cuja universalidade foi esmagada por leituras estrangeirizadoras em pesquisas importantes. Deslizes de tradução foram absorvidos de forma acrítica mesmo quando definir metáforas ou precisar técnicas compositivas fosse crucial para comparar a alma dançante de Rumi à entelêquia monádica de Leibniz⁴⁶ ou para desvendar as “palavras no silêncio e silêncio nas palavras” do poeta.⁴⁷

Por outro lado, como era de se esperar, as traduções poéticas disponíveis representavam definitivamente uma limitação para se compreender o tema da dança enquanto tópico central do diálogo entre Rumi e os teólogos e místicos envolvidos no debate histórico do samá. A rede de termos e imagens que estruturam a noção da dança na obra do poeta persa só poderiam ser acessados na língua original, o que nos impeliu a desenvolver um novo método tradutório que, para ser coerente com a natureza mística daquela poesia, deveria incorporar também os mecanismos da audição e da dança na sua intenção original e, ao mesmo tempo, marcar a interpretação histórica, conforme aqui propomos no termo cunhado “samatradução”.

Para que o nosso trabalho de desvendamento da rede metafórica original da dança ultrapassasse a instância estética e atingisse o discurso poético em suas interfaces com outros discursos foi necessário recorrer, numa “peneira mais fina”, aos trabalhos em que Rumi fundamenta suas ideias ou com os quais dialoga diretamente.⁴⁸ Assim, além dos

⁴⁶ “Le derviche tourneur, quand il entre dans le Sama‘ institué par Rûmî, perd son individualité pour devenir semblable à une particule fondue dans la totalité. (...) [quando o sheik entra] tout s’anime, les atomes humains tourbillonnent, comme les planètes autour du soleil; ils fondent leur diversité dans la totalité pour créer l’image vivante du macrocosme... C’est une semblable notion d’harmonie qui préside à la conception leibnizienne de la monade”, diz Christine KOSSAIFI, 2002, pp. 237-8. Apesar da assertividade nos paralelos essa autora considera, anacronicamente, o ritual mevlevi moderno como veículo da noção rumiana original da dança, baseando-se em traduções de Vitray-Meyerovich.

⁴⁷ Como tentou OLIVEIRA, 2006, p. 70, analisando o silêncio de Rumi em retraduições. No interessante estudo comparativo entre Rumi e Whitman, FAYEZ, *op. cit.*, analisa técnicas compositivas pela tradução “literal” de Nicholson, considerando, por exemplo, a epanáfora no inglês que no original era anáfora.

⁴⁸ Franklin Lewis observou que não é possível ter certeza das leituras de Rumi, pois mesmo algumas de suas citações podem dizer respeito a obras conhecidas indiretamente ou de forma oral. O estudioso inclui entre as possíveis influências, além das já apontadas aqui: a poesia de Mutanabbi; as obras místicas de Bahauddin e Tirmidhi; a obra de Shams, *Maqâlât*; o comentário ao Corão de Abu Fotuh; “Owfi’s Compendium of Stories”, contendo diversos clássicos da literatura árabe e persa; “The diadem of the saints”, de Abu Noaym Isphahani; *Rabî‘al-abrâr* [A mestre dos mestres, Rabia] de Zamakhshari; “Sources of report” de Ibn-Qotayba; a hagiografia de Abu Khayr, *Asrar Tawhîd [Mistério da união]*, de Mohammad Al-Monavvar; e indica que Chittick considerou também o livro *Rowh al-arvâh fî sharh asma-al-malek* [O espírito fala o nome do Soberano no céu] de Ahmad Samani (m. 1140), LEWIS, 2008, p. 291. Nossa

gazais de Rumi e de seu *Masnavi*, consultamos as “aulas” registradas por seus ouvintes, na edição inglesa *Discourses of Rumi*, em tradução do persa para o inglês por Arthur John Arberry, bem como outras obras místicas dos mestres predecessores, originalmente escritas também no formato do masnavi, qual seja, poema longo concebido em dísticos rimados. São elas: o *Sawānīh - The Oldest Persian Treatise on Love*, de Ahmad Ghazali (1061-1123) na tradução do persa ao inglês por Nasrollah Pourjavady; *Manṭiq uṭṭayr - A linguagem dos pássaros* de Farid Uddin Attar (1145-1221), retraduzido do francês por Álvaro de Souza Machado e Sergio Rizek; *Hadīqatu’ Al-Haqīqat - The enclosed Garden of the Truth* de Hakim Sanai de Gazna, traduzido do persa para o inglês por James Estephenston. Embora sejam as referências teosóficas mais importantes de Rumi, algo fundamental pode ter-se perdido nas traduções e retraduações em prosa, visto que o poeta afirma explicitamente tê-los como mestres inspiradores no tocante ao uso da linguagem poética para verter a ciência mística. Para cobrir essa falta, nos apoiamos no estudo de Julie Scott Meisami, *Structure and Meaning in Medieval Arabic and Persian Lyric Poetry*,⁴⁹ e nas observações do poeta, gramático e mestre sufi Jami (1414-1492), que nasceu no Herat apenas algumas décadas depois da morte de Moulana e apresenta critérios valorativos da poesia persa em *The Behāristān [Morada da Primavera]*, consultado na tradução literal do persa feita coletivamente pela Kama Shatra Society em 1887.

Quanto às fontes teológicas, consultamos o tratado inaugural do debate proibitivo, *Damm al malahī [A interdição aos divertimentos]* de al-Dunya (m. 894) e uma peça de defesa da audição e da dança, *Bawāriq al-ilmāʿ [Vislumbres alusivos]* atribuído a Ahmad Ghazali,⁵⁰ ambos traduzidos em *Tracts on Listening to Music* por James Robson, em tradução bilíngue árabe-inglês; além dela consultamos no original em árabe uma coletânea contendo outras fontes sobre dança e música, dentre as quais *Kitāb Al-malāhī*

primeira referência foi o estudo de Afzal Iqbal, que aponta citações de Rumi aos autores e tratados que interessam ao nosso recorte temático e histórico. Ver IQBAL, 1956, p. 100, nota 98.

⁴⁹ MEISAMI, 2003.

⁵⁰ Para nosso propósito, a polêmica sobre a correta ou errônea atribuição desta autoria seria irrelevante, não fosse a possibilidade de se tratar de um autor homônimo 120 anos mais velho do que o irmão de Alghazali; ver LUMBARD, 2016, pp 16-25.

wa-asmā' ihā min qibal al-mūsīqā [Livro sobre os passatempos e as audições musicais], de Ibn-Salāmāh (aprox. 903), defendendo a audição em provável resposta à al-Dunya.⁵¹

Dentre as fontes propriamente sufis, consultamos: *Kitāb al-ta'arruf li-madhab ahl al-taṣawwuf - The doctrine of the Sūfīs*, de Kalabadhi (m. 995), traduzido do árabe por Arthur John Arberry, considerado uma síntese do *The Kitāb al-Luma' Fi al-Tasawwuf* [O Livro das iluminações dos sufis], de Sarraj al Tusi (m.988), cuja obra acessamos na limitada tradução de Reynold Alleyne Nicholson; o capítulo *Kitāb al-Tawba* [livro do arrependimento] do tratado *Qut al-Qulūb* [alimento do coração] de Makki (m. 996) na tradução de B. A. M. W. Amin; *Al-Risāla Al-qushayriyya Fī'ilm Al-taṣawwuf - Epistle on Sufism*, de Qushayri (986-1073), vertido do árabe por Alexander D. Knysh e o *Tafsīr al-Tustarī* [Comentário (ao Alcorão)] de Tustari (818-896), vertido do árabe para o inglês por Anabel e Ali Keeler;⁵² *Ādāb al-samā' wa-al-wajd* [Etiqueta da audição e do êxtase] de Alghazali (1058-1111) traduzido do árabe em “Emotional religion in Islam as affected by music and singing” por Duncan Black McDonald, bem como a sua versão livresca em *Alquimia da felicidade*, na retradução feita do inglês por Claude Field, além do capítulo 4º. do *Ihyā' 'ulūm ad-dīn* [Revificação das Ciências Religiosas], “The explanation of the Wonders of the heart”, na tradução de Walter James Skellie; *Khaṣf al-mahjūb* [Revelação dos Mistérios], o mais antigo tratado persa no sufismo de autoria de Hujwiri (990-1077), traduzido por Reynold Alleyne Nicholson; *Talbīs Iblīs – Devil's deception* [O disfarce de Satā] em que Ibn-Jawzi (1116-1201) critica as inovações devocionais, em tradução do árabe para o inglês de Abu Ameenah Bilal Philips; *Kitāb al-samā' wa l-raḡṣ* [Livro da audição e da dança], do também censor Ibn-Taymiyya (1263-1328), publicado em francês sob o título *Musique et danse selon Ibn-Taymiyya* por Jean Michot.

⁵¹ Em pesquisa à British Library encontramos e compilamos os livros: *Kitāb Al-malāhī wa-asmā' ihā min qibal al-mūsīqā*, de Ibn-Salamah (aprox. 903), *Kitāb al-Lahw wa-al-malāhī*, de Ibn-Khurdadhbah (820-893), sobre música; e um comentário sobre as danças descritas por Masudi (aprox. 888-957), editados no mesmo volume por Ghattas 'Abd al-Malik Khashabah, ver respectivamente IBN-SALAMAH e IBN-KHURDADHBAH 1984. Também encontramos naquele acervo o livro *Risālah fī 'ilm al-mūsīqā* [Epístolas sobre a música] de Salah al-Din al-Safadi (1297-1363), SAFADI, 1991, e o *al-Ghinā' al-muḥdath wa-al-raḡṣ* [A músicas dos modernos e a dança] de Ibn-Rajab al-Ḥanbalī (1335-1393), HANBALI, 2000. Não conhecemos tradução em língua ocidental para tais fontes.

⁵² Maryam Musharraf e Leonard Lewisohn exploram especificamente esta influência no artigo “Sahl Tustari's (d. 283/896) Esoteric Qur'anic Commentary and Rumi's Mathnawi: Part 2”. LEWISOHN, Mowlana Rumi Review, 2016, pp. 106-127.

Todas essas fontes documentais encontram-se na seção *Fontes* e as referências teóricas e complementares em *Bibliografia geral* das nossas **Referências Bibliográficas**. Uma vez que exploramos aspectos intra e intertextuais da poesia de Rumi com obras místicas e tratados teológicos, o trabalho histórico contextual e documental pragmático foi amparado e complementado por estudos específicos e sínteses históricas, não sendo possível (nem propósito deste trabalho) analisá-los em historiografia crítica, já que o estado das pesquisas e o campo da interlocução se altera significativamente a cada momento para cada historiador ou pesquisador da extensa lista de especialistas ou autores comparativos e de síntese.⁵³

Apesar do relevante caráter transhistórico⁵⁴ da obra de Rumi, nosso estudo histórico se centrou nas origens e no *background* filosófico e espiritual do autor, limitando-se a observar a dimensão conceitual da dança no poeta, uma vez que interessava situá-lo no debate teológico mais do que na mística ou na literatura universal. O recorte temporal do nosso objeto, portanto, é abrangido pela periodização relativamente ampla que abarca entre os séculos IX e XIV, onde se pontua a emergência de Rumi com sua poética dançante no XIII, embora se costume delimitar os estudos de sua vida e obra em conjuntura menor. Nesse recorte, pontuamos os principais debatedores do samá que o precedem e, por conseguinte, formam o seu arcabouço conceitual da audição e da dança, encerrando nosso contexto um século após a morte do autor, por se observarem então as consequências imediatas do retrocesso ideológico na censura e na brutal destruição do legado judaico-cristão da Anatólia no século XIV. Tal fenômeno produziu uma enorme lacuna na historiografia e nos impede de recuperar, com justiça, aquele universo intercultural e inter-religioso,⁵⁵ talvez mais dinâmico e rico do que nos legam as padronizadas fontes islâmicas e as esparsas fontes bizantinas que sobreviveram.⁵⁶ Uma

⁵³ Histórias de síntese ou comparativa, do tipo geral ou universal, por sua natureza dedutiva exigem do historiador que recorra ao trabalho de colegas especialistas, mais familiarizados com os arquivos e fontes documentais, periodização, localização e recortes específicos. Utilizei Mircea Eliade e diversos autores da História da Dança nessa linha.

⁵⁴ “Transhistórico” na acepção de VERNANT, 1991, pp. 85-96.

⁵⁵ ; COWE, 2015, pp. 77-106.

⁵⁶ Estudos recentes delatam o mecanismo ideológico aplicado pelos autores muçulmanos de simplesmente obliterar as fontes cristãs e suas influências. Ver especialmente, na mesma coletânea *Islam and Christianity in medieval Anatolia*, o artigo de Andrew C. S PEACOCK, pp. 223-262, e a introdução de PEACOCK, NICOLA and YILDIZ, pp. 1-20, 2015.

vez que ocorre concomitantemente ao período inicial da difusão da biografia e obra de Rumi e de seus principais comentadores, é fator de indireta, porém séria, implicação nas traduções.

Há diversas reelaborações biográficas elaboradas por estudiosos renomados, todas mais ou menos baseadas nas notas deixadas por Sultan Walad (XIII), filho do poeta, e Sipah Salar (XIII), um discípulo próximo, bem como nas hagiografias de Aflaki (XIV) e Jami (XV),⁵⁷ às quais tivemos acesso somente em trechos traduzidos ou, no caso de Aflaki, em tradução direta do manuscrito persa de 1318 ao francês por Clément Houart que, não obstante ser amplamente utilizada pelos estudiosos de Rumi, é reconhecidamente plena de passagens fantasiosas. Por isso, no breve retrato biográfico que esboçamos do poeta, preferimos assumir certa liberdade narrativa e interpretativa, apresentando *flashes* daquilo que visualizamos ou idealizamos e que, longe de dar uma visão assertiva, recria apenas o que nos interessa: o Rumi dançarino.

Para basear nossas traduções, demos preferência aos trabalhos conceituais do samá e da dança anteriores à existência do poeta. Textos posteriores, como o do teólogo mevlevi Anqaravi (XVII) – que se tornou referência para a maioria dos tradutores ingleses e franceses depois de Nicholson – devem ser considerados criticamente pelos historiadores, parecem-nos, pelos motivos apontados anteriormente, tardios e anacrônicos para apoiar as traduções do Rumi.⁵⁸ Do mesmo modo, para presumir elementos coreográficos prescindimos da coreografia do ritual mevlevi que, por ter-se estabelecido no século XIV e sofrido modificações do século XVI em diante,⁵⁹ era evidentemente muito diferente da dança realizada por Rumi no século XIII, cujas referências poéticas a palmas, saltos, passos e batida de pés indicam, inclusive, uma expressão muito mais espontânea do que coreografada. Do mesmo modo, as definições de gnose, audição e dança dos predecessores de Rumi devem ter prioridade sobre aquelas que lhe são atribuídas *a posteriori*, onde poderíamos incorrer numa interpretação defasada ou

⁵⁷ Críticas às essas fontes e certa reserva metodológica ao seu uso são apontadas por Ambrosio, Iqbal e Lewis. Ver também HANIF, 2007, pp. 382-403.

⁵⁸ Anqaravi defende a samá da acusação de inovação (*bid'a*), ver AMBROSIO, 2006, p. 199. Reynold Aleyne Nicholson apoia a sua tradução do *Manasvi* no comentário desse autor. Marijane Molé traduziu ao francês o tratado *Minhāj'ul-fuqarā* [*Palco dos despossuídos*], em que Anqaravi aborda as dimensões do corpo dançante e a sinergia do ritual, conforme analisado por AMBROSIO, 2006, 200-209.

⁵⁹ Gölpınarlı destaca estabelecimento de pauta musical e coreográfica para peça de três atos por Mehmed Chelebi, conforme CAMARGO, 2010, p. 50 em diante.

anacrônica, já que o ponto de partida da temporalidade histórica está, por definição, nas causas e origens e não nas consequências que a encerra.

É preciso dizer também que, embora cronologicamente esse período se encaixe no que em história ocidental se denominou “medieval” e utilizemos tal qualitativo por vezes, não é inteiramente correto adotá-lo para as sociedades islâmica e bizantina,⁶⁰ que viveram o seu renascimento cultural da antiguidade grega já no século VIII e mantiveram antigas estruturas civilizacionais.⁶¹ Seus complexos sistemas urbano, econômico e mercantil contrastavam imensamente com o modelo rural semi-autárquico e subsistente das cidades feudais⁶²; suas diversificadas estratificações e dinâmicas relações sociais, eventualmente favoráveis a cientistas, pensadores e artistas,⁶³ eram de ordem muito diversa da tripartição estamental⁶⁴ nascida da suserania nórdica saxônica que, em torno do princípio da cavalaria⁶⁵ e do ideal cristão⁶⁶, caracterizou a sociedade medieval europeia.

Apesar de certa visão etnocêntrica que faz ver os árabes medievais destituídos de ciência histórica por registrarem seu passado de modo apenas elegíaco,⁶⁷ encontramos, após a incrementação científica da *Bayt al-Hikma*,⁶⁸ fundada em Bagdá no século VIII, uma noção de exatidão e fidelidade históricas desenvolvida sob critérios jurídicos e analíticos que foi distintiva de historiadores independentes como al-Masudi, al-Biruni e

⁶⁰ PERROY, 1967.

⁶¹ Romanas, no caso dos territórios bizantinos, como Konya. MARROU, 1977.

⁶² STEPHENSON, 1942.

⁶³ BENCHEIKH, 1989.

⁶⁴ DUBY, 1982.

⁶⁵ PUY de CLINCHAMPS, 1961, p. 37 em diante.

⁶⁶ TREVOR-ROPER, 1965.

⁶⁷ Os parâmetros da ciência histórica lançados pelo modelo grego, que identificava os acontecimentos particulares e decisivos no destino coletivo e adotava a distinção étnico-cultural para as civilizações não estariam no historiar islâmico, segundo LE GOFF, 1990, p. 62.

⁶⁸ Bagdá era então sede do califado abássida sob Al Mamun, e a Casa da Sabedoria (*Bayt al-Hikma*) foi fundada no modelo de uma universidade estatal, dirigida inicialmente por al-Kindi, que inaugura com ela o projeto tradutório de verter todos os textos disponíveis das mais antigas civilizações. A universidade e sua biblioteca foram destruídas no cerco de Hulago à cidade, em 1258. Cerca de 400 mil manuscritos foram levados por Nasir Al Din Al Tusi para Maragha, cidade persa situada na província iraniana do Azerbaijão Oriental, que se tornaria então capital do canato mongol. Ver SALIBA, 2007, p.243.

Ibn-Khaldun.⁶⁹ Talvez seja mais prudente, portanto, afastarmo-nos de balizas historiográficas com as quais estamos habituados por força cultural e aceitarmos um pouco do gênio historiográfico autóctone,⁷⁰ a fim de considerar os fatores culturais, políticos e econômicos próprios das sociedades islamizadas como definidores do seu processo histórico.⁷¹

Mesmo que tais disparidades teóricas e metodológicas não sejam de nossa preocupação direta, devem ser levadas em consideração, uma vez que consultamos documentos e recorremos muitas vezes a estudos com base nessa historiografia islâmica, pese nossa dificuldade com isso em situar a híbrida sociedade de transição bizantino-islâmica da Anatólia do século XIII,⁷² para a qual tais discussões implicam o delineamento do horizonte religioso projetado aqui para se pensar noções sacras da dança.

Vale ressaltar ainda que, no que tange ao tema do culto místico sufi, discutido por vezes por seu ecumenismo ou hibridismo,⁷³ adotamos a ideia do sincretismo cultural e religioso, em dupla via: primeiro, de modo amplo, dos árabes muçulmanos em direção aos demais povos e religiões sob seu domínio, e depois, de modo mais camuflado, dos turcos seljúcidas persianizados e dos cristãos locais de variadas etnias convertidos ao islã. Desse modo, o enigma do ritual mevlevi se decifra em parte ao deslocar o foco, não apenas semanticamente, mas também culturalmente, do samá para a *raqs* no ponto em que define originalmente a dança enunciada na poesia de Rumi, vista de forma multifacetada por aqueles sujeitos históricos particulares, conforme sinalizamos nos estudos histórico e conceitual do tema e na tradução da fonte poética.

⁶⁹ WOOLF, 2005, pp. xxxv-lxxxviii; SENKO, 2012.

⁷⁰ Especialmente em Ibn-Khaldun, cuja pioneira teoria da história parece ter antecipado em muitos séculos aspectos da Sociologia e da História ocidentais, pelo que Jacques Le Goff lhe faz uma deferência em Le GOFF, *História e Memória*, 1990, pp. 81-84.

⁷¹ Ver IBN-KHALDUN, 1332-1406, 1958. Traduzido direto do árabe para o português por José Khoury e Angelina Bierrenbach Khoury.

⁷² Ao menos durante a vida de Rumi, permanecem ainda traços elementares da estrutura bizantina sob a reforma urbanística e administrativa de Keykabad. Bizâncio abrangera todo o território “Oriental” da Ásia Menor e Palestina- Síria e a irrupção do islã, por um lado, e o reinado de Carlos Magno, por outro, teriam sido fatores decisivos na sua cisão com Roma. PIRENNE e BARK, 1958, págs. 114-124.

⁷³ Roderirck Grierson questiona a visão multicultural de Hasluck de que o culto híbrido envolveria a apropriação de elementos de uma religião mais antiga pela mais recente, no artigo “‘One Shrine Alone’: Christians, Sufis, and the Vision of Mawlana” publicado na *Rumi Review*, LEWISHON, 2014, p. 124.

Na abordagem das fontes, transitamos entre a síntese geral e a análise documental e literária, dada a tipologia díspar dos materiais: de um lado poemas e, de outros, textos teóricos e descritivos. Pela abordagem que elegemos, o trato com a documentação demandou uma reflexão comparativa sobre a fonte medieval: enquanto no ambiente cristão europeu a proibição religiosa da dança passa pela determinação em concílios e sínodos circunscritos a uma elite sacerdotal, cujos documentos têm caráter dogmático e institucional, no oriente bizantino, antes ou depois de islamizado, as discussões religiosas tinham um impacto distinto sobre a sociedade, visto a sua maior publicidade e o peso e influência do procedimento jurídico no seu trato. Sob ambiência islâmica, os pactos consensuais (*ijmāʿ*), estabelecidos por escrito ou tacitamente, eram mais abertos e socialmente orgânicos, ainda que demandassem a determinação dos especialistas na religião. Em caso de divergências, abria-se um fórum de discussões para as questões polêmicas ou discordâncias (*ḥilāf*) que deveria girar em torno da referência corânica ao tema e, na ausência desta, do hadice e da suna, nesta ordem de importância; em último caso se recorria à interpretação individual (*fiqh*) do jurista, que poderia abordar o tema por analogia (*qiyas*). Tanto especialistas em jurisprudência e teologia como sábios (ulemās), não necessariamente investidos de uma autoridade formal, poderiam debater.

O material produzido nas polêmicas tornou-se um gênero específico de literatura religiosa e se registrou em quatro tipos de escritos: tratados, comentários, epístolas e livros. Os tratados eram escritos especificamente para o debate; os comentários (*tafsīr*), gênero literário da exegese corânica que, na mística, consistia em extrair o sentido esotérico, partindo do sentido literal para o sutil, baseado na experiência do místico. Ambos diferem das epístolas e dos livros formativos, estruturados em divisões ou tópicos que incluíam hagiografias, vocabulários e tediosos acréscimos de relatos de mestres e predecessores, estes últimos também chamadas de audições (*samā*).⁷⁴

A existência dessas obras teológicas e místicas abordando, de forma central ou não, o tema da dança, faz emergir aos nossos olhos um notável contraste com a sociedade europeia: raras no universo cristão ocidental, ainda que se considere seu reduzido universo letrado e intelectual, são frequentes no mundo islâmico e bizantino, onde obras publicadas em língua vernácula se faziam então acessíveis a toda uma sociedade letrada e, muitas vezes, multilíngue. Há indícios de que tanto os tratados quanto os poemas e as

⁷⁴ MAKSIDİ, 1971, p. 126.

obras teosóficas teriam valor equivalente na formação da opinião e do consenso social e religioso, o que permite equipará-las nesse sentido e observar, em seu hibridismo linguístico, traços culturais variados.

Além da diferenciação discursiva e cultural, faz-se necessário considerar igualmente o filtro tradutório implícito na consulta documental: uma parte considerável das obras acessadas foi vertida por investigadores ligados direta ou indiretamente à escola britânica de Cambridge. A instituição universitária, herdeira intelectual das pesquisas desenvolvidas pela Asiatic Society sob o projeto de dominação cultural patrocinado pela British East India Company a partir do século XIX, arquivou, traduziu e publicou a maior parte das fontes literárias, religiosas e historiográficas persoislâmicas que haviam sido produzidas, reunidas e republicadas no Império Mughal.⁷⁵ Por esse motivo, grande parte dos especialistas em história medieval islâmica ou literatura persa, apesar das heterogeneidades metodológicas que podem distingui-los, valeram-se igualmente deste tratamento arquivístico, historiográfico e tradutório britânico.⁷⁶ Os estudiosos e tradutores franceses tiveram pouco acesso aos manuscritos persoislâmicos, apesar de algumas publicações pioneiras, como a do *Avesta*.⁷⁷ Isso porque a Pérsia e o Norte do Afeganistão eram considerados territórios de influência britânica e boa parte do seu legado literário se tornou acessível, primeiramente, nas edições impressas dos manuscritos e traduções ao

⁷⁵ Após invasão timúrida na Índia e ascensão da dinastia afegã Lido, a tradição histórica e literária persa é revivida no subcontinente no Império Mughal (1526-1707) sob o patronato de Akbar; entre os séculos XVII e XVIII o sultanato de Déli se tornaria o maior polo de impressão de livros persas daquele continente. Ver RAMEZANNIA, *op. cit.*, pp.162-185.

⁷⁶ Talvez porque muitos se pautassem, inicialmente, no trabalho seminal e clássico *A literary History of Persia – From the Earliest Times until Firdawsi* do orientalista e arabista catedrático de Cambridge, sir. Edward Granville BROWNE, 1908 [1902]. A monumental coleção *The Persian Heritage Foundation* – traz a série *A History of Persian Literature*, abrangendo desde os períodos pré-islâmico até a modernidade; projetada por Anemarie Schimmel a série foi ampliada e organizada sob a direção geral de Mohsen Ashtiany, J. T. P. de Bruijn, Dick Davis, William Hanaway, Jr., Ahmad Karimi-Hakkak, Franklin Lewis, Wilferd Madelung, Heshmat Moayyad, Ehsan Yarshater, publicada pela I. B. Tauris de Londres. Nos valem os somente do volume II, ver YARSHATER, 2011.

⁷⁷ O *Avesta* era o livro do zoroastrismo, uma vertente masdeísta que se tornou religião predominante entre os persas antes da chegada do Islã. Sob o título *Zend-Avesta ouvrage de Zoroastre*, em 2 volumes, foi traduzido pelos sacerdotes parsis a Anquetil-Duperron (1731-1805) e publicado em Paris em 1771. Os sacerdotes parsis eram zoroastrianos vivendo na Índia, onde teriam ensinado a língua persa a Anquetil-Duperron, em cuja homenagem foi fundada a École Française d'Extreme-Orient em 1900 na Indochina francesa, transferida posteriormente para Paris.

urdu⁷⁸ difundidos pela College Delhi Press a partir de 1840,⁷⁹ que posteriormente integrariam a coleção de textos orientais semíticos da *Bibliotheca Indica*.⁸⁰

O modelo de tradução britânico, pautado em parte por interesses colonialistas, interferiu globalmente na apropriação intercultural do legado persa pelos europeus e está intimamente conectado à historiografia persianista. Na opinião da pesquisadora indiana Tejaswini Niranjana, a tradução das obras historiográficas, tanto quanto das demais, foi um ato central do imperialismo europeu que possibilitou modelar e subtrair a forma própria da cultura dominada na assimétrica relação de poder operada pelo colonialismo do século XIX.⁸¹ A tradução, focada primariamente na audiência britânica, teria disponibilizado as informações locais de forma a prover a imagem da cultura nativa sob uma representação civilizacional de estratégia domesticadora em que o “outro” aparece como imutável e, como tal, inferior, tornando justificável a sua dominação.⁸²

Na prática, identificamos que essa projeção de uma suposta estagnação oriental ainda ressoa nos recortes de temporalidade da historiografia islamista moderna: apesar de adotarem uma ótica do tipo diacrônica e conjuntural, os estudos na temática sufi comparam autores de épocas e sociedades desconexas, interceptam fluxos temporais por suspensões sincrônicas e repetem o esquema cronológico linear da historiografia

⁷⁸ O urdu é o idioma nacional do Paquistão e um dos idiomas nacionais da Índia, de tronco indo-europeu e da família hindustani, grafado em árabe modificado e utilizado sobretudo pelos muçulmanos. Sua etimologia provém da palavra turca *ordu*, que deu origem ao termo em português “horda”, em referência às tropas lideradas pelos persas no Sul do continente asiático. Misto de persa e hindu, o urdu foi difundido durante o Sutanato de Déli.

⁷⁹ POWELL, 1999.

⁸⁰ A impressão de textos orientais traduzidos ao inglês foi proposta a Asiatic Society pela Irmandade Batista (*Brethren of Baptist Mission*) de Serampore. A *Bibliotheca Indica* (*Collection of Oriental Works*) se tornou a mais importante série de publicações orientalistas sob o patronato do diretório da East Índia Company na superintendência da Asiatic Society de Bengali. Dos 140 livros publicados pela Asiatic Society, 111 foram impressos da *Bibliotheca Indica*, ramificada em duas linhas, a semítica e a indica; o ramo semítico apresentava traduções de livros *standard* árabes e persas, incluindo grande parte da história geral da Índia que se encontrava, na realidade, em fontes persas. Ver RAMEZANNIA, 2014, p. 171.

⁸¹ NIRANJANA, 1993. p. 319.

⁸² Na estratégia domesticadora, o “outro” europeu também é moldado sob parâmetros culturais locais de superioridade, de modo a justificar a sua dominação, segundo Dodson, *Orientalism, Empire, and national Culture Índia 1770-1880* apud RAZEMANNIA, 2014, p.172-173.

medieval islâmica que transpassou aos estudos orientalistas em geral.⁸³ O efeito final é de uma leitura particularizante e insular dos fenômenos relacionados ao islã, desintegrada de uma perspectiva histórica e horizontal de autêntica alteridade cultural.

A biografia de Rumi feita por Afzal Iqbal, por exemplo, tenta superar essa tendência ao contextualizar a vida do poeta sob o amplo fenômeno das Cruzadas⁸⁴, considerando o papel civilizatório de Konya, tanto por ser uma antiga e opulenta urbe bizantina quanto por ter-se tornado, em meio às investidas mongóis, um bastião islâmico. Ao sediar o império turco seljúcida a partir do século XII, tornou-se tributária da sofisticada cultura abássida de outrora e sua importância histórica vai muito além de ter acolhido o grande poeta persa e sua ordem dançante. Porém, mesmo ao abordar diversos aspectos da vida cultural de Konya, o biógrafo mal toca na questão inter-religiosa, apesar de comentar a amizade de Rumi com os monges locais como exemplo da tolerância islâmica com os cristãos bizantinos, em contraste com a sangrenta selvageria dos francos.⁸⁵

Essa biografia, considerada brilhante e exemplar, possivelmente modelar para as seguintes por seu esforço de inter-relacionar texto poético e contexto, sugere Rumi como um representante da poesia mística universal e não apenas muçulmana. Contudo, se verifica nesse caso, como em outros estudos a respeito do sufismo e nas traduções das fontes históricas aqui elencadas, traços e ecos mais ou menos evidentes do orientalismo e do exotismo britânicos.⁸⁶ Extensos paratextos, a insistência em uso de termos

⁸³ O historiador orientalista Sir William Hunter (1840-1900) foi um dos primeiros a apontar que o modelo islâmico auxiliou os ingleses a “historicizar” o passado indiano, resgatado em grande parte de fontes e obras historiográficas persoislamicas. HUNTER, 1868.

⁸⁴ A linha divisória concreta entre uma sociedade ocidental europeia em contraposição à oriental islâmica pode ter sido traçada no fenômeno das Cruzadas, que vão sucessivamente criando uma zona de conflito e diferenciação. Até então, “el centro de nuestra civilización se hallaba en Bizancio y en los países del califato árabe. Antes de las ultimas cruzadas, la hegemonia de la civilización ya habia pasado a Europa occidental. La historia moderna nació de esse desplazamiento”. RUNCIMAN, 1956-1958, p. IX.

⁸⁵ Francos eram os cristãos europeus. Sem dúvida a ideia da convivência pacífica entre cristãos e muçulmanos no seio de uma sociedade oriental deve ter chamado a atenção de Iqbal, que tinha diante dos olhos um mundo recém devastado pelo ciclo das duas grandes guerras mundiais e que ainda (como os países do Oriente Médio hoje) não se recuperara dos grandes genocídios humanos, iniciados justamente com o massacre de 1, 5 milhão de armênios que, desejando autonomia, se recusaram a aderir à guerra pelo lado turco. Ver IQBAL, 1956 e Franklin Lewis, que faz as honras ao biógrafo-historiador em LEWIS, 2008.

⁸⁶ Considerando o exotismo como um subproduto do orientalismo, conforme SAID, 2007.

transliterados e os assinalamentos semânticos e gramaticais que se interpõem ao tradutor numa distância cultural considerável; a sensação é de que entre nós e o original há um esquadramento como de batalha naval, repleto de tiros, acertos ou erros de termos estrangeiros intraduzíveis e hieráticos que não parecem necessários, mas corresponderem a uma escolha tradutória e ideológica.

É o caso das traduções de Reynold Alleyne Nicholson e, às vezes, de Arthur John Arberry, que distendem termos poéticos em frases literais e racionalizam conceitos místicos. Nicholson, por exemplo, verte saberes (*hardehā*) por “intelectos”, intelecto (*‘aql*) por *reason* e considera, desse modo, o “Intelecto universal” como sendo “Razão universal” sob um prisma hegeliano⁸⁷. Além disso, traduz consciência (*damīr*) por *inner consciousness*,⁸⁸ e *sar* (cabeça, em persa) pelo termo árabe *as-sirr* (mistério ou âmbito profundo da consciência), vocábulo utilizado por diversos autores sufis desde Makki, mas interpretado pelo tradutor a partir do uso cunhado por Kubra, mestre que foi associada a Rumi mesmo sem qualquer indício histórico ou linguístico efetivo do vínculo entre eles.⁸⁹ Embora possíveis, tais escolhas semânticas implicam grave defasagem teórica e encerram noções anacrônicas que foram legadas aos estudos que se valem de sua tradução.

Outro problema que se evidenciou foi o da desconsideração da linguagem poética e mística. A natureza condensadora e apofática da poesia mística, que converge para a

⁸⁷ Embora criticado pelo peso dado à Ibn-Arabi na interpretação da mística rumiana, o que nos chama a atenção é que Nicholson usa termos hegelianos ao definir intelecto (*‘aql*) como “*reason*” e intelecto universal como “*Universal Reason*” parelho ao conceito de espírito universal daquele filósofo; nas traduções de obras filosóficas islâmicas de que ora dispomos, o ato de inteligir, próprio a uma noção neoplatônica, tem sentido mais amplo do que o racionalizar. Inversamente, se fala da provável influência de Rumi sobre o eminente filósofo alemão, ver FAYEZ, 1978, p. 22-23.

⁸⁸ *Masnavi* IV: 3261 e 3266; *Masnavi* III: 4245.

⁸⁹ Os cinco órgãos da percepção sutil, *qalb* (coração), *rūh* (espírito), *sirr* (mistério), *ḥāfi* (arcano) e *ahfā* (supraconsciência) da teoria de Kubra (KUBRA, 1981; HERMANSEN, 1988), não aparecem designando sentidos em Rumi; exceto *rūh* que, tal como *jān* (alma) e *‘aql* (intelecto), é antes uma faculdade interior. Rumi não menciona ou parafraseia Kubra e a linhagem de Bahauddin remonta diretamente a Ahmad Ghazali, mestre de ambos. Lewis não vê no samá de Rumi traço do *dīkr* praticado pelos kubrayyas no século XIII. O modelo de Kubra foi difundido por Najmuddin Razi (m. 1256) em Konya, porém, o único registro de contato entre Rumi e Razī é a narrativa de Aflaki sobre um sermão de Razī, que conclamava “Ó infieis” enquanto Rumi voltava-se para seu amigo Qunawi, dizendo: “a primeira parte [ó] se refere a mim, a segunda [infieis] a você”, em evidente tom de burla. LEWIS, 2008, pp. 30-33. Razi teve um discípulo, Alauddin Semnani (1261-1336), que tinha apenas 12 anos quando Moulana morre em 1273, de modo que sua influência é impossível na lírica do poeta, escrita bem antes dele ter nascido. Sua influência na Ordem Mevlevi à *posteriori*, seria sim possível; porém, está totalmente fora do nosso foco.

confluência entre experiência e palavra, é essencialmente oposta à qualidade dispersiva e racionalizante da prosa que marca, novamente, a tradução técnica de Nicholson, autor que exprime abertamente o desejo de “racionalizar” a linguagem mística, reconhecendo nela uma dificuldade que não seria essencialmente linguística, mas provém

da sutileza e ocultismo das ideias nos quais os autores místicos se expressaram (...) linguagem que nenhum gramático pode tornar inteligível, embora indubitavelmente sugira um significado ao iniciado: ela pode ser compreendida como um todo, mas não sustenta uma análise lógica. Um texto com essa característica é passível de corrupção e quase beira a emenda. A crítica fica desarmada se as noções apresentadas a ela são tão obscuras e alusivas que não se pode traçar nem uma linha sutil entre o sentido e o *nonsense*.⁹⁰

Nos poemas e tratados místicos, o tradutor de moral vitoriana cai em armadilhas típicas da tradução poética: racionalização e abstração, empobrecimento qualitativo e musical, apagamento da complexidade de mecanismos e redes de significação, clareamento de pontos originalmente (e intencionalmente) obscuros.⁹¹ Tal dissecação do texto, que foi a preferida dos orientalistas ingleses, propicia uma apreensão dissociada do modo afetivo e da sonoridade; destrói o constructo simbólico em que habita o mistério e se opõe à intenção de Rumi, que rejeitou expressamente a linguagem especulativa justamente por ser contrária à beleza e à paixão.⁹²

Neste sentido, reconhecemos o grande valor da tradução poética do turco Abdübâlki Gölpınarlı, que inspirou a retradução ao inglês por Nevit Oğus Ergin, muita acessada por outros retradutores. Tradutores posteriores à geração de Nicholson compreenderam a necessidade de intuir a mensagem original, mas preservaram, de um modo ou de outro, parte do arsenal conceitual e, em certos casos, a transliteração de termos místicos; cada qual, “limpou” as marcas orientalistas somente na medida de seus

⁹⁰ “They [dificuldades] arise from the subtly and abstruseness of the ideas which mystical writers have to express. (...) language that no grammarian can make intelligible, though it undoubtedly suggests a meaning to the initiated: it may be comprehended as a whole, but will not bear logical analyses. A text of this character is perculiarly liable to corruption and almost beyond the reach of emendation. The critic is disarmed when the notions presented to him are so obscure and elusive that cannot draw any sharp line between sense and nonsense”. In “Introduction: peculiarities of spelling and grammar” In: SARRAJ AL TUSI (m. 988), 1914, p. XLII.

⁹¹ BERMAN, 2000, pp.284-297.

⁹² A respeito da função poética na mística ver CHITTICK, 2005.

interesses ou grau de identificação com a via mística e revelou, no limite, filtros históricos de seu próprio tempo. Contudo, e em ressalva à nossa crítica, o material produzido por Nicholson se manteve no centro de referência dos tradutores devido ao seu alto valor historiográfico, especialmente por transcrever os originais ou trechos na íntegra e sinalizar a intertextualidade das obras de Rumi com as tradições sufi e islâmica.

Já no Brasil, talvez pela confluência cultural de diversos elementos, materiais e imateriais, via Península Ibérica⁹³, na qual se diluem referências coreomusicais e imagens mitopoéticas de possível origem persa e, posteriormente, autores como Omar Khayyam e Hafez de Xiraz são exaltados por Manuel Bandeira e Cecília Meireles, a poesia de Rumi, retraduzida do alemão, do inglês e do francês, foi reinventada por estudiosos apaixonados e recebida com um desvelo afável, sobretudo nas áreas de Estudos de Teologia e Religião.⁹⁴ Tanto os poemas de Moulana quanto parte da teoria mística sufi têm sido lidos e utilizados em estudos importantes, e não somente pelos místicos. Uma vez que a poesia persa é uma das literaturas universais mais valiosas para a qual, contudo, não temos ainda uma área acadêmica no Brasil e pelo fato de a obra de Rumi ancorar vivamente expressões artísticas contemporâneas persas, além do próprio ritual coreográfico mevlevi, nos propusemos esse trabalho de tradução criativa que nos permite também uma abordagem viva. Do mesmo modo, sem negar ou censurar aspectos não racionais na apreensão do objeto, nas arriscamos a recriar o texto poético, que por outro lado, ainda nos serve de fonte histórica e é abordado aqui pelo viés lúdico da História Cultural⁹⁵, considerando ademais a sua ressonância estética na atualidade e sua resignificação⁹⁶ na dialética cíclica da atualização histórica.⁹⁷

Tal atualização passa pela revisão dos nexos e elos estabelecidos em momentos específicos da tradução da obra de Rumi para as línguas germânica, inglesa, francesa e turca, que replicam, afunilam ou filtram a noção da dança nas retraduições da lírica rumiana de que dispomos em português, cujas vertentes relatamos brevemente nesse estudo. Pois uma densa trama de retraduições e seus respectivos processos históricos se

⁹³ VIEIRA, 2001, pp. 121-132.

⁹⁴ Ver LUCCHESI, M. e TEIXEIRA, F. (orgs.), 2007, pp. 77-88 e pp. 57-76.

⁹⁵ Abordagem sensível à atmosfera afetiva, psíquica e artística da época estudada conforme HUIZINGA, 1996 e 1971.

⁹⁶ DILTHEY, 1944.

⁹⁷ GADAMER, 2008.

interpuseram entre nós e os poemas originais, emitindo palidamente a dimensão dançável da poética de Rumi em português, se comparada com a sua força na língua nativa. Desse modo, a nossa tradução direta pretende abrir uma brecha e, amparada pela investigação histórica da dança, atualizar o seu sentido de modo a produzir um novo elo direto de significação histórico-cultural; que se mantenha, porém, em diálogo com as demais vertentes pelas quais Rumi chegou à língua portuguesa.

No resgate histórico da *raqs* recorreremos também à uma reconstituição, em perspectiva bizantino-islâmica, de suas possíveis referências coreográficas concretas. Pois, além de tema, a dança constitui epifenômeno místico da criação poética de Rumi; contudo, apesar de estudada prioritariamente através da sua conceituação formal na documentação produzida em âmbito islâmico, sua realização concreta se rastreia em diversificadas origens, sobretudo porque na Anatólia do século XIII as tradições coreomusicais e coreorreligiosas ainda se apresentam sob uma dinâmica sincrética e híbrida de empréstimos culturais. No extremo oposto ao da racionalização do poético, corremos o risco da incertidão ao lidar com a dança como objeto histórico, sobretudo devido à impermanência do seu suporte e fugacidade do seu vestígio. Porém, tentaremos circunscrever as referências coreográficas de Rumi ao menos de forma indiciária,⁹⁸ considerando oportuno fazê-lo de uma perspectiva universal e humanista das crenças religiosas.⁹⁹

⁹⁸ Pensando no método indiciário de GUINZBURG, 1989.

⁹⁹ ELIADE, 1984.

CAPÍTULO I – O esplendor da fé bizantina

*So full of ecstasy is your body
that it resounds with heaven's symphony*

Ildegard Von Bigen¹⁰⁰

Rumi, nome pelo qual é conhecido o poeta Jalal Uddin Mohammed de Balkh,¹⁰¹ é o topônimo designativo da região bizantina denominada Rum (Roma) pelos povos islamizados. Romanos eram, em linguajar muçulmano, todos aqueles que vivam em terras que um dia foram romanas, isto é, bizantinos. Na sua maioria cristãos orientais – os quais se sabia serem muitos distintos dos francos, implacáveis e astutos guerreiros europeus, “demônios de olhos azuis” abominados no Alcorão – que possivelmente tiveram o privilégio de ouvir da própria boca do novo bizantino *a estória da flauta, que se queixa de separações*: “*Já que não existo sem que me cortem, ao meu sopro homens e mulheres lamentam*”¹⁰²; e, como tal, lamentado por seu próprio destino ou reconhecido “no junco cortado pela raiz” a dolorosa e conturbada trajetória do poeta.

Ao que tudo indica Jalal Uddin viera ao mundo em 1207, em Vakhshi, vilarejo pertencente à medieval Lavakand, atual Tadjikistão, na rota entre as antigas e opulentas capitais Bukara e Samarcanda.¹⁰³ O pai, Bahauddin Walad, um teólogo erudito, autor de uma obra chamada *Ma'arifa* e crítico tenaz da filosofia especulativa, se tornara reputado professor e mestre místico em Balkh, onde a família vivia. Esse polo cultural do Herat, favorecido por sua localização geográfica, não tardou a cair na mira de Ghengis Khan, motivo pelo qual, provavelmente, o poeta foi obrigado a enfrentar uma vida nômade quando tinha por volta de 13 anos de idade, peregrinando com a família por diversos

¹⁰⁰ UHLEIN, 1983. p.118.

¹⁰¹ Balkh também é conhecida por ter sido um antigo reduto budista e faz parte da mesma região onde as enormes estatuas de buda esculpidas em monhanhas foram recentemente destruídas por grupos extremistas do islã. Tivemos a oportunidade de conhecer o gestual de algumas danças tradicionais afegãs daquela região de provável origem budista, em curso com a professora nativa Hana Gorgani.

¹⁰² [Bešnav āz nay čūn hakāyt mīkonad/ āz jadāyehā šekāyat mīkonad; kaz nīstān tā marā bebarīdehānd/ dar nefīram mard ū zan nālīdehānd] *Masnavi* I: 1-2.

¹⁰³ LEWIS, 2008, p. 47.

lugares do Oriente Médio. Vida errante que proporcionava, por outro lado, um conhecimento vantajoso do mundo islamizado e encontros com figuras ilustres, como o que tivera com Attar, grande mestre, que lhe previu um destino iluminado, presenteando-o com seu *Livro dos Mistérios (Asrar Nameh)*.

Assentado finalmente em Laranda, já na região da Anatólia, onde permaneceriam por cerca de sete anos, Jalal Uddin casou-se com Gohar Khatun e ali vivenciou também duas mortes importantes na família: a da mãe, Momene Khatun, e do irmão mais velho, Muhammad Alaoddin. Eventos marcantes que levam o restante da família a uma nova travessia em direção à Konya, onde chegam e se estabelecem por volta de 1229. A antiga cidade bizantina recém tornada capital do Império Seljúcida, estava sob o comando do sultão Keykobad, que convida pessoalmente Bahauddin Walad a estabelecer e dirigir uma escola de padrão muçulmano, cujo currículo básico abrangia ler e escrever, recitar o Alcorão, regras de comportamento, lei e doutrina religiosa. Entretanto, apenas dois anos depois, Bahauddin falece e Jalal Uddin, aos 24 anos, tem que assumir sua função.

Jalal Uddin, que parece ter sido de uma inteligência ímpar desde os primeiros anos de vida, aprendeu muito bem o trivial e também “filosofia”, isto é, ciência, que naquele tempo abarcava noções de gramática, matemática, lógica, química, música, metafísica, astrologia, química, política, moral etc. Algum tempo depois da morte do pai, o tutor Muhaqiq Tirmidhi o encaminha ao preceptor Kama Uddin, na escola Halavia¹⁰⁴ de Aleppo. A escola, que fora patrocinada outrora pelos abássidas, sob a tutela seljúcida seguia o mesmo modelo de orientação hanafita que, mais tolerante e liberal,¹⁰⁵ utilizava formalmente a analogia (*qiyas*) para a resolução de assuntos cuja orientação corânica fosse ambígua ou inexistente. Em termos didáticos, isso significava, entre outras coisas, desenvolver uma ótica de abertura e tolerância com outras formas de pensamento e crença, valorizar a opinião pessoal na interpretação religiosa e aceitar costumes e tradições (incluindo leis) praticadas previamente pelas comunidades anexadas ao Islã.

¹⁰⁴ CHITTICK, 1983, p.2. O termo halavia refere-se à *halwa*, doce a base de gergelim moído com mel que dá nome à escola, devido à tradição instituída pelos professores de quebrar o jejum do Ramadã com uma *Festa dos Doces*, para a qual arrecadavam entre os alunos a quantia de cerca de 3000 dinares. IQBAL, 1956, p. 67. O tradutor da hagiografia feita por Aflaki, Clément Houart, acrescenta em nota informações arqueológicas de que a escola era vizinha à grande mesquita, provavelmente surgida da transformação da antiga catedral que existira ali, segundo pesquisas de S. Guyer no *Bulletin de l'Institut Français d'Archeologie Orientale Du Caire*, t. XI, 1914, p 217 e seguintes apud AFLAKI, 1918, p. 377.

¹⁰⁵ Hanafita, shafita, malakita e hanbalita são as quatro principais linhas de jurisprudência sunita islâmica.

Como os turcos persianizados também eram, a exemplo dos abássidas, favoráveis ao desenvolvimento artístico e cultural e à liberdade de pensamento, Rumi gozaria de razoável liberdade doutrinária, o que daria a tônica da sua atuação quando, aos 34 anos de idade, retorna para Konya e assume a escola que fora do pai, tornando-se um prestigiado professor de teologia que reunia numa só aula mais de cem ouvintes.¹⁰⁶

Apesar de todo conhecimento e reputação, Rumi ainda viveria uma grande transformação iniciática por volta de 1244, quando aos 37 anos conhece o experiente Shams (“Sol”) de Tabriz: um dervixe errante de seus 60 anos, talvez *qalandar* e de temperamento desafiador. Shams, de linha shafita, ensinaria a Rumi um tipo de amor que *não é matéria de Abu Hanifa, nem tradição de Shafi*,¹⁰⁷ verso cujo sentido teológico advém, certamente, das disputas pelo poder e da fragmentação religiosa provocada pela rivalidade entre shafitas e hanafitas¹⁰⁸. O tema estava no horizonte da autorreflexão ética e espiritual islâmica da época, uma vez que ambos teriam favorecido a dominação mongol, como ilustra o episódio narrado por Afzal Iqbal:

A decrepitude na qual a sociedade islâmica caíra pode ser imaginada pelo fato de que quando Ghengiz Khan se aproxima da cidade de Rayy¹⁰⁹ os mongóis encontram-na dividida em duas facções: uma composta por shafitas, a outra por hanafitas. A primeira negociou secretamente a entrega da cidade à noite, com a condição de que os mongóis massacrassem os membros da outra seita. Os mongóis, nunca relutantes em derramar sangue, aceitaram alegremente a oferta e, sendo recebidos dentro da cidade, massacraram a ambos, hanafitas e shafitas.¹¹⁰

¹⁰⁶ As escolas (*madrassa*, do árabe) tinha a estrutura de uma sala que dava acesso a pequenos alojamentos anexos, comportando cerca de 20 alunos; nas grandes capitais, a estrutura era maior.

¹⁰⁷ Gazal 499 e *Masnavi* III: 3834.

¹⁰⁸ Abu Hanifa (verso 2) inaugurou a primeira escola de jurisprudência sunita e a mais difundida pelos territórios persas, além das xiitas. Idris Shafi, por sua vez, fundou a escola Shafita em Bagdá durante o califado abássida e, à diferença da escola anterior, dá preferência ao exemplo dos companheiros do profeta, desconsiderando a *fiqh*, isto é, a interpretação particular do jurista.

¹⁰⁹ Hoje, um subúrbio moderno de Teerã.

¹¹⁰ “The decrepitude to which Muslim society had fallen can be imagined by the fact that when Chingiz Khan approached the city of Rayy, the Mongols found it divided between two factions - the one composed of Shafi’ites, the other of Hanafites. The former at once entered into secret negotiations undertaking to deliver up the city at night, on condition that the Mongols massacred the members of the other sect. The Mongols, never reluctant to shed blood, gladly accepted the offer and, being admitted into the city, slaughtered both the Hanafites and the Shafi’ites”, IQBAL, 1956, p. 37.

A suna – símbolo da unidade sócio religiosa, que se tornara no século XIII “um ideograma platônico aos olhos dos sufis e um mero sistema de leis para os teólogos e legisladores; para a massa de fiéis, concha vazia sem nada vivo dentro”¹¹¹, evocava uma sensação similar, talvez, à que temos com a democracia em nossos dias. E, certamente, uma utopia para místicos de pureza e verdade, como Rumi.

Naquele “encontro entre dois oceanos”, como dizem os biógrafos,¹¹² Shams trouxe ao jovem professor de Konya uma possibilidade revolucionária, transformadora: conhecer a unidade espiritual por meio de uma prática efetiva, eficaz. Embora não se saiba exatamente o que ele transmitiu a Rumi nos retiros espirituais que realizavam juntos, diversos autores sugerem que ele possa ter ensinado ao jovem a dança giratória do raptó nupcial entre corpo e alma, símbolo da mútua iniciação entre os mestres¹¹³ que é prefigurada na imagem da mariposa a rodear o fogo, tal como o amante rodeia o Amado. Se Rumi já não conhecia a dança sufi de outros carnavais,¹¹⁴ é certo que através de Shams ele irá se dispor a ver as “epifanias e estações espirituais que nenhum homem perfeito jamais atingira” e aprender que quando dançam “aqueles que seguem e amam a verdade, suas características se intensificam e então ninguém além de Deus entra no campo de suas visões. Logo, o samá é permissível para tais pessoas”;¹¹⁵ embora proibido para aquelas movidas apenas por paixões inferiores.

Ocorre que em pouco tempo Shams de Tabriz simplesmente desaparece. Os relatos, embora contraditórios ou fantasiosos nas fontes,¹¹⁶ indicam que ele foi hostilizado pelos discípulos de Rumi, deixando Konya em 1246, retornando em 1247 e desaparecendo definitivamente em 1248, talvez assassinado pelos discípulos de Moulana. Após essa última separação de Shams, Sultan Walad relata que seu pai:

¹¹¹ “The Sunnah in the thirteenth century had become for the Sufi an ideogram of mere Platonic importance, for the theologian and the legist a mere system of laws, and for the Muslim masses nothing but a hollow shell without any living meaning”. *Ibidem*, p. 3.

¹¹² Replicados pelos retradutores.

¹¹³ SCHIMMEL, 1982, pp. 29-31; KAHTERAN, 2009, pp. 51-62.

¹¹⁴ LEWIS, 2008, p. 311.

¹¹⁵ “...he [Rumi] would see epiphanies and spiritual stations to which no perfect man had never attained (...) those people who quest for and love truth, their characteristics intensify in *samāʿ* and none but God enter their Field of visions at such times. So, *samāʿ* is permissible to such people”. Sepahsalar apud *Idem*.

¹¹⁶ Há também um diário do próprio Shams, traduzido sob o título *Me and Rumi, the autobiography of Shams-i Tabrizi [Maqalāt –i Shams-i Tabrizī]*, por CHITTICK, 2004.

Dançava noite e dia o céu na terra revolvia
 Lançava gritos ao zênite toda a gente ouvia
 Dava tudo aos músicos de ouro e prata os cobria
 Não parava um só instante nem música nem dança suspendia
 Na cidade se instalou o alvoroço em toda parte o rumor se ouvia:
 O grande jurista, polo do Islã, imã e xeique dos dois mundos, seguia
 delirante feito louco em casa ou pública via
 Fiéis e doutores da religião em loucos de amor volvia
 Recitadores do Alcorão e cantores ao recital erótico conduzia¹¹⁷

O Relato segue, em outra fonte, a perplexa descrição:

Velhos e jovens dispendiam seu tempo com nada mais do que a audição mística, vagueando no corcel do amor; no lugar de orações e invocações pias, se devotavam a escrever canções e compor rimas; todos os seus atos devocionais tinham se convertido em canto e dança, desiludidos de tudo menos do amor; por toda fé e religião vaticinavam como simples amantes, cujo caminho não era o do islã nem da infidelidade; seu rei todo-poderoso era Shams de Tabriz, cuja obra consistia em embriagar-se e perder-se; “fé erótica de expressa heresia”, era o que os seus oponentes diziam.¹¹⁸

¹¹⁷ “Day and night he danced in ecstasy, On the earth he revolved like the Heavens.// His (ecstatic) cries reached the zenith of the skies, and were heard by all and sundry.//He showered gold and silver on the musicians; he gave away whatever he had.//Never for a moment was he without music and ecstasy, never for a moment was he at rest.//There was an uproar (of protest) in the city, nay, the whole world resounded with that uproar.//(They were surprised that) such a great Qutb and Mufti of Islam, who was the accepted leader of the two Universes/ Should be raving like a madman - In public and in private.//The people turned away from religion and faith (on his account), and went crazy after love!//The reciters of the Word of God now recited (erotic) verses, And mixed freely with the musicians.” Trecho do *Walad Nameh* (Livro de Walad) citado em persa e em inglês por IQBAL, 1956, p. 122. Revisamos, corrigindo o 4º verso em que Iqbal traduzira *raqs*, “dança”, por êxtase; no 6º verso, *qutb* e *mufti*, respectivamente “pólo” (no sentido de santo máximo) e “jurisprudente”, mantendo os termos “sheik” e “imã” no 2º hemistíquio, ignorados por Iqbal. Também no 8º verso mantivemos o sentido do verbo *gāstan*, volver, tornar, revolver, revirar.

¹¹⁸ “Young and old alike care only to spend their time in song and dance (*samā' bāra [dança animada]*), gallivanting about on the steed of love. In lieu of prayers and pious invocations they devote themselves to writing songs and composing rhymes; their entire devotional acts and works have become all but a song and dance. They consider everything delusion but love. They vaunt that their whole religion and Faith as simple becoming a lover. This path they follow is neither Islam nor infidelity. The almighty king who all obey is Shams-i Tabrizi. All their Works comprise drunkenness and selflessness. This erotic Faith of their is utter heresy” diziam os opositores de Rumi e consideravam seus trabalhos contrários a toda religião e a lei

A dor da perda do amado mestre havia atirado Rumi de vez no experimento extático. Porém, de uma outra perspectiva, as fontes também sugerem que ele teria atinado com o poder inspirador da dança por acaso: um dia, caminhando pelo bazar ouve as marteladas do ourives Salahuddin Zarkub e começa a dançar.¹¹⁹ Desde então, “muitos gazais nasceram do ritmo da dança, ao qual o mestre se entregava mais e mais”,¹²⁰ usando a dança como forma especial de oração e louvor. Com autorização legal (*fatwa*), o mestre passou a realizar samás dançantes regulares e em ocasiões esporádicas, como piqueniques, nascimentos, casamentos e funerais, dos quais participava gente de todo tipo, categoria e gênero.¹²¹

Zarkub se tornou grande amigo do poeta e sua morte em 1261 marcaria o fechamento de um ciclo de intensa inspiração poética e coreográfica, que se transfere gradativamente ao *Husam-i Nameh* (livro de *Husam*), nome original do *Masnavi*, em homenagem ao discípulo Husam Chelebi. O *Alcorão em persa* parecia nascer com um propósito claro de atrair as pessoas ao caminho essencial do islã¹²², numa altura em que Moulana era já dirigente de uma influente ordem mística.

Como as demais ordens religiosas de Konya, a Ordem Mevlevi oferecia assistência social através de atividades públicas e coletivas, desde instrução religiosa e educacional ao fornecimento de alimentos para necessitados e alojamento para viajantes. Apesar da cultivada receptividade, contudo, nem todos os estrangeiros eram bem-vindos. Conta-se que certa vez um grupo de ciganos recém-chegado a Konya se puseram a tocar e a dançar de forma extravagante e dissonante no meio do mercado. Causando confusões,

sagrada; seus seguidores eram chamados *palestinos*, isto é, infiéis, que chamavam a Inteligencia Universal de loucura. Ver LEWISOHN, 2014, p. 66.

¹¹⁹ IQBAL, 1956, p. 28. Zarkub se tornaria grande amigo de Rumi, ao qual dedica cerca de 80 gazais.

¹²⁰ “Many ghazals are born out of the dancing rhythm in which the master used to indulge more and more often.” LEWISOHN, *op. cit.*, p. 24.

¹²¹ Há notícias de mulheres nos concertos e de judeus, cristãos e outros grupos rendendo-lhe honras no seu próprio enterro, que foi seguido também de um samá. Schimmel, pp. 35; IQBAL, *op. cit.*, p. XXIX. Aflaki faz menção a concertos que duravam sete dias e sete noites consecutivas, em AFLAKI, páginas 176, 194, 198, 208, 261, 318, 357. Como são recorrentes as menções a ciclos de sete - anos, modos de leitura corânica, noites de revelação dos mistérios, frutos e etc. - logo percebemos que se trata de uma indicação simbólica possivelmente relacionada às sete esferas e potências planetárias da ordem caldaica.

¹²² IQBAL, *ibidem*, p 173.

foram interditados pela intendência local mais de uma vez e Rumi sentiu verdadeira aversão por eles.¹²³

Dançar no meio do mercado interrompendo a rotina, Rumi também fizera. O que incomodava com relação aos ciganos era a desarmonia social, a ausência de intenção contemplativa, algo que nós talvez chamássemos, *mutatis mutandi*, de dessacralização da arte. Tal dessacralização correspondia, no plano político, à violência dos mongóis que Rumi tanto desprezava: não era o fato de serem cruéis e sanguinários que os maculava; isso era próprio do seu *ethos* guerreiro, num certo nível até admirável. Era que, por sua rudeza e lassidão moral, acomodavam-se ao luxo e à corrupção urbanos, perdiam-se em sua tendência naturalmente turva e mentirosa,¹²⁴ o que não era nada apropriado para ocupar o lugar simbólico da realeza imperial islâmica.

O tom em que Rumi exprime suas afiadas críticas aos mongóis não era menos insolente do que o que, apenas um século depois, teria deixado o pescoço de Hafez a um triz da espada¹²⁵; mas se explicava pelo fato de o mestre também haver-se resguardado entre protetores, como Moamuddin Parvaneh, ex-governador de Konya, ministro do triunvirato khan. Aliás, variado era o leque social de Moulana: dava-se bem com Qaratay, rival político de Parvaneh; tinha o apoio institucional do governador seljúcida, o patrocínio do qadi de Sivas e da rainha da Geórgia, Gurku Hatum; a confiança de poderosos comerciantes, como o patrono urbanístico de Konya, Fakr ad-Din Sapeb Ata; a adesão de pequenos mercadores livres, artesãos e outros sufis, como Akhiturk; a amizade de diversos líderes espirituais, dentre os quais monges gregos, rabinos, sheikhs e *babas*¹²⁶. Como é bem sabido, foi grande amigo do shaikh Qunawi (discípulo de Ibn-Arabi) e fervoroso seguidor do polêmico *baba* qalandar Shams Uddin de Tabriz, fervoroso seguidor; em compensação tornara-se inimigo de *baba* Marandi, que transferira sua lealdade ao shaikh Rokinoddin Qily Arslan.

¹²³SCHIMMEL, p. 49.

¹²⁴RUMI, *Discourses*, p. 121.

¹²⁵ O poeta Khwaja Shamsudin Muhammad Hafez de Shiraz (1325-1390), teve que desculpar-se com Tamerlão por causa dos seguintes versos: “Se essa bela Shirazi tomasse meu coração na mão // Eu daria Samarcanda e Bukhara por sua pinta preta”. Bukhara, na época, sediava a capital do império mongol.

¹²⁶ O qalandares são místicos sincréticos de origem turcomana, enquanto *baba* significa ancião em turco e é um termo genérico aplicado também a mestres espirituais de outras orientações.

Para quem crescera ouvindo relatos de Ghengis Khan e sofrera durante toda a vida a opressão da dominação mongol,¹²⁷ deve ter sido incitante estar à frente de uma ordem mística própria e influente que participava de um novo projeto de sociedade para a antiga urbe bizantina,¹²⁸ cujo ponto de confluência e identificação entre os habitantes locais, impactados pela chegada de um grande volume de estrangeiros de diferentes etnias e credos, e os novos habitantes, vindos da errância e do desenraizamento, era justamente a busca da paz em meio a ondas crescentes de violência:

O Amor é senhor da realidade. A poesia, senhora do tambor.
 Mas o imperador: um predador! Toda manhã pilha vilarejos.
 No rio Atrek correm relatos de dor cada frase inspira o terror!
 O imã fugiu, muezin! Desce em silêncio do minarete...¹²⁹

Era provavelmente o ano de 1262, quando as tropas do imperador Baiju embatiam-se com a Horda Azul do Cáucaso naquelas redondezas.¹³⁰ A cada linha do gazal se pressentem os adventos funestos que rondavam Konya, a suposta “ilha de paz num mar de devastação” entre as mais esplendorosas e civilizadas cidades persas: Balkh, Bukara, Nishapur, Samarcanda, Herat, Marv, que já haviam se tornado pó de estrada, campos de ruínas, charcos de desolação após ondas de pilhagem, decapitação e extermínio em massa de mulheres, crianças e idosos. Corações petrificados ainda se sobressaltavam ao sombrio vulto de Genghis Khan que parecia retornar das trevas para repetir seu refrão: “sou a calamidade enviada por Deus para punir os infiéis.”

Pelo raio imperioso do fado, *no refúgio de Deus três vezes anima arde*. Três vezes desenraizado – da terra natal, de familiares próximos (especialmente o pai) e do mestre espiritual – Rumi combatia o medo, antítese do amor, como Dom Quixote aos moinhos

¹²⁷ Toda sua vida se passa em regiões sob o domínio do filho de Genghis Khan, Ogedei, que passam à viúva, Toregene; depois ao sucessor, Guyuk e aos sucessivos canatos disputados entre Mongke, Hulagu e Kublai.

¹²⁸ WOLPER, 2003; MELVILLE, 2006.

¹²⁹ Gazal 2357 de Rumi pela edição de Foruzanfar, trecho final: العشق حقیقه الاماره و الشعر طباله الاماره
 احذر فاميرنا مغیر کل سحر لدیه غاره
 اترک هذا وصف فراقا تنشق لهوله العبارہ
 بگریخت امام ای مؤذن خاموش فرورو از مناره

¹³⁰ AFLAKI, 1918, p. 230. A horda Azul é um dos canatos formados após a morte de Genghis Khan, aliada dos mamelucos do Egito contra o canato persa de Baiju, sob cuja jurisdição estava Konya e que perseguia o general Hulagu, após este assaltar Bagdá e seguir para o Egito, sede do califado mameluco.

de vento. A ausência dessas três referências fundamentais de identidade se projetava na imagem poética do seu sol epifânico¹³¹ e nos passos da sua dança ritualística¹³², modos eficazes de simbolizar o destino trágico humano e pelos quais é dito que o poeta, no papel de hierofante e psicopompo,¹³³ reconduzia seus pares da existência mundana, tida como metafórica, à existência Real espiritual.¹³⁴ Constelando uma miríade de universos humanos no altar de seu próprio coração, tal como exprimia o destino no próprio nome, Jalal Uddin Rumi – que significa *Esplendor da Fé, de Bizâncio* – teria experimentado o raro dilema de ser um polo espiritual, *axis mundi*:¹³⁵ *O que fazer se já não me reconheço? Não sou cristão, nem judeu, nem muçulmano. Já não sou do Ocidente ou do Oriente.*¹³⁶ Flauta que se rompe no outono de 1273 e leva “gente de todas as fés, fiéis a ele – em amor com povos de todas as nações”¹³⁷ a render honras ao amigo, que renunciara:

Quando eu morrer e carregarem meu caixão, não pense que deixo este mundo.
 Não derrame lágrimas, lamentos, suspiros de dor. Não serei lançado ao abismo.
 Não chore minha partida. Não estou partindo, mas chegando ao eterno Amor.
 O ataúde desce, sem despedidas. Lembre: a tumba é cortina que dá ao paraíso.
 Vês declínio no pôr do sol ou no cair da lua. Veja meu despontar no horizonte.
 O poente parece findar, mas a aurora segue. Alma livre do sepulcro, eleva-se.
 Semente na terra, não brota para nova vida? Por que não a semente humana?
 Na roda d’água, que aleta volta vazia? Quem, feito José na roda, não retornaria?
 Meus lábios irão se cerrar; mas verbo e espírito vão pelo ilimitado infinito.¹³⁸

Do átomo à raiz, segue-se um samá de sete dias;¹³⁹ e uma raqs de 743 anos.

¹³¹ Vitray-Meyerovich, *Introducion*, em RUMI, 1973, p. 19.

¹³² Ver função ritualística da dança em YUNIS, 2013, p. 39.

¹³³ O psicopompo conduz à morte simbólica do processo iniciático e o hierofante mostra o sagrado; o poeta é ambos ao conduzir do processo gnóstico transformativo. ELIADE, 1970, p. 169.

¹³⁴ SCHIMMEL, 1993, pg. 52.

¹³⁵ LEWIS, 2008, p. 409 em diante.

¹³⁶ RUMI, 2003, pg. 103, tradução de Marco Lucchesi e Luciana Persice. Citação alusiva ao versículo corânico 24:35: “Deus é luz dos céus e da terra. Sua Luz, nicho, no seu cristal, lâmpada, astro brilhante, aceso no óleo de bendita oliveira, nem do Leste nem do Oeste”

¹³⁷ A descrição do funeral de Rumi levou a controvérsias sobre o seu ecumenismo. Ver descrição de Sultan Walad em LEWIS, *op. cit.*, p. 223 e artigo GRIERSON, 2014, pp.83-126.

¹³⁸ Retradução livre do gazal 911 a partir da tradução direta ao inglês de Nader Khalili, 1992.

¹³⁹ IQBAL, 1956, p. xxix.

Rumi em tradução

Rumi possui uma obra extensa, concentrada essencialmente em três livros: o *Fihi ma fihi* (Livro do interior),¹⁴⁰ que contém seus discursos e aulas coletados por alunos e discípulos; o *Masnavī maʿnawī* (Dísticos espirituais) com 25 mil dísticos rimados; e o *Dīvān-i Šams* (Poemário de Shams), obra lírica composta provavelmente em estado extático, contendo cerca de 35 mil versos dedicados em sua maioria ao mestre Shams de Tabriz, alguns ao amigo Zarkoubi e um punhado ao discípulo Chelebi, a quem seria dedicado o *Masnavi*.¹⁴¹ As três obras, amplamente conhecidas do público falante do persa na Ásia Central, foram difundidas pela ordem Mevlevi junto com a hagiografia assinada por Aflaki¹⁴² e comissionada pelo neto de Rumi.¹⁴³

O primeiro tradutor de Rumi para outras línguas poderia bem ser considerado o próprio poeta: falante fluente do persa (sua língua pátria e materna) e do árabe (a língua culta do mundo islâmico), conhecedor das duas línguas dominantes na Anatólia, o turco e o grego, provavelmente o demótico (segundo Gölpinarlı, suficiente para que o poeta tivesse lido e discutido com os próprios monges cristãos a obra do filósofo Platão!), tendo composto cerca de 50 poemas em versos que mesclavam persa, árabe, turco e grego, chamados mistos (*molammaʿāt*).¹⁴⁴ Desde o século XVI, encontram-se também versões

¹⁴⁰ Também é atribuído a ele o *Majālis-e sabʿe* (Os sete sermões), supostamente compilado por seus discípulos, e *Maktubāt* (Cartas), que reúne suas correspondências. As cartas e os sermões circulavam no período medieval junto com o *Fihi ma Fihi*, também sob títulos diversos, como *Asrar al-jalāliye* (Mistérios de Jalal), reeditado em persa como *Maqālāt-e Molānā*. Ver LEWIS, 2008, p. 292- 295.

¹⁴¹ Os 60 mil versos do poeta que, em métrica e outros fatores comparativos, corresponderiam a 120 mil linhas de verso inglês: mais do que Homero, Dante, Milton e Shakespeare teriam produzidos juntos. Isso renderia em média 5 linhas por dia, durante 30 anos, segundo LEWIS, *op. cit.*, p. 314. É sabido, porém, que os seus versos inspirados recebiam revisões e ajustes métricos e que sua criatividade deve ser considerada sob os parâmetros medievais de invenção, ou seja, a maior parte do conteúdo provém, certamente, de tradições orais preexistentes; não seria impossível que, além do traço autoral geral, houvessem composições coletivas, embora isso nunca seja considerado pelos estudiosos.

¹⁴² Vertida em 1981 ao francês por Clément Houart, AFLAKI (1318), 1918.

¹⁴³ Destacando o papel das hagiografias como fontes para o estudo histórico de Konya, Wolper aponta que já no século XIII esses escritos tinham clara função de destacar a figura e promover a popularização dos líderes místicos e se detém sobre a campanha feita especialmente pela ordem melevi em torno do seu falecido mestre. WOLPER, 2003, p. 21; LEWIS, 2008.

¹⁴⁴ Estes versos foram estudados por VIRANI, 1999.

musicadas de seus gazais em persa, pashtu e turco, e traduções de seus livros em urdu, difundidos no século XVII no sultanato de Déli pela dinastia Mughal e reimpressos no começo do século XIX.¹⁴⁵

Sua obra e sua biografia chegam à Europa logo após as primeiras traduções ocidentais do Avesta e do Alcorão, de outras obras sacras, hindus e budistas, de fontes historiográficas persoislâmicas e dos primeiros dicionários em línguas europeias do páhlavi, do sânscrito, do uighur e do mongol.¹⁴⁶ A primeira tentativa de tradução de Rumi teria sido do suíço Jacques van Wallenbourg (1763-1806), então emissário em Istambul, que se dedicava à tradução do seu masnavi espiritual, que foi todo perdido num incêndio. A notícia tornou o poeta quase tão conhecido na França quanto era Hafez, já apreciado pelo público erudito em fins do século XVII, e deu início a uma corrida pelo “resgate” da sua obra, iniciada com a primeira tradução germânica feita por Friedrich Rückert (1788-1866),¹⁴⁷ pupilo de Joseph Von Hammer-Purgstall (1774-1856),¹⁴⁸ de 44 gazais no *Divan-i Shams* publicados em 1819; apreciados por pensadores eminentes, como Hegel,¹⁴⁹ foram depois retraduzidos ao inglês pelo escocês Wiliam Hastie em 1903, sob o título *The festival of Spring from the Divan of Jalal ed-Din*.¹⁵⁰

¹⁴⁵ A nova onda de traduções e reimpressões de obras clássicas persas ao urdu – *standard* literário do pashtu islâmico, grafado em letra cursiva árabe – é propagada pela chamada Nova Escola, formada por poetas e intelectuais que colaboraram com as edições do College Delhi Press difundidas em Awadh, Hyderabad, Sind, Rampur, Tonk, Bhopal, Kamatic, Lahore, Multan, Bhawalpur, Azimabad and Murshidabad. SYED, 1988, p. 15; RAMEZANNIA, 2014, p. 172 e seguintes.

¹⁴⁶ Ver traduções pioneiras em SANTOS, 2010.

¹⁴⁷ Franklin Lewis informa que os poemas publicados por Rückert, em 1819 eram em realidade versões inspiradas, em conteúdo e forma, na poesia de Rumi. O *Gaselen* de Rückert foi publicado em Tübingen: Cotta, 1921 e reimpressos em edição fac-símile como *Mystiche Ghaselen Nach Dshelaleddin Rumi der perser* em Hamburg: Lerchenfeld, 1927. LEWIS, 2008, p. 566.

¹⁴⁸ Hammer-Purgstall é o primeiro tradutor em língua europeia da obra de Hafez na ontologia *Der Diwan*, onde Goethe inspirou seu *Divan Oriental-Occidental*.

¹⁴⁹ Para Hegel, Rumi teria sido o expoente exemplar da alta cultura medieval médio-oriental, por exprimir a beleza e sublimidade da consciência do Uno enquanto categoria ontológica: *Cuando, por ejemplo, en el preclaro Dschelaleddin Rumi se destaca especialmente la unidad del alma con el Uno, y esa unidad como amor, es entonces esa unidad espiritual una elevación sobre lo finito y común, una transfiguración de lo natural y espiritual con la que ciertamente se desprende y abandona lo exterior y perecedero de lo natural inmediato, como también de lo espiritual empírico y mundano*. HEGEL, 2005, p 598.

¹⁵⁰ Quem nos informa é José Jorge de Carvalho em RUMI, 2013, páginas 39-40.

O austríaco August von Platen (1797-1835), autodidata na língua persa e atento aos aspectos formais da poesia clássica persa apresentou também em 1821 um *Gaselen*, e em 1831 há notícias de uma publicação de outro austríaco, Vincenz von Rosenzweig Schwannau, de 75 poemas (talvez em retradução) no *Divanen des Grossten Mystischen Dichters Persiens Mewlana Dschelaleddin Rumi*.¹⁵¹ Em 1881 apareceu a primeira tradução direta do persa ao inglês de Rumi de que se tem notícia, feita por Sir. Jam William RedHouse a partir de alguns trechos do *Masnavi*,¹⁵² seguida em 1887 da primeira tradução integral comentada dessa obra, realizada por Edward Henry Whinfield (1836-1922) em parceria com Merza Muhammad Razwini;¹⁵³ pouco depois, em 1894, o poeta surrealista Assaf Halet Tchelebi apresentou também a primeira tradução francesa dos gazais de Rumi feita diretamente do persa.¹⁵⁴ Tratava-se até então de um punhado de poemas que circulavam entre seletos público erudito, ao qual os aspectos normativos da poesia persa já não eram desconhecidos graças ao *Divan Oriental-Occidental* de Goethe, inspirado no *Divan de Hafez* traduzido por Hammer-Purgstall.¹⁵⁵

Em 1898, o eminente orientalista britânico Reynold Alleyne Nicholson (1869-1945) apresentou então a tradução de 48 gazais em *Selected poems from the Divan-i Shams-i Tabrizi*, baseando-se, por sua vez, na edição crítica de Badi Alzaman Foruzanfar, além da tradução integral e bilíngue, na década de 1940, do *Masnavi* ¹⁵⁶ e de outras obras de diversos sufis árabes e persas, algumas das quais utilizadas por nós neste estudo.¹⁵⁷ Sir Collin Garbett apresentaria depois, em 1956, uma edição mais

¹⁵¹ Viena: Mechitaschen Congregation Buchhandlung, 1831. LEWIS, *op. cit.*, p. 567.

¹⁵² Trechos do *Masnavi* de Rumi vertidos por Sir. William Jones RedHouse encontram-se eletronicamente: [http://onlinebooks.library.upenn.edu/webbin/book/lookupname?key=Redhouse%2C%20James%20W.%20\(James%20William\)%2C%20Sir%2C%201811-1892](http://onlinebooks.library.upenn.edu/webbin/book/lookupname?key=Redhouse%2C%20James%20W.%20(James%20William)%2C%20Sir%2C%201811-1892)

¹⁵³ London: Trübner, conforme LEWIS, *ibidem*, p. 567.

¹⁵⁴ Republicado em Paris por Librairie d’Amerique e d’Orient, 1950.

¹⁵⁵ Ver ENDERLE, 2010, pp. 163-188.

¹⁵⁶ Feita a partir dos manuscritos de Konya, que são mais antigos, embora prescindam dos 688 versos contidos nos manuscritos do Cairo de 1278, encontrados posteriormente; RUMI, *The Mathnavi of Jalaluddin Rumi*, 1940.

¹⁵⁷ A maioria delas publicadas na série dedicada a Elias John Wilkinson Gibb (1857-1901), *E. J. W. Gibb Memorial series*, por E. J. Brill (Leyden) e Luzac and Co. (London). Nicholson foi criticado por certos erros de tradução simples e por confundir o persa com o árabe, mas é possível que, a exemplo dos demais projetos da Asiatic Society, ele tenha contado com o apoio de falantes nativos ou de assistentes conhecedores do persa que o auxiliassem na tarefa.

modesta de gazais traduzidos em *Sun of Tabriz (A Lyrical Introduction to Higher Metaphysics)*.¹⁵⁸

É de Abdübâlki Gölpinarli (1900-1982) a mais importante tradução da lírica de Rumi, que verteu para o turco todos os poemas encontrados no manuscrito de 1368,¹⁵⁹ publicando primeiro uma seleção dos poemas em 1955 e depois, na íntegra, o *Divan-i Kabir Semçe Tercemesi* [*Grande Poemário de Shams de Tabriz*], editado em 7 volumes, entre 1957 e 1974.¹⁶⁰ Nevit Oğuz Ergin, que acompanhou de perto essa tradução de Gölpinarli, fez a mais ampla (até hoje) retradução integral do turco para o inglês: cerca de 2.800 poemas, dos quais 840 gazais integram a série de 22 volumes publicada nas décadas de 1960 a 1970 e republicadas em 1995 por determinação do Ministério da Cultura da Turquia, quando as Nações Unidas declaram aquele o ano da Tolerância em honra a Rumi. Além disso, um volume independente com 200 poemas inéditos é lançado por Ergin em 2006, produzido com o apoio de Will Johnson: *The forbidden Rumi: the suppressed poems of Rumi on Lover, Heresy and Intoxication*.¹⁶¹

A tradução de Gölpinarli serviu indiretamente de base para importantes retradutores, como Alessandro Bausani, cujas odes italianas de Rumi baseiam-se na retradução inglesa de Ergin do *Divan* turco¹⁶², e Nazim Hikmet (1902-1963), poeta marxista turco que realizou a primeira recriação livre dos versos de Rumi, atingindo um alcance universal ao ser vertida ao russo pelo persianista Radii Fish e por Ali Yunus ao inglês, em meados da década de 1950.¹⁶³ Tais retraduições serviram de base, junto com as traduções francesas diretas, para diversas retraduições disponíveis em espanhol.

Das traduções francesas, sabe-se que Pierre Robin publicou em 1955 (em *Cahiers du Sud*) uma retradução de gazais baseada em Nicholson e, em 1973, Eva de Vitray-Meyerovich trabalhou em parceria com Mohammad Mokri para verter diretamente do

¹⁵⁸ Essa última, em Cape Town: R. Beerman Publishers. LEWIS, 2008, p. 582.

¹⁵⁹ Trata-se do *Divan-e Kebir* transcrito por Hasan ibn-I Osman entre os anos de 1367 e 1368. Existe uma edição fac-símile deste manuscrito, que foi editorada e supervisionada por Nevit Ergin e publicada pela Echo Publications da *Society for Understanding Melvana* que, sob autorização do Museu Mevlevi de Konya, controla a comercialização das cerca de 200 réplicas existentes.

¹⁶⁰ LEWIS, *op. cit.*, p. xxiv.

¹⁶¹ Em Rochester pela editora Inner Traditions. LEWIS, 2008, p. 608-610.

¹⁶² Este autor também refutou o panteísmo de Rumi, erroneamente atribuído à interpretação que Hegel teria feito do poeta. BAUSANI, 1979, cap. III, pp. 72-99.

¹⁶³ New York: Masses & Mainstream. LEWIS, *op. cit.*, p. 583.

persa suas *Odes Mystiques Divan-e Shams-e Tabrizi*, por ocasião da edição comemorativa dos 700 anos da morte do poeta, organizada pela Unesco.¹⁶⁴ Neste mesmo ano, Ernst Egli (1893-1974) publicava uma versão alemã em *Derwisch Tanz* [dança dervish]¹⁶⁵ e, após traduzir trechos do *Masnawi* que foram publicados em 1948 sob o título *Lied der Rohrflöte* [Canto da Flauta], Anne Marie Schimmel apresentou suas traduções diretas dos gazais de Rumi em *Aus dem Diwan* de 1978, vertido ao inglês pela própria autora sob o título *Triumphal Sun: A Study of the Works of Jalâloddin Rumi*.¹⁶⁶ Um pouco antes, houvera a tradução de Johan Christoph Bürgel em *Licht und Reigen* [Luz e Giro] de 1972 que, apesar de ser considerada uma das mais belas e elegantes,¹⁶⁷ não foi tão difundida quanto a de Arthur John Arberry, aluno de Nicholson em Cambridge que publicou em 1979, auxiliado por Mahin Tajodid, a tradução de 400 gazais em *Mystical Poems of Rumi*, que corrigia 48 dos poemas traduzidos pelo professor.¹⁶⁸ Trata-se até hoje da mais ampla tradução direta em língua inglesa feita diretamente do persa e recebeu uma nova edição comentada por Franklin Lewis em 2009.¹⁶⁹

Na década de 1980 surgem também traduções pontuais de falantes nativos: Cyrus Atabay, um aristocrata de origem iraniana, verte alguns gazais para o alemão em *Die Sonne von Tabriz: Gedichte, Aufzeichnungen und Reden*¹⁷⁰ e Jamsehdji Saklatwalla traduz 60 versos para o inglês do *Diwan* em Bombay. Na mesma época, William Chittick e Franklin Lewis, os principais pesquisadores anglófonos de Rumi na atualidade¹⁷¹ ao lado de Leonard Lewisohn e Patrick Laude, arriscam suas próprias traduções (via edição de Foruzanfar) e, a exemplo de alguns orientistas germânicos, evidenciam a importância da forma para comunicar a experiência mística intencionada pelo poeta.¹⁷²

No começo da década de 90 aparecem as primeiras coletâneas de poemas em traduções coletivas, como a de Jean-Claude-Carrière em parceria com Mahin e Nahal

¹⁶⁴ RUMI, em tradução de Vitray-Meyerovich e Mohammad Mokri, 2007.

¹⁶⁵ Meilen: Magica-verlag, 1973. LEWIS, *ibidem*, p. 568.

¹⁶⁶ SCHIMMEL, 1992.

¹⁶⁷ Editado em Bern e Frankfurt por Herber e Peter Long e reeditada posteriormente como *Rumi: gedichte aus dem diwan*. Munich: C. H., 2003. LEWIS, *idem*.

¹⁶⁸ Arberry também traduziu o *Fihi ma fihi* em *Discourses of Rumi* (1961). RUMI, 1968.

¹⁶⁹ Franklin Lewis corrigiu gazais do *Mystical Poems* de Arberry em RUMI, 2008.

¹⁷⁰ Dusseldorf: Eremiken, 1988. LEWIS, 2008, p. 586.

¹⁷¹ LEWISOHN, 1993, LAUDE, 2005.

¹⁷² CHITTICK, 1983; LEWIS, *op. cit.*, p. 645.

Tajadod, *Le livre de Chams de Tabriz: cent poems*, que inclui antigas traduções como a dos 14 poemas de Robin e a publicação austríaca *Mystische Liebeslieder aus dem Diwan-i Šams Von Moulana Galaluddin Rumi* editada por Nasratollah Rastegar, com traduções de dois persianistas esquecidos e inéditos: Vinzenz Rosenzweig Ritter Schwannau (1791-1865) e Uto Von Melzer (1881-1961).¹⁷³ Não obstante, será graças a recriações, baseadas em Arberry e Nicholson, de poetas como Robert Bly e, sobretudo, Coleman Barks (com John Moyne), que Rumi se tornaria o autor mais lido nos EUA no século XX.¹⁷⁴

Talvez tenha sido na trilha aberta por Barks que iranianos vivendo nos EUA passariam a fazer traduções livres dos gazais de Rumi, como Shahram Shiva e Nader Khalili, consideradas, por vezes, “interpretativas” e carentes da base compositiva.¹⁷⁵ Contudo, com ou sem o primor técnico que marcara algumas traduções eruditas e bilíngues, o maior fator da popularização de Rumi no Ocidente se dá pelas inúmeras retraduições que se proliferaram no nosso século, assinadas por autores como Camille e Kabir Helminski, Daniel Liebert, James Cowan, baseando suas recriações em Arberry e Nicholson; Muriel Maufroy e Andrew Harvey, recriando em inglês a partir de Eva de Vitray-Meyerovich e Mohammad Mokri; Jonathan Star retraduzindo Shahram Shiva; Deepak Chopra sorvendo de Fereydoun Kia, dentre os nomes mais conhecidos da extensa lista de tradutores de Rumi.

Nesse breve apanhado cronológico das traduções de Rumi, cujas informações levantamos dos próprios tradutores consultados e, sobretudo, da pesquisa de Franklin Lewis feita com colaboração e supervisão de especialistas nativos,¹⁷⁶ detectamos

¹⁷³ Paris: Gallimard, 1993 e Graz: Leikam, 1994. LEWIS, *ibidem*, p. 567.

¹⁷⁴ Em *The essencial Rumi*, 1995 e *Rumi: The book of love – poems of ecstasy and longing*. New York: Harper Collins. John Moyne chegou a ser considerado um falso codinome atribuído por Barks; não obstante, Lewis cita uma tradução sua, direta: *Rumi and the Sufi Tradition: Essays on the Moulavi Order and Mysticism*. Binghamton, New York: Institute of Global Studies, Binghamton University Press, 1998. Bly e Barks publicaram juntos *Night and Sleep*, Cambridge, Massachussets: Yellow Monn, 1981. Ver LEWIS, *ibidem*, p. 581 em diante.

¹⁷⁵ Segundo Ibrahim Gamard, responsável pelo site www.dar-almasnavi.org, tradutor de Rumi junto com Rafiq Farhadi *Rumi and Islam* (Woodstock: Skylight Illuminations, 2004) e *The Quatrains of Rumi*, 2008.

¹⁷⁶ Lewis cita Heshmet Moayaad, da Universidade de Chicago, Suhil Sharma, de Harvard, Hasan Javadi, da Jahan Books, Hassan Sahouti e Safer Akhfar, entre outros, nos agradecimentos. Seu livro foi traduzido no Irã por Farhad Farahmandfar (*Mowlāvī: dirūz o emrūz, sharq o gharb*. Tehran: Nasr-e Sales, 2004) e Hassan Lahouti (*Mowlāvī: dirūz o emrūz, sharq tā gharb*. Tehran: Nasr-e Namāk, 2005) e na Turquia por Ergun Kocabiyyik, em edição preparada por Hamide Koyukan e Gül Çağalı Güven (*Mevlānā: Geçmiş ve şimdi, doği ve batı*. Istanbul: Kabalci Yaynev, 2000). LEWIS, *Preface*, pp. xvi- xxvii. Todas as referências

diferentes caminhos tradutórios que encerram alguns elos e nexos históricos, nos quais observamos filtros relativos ao tema da dança. Verificamos a primeira “filtragem” histórica em Nicholson, onde a ruptura do poético se combina com a absorção conceitual da *raqs* ao termo *samá* por um apoio anacrônico em Anqaravi, autor do século XVII, fosse porque de sua perspectiva orientalista sequer se aventava a possibilidade de mudanças históricas na ordem mevlevi entre os séculos XIII e XVII, ou porque, como outros estudiosos, ele considerou natural delegar a mística ao plano das eternidades imutáveis.¹⁷⁷ Após as décadas de 1970, as novas traduções germânicas e francesas, embora alinhadas com o islamismo e influenciadas pelo viés heideggeriano das interpretações de Henry Corbin sobre o sufismo, reforçam o caráter zoroastriano da dança em Rumi; o que era menos controverso do que associá-la às outras religiões, ainda que estudada somente enquanto recurso literário,¹⁷⁸ pois o zoroastrismo é tolerado no Irã.

Se as retraduições feitas a partir de Alessandro Bausani e Nazim Hikmet, que espraíam a voz do poeta para o espanhol e o russo na década de 1960, diluíram um pouco as marcas de Gölpınarlı via Ergin, isentos da autocensura sufi à *raqs*, na década de 1990 em diante, as retraduições americanas a partir de Nicholson tornam Rumi o poeta mais lido nos EUA no século XX. Falantes nativos em diáspora passam então a fazer traduções diretas, enquanto cerceamentos religiosos ainda se fazem presentes em estudos que enquadram o *samá* de Rumi no sufismo clássico e designam a dança como mera metáfora da audição.¹⁷⁹ Escusa necessária em relação a um poeta que é nacional onde dançar em público foi proibido por um conselho teocrático.¹⁸⁰

O voo tradutório de Rumi em língua portuguesa, que apresentamos partir de agora recorrendo a um novo apanhado de informações levantadas diretamente de bancos de dados editoriais e de fontes bibliográficas, passa pelo vale sinuoso da retradução francesa, turca, inglesa e alemã. A maioria das publicações disponíveis, vertidas as vezes também de traduções em espanhol, contém excertos do *Masnavi*, mas a primeira coletânea só de

às traduções mencionadas em notas neste capítulo provêm de: LEWIS, 2008, capítulo “Translations, transpositions, renditions, versions and inspirations”, pp. 564-615. O estudo de Lewis não abarca autores da língua portuguesa, mas engloba Japão, Israel, Grécia, Rússia, República Tcheca, Suécia e Polónia.

¹⁷⁷ PEÑALVER, 1997.

¹⁷⁸ FAYEZ, 1978, pp. 126-130.

¹⁷⁹ Esse é o teor da tese de BAGJIRAN, 2008, professor de Filosofia Universidade de Teerã.

¹⁸⁰ Sobre a proibição da dança pós Revolução Islâmica no Irã, ver SHAY, 1999.

gazais publicada em Portugal aparece em 1999 sob o título *O cântico do Sol*,¹⁸¹ retraduzido por Helena Moura de *Le chant du soleil* de Vitray-Meyerovich.¹⁸² Depois, em 2007, o poeta e orientalista português Adalberto Alves publica uma coletânea de poetas persas em *Irão, viagem ao país das rosas*,¹⁸³ na primeira tradução direta ao português de alguns poemas, realizada em parceria com Isabel Ferreira da Silva e o iraniano Sépideh Radfar.¹⁸⁴

No Brasil, a iniciativa de traduzir clássicos da literatura persa surge, não como seria de se esperar, entre os estudiosos da literatura, mas em duas editoras voltadas para um público interessado em sufismo, sabedoria antiga e misticismo em geral, que começam traduzindo o *Masnavi* e *Fihi Ma Fihi* (Livro do Interior).¹⁸⁵ Contudo, é fora do circuito místico que aparece a primeira retradução lírica dos gazais, em 1995: *Onde dois oceanos se encontram: uma seleção de odes do Divã de Shems de Tabriz por Mevlana Jalaluddin Rumi*, vertida por Gilson Soares da interpretação arejada e moderna, embora controversa, que o australiano James G. Cowan dera aos versos de 1898 de Nicholson.¹⁸⁶ E em 1996, aparece *Poemas Místicos – Divan de Shams de Tabriz*, do antropólogo e etnomusicólogo José Jorge de Carvalho, pela editora Attar, de São Paulo.

Nessa difusão pioneira dos gazais de Rumi no Brasil, Carvalho expõe seu processo criativo e consciente dos limites e possibilidades da retradução, descrevendo todo o

¹⁸¹ Lisboa: Pergaminho, 1999.

¹⁸² Paris: La table ronde, 1997.

¹⁸³ Lisboa: Ésquilo.

¹⁸⁴ Adalberto Alves mostra preocupação com o parentesco linguístico (fanar, ressoando à *fanā* 'e a ligeireza prosódica do dístico, como nessa recriação dum popular trecho do *Masnavi* III: 3901-3903 (*A Evolução da forma* em CARVALHO, 2013 [1996]) em *Vértice da Noite*, Lisboa: Argusnauta, 2007, p. 66:

*Morri, era eu pedra:
tornei-me planta.
Fanei-me enquanto flor:
fui animal.
Faleci, era então bicho:
humano me tornei.*

¹⁸⁵ Identificamos numa edição de 1992 a primeira coletânea de trechos do *Masnavi* feita por Mônica Udler Cronberg e Ana Maria Sarda retraduzidos de Nicholson e, em 1993, *Fihi ma fihi - Livro do Interior* retraduzido por Marguerita Garcia Lamelo de Vitray-Meyerovich, ambos publicados pela extinta editora Dervish do Rio de Janeiro.

¹⁸⁶ O título, baseado na versão australiana *Where two oceans meet: selection of odes form the "Divan of Shems of Tabriz"* (Shaftesbury/Rockport: Element, 1992), mantém a transliteração de Cowan (*Shems* [sic]). São Paulo: Gente.

esforço em “absorver o mundo de Rumi”, “superar a opacidade de tantos e tão diversos tradutores”, sintonizar-se com “os climas semânticos e de sensibilidade estética” de cada uma das línguas traduzidas: inglês, alemão, francês, espanhol e italiano.¹⁸⁷ São 77 trechos de masnavi e gazais tonalizados por Rückert, Hastie, Nicholson, Arberry, Garbett, Vitray-Meyerovich, Helminsky, Bly, Barks, Moyne, Tajadod, Carrière, Schimmel, Bürgel, Bausani, Star, Shiva, Ergin, Liebert, Cowan, Harvey e Khalili, em versos livres cuja unidade rítmica ainda assim o autor buscou preservar, surpreendido ao final de que Rumi tenha sobrevivido, ao menos em essência, a todos esses filtros.

Em 2000, a editora carioca Fissus, não direcionada ao público místico, publica a coletânea: *À sombra do amado – poemas de Rumi*, organizado pelo poeta e professor de literatura comparada Marco Lucchesi. Os 38 poemas que integram o livro resultaram do trabalho de uma tradução autoclassificada como “literal” à partir da retradução inglesa de Nevit Ergin, realizado por Luciana Persico que, “sem deixar de rastrear as outras” (isto é, cotejar com as de Vitray-Meyerovich, Bausani, Schimmel, Nicholson, Arberry, Barks e Star), entregou o material para que, nas palavras do próprio Lucchesi, o “organizador e tradutor lograsse a forma final” após corrigir conceitos e “demarcar rimas e aliteraões, elaborando homologias entre a poesia persa e a luso brasileira”, buscando a música dos versos sem, contudo, recuperar a rima, “seguindo uma opção menos intensiva e mais extensiva”.¹⁸⁸

O literato declara que o prévio conhecimento da língua árabe e rudimentos do farsi mostraram-se insuficientes, por isso a necessidade de recorrer às traduções francesas, alemãs e inglesas e, sobretudo, à retradução turco-inglesa de Ergin. Com efeito, será em 2007, no *Canto da Unidade: em torno da poética de Rumi*, organizado em parceria com Faustino Teixeira, que Lucchesi se arriscará a verter 30 rubais do farsi ao português com

¹⁸⁷ Em RUMI, 2013, p. 43. Temos conhecimento de que traduções espanholas dos gazais de Rumi também circularam no Brasil: *Luz del alma, selección de poemas de Rumi*. Madrid, Edaf, s/ data. Traducción José María Bermejo e Mahmud Piruz; *En brazos del Amado*. Madrid Edaf, 2006. Traducción de Alfonso Colodrón e Jonathan Star. *El corazón del fuego: poemas sufíes: conmemorando los 800 años de su nacimiento - Yalal ud-Din Rumi*. Madrid: Adama Ramada, 2006; *La danza del corazón: sabiduría sufí*. Madrid: Integralia, 2008, tradução de Hazrat Inayat Khan y Awad Afifi. Segundo Lewis, há poucas traduções de Rumi em espanhol, que aparecem primeiro na década de 1980, feitas por Oscar Zorilla no México. A primeira tradução dos gazais em espanhol foi *Diwan de Shams de Tabriz*, Madrid: Sufi, 1995. Colección Generalife, feita por Carmen Liaño. Não fica muito claro se estas traduções são diretas, porque Lewis as chama de versões. LEWIS, 2008, pp. 612-613.

¹⁸⁸ Essas são as palavras do próprio Lucchesi, no seu prefácio a RUMI, 2003, página 26.

a participação desavisada (não consta da ficha catalográfica) de uma parceria: “Traduzo os versos deste livro com Rafi Moussavi”¹⁸⁹. Além da coletânea de rubais, o livro traz também um “Diário de um tradutor” e ensaios de outros estudiosos sobre o poeta e suas temáticas. Em 2013 André Luis Soares Vargas publica *A mística do amor*,¹⁹⁰ com poemas traduzidos de Barks, Arberry e Ergin, e em julho de 2016, Lucchesi republica seus dois livros, de 2000 e 2007, num único volume intitulado *A Flauta e a Lua*.¹⁹¹ Isso é tudo que há de Rumi no Brasil em Português.

Dos gazais, portanto, não temos até hoje nenhuma tradução direta.¹⁹² Para nossa sorte, a “inencontrável” edição crítica de Foruzanfar já está quase integralmente disponível no site persa www.ganjoor.net que organiza os poemas pela ordem alfabética da rima e permite pesquisa por gênero e palavras-chave em persa.¹⁹³ Foi por meio dessa edição on-line que selecionamos os poemas traduzidos na presente proposta, conferidos na edição em *pdf* do original em farsi, incluindo o gazal já vertido por nós no mestrado em 2013 e que foi agora revisado.¹⁹⁴ O embrião do nosso método tradutório já se estabeleceu naquele trabalho, quando traduzimos, em parceria com Arman Entezari, professor nativo do Irã estabelecido em São Paulo, dois gazais de Rumi e um de Hafez utilizando elementos da linguagem da dança. Porém, ao continuar nosso estudo com o especialista em língua e literatura persa, também nativo daquele país, Aidin Parsa, foi possível identificar o ritmo e definir melhor os termos específicos em sua relação histórica com o debate.

Os poemas que aqui traduzimos diretamente do persa ao português fazem parte de um conjunto maior, que contava com outros gazais, rubais e trechos do *Masnavi*

¹⁸⁹ LUCCHESI e TEIXEIRA, 2007, p. 47. O autor alude ao *Mar Absoluto* de Cecília Meireles (2001):

Quando eu voltar ao mar absoluto
Meus átomos irão resplandecer.
Eu ardo como a vela da paixão.
Hei de viver o instante para sempre. (p. 19)

¹⁹⁰ VARGAS, 2013.

¹⁹¹ LUCCHESI, 2016.

¹⁹² O único estudioso brasileiro de que temos notícia que verteu gazais diretamente do persa ao português, porém de Hafez e publicados em Portugal, foi o historiador e compositor Jonatas Batista NETO, 2003.

¹⁹³ Baseia-se na única edição comercial da edição, ver RUMI, 1957. Essa publicação mescla versões de manuscritos posteriores para os gazais 3107 a 3229 do sétimo volume da edição crítica. Porém, como os gazais selecionados por nós não chegam nessa numeração, não deve haver discrepância de fontes.

¹⁹⁴ YUNIS, 2013, pp. 71 e 86-87.

Maenawi.¹⁹⁵ Por uma questão metodológica, optamos por apresentar somente estes nove gazais que estão ligados diretamente ao tema da dança, considerando, no entanto, a interferência que o estudo daquele conjunto inicial produziu na recriação individual dos poemas, devido à intertextualidade das obras.¹⁹⁶ Os nove gazais, inéditos enquanto tradução direta, se colocam de forma complementar às retraduições anteriores, algumas tão belas e inspiradoras quanto os poemas originais; sendo talvez inaugurais e frescos no sentido do provérbio que diz que “é preciso beber a água enquanto brota da fonte, pois se quisermos retê-la em nossas mãos, escorrerá entre os dedos”.

¹⁹⁵ O conjunto de poemas traduzidos a que nos referimos foi submetido à banca de Qualificação de Doutorado em maio de 2015.

¹⁹⁶ Concordando com Gadamer de que “tanto ler como traduzir são interpretações. Ambos produzem uma nova totalidade textual de som e sentido”, *Quem sou eu quem és tu?*, p. 32 apud OLIVEIRA, 2006, p. 90.

CAPÍTULO II - o debate islâmico sobre a música e a dança

*Rios de impolúvel água
de inalterável leite
de vinho deleite
e de mel puro
Frutas todas
Clemente, o Senhor*

Alcorão - sura 47:15¹⁹⁷

A polêmica relativa à dança, música e divertimentos é inaugurada no islã pelo eminente teólogo Ibn-Hanbal (780-855),¹⁹⁸ sob cuja recomendação al-Dunya (823-894) lança o primeiro tratado proibitivo.¹⁹⁹ A censura acompanhava o forte caráter moralizante do islã, que se concentrou em eliminar a idolatria e o paganismo vigentes proibindo atividades consideradas hereges, sobretudo aquelas ligadas aos divertimentos, jogos, música, dança, bebida e festividades de caráter suspeito. Esse movimento restritivo destinou-se primeiro ao ambiente secular e atingiu o litúrgico, variando ao longo dos séculos conforme a alternância dos califas e das autoridades religiosas. Estas penderam entre uma interpretação mais heterodoxa, livre e racionalista do credo, como a dos mutazilitas, e uma ortodoxia moralista, como a dos hanbalitas, passando por linhas híbridas ou conciliatórias, como a asharita que predominaria na liberação devocional.²⁰⁰

Toda a legislação religiosa islâmica deveria convergir para a palavra do profeta, arauto da vontade divina; porém, não havendo menção direta à dança ou censura explícita

¹⁹⁷ Tradução nossa.

¹⁹⁸ Hanbal foi fundador de uma das quatro principais linhas de jurisprudência islâmica sunita e a mais ortodoxa delas. As quatro principais linhas sunitas são: hanbalita, hanafita, malikita e ashafita, apelidadas conforme seus fundadores. O xiismo diverge do sunismo por aceitar somente a autoridade espiritual do imã descendente de Ali ou do profeta Maomé e recusar a eleição do líder pela comunidade, com particularidades exegéticas. HOURANI, 1994.

¹⁹⁹ Al-Dunya recolhe argumentos de Ibn-Hanbal para abrir a discussão. AL-DUNYA, 1938.

²⁰⁰ Ver HOURANI, 1994.

ao ato de ouvir música no Alcorão, os juristas recorriam à *sunna* e aos *hadices*²⁰¹ no sentido de associar aquelas atividades ao vinho (خمر, *hamr*, fermentado de uva ou tâmaras), pelo seu efeito similar, embriagante. O vinho fora proibido inicialmente por Abu Hanifa (700-767) com base nos versículos corânicos 2: 219, 4:43 e 5:90;²⁰² mesmo sua imagem para uso poético era controversa, embora utilizada muitas vezes como símbolo de intoxicação mística.²⁰³ A música e a dança eram consideradas, tal como os jogos de xadrez e gamão, passatempos que incitavam à vaidade e à perda de tempo e estimulavam a lascívia e a apostasia dos que se travestiam, acreditavam nos astros e debochavam da fé, às vezes castigados imediatamente pelo raio divino, ou na manhã seguinte à esbórnia, quando apareciam metamorfoseados em símios e suínos.²⁰⁴

Os defensores, por sua vez, utilizando o mesmo método argumentativo de citar e interpretar o texto religioso e os *hadices*, sublinhavam que o canto e a dança eram tolerados e até incentivados pelo próprio profeta. Num desses relatos tradicionais, Maomé visita Aisha e ao entrar em sua casa depara-se com duas cantoras, que ele não repreende; noutro ele próprio recomenda que a esposa envie uma cantora ao casamento de parentes; noutro ainda, teria afirmado que “o adorno do Alcorão é a bela voz”. Parece que Maomé também teria presenciado impassível ao jogo de lanças dos abissínios numa mesquita e o próprio Ibn-Hanbal deixava escapar o mais forte argumento em favor da dança por um relato em que o “apóstolo de Deus” teria dito a Said: “és meu freguês”, e este saltita; a Jafar, “te pareces a mim em natureza e caráter” e este saltita; e a Ali, “pertences a mim” e este saltita. Citando-o, Ahmad Ghazali argumenta: “saltitar é uma forma particular de

²⁰¹ A *sunna* constitui o conjunto de tradições, lendas e histórias associadas ao profeta, enquanto o *hadiz* ou *hadice* constitui o registro das tradições, feitos e ditos legitimados por uma cadeia de transmissão reconhecida e autorizada. Relatos dessa natureza sobre a temática específica da audição são repetidos pelos diversos outros autores; alguns deles sintetizados em QUSHAYRI (986-1073) 2007, pp. 342-344.

²⁰² Na *Tradução do Sentido do Nobre Alcorão*, se explica que a proibição foi gradual, nota 2, p. 59.

²⁰³ Apesar dos versículos proibitivos, há duas menções ao vinho no Alcorão que justificariam a associação da bebida com a elevação espiritual: em C 47:15 fala-se dos rios de vinho no Paraíso e em C: 23-28 “sobre coxins, olhando as maravilhas do Paraíso/Reconhecerás em suas faces a rutilância da delícia/ Dar-se-lhes-á de beber licor puro, selado/ seu selo é de almíscar (...) /E sua mistura é de *tasnim* [bebida celestial]/Uma fonte de que os achegados a Deus receberão”, *Tradução do Sentido do Nobre Alcorão*.

²⁰⁴ AHMAD GHAZALI (1061-1123), 1938, pp. 22-29.

dança; o geral é uma forma do particular, isto é, entra nele; então, se uma forma de dança é permissível, todas são”²⁰⁵.

Tais argumentos pesaram em favor da liberação de instrumentos musicais e modos poéticos e dançados que, ao menos em ocasião muito populares como peregrinações, casamentos, nascimentos e outras festividades sociais, eram praticamente inevitáveis.²⁰⁶ Pois a própria dificuldade em estabelecer a distinção nítida entre dança, jogo, luta e performances religiosas – como a peregrinação à Meca, com música, circum-ambulação e atos dramáticos – obstruía igualmente a ação proibitiva pela indefinição dos parâmetros de licitude. A questão se complica ao atingir os sufis a partir do século X,²⁰⁷ devido às manifestações públicas de êxtase de místicos como al-Nuri (m. 970) e Mansur Hallaj (858-922), cujo comportamento e opiniões, ainda mais despropositados e incompreensíveis, foram considerados heréticos.²⁰⁸ Os sufis se defendiam argumentando que os estados alterados de consciência (*ḥāl*) atingidos na audição eram provas da proximidade com Deus e que, possuídos pela emoção extática, proferiam por vezes coisas incompreensíveis e estranhas que eram, em realidade, expressão de mistérios acessíveis somente aos iluminados.

Também foram acusados de utilizar o termo designativo do amor apaixonado (*‘ešq*) para se referirem ao amor recíproco entre os homens e Deus,²⁰⁹ o que era absolutamente polêmico visto que o termo não se encontrava no Corão e sugeria, ainda por cima, a possibilidade da equiparação entre humano e divino. Com efeito, pelo que pudemos atestar diretamente das fontes, essa noção sufi do amor parece tributária da paixão cristã, especialmente em Makki e Qushayri, que discutem o termo fazendo menções ao Antigo Testamento e aos Evangelhos, dos quais se comenta, por exemplo,

²⁰⁵ “Among this things which strenghten the permissibility of dancing is what is mencioned in the *musnad* of Ahmad Ibn-Hanbal, on the authority of Ali (Allah be upon his face) that he said, ‘I and Ja‘far and Said come to propheta and the God’s apostle said to Zaid: ‘you are my cliente’, then he hopped; And he said to Ja‘far: ‘you resemble my nature and character’. He said them he hopped; thereafter he said to me: ‘you pertain to me’, then I hopped. Hopping is a particular form of dancing, and the general is a form of the peticular, i. e., enters into it. So, if a kind of dance is allowable, it is alowable”. AHMAD GHAZALI, 1938, p. 84.

²⁰⁶ Sobre a licitude de modos poéticos, instrumentos e danças, ver ALGHAZALI, 1901.

²⁰⁷ GRIBERTZ, 1991.

²⁰⁸ Ambos foram condenados. Nuri foi absolvido, ver SCHIMMEL, 2008, pp.42-45. Hallaj, que teria dito “Sou a Verdade (*Ana al-Haqq*)”, foi torturado e executado, tornando-se mártir. MASSIGNON, 1975.

²⁰⁹ KARAMUSTAFÁ, 2007, p. 251; ALI, 2010; GOBILLOT, 1996; AVERY, 2004.

que “é dito que Deus altíssimo revelou o seguinte a Jesus: quando busco o coração de um servo meu e não encontro nele amor a este mundo e ao próximo, eu o preencho com amor a Mim” e ainda “Eu [Qushayri] vi isto escrito pela mão do meu mestre Abu Ali Daqqaq: ‘Em um dos livros revelados se diz: *meu servo, Eu dou o que te é devido por amor a ti, então dê o que Me é devido por amor a Mim*’”.²¹⁰

Nem todos os opositores aos sufis eram religiosos ortodoxos e nem todos os sufis adotavam ou aprovavam a dança como procedimento místico. Entre os defensores do sufismo há também teólogos e juristas de formação ortodoxa hanbalita, tais como Makki (m. 996), que depois adere à linha hanafita; bem como há hanafitas, em tese mais liberais, contrários à prática da dança, fosse ela devocional ou não. Dentre os sufis, o mestre persa Hujwiri (990-1077), por exemplo, defende a audição de ensinamentos místicos, mas desaprova a dança (*raqs*), considerada, na melhor das hipóteses, uma diversão e, na pior, arte diabólica. Malvista entre místicos ortodoxos, a dança parecia inclinar a alma ao voluntarismo, artificialismo, ostentação e vaidade e atuar em direção contrária ao êxtase espontâneo e ao recebimento da verdadeira graça divina.

Outros sufis, alguns deles também teólogos tradicionalistas, como Tustari (818-896), Qushayri (986-1073) e Khalabadi (m. 995), são moderados, não censuram os extáticos nem a dança devocional ou demais procedimentos da audição mística, desde que realizados em consonância estrita com os argumentos corânicos. Sarraj (960-1000), Tirmidhi (760-869), e Alghazali (1058-1111), por sua vez, se agrupariam entre os considerados “acadêmicos”, por extrapolarem a metodologia exegética e apresentarem influências filosóficas mais amplas.²¹¹

A música e a dança só viriam a ser plenamente aceitas no islã a partir do século XI, quando Alghazali escreve a *Revifcação das Ciências Religiosas* defendendo a realização dessas atividades em ambiente devocional ou secular, desde que observados os modos musicais e poéticos lícitos e, no caso devocional, os parâmetros da etiqueta mística.²¹² Retomando o argumento de Qushayri, presente desde Makki, a respeito da importância da intenção nos atos de adoração, o proeminente teólogo afirma que ouvir

²¹⁰ QUSHAYRI, 2007, p. 332.

²¹¹ Curioso notar que tais distinções teológicas não coincidem necessariamente com a divisão popular entre autores sóbrios e extáticos.

²¹² LORY, 2003; AVERY, 2004 p. 57 em diante. Denomina-se a ordem mística pelo termo “via” (*tarīqa*), enfatizando-se o sentido do caminho espiritual mais do que o conjunto das doutrinas a serem seguidas.

música e dançar não são atos bons nem maus em si, mas dependem do propósito e da inclinação íntima do ouvinte. Argumento este decisivo, que fechava a boca dos opositores já que refutá-lo redundava em assumir o olhar impuro e a moralidade desviante, hipocritamente reprimida, dos censores. Com a vitória da tese de Alghazali no debate, escolas e centros sufis são regularizados e as confrarias místicas institucionalizadas.²¹³

Data dessa época, início do século XII, a instalação dos seljúcidas na região da Anatólia e a conversão de Konya, uma cidade interiorana bizantina de relativa importância, em capital do sultanato. Turcos islamizados e persianizados, os novos dominadores pareciam não apenas tolerarem, mas, ao menos entre as elites, se integrarem sem resistência, inclusive por meio de estreitos laços familiares, aos cristãos locais que “preferiam o governo deles ao do Imperador, devido aos impostos menores” e dentre os quais “em fins do século XIII, os seus doutrinadores obtinham êxito até mesmo em famílias de príncipes”²¹⁴ que às vezes até se convertiam; embora muito se desconfie, para fugir, ainda assim, de pesados tributos.²¹⁵

Naquele território de jurisdição espiritual praticamente mista, circulavam ainda literaturas e doutrinas místicas variadas e antigas práticas cristãs se encontravam com as doutrinas ainda relativamente novas e experimentais dos místicos sufis. Após a liberação da dança e da audição mística no islã, é capital sublinhar o estabelecimento do rito devocional da Ordem Mevlevi dirigida por Rumi num ambiente e época em que foram comuns a aderência e a incorporação de rituais cristãos nas práticas sufis.²¹⁶ Dada a reconhecida tolerância religiosa e abertura de Moulana às massas,²¹⁷ não é difícil presumir que a originalidade da sua dança devocional tenha incluído, ao menos nos primórdios, elementos cinéticos e extracínéticos²¹⁸ de variadas raízes étnico-culturais que formavam aquela sociedade híbrida sob um islamismo apenas emergente, dentre as quais identificamos, com maior ou menor nitidez, a armênia, a grega, a turca e a persa.

²¹³ TRIMINGHAM, 1971; MASATOSHI, 2008, pp. 35-46.

²¹⁴ RUNCIMAN, 1961, pp. 187-189, 228.

²¹⁵ Ao analisar especialmente a relação entre os cristãos armênios e os turcos muçulmanos, Alexander Beihammer verificou essa desconfortável hipótese a respeito da conversão cristãos ao islã. Em BEIHAMMER, 2015, pp. 51-76.

²¹⁶ WOLPER, 2003, p. 11-12.

²¹⁷ YILMAZ, 2009, pp. 71-84; AYDIN, 2004, p. 3 e 6.

²¹⁸ Denominamos de elemento extracínético os significadores culturais dos elementos coreográficos que estão em permanente interação (intercultural) na ambiência lúdica da dança. Ver YUNIS, 2013, p. 34-38.

Tanto no sentido cinético quanto no metabólico²¹⁹ o giro dos dervixes rodopiantes de Konya se assemelhava à travessia igualmente rodopiante do xamã entre os planos verticais do submundo, terra e céu,²²⁰ e o uso sufi da música e da dança com fins terapêuticos guardava traços pré-islâmicos, inclusive budistas.²²¹ Apesar da influência xamânica no sufismo ser controversa,²²² verificou-se o hibridismo em diversos ritos de ordens heterodoxas,²²³ e a partir do século XIII surgem hagiografias e tratados que não deixam de vincular o samá a certos ritos pagãos, vistos sob o selo herético da “inovação” (*bid'ah*) devocional. Nenhuma palavra, porém, a respeito dos vestígios judaico-cristãos; silêncio sintomático em face da total destruição de igrejas e sinagogas e da conversão forçada da população ao Islã na Anatólia perpetrada pelos dominadores mongóis nas duas décadas que sucedem a morte de Rumi.²²⁴

Neste ponto delicado do debate, também o papel do corpo na liturgia vai parar no centro da discussão: segundo ortodoxos hanbalitas, a adoração a Deus só se realizaria dignamente através da inclinação e da prostração.²²⁵ Qualquer inovação religiosa, desde

²¹⁹ Para designar o movimento externo e interno utilizamos o binômio aristotélico *kínēsis* (κίνησις) e *metabolé* (μεταβολή) que define o movimento no processo de corrupção e geração. O primeiro designa o deslocamento físico e espacial e o segundo a transmutação, conforme ARISTÓTELES (384-322 a.c.), 2010, Tomo III, pp. 34-36 e p. 34, nota 28, tradução do grego ao português por Ana Maria Lóio.

²²⁰ ELIADE, 1970. Ver os primeiros três capítulos.

²²¹ A influência budista parece vir mesclada ao elemento xamânico nativo da Ásia Central. Segundo o etnomusicólogo Jordi Declós Casas, “la segunda fase pre-islámica fue influenciada por el Budismo proveniente del sur de Asia. Las tribos Kirgiz y Kazak eran pueblos turcos budistas, que llamaban a su chamán o médico hechicero *Baksi*. (...) Los *baksi* trataban la enfermedad mediante rituales que combinaban música, movimientos y danza. Cuando el chamán entraba en trance profundo su danza tenía el máximo poder curador. (...) cabe destacar la importancia de la improvisación para la apertura de la intuición del chamán. Ambos elementos [improvisación y ritmo creciente] se conservarán en la musicoterapia clásica em la improvisación con las tonalidades de la música turca (*makam*)”. CASAS, 2011, pp. 224-225.

²²² Köprülü foi criticado por sua teoria da influência pagã, ao desconsiderar que a proeminência local era de turcomanos *qaladars*, que não realizavam as práticas xamânicas da Ásia Central. Ver SCHIMMEL, 1991, pp. 9-33; Köprülü apud WOLPER, 2003, p. 5. Isso não impediria, contudo, que uma influência coreográfica chegasse através da expressão cinética de outros grupos e suas tradições dançadas.

²²³ Especialmente com a chegada de confrarias heterodoxas na região como a dos babas, torlak, ishik, kalandar, abdal e bektashis provenientes, estes últimos, da Trácia e dos Balcãs. Ver os artigos de Melih Guygulu, “Poésie et danse chez les bektachis des balkans”, pp. 85-96, de Anne-Marie Vuilleminot, “Quand um bakshi kazakh évoque Allah”, pp. 131-141, de Françoise Arnaud-Démir, “Entre chamanisme et soufisme: le semâ’ des alévi-bektachis”, pp. 143-157, em ZARCONE, BUEHLER e IŞIN, 2004.

²²⁴ Ver PEACOCK, De NICOLA e YILDIZ, 2015.

²²⁵ IBN-TAYMIYYA, 2002, pp.100-102. HENNI CHEBRA e POCHÉ, *op. cit.*, 25-26.

Ibn-Jawzi (1116-1201), era considerada perigosa e precisava ser banida;²²⁶ um século depois, Ibn-Taymiyya (1263-1328) recupera a voz surda do colega hanbalita, que fora pouco levada a sério em seu tempo, para condenar todos aqueles que exprimiam sua devoção com “palmas, canto, tamborim, soprar chamas, reunir-se com esse fim e adotar tais práticas como religião e meio de se aproximar Dele”²²⁷.

Ibn-Taymiyya, supostamente um sufi ortodoxo,²²⁸ vinculou de modo pejorativo a audição devocional à tradição dos “místicos ignorantes”: nomeadamente al-Shafi e Sulami²²⁹, os peripatéticos e pitagóricos gregos e egípcios e seus tributários, os livres pensadores da *falsafa*, como Avicena e al-Farabi, e os “hipócritas” Ikhwan al-Safa (Irmãos da Pureza), “grupos onde encontramos aqueles que desejam praticar o samá”²³⁰. O jurisprudente condena não somente a dança, mas qualquer ritual de audição mística como diabólico e pagão por emprestar técnicas meditativas e extáticas dos mongóis e tártaros. O argumento do censor hanbalita, em face de uma sociedade recém-convertida e praticamente dominada por estranhos invasores, era convincente e constrangedoramente realista; já nas hagiografias do século seguinte vemos o peso dessa hostilidade recair sobre sufis em relatos como o que conta a história de um grupo de tártaros que, após três dias e três noites repetindo ao modo do *dikr* o mantra *ya tengri* (Deus celestial), anunciaram a Genghis Khan o sinal da vitória recebido por eles.²³¹

Pouco tempo depois da morte de Ibn-Taymiyya, ainda no século XIV, Aflaki relata uma tentativa de interdição ao uso de instrumentos de corda e à prática da dança em Konya²³² e entre os séculos XV e XVII a discussão específica sobre a proibição da dança ganha relevo em ambiente otomano. Diversas interdições (*fatwas*) são emitidas contra os Mevlevi de Konya e os Halveti de Istambul em face das quais suas coreografias

²²⁶ IBN-JAWZI, 1985, p. 20 em diante.

²²⁷ IBN-TAYMIYYA, *op.cit.*, p. 133. Para o autor, inseridas após a terceira geração islâmica.

²²⁸ George Maksidi considera Jawzi e Taymyyia sufis ortodoxos. MAKSIDI, 1971, pp. 115-124.

²²⁹ Sulami escreveu vários livros resumindo a noção gazaliana da dança, HONERKAMP, 2003, pp.1-33.

²³⁰ IBN-TAYMIYYA, *Ibidem.*, p. 79.

²³¹ DEWEESE, 2006, pp. 47-48.

²³² AFLAKI, 1918, p. 323-234.

sofrem modificações,²³³ são depuradas de eventuais movimentos ondulatórios²³⁴ e assumem contornos mais rigorosos para definirem-se como samá em contraposição à dança, conforme se atesta nos tratados da época, que sublinham a distinção terminológica entre *samā*^c e *raqs* justamente com base nos parâmetros definidores do samá corânico.

A exemplo disso, outros termos coreográficos também são dissociados de *raqs*, ou do termo persa *pay kubidan*, “fazer passos”, como é o caso de *dawarān* ou *devrān*,²³⁵ “rodear”, também do persa, que designava as danças circulares praticadas pela Ordem Halveti. Apesar do evidente parentesco coreográfico com as rodas populares como o dabke e o sirtô, o *devran* foi associado à circum-ambulação dos peregrinos à Meca para se contestar sua vinculação com danças idólatras e pagãs, como a “Dança do samaritano” em torno do bezerro de ouro, descrita no Antigo Testamento. Tal associação aparece no tratado de Kemal Pashazade (m. 1534), no qual se afirma que a dança (*raqs*) e o rapto divino (*al-tawājud*) foram inventados por Samiri; em resposta, Zenbilli Ali Cemali Efendi (m. 1525) argumenta que não se deve identificar o *dawarān* com aquela dança no nível religioso nem no nível terminológico, ou seja, com o termo *raqs*.²³⁶ Uma discussão similar prossegue entre os mevlevi até o século seguinte quando, em resposta à acusação de inovação religiosa feita por Minkarizade Yahya Efendi (m. 1668), Ismail Rusukhi Anqaravi argumenta que o rito mevlevi é um samá com movimentos puramente

²³³ Segundo estudo de Giselle Camargo baseado em Abdalbalki Gölpinarli, estas são estabelecidas por Pir Adil Chelebi (1421-1460) na 1ª. metade do século XV e reformatadas ao longo do século XVI; houve uma proibição turca em 1925, imposta por Kemal Atatürk, revogada após anos de negociação e hoje a ordem realiza uma prática cênica e atrelada aos interesses turísticos do país. CAMARGO, 2010, pp. 46-67.

²³⁴ Os movimentos ondulatórios, mesmo das mãos, foram considerados impróprios para o culto por sua similaridade com danças femininas. Ver in ZARCONI, BUEHLER e IŞIN, 2004, p. 58.

²³⁵ Zenbilli Ali Cemali Efendi (m. 1525) argumenta em “Risāla fī haqq dawarān al-sūfiyya” que “Il n’est pas juste d’identifier *dawarān* et danse à la foi au niveau religieux et terminologique”, traduzida por GURER, 2004, 52-53.

²³⁶ Kemal Pashazade (m. 1534) diz que a dança (*raqs*) e o rapto divino (*al-tawājud*) foram inventados por Samiri, “Ceci est la religion des infidèles et des adorateur du Veau”. Em resposta, Zenbili ali Efendi explica que “Ils disent que le *dawarān* est une danse et que son inventeur est Sâmirî. Il est clair que le *dawarān* est une pratique propre aux infidèles (*al-kafara*) e aux paëns (*al-mushrik*) (...) nous feron une réponse ferme a tout ces affirmations”. A descrição está em Êxodo 32: o ouro recolhido é fundido na imagem de um bezerro, em torno da qual o povo de Aarão dançou à espera de Moisés retornar do Sinai. GURER, *op. cit.*, p. 51.

meditativos e devocionais completamente diversos do que se definia pelo termo *raqs*, cuja significação redundaria, basicamente, em heresia e divertimento.²³⁷

Uma vez que a *raqs* tornou-se novamente inconveniente e deixou de aludir à caleidoscópica dinâmica cósmica, passou a ser considerada mera licença poética nos poemas de Moulana e, no mais, arte profana de valor estético secundário à qual sufis de diferentes orientações se tornariam, via de regra, eternamente avessos. Por essa recusa, negava-se igualmente a hipótese de qualquer influência cultural externa sobre a prática mística na qual giro e outros elementos coreográficos foram considerados atos meditativos não dançados (!). Reformatado nessa espécie de assepsia religiosa amplamente hostil à dança, o rito mevlevi também foi rebatizada de *samá* e, apesar da sua rica origem coreográfica, foi dotado de uma significação cultural e uso muito diversos daqueles que habitavam originalmente os passos de Rumi e, portanto, as suas metáforas.

²³⁷ Ver AMBROSIO, 2006. Sob uma noção cultural mais ampla, que retém definições de descrições oníricas, Pierre Lory verifica que “S’agissant de la danse, les onirocrits en parlent principalement en terme de *raqs*, sous le rubrique de divertissement sociaux (...) mais aussi la débauche”, LORY, 2004, p. 42.

CAPÍTULO III - Samá, a audição na mística sufi

Deos não tinha necessidade de lingoas senão de corações

António Mendonça – o franciscano (1576)

*E eu não saberia dizer,
perdido no mistério da Carne divina,
qual é a mais radiosa
dessas duas bem-aventuranças:
ter encontrado o Verbo para dominar a Matéria,
ou possuir a Matéria para alcançar
e submeter-me à luz de Deus*

Teilhard de Chardin – O fogo do mundo

A mística, cujo termo vem do grego *μυστικός* e se refere à iniciação nos ritos de Elêusis dedicados a Demeter e Perséfone²³⁸, ao que tudo indica tem origem nesses rituais pagãos, também oferecidos a Apolo e Baco, nos quais era dado conhecer aos iniciados os mistérios da transmutação, da morte e da vida,²³⁹ como da semente que renasce em planta e ascende pelo poder magnético do sol após fenecer no ventre da terra. A noção, presente de certa forma também no misticismo judaico, passa ao cristianismo greco-oriental via platonismo, cujo campo filosófico esteve imerso em referências pitagóricas e órficas.²⁴⁰

²³⁸ Na versão babilônica, mito de Inanna e Ereshkigal. Inanna, sempre associada à estrela Vênus, se sincretiza posteriormente com a deusa semítica Ishtar, deusa do amor e da guerra que dirige o movimento das constelações no céu através da sua dança. Ver BLACK; GREEN; RICKARTS, 1992, pp.18-109.

²³⁹ O rito de Elêusis que reconstituía simbolicamente a descida de Deméter ao mundo dos mortos para visitar Perséfone; daí a noção de que o iniciado morre e depois, ao retornar, toma consciência da luz, mantendo silêncio sobre sua natureza indescritível, segundo ELIADE, 1986, e GRAVES, 1984.

²⁴⁰ O Culto aos Mistérios Órficos foi um movimento religioso popular surgido na Grécia por volta do século VI a.C, cuja simbologia e etimologia central advém do mito de Orfeu, músico e médico filho da musa Calíope e do rei trácio Eagro. Sabe-se através de fragmentos de hinos e outros indícios em autores da antiguidade que entre os dogmas órficos estavam o dualismo, a metempsicose, a reencarnação, o julgamento final pós-vida, a proibição do homicídio, o vegetarianismo, a purificação mística e uma liturgia baseada em música e dança. Sua influência sobre o pitagorismo e a noção de harmonia celestial, e a de ambos no pensamento platônico, explica em parte a enorme penetração desses elementos no cristianismo primitivo, cujas principais obras se forjaram no seio mesmo daquela tradição grega de pensamento. CARVALHO, 1990.

Embora considerada muitas vezes herege na cristandade romana e europeia, essa prática de origem pagã se reconfigura sob os contornos sempre mais abstratos do monoteísmo para ancorar a relação entre o ser humano e Deus através do corpo e do coração na Igreja Bizantina, mesmo após seus domínios integrarem os muçulmanos. Isso porque o espírito bizantino

não era o mesmo do Ocidente. Seu monasticismo tendia, cada vez mais, a transformar-se em quietismo. Atribuía um valor quase histórico ao arrependimento. Suas paixões se levantavam facilmente e muitos de seus sínodos e concílios foram marcados por cenas da mais imprevista violência. Enquanto no Ocidente o problema escatológico era o que ocupava principalmente o espírito dos cristãos, a Igreja Oriental ansiava pelo estado de graça, pela relação adequada com Deus, aqui e agora. Para tanto, a natureza da encarnação de Cristo, seu mediador, era de capital importância, e se lhe fosse possível a união mística com Deus, todas as outras formas de religião pareceriam, em comparação, indignas.²⁴¹

A orientação acentuadamente mística da fé bizantina remonta aos tempos do cristianismo primitivo, entre os séculos II e IV, época de grandes incertezas quando homens e mulheres ascetas eram vistos vagando solitários ou em pequenos grupos pelos territórios da Palestina, da Anatólia e da Síria. Dedicando-se com pureza de coração e total devoção à vontade divina, alguns deles distinguiram-se pelos hábitos estoicos e purificadores e ensinamentos de sabedoria. Naqueles primeiros tempos, quando se inaugurava o uso do celibato e da virgindade perpétuas como elementos distintivos do sacerdócio e da devoção cristãos, a adoração da divindade foi deslocada dos templos, estruturas relativamente perenes e socialmente estabelecidas, para o corpo. A polêmica esbarrou no infinito debate a respeito da relação entre corpo e alma, que pagãos neoplatônicos como Plotino e Porfírio tinham como resolvido: o corpo era veículo transitório da experiência fugaz da alma no mundo. Mas Orígenes (185-253), um cristão obcecado pela questão da multiplicidade e da salvação individual, propunha o novo paradigma da pureza adâmica, a ser atingida via rigorosa continência, convertendo o corpo num templo, transmutado em “membro do corpo de Cristo”.²⁴²

O “barro purificador” do corpo e a possibilidade de sustentar através dele uma epifania perene – e não pontual, como a de sacerdotisas, sábios e pitonisas oraculares do

²⁴¹ RUNCIMAN, 1961, p.103.

²⁴² BROWN, 1990, p. 155.

mundo pagão, na sua rígida distinção entre sagrado e profano – subvertia, assim, a noção hierárquica da ordem cósmica platônica. Também na descoberta assombrosa dos Padres do Deserto egípcio o espírito imortal poderia ser refinado pelo “barro”, cuja queima permitia à alma elevar-se pela *Escada da Ascensão Divina* –descrita por João Clímaco (579-649). Bastava, para isso, transferir a fornalha do desejo físico para outro *locus* privilegiado da alquimia particularmente ígnea do amor: o coração, “ponto de encontro entre o corpo e a alma, entre o subconsciente, a consciência e a supraconsciência, entre o humano e o divino”²⁴³, como já previra Orígenes.

As chamas da alma, porém, não haveriam de ser menos abrasadoras do que as do corpo e as impurezas do caráter, tais como o orgulho, a avareza e a honra, estreitamente ligadas à decadência espiritual, não menos ameaçadoras do que a morte e a transitoriedade física. Esses defeitos aparentemente secundários produziam uma sociedade materialmente contrastante e profundamente desigual, tal como a que preocupou Gregório de Nissa na Ásia Menor do século IV. Diante de um mundo feiamente desarmônico e compreendendo que a beleza divina na Criação não poderia estar dissociada de um equilíbrio social mínimo, o olhar deste autor se voltava para as fraternidades, que deveriam priorizar a necessidade dos mais pobres e seguir, por conseguinte, uma “etiqueta” orientada por hábitos de pobreza, humildade e caridade.²⁴⁴

Toda essa mística desenvolvida no Oriente Próximo e Ásia Menor sob a égide bizantina, também discutida pelos teólogos orientais cujos escritos se mantiveram influentes até os tempos mais tardios da dominação turca na região, permaneceria alheia à escolástica latina, representada por autores como São Jerônimo e Santo Agostinho. Os ensinamentos da continência, da sacralidade do corpo e da dissolução da identidade social ainda determinavam os modos de se aproximar de Deus naquelas terras, como faziam os monges hesicastes ou quietistas que, em pleno século XII, escandalizavam com seu diálogo interno e silencioso com Deus, cuja dinâmica apofática tendia à descrita por Pseudo-Dionísio (séc. I ou V) na *Teologia Mística*.²⁴⁵

²⁴³ A *Escada da Ascensão Divina* de João Clímaco é, segundo Peter Brown, incontestável obra-prima clássica da orientação espiritual bizantina. BROWN, *op. cit.*, p. 201.

²⁴⁴ BROWN, *ibidem*, p.252.

²⁴⁵ Consultada por nós em PSEUDO DIONISIO AEROPAGITA, s/d, (2002), na tradução de Olegário Gonzáles de Cardedal.

As obras de Orígenes e Pseudo-Dionísio, desde o século VIII vertidas para o árabe ou disponíveis em idiomas localmente acessíveis, eram as fontes fundamentais da ideia da união interior com Deus e das três etapas do misticismo, nitidamente identificadas no sufismo por uma terminologia distinta e peculiar:²⁴⁶ a via iniciativa ou purgativa, a via iluminativa ou contemplativa, em que se desenvolve a intuição das realidades invisíveis e, por último, a via unitiva. Na via unitiva, a unidade espiritual da alma com a contraparte divina deveria coincidir com a união comunal islâmica (*tawḥīd*) e era representada pelo tema nupcial que, a seu turno, remontava ao uso da linguagem simbólica baseado no *Cântico dos Cânticos* de Salomão, do *Antigo Testamento*, já sugerido por Orígenes.²⁴⁷ Na mística sufi, as delícias do amor divino continuaram a ser descritas como a experiência concreta que no *Dulcado Dei*²⁴⁸ cristão apresentava um limite tão sutil entre os planos espiritual e mundano que tornava o fiel ainda suscetível às tentações.

De modo geral, o sufismo se estabeleceu como método de ascese que previa a transmutação (*talwīn*) de um estado a outro através do trabalho em estações internas – em linguagem cristã, a superação das provações – até que a eliminação da instabilidade e da dualidade se tornasse definitiva (*tamkīn*). O tabu e a continência, conhecidos pelos pagãos, ou a castidade cristã, que outrora garantira a pureza ritual ou virginal, passam a dar lugar a um complexo processo de arrependimento e penitência no ascetismo muçulmano. A extinção (*fanāʾ*) da individualidade e dos vínculos mundanos não se dava pela morte social, como no celibato cristão, mas ainda dependia de uma conduta ascética e visava antes a superação da dualidade externo-interno para se atingir a estabilidade perene (*baqāʾ*) na plenitude interior com o divino (*tawḥīd*).

O corpo, embora não fosse visto em geral como templo e sim como microcosmo, era muitas vezes *locus* privilegiado da viagem ao íntimo do coração (*sirr*),²⁴⁹ processo interno que visava à perfeição humana através do exercício das virtudes, isto é, da realização dos atributos divinos através do comportamento, do caráter e das obras. Não havia definição consensual a seu respeito, mas tampouco era concebido, como nos nossos tempos, enquanto estrutura meramente física. Na acepção de Ahmad Ghazali, por

²⁴⁶ SANTIAGO, *op. cit.*, pp. XVI- XVIII; PLAJA, 1946, p. 30 em diante.

²⁴⁷ Usada por Orígenes no século III e depois no século VI para figurar o casamento das virgens com Cristo tornando-se assim sagradas e inacessíveis a cônjuges mundanos, segundo BROWN, 1990, pp. 228-229.

²⁴⁸ HUIZINGA, 1996, p. 204.

²⁴⁹ Segundo lemos em HUIJWIRI (990-1077) 1911, pp. 371-372.

exemplo, o ser humano compunha-se de certas “partes” principais que recebiam, cada qual, a sua porção de dádiva durante a iluminação: o ouvido, as analogias sucessivas; a visão, as analogias dos movimentos; o coração, as sutilezas superiores; o intelecto, a consciência profunda. Quando todo esse conjunto do “corpo” se dedicava aos afazeres apropriados, a “lei da contenção” entre os âmbitos do sagrado interior (*bāṭin*) e do profano exterior (*ẓāhir*) era removida e a sua ambivalência fronteiriça dissipada.²⁵⁰ Esse processo iluminativo foi denominado entre os sufis de *maʿrifa*, “gnose”, termo talvez inapropriado para um saber experiencial ligado ao sentir. Em contraste com a abstrata ciência religiosa e semelhante à experimental ciência dos poetas pré-islâmicos,²⁵¹ o sufismo teria tido um caráter fortemente autodidata, oral e andarilho nos primórdios para os buscadores da verdade e da pureza que:²⁵²

Por partirem de suas casas, são chamados “estrangeiros”
 Por suas muitas viagens, chamados “viajantes”
 Pelas travessias em desertos e refúgio em grutas “ermitões”
 Por comerem só o suficiente “famintos”
 E “pobres”, por serem desprovidos de posses
 Pois “quem nada possui, não é possuído”, nem escravo do desejo
 “Sufis”, assim chamados pela áspera lã das vestes que,
 sem maciez ou beleza, cobrem-lhes a nudez²⁵³

Nesse perfil apresentado pelo mestre Kalabadhi, os sufis se assemelham em seu ascetismo andarilho aos cristãos das primitivas irmandades mistas, especialmente os Padres do Deserto egípcio do século IV, os eremitas das grutas gélidas e isoladas da Capadócia e, sobretudo, aos “santos loucos” da Síria do século VI. Sem autoestima, casa ou propriedade, nem outra roupa que a única túnica e outro alimento senão o pão do dia, os “discípulos do amor”, como também eram chamados esses ascetas sírios, jamais se ofendiam quando escarneciam deles nem julgavam aqueles que caíam em erro e pecado,

²⁵⁰ AHMAD GHAZALI, 1938, p. 71.

²⁵¹ A definição de *maʿarifa* varia entre os místicos e, segundo Renard, tem o sentido mais aproximado da *Cognitio Experimentalis*, de Aquinas, de “saber experiencial”. RENARD, *op. cit.*, pp. 11 – 18.

²⁵² MEIER, 1999; ALARIO, 2003.

²⁵³ KALABADHI, 1935, p. 5.

pois, diferentemente dos “discípulos da retidão”²⁵⁴, “para eles não havia fronteiras, posições sociais ou objetos de evitação”.²⁵⁵

A viagem exterior, além de ato de desprendimento, tinha o sentido que se observou em homens de ciência, como Ibn-Batutta: não se tratava tanto de desvendar o desconhecido no exercício da alteridade, mas, na descoberta do outro, realizar uma exegese de si mesmo.²⁵⁶ A busca de um despojamento contínuo em busca do essencial também estendia suas raízes à vigorosa vertente persa que trazia, a seu turno, um misticismo difuso. De traços pré-islâmicos budistas, maniqueístas e masdeístas, a teosofia persa difundiu essa necessidade da travessia somada, contudo, ao cultivo de uma sabedoria intuitiva ligada ao belo, valores que podiam contrastar com o rigoroso ascetismo, a mendicância e a renúncia ao mundo dos cristãos primitivos e dos sufis bagdalis, pois valorizavam ainda a natureza, a arte e as ações produtivas.²⁵⁷ Essa tendência foi mais comum após a institucionalização das ordens místicas,²⁵⁸ quando se reforçou ao mesmo tempo a doutrinação islamizada.²⁵⁹

Antes, porém que a ciência interior derivada da experiência de atos retos²⁶⁰ fosse norteadas prioritariamente pela exegese corânica, houve a sabedoria proverbial e dos mestres do passado: Aristóteles, chamado de primeiro mestre; al-Farabi, o segundo mestre; al-Kindi, o grande sábio da ciência cosmológica da música; Alghazali, o teólogo místico. Esses autores agregaram ao pensamento sufi muito do antigo saber vertido de obras gregas, egípcias, persas e hindus na Bagdá do século VIII, incluindo a magia que

²⁵⁴ Outro grupo de místicos e sábios ascetas cristãos da Síria do mesmo período, que aconselhavam e zelavam pelos bons costumes das famílias cristãs.

²⁵⁵ BROWN, 1990, p. 276.

²⁵⁶ BISSIO, 2008, pp. 16-18.

²⁵⁷ Os hinos do *Avesta* valorizam o cultivo da terra e os frutos das ações positivas no mundo físico, visto como o campo de realização das intenções espirituais. Ver JACKSON, 1899.

²⁵⁸ ROBINSON, 2007, p. 31.

²⁵⁹ Muitos autores islâmicos rejeitam hipóteses que evidenciem as origens externas ao islã no sufismo, bem como rejeitam outros afluentes, monoteístas ou não, nas origens do próprio islã. Num estudo comparativo, entre vedanta e sufismo, Rasih Guven cita de Nicholson uma afirmação de Duncan Black McDonald, que teria dito que “all thinking, religious Moslems are mystics. All, too, are pantheists, but some do not know it”. Apesar de dar voz aos diversos pontos de vista e aceitar todas as influências cristã, neoplatônica grega, persa e indiana sobre o sufismo, o estudioso insiste, contudo, que a origem do misticismo islâmico é completamente enraizada na hermenêutica corânica. GUVEN, 1957, p. xxviii.

²⁶⁰ KALABADHI, 1935, p. 74.

era, ao lado da alquimia e da música, abarcada pelo amplo leque das ciências daquele tempo e de interesse místico. Todas essas referências circulavam numa literatura muitas vezes de atribuição errônea e em meio também a escrituras bíblicas que, igualmente traduzidas,²⁶¹ guardavam ainda muitas chaves úteis para os mistérios da fé muçulmana – como a do paráclito,²⁶² que alguns argumentavam ter retornado sob o manto do profeta.

Ao mestre Aristóteles, por exemplo, foram atribuídas a *Teologia Mística* de Pseudo Dionísio Areopagita, traduzida ao siríaco,²⁶³ e o *Corpus Hermeticum* de Hermes Trimegistos, vertido do grego para o árabe,²⁶⁴ enquanto *A Teologia de Aristóteles*²⁶⁵, por sua vez, era uma falsa atribuição e reunia excertos plotinianos traduzidos pelo cristão sírio al-Himsi (século IX) e editados por al-Kindi. Sob a influência dessas leituras fundamentais, não é de surpreender que os elementos da teologia apofática e do gnosticismo hermético, bem como as noções plotinianas do Uno divino indivisível, do belo essencial, da cosmologia tripartite – na qual os planos terrestre, celestial e divino se desdobravam analogicamente em corpo, alma/espírito e intelecto – tenham impactado o pensamento islâmico medieval e alicerçado o pensamento sufi.²⁶⁶

Embora nessa investigação não tenhamos encontrado indicações historiográficas específicas da presença da *Mística* do areopagita no rol das leituras sufis, de Hermes sabe-

²⁶¹ Por sugestão do colega persianista Alberto Tiburcio, da Universidade de Marburg, consultamos a seguintes obras sobre as traduções e circulação da Bíblia em universo islâmico: *The Bible in Arabic: The Scriptures of the "People of the Book" in the Language of Islam*, de GRIFITH, 2013; o estudo comparativo das fontes islâmica, hebraica e cristã: *Arabic Versions of the Pentateuch*, de VOLLANDT, 2015; *Intertwined worlds: medieval Islam and bible criticism*, de LAZARUS-YAFFEH, 1992.

²⁶² O paráclito é anunciado em João 13:25 como o Espírito Santo que retorna entre os homens, após Jesus Cristo, para garantir a morada de seus espíritos junto ao Pai. Argumentado que Maomé era o paráclito, os propagadores da nova religião buscavam assim legitimá-la perante os cristãos. Ver BULGAKÓV, 2014.

²⁶³ Ver SHERWOOD, 1952, p. 174-184.

²⁶⁴ Sobre obras de atribuição aristotélica ver PETERS, 1968; sobre hermetismo árabe, BLADEL, 2009.

²⁶⁵ PSEUDO-ARISTÓTELES, s/d., 2010, ver "Introdução", pp. 13-24, da tradutora Catarina Belo. O filósofo Muhammad Iqbal também citara a obra do Pseudo-Aristóteles para explicar como a filosofia islâmica árabe abarcara indistintamente o legado aristotélico e platônico devido ao desconhecimento do grego e sua apropriação via retraduações do persa, siríaco, sânscrito e hebraico. Entre filósofos persas, o pensamento grego fora acomodado no seio de um ambiente mental que amalgamava maniqueísmo, mazdeísmo e zoroastrismo a um neoplatonismo anterior trazido no século VI por filósofos gregos refugiados na corte de Anushirwar da perseguição de Justiniano. Ver IQBAL, 1908, pp. 18- 23.

²⁶⁶ A influência também perpassa os filósofos, cujo aparato conceitual é, por vezes, adotado por místicos renomados, como Alghazali, cuja obra teve enorme peso na formação de Rumi. Além disso, Aristóteles e Platão, bem como al-Kindi, al-Farabi e Avicena, são considerados mestres por alguns místicos.

se que sua obra foi amplamente difundida entre os árabes em torno século VIII e traduzida depois ao persa, com grande circulação entre astrólogos e alquimistas, cujas ciências, fronteiriças com a da magia, eram apreciadas como atividades espirituais por alguns mestres, notadamente Hallaj e o próprio Rumi que, segundo o biógrafo Naser Hanif, concebia a vida como uma alquimia perfeita e evolutiva.²⁶⁷

Nesse contexto favorável a empréstimos culturais, não é difícil deduzir que muitos dos vocábulos sufis resultassem de uma intrincada transposição de termos e conceitos que remontavam às referências místicas anteriores e outras noções veiculados pelas obras filosóficas, cuja etimologia se perdia na islamização dos termos. Termos misteriosos e complexos, que poderiam sê-lo mais por sua origem no grego antigo ou no hebraico, no siríaco, no aramaico e em outras línguas, ou mesmo no árabe, que não era a língua nativa em muitos domínios islâmicos, mantinham-se intocáveis nos “vocabulários” místicos e precisavam, por vezes, ser elucidados em comentários e seções específicas.²⁶⁸ Ainda obscuros nas traduções britânicas, muitos deles se referiam a temas e motivos místicos que não deixavam de refletir certas noções antigas numa nova roupagem terminológica. Tal roupagem, ainda quando de corte “vernacular”, foi costurada sob um hermetismo iniciático e delineada sob o novo horizonte religioso que se abria; porém a linguagem sufi ainda assim ultrapassava os limites do léxico corânico, como no caso dos termos relativos à paixão (*‘eşq*) e à dança (*raqs*), ausentes do Livro árabe e, como veremos, enraizados em outras searas espirituais.

Em face da interpenetração de elementos doutrinárias experienciais e esse emaranhado de referências formativas, os sufis desenvolveram dois tipos de gnose mística: a intelectual e a afetiva, dadas pelas respectivas vias do saber e do amor ou, dito em outras palavras, da sobriedade e da embriaguez,²⁶⁹ classificação divisória que tanto os

²⁶⁷ HANIF, 2007, p. 401 e BASHIRI, 2008.

²⁶⁸ Essa preocupação tradutória fica clara, por exemplo, no comentário sobre o *Masnawi* de Rumi feito por Anqaravi, que se esforça para explicar ao leitor persa o sentido exato de cada termo árabe e, quando há, sua referência corânica. Ver a tradução do comentário feita por Bilal Kuspinar no artigo “Spiritual Nourishment for the People of Certainty” In: LEWISOHN, *Maulana Rumi Review*, 2016, pp. 13-92.

²⁶⁹ Os escritos aludem à distinção entre os gnósticos intelectivos e os extáticos sem frisar antagonismo entre essas duas vias, que não seriam excludentes entre si, mas complementares, e, pelo menos até o século XII, não divididas em duas escolas ou correntes, visto que os principais mestres se citam mutuamente. A diferença básica consistiria no retorno à consciência (sóbrio) ou ausência de si (embriagado) após a experiência iluminativa ou extática.

representantes da via do amor, como Ahmad Ghazali, quanto os defensores da via sóbria, como Hujwiri e Makki, consideravam somente indicativa de tendências gnósticas, visto que no estado unitivo do místico “quando a estrela da manhã do vinho ascende, bêbado e sóbrio são um só”²⁷⁰.

A distinção entre gnose intelectual e afetiva não é tema novo: corresponde à distinção entre ascese e mística, ou ciência infusa,²⁷¹ da teologia cristã. Se a primeira requer o esforço pessoal de ascensão, a segunda depende somente da vontade divina, que dá acesso direto ao inefável. Em contraposição à mística experimental, a ascese permite o desenvolvimento e registro de uma doutrina que, por sistematizar e dar a conhecer as etapas da vida espiritual, constitui um ramo da ciência teológica.²⁷² Na vertente sufi, Kalabadhi ainda se refere a duas modalidades de gnose intelectual, uma de auto revelação e outra de instrução (*taʿrīf*) que “mostra os efeitos do Seu poder no céu e nas almas e implanta nelas uma graça especial, de modo que as coisas indicam que Ele é o Feitor (...) não há causa para a gnose, exceto que Deus ensina a gnose ao gnóstico, que assim conhece-O através de seus ensinamentos”.²⁷³

Ao basear-se na liturgia religiosa oficial da audição corânica, a aquisição de sabedoria entre os sufis manteve como pressuposto a audição mística que, realizada em grupo, amplifica os estados anímicos. Tal como a captura da mensagem da palavra sagrada num missa ou homilia, de onde o fiel extrai e aplica o sentido interpretativo para “situar” e compreender a sua própria condição existencial, no samá sufi se extrai o sentido oculto das suras corânicas. Mas o que distingue a “mensagem” extraída das antigas escrituras nas liturgias judaico-cristãs daquela obtida na audição sufi é o foco na

²⁷⁰ HUIJWIRI, 1911, p. 188. Há divergências entre alguns mestres se tal efeito se dá com os atributos essenciais ou secundários (atos).

²⁷¹ “A teoria da ciência infusa dada por Deus remonta às escrituras e fora levada aos extremos pelos *dejados*. A filosofia de base era a de que o espírito santo inundava o místico de sabedoria, tornando o erro moral e doutrinário impossível, mesmo que o iluminado fosse analfabeto”; em Portugal, fundamentou a corrente mística dos aluminados, segundo o estudo de RIBEIRO, 2009, p. 80.

²⁷² SANTIAGO, op. cit., 1998, pp. IX- XXVII; RODRÍGUEZ, 1927, pp.22-59. 1927, pp.22-59.

²⁷³ KALABADHI, 1935, pp. 47-48.

entonação e na repetição dos nomes divinos (*dīkr*)²⁷⁴ para ancorar a atenção em Deus, pois é pela musicalidade que se reconduz a alma ao seu estado divino original.²⁷⁵

Quando Deus orientou as almas no pacto primordial, dizendo “Não Sou Eu o seu Senhor?” Elas responderam “Sim, nós atestamos” (C.7:172) e o espírito absorveu plenamente o som destas palavras, de modo que sempre que ouvem música, a memória dessa audição os agita.²⁷⁶

Conforme elucida Junayd (830-910) no trecho acima, a audição remete ao *alast*²⁷⁷, pacto primordial que foi rompido e daí a necessidade de constante arrependimento e rememoração. O objetivo último da audição é promover essa introspecção capaz de reconduzir à fonte originária e divina e purificar, dessa forma, o ser humano da sua decadência espiritual. Deve-se morrer sempre um pouco, isto é, apartar-se de tudo que os sentidos sensoriais e as significações verbais propõem, para se atingir a pureza que possibilita atestar, finalmente, a presença em Deus.²⁷⁸ Segundo Qushayri, cuja *Epístola sobre o sufismo* baseou a maior parte da argumentação de Alghazali no tocante ao tema, o caminho para isso consiste numa observação constante de si mesmo durante a exegese esotérica, convergindo progressivamente do sentido literal do texto corânico ao mais sutil afim de reconduzir-se do intelecto para o coração e deste ao centro da consciência íntima e secreta “até chegar ao íntimo do íntimo” (*sirr as-sirr*).²⁷⁹

²⁷⁴ MOORE, 2007, p. 57. Aflaki descreve as sessões de *dīkr* nos mesmos termos que o samá: encontro para recitar e ouvir a palavra divina. AFLAKI, 1918, p. 9, nota 1, p 13, entre outras passagens.

²⁷⁵ Junayd é um dos primeiros mestres sufis de Bagdá.

²⁷⁶ “God Most High adressed [disembodied human] souls during the primordial pact: ‘Am I not your Lord?’ They answered: ‘Yes, we testify’, and the spirits [of human being] fully absorbed the sound of these words, so whenever they listen to music, the remembrance of that [original act of] hearing agitates them”. QUSHAYRI, 2007, pp. 346-347, citada também em Sarraj al-Tusi, Kalabadhi, Tustari e Makki.

²⁷⁷ Os sufis se referem ao Dia da Convocação dos filhos de Adão na pré-criação, designado em árabe pelos termos *al-Mithaq* (الميثاق) ou *ahad* (أحد), respectivamente chamado ou união, designando, em suma, a assembleia das almas, pelo termo persa *alast* (الاست), “advertência”.

²⁷⁸ Segundo Hujwiri, o ser humano se ausenta de si e do mundano ao buscar a presença divina e subsistência (*baqā*) em Deus, que só ocorre quando cessa a extinção (*fanā*) purificadora e finalmente a pessoa se encontra em presença de Deus sem ausência. HUIJWIRI, 1911, p. 39.

²⁷⁹ QUSHAYRI, *op. cit.*, p. 5. Em geral se traduz *sirr* por segredo; em persa o termo designa consciência ou mente; consideramos que o termo “íntimo” é alusivo a ambos os aspectos, profundo e recôndito, da consciência.

A audição atenta à mensagem divina é um mecanismo privilegiado de ciência intuitiva²⁸⁰ que pode ocorrer também espontaneamente ou sob o estímulo de uma mensagem não corânica, mas poética ou musical. Segundo Alghazali, diferente do Corão que tem um sentido absoluto e velado, a poesia e a música permitem a liberdade interpretativa do ouvinte, já que não é necessário atinar com o propósito do poeta ou do músico, mas antes explorar as próprias reações do coração sob o estímulo estético. As imagens poéticas, o ritmo e os padrões melódicos incitam à movência anímica, necessária para se explorar justamente a variabilidade de estados a serem ultrapassados para se conquistar o estado intuitivo.²⁸¹ Esse percurso contemplaria as seguintes etapas:

1. Receber a impressão física do som e reconhecer a sonoridade, a melodia e a medida (*tarīqa*) que produzem a harmonia rítmica
2. Entender o sentido primeiro, imediato
3. Aplicar ao que se ouve seu próprio estado interior, reconhecendo a sua projeção anímica no sentido captado e buscar o sentido oculto do verso. A “mensagem” catalisa uma espécie de resposta ao ouvinte que dispara o movimento da alma, pois essa resposta mobiliza o experimento de uma sensação ou estado emocional desconhecido. Nesses estágios há grande possibilidade de se interpretar erroneamente um estado de alma como uma mensagem divina.
4. Apreender a contradição e a mutação dos estados afetivos que provêm, como toda mutabilidade no mundo, de Deus, que às vezes ilumina e outras ofusca o entendimento para produzir a experiência.
5. Observar a si mesmo e perceber os movimentos divergentes da alma.
6. Aniquilar a si mesmo para ultrapassar a dualidade que se estabelece entre dois estados anímicos ou entre alma e intelecto.
7. Ultrapassar a identificação com o estado e tornar-se espectador do si mesmo.
8. Consciência do ato intelectivo: perceber o ato de conhecer.

²⁸⁰ A intuição (*firāsah*) é descrita como uma luz interior proveniente de Deus que desce ao coração expelindo tudo o que se opõe a Ele, dotando o ser humano do saber invisível através da luz divina. QUSHAYRI, 2007, p. 242.

²⁸¹ ALGHAZALI (1058-1111) 1901, pp. 705-748. Tradução Duncan Black McDonald.

9. Êxtase: o coração (consciência) fica límpido, livre das impurezas dos reflexos anímicos que provocam distorção no entendimento e da dualidade cognitiva da inteligência. Testemunha-se o estado unitivo.

Assim, o caminho para as realidades espirituais passa por essas etapas de trabalho interior em estados e estações específicos antes de culminar no estado unitivo, caracterizado pela conexão profunda e arcana entre as profundezas da consciência humana e o mistério divino.²⁸² O estado unitivo ocorre após ultrapassar a dualidade da mente e a identificação subjetiva, atingindo a dimensão mais íntima e sutil do coração,²⁸³ onde a substância etérea e divina move e integra todas as partes anímicas ao corpo na sua “relação oculta com o coração evidente, a coisa secreta do espírito que existe através do comando de Deus, Supremo e Majestoso”²⁸⁴.

A experimentação dos estados iluminativos, sejam eles transitórios ou estáveis, pode levar ao êxtase. Quando a intensidade do estado supera o autocontrole anímico e corporal do ouvinte ocorre o comportamento extático, que se manifesta na agitação intensa e incontrolável de membros e extremidades do corpo e/ou na locução teopática²⁸⁵, pela qual se proferiam expressões estranhas e incompreensíveis. Segundo Sarraj, é uma vazão que alivia o raptado, resultante do empoderamento espiritual que transborda e flui feito forte corrente fluvial: é um “chacoalhar”, como na peneiração do trigo.²⁸⁶

A quase maioria dos autores sufis se refere ao que foi dito pelos primeiros extáticos, como Hallaj e Bistami, como profundas verdades teológicas de difícil compreensão aos incultos e não iniciados. Não captável pelo intelecto comum, exprimiam, em realidade, sinais de uma linguagem divina. Presentes em toda a criação e humanidade, conforme indicam os versículos “*E na terra há sinais para os convictos de*

²⁸² Nos termos de Annabel Keeler, *Introduction to the translation* em TUSTARI, 2010, p.xlviii.

²⁸³ Já abordamos o assunto em YUNIS, 2013, p. 29-34, aproximando a teoria de Alghazali à de Avicena e de Ibn-Arabi para explorar uma possível noção da ação imaginativa na dança no medievo islâmico, baseada na noção de coração e alma em ALGHAZALI, 1938.

²⁸⁴ “a delicate secret thing which he has, a hidden relationship to the evident heart behind which is the secret thing of the spirit which exists by the command of God, whose are Might and Majesty”. ALGHAZALI, 1901, p. 717.

²⁸⁵ ADONIS, 2009.

²⁸⁶ O autor indica ainda que o chacoalhar da moenda e peneiração do trigo (*al-mištah*) tem a mesma raiz em árabe de “movimento” (*šāṭh*). Em SARRAJ AL TUSI, 1914, p. 100 e apud ERNST, 1985, p.12.

fé. Em vós mesmos; então, não os enxergais?” (C. 51: 20-21), estes sinais seriam decifráveis pelos purificados, santos e profetas, como Moisés ao ouvir interiormente: “*Eu sou Deus, o Senhor dos mundos*” (C. 28:30).

Entretanto, nem sempre o êxtase sinalizava um grau elevado de percepção intuitiva ou de purificação mística, já que poderia consistir em simples transbordamento emocional provocado pelo deslumbramento do iniciado com as descobertas interiores, não necessariamente divinas e com graus variáveis de pureza e iluminação. Ademais, a linha divisória entre loucura, epifania e heresia não fora bem traçada e se reconheceu que manifestações extáticas poderiam se confundir facilmente com atos insanos. Além de resultar da paixão recíproca com Deus, herética por seu próprio fundamento, o êxtase se confundia com a possessão demoníaca²⁸⁷ ao dissolver a fronteira entre bem e mal, fé e infidelidade, lícito e ilícito. A dança extática também era problemática por que poderia ser teatralizada por farsantes ou converter-se num recurso de indução artificial adotado por fanáticos e místicos heréticos. Abominando tal atitude, Hujwiri ressalta:

Saiba que a dança (*raqs*) não tem qualquer fundamento na lei religiosa (do Islam) ou no caminho (do Sufismo), pois qualquer homem sensato concorda que é uma diversão quando sóbria e imprópria (*lağwi[passatempo]*) quando jocosa. Nenhum sheik elogiou-a ou passou limites nesses termos, e todas as tradições citadas em seu favor pelos antropomorfistas (*‘ahl-ī ḥašw*) não tem valor. No entanto, uma vez que os movimentos extáticos e as práticas daqueles que se empenham na indução ao êxtase (*‘ahl-ī tawājud*) parecem com ela [dança], alguns imitadores frívolos foram imoderadamente indulgentes e fizeram dela uma religião. Eu encontrei certa quantidade de pessoas comuns que adotou o sufismo e acredita que ele é isso e nada mais. Em resumo, todo jogo de passos (*pāye-bāzī*) é mau em lei e razão a quem quer que o pratique e o melhor da humanidade não pode praticá-lo. Porém, quando o coração palpita com alegria e o rapto se torna intenso e a agitação do êxtase se manifesta e as formas convencionais se vão, essa

²⁸⁷ AVERY, 2004. Na demonologia inquisitorial do século XVI-XVII isso ocorre inversamente: a possessão demoníaca sinalizaria que o possuído era eleito de Deus, uma provação anterior à iluminação. Adelina Sarrión Mora, “Mujeres processadas pela inquisición” in CALVO, M. J. Z. e ORTIZ, 2012. pp. 346-347.

agitação corporal não é dança, nem passos nem indulgência corporal, mas a dissolução da alma. Aqueles que o chamam “dança” se exprimem erradamente.²⁸⁸

Hujwiri por certo considerava a dança somente em seu aspecto coreográfico (cinético) e, por outro lado, buscava dissociar completamente o *samá* de qualquer vínculo com as definições de *raqs*, a fim de evitar cair na armadilha das acusações sustentadas pela argumentação ortodoxa. Desde as condenações sofridas pelos primeiros extáticos, surge entre os sufis a preocupação em justificar as manifestações extáticas, distingui-las das heréticas e em adotar uma etiqueta ritual da maior discricção possível. Daí todo escrúpulo com relação ao termo “dança” nos autores anteriores a Alghazali.

O pior dos vínculos, talvez, fosse o que se insinuava em relação à possessão demoníaca, como notamos no relato que Hujwiri apresenta de Harith Bunani:

Um velho, em torno do qual um grupo formava um círculo, disse-me: “Com sua licença, se recitará alguma poesia”. Eu sentei e em seguida um deles começou a cantar versos em que os poetas falavam da separação (do Amado). Eles todos se levantaram em êxtase coletivo, em melodiosos lamentos e distintos gestos, enquanto eu fiquei perdido em assombro com o seu comportamento. Eles continuaram nesse entusiasmo até perto do fim do dia, quando o ancião disse: “o sheik não está curioso em saber quem sou e quem são meus companheiros?” Sinalizo que sim e o outro responde: “Eu era Asrael e agora sou Iblis e o resto são minhas crianças. Tenho dois benefícios em concertos como esse: primeiro eu lamento a minha própria separação [de Deus] e lembro os dias da minha

²⁸⁸ “You must know that dancing (*raqs*) has no foundation either in the religious law (of Islam) or in the path (of Sufism), because all reasonable men agree that it is a diversion when it is in earnest, and an impropriety (*laghwi*) when it is in jest. None of the Shaykhs has commended it or exceeded clue bounds therein, and all the traditions cited in its favour by anthropomorphists (*ahl-i hashw*) are worthless. But since ecstatic movements and the practices of those who endeavour to induce ecstasy (*ahl-i tawajjud*) resemble it, some frivolous imitators have indulged in it immoderately and have made it a religion. I have met with a number of common people who adopted Sufism in the belief that it is this (dancing) and nothing more. Others have condemned it altogether. In short, all foot-play (*pay-bazi*) is bad in law and reason, by whomsoever it is practised, and the best of mankind cannot possibly practise it; but when the heart throbs with exhilaration and rapture becomes intense and the agitation of ecstasy is manifested and conventional forms are gone, that agitation (*idtirab*) is neither dancing nor foot-play nor bodily indulgence, but a dissolution of the soul. Those who call it ‘dancing’ are utterly wrong.”, HUIJWIRI, 1911, p. 416.

prosperidade e, segundo, eu desvio o homem santo e o lanço em erro”; desde então, nunca tive o menor desejo de praticar a audição.²⁸⁹

Até o século XI, raramente os encontros de samá que incluíssem danças de natureza meditativa ou extática eram abertos, oficiais. A mudança de perspectiva se dá, como já foi dito, com a regularização das ordens e a liberação legal da prática da dança promovida por Alghazali, cuja reformulação teórica concebia a dança não somente como comportamento extático autêntico, mas como ato devocional legítimo. O teólogo filósofo fundamentava-se em Qushayri que, no século anterior, adotara uma perspectiva conciliadora das vias sóbria e extática, pela qual se pretendia um equilíbrio entre a prática interior e a ação exterior do místico. Uma vez que Qushayri havia sugerido que o comportamento extático seria fruto das orações, pois “quanto mais alguém se engaja nos atos de adoração, mais recebe as divinas graças de Deus”,²⁹⁰ Alghazali fica à vontade para defender a dança como resultado simultâneo do efeito extático espontâneo e da prática devocional intencional, mas recomenda sua prática de forma supervisionada:

[Os sufis] ativam em si mesmos um amor ainda maior por Deus e, por meio da música, frequentemente obtêm visões espirituais e êxtases; seus corações tornam-se nessas condições tão limpos quanto a prata na chama da fornalha, alcançando um grau de pureza que jamais poderia ser obtido por nenhuma quantidade de meras austeridades externas. O sufi chega então a uma consciência tão aguçada do seu relacionamento com o mundo espiritual que ele perde toda consciência deste mundo e frequentemente cai sem sentidos. Não é lícito, entretanto, ao

²⁸⁹ “An old man, round whom they had formed a circle, said to me: With thy leave, some poetry will be recited. I assented, whereupon one of them began to chant verses which the poets had composed on the subject of separation (from the beloved). They all rose in sympathetic ecstasy, uttering melodious cries and making exquisite gestures, while I remained lost in amazement at their behaviour. They continued in this enthusiasm until near daybreak, then the old man said, O Shaykh, art not thou curious to learn who am I and who are my companions? I answered that the reverence which I felt towards him prevented me from asking that question. I myself, said he, was once Azrail and am now Iblis, and all the rest are my children. Two benefits accrue to me from such concerts as this: firstly, I bewail my own separation (from God) and remember the days of my prosperity, and secondly, I lead holy men astray and cast them into error. From that time (said the narrator) I have never had the least desire to practise audition”. HUIJWIRI, 1911, pp. 411-412.

²⁹⁰ QUSHAYRI, 2007, p. 84.

aspirante ao sufismo participar dessa dança mística sem a permissão do seu “*pir*”, ou diretor espiritual.²⁹¹

Não sendo induzida ou fingida, a dança podia ser uma forma limpa e pura de exercer a adoração que amplificava o amor a Deus que, em reciprocidade, retornava com respostas, graças e visões. O exercício, por si só, também intensificava o processo iluminativo e permitia ao iniciado galgar uma compreensão mais nítida da ascese mística. Claro está que o samá não é dança porque, sendo audição, consiste no processo prévio de estímulo à introspecção, sendo a dança seu resultado extático evidente. Contudo, alguns passos talvez permitam subir *degraus além da audição mística*.

Raqs não é samá

Como se sabe, há raras referências à dança no medievo europeu, a maior parte em registros de teor iconográfico ou musicológico e, nesse último âmbito, em tratados poéticos.²⁹² Estamos familiarizados com as imagens da dança macabra,²⁹³ como aquela imortalizada nos retábulos de Hans Holbein que trazem a alegoria da morte feito um duplo da alma dançando ao lado dos homens, indicando que a morte a todos iguala.²⁹⁴ Porém, de danças tradicionais, tal como eram concebidas e experimentadas concretamente, temos apenas comentários baseados nos cânones proibitivos e relatos de observação externa, como o recolhido pelo historiador suíço Jacob Buckhardt que descreve um grupo de monges beneditinos duma província italiana do século XIV numa espécie de ciranda que,

²⁹¹ “*pir*” significa ancião em persa e pode ser utilizado no sentido de mestre. ALGHAZALI, 2001, pg. 67.

²⁹² GARAUDY, 1980; BOURCIER, 2001; SACHS, 1937. Em pesquisas recentes, se recuperam fontes variadas que focam o drama litúrgico e os ritmos dançáveis. Especialmente STEVENS, 1986. Ver também MCGEE, 2005; SALMEN, 2001.

²⁹³ As danças macabras do século XIV possuem caráter nitidamente funerário, são realizadas em procissão da igreja ao cemitério e passam a ser proibida pelo sínodo de Lyon de 1566. Alguns autores derivam o nome macabro do árabe *alqbr*. LUERSEN, 1967.

²⁹⁴ HOLBEIN (1497-1543), 1974. O mote da morte que a todos iguala é o argumento desta e diversas outras representações plásticas e literomusicais do período.

na ocasião, se supunha de tradição muito remota.²⁹⁵ Mais raros de encontrar, há também relatos místicos, como os de Matilda de Magdeburg (século XI) a respeito de uma dança centrífuga da alma em harmonia com a dança dos céus, aprendida entre os monges cistersianos de Bolonha que foram, posteriormente, acusados de hereges.²⁹⁶

Uma e outra são, possivelmente, descrições de uma “chorostasia”, também conhecida na literatura eclesiástica por *pirríchia* ou *ballimachia*,²⁹⁷ prática que chegou a constituir parte integrante do rito do “mistério cósmico da Igreja”, cuja evolução labiríntica representaria o movimento das estrelas ou dos anjos pela salvação da alma através da circunvolução cósmica.²⁹⁸ Considerada permeável aos elementos pagãos de corte dionisíaco,²⁹⁹ a prática foi censurada pelo III Concílio de Toledo,³⁰⁰ desaconselhada pelo Papa Zacharias em bula de 744 e definitivamente proibida no século XIV na cristandade romana.³⁰¹ Apesar das ressonantes referências à ideia de que “dançar não tinha apenas seus próprios poderes terapêuticos para conferir ordem e virtude, mas figurava as relações harmônicas que sujeitava cada fenômeno” e da resistência em abandoná-la, a censura sobre ela acirrou-se progressiva ao ponto de, nos séculos XVI e XVII, ser altamente perigoso envolver-se na sua realização concreta como faziam as bruxas europeias que “tornavam-se frenéticas e homicidas com as suas e abortavam se

²⁹⁵ BUCKHARDT, 2009, p. 427.

²⁹⁶ METHTHILD OF MAGDEBURG (1212-1282), 1998, livro I. 44.

²⁹⁷ Da *pirríchia* dos festivais da Panathenea também derivaria a Dança do Labirinto (ou de Ariadne), com reminiscências nas danças pastorais de colheita europeia e na dança macabra. SACHS, p. 253; FISK, 1950, p. 123 em diante; OESTERLEY, 1923, cap. XI.

²⁹⁸ FISK, 1950, pp. 100-104.

²⁹⁹ Por esse motivo, seria vinculada posteriormente à bruxaria, segundo ROSE, 1962.

³⁰⁰ No III Concílio de Toledo de 589: “os Padres deste Synodo prohibirão o abuso da dança pela introdução da que davão o nome de Pirrichia, a que os ditos Padres chamão Ballimachia. Em outro Toletano de 1565 Cap. XI. Foi determinado, que ainda as danças permitidas e aprovadas pelo Ordinario não se executassem no tempo dos Officios divinos. A este respeito consulte-se o parecer dos Padres de Basilea na Sessão XXI. Cap. de Spectaculis-Thomas. No Tractado das Festas. Liv. III. Cap. 1. S. Basilio também falla expressamente a respeito das danças consentidas pelos Pastores, sobre o que pôde ver-se a oração de Barlaam martyr. O douto Cenaculo na IV. Parte das Memórias históricas do ministério do Pulpito trata esta materia abundantemente no §. 28. p. 206. e seguintes.” Em Frei Vicente Salgado [1786] *Memórias Ecclesiasticas do Reino do Algarve*. Tomo I (único), Lisboa: Imprensa Nacional, p. 83, nota 3.

³⁰¹ FISK pp. 73, 111-112, 123.

estivessem grávidas; elas se especializavam, dizia-se, em gestos de violência e lascívia”³⁰².

Distante do inquisitivo orbe romano, sobretudo após o cisma de 1054, quando os patriarcas de Roma e de Constantinopla se excomungam mutuamente, nas Igrejas nativas e independentes dos domínios bizantinos a dança podia obedecer, contudo, a uma sede mística diversa. Mesmo após boa parte desses territórios, que se estendiam da Síria e Palestina à Ásia Menor, serem conquistados por muçulmanos árabes ao Norte e pelos seljúcidas na Anatólia, São Symeão relata que na liturgia oficial da Catedral de Hagia Sofia, em Constantinopla, em pleno século XIV, se presenciava regularmente o *Serviço da Fornalha*: crianças em coro e em roda, cantando salmos, balançando as mãos e se deslocando em espiral para o ponto central exato da encenação, onde a imagem de um anjo descia sobre a cabeça de uma delas na primeira “queima” da fornalha.³⁰³ Fosse qual fosse a religião dominante, parece que os gregos com seu sirtô (ciranda aberta em espiral) jamais se afastariam demasiado do coro dionisiaco; mas o que os muçulmanos compreenderam ou absorveram dele, mesmo quando arrastados à versão sufi do *devran*, depende, em parte, do que eles haviam definido por “dança”.

Antes dos comentários de Ibn-Hanbal (780-855), não se encontra menção à dança no âmbito islâmico. Na ausência de uma menção direta à dança no Alcorão, o censor associa os termos *raqs* e *zafn*³⁰⁴, relativos à dança, ao jogo (*la'ba*)³⁰⁵ devido sua ambiguidade e os relaciona ao gesto soberbo e desafiador dos abissínios, advertido no versículo 17:37 “*E não andeis pela terra com jactância. Por certo não fenderás a terra nem atingirás as montanhas, em altura*”. Embora já se tenha notícia de uma obra classificatória e descritiva das danças árabes, *Kitāb al-raqs wa al-zafan* (Livro das Danças

³⁰² CLARK, 1997, p. 135.

³⁰³ Parte do documento foi traduzido e analisado por Alexandre Lingas em “Late Byzantine Cathedral Liturgy and *The Service of the Furnace*” In: GERSTEL; NELSON, 2010. pp. 179-230.

³⁰⁴ Pelo CEPD: “زفن *zafn*, dancing (bailado); *zifn*, sombra ou toldo; ramos de palmeiras despojadas de suas folhas e entretecidos numa espécie de rede ou rede de trabalho, p. 618.

³⁰⁵ HENNI CHEBRA e POCHÉ, *op. cit.*, pp. 20-26. Alghazali também discorre sobre essa passagem relativa à dança dos abssínios e às proibições à musica enquanto forma de jogo, isto é, divertimento ou passatempo inútil, tal como o jogo esportivo, na tradução de 1901, *op. cit.*, p. 204, 226-227 e 243.

e Passos) atribuída a Ishaq al-Mausili (767-850),³⁰⁶ é bem posterior a definição encontrada em al-Farabi (872-950) no *Kitāb al Musīqī al Kabīr* (Grande Livro da Música),³⁰⁷ que glosa a *raqs* aos instrumentos musicais, compreendida como forma mais perfeita de dança porque percussiva e ativa em contraposição à silenciosa e passiva arte do *zafn*, termo que foi só posteriormente assimilado ao *zarbi*, “bater dos pés” em árabe.³⁰⁸ Sua teoria musical é retomada pelos *Ikhwan al-Safa* (Irmãos da Pureza, século X) sob considerações científicas e cosmológicas mais amplas que irão definir a dança como uma arte corporal capaz de harmonizar a matéria ao espírito sob o efeito musical sintonizado aos astros.³⁰⁹

O termo *raqs*, tinha uma raiz muito antiga e um sentido ainda mais desafiador do que Ibn-Hanbal poderia admitir: tratava-se de um termo semítico, também grafado *raqd* no hebraico (רקד) e presente em diversas outras línguas, como o siríaco e o grego, sendo utilizado desde a mais remota antiguidade para designar danças mortuárias e de caráter religioso, sobretudo entre judeus e cristãos orientais.³¹⁰ No Antigo Testamento suas variantes etimológicas designam atos de saltar, girar e rodear ou circum-ambular lugares, objetos e animais em sacrifícios e honra a Deus, aos mortos ou outras divindades. Tais movimentos, conexos ao estado unitivo místico, exprimiriam o propósito ancestral de manifestar o poder sobrenatural através do corpo, transformado temporariamente em casa da divindade.³¹¹

³⁰⁶ FARMER, 1929, pg. 125. Autores também fazem menção à descrição feita por al-Masudi (aprox. 888-957) em *Murīj al-dhahab [Os prados de ouro]* mas nunca localizamos o trecho referido nas traduções consultadas em inglês ou francês, nem mesmo no comentário em MASUDI, 1984.

³⁰⁷ Tradução parcial no inglês por Farmer, AL- FARABI, 1960, e espanhol, FUERTES, 1853.

³⁰⁸ *Zafn* significa o “bater dos pés” e pode ter dados origem ao “sapatear” com origem no “zapatear” espanhol, derivado de *zafn*, segundo Henni-Chabra e Christian Poché, que por outro lado afirmam que de al-Farabi “cest que l’on peut retenir de la distinction *zafnu* et *raqs*, c’est l’opposition silence/son. Alors que le *zafnu* est par essence silencieux (...) le *raqs* ou danse, de par la frappé du pied sur le sol”. HENNI CHEBRA e POCHÉ, *op. cit.*, pp.20-30. *Zafn* aqui pode derivar de *zifan* (da raiz زيف), ato de “falsear”.

³⁰⁹ Noção apresentada em MICHON, 2007, que recupera a teoria do *ethos* sistematizada por al-Kindi, pela qual os modos musicais teriam correspondência com planetas, signos, humores, elementos, ritmos, cores, etc, que se ativavam através dos raios estelares, como se compreende no seu “De Raddis Stellicis”, traduzido da versão latina para o inglês por Robert Zoller, AL-KINDI, 1975.

³¹⁰ HENNI CHEBRA e POCHÉ, *op. cit.*, pp. 28-29 e OESTERLEY, *op. cit.*, cap. V.

³¹¹ OESTERLEY, *Ibidem*, p. 141-146.

Embora os muçulmanos fossem atentos às raízes verbais, que de sua ótica vinculam todo fenômeno a uma essência divinamente formulada, essa etimologia da *raqs* nunca é explorada. Mesmo Alghazali, que não poderia ser alheio à tão viva noção entre povos vizinhos e linguisticamente aparentados, ao desmistificar o uso do termo e estipular um sentido litúrgico pela expressão *raqs-ḥas* (dança especial),³¹² nada revela a respeito de tão remotas e incômodas acepções. De modo prudente e perspicaz, apenas convoca o testemunho de diversos filósofos em seu favor sem, porém, nomeá-los; um dos quais teria afirmado que “o amor passionnal no intelecto é a causa dos movimentos espontâneos das extremidades do corpo conforme as medidas melódicas e os ritmos”³¹³, o que basicamente sintetiza a sua própria noção de dança.

Em Rumi essa noção será ampliada pelas referências teosóficas que convergem para a ideia de que a dança reflete o movimento da alma ao incorporar a experiência terrena em sua viagem de retorno à origem divina,³¹⁴ presumindo, antes de tudo, a corporeidade múltipla subentendida pela estrutura ontológica em camadas de Makki:

Deus criou os corações (*del-hā*) sete mil anos antes dos corpos e os manteve na estação da proximidade (*qurb*); criou os espíritos (*jān-hā*) sete mil anos antes das almas [*nafs-hā*] e manteve-os em grau ontológico (*ūns*); havendo criado os íntimos da consciência (*sirr-hā*) sete mil anos antes dos espíritos, manteve-os em grau de união (*waṣl*). Revelou a epifania da sua beleza ao coração 365 vezes ao dia lançando-lhe 360 olhares de graça, fazendo os espíritos ouvirem a palavra do amor e manifestando 360 favores íntimos sutis à alma; então todos, observando o universo fenomênico, não viram nada mais precioso do que a si próprios e encheram-se de vaidade e orgulho. Por isso Deus os colocou à prova: ele aprisionou o coração no espírito e o espírito na alma e a alma no corpo; então misturou o intelecto (*‘aql*) com eles e enviou-lhes profetas e deu comandos, daí cada qual começou a buscar sua estação de origem. Deus ordenou que orassem. O corpo sinalizou a si mesmo a orar, a alma obteve o amor, o espírito chegou próximo a Deus e o coração encontrou paz na união com Ele.³¹⁵

³¹² Ver AL-DUNYA, 1938, p. 140.

³¹³ “The cause of spontaneous moving of the extremities of the body according to the measures of melodies and rhythms - ‘that is passionate love in the reason [*al-‘shq al-‘aqli*]”, ALGHAZALI, 1901, p. 722.

³¹⁴ BASHIRI, 2008.

³¹⁵ “God created the souls (dilha) seven thousand years before the bodies and kept them in the station of proximity (qurb) and that he created the spirits (janha) seven thousand years before the souls and kept them in the degree of intimacy (uns) and that he created the hearts (sirrha) seven thousand years before the spirits and kept them in the degree of union (wasl) and revealed the epiphany of His beauty to the heart three

À diferença, contudo, que Rumi distingue o espírito (*rūh*) da alma (*jān*), unificáveis na comunhão anímica (*jam^c*), e intercambia *nafs* e *jān*, aplicando o termo *nafs*, arabizado do grego *nous* (νοῦς), para a alma mundana e sensorial sem atribuir-lhe a conotação negativa habitual nos textos islâmicos.³¹⁶ Se em Alghazali a alma é dimensão unitiva do coração que, movido pelo éter divino em dança, unifica as demais dimensões, em Rumi essa estrutura preserva a formatação plotiniana ambivalente, simultaneamente múltipla e una, receptiva e sujeita à decadência dos estímulos da matéria, embora capaz de elevar-se através do saber. Por impulso de amor à sabedoria harmônica intrínseca ao belo, a alma se move ao estímulo musical e integra em dança, como ato de oração dinâmica, todas as camadas do Ser no indivíduo.

Para Alghazali, principal influência de Rumi e uma das raras e inexploradas fontes teóricas da dança no período medieval, a dança é “moção mesurada pela qual se denomina o bater de palmas e o balanço dos membros do corpo”³¹⁷. À diferença dos outros comportamentos extáticos, consiste no vazamento ritmado do poder espiritual que se dá sob o estímulo musical e reflete harmonicamente o belo na Criação. Dançar é, para Alghazali, sinal de perfeição anímica e aquele que não responde favoravelmente à beleza musical “tem um defeito, é declinado de simetria, alheio à espiritualidade; excedendo em grosseria e rudeza natural, mesmo camelos e aves e todas as bestas de qualquer lugar sentem as influências das medidas de sopro”, tal como os pássaros que rodearam a cabeça de David para ouvir sua linda voz.³¹⁸

hundred and sixty times every day and bestowed on it three hundred and sixty looks of grace, and He caused the spirits to hear the word of love and manifested three hundred and sixty exquisite favours of intimacy to the soul, so that they all surveyed the phenomenal universe and saw nothing more precious than themselves and were filled with vanity and pride. Therefore God subjected them to probation: He imprisoned the heart in the spirit and the spirit in the soul and the soul in the body; then He mingled reason (aql) with them, and sent prophets and gave commands; then each of them began to seek its original station. God ordered them to pray. The body betook itself to prayer, the soul attained to love, the spirit arrived at proximity to God, and the heart found rest in union with Him”. HUIWIRI, 1911, p. 309.

³¹⁶ Considerações (apócrifas) de Rumi sobre imortalidade da alma em AFLAKI, 1918, p. 241.

³¹⁷ “Either with a motion that is not measured and is called agitation or with a measured motion with is called clapping of the hands and swaying of the members” ALGHAZALI, 1901, p. 200.

³¹⁸ “Is one who has a lack, declining from symmetry, far from spirituality, exceeding in coarseness of nature and in rudeness camels and birds, even all the beasts, for all feel the influence of measured airs” *Ibidem*, p. 219.

Nessa concepção, as medidas musicais produzem prazer precisamente porque se harmonizam à natureza métrica do ouvinte, naturalmente receptiva ao ritmo do trotar dos animais³¹⁹ que exprimem diretamente a criatividade divina imitada pelos músicos.³²⁰ Sendo indiferente que o corpo que produz o ritmo seja inanimado, animal ou humano, receber ou produzir ritmo respeita ao mesmo princípio da medida que acompanha a beleza: as harmonias musicais, poéticas e coreográficas “são ecos daquele mundo superior de beleza que chamamos de mundo dos espíritos”³²¹, como “um grão da casa dos tesouros do Seu poder e um raio das luzes da Sua presença”³²² que acendem a chama de “qualquer amor já dormente no coração, seja ele terreno e sensual ou divino e espiritual”³²³, sendo que o segredo da “magnífica obra” que opera entre as medidas de sopro e a alma humana, pertence somente ao Deus Altíssimo.³²⁴

O ritmo garante, igualmente, o significado poético. Sob a métrica das *tarīqa* (medidas de ar) combinadas com o *dastānāt* (padrão melódico) do verso,³²⁵ se ordena o significado num padrão de assimilação apropriado ao biorritmo humano. A estrutura concisa e reiterativa produz efeitos anímicos que podem ser amplificados “pela música e pelos movimentos rítmicos do corpo, visto que quando a medida é adicionada à prosa rítmica, a fala afeta mais o coração, e quando as medidas de sopro se combinam à beleza da voz, seu poder aumenta; logo, se é adicionada ao *tabl* e *šahin* e movimentos ritmados, seu poder aumenta ainda mais”.³²⁶

³¹⁹ Pela teoria árabe os modos poéticos se apoiam nos ritmos observados na natureza, identificando-se entre os mais arcaicos o trotar dos cavalos e o gíngado dos camelos, ver SÁNCHEZ SANCHÁ, 1984-85.

³²⁰ ALGHAZALI, *op. cit.*, p. 210-211.

³²¹ ALGHAZALI, *ibidem*, p. 63.

³²² “A grain from the treasures-house of His power and a ray from the lights of His presence”, ALGHAZALI, 1901, p. 232.

³²³ ALGHAZALI, *op. cit.*, p. 63.

³²⁴ *Ibidem*, p. 218.

³²⁵ *Ibidem*, p. 742. A etimologia do termo *dastānāt* vêm das posições no alaúde que fixam os tons, mas ele também indicava a escala modal persa das regiões de Isfahan e Khorazan, segundo FARMER, 1929, p. 205. Talvez Alghazali designe o padrão prosódico, que na poesia persa segue o padrão melódico correspondente à escala modal microtonal persa. FARHAT, 1990.

³²⁶ “When measure is added to rhymed prose (*sajʿ*) the speech becomes more affecting to the heart, and when voice and measured airs are combined with it, its power of affecting increases; then if there be added to it a *tabl* and a *shāhīn* and movements of rhythm, the effect still increases”. ALGHAZALI, *op. cit.*, p. 221. *Šahin*, de origem persa, literalmente falcão peregrino, típico do deserto, designa um instrumento de sopro e o *tabl* é um dos nomes do *derbake*.

No momento em que Alghazali defende a sua tese, instrumentos de corda como o alaúde e a rabeca que, tanto quanto a voz dos rouxinóis, produzem no ouvinte “uma emoção tão profunda e estranha que ele mesmo é impotente para explicá-la”³²⁷, ainda estão proibidos por sua associação ao vinho: lembram o ambiente do pecado e também conduzem, quando em dose excessiva, à intoxicação. Vários modos melódicos estranhos aos ritmos e padrões árabes, como muitos dos persas, foram banidos por serem considerados capazes de efeitos desequilibrantes. Talvez isso tenha levado Alghazali a enfatizar a associação entre *dastānāt* e *tarīqa*, delimitadores das variações prosódicas e melódicas cujas “disposições naturais” guardam relações com os “desejos fantasiosos”³²⁸ e conduzem a alma volátil por variados estados transitórios.

Sob essa noção pitagórica de fundo nitidamente órfico e que os diversos filósofos “sem nome” citados por Alghazali adotavam, música e dança atuavam conjuntamente no jogo do equilíbrio cósmico. Embora música e poesia fossem tidas como ciências maiores, a dança extática (*wajd*)³²⁹ tinha sua própria magnitude: ao extravasar emoção em movimento harmônico, sintonizaria atitude interior e exterior ao ponto de propiciar, temporariamente, a almejada união paradisíaca entre corpo e alma, espírito e matéria.

Todo o nó da definição da dança em Alghazali passa pela contradição entre aquele traço “espontâneo”, resultado extático da ressonância melódica que se extravasa na produção rítmica de palmas e sapateados, e o traço “intencional” do louvor que, além de celebrativo, deve ser treinado, pois “não há meio de se adquirir por si qualquer coisa possível para a alma e aos membros que não seja por meio do esforço e da prática a princípio; e [que] depois, se torna natural por hábito”³³⁰.

Talvez essa contradição entre espontaneidade e esforço não tenha sido nitidamente percebida pelos contemporâneos de Alghazali que, pelo impacto surpreendente da nova e sofisticada argumentação, endossaram a sua tese vencedora; mas ela estabelecia um impasse com relação as teorias clássicas de samá que rejeitavam a dança como gatilho

³²⁷ *Ibidem*, p. 63.

³²⁸ “Natural dispositons, and their relationship in one of fainciful desires”, ALGHAZALI, 1901, p.745.

³²⁹ *Wajd*, em geral traduzido como êxtase, sintetiza uma série de sentidos ontológicos, tais como a experiência existencial, o raptó místico, a obtenção da sabedoria e a unidade com o divino, segundo LEWISOHN, 2014, p. 38.

³³⁰ “There is no path to gaining for oneself anything possible for the soul and the members except by effort and practice at first; and therefore, it becomes natural for custom” *Ibidem*, p. 710.

indutor ao transe.³³¹ Pois, embora Alghazali não propusesse o uso artificial da dança para simular ou provocar o êxtase, esperava poder estimular ou controlar a epifania em seu uso devocional. A saída para tal impasse, que subentendia a coexistência polêmica da embriaguez e da sobriedade no culto religioso, só poderia ser encontrada fora da perspectiva muçulmana: habitava a noção sacra da dança entre pagãos, judeus e cristãos, para os quais era possível fundir num gesto o êxtase incontrolável e a cultivada devoção, convergentes e complementares na noção consubstanciada e hierofânica do corpo-templo.

Essa origem sincrética do sentido sagrado da dança sufi poderia ficar ocultada sob a referência órfico-pitagórica ghazaliana, não fosse uma atenta análise da documentação. É Hujwiri, um dos críticos mais tenazes da dança dentro do próprio sufismo, que nos lega o indício ao afirmar que “todas as tradições [isto é, histórias religiosas] citadas em seu favor pelos antropomorfistas (*'ahl-ī ḥašw*) não têm valor”³³². Antropomorfistas eram, para os muçulmanos, hindus, judeus, cristãos e todos aqueles que preconizavam a “imagem e semelhança” entre Deus e os homens, tal como os filósofos, cujo lastro pagão os levava a ver atitudes humanas em entidades celestes e a reconhecer no microcosmo do corpo atributos e estruturas da divindade. Essa menção, que quase passa despercebida pelo raro uso do termo “antropomorfismo”, evidencia que se tratava de tema bem familiar aos sufis e demais autores que apoiavam argumentos em passagens bíblicas.

A estratégia de desviar-se da discussão religiosa de modo estritamente terminológico também aparece em Ahmad Ghazali, que associou de modo inusitado o ato rítmico de golpear os pés (*zafn*) ao saltar (*hajlu/hajal*) ou pivotear animado, ambos por metonímia à *raqs*³³³. O suposto autor de *Bawāriq al-ilmā*^c apresentou o corpo dançante como veículo simbólico da simbiose entre os aspectos ativo e passivo da *raqs*, que ele define verbalmente como reflexo cósmico do ato criador “que pôs as coisas em movimento, trazendo-as à existência e enriquecendo-as”.³³⁴ Diversos elementos coreográficos coincidem com imagens poéticas e são descritos por ele na simbologia sufi. Os corpos, por exemplo, se movem como “pássaros”, espíritos livres; ao sopro da flauta, luz divina essencial, o homem aprisionado na “gaiola” do corpo, dança em referência ao

³³¹ CAMARGO, 2010, pp. 28-32.

³³² HUIJWIRI, 1911, p. 416.

³³³ Segundo HENNI-CHEBRA e POCHÉ, 1996, p. 28.

³³⁴ “Him who sets the things in motion, brings them into existence and enrichs them”, AHMAD GHAZALI, 1938, p. 99.

espírito girando em torno do ciclo da existência a fim de receber, o efeito dos desvelamentos e das revelações, e este é o estado do gnóstico. O giro, referência ao espírito que se eleva com Deus em sua natureza íntima (*sirr*) e ontológica (*wujūd*), ao circular seu olhar e pensamentos penetrando o âmbito das coisas existentes, e este é o estado daquele que tem certeza. E o salto, referência ao ser que se retirar da estação humana para a estação da unidade e das coisas existentes [reais] que adquirem Dele os efeitos espirituais e auxílios iluminativos.³³⁵

Embora vaga, a descrição acima se refere a elementos coreográficos específicos, como o giro e o salto que, mesmo espontâneos ou improvisados,³³⁶ devem necessariamente pertencer a alguma tradição estabelecida.³³⁷ O próprio autor sugere que se verifique a origem e a identidade das danças no povo que as executa, pelo argumento sunita de que “aquele que se assemelha ao povo está dentre eles”; os companheiros da Verdade Pura e os santos de Allah precediam o povo nisso – isto é, dominavam suas tradições – e “se uma pessoa comum se move em audição, semelhante a eles, buscando algo do seu patrimônio, é como eles. E isto vem pela tradição”.³³⁸ Isso indica que muitos mestres de confrarias sufis foram guardiões de tradições coreomusicais pré-existentes, mas executadas com fins místicos; quando não eram artistas, se ligavam a eles e foram seus protetores, como Rumi com seus músicos.

As tradições coreográficas sufis podem ter tido origens variadas, mas nenhuma delas inclinava-se em direção à mesquita, muito embora fosse ali o “lugar da oração do corpo”.³³⁹ A dança mística, de dinâmica variada e também percussiva além de

³³⁵ “And the dancing is a reference to the circling of the spirit round the cycle of the existing things in order to receive the effect of the unveilings and revelations, and this is the state of the gnostic. The whirling is a reference to the spirit’s standing with Allah in its inner nature (*sirr*) and being (*wujūd*), the circling of its look and thoughts, and its penetrating the ranks of existing things; and this is the state of the assured one. And his leaping up is a reference to his being drawn from the human station to the unitive station and to existing things acquiring from him spiritual effects and illuminative helps”, AHMAD GHAZALI, 1938, p. 100, Jean Michon cita o mesmo trecho com variações em MICHON, 2007, p. 65.

³³⁶ Mesmo no improviso, os elementos coreográficos são utilizados sob regras prefixadas e sua transmissão geracional restringe-se a uma dada coletividade, conforme observou CASCUDO, 1971.

³³⁷ Sobretudo antes do aparecimento do palco italiano; e na tradição persa, uma dada tradição se identifica pela interrelação estética com as diferentes linguagens artísticas correlatas, conforme SHAY, 1999.

³³⁸ “If one of the common people is moved in audition, in resemblance to them, seeking some of their inheritance, he is like them. And it has come down tradition”, AHMAD GHAZALI, *op. cit.*, p. 94.

³³⁹ *Ibidem*, pp. 72-23.

antigravitacional e rotativa, jamais poderia ter nascido das austeras e controladas genuflexões e prostrações do *salat*, rito muçulmano da oração.³⁴⁰ O sonoro concerto dançante, poético e musical dos sufis – samá dos amantes, como o chamou Rumi – era o oposto daquela performance teatralizada, pois sua tônica era apaixonada:³⁴¹

Eu rezo, juro, tão ofuscado – tão incognoscível Aquele diante de mim –
Que, se o joelho dobro, não concebo prostração ou genuflexão.
A partir de agora serei a sombra bruxuleante perante cada Imã:
luz e sombra dançante, crescente ou minguante ao guarda-sol que inclina³⁴²

A dança sufi, que rivalizava com o rito ortodoxo por seu estatuto sagrado,³⁴³ pode ter nascido, como a maioria dos jogos e instrumentos musicais interditados, de uma tradição persa. Assinala-se, por um vago indício, que a dança aprendida por Rumi pode ter sido uma tradição do Leste iraniano existente há pelo menos dois séculos antes do seu nascimento. Conforme testemunha Mohammad b. al-Monavvar, os praticantes do samá de Sheik Abu Saïd apresentavam em sua performance litúrgica o “ondular das mãos (*dast-afshāni*), bem como a circum-ambulação e o bater dos pés”.³⁴⁴ Nessa descrição encontramos novos elementos coreográficos, no entanto, nenhuma referência ao salto e ao giro. Com tão poucos elementos, sequer podemos confirmar que se trata da mesma prática descrita no *Bawāriq*.

Por outro lado, há também notícias de que a ordem Chishti, originária das cercanias de Herat (atual Afeganistão) e praticante do *qawwali* (música com palmas e

³⁴⁰ As prostrações e genuflexões têm o propósito de contenção das emoções, segundo FERREIRA, 2009. Ver artigo em <http://dx.doi.org/10.1590/S0100-85872009000100005>, acessado em 01/07/2017.

³⁴¹ LEWISOHN, 2014, p. 70.

³⁴² “so dazed am I when I pray I swear – so incognizant – or who’s before me, that when I bend my knee, I’ve no conception or prostration or genuflexion.// From now on, I’ll be like shadow, stirring before each Imam, a motion dancing, as light and shade that waxes and wanes cast by a parasol’s swaying”; versão nosso da tradução vibrante de Leonard LEWISOHN, *op. cit.*, p.73, o qual define a oração mística em termos de subversão apaixonada em contraste com a orientação jurídico-religiosa islâmica que aconselhava temperança na oração. Esse mesmo gazal foi parcialmente traduzido por Shimmel em *I am Wind you are Fire. Life and work of Rumi*, RUMI, 1992.

³⁴³ LEWISOHN, *ibidem*, p.72.

³⁴⁴ “According to Mohammad b. al-Monavvar’s *Asrār al-towhid*, the *samā* of Shaykh Abu Saïd would include waving the hands (*dast-afshāni*), as well circling about and stomp the feet (Tfz 27). Abu Saïd had learned this practice as a child (MAS 218), which had been well know in eastern Iran for over two centuries before the birth of Rumi”. LEWIS, 2008, p. 309.

recital poético), instalou-se em Aleppo no século XII, praticando modalidades devocionais que hoje abarcam, dentre outras: uma forma particular de giro dervixe; uma variedade sacra de *andalusi*, dança feminina de corte; uma versão sacra de *dabke*, dança coletiva em semicírculo em que os dançarinos, guiados por um improvisador, realizam a marcação rítmica com a batida dos pés. Tratam-se de tradições populares e artísticas de feição síria e persa convertidas em liturgia mística.³⁴⁵

Todas essas peças de um quebra-cabeça histórico que não encaixa nos fazem pensar qual teria sido, de fato, a tradição aprendida por Rumi e, consequentemente, legada à ordem Mevlevi, cujo inovado rito redundou naquela conhecida simbologia celestial, provida de noções cosmológicas emprestadas de antigos gregos e babilônicos que se mantiveram válidas no pensamento islâmico sob uma linguagem mais neutra,³⁴⁶ tal como a que os *Irmãos al-Safa* utilizam para explicar que o corpo era

em si mesmo como a terra; os ossos como as montanhas; o cérebro como as minas, o ventre como o mar; os intestinos, feito rios; os nervos, galhos; a carne, poeira e lama. Os pelos do corpo feito plantas e os lugares onde crescem, terras férteis, e onde não, terreno salgado. Das faces aos pés, o corpo é como um Estado populoso: suas costas, o Oeste; direita, Sul; esquerda, Norte. Sua respiração é vento; suas palavras, trovões de relâmpagos. Seu riso, o luar; suas lágrimas, chuva; sua tristeza, escuridão da noite; seu sono, a morte. Seu andar é vida. Os

³⁴⁵ Na atualidade há apresentações públicas e turnês mundiais do Ensemble al-Kindi, grupo de músicos e dançarinos sufis de Aleppo, que já tivemos a oportunidade de conhecer. Muitos artistas no Egito e em outros lugares do Oriente Médio também transpuseram o giro e outras tradições para o ambiente cênico. Sobre os Mevlevi, ver Camargo, 2010. Jean During inclui na categoria do samá danças de transe de balúchis, usbeques e tadjiques, por serem simultaneamente sacras e espetaculares. DURING, 1993, p.3. A dança *andalusi* também é denominada de samá pelos persas, tradição na qual fui iniciada por Cristina Schafer.

³⁴⁶ Henry George Farmer faz uma extensa abordagem histórica das tendências musicais árabes e persas e das traduções gregas, persas, bizantinas e outras do período abássida, FARMER, 1929, pp. 151-202. Além de al-Farabi e Avicenna, os principais teóricos da música persa seriam Abu Faraj al-Isfahani (897-967), Safioddin Ormavi (m. 1293), Aboul Qader Marāghi (m. circa 1460), Qutbeddin Mahmud Shirazi (1236-1311) e Mohammad Gorgani (1337-1413). Consideram-se os sete *Dastgāh* (modos principais) da música persa, Šūr, Segāh, Čahārgāh, Māhūr, Homāyūn, Navā, Rāst-Panjgāh e os cinco *Āvāz* (cantos) derivados, Abū ‘Atā, Bayāt-e Tork, Afšārī, Daštī, Bayāt-e Ešfahān, em escalas de microtons (*gūsheh*). Em tempos remotos, o sistema teve sete *hosravāni* (modos), 30 *lahn* (formas/padrões modulares), 360 *dastān* (sistemas melódicos, microescalas), correspondendo aos sete planetas, dias do mês e do ano. Ver MILLER, 1999. Depois do século VIII essa ordem caldaico-babilônica dá lugar à classificação tradicional árabe do *maqam*, na qual os 12 modos, *Eššāq*, Hijaz, *Bozorg*, *Rāst*, *hosayni*, *Kuchek*, *‘Irāq*, *Rahāvī*, *Isfahān*, *Zangulah*, *Navā*, *Busalik*, fazem referência não mais aos planetas mas aos doze signos zodiacais.

dias da sua infância, primavera; a juventude, verão; a maturidade, outono; a velhice, inverno. Seus movimentos e atos são como a moção das estrelas e de suas rotações. Seu nascimento e presença, feito a elevação das constelações e sua morte e ausência, feito a sua queda.³⁴⁷

Sob tal analogia, considerada “realista” pelo homem medieval persa, para o qual as coisas se relacionam por associação analógica e simpática e cujas propriedades comuns se fundem em essência,³⁴⁸ pressupondo assim a dissolução da individualidade e da cisão entre o “eu” e a natureza, ou entre a natureza e a linguagem,³⁴⁹ o simples paralelo entre o movimento corporal ritmado e a órbita celeste era suficiente para garantir, por uma espécie de metonímia cósmica, a atração simpática dos elementos afins na harmonia celestial, sinfonicamente orquestrada pelo poder divino e acessível através da música.³⁵⁰

Era justamente porque a música era capaz de mover as almas que estas podiam facilmente extraviar-se em sua dupla e intensa capacidade de deleite espiritual e amoroso. Daí que se desaconselhava a perigosa prática da audição musical aos iniciantes, cuja empolgação descontrolada revelava extrema inquietação e excessiva suscetibilidade. Os místicos cristãos já sabiam que “privada de objetos de amor verdadeiros, a alma era capaz de amar as coisas materiais com ferrenha tenacidade. Como uma nascente ‘destampada’, inundava exuberantemente o mundo material, transformando as águas claras de seu desejo num charco lamacento”.³⁵¹ Para os místicos islâmicos a dificuldade inicial da

³⁴⁷ “The body itself is like the earth, the bones like mountains, the brain like mines, the belly like the sea, the intestine like rivers, the nerves like brooks, the flesh like dust and mud. The hair on the body is like plants, the places where hair grows like fertile land and where there is no growth like saline soil. From its face to its feet, the body is like a populated state, its back like desolate regions, its front like the east, back the west, right the south, left the north. Its breath is like the wind, words like thunder, sounds like thunderbolts. Its laughter is like the light of noon, its tears like rain, its sadness like the darkness of night, and its sleep is like death as its awakening is like life. The days of its childhood are like spring, youth like summer, maturity like autumn, and old age like winter. Its motions and acts are like motions of stars and their rotation. Its birth and presence are like the rising of the stars and its death and absence like their setting” em NASR, 1964, pp. 101-102 e FAYEZ, 1978, p. 107.

³⁴⁸ O simbolismo medieval persa não parece diferir muito daquele “indissoluvelmente ligado à concepção do mundo que na Idade Média se chamou ‘realismo’ e que a moderna filosofia prefere chamar de ‘idealismo platônico’” segundo HUIZINGA, 1996, p. 212.

³⁴⁹ LAUDE, 2005, p. 51.

³⁵⁰ LORY, 2003; MICHON, 2007.

³⁵¹ BROWN, 1990, p. 248.

apreensão espiritual da música era, pois, distinguir entre a projeção líquida do desejo e o lúmen invisível na vibração das notas.

Entre a luz e a sombra havia o puro movimento em si, atributo característico do espírito, que se nutria do invisível; a aquiescência, característica do corpo, se alimentava da forma. Quando em perfeita sintonia, corpo e alma espiritual se intercambiavam a ponto de o dançarino experimentar a antítese entre a aquiescência interna e a movência externa, reproduzindo assim o misterioso paradoxo pelo qual Deus muda tudo sem mudar a si mesmo.³⁵² Em função desse efeito assimilador da atitude divina, a dança seria superior a qualquer outra forma de rito externo e não somente por potencializar o estado espiritual interno, mas por trazê-lo com efeito para o corpo:

Assim, quando o espírito segue o corpo no movimento e o corpo segue o espírito em presença, luz, e contenta-o, destaca-se de suposições e imaginações, e as realidades nas quais se mescla em espírito penetra os poderes físicos. Então quando o corpo é imerso na estação do espírito, o véu é removido e ele vê as realidades e verdades todas de uma só vez. Esta é a estação da visão imediata perfeita, que não emerge em muitos dos exercícios religiosos.³⁵³

Essa noção de empoderamento extático beira a consubstanciação sutil entre corpo e espírito pressuposto na mística judaica e na unção cristã. Porém, é somente na dança dos astros de Rumi, dirigida por Vênus tal como na era babilônica,³⁵⁴ que de fato o poder divino se desloca para o corpo-templo numa espécie de cratofania balizada pela mimese das órbitas celestiais³⁵⁵. A moção centrífuga do corpo dançante se converte na espiral centrípeta da alma, numa espécie de involução côncavo-convexa na qual “externamente os astros nos regem; internamente, são regidos por nós”³⁵⁶ e cujo trajeto estivera desde o

³⁵² ALGHAZALI, 1901, p. 710.

³⁵³ “So, when the spirit follows the body in movement and the body follows the spirit in presence, light, and joy it is detached from suppositions and imaginations, and the realities in which are combined in the spirit penetrates the bodily powers. Then when the body is drawn to the station of the spirit the veil is removed, and it sees those realities and truths all at once. This is the station of the perfection of actual vision which does not arise by many religious exercises” AHMAD GHAZALI, 1938, p. 102.

³⁵⁴ SCHIMMEL, 1993, p. 60, 121, 220. Vênus representa, na poesia mística, a estrela dançarina e cantora que, na sincretização helenista correspondia à Ishtar, deusa babilônica que liderava o movimento astral.

³⁵⁵ FISK, *op.cit.* p. 102. A ênfase no sentido cósmico do giro deriva de AFLAKI, *op. cit.*, p. 197-198.

³⁵⁶ *Masnavi* IV: 520

ظاهر آن اختران قوام ما
باطن ما گشته قوام سما

princípio disponível, mas oculto, no engendramento simultâneo de matéria, tempo e movimento.³⁵⁷ Trajeto percorrido desde remotos tempos e que por diversas vias, incluindo o círculo flamejante de Shiva Nataraj,³⁵⁸ chegaria ao conhecimento dos sufis.

Com base numa simbologia originalmente espiralada, o ponto de partida cinético do giro dervixe diferia ligeiramente da chorostasia: a ciranda cristã representava a evolução ou alteridade das almas simbolizada pela equidistância proporcional dos corpos em relação ao ponto central do círculo, outrora ocupado pela fogueira e divindade masdeísta e, no círculo helveti, pelo imã³⁵⁹, signo do trono divino. No giro mevlevi, sob a limpidez individual autocentrada e centrípeta, o espaço sagrado converge para o corpo e torna o coração um eixo intersolar epifânico. Fórmula meditativa de partitura ritual capaz de amalgamar e peneirar de forma original as incômodas e controversas influências coreorreligiosas no abstrato riscado geométrico da simbologia islâmica.³⁶⁰

Antes, porém, que os passos místicos se tornassem, talvez como o *salat*, “teatralizados” em seu teor sagrado, encontramos na poesia de Moulana todos aqueles elementos coreográficos descritos anteriormente – circum-ambulação, palmas, pivoteios, saltos e ondulação das mãos, além do giro e do desafiante sapateado – sob um ímpeto sagrado e epifânico diverso. “O todo e as partes pivoteiam e dançam; no jardim, a rosa e o cipreste se curvam em modesta gnuflexão”³⁶¹ recitava o poeta com o mesmo frescor espontâneo que a mariposa voluteou pela primeira vez em redor da pena de Attar,³⁶² sob

³⁵⁷ AL-KINDI, 2006, p. 138.

³⁵⁸ A dança do deus hindu teria um tríplice simbolismo: o jogo rítmico do cosmos, a libertação da ilusão e da ignorância, representados pelo demônio sobre o qual ele pisa, e o centro do universo no coração. Ver imagem em: <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/39328>. Shams de Tabriz pode ter sido Pir Shams, também conhecido por Shams de Tapres, um mestre qalandar que utilizou a dança como elemento proselitista e de transição entre a tradição hindu e a muçulmana no domínio Sindhi Sul-asiático, na segunda metade do século XIII. Ver BOIVIN, 2004, pp. 159-167.

³⁵⁹ Tal como identificamos no gazal 2605, o imã designava tanto um líder espiritual concreto, descendente do profeta e portador da verdade divina, quanto o arquétipo do sábio ou guia espiritual interior. Henry Corbin atribuiu esse fenômeno de arquétipo-personificação a uma provável influência shiita no sufismo, conforme ELIADE, 1999, p. 147.

³⁶⁰ Conforme a noção de geometria sagrada islâmica de LEITE, 2007, traço que foi explorado na definição do espaço sagrado da dança dos dervixes rodopiantes por AMBROSIO, 2004, pp. 97-105, e identificável também na partitura ritual mevlevi, conforme descrição de CAMARGO, 2002.

³⁶¹ “The parts and wholes cavort and dance, and in the garden Rose and cypress humbly genuflect”, gazal 1130:1920 traduzido de Sitaiyashgar, *Rubab-i Rumi*, por LEWISOHN, 2014, p. 77.

³⁶² Ver ATTAR (1145-1221), 1991, pp. 218-219.

movimentos talvez aprendidos na própria juventude em Balkh³⁶³, lembrados espontaneamente ao som das batidas do martelo do ourives Zarkub e destilados em metáforas filosóficas que aludiriam não somente à divina Criação mas também à discussão específica da *raqs* no debate do samá.

³⁶³ Essa hipótese reiteraria a origem persa da dança que defendemos em 2013, pois com ela as tradições coreográficas afegãs compartilham de elementos coreográficos centrais, tais como o giro, o ondular dos braços e a batida dos pés. Ver DÉMIR, 2004, pp. 143-157, e também ZARCONE, 2004, pp. 181-198, que aborda a atualização cíclica entre tradições populares e o sufismo institucional naqshbandi de Xinjiang.

CAPÍTULO IV – A dança na poesia de Rumi

*Aos cegos faço verem as letras aos surdos ouvirem as palavras
Íntimo de deserto corcel noite de papel pena lança espada*³⁶⁴

al-Mutanabbi (915-965)

Apesar das habituais notas a respeito de influências literárias e teosóficas sobre Rumi, evidentes nas explícitas citações a Attar e Sanai ou discutíveis nos traços filosóficos indiretos de Ibn-Arabi ou Kubra, a aura mística do poeta talvez tenha tornado rarefeito o interesse dos estudiosos sobre outras marcas mais mundanas: na poesia, as prováveis, mas talvez muito remotas e ignoradas, vozes de Abu Nuwas e al-Mutanabbi; na política, posições em relação à proibição da dança e da música. Além do diálogo que verificamos ter sido estabelecido com os principais debatedores do samá, como Hujwiri, Sarraj, Makki, Qushayri e Alghazali, encontramos na obra de Rumi alusões aos censores e suas sanções proibitivas, cujos argumentos são dissolvidos por meio da realocação semântica que os termos definidores dos objetos da controvérsia adquirem na nova “ordem” poética e cultural do autor.

Numa referência talvez oblíqua ao sapatear (*zafn*) glosado pejorativamente à *raqs* por Ibn-Hanbal, Rumi utiliza o verbo persa composto *pāye kūbīdān* (bater os pés), no sentido de pisotear e desprezar, para o 7º. verso do gazal 1295 – *Ouve o jardim no cipreste da alma*, que vertemos como “sapateia em tudo, exceto no [que for] Dele”. Noutro contexto, associa o mesmo termo à marcha (*julān*) e à dança (*raqs*) feita no próprio:

Inspeciona pelo à pelo e avança
feito urso, sem propósito dança

Dança ali onde o teu eu se rompe
Destampa a luxúria ferida irrompe

³⁶⁴ Tradução nossa.

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي و أسمع كلماتي من به صمم
الخيال والليل والبيداء تعرفني والسيف والرمح والقرطاس والقلم

Quem entra na arena dança e marcha

dança no próprio sangue e encoraja

Desentrelaça as mãos e dança

Libera imperfeição e dança

Músicos quebram pandeiro em de si

ondas revolvem, palmear rebenta ali

Mas nem se nota a rítmica íntima

ramagens em palmas nas batidas

Folhas palmeiam sem tua noção

o corpo não tem a escuta do coração³⁶⁵

A “marcha” e a dança obedecem aqui a um ritmo universal e secreto que atravessa ondas, folhagens e o pandeiro que “requebra” nos músicos e pontua nos dançarinos a ruptura do eu. Compulsório na natureza ou voluntário nos homens, o ritmo pode ser moldado por variações percussivas de sapateados e palmas, nascidos do improviso e do mesmo entusiasmo extático e libertador que Ahmad Ghazali via naqueles que “entravam em êxtase e dançavam para destruir de seus próprios corações o que os apartava de Deus”³⁶⁶.

³⁶⁵ *Masnavi* III: 940-100

مو به مو ببند ز صرفه ی حرص انس
رقص بی مقصود دارد همچو خرس
رقص آن جا کن که خود را بشکنی
پنبه را از ریش شهوت بر کنی
رقص و جولان بر سر میدان کنند
رقص اندر خون خود مردان کنند
چون رهند از دست خود دستی زنند
چون جهند از نقص خود رقصی کنند
مطربانشان از درون دف می زنند
بحرها در شورشان کف می زنند
تو نبینی لیک بهر گوششان
برگها بر شاخها هم کف زنان
تو نبینی برگها را کف زدن
گوش دل باید نه این گوش بدن

³⁶⁶ Ahmad Ghazali referindo-se, neste caso, a Junayd, Shibli e Maruf, “they went into extasies in audition and dance to destroy from their hearts what was apart from Allah”. AHMAD GHAZALI, 1938, p. 97.

Essa dimensão combativa da dança aparece em diversas tradições corporais, por exemplo, nas artes marciais chinesas e no próprio *Zorhāneh* persa, que associam luta e dança nas funções do autodomínio e da autointegração, tanto corporal e anímica quanto intelectual. Pois a especulação desenfreada enfraquece o espírito na medida em que limita o homem numa espécie de aprisionamento ideológico-espiritual:

Quando eu vejo a ilimitada sabedoria que existe enquanto exércitos sem fim se estendem, ruína sobre ruína, todos prisioneiros de uma única pessoa e ela prisioneira de um pequeno pensamento desprezível – o quanto eles poderiam se elevar se comparados àqueles que pensam em poderosa profundidade, luz infinita, sagrada e sublime? Pois os pensamentos têm efeitos reais. No mundo físico todas as coisas viventes apenas sucedem e atuam como instrumentos do pensamento. Sem pensamento são inanimadas e duras. Não podem penetrar o significado. Da mesma forma, aqueles que compreendem somente a manifestação exterior são também duros. Eles não podem penetrar o sentido. Espiritualmente são crianças imaturas, ainda que sejam sheiks sufis de cem anos.

Voltamos da guerra menor para lutar a Guerra Maior

Todos olhamos a batalha com as coisas e pessoas externas e alinhamos nossas forças contra estes adversários formais. Devemos também alinhar nossas forças contra os exércitos de pensamentos, então os pensamentos desejáveis irão derrotar os pensamentos destrutivos e dirigi-los para fora do reino dos nossos corpos. Esta é, na verdade, a grande batalha e a grande guerra.³⁶⁷

É evidente que para Rumi a desconexão entre corpo e mente pode ser superada pela dança na guerra maior (*jihād al-akbar*) de mortificação da alma inferior (*mujāhadat al-nafs*)³⁶⁸ quando se alinha à ela a guerra menor, isto é, a do domínio exterior do corpo.

³⁶⁷ “When I see the limitless wisdom that exists, while armies unending stretch through waste upon waste, all prisoners of one person, and that person the prisoner of a contemptible little thought – where do they all stand compared to thoughts of powerful depths, infinite light, holy, and sublime? //Therefore thoughts have real effects. In this physical world all living things merely follow and acts as instruments of thought. Without thought they are inanimate and solid. In the same way, those who understand only the outer form are also solid. They cannot penetrate the meaning. They are children, spiritually, and immature even if they are Sufi sheikhs, a hundred years old. //‘We have returned from the lesser holy war to fight the Greater Holy War’// We all see the battle with outward things and people, and draw up our forces against these formal adversaries. We must also draw up our forces against the armies of thoughts, so that desirable thoughts will defeat destructive thoughts and drive them out of the kingdom of our bodies. This theme is indeed the greater struggle and the great war”. RUMI, 1961, pp. 108-109.

³⁶⁸ Segundo HUIJWIRI, 1911, p. 200.

Sem inverter a hierarquia espiritual, o homem deve lutar contra a prevalência do intelecto parcial, outra armadilha desviante; a não ser que, como nos profetas, ele se una ao Intelecto Universal.³⁶⁹ O estado “profético” se dá quando em processo meditativo pela dança se integram corpo, alma e espírito ao Espírito Universal, o que ocorre por meio de certa capacidade conversível e difusora dos sentidos, conforme identificamos na *Iniciação mística à luz do manifesto invisível*:

Um sentido que perde a finura
aos demais sentidos desfigura

Ao oculto mistério fica sensível
Aos outros sentidos libera o invisível

Uma só ovelha salta a ribeira
o rebanho inteiro cruza na esteira

Conduz tuas ovelhas a pastar
no pasto Dele *que faz a erva brotar*³⁷⁰

Até que pastem jacinto e selvagem rosa
Até que corram verdade e jardim das rosas³⁷¹

Que relações os sentidos sensoriais guardam com os sentidos internos? De que modo ativam as faculdades anímicas e as dimensões espirituais? Tanto quanto em relação às definições de alma, espírito, coração, consciência e intelecto, não há um consenso entre

³⁶⁹ RUMI, 1961, p. 258.

³⁷⁰ C. 87:4.

³⁷¹ *Masnavi* II 3240-3244

چون یکی حس در روش بگشاد بند
ما بقى حسها همه مبدل شوند
چون یکی حس غیر محسوسات دید
گشت غیبی بر همه حسها پدید
چون ز جو جست از گله يك گوسفند
پس پیای جمله ز آن سو بر جهند
گوسفندان حواست را بران
در چرا از أَخْرَج المُرعى چران
تا در آن جا سنبل و نسرين چرند
تا به گلزار حقایق ره برند

Curiosamente o termo persa *has*, que significa sentido, se aproxima fonologicamente de *hās*, “peculiar”, “distintivo”, que define a dança devocional.

os místicos a respeito disso. Hujwiri definiu cinco modos sensoriais de aquisição do saber: audição, vista, paladar, olfato e tato, dos quais quatro teriam órgãos específicos enquanto somente o tato se difundiria por todo o corpo. A audição seria superior à visão no domínio religioso, visto que o profeta ouviu a mensagem de Deus, sendo a entoação fundamental para apreender o sentido das palavras sagradas; quem fosse contra a audição seria, portanto, contrário à própria fé.³⁷² Esse tratado foi copiosamente citado e comentado por Rumi em passagens do *Masnavi*, como nessa:³⁷³

Além destes cinco sentidos, há outros cinco.
Aqueles, feitos de ouro vermelho; estes, de cobre.

No bazar onde há somente especialistas
Quem compraria sentidos de cobre por ouro?

O sentido corpóreo se alimenta de sombra
O sentido anímico [*jān*] de luz solar

Tu que nasceste com a bagagem dos sentidos invisíveis
Faz como Moisés, põe-nos para fora da algibeira³⁷⁴

A noção de Hujwiri confrontava a perspectiva mutazilita para a qual os sentidos teriam um órgão especial, o tato, do qual toda a percepção derivaria, uma vez que o primeiro contato do estímulo sensorial em qualquer dos órgãos seria pela sua superfície tátil. No gazal 1077, Rumi aplica a expressão idiomática *čahar ū panj*, “quatro ou cinco”, alusiva aos sentidos sensoriais em contraposição à infusão interior que mescla os matizes da realidade manifesta em cores, formas, letras, aromas, texturas, sabores, fundidos no vinho espiritual do Rei, isto é, no conhecimento dedicado a Deus. O uso ambíguo da expressão “quatro *ou* cinco” reforça a ideia de que um dos sentidos é ambivalente e difuso. Antes da difusão, contudo, um deles “conduz” os demais ao âmbito invisível:

³⁷² HUIJWIRI, 1911, p. 393.

³⁷³ IQBAL, 1956, p. 100, nota 98.

³⁷⁴ Retraduzido de Nicholson, cotejando com o original, *Masnavi* II. 49-51. O termo *has* é o mesmo para o sentido específico e para a percepção geral, que também vertemos em samatradução ora por “senso” ora por “percepção” ao invés de “sentido”. RUMI, 1940, p.4.

O sentido profeta dos demais sentidos
conduz um a um aos seres do Paraíso

E estes lhes contam secreta verdade
sem língua, metáfora ou literalidade

Definição literal, cabal de interpretações
é fonte de imaginação e especulações

A verdade intuitiva, no que abusa?
Nada. Interpretar no meio não usa

Se cada sentido do teu senso é objeto
de celestiais esferas não serás abjeto³⁷⁵

Esse “profeta” dos demais sentidos deve ser linear e não difuso; trata-se, na acepção religiosa, do sentido da audição. Entretanto, aquele que “perde a finura” é, por definição, o sentido tátil, cuja apreensão anímica é menos parcial e divisível. Rumi alude aqui à divina infusão (*warīd al-Haqq*)³⁷⁶ dos sufis que, tal como a ciência infusa da mística cristã, preconiza o que a ciência moderna atestou só muito recentemente: durante o movimento corporal ancorado pela imaginação, o órgão tátil, ligado à pele, ativa todos os tecidos, órgãos e sentidos através do sistema proprioceptor, estimulando atividades hormonais no córtex que provocam introspecção, sinestesia e alterações de consciência.³⁷⁷ Em termos rumianos, vira do avesso a algibeira, leva do cobre ao ouro, do visível ao invisível, do numerável ao Uno, do corpóreo ao espiritual; do pasto à

³⁷⁵ *Masnavi* II: 3245-324

هر حسّ پیغمبر حسها شود
تا یکایک سوی آن جنت رود
حسها با حس تو گویند راز
بی زبان و بی حقیقت بی مجاز
کاین حقیقت قابل تاویلهاست
وین توهم مایه ی تخیلهاست
آن حقیقت را که باشد از عیان
هیچ تاویلی نگنجد در میان
چون که هر حس بنده ی حس تو شد
مر فلك ها را نباشد از تو بد

³⁷⁶ LEWISOHN, 2014, p. 48.

³⁷⁷ Sobre o proprioceptores ver MYERS, 2010. Ativação por meditação no córtex, DUKALANOV, 2009.

verdade e rosas. Na fusão intuitiva dos sentidos,³⁷⁸ os movimentos, ancorados na intenção devocional e nos estímulos imaginativos, disparam a “onda” perceptiva interior:

Sentidos e linguagem em conclusão
obliteram-se sob a sábia luz do Sultão

Percepção interior e faculdades intelectivas
vêm, de onda em onda, previamente reunidas

A noite chega, a hora chega novamente
de astros, antes ocultos, retornarem ativamente

Os sem-sentidos recobram de Deus os sentidos
Toque a toque, tocando em seus ouvidos

Oram, sapateando e ondulando as mãos
“ao Senhor, que nos reaviva” em saudação³⁷⁹

Na clássica versão de Nicholson, o dístico 3675 foi traduzido como *dancing, waving their hands in praise*, evidenciando um elemento coreográfico que se tornaria incômodo alguns séculos depois, sendo banido do ritual sufi: a ondulação das mãos. É possível que a estilização dos braços no giro mevlevi decorra da tendência que se verifica a partir do século XVI de se associar os movimentos ondulatórios ao pecado por sua similitude com os movimentos da dança feminina, como indica o discurso de Kemal Pashazade, afirmando que o samá sufi se caracteriza necessariamente como atividade meditativa de movimentação vigorosa e retilínea.³⁸⁰ Por outro lado, como nossa tradução literal de (*pāye kūbīdān*), “bater os pés”, explicitamos a conexão com o termo *zafn* em

³⁷⁸ Os sentidos se fundem na noção de intuição de Rumi, segundo FAYEZ, 1978, p. 66.

³⁷⁹ *Masnavi* I: 3671-3675

شد حواس و نطق با پایان ما
محو نور دانش سلطان ما
حسها و عقلهاشان در درون
موج در موج لدینا محضرون
چون شب امد باز وقت باز شد
نجم پنهان شده بر کار شد
بی هشان را و ادهد حق هوشها
حلقه حلقه حلقه ها در گوشها
پای کوبان دست افشان در ثنا
ناز نازان ربنا احییتنا

³⁸⁰ Ver GURER, 2004, p. 58.

seu sentido devocional, que remete diretamente à discussão entre os próprios sufis sobre o que fazer com os pés durante o êxtase. A esse respeito, o mestre Murtash teria dito: “O sufi é aquele cujos pensamentos estão em paz com os pés”. Hujwiri, defendendo a passividade e a imobilidade corporal, interpretou-o do seguinte modo: “sua alma está onde seu corpo está e seu corpo onde sua alma está; e sua alma onde seus pés estão e seus pés onde está a alma. Este é o signo da presença sem ausência”.³⁸¹ O provérbio de Hujwiri é totalmente contrariado por Ahmad Ghazali, que propõe serenidade através do movimento, tal como no giro de Rumi descrito coreograficamente no 7º verso do gazal 1422 – *Com os peregrinos giro*: um pé fixo e outro se deslocando em circunferência ao modo de um compasso. O verbo rima *gardīdan*, “girar” em persa, indica um gesto coreográfico específico, cuja representação extracínética na tradição persa é a da espiral, no qual toda horizontalidade se submete à verticalidade da postura do cipreste, signo da retidão. Para Rumi, se mantém válida a ideia central de Hujwiri, de que são os pés que consolidam a retidão interna, pela qual a dança se projeta dos pés aos céus e atinge naquela dimensão intermediária o Sufi celestial,³⁸² arquétipo do dançarino devocional, tal como lemos no gazal 196 – *Sacode os cachos da cabeleira*, em que também aparece a imagem da dança celestial que ocorre em nós, *eixo dançante*.

No gazal 189 – *Dançai ramagens, é primavera!*, observamos também o uso de uma rima verbal anáfora realizada como verbo *raqsīdan*, “dançar”, conjugado no imperativo impessoal que, apesar de paralelizar os versos, não tem uso metafórico mas interlocutório, com o propósito claro da exortação à dança. Dirigindo-se a diferentes destinatários em diferentes condições e lugares convidados a integrar uma mesma dança, sugere como representação arquetípica da ação no poema a estrutura coreográfica da ciranda de roda. O sentido desse dançar é definido ao longo dos versos e traça um trajeto duplamente celebrativo e devocional que une o traço extático ao do louvor religioso. A

³⁸¹ HUIJWIRI, *op. cit.* p. 39.

³⁸² A definição de celestial respeita, nesse caso, a definição plotiniana: “Os seres espirituais são de vários gêneros. Alguns vivem no céu que se encontra acima deste céu estrelado, estando ao mesmo tempo na totalidade da esfera do seu céu, ainda que tenham um lugar definido. Esse céu não é um corpo. Existe um mundo celeste além do nosso, onde estão um céu, uma terra, um mar, animais, plantas e pessoas, celestes. Tudo o que lá existe é celeste. Há harmonia entre os seus habitantes, que não estão sujeitos à geração e à corrupção, possuindo a mesma essência, sendo luminosos. Tudo ali é claro. Todas as coisas ali se observam umas às outras, sem que nada lhes escape, através dos seus olhos intelectuais que reúnem todos os sentidos, além do sexto sentido, que é autossuficiente” de PSEUDO-ARISTÓTELES, 2010, pp. 38-39.

primavera espiritual do poema se dá através do “messias”³⁸³, princípio arquetípico da santidade existente no homem, que se reflete em Jesus³⁸⁴ e está em paralelo com a figura de José, cujos atributos da beleza, pureza e liberdade se conjugam na dança que liberta do poço (corpo) e unifica a alma individual à universal. Para se atingir isso é preciso sangrar, lançar-se, viajar, embriagar-se, errar, queimar, extinguir-se, contagiar-se, tingir-se, ungir-se e, finalmente, brotar a essência divina, ações que dotam de significação o processo vivenciado imaginariamente pelo ouvinte através do paralelismo predicativo que vincula todos esses atos ao dançar.

Pela lei da atração entre congêneres, cada um ativa dentro de si aquilo que o atrai e no qual se transforma a fim de transcender. A transmutação imaginária produzida na apreensão metafórica, especialmente nos gazais 189 – *Dançai ramagens é primavera!* e 2131 – *Deixa de jogo amante*, é condição essencial da atividade mística, pois nada pode ser conhecido se não puder ser sentido e só o é plenamente quando o sujeito se transforma no objeto da sua atenção – eis um dos sentidos do espelho.³⁸⁵ Essa operação mimético-metabólica se dá tanto na audição poética pela interação com os elementos da metáfora, quanto de forma cinesiológica *através* do movimento artisticamente orientado da dança:

Em Tua Perfeição, o amor aprendo	Em Tua Beleza, verso e gazal aprendo
No véu do coração te vejo dançar	Imagem sublime, tua dança aprendo. ³⁸⁶

O que Alghazali denominara de “dança especial” (*raqs ḥās*), no sentido de uma devoção celebrativa, meditativa e coreográfica, é rebatizado por Rumi de dança sublime (*raqs ḥūš*) que exprime o estado de graça em face da beleza (*jamāl*) e da perfeição (*kamāl*) experimentadas pela imaginação (*ḥayāl*), qualidades passíveis de serem aprendidas

³⁸³O termo *messiah* de origem hebraica, que em grego recebe a tradução de “cristo”, não necessariamente está conectado com a figura de Jesus, pois seu uso desde a antiguidade aplicava-se a qualquer pessoa de quem o espírito de Deus se apoderasse para operar milagres, tal como na Era moderna ainda se acreditava acontecer com os reis, em BLOCH, 1993.

³⁸⁴ Na representação islâmica, Jesus é um profeta que descendenderia do rei David, aquele por quem o mundo é revivido; Maria, por sua vez, representaria a receptividade amorosa e corporal que precede o seu advento. Além de Adão, Moisés, Jesus e Maomé, Salomão e David são homens santos na poesia de Rumi, por falarem a língua dos pássaros, isto é, dos espíritos puros (C:27:16). FAYEZ, op. cit., p. 28-29.

³⁸⁵ FAYEZ, 1978, p. 138-140.

³⁸⁶ Rubai 1342

من عاشقی از کمال تو آموزم بیت و غزل از جمال تو آموزم
در پرده دل خیال تو رقص کند من رقص خوش از خیال تو آموزم

(*amūzan*) por meio da dança imaginária. Pode-se considerar que o rubai acima alude ao atributo da perfeição absoluta (*kamāl mutlaq*)³⁸⁷ acessado no ápice da infusão mística, cujo sentido último é o amor.

O amor habita o âmago do ser, o “segredo do segredo”, “íntimo do íntimo”, mistério fascinante que não se retém no âmago, conforme se indica no gazal 806 – *Senhor, que aroma é esse*, em permanente fluxo de órbitas e rotas anímicas. Sua cratofania se exprime ao modo ágape (incondicional): “Tu és *Igapós*”,³⁸⁸ o Amado, em torno do qual o eu epifânico gira. Conforme doutrina de Ahmad Ghazali, o amor é uma força transpessoal que se move na seguinte ordem: primeiro em direção ao mundo e toda a criação, de maneira indistinta; segundo, em direção a si mesmo; terceiro, em direção ao amado e, em quarto lugar à dimensão divina, que é Amor em si mesma, não é propriamente uma “direção” nem deriva de ato e moção intencionais.³⁸⁹ Esse movimento interno se exprime pela completude anímica, que a imagem da pérola, no 6º. verso do gazal 621 – *Por que danço ao sol?* e no 5º verso do gazal 2131 – *Deixa de jogo amante*, representa: disposição perfeita para ouvir e atingir a profundidade do mar da sabedoria, disponível somente aos que ultrapassam a orla do entusiasmo curioso.³⁹⁰ Para Rumi, é esta entrega absoluta que cria o eixo concêntrico e amoroso do universo e conecta parte e todo, múltiplo e Uno:

Nas alturas Amor Divino dançarino torna-se
tal como o disco da lua cheia minguante torna-se

Os corpos dançam e as almas mais ainda
A Alma gira nelas, elas em si mais ainda³⁹¹

³⁸⁷ Dimensão exclusiva de Deus que precede os atributos acessíveis ao entendimento humano. DAVIS, 2011, p. 65.

³⁸⁸ Segundo Lewis, 2008, p. 316, num dos poemas mistos.

³⁸⁹ AHMAD GHAZALI, 1986, pp. 27-31. Curiosamente, o amor se direciona de forma inversa à da premissa cristã “ama a Deus acima de todas as coisas e ao próximo como a ti mesmo”.

³⁹⁰ “a realidade é a pérola na concha e a concha está nas profundezas do oceano. O conhecimento vai só até a praia, como poderia acessar as profundezas?” AHMAD GHAZALI, *op. cit.*, p. 24.

³⁹¹ *Masnavi* I: 1346-1347

در هوای عشق حق رقصان شوند
همچو قرص بدر بی نقصان شوند
جسمشان در رقص و جانها خود میپرس
و آن که گرد جان از آنها خود میپرس

A força preternatural do Amor que se manifesta na Alma universal e, através desta, nas almas dançantes, retorna aos seres nas dimensões anímicas compartilhadas, isto é, mineral, vegetal, animal, humana, nos planos físico, celeste e divino:

Através do amor a Terra torna-se celestial
A montanha chega a dançar e torna-se ágil³⁹²

A comunhão mística das almas na Alma universal, passo que precede a comunhão unitiva (*jam^e al-jam^e*) da completa dissolução anímica na união divina,³⁹³ é permeada por uma noção universal de *raqs* que conduz ao prazer báquico espiritual que se obtém ao sopro de *toda a sorte de danças*, conforme lemos no *Masnavi V*: 3583-3586:

O emir disse: “Sou adepto daquele outro vinho
não me agrada o prazer mesquinho

Quero um vinho que como o jasmim
me faça girar pra cá e para lá sem fim

Que me liberte de todo medo e esperança
me faça salgueiro que em toda direção se lança

à esquerda e à direita, em ramagem oscilante
ao sopro de toda sorte de danças dançante”³⁹⁴

No gazal 2605 – *Jardim frutiferante sabe o sopro dançante*, o “dançante”, “dançável ontológico” ou “possuidor da dança” (*raqs-hast*), está representado pelo jardim frutiferante, sob cujo “sopro dançante” se dota de vida e contorno todos os seres existentes. O paralelo entre o corpo e a imagem poética do jardim, que também aparece no gazal 1077, no qual os arbustos dançam sem que ninguém de fora perceba, não represente na poesia persa, necessariamente, uma personificação alegórica. Trata-se de uma metaforização extensiva, tal como o paralelo que o gazal 2605 estabelece entre o dado e o corpo indicando as seis direções axiais do movimento e da existência nas três dimensões simbólicas da espacialidade: profundidade (frente-trás), para o eixo passado-

³⁹² [*Jesm hāk ‘shq āflāk šōd / kaveh dar raqs āmad šōd*] *Masnavi I*: 25.

³⁹³ Provável citação alusiva à expressão “Intelecto do intelecto, Alma da alma” de SANAI, *op. cit.*, p. 34.

³⁹⁴ [*keh ze bādish gūneh-ye gūneh raqsehāst* (ou *raqs-hāst*, anfitrião/intrutor da dança)] *Masnavi V*: 3586.

presente; horizontalidade (esquerda-direita), para o eixo dar-receber; verticalidade (alto-baixo), para o eixo divino-mundano. A imagem do dado que se mover ao sabor do comando alheio, no caso, de Shams, sublinha a ligação da dança com o jogo e indica também o caráter lúdico da moção amorosa no giro cósmico. No amor divino, como no humano, o amante dançarino é como a bola de polo³⁹⁵ do 3º verso do gazal 189 – *Dançai ramagens, é primavera!* e dos dísticos: *se feito uma bola tu entras no campo Dele / gira ao giro do Seu taco; a esfera naquele campo torna-se lisa e sem depleção / pelo golpe das mãos do Rei torna-se dançante.*³⁹⁶

A referência ao jogo de pólo, por si só, pode parecer uma provocação à proibição islâmica ao jogo e aos passatempos inúteis, tal como a referência ao jogo de xadrez no gazal 2131 – *Deixa de jogo amante louco torna-te.* Mas ela é tão frequente na poesia persa que, como o vinho, não sabemos até que ponto é tida como licença poética. Por similaridade, a imagem da bola de pólo se intercambia com a da pérola, ambos signos da alma, em remissão à noção platônica da perfeição anímica, que é representada pela esfera. O corpo humano aberto e girante replica tal estrutura na tridimensionalidade do dodecaedro, base geométrica da esfera, forma perfeita do movimento para Demócrito:

A alma e o entendimento são o mesmo e são um dos corpos primários e indivisíveis capazes de imprimir movimento devido à pequenez das suas partículas e à sua figura. Das figuras, diz Demócrito que a de maior mobilidade é a esférica, e que essa é a forma quer do entendimento, quer do fogo.³⁹⁷

Tal noção baseia a teoria platônica do movimento cósmico e da emanção dos universais aos particulares, bem como a noção plotiniana da evolução do espírito através da matéria e seu retorno à origem espiritual. A sua representação mitopoética aglutina o significado do fogo, signo zoroastriano do amor e da sabedoria, e a dança orbital de

³⁹⁵ Em alusão à história do mendigo apaixonado pelo escravo do rei: “O rei respondeu: Ó tu que nada sabes da existência! Por que então não tiras os olhos da bola de pólo?” – “É porque essa bola está, como eu, sempre em movimento”, replicou o outro, ‘ela é agitada como eu, e eu como ela. Ela conhece meu valor e eu o seu; ambos caímos na mesma vertigem, existimos sem pé nem cabeça’”. Em ATTAR (1145-1221) 1991, p. 190. Retradução da versão francesa de Garcyn de Tassy feita por Avaro Machado e Sérgio Rizek.

³⁹⁶ [*Gar yekī gūye tō dar mīdān ū/gard bar gard āz čōgān ū; gūy ān gah rāst ū bīnaqsān šōd/ keh ze zaham dast šah raqsān šōd*]. *Masnavi* II: 313-314.

³⁹⁷ Em PSEUDO-ARISTÓTELES, 2010, p. 40.

Vênus, que naquela poesia manteve os traços sincréticos das divindades precedentes locais, Ishtar, Inanna ou Astarte, que lideravam o movimento astral no céu.

Vênus, dispositora celestial da beleza no céu intermediário plotiniano, atuaria como instrumento entre o criador e a criação através dos atos da alma e do intelecto humano,³⁹⁸ ou seja, das perfeições adquiridas na ciência interior, virtudes que elevam o indivíduo ao plano espiritual superior, conforme traduzimos no gazal 1295 – *Ouve o jardim no cipreste da alma*, sob a expressão *milhares de Vênus tuas*. O cipreste, aqui, é uma menção tanto ao talhe esbelto, que significa a retidão física e espiritual, cuja representação coreográfica é a da postura reta verticalizada, quando ao cipreste de Marv, a gigante árvore ligada ao zoroastrismo, símbolo concreto do caminho à sabedoria e a luz divinas. Como resultado harmonioso da disposição venusiana, que une beleza e amor, *tudo entra em dança, sem lamentos de samá*; isto é, não há lembrança ou tristeza, como ocorre no samá clássico, em que a audição está ligada à nostalgia da partida da alma e seu desejo de regresso à origem. Ativado pela energia amorosamente ígnea e sabiamente luminosa do sol celestial, o coro cósmico do poema unifica as almas por sinergia que, em escalas de Pascal, enlaça desde os átomos até as entidades celestiais, sintonizando matéria e espírito; o corpo revive o ato criador na fagulha divina e o horizonte mítico torna-se concreto no ato ritual.³⁹⁹ Em termos de definição conceitual, este é o poema, dentre os selecionados, em que os dois termos, *raqs* e samá, estão ambos presentes e apresentados sob uma diferenciação semântica nítida.

Conforme se lê no gazal 621 – *Por que danço ao sol?*, a dança dos átomos ao sol realiza aquilo que nem o *refrão na veia* lograria: conectar os seres à dimensão pura e divina sem o intermédio da palavra ou da sonoridade, que carrega a nostalgia inerente à memória do pacto primordial. Pela experimentação direta da fagulha divina enquanto evidência da presença divina no átomo, o *dikr* dançado evoca a silenciosa e recíproca lembrança entre os átomos e Deus: *Então lembrai-vos de Mim, Eu Me lembrarei de vós* (C. 2:152). Essa forma especial de oração que se dá diretamente no *moinho do corpo*, como indica o 3º. verso, se converte na própria entrega ao amor – que na expressão de

³⁹⁸ PSEUDO-ARISTÓTELES, *op. cit.*, pp. 121-124.

³⁹⁹ Pensando-se a dança como rito no sentido dado por SACHS, 1937, pp. 226-7. Pelo termo “*jān-e jān*”, “Alma da alma”, talvez Rumi aluda ao trabalho de Owad Uddin Kermani (m. 1298), refugiado na Anatólia, autor de um masnavi místico intitulado *Jam-e Jam*. SCHIMMEL, 1993, p. 14

Gibran *vos mói até a extrema brancura, vos amassa até que vos torneis maleáveis*⁴⁰⁰ – ensinamento que Rumi obtivera de seu primeiro mestre, o próprio pai, para quem *Deus se experimenta através de todas as partículas do corpo* de modo quase imanente:

Obliterei a mim mesmo, despojando-me de todas as formas para que pudesse então ver a Deus. Disse a mim mesmo que apagaria Deus e O despojaría de todas as formas para vê-Lo e obter, de forma mais imediata, a Sua graça. Cantei “Deus!” E minha consciência se uniu a Ele e eu O vi em Seu elmo e atributos de perfeição. (...) Deus incitou-me com a seguinte ideia: “as quatro paredes do teu corpo e o espaço que o contém estão cientes de ti e vivem através de ti, mas não te veem. Embora não o vejam, nem de dentro nem de fora, ainda assim cada átomo seu é repleto da tua evidência. Do mesmo modo, tu não me verás dentro ou fora do mundo, mas os átomos do mundo todos têm algo Meu – mudança, transformação, calor, frio. Teus átomos prosperam através de Mim e encontram satisfação em Mim. Como podes não me enxergar?”⁴⁰¹

É evidente que Rumi, em contato com a obra teórica e a prática mística do pai, absorveu muito bem essa sua noção particular da atuação de Deus através do corpo e, como podemos perceber em seus poemas, refletiu e cultivou a experiência dessa “incorporação” cega da dança que revela a natureza teomórfica original do ser humano.⁴⁰²

Em todas essas evidências poéticas relacionadas à dança em Rumi, verificamos uma ampla noção sacra da dança que, prevista já no parentesco linguístico entre os termos *raqs* do árabe e *raqd* do hebraico e difundida entre os grupos religiosos identificados como antropomorfistas, foi apropriada de poetas como Attar, ou teóricos, especialmente Alghazali e o autor de *Bawāriq*, a qual esteve imersa em noções zoroastrianas, xamânicas, bizantinas e órfico-pitagóricas que se destilaram sob o filtro islâmico sufi. O mais

⁴⁰⁰ GIBRAN, 1976, p. 6.

⁴⁰¹ “I obliterate myself, stripping myself of all forms so that I could see God. I told myself I would obliterate God and strip God off all forms to see God and attain His blessings more immediately. I chanted “God” and my consciousness joined to God and I saw God, in the guise of this Godhead and the attributes of perfection. (...) God moved me with the thought that four walls of your body and the space that contains you are aware of you and live through you, but do not see you. Though they do not see you, neither from within nor from without, yet every atom of you is filled with the evidence of you. Likewise, you will not see Me within or without the world, but the atoms of the world all have something of Me – change, transformation, heat, cold. Your atoms thrive through Me and find joy in Me. How could you not see me?” Bahauddin (1:169; 1: 212-3) em LEWIS, 2008, p.41.

⁴⁰² ELIADE, 1984, p. 196.

relevante, contudo, é que o termo *raqs* ganhou um efeito metafórico e uma dignidade teologal inéditos em ambiente islâmico, visto que nas composições do *Divan-e Shams* o poeta subverte o sentido pejorativo, ainda legado sufi, e aprofunda seu sentido sagrado no *Masnavi* ao estabelecer, no formato alusivo do comentário poético, a interface dialogal com os demais autores do samá. Além do sofisticado silogismo e da possível e provável ressonância sincrética, a metáfora da dança em Rumi se distingue por provocar uma resposta gestáltica no ouvinte, pois sua estrutura simbólica se apoia em referentes mitopoéticos e efeitos lúdicos⁴⁰³ que dotam o poema de um fator dançável interativo. Capaz de burlar as convenções normativas e racionalizantes do discurso verbal, a metáfora da dança se configura em Rumi como recurso místico, dialógico e doutrinário a um só tempo. Traduzida, porém, pode perder facilmente o seu poder mágico.

⁴⁰³ Ideia já esboçada por nós em YUNIS, 2013, a partir da teoria lúdica de HUIZINGA, 1971.

CAPÍTULO V – Samatradução

Todo lo que tiene sonidos negros tiene duende

Provérbio gitano

Um dos entraves ao estudo da poesia mística no islã medieval e, consequentemente, à definição de parâmetros para sua tradução, é a polêmica má reputação dos poetas, feiticeiros que “falam do que não se faz” (C.26:226),⁴⁰⁴ das cantoras dançarinas que disparavam versos irônicos aos sisudos seguidores do profeta,⁴⁰⁵ e dos inúmeros compositores, condenados por suas habilidades cançãoeiras no desvio da fé.⁴⁰⁶ Desta estirpe parecem ter sido al-Mutanabbi e Abu Nuwas, os poetas árabes preferidos de Rumi⁴⁰⁷ que, não obstante sendo ele mesmo um poeta, teria afirmado certa vez não haver algo mais vexaminoso do que a poesia⁴⁰⁸, considerando os próprios versos tão efêmeros quanto o pão do Egito, feitos por demanda e para serem “consumidos frescos”.⁴⁰⁹ Porém, ainda que impelido somente por inspiração extática a recitar gazais, Rumi demonstrou profundo conhecimento das modernidades estéticas da ornamentação da época (*badīʿ*) e da arte de versificação árabe (*ʿarūd*) e persa (*atanin*), que explorou a ponto de queixar-se da entediante tarefa do ajuste métrico que deveria aplicar na revisão dos poemas após descer de seu prazeroso êxtase: *Este mufaeʿlatun faʿelatun acabou com a minha alma (...) não seria melhor me tornar ativo ao invés de ficar repetindo faʿelatun faʿelatu?*⁴¹⁰.

Ainda que para o sufi o significado último e único de tudo que existe seja a divindade, exteriorizar seus signos numa linguagem divinamente inspirada requer passar, igualmente, pelos elementos formais da composição poética que sinalizam o caminho do

⁴⁰⁴ Direcionada não tanto à poesia em si, mas, sobretudo, aos opositores do profeta. LAUDE, 2005, p. 47.

⁴⁰⁵ Pagando, por isso, com a própria vida, ver FARMER, 1929, p. 37.

⁴⁰⁶ ALGHAZALI, 1901, p. 246; FARMER, *idem*.

⁴⁰⁷ Shams teria chegado a proibi-lo de ler Mutanabbi durante o retiro. Iqbal, 1991, pp. 36-37.

⁴⁰⁸ RUMI, 1961, pg. 133.

⁴⁰⁹ RUMI, 1968, gazais 981 [Foruzanfar] ou 125 [Arberry], p. 146; e em RUMI, 1961, p. 133.

⁴¹⁰ “This *mofaʿelon faʿelatun* has killed my soul (...) Would not be better to become active (*faʿal*) instead of repeating *faʿelatun faʿelatun*?” em SCHIMMEL, 1993, pg. 42.

inefável – motivos, símbolos, recursos da metáfora, ritmo, musicalidade, sintaxe. Somente através da recitação é que a divisão existente entre o signo e a significação poética (*ma'nā*) volta então a se desintegrar dentro do ouvinte,⁴¹¹ cuja alma é lançada pela ascese imaginária do poeta.⁴¹²

Uma vez que a poesia de Rumi se guiava por um propósito compositivo (*ğarađ*) nitidamente místico, tornou-se imprescindível adotarmos o sublime como critério valorativo⁴¹³ das suas estratégias compositivas, replicadas no processo tradutório. Por outro lado, como se considerou a dança o elemento balizador da sua criação poética, nos orientamos tanto pela metaforização corporal quanto pelos princípios místicos da audição sufi para identificar fatores e imagens do movimento na composição poética e reconstituir a “viagem” interior que ela propiciaria no percurso palavra-movimento.

Tal trajeto não poderia ficar apartado, contudo, da via passado-presente pelo simples fato de que a nossa metodologia requeria não só a apreensão de recursos técnicos da época, mas do sentido contextual dos termos conforme seu uso nas fontes históricas consultadas. Se o percurso tradutório deve levar o leitor ao original,⁴¹⁴ ou, ao contrário, trazer o original ao leitor, problemática que também permeia a alteridade temporal e cultural do historiar, essa viagem ao estrangeiro e ao antigo não deveria consistir apenas num instrumento de autoconhecimento e autodescoberta, mas também em um modo de desvendar a dialética alteridade histórico-cultural que nos conecta.

Assim, a prática intuitiva da tradução imersa na concepção extática, no seu ir-e-vir temporal, também consistiu no poetizar e historiar simultâneos que deveriam respeitar ainda parâmetros outros de uma investigação, de qualquer modo, de natureza acadêmica, que se distinguem por seus respectivos processos e etapas.

⁴¹¹ NASR, 1987, pp. 88-90.

⁴¹² LAUDE, 2005; LEWISOHN, 1993.

⁴¹³ “En el tratado *De lo sublime*, escrito hace diecinueve siglos, su autor, Longino, valora el poema de acuerdo con el grado de éxtasis o elevación que sea capaz de generar en el espíritu del lector. Esta concepción, que adquirió gran celebridad a finales del siglo XVII, contribuyó a la formación de las doctrinas sobre el origen común de la poesía y de la religión”, segundo SANTIAGO, 1998, p. IX. Ver também os elementos formais do sublime, segundo HATZFELD, 1964, p. 41.

⁴¹⁴ STEINER, 2000, pp. 186-191.

Do poético, se buscou:

- 1) ler: investigar o sentido das palavras e identificar traços compositivos
- 2) atinar com o propósito (*ğarađ*) do poema
- 3) ouvir, identificar e recitar o ritmo
- 4) perceber o sentido coreológico do poema
- 5) lançar redes de significação – cronossemia e cliossemia
- 6) transgredir em projeção e divergência linguística, cultural, histórica
- 7) dançar em versos – recriação
- 8) Entrar em estado unitivo: nenhum elemento requer atenção racional deliberativa sobre qualquer aspecto da tradução; sentir a dança do poema; identificação autoral. Abre-se uma janela no horizonte interpretativo, encontra-se a referência e o fenômeno em comum, libera-se o fluxo de apropriação entre as culturas, línguas e épocas.

Quanto ao estudo histórico, se recorreu a:

- 1) contato com as fontes
- 2) contexto da discussão histórica do samá
- 3) foco na noção de dança
- 4) registro de reflexões sobre o processo tradutório e histórico
- 5) incorporação do poético na narrativa, quando possível

Essas duas frentes de trabalho refletem o modo em que se tentou organizar a recriação poética e a reconstrução histórica separadamente. No entanto, muitas vezes elas não eram independentes, e nem sempre se seguia essa sequência de etapas; os campos se fundiam e os procedimentos e perspectivas conflitavam, mesmo quando sustentados pelo mesmo princípio interpretativo. O trabalho histórico e o poético se interpenetraram e se abarcaram mutuamente, pode-se dizer, numa perspectiva historiográfica infusa. Uma vez que o método da samatradução se consolidou ao longo do processo e não configura como um sistema fechado, apresentamos a seguir, em tópicos destacados em negrito e itálico, os aspectos, procedimentos e recursos centrais do nosso processo tradutório, que versam sobre *Intenção & propósito*, *Dançar em versos*, *Ritmo*, *Symbolon*, *Registro linguístico*, *Lançar redes de significação*, *Transgredir* e *Minha samatradução*:

Intenção & Propósito. Ao mesmo tempo em que se procurou formular um procedimento tradutório harmônico ao fenômeno extático, adotou-se a perspectiva de Walter Benjamin para embasá-lo: um horizonte de confluência entre duas culturas, duas línguas e duas épocas, tendo em mente que os significados nunca são fixos e estão em constante fluxo. Se a nossa conduta historiográfica foi distinta desse mesmo autor,⁴¹⁵ seguimos a sua proposta tradutológica de estabelecer um horizonte de fusão poética criativa, onde trabalho, imagem e tom deveriam convergir numa mesma intenção.

Nesse horizonte, procuramos em cada poema o que entendemos serem a intenção e sentido originais no que respeita ao propósito compositivo (*ğaraḍ*) do poema, em suma, qual representação imaginativa (*taḥayīl*) o poeta pretendeu induzir no ouvinte. A forma imaginativa, em geral se opõe à intelectiva dentro da significação poética (*ma ‘ānī*);⁴¹⁶ contudo, ambas são conjugadas na estrutura silogística do *symbolon*, alusiva, metareferencial e metadiscursiva da poesia mística persa.

Lançamos mão de todos os recursos disponíveis, intelectivos ou intuitivos, abarcando conhecimentos teóricos e experienciais para dar voz ao poeta através de uma interpretação viva daquilo que em letra estaria morto: as palavras tendo a função dupla de reviver e transitar sentidos ou desfazê-los. Se na mística se busca a vertigem experiencial atravessando a palavra até o ponto em que esta deixar de significar qualquer coisa e chega ao limite do signo puro, a noção de alteridade linguístico-histórica que adotamos não se abstraiu de acompanhar a tendência de Rumi ao discurso negativo, já apontada por outros estudiosos que localizam em sua poesia o aspecto apofático e a chave do mistério na dissolução do traço intelectivo e tendência ao silêncio.⁴¹⁷ Especialmente levando-se em consideração que a estação do silêncio é da maior importância na mística sufi: é preciso purificar-se, manter-se receptivo e calar para ouvir, pois linguagem e

⁴¹⁵ BENJAMIN, 2000, pp. 15-22. Suzana Kampff Lages vê coincidir em Benjamin o tradutor e o historiador de modo linear, baseando-se na relação imagética entre passado e presente nele, em “O historiador como leitor e tradutor” In: SILVA, 2007, pp. 38-41. Porém, o conceito de imagem histórica em Benjamin nos parece muito complexo para sustentar essa tese, onde não se delimita claramente o vestígio do interpretativo.

⁴¹⁶ Ver fundamentos da *ma ‘ānī* em MEISAMI, 2003, p. 24. Michel Sleiman traduziu-a como “plano da significação do poema”. SLEIMAN, 2007, p.78.

⁴¹⁷ A invocação do silêncio seria um dos vestígios apofáticos na poesia de Rumi, segundo OLIVEIRA, 2006, p. 66 e p. 209.

silêncio têm o mesmo peso, mas funções opostas, ensina Qushayri: “aprenda o silêncio tal como aprendes a linguagem. Enquanto a palavra te guia, o silêncio te guarda”.⁴¹⁸

Mais do que o silêncio, cuja paradoxal invocação se dá no poeta pelo uso da própria palavra “silêncio” (*hamuš*), nos interessou perseguir o processo de extinção verbal que foi característico da metáfora da dança, por meio da qual a fragmentação entre pensar e sentir, ainda passíveis de verbalização, poderia ser superada na cognição conjunta de todas as faculdades no estado de plena atenção corporal. O progressivo aniquilamento do processo discursivo e a extinção apofática⁴¹⁹ do signo, especialmente provocados pelo traço mitopoético da metáfora persa da dança, que remetia sempre à sensação do movimento e à reinstalação, ao menos parcial, de uma ambiência coreográfica ou cosmocoreográfica⁴²⁰, fizeram recair nosso foco nos mecanismos de dissolução verbal e tendência implosiva da linguagem poética e exigiu, por vezes, um abandono radical da literalidade para reviver o sentido extático ou “coreográfico” do poema.

Dançar em versos consiste, do ponto de vista da inter-relação entre as linguagens da dança e da poesia, em refazer o trânsito entre ritmo e significação poética, que se entrelaçam para manifestar os atributos culturais, cósmicos ou divinos no microcosmo do poema. Sob o propósito místico, com efeito, o sentido das palavras poéticas se estabelece tão somente para ser dissolvido e, no seu vácuo, produzir uma força centrípeta que conduz, em sentido inverso, ao centro misterioso da sua origem criativa. O que antes Ezra Pound identificara como a dança do intelecto entre as palavras se converte, na poesia sufi,

⁴¹⁸ QUSHAYRI, 2007, p. 142.

⁴¹⁹ O paradoxo apofático “e contradições da linguagem apofática procedem logicamente de uma aporia da inefabilidade, o momento apofático da anarquia, — o afastamento da massa incandescente dentro da esfera iluminada — ocorre no momento de uma afirmação original de transcendência. De fato, o elemento catafático original na afirmação da transcendência (usar o nome X para afirmar que o estado X está acima de todos os nomes) é necessariamente o início da crítica apofática do nome. A afirmação da transcendência — quando tomada em toda a seriedade apofática — se volta sobre si mesma. O paradoxo da imanência e da transcendência, a coincidência de opostos, a substituição do objeto gramatical, todos estão violando a convenção lógica que funciona para delimitar as entidades. É quando a linguagem encontra a noção de ilimitado, que a lógica convencional, não logicamente, é transformada. Os paradoxos apofáticos são construídos sob a fundação de distinções lógicas convencionais, mais altamente se modifica a racionalidade do contexto catafático, mais bem-sucedido poderá ser o paradoxo apofático” OLIVEIRA, 2006, p. 67, baseando-se em Michaels Selles (*Mystical Language of the Unsay*) e Michel de Certeau (*Le fable mystique*).

⁴²⁰ A metáfora persa se torna interativa pela referencialidade mitopoética. MEISAMI, 2003, pp. 344 e 390. Muitas vezes remete à uma noção cosmológica da dança.

num turbilhão anímico que Patrick Laude definiu como a dança *circular* das palavras em torno do silêncio.⁴²¹

Nas culturas árabe e persa a relação de inspiração entre poesia, música e dança se assemelha ao triângulo criativo de Pound, porém, em correlação de forças inversa:⁴²² a dança segue a música e a música se pauta pela poesia, pois se concebe que os modos musicais nascem dos poéticos e a dança da audição musical. No entanto, a dança também gera ritmo poético⁴²³ e, na prática, podemos considerar a triangulação dinâmica e bidirecional entre as três linguagens performáticas.

Se na logopeia de Pound a dança consiste no recurso estético que articula imagem e música na movência do sentido poético,⁴²⁴ o giro místico das palavras em torno do silêncio seria um estágio posterior ao do efeito intelectual e emocional sobre o ouvinte. Trata-se do resultado da metabolização corporal que suspende a atribuição de sentido; um tipo de movimento interno que continua após o silêncio, tal como a energia que ainda se concentra e continua a ser emitida pelo dançarino ou sentida pela plateia mesmo após um gesto de paralização corporal. Enquanto a poesia estabelece forma e significação e a música conduz do concreto ao sutil, a dança, por sua impermanência e tensão características, oscila entre a fixação e a dissolução para produzir a vertigem, o arrebatamento estético, a perplexidade. Para que isso ocorra, a captação do sentido dançável da metáfora deve se dar através da sensação corporal do ouvinte que, estimulado pela musicalidade e inspirado nas imagens simbólicas do poema, imaginasse a si próprio

⁴²¹ “In this respect, poetry might be defined as a circle of words dancing around silence”, LAUDE, 2005, p. 74.

⁴²² A música começa a se atrofiar quando se afasta da dança e a poesia quando se afasta da música, triângulo cujo vértice principal parece ser a música, intermediando poesia e dança, segundo POUND, 2006, p.22.

⁴²³ Alguns historiadores da dança, da música e da poesia árabe e persa concordam que certos ritmos ao mesmo tempo poéticos, musicais e coreográficos nasceram dos passos de animais e das atividades cotidianas. Ver HENNI-CHEBRA e POCHÉ, 1996 e FARMER, 1929.

⁴²⁴ “The dance of intellect among words, that is to say, it employs words not only for their direct meaning, but it takes count in a special way of habits of usage, of the context we expect to find with the word, its usual concomitants, of known acceptances, and of ironical play. It holds the aesthetics content which is peculiarly the domain of verbal manifestation, and cannot possible to be contained in plastic or in music. It is the latest come, and perhaps, most tricky and undependable mode (...) Logopoeia does not translate; though the attitude of mind it expresses may pass through a paraphrase. Or one might say, you can not translate it ‘locally’, but having determined the original author’s state of mind, you may or may not be able to find a derivative or equivalent”, POUND, 1968, pg. 25.

em movimento; não se trata da imagem da dança observada de fora, num outro corpo, pois a referência coreográfica de Rumi é a da vivência tradicional, em que a espetacularização não é o propósito último.

Visto que a dança é uma arte corporal que desconhece a cisão absoluta entre obra e referente⁴²⁵, já que o corpo é simultaneamente suporte vivo natural e referente indissociável da experiência existencial, cultural e histórica do próprio dançarino, a mímese na dança, mais do que no artifício poético, revive e desvela o Real.⁴²⁶ Na poesia persa, tal indivisibilidade é transferida ao *symbolon*, que atrela a referência mitopoética da dança à função metafísica da metáfora de redescrição ontológica do Real⁴²⁷. Desse modo, tudo que denota o dançar gera a sensação coreográfica mesma *como em ato*,⁴²⁸ ativando reações metabólicas (fisiológicas) e sinérgicas na audiência, numa apreensão cognitiva global e não fracionada entre os planos mental, afetivo e sensorio.

Sob tal efeito, a palavra – de caráter já bastante aglutinante e polissêmico no persa – se torna fronteira entre sensação e entendimento para logo ser consumida pelo gesto, real ou imaginário, do ouvinte.⁴²⁹ É desse modo que Rumi faz “girar” letras e sons, inclusive de traços arquetípicos⁴³⁰, pois para além delas é outro o encanto que *move montanhas*.⁴³¹ No horizonte epifânico do mestre, o giro das palavras em torno do vazio silencioso não apenas *mimetiza* ou *simboliza*, de modo previsível, a rotação dos astros em

⁴²⁵ Ver sobre a representação artística e histórica da dança em LOPES y ROYO, 2008.

⁴²⁶ Sentido atribuído por Jean-Pierre Vernant à epopeia, em que “o poeta, inspirado pelas musas de quem é o profeta, não imita a realidade, ele a desvela (...) sua palavra não representa, ela torna o ser presente”. VERNANT, 1991, p. 92.

⁴²⁷ Identificamos na metáfora persa, conforme definida por MEISAMI, 2003, a função ontológica de redescrição do Real da metáfora viva de RICOEUR, 2005, pp. 60 e 230 em diante. Ver também o capítulo referente à poesia persa em nossa dissertação: YUNIS, 2013, pp. 49-63.

⁴²⁸ Ver RICOEUR, 2005 e a discussão pormenorizada no capítulo: YUNIS, *op. cit.*, pp.101-110.

⁴²⁹ A partir da teoria cognitiva Wilson e Gibbs, a conexão entre córtex motor e premotor permite que os estímulos imaginários resultem na exata reação fisiológica do corpo aos movimentos imaginados na audição do poema. GIBBS e WILSON, 2007.

⁴³⁰ Segundo o mestre sufi Shabistari, as vogais que compõe o sagrado Alcorão são elementos acidentais, enquanto as consoantes compõem a substância da mensagem nos versos e pausas, que são graus e níveis da criação. FAYEZ, 1978, p. 65.

⁴³¹ “Você vê o encanto de Jesus em letra e som; observa aquilo que, além deles, afasta a morte (...) Moisés vem da planície e, ao seu advento, o Monte Sinai dança [Tō mī-bīn ze āfsūn ‘īsī harf ū šūt / ān bebīn kez ūye garīzān gašt mūt (...) Chūn bar amād mūsī āz aqšāye dašt / kaveh tūr āz maqdemaš raqš gašt], Masnavi III: 4261, 4267.

torno do eu solar lírico, mas funde o plano mundano ao transcendente na realidade dançante de sua poesia, o que, no dizer de Alberto Fabio Ambrosio, “induz a uma metanoia, a fim de transformar o ouvinte em amante de Deus”.⁴³²

Ritmo, no sentido dançável, consiste na oposição entre movimento e pausa, com ou sem marcação percussiva, elementos que também estão na base do ritmo poético árabe, cujos pés métricos se baseiam na oposição fundamental entre moção (inércia) e pausa (quietude) que formam os três tipos de segmentos prosódicos: a “corda” (*sabab*) que distende o som, a *fāṣila*, um pouco mais longa e onde incidem as transformações, e a “estaca” (*watid*) que realiza a marcação enfática. De combinações possíveis entre *sabab* e *watid* em ciclos rítmicos realizáveis no árabe se geram os 16 metros (*baḥr*) principais, dos quais inúmeros padrões estróficos (*wazn*) são derivados na composição do verso (*bayt*), conforme o modelo de versificação árabe (*‘ilm al-‘arūḍ*).⁴³³

Pela raiz etimológica podemos vislumbrar a formulação metafórica do sistema métrico árabe: estacas e cordas que irão encampar ou cercar a tenda (*bayt*) do verso e também do poema como um todo, visto como uma casa com suas seções temáticas correspondendo aos cômodos.⁴³⁴ Pode-se dizer que o *bayt* regula o fluxo subjacente e ilimitado do *baḥr* que “*es lo que marca el cauce rítmico (baḥr, ‘río’, ‘corriente’) de todos los wazn*”⁴³⁵. Tal definição remete-nos também à sugestão etimológica de Benveniste para o termo “ritmo” que tem a “forma no instante em que é assumida por aquilo que é movediço, móvel, fluido”.⁴³⁶

⁴³² AMBROSIO, FEUILLEBOIS e ZARCONI, 2006, p.28.

⁴³³ O movimento prosódico se exprime naquele sistema em termos de inércia (*ḥarf*), continuidade (*ḥaraka*) e quietude (*sukūn*). Enquanto um *ḥarf* vocalizado pode corresponder à sílaba curta e um *ḥarf* seguido de uma pausa ou quietude (*sukūn*) corresponde extensionalmente a uma sílaba longa, existe também uma oposição entre essa realização silábica *fechada* e outra *aberta*, que seria o *ḥarf* seguido de uma dupla realização da quietude (*madd*), o que torna o sistema misto, extensional e qualitativo. SÁNCHEZ SANCHA, 1984-85, p. 57.

⁴³⁴ SLEIMAN, 2007, p.18.

⁴³⁵ SÁNCHEZ SANCHA, 1984-85, p. 123.

⁴³⁶ BENVENISTE, 1995, p. 367.

Na adaptação do *‘arūd* ao persa,⁴³⁷ que é uma língua indo-europeia tônica, se valorizou o padrão prosódico nativo e a sua correlação com o padrão musical⁴³⁸, identificando-se o metro poético por uma representação onomatopeica de sua sonoridade (*atanin*)⁴³⁹. Embora o ritmo seja considerado secundário à fluidez prosódica, à imagem e à significação na poesia persa,⁴⁴⁰ preservou-se o ideal árabe de que o significado emergja amalgamado à estrutura espacial e rítmica numa forma sígnica “ao mesmo tempo modelar e geratriz, na medida em que ampara e gera não só o significante e o significado, como igualmente *uma específica* estrutura: a da sintaxe do texto, que dispõe coesos significado e significante em determinada realização”.⁴⁴¹

Muitas vezes é pelo ritmo que se encontra o sentido do verso, visto que várias palavras compartilham da mesma grafia com realização fonológica diversa. Vogais curtas não são sinalizadas por diacríticos e as longas, embora grafadas, nem sempre

⁴³⁷ Devido à profunda diferença entre os sistemas prosódicos das duas línguas, discute-se a existência de metros persas nativos, de natureza acentual, que teriam se adaptado à marcação extensional do ritmo árabe, ver artigo online de Ashwini Deo e Paul Kiparsky (s/d) “Poetries in Contact: Arabic, Persian, and Urdu” em: <http://www.stanford.edu/~kiparsky/Papers/tartu.pdf> acessado em 18/09/2017.

⁴³⁸ HENY, 1981; AMOOZEGAR-FASSIE, 2008.

⁴³⁹ O *atanin* é definido na teoria musical dos IKHWAN AL-SAFA, 2010), e AL-FARABI, 1960, pois o ritmo poético da letra da canção deve coincidir com o ritmo de base das seções do *zarbi* (canto ou recital ritmado dentro da música) e *reng* (peça de dança) no *radīf* (suíte musical) persa. Ver os estudos que indicam a adaptação ao *‘arūd* do poema persa em MEISAMI, 2007, e da poesia ibérica andalusina em CORRIENTE, 1980. Adotamos o modelo de correspondência proposto por AMOOZEGAR-FASSIE, 2008, com referência na tabela de ciclos ritmos em SÁNCHEZ-SANCHA, 1984-85, que é o seguinte:

WS = fa‘ūlun = tanan tan (u--)

SW = fā‘ilun = tan tanan (-u-)

WSS = mafā‘ilun = tanan tan tan (u--)

SSW = mustafa‘ilun = tan tan tanan (- - u-)

SWS = fā‘ilātun = tan tanan tan (-u -)

WFs = mufā‘ilatun = tanan tananan (u -uu -)

FsW = mutafā‘ilun = tananan tanan (uu -u -)

SW’ = maf’ūlatū = tan tan tanta (- - - u)

Fs = *Fāṣila ṣagīrā*, ultralonga, com valor de duas sílabas longas ou 4 curtas. W’ = *Watid mafrūq*, forma estranha ao *‘arūd* árabe usada em limites e isomorfismo com realizações W’S, SW’S ou SSW’.

⁴⁴⁰ “according to the definition of the ancients a poetical composition is the offspring of imagination, acting also upon that of the hearer, no matter whether it be true or not, or convincing to every hearer or not, as for instance (...) to this definition later scholars have added measure and rhyme as of importance.” JAMI (1414-1492), 1887, p. 130.

⁴⁴¹ SLEIMAN, 2007, p. 30.

correspondem a sua longa extensão, como no árabe. Além disso há uma partícula conectiva propositiva, o *ezafê*, que tampouco se grava, embora estabeleça a sintaxe e o léxico, sendo deduzida a partir da realização vocálica que identifica o ritmo.

Na forma poética que ora traduzimos, o *gazal* persa, gênero lírico-musical que se consolidou por volta do século XII, encontramos em média 7 a 12 versos, com rima anáfora final e entre os hemistíquios de abertura, um verso de transição no centro espacial do poema e outro de saída, com assinatura ou dedicatória.⁴⁴² De estrutura derivada da casida árabe, suas seções temáticas são dispostas por contiguidade ou sobreposição imagética e, no caso específico do *gazal* místico, que funde e usa de forma ambígua os motivos báquicos e eróticos, há também correspondências simbólicas entre a forma e a disposição de elementos com aspectos de ordem cosmológica.⁴⁴³

Optamos por não transpor o padrão métrico da estrutura original, mas se tentou representar o fluxo rítmico num formato inspirado no modelo proposto por Michel Sleiman para a tradução do Corão, no qual espaçamentos e pausas são elementos norteadores da recitação.⁴⁴⁴ Os segmentos semânticos são concisos e se evitam as partículas conectivas e a pontuação, o que gera efeitos elípticos e explicita o traço apofático da presença-ausência que, sob o aspecto lúdico, compõem o fluxo rítmico da dança.⁴⁴⁵

Somente em relação ao *gazal* 621 – *Por que danço ao sol?* fizemos uma tentativa de versificação métrica, buscando uma aproximação retórico-formal com a redondilha ou o octossílabo, formas ligadas ao cancionero trovadoresco galego-português,⁴⁴⁶ tradição que pode ter traços comuns com o *gazal* persa pela influência árabe-andalusina.⁴⁴⁷ Do verso de abertura, *Dar tābeš-e hūršīdāš/ raqşam beh čeh mībāyad*, deduzimos o ritmo

⁴⁴² Ambos denominados tecnicamente de “transição”.

⁴⁴³ MEISAMI, 2003, pp 45-54 e 203-207.

⁴⁴⁴ SLEIMAN, 2008, pp 85-117.

⁴⁴⁵ As “estruturas lúdicas intemporais e onipresentes” tais como “golpe e contragolpe, ascensão e queda, pergunta e resposta, numa palavra, ritmo” têm sua origem “inseparavelmente ligada aos princípios da canção e da dança, os quais por sua vez fazem parte da imemorial função do jogo. Todas as qualidades da poesia reconhecidas como próprias, como a beleza, o caráter sagrado, a magia, são desde o início, abrangidas pela qualidade lúdica fundamental”, segundo HUIZINGA, 1971, p. 157. A dança seria a própria fonte originária do ritmo, conforme LA MERI, 1933, p. 21.

⁴⁴⁶ FALEIROS, 2012, p. 67 em diante e 87-92.

⁴⁴⁷ SCHACK apud SLEIMAN, 2000, pg. 30.

estrófico (*wazn*) do hemistíquio, um heptassilábico de fórmula mnemônica (*atanin*) *tan tanan tan tan tanan* correspondente ao *fā'ilātun fā'ilun* que, conforme o *‘arūd*, deriva do ritmo modular (*baḥr*) *ramal* (SWS SWS). Por catalexis de *sabab* final no último pé, o ritmo estrófico resultante é um tetrâmetro quaternário (SWS SW), cuja transposição extensional seria:

_ u _ _ / _ u _ _ / _ u _ _ / _ u _ _⁴⁴⁸

A marcação enfática (*watid*) corresponde à tônica e estabelece o seguinte padrão prosódico, no original:

Dar tābeš-e ḥūršīdaš raqṣam beh čeh mībāyad

Uma vez que não atingimos um resultado satisfatório (versão em anexo)⁴⁴⁹ e visto que o ritmo não se restringe à métrica silábica nem é prioritário sob o parâmetro compositivo persa, estabelecemos outra samatradução para este poema.

O fluxo rítmico também é afetado pela disposição espacial, como pudemos atestar com relação ao gazal 806, vertido em nossa primeira samatradução *Senhor que perfume!*, cuja disposição “líquida” verticaliza o verso para simular a fluidez da *água da vida* (alusão à palavra divina). A centralização do parágrafo faz convergir espacialmente imagens como as da lua, do tesouro e do núcleo, finalizado pela cruz ideogramática do verso final: o “O”, círculo e símbolo do “Uno” de onde parte e descende o “espírito” que cruza em retidão a palavra “manifesta”, composta por *man* (homem” em inglês, “eu” em persa) e “festa”, com uso simbólico do *alef* (Ā) ao centro para representar a unidade que cruza a multiplicidade. Esta última imagem pontuaria a referência cristã (Mateus 6:19–21e 13:44)⁴⁵⁰ do hadice *qudsi* “eu era um tesouro oculto, quis ser conhecido e criei o mundo”,⁴⁵¹ ao qual alude o poema. Porém a atomização do verso atrasa a audição, pois desentrelaça as unidades semântica, rítmica e prosódica que almejamos como marca da samatradução. Somente o verso de transição manteve a estrutura bipartida do hemistíquio:

⁴⁴⁸ Considere (–) longa e (u) curta

⁴⁴⁹ Versão metrificada do gazal 621 em *traduções Preliminares (literais)* em **Apêndices**.

⁴⁵⁰ Não ajunteis tesouros na terra, onde a traça e a ferrugem tudo consomem, e onde os ladrões minam e roubam. Mas ajuntai tesouros no céu, onde nem a traça nem a ferrugem consomem, e onde os ladrões não minam nem roubam. Porque onde estiver o vosso tesouro, estará também o vosso coração // Também o reino dos céus é semelhante a um tesouro escondido num campo, que um homem achou e escondeu; e, pelo gozo dele, vai, vende tudo quanto tem, e compra aquele campo.

⁴⁵¹ BARTHOLO, 2002.

Do passo celestial vem a Paz. Do mar [*baħr*, ritmo métrico], fábulas ondinas.

O contraste e a oposição entre a paz celestial e a onda fantasiosa foi marcado para enfatizar seu caráter alusivo aos próprios padrões cósmicos da composição poética, sujeita às mutações, instabilidade e impermanência próprias da condição sublunar. A opção pela verticalização imagética do poema denunciava uma tendência visual de fundo cultural de nossa parte, em contraste com a tônica oral daquela poesia, cuja disposição especial dos elementos é estruturante simbólico, motivo pelo qual passamos a priorizar a apresentação dos gazais num formato cuja estrutura estrófica se assemelha ao original.

Symbolon é o recurso que dota de tridimensionalidade e interatividade a dimensão metafórica da poesia persa. No caso da metáfora da dança em Rumi, os argumentos silogísticos se aderem às imagens mitopoéticas atreladas espacialmente ao ritmo por meio de figuras de linguagem dispersivas, que dissolvem ou desestabilizam o que é fixo.⁴⁵² Dentre as técnicas místicas usuais, se estabelecem os paralelismos através de rimas epanáfora (inicial) e anáfora (final), epanalépsis (repetição interna), catáfora (pergunta e resposta ou reiteração), e a ênfase por meio de antíteses ou a gradação catalográfica de temas e imagens simbólicas. Ou elementos sinfônicos, como as aliteraões, combinados com figuras que afastam o sentido semântico do som ou do signo, como a sinestesia, a paronomásia (sons parecidos para significados diferentes), a silepse (subentendimento) e a elipse (omissão) que na teoria persa são englobadas por uma técnica específica denominada *īhām* (ambiguidade). Assim, a construção simbólica adquire um caráter mutante, pois o paralelismo das imagens produz desvios e desestabilização semântica, a repetição rítmica anula a sensação temporal e os jogos sonoros rompem com a linearidade discursiva, abrindo a atenção do ouvinte para novos sentidos e liberando os obstáculos linguísticos verbais que impedem o conhecimento do Incognoscível.⁴⁵³

A alusividade ao movimento corporal por meio de imagens de uso mitopoético compartilhado com as tradições coreográficas transfere a referência da imagem para o

⁴⁵² Ver MEISAMI, 2003, p. 253-282; FAYEZ, 1978, p. 67- 76.

⁴⁵³ “Conviene alabar la negación de modo muy diferente e la afirmación. Afirmar es ir poniendo cosas a partir de los principios bajando por los medios y llegar hasta los últimos extremos. La negación, en cambio, es ir quitándolas desde los últimos extremos y subir a los principios. Quitamos todo aquello que impede conocer desnudamente al Incognoscible (MT II)”. PSEUDO-DIONÍSIO, 2002, p. XLIV.

corpo. Por outro lado, o *symbolon* também abarca a correlação analógica e arquetípica entre macro e microcosmo nos elementos da significação poética, por serem traços típicos do pensar medieval e islâmico que,⁴⁵⁴ em termos de linguagem, permite reduzir o poema ao verso, o verso à palavra (signo do atributo), a palavra à letra e a letra à sua essência indivisível, cuja contraparte fica registrada na tábua divina “sobre a qual a eterna e incriada palavra de Deus, é escrita”.⁴⁵⁵ Assim, a parte sempre representa o todo: um passo de dança representa todos os passos; uma dança, todas as formas de danças e também a Dança, no sentido ontológico.

Nesse aspecto, a tradução revista e corrigida⁴⁵⁶ do gazal 2131 – *Deixa de jogo amante* buscou combinar a síntese semântica com uma sintaxe enxuta na disposição original de modo a evidenciar o laço entre a disposição espacial e rítmica e a significação. Com essa técnica reforça-se o efeito enfático e o poder hipnótico da rima anáfora em refrão (*radīf*) que compõe o eixo metafórico do poema, cujo estrutura simbólica arquetípica se configura na forma de uma espiral, conforme a nossa representação imaginativa do poema, explorada em estudo anterior.⁴⁵⁷ Cotejando nossa versão com as de José Jorge de Carvalho e de Franklin Lewis, notamos diferenças em relação a essa marca textual.

Lewis aplica o *radīf* em alguns versos, especialmente o primeiro (*Make yourself a moth, a moth*), o terceiro (*Then fill up like a chalice, like a chalice*) e o quinto (*mother pearl, that precious pearl*), alternados por versos sem repetição, como o segundo (*Then*

⁴⁵⁴ MEISAMI, 2003.

⁴⁵⁵ MURATA, 2005, p. 17.

⁴⁵⁶ A alteração significativa incidiu no 10º verso, que havíamos apresentado do seguinte modo: “O Senhor do eleito dota de luz a árvore de oração/não és inferior à madeira, árvore torna-te, árvore torna-te”, YUNIS, 2013, p.87. No lugar de “pilar” e de “compassivo” (*ḥanāheh*) havíamos utilizado a palavra “árvore” por associação ao cipreste interior e à árvore da vida, enfatizando o traço pré-islâmico da imagem coreográfica do cipreste; desconsiderando a simbologia islâmica do pilar descrita no *Masnavi*: “The moaning pillar was complaining of separation from the Prophet, just as rational beings. //The Prophet said, “O pillar, what do you want?” It said, “My soul is turned to blood because of parting from you // I was your support: you have run away from me: you have devised a place to lean against upon the pulpit.”// “Do you desire,” said he, “to be made a date-palm, the people of the East and the West shall gather fruit from you? // Or that He should make you a cypress in yonder world, so that you will remain everlastingly fresh and flourishing?”//It replied, “I desire the life that is enduring for ever.”Listen, O heedless one! Do not be you less than a piece of wood! // He buried that pillar in the earth, that it may be raised from the dead, like mankind, on the day of Resurrection.”RUMI, *Masnavi* I. 2113-2119.

⁴⁵⁷Sobre a metáfora persa e a análise do poema *parvāneh šō* ver YUNIS, 2013, pp.49-63 e 86-100.

come stand here under one roof, beneath the same roof, and live among the lovers), ou sem rima e com ênfase na polissemia, como o sétimo (*Be a nest, make a home*) e o oitavo (*Be a leader, stand in front*).⁴⁵⁸ A incongruência formal é menos sentida na retradução de José Jorge de Carvalho que, à exceção dos versos quarto (embriaga-te, sê vinho!), quinto (limpa teu corpo, limpa teu coração!) e décimo primeiro (Se ela solta os cabelos, torna-te pente!), em geral segue a fórmula de abertura (tornai-vos pássaros, sede pássaros!).⁴⁵⁹

Apesar de alguns tradutores de poesia mística preterirem os elementos formais, nesse caso observamos que a persistência do refrão segue ecoando, de modo menos evidente em Lewis e mais marcado em Carvalho, como um forte indício da sua relevância para o propósito original do poema, daí nos atermos cuidadosamente a ele em nossa samatradução e destacá-lo em escala de cinza, sugerindo um eco.

Registro linguístico nos pareceu um dos aspectos mais delicados do processo tradutório pois seu critério depende, nesse caso, tanto da noção cognitiva⁴⁶⁰ sufi em geral quanto da ambiência histórica da produção poética de Rumi, em particular. Convém assumir que o contexto cognitivo ou psicológico do passado também é forjado em boa medida pelo modo como abordamos os documentos que dele nos informam. Embora exista na investigação histórica a necessidade de certo rigor com relação à fidelidade textual, a atualização do sentido místico do poema esbarrou no problema do registro da linguagem e a tarefa se tornou ainda mais complexa em face dos escassos indícios teóricos e dos insuficientes vestígios concretos da atividade da dança para se poder defini-la.

Em termos gerais, o registro também implica uma interpretação do passado. Se usar termos contemporâneos inexistentes no contexto original – por exemplo, traduzir “possuído pelo demônio” por “desequilibrado mental” – ou, inversamente, falsear a linguagem utilizando termos antiquados, levam ao anacronismo,⁴⁶¹ o cuidado com a opção estilística não garante a sua apropriação histórica. Não se trata de simplesmente considerar se o tradutor deve recriar a sensação da época para o leitor contemporâneo ou,

⁴⁵⁸ Tradução de Franklin Lewis, publicado pela primeira vez na edição de 2000 em *Rumi: Past and Present, East and West*. Ver LEWIS, 2008, pp. 385-88.

⁴⁵⁹ Chamando-nos a atenção somente a omissão inteira do 10º verso nessa tradução, referente ao pilar das orações. Ver RUMI, 2013, pp. 115-117, tradução de José Jorge de Carvalho.

⁴⁶⁰ Critério tradutório indicado por GUT, 2000, pp. 376-396.

⁴⁶¹ NIDA, 2000, pp. 126-140.

inversamente, modernizar o texto,⁴⁶² mas observar como diferentes interpretações históricas implicam diferentes critérios linguísticos.

Pensemos, por exemplo, no seguinte: verter o persa clássico de Rumi para o português arcaico corresponderia a uma “fidelidade histórica”? Para simular o ambiente intercultural árabe-persa, seria apropriado traduzir termos árabes no espanhol antigo? Ou os termos gregos em latim, como arriscou Nicholson? Ou seria preferível “modernizar” e traduzi-los em inglês? Não há correspondência ou equivalência de antiguidade entre português e persa justamente porque seus contextos históricos de emergência, formulação e institucionalização são completamente díspares e afastados no tempo. Numa palavra, que quase define o histórico, são singulares. Assim sendo, qualquer tipo de registro apenas revela o viés interpretativo e comparativo do traduzir ou do historiografar.

Na nossa abordagem histórico-cultural não presumimos objetividade, libertação ideológica ou confluência objetiva entre consciência e verdade, pois consideramos que mesmo a captura da imagem ou reminiscência histórica “tal como relampejou no instante de um perigo”⁴⁶³ é muito relativa. No lugar de “acertar” termos, miramos e marcamos nossas possibilidades interpretativas, especialmente na tradução poética, para a qual propomos estabelecer redes de significação temporal construídas a partir de duas práticas que ora denominamos de cliossemia e cronossemia. A primeira é interpretativa, enquanto a segunda considera somente uma identificação cronológica.

Lançar redes de significação vai além do registro linguístico e envolve também o problema da temporalidade que, como advertiu o historiador Fernando Braudel, é intrínseco à epistemologia histórica.⁴⁶⁴ Supomos que a tradução de um poema, assim como de uma fonte histórica qualquer, deva conservar ao máximo as diversas camadas de sentido e conexões que certos termos estabelecem com estruturas epocais diversas. Se a historicidade tem a ver com marcas historiográficas relativas ao texto fonte e à sua tradução, cada texto guarda ainda redes ou emaranhados de termos-tempo que abrem conexões com outras épocas e tradições e que são facilmente destruídos na escavação do sítio textual operada pela tradução.

⁴⁶² BRISSET, 2000, pp. 343-375.

⁴⁶³ BENJAMIN, 1987, p. 222-232.

⁴⁶⁴ BRAUDEL, 1990, pp. 7- 39.

Essas redes temporais podem ser pensadas de forma diacrônica, isto é, pelo contexto histórico imediato da produção do texto, onde a cronossemia textual aparece na pluralidade de marcas e vozes de personagens, eventos, cenas e narrativas implícitas que, articulados pelo fator tempo da significação poética são frequentes, por exemplo, nos épicos e nas casidas (do árabe, *qaṣida*), repletos de referências históricas. Tal como as alusões metaliterárias – por exemplo, os pássaros em guarda à porta do coração, no gazal 196 (*Sacode os cachos da cabeleira*), em alusão à alma de Hakim Sanai de Gazna⁴⁶⁵ e ao *sīmurḡ* de Attar⁴⁶⁶ – comentários e citações podem e devem também ser considerados historicamente constitutivos dessa rede semântico-histórica. Especialmente no caso dos próprios termos *samá* e *raqs*, que revelam traços ambivalentes da história cultural árabe: o primeiro, através do vínculo com a tradição islâmica, e o segundo, com suas referências pré-islâmicas e origem nas outras línguas e culturas semíticas aparentadas.

Por outro lado, o tradutor que identifica influências e relações histórico-culturais muitas vezes as evidencia por meio da utilização intencional de determinadas escolhas semânticas que também exprimem sua própria interpretação historiográfica, onde ele, e não o texto, estabelece ou marca as relações históricas. É o que fazemos por meio dos termos em itálico nas samatraduções, através dos quais estabelecemos a conexão da poesia sufi com outras tradições culturais e correntes místicas que presumimos pertinente ressaltar. Esse tipo de conexão, que podemos nomear de cliossemia, indica nexos interpretativos a elos históricos de natureza temporal variada: eventual, cíclica ou estrutural, de curta, média ou longa duração, e ainda de caráter hierohistórico.⁴⁶⁷

Com tal nomenclatura cunhamos esse procedimento tradutório que pende entre o histórico e o poético e que propomos a fim de tornar consciente e intencional, no sentido hermenêutico, o que já aparece de forma menos sistematizada em traduções do tipo, como a de Leonard Lewisohn, que destaca em itálico termos latinos para verter intelecto, espírito, faculdade estimativa e arcano num gazal de Rumi – “don’t ask about reality, for

⁴⁶⁵ “A Alma, um dos soldados em guarda à Sua porta”. SANAI, 1910, pg. 32.

⁴⁶⁶ Os *sī-* (30) *murg* (pássaros) que atravessam os sete vales de provação em *A linguagem dos pássaros*, ATTAR, 1991.

⁴⁶⁷ A partir de seus estudos sobre a mística islâmica, Henry Corbin notou que a alma vive a experiência simbólica num tempo paralelo. Denominou de *Hierohistórica* a temporalidade da atualização de determinados símbolos religiosos, cujo sentido original se manteria latente até ser recolocado em evidência. LORY; VIELLARD-BARON, 2000, pp. 25-37.

intellectus and *spiritus* are stoned, the *vis aestimativa* intoxicated, the heart's *arcanum drunk*”⁴⁶⁸ – e vincula, desse modo, a poética de Rumi com a tradição escolástica; talvez por ser mais conhecida no meio Ocidental.

No nosso caso, vinculamos a poesia de Rumi às tradições gnósticas platônico-pagãs e ao cristianismo primitivo para enfatizar que elas permeiam a sua noção de corporalidade e sacralidade na dança, por meio dos termos cliossêmicos a seguir:

No gazal 189 – *Dançai ramagens, é primavera!*, fizemos três marcas cliossêmica:

Rei-Sol foi o termo que aplicamos para aludir ao rei Luis IV da França, figura ícone da história da dança ocidental que prefigurou o balé clássico, cuja dança de corte simulava a rotação dos astros em torno dele, monarca absoluto, representando assim o centro do universo naquela visão heliocêntrica.⁴⁶⁹ Sugerimos com isso uma simbologia compartilhada e possível origem comum na chorostasia. O epíteto *Sol* também se refere a Ahura-Mazda, divindade persa protomonoteísta e pré-islâmica associada ao fogo celebrada no equinócio de primavera, no início do ano astrológico persa (*nōrūz*), com danças em torno de fogueiras feitas com a madeira da faia (*zān*), termo que substituímos por “palha”, enfatizando a oposição entre o valor espiritual do rei e a obsolência da matéria que queima.

Eidolon errante aparece para substituir a expressão idiomática “meu ídolo andante” (*botam pyādeh*), expressão que indica a forma ou atitude do corpo que, sob efeito da embriaguez, não obedece aos comandos da mente, definição similar a dos “eidolons” de Walt Whitman.⁴⁷⁰

Graal é um termo derivado da imagem hermética da cratera, que também marcou a configuração cristã do cálice sagrado e que utilizamos para substituir a taça de vinho a

⁴⁶⁸ Gazal 390:41,42, *Kulliyat-e Shams* apud Sitayishgar, *Rubab-i Rumi*, por LEWISONH, 2014, p. 77. Que pode ser re(re)traduzido: “não pergunte sobre a realidade, pois intelecto e espírito estão *chapados*, a via estimativa intoxicada, o arcano do coração bêbado”.

⁴⁶⁹ BOURCIER, 2001.

⁴⁷⁰ Sobre a oposição *shah-nar* (rei-macho) e *zan*, sugerimos ver a questão do gênero em Rumi em NAFICY, 1990. A definição de Whitman para o termo arcaico de origem grega *eidolon* se assemelha à noção persa do “ídolo” enquanto corpo sem domínio próprio: forma vazia, simulacro, seja feito de matéria ou de espírito. Ver poema “Eidolons” em WHITMAN, 2006, pp. 6-8.

fim de enfatizar essa possível influência hermética, condizente com a associação entre dança, gnose e união que conduz, no poema, ao saber divino.⁴⁷¹

No gazal 1077 – *Amor, que perfume inebriante!* aplicamos o termo latino *anima* no sentido que lhe foi conferido pelo psicanalista suíço Carl Jung para definir a dimensão passiva e feminina da alma, em oposição à dimensão ativa e masculina, que ele denominou *animus*. Tal denominação provém da sua definição de *psiquê*, representada muitas vezes por uma forma esférica que engloba as diversas instâncias da consciência, da memória, da afetividade, do raciocínio e dos instintos, que foi baseada em estudos de alquimia nos quais o psicanalista teve acesso à uma noção arquetípica similar, também comum aos pensadores orientais.⁴⁷²

No gazal 1422 – *Com os peregrinos giro*, o termo *ouroboros*, antigo signo da eternidade representado pela imagem da serpente que engole o próprio rabo, substituiu a cauda da serpente no verso 4º. do gazal 1422 para reforçar a imagem do giro como signo da vitória sobre si mesmo e explicitar a influência da ciência alquímica no pensamento de Rumi. A serpente sobre o tesouro ainda nos remeteu ao *Hino da pérola* (século X), poema anônimo siríaco de tradição gnóstica que conta a história de um príncipe recém-nascido, enviado ao Egito para resgatar uma pérola, signo da sua origem divina, guardada por uma serpente.⁴⁷³

Enquanto os termos cronossêmicos buscam respeitar e se aproximar ou aprofundar o seu sentido original, os termos cliossêmicos são resultado de uma reflexão mais livre e criativa dos vínculos historiográficos que a tradução possibilita e algumas outras opções semânticas e de registro consistem em transgressões intencionais, que tornam evidente e

⁴⁷¹ A lenda do graal foi elaborada na Europa do século XII e fixada no *Parzival* de Wolfram Von Eschenbach. Conforme os estudos de H e R. Kahane, a origem etimológica do termo *graal* está no grego *krater* (Κρατήρας) e sua imagem no *Corpus Hermeticum* V: [Deus] pretendeu que o intelecto fosse dado às almas como um prêmio que quisesse conquistar – (4) E onde ele colocou? – Encheu uma grande cratera que havia enviado à terra e ordenou a um arauto que proclamasse ao coração dos homens estas palavras: “mergulha-te, tu que o podes, nesta cratera, tu que crês que subirás para Aquele que enviou à terra a cratera, tu que sabes porque vieste a ser”. É dito que al-Kindi relata ter conhecido um texto com essas características ao qual ele e os demais filósofos não deram maior interesse. TRIMESGISTOS, [s.d], pp. 26-27.

⁴⁷² Ver o estudo de Marie-Louise Von Franz, que foi sua discípula e publicou um pequeno livro em que fala das fontes orientais e ocidentais da alquimia estudada por Jung, VON FRANZ, 1988.

⁴⁷³ *HINO À PEROLA*, anônimo, século X, 2006, pp. 49-81.

consciente o que acreditamos ocorrer de qualquer forma, tanto na apreensão poética quanto na histórica.

Transgredir está no horizonte de qualquer tradução histórica e mais ainda na mística. Hans Vermeer propõe que a tradução se guie por um escopo explícito advertindo que “quem traduz se compromete a fazê-lo por escolha deliberada (eu excluo a possibilidade de traduzir sob hipnose) ou porque lhe foi requerido”.⁴⁷⁴ Nosso escopo seria, logo, o de compartilhar algo do êxtase tradutório da poesia de Rumi, mas ao afinar a palavra escrita com a língua do coração, precisamos atualizar o signo místico. Não se trata de justificar aqui qualquer escolha como vazão à fala divina, mas não excluimos, nesse sentido, a possibilidade de escrever sob estados diferenciados de consciência, sobretudo nas escolhas semânticas que pareciam impor-se, evocando poderosamente a si mesmas. A necessidade inexplicável de utilizar certos termos foi um parâmetro válido para nossas escolhas, pois nos manteve sensível ao processo de resignificação e atualização histórica também do símbolo; procedimento que, inclusive sob o risco de anacronismo, determinou a marca autoral da transcrição,⁴⁷⁵ ainda que “entendamos essa marca como, no mínimo, o indicativo de uma intersubjetividade que liga o tradutor à comunidade cultural a que pertence”.⁴⁷⁶

Assim, por exemplo, no gazal 1077 – *Amor que perfume inebriante!*, o “jardim” foi vertido por “floresta”, mesmo sabendo-se que no medievo a floresta era o lugar da selvageria e não da harmonia, o oposto, portanto, do que se entendia por jardim. Porém, hoje em dia “floresta” remete com mais vigor ao sentido erótico e vertiginoso do assombro extático do que a palavra “jardim” que, para o leitor brasileiro do século XXI, jamais evocaria o jardim exuberante e magnífico de Xiraz com suas frondosas copas, indicando antes qualquer canteiro caseiro ou público de arbustos médios. Tampouco se aceitou o termo “parque” por trazer à mente imediatamente os parques urbanos como o

⁴⁷⁴ “Someone who translate undertakes to do as a matter of deliberate choice (I exclude the possibility of translating under hypnosis) or because he is required to do so.” VERMEER, 2000, p. 229.

⁴⁷⁵ Transcrição no sentido formulado por Haroldo de Campos, enquanto análise e crítica; decomposição e recriação sem descuido da dimensão sígnica. CAMPOS, 2010.

⁴⁷⁶ SLEIMAN, 2000, p. 141.

do Ibirapuera em São Paulo, ambiente muito contrastante com o arquétipo sagrado do jardim islâmico, em que natureza e alma se encontram interpenetrados.

No gazal 196 – *Sacode os cachos da cabeleira*, o âmbito sagrado do *jardim* é explorado no original por meio de diversas variantes: “jardim perfumado” (*būstān*, 5º verso); “jardim perfumante” (*bāš būyē*, 6º verso); “jardim de frutos perfumados” (*bustān*, derivado de *bāgstā*, pomar, 7º verso) e “jardim paradisíaco” (*bāg*, 9º verso) que Arberry traduz por “pomar” (*orchard*)⁴⁷⁷. A conversa interior com Deus faz parte da situação contemplativa no jardim da alma,⁴⁷⁸ onde o intelecto universal (*ravān*, coletivo de espírito, *rūh*)⁴⁷⁹ preenche a mente, designada em persa por *sar* e vertida por Arberry, mesmo sem o artigo *al*, como sendo *as-sirr*, do árabe “mistério”.⁴⁸⁰ Vertemos o jardim por *horto* em referência ao Horto das Oliveiras, onde Jesus muitas vezes conversava com Deus no seu íntimo, enfatizando o traço inter-religioso.

No gazal 189 – *Dançai ramagens, é primavera!*, se desloca a anáfora para a epanáfora, invertendo a ordem dos hemistíquios e alterando a subordinação das frases para manter a fluidez prosódica e a coerência sintática. Se adota no português a terceira pessoa do plural para emular o sujeito indeterminado da linguagem religiosa e mística, sugerindo uma similaridade com os Salmos 149:3 e 150:4 de David: *Louvai o Seu nome com danças, o tamborim e a harpa. Louvai-O com instrumentos de cordas e sopra*.

Para o gazal 806, temos duas samatraduções *Senhor que aroma é esse?* e *Senhor, que perfume!*. Na segunda, vertemos o termo *rūzeh*, que tem duplo sentido de prado ou homilia, por *catequese* em referência à nosso histórico religioso da conversão indígena, que os malinches da fronteira Sul entre Chile e Argentina definem num ditado: “Cuándo vinieron, ellos tenían la Biblia y nosotros teníamos la Tierra. Y nos dijeron, cierren los

477

در سر خود روان شد بستان و با تو گوید در سر خود روان شو تا جان رسد روان را

“The orchard, departed into its secret heart, is speaking to you; do you departed into in your own secret, that life may come to your soul”. Trata-se do sétimo verso, em nossa transliteração e tradução literal:

Dar sar hūd ravān šavad bastān ō bā tō gūyad dar sar hūd ravān šō tā jān resid ravān rā

[Na própria cabeça flui o jardim e a te dizer flua, até a vida atingir a espiritualidade]

⁴⁷⁸ Pode ser citação alusiva ao *Jardim velado da verdade*, *The enclosed Garden of the Truth* (*Hadīqatu’ Al-Haqīqat*), de SANAI, 1910.

⁴⁷⁹ “روان *rawān*: Life, soul, spirit; the reasonable soul; the heart; (part. of *rawīdan* or *raftan*) going, passing; brisk, active (sale); mounted, riding; running; flowing, fluid; lawful, proper; text; reading; forthwith, immediately” em CPED, p. 590.

⁴⁸⁰ Ver QUSHAYRI, 2007, p. 110.

ojos y recién. Cuando abrimos los ojos, nosotros teníamos la Biblia y ellos tenían la Tierra”. Demos esse sentido à terra natal (*waṭan*), embora devêssemos estipular o referencial islâmico na abertura do poema.

Para o gazal 1295 também apresentamos duas samatraduções: *Ouve o jardim no cipreste da alma* e *Vem, entra na alma*. Isso nos permitiu explorar separadamente os dois sentidos principais do termo samá: no primeiro, o ato de ouvir, no segundo, o caráter coletivo do ritual místico, e cuja polissemia do termo samá evidenciamos com as expressões “festim divino”, “recital místico”, “ópera” e “coro cósmico”; este último pela etimologia (do grego *χορός*, chorus), que permite enfatizar o vínculo do sirtô grego com o *devran* sufi. Também foi possível explicitar a distinção semântica e conceitual dos termos “audição” e “dança” que existe originalmente no poema, mas fica dissolvida em retraduições, como esta de José Jorge de Carvalho:

Vem, vem, tu que és a alma
Da alma da alma do giro!
Vem, cipreste mais alto
Do jardim florido do giro.⁴⁸¹

“Dança” e “audição” são subentendidas aqui pelo termo “giro” que tende a “traduzir” simbolicamente tudo o que envolve o ritual do samá, procedimento assimilatório que decorre do empréstimo metafórico herdado das vertentes tradutórias europeias. Pois, conforme discutimos, ao intercambiarem *raqs* e *samāʿ*, os tradutores diretos ignoraram formas verbais específicas do poeta para os atos de dançar (*raqṣīdan*), dar passos (*pāye kūbīdan*) e girar (*gardīdan*) etc., que se reproduz nas retraduições.

Na samatradução *Vem, entra na alma* mantivemos um “erro” de tradução que também marca o processo tradutório, evidenciando o peso dos deslocamentos semânticos em face da literalidade exigida em textos sagrados ou históricos. No 7º verso do original nos deparamos com o estranho termo persa *Vīst*, para o qual havíamos encontrado como significado possível o nome de um vilarejo medieval produtor de vinho, nos confins de uma província iraniana. Manter a denominação específica para fins históricos tornava

⁴⁸¹ RUMI, 2013, pp. 146-147. José Jorge de Carvalho também recorre a imagens, talvez emprestadas do cotejamento, que se desviam bastante do sentido original, no 2º verso (*E quando as asas das mariposas/ abrem-se ao brilho do sol*) e no 9º (*Vem, não houve nem haverá jamais alguém como tu, vem e faz dos teus olhos o olho desejante do giro*), além da omissão, talvez opcional, do verso de saída.

inviável uma samatradução livre de exotismos, daí vertermos por “vinha” a fim de manter a simultânea e equilibrada preservação de elementos literais/formais e criativos aconselhada por Jakobson⁴⁸² que, nas palavras de Mário Laranjeira, são as marcas textuais fundamentais da significância do poema.⁴⁸³ Porém, descobrimos em adiantado processo de recriação poética que *vīst* era uma abreviação de *ū ast*: “[que] Dele é”, que vertemos por “Intangível”, seguindo a noção teológica negativa. Mantivemos, contudo, na outra versão o termo “vinha”, grifado em itálico-negrito, marcando o desvio tradutório que foi igualmente válido na busca do sentido, recriado como metáfora da própria divindade.

A licença poética, no caso, se inspira no paradoxo apofático pressuposto pela linguagem mística que, como sugerem os versos 4 e 5 desse mesmo poema, “faz de dois discursos um único e mesmo”.⁴⁸⁴ Assim, aproveito para agradecer e honrar os mestres no verso de saída de *Vem, entra na alma*, em que o vinho está para a mística de Rumi como o pão para o amor de Gibran Khalil Gibran: pão e vinho do banquete divino. Hafez, o narguilé, e o Hafez com seu narguilé, dedicado ao professor Michel Sleiman por seu poema inédito “Um Shams para Hafez”. Assino *Jonas*, o espírito no ventre do peixe, signo do corpo mergulhado no oceano da existência, em referência a mim mesma, Yunis⁴⁸⁵, na samatradução.

Minha samatradução se produziu por uma inspiração extática que me é culturalmente mais próxima e familiar: *el duende* gitano que existe em “todo lo que tiene sonidos negros (...) raíces que se clavan en el limo que todos conocemos, que todos ignoramos, pero de donde nos llega lo que es substancialmente el arte”.⁴⁸⁶ Se anjo e musa vêm de fora, o duende sobe pela planta dos pés e emerge das profundezas do ser sem outro mapa ou exercício que a música, a dança e a poesia falada, “ya que éstas necesitan de un cuerpo vivo que interprete, porque son formas que nacen y mueren de modo perpetuo y alcan sus contornos sobre un presente exacto” no círculo de fogo do tempo.

Rumi, que à primeira vista nada tem a ver com o *duende gitano*, reconheceu na alma humana um ponto enigmático que nenhum anjo, demônio ou *djinn* possuem e

⁴⁸² JAKOBSON, 1971, pp. 63-72.

⁴⁸³ LARANJEIRA, 2003; FALEIROS, 2012.

⁴⁸⁴ SANAI, 1910, p. 34.

⁴⁸⁵ O sobrenome “Yunis” em árabe corresponde ao “Jonas” em grego.

⁴⁸⁶ LORCA, 1984, p. 91.

através do qual a liberdade e o impulso tornam-se uma só força criativa⁴⁸⁷. Traduzi-lo é pisotear toda ilusão de permanência; dançar no sangue, na ferida e na ruptura do eu que pressente, em ideia, som e gesto, “el duende que ama el borde de la herida y se acerca a los sitios donde las formas se funden en un anhelo superior a sus expresiones visibles”⁴⁸⁸; tão presente na “naturalmente religiosa” dança oriental onde é saudado com enérgicos “‘Alá!, Alá!’, ‘Díós, Díós’, tan cerca del ‘Olé!’ de los toros que quién sabe si será lo mismo”⁴⁸⁹ ...

⁴⁸⁷ *Masnavi* I: 1444-1469

⁴⁸⁸ LORCA, *ibidem.*, pg. 97-99 e 105.

⁴⁸⁹ *Ibidem*, pg. 98. Lorca considera apropriadamente o flamenco uma dança oriental.

CAPÍTULO VI – Gazais

Gazal 189

آمد بهار جان‌ها ای شاخ‌تر به رقص آ چون یوسف اندر آمد مصر و شکر به رقص آ
 ای شاه عشق پرور مانند شیر مادر ای شیرجوش در رو جان‌پدر به رقص آ
 چوگان زلف دیدی چون گوی در رسیدی از پا و سر بریدی بی‌پا و سر به رقص آ
 تیغی به دست خونی آمد مرا که چونی گفتم بیا که خیر است گفتا نه شر به رقص آ
 از عشق تاجداران در چرخ او چو باران آنجا قبا چه باشد ای خوش‌کمر به رقص آ
 ای مست هست گشته بر تو فنا نبشته رقعۀ فنا رسیده بهر سفر به رقص آ
 در دست جام باده آمد بتم پیاده گر نیستی تو ماده زان شاه‌نر به رقص آ
 پایان جنگ آمد آواز چنگ آمد یوسف ز چاه آمد ای بی‌هنر به رقص آ
 تا چند وعده باشد وین سر به سجده باشد هجرم ببرده باشد دنگ و اثر به رقص آ
 کی باشد آن زمانی گوید مرا فلانی کای بی‌خبر فنا شو ای باخبر به رقص آ
 طاووس ما درآید وان رنگ‌ها برآید با مرغ جان سراید بی‌بال و پر به رقص آ
 کور و کران عالم دید از مسیح مرهم گفته مسیح مریم کای کور و کر به رقص آ
 مخدوم شمس دین است تبریز رشک چین است اندر بهار حسنش شاخ و شجر به رقص آ

Dançai ramagens é primavera! Dançai gratos feito José no Egito
 Dançai pai leão arisco rei de amor abundante feito leite materno
 Dançai sem pé nem cabeça feito bola que o taco acerta
 Dançai que é bom mal não é se o espinho fere a mão o que há demais?
 Dançai a sorte de habitar a túnica o amor coroa o céu no rumor da chuva
 Dançai ébrios Destino não se escreve se viaja e o fim chega
 Dançai ao *Rei-sol* se não sois mera palha meu *eidolon* errante de *graal* em mãos
 Dançai incapacitados José sai do poço Canto rasga a lira Guerra finda
 Dançai pegada e batida Minha hégira é livre de promessas e cabeças prostradas
 Dançai conscientes extingai, ignóbeis quando me for dito “ó fulano, tua vez!”
 Dançai sem asas contagiai-vos Banhai-vos das cores do pavão na relva
 Dançai cegos e surdos “eles vêem o universo através do Ungido” diz o messias à Maria
 Dançai brotai árvore e ramo Shams Uddin, o derradeiro Tabriz, inveja da China

Gazal 196

در جنبش اندرآور زلف عبرفشان را در رقص اندرآور جان‌های صوفیان را
 خورشید و ماه و اختر رقصان بگرد چنبر ما در میان رقصیم رقصان کن آن میان را
 لطف تو مطربانه از کمترین ترانه در چرخ اندرآرد صوفی آسمان را
 باد بهار پویان آید ترانه گویان خندان کند جهان را خیزان کند خزان را
 بس مار یار گردد گل جفت خار گردد وقت نثار گردد مر شاه بوستان را
 هر دم ز باغ بویی آید چو پیک سویی ای‌عنی که الصلا زن امروز دوستان را
 در سر خود روان شد بستان و با تو گوید در سر خود روان شو تا جان رسد روان را
 تا غنچه برگشاید با سرو سر سوسن لاله بشارت آرد مر بید و ارغوان را
 تا سر هر نهالی از قعر بر سر آید معراجیان نهاده در باغ نردبان را
 مرغان و عندلیبان بر شاخه‌ها نشسته چون بر خزینه باشد ادرار پاسبان را
 این برگ چون زبان‌ها وین میوه‌ها چو دل‌ها دل‌ها چو رو نماید قیمت دهد زبان را

Sacode os cachos da cabeleira Faz dançar as almas sufis
Sol lua e estrelas dançarinos rodam e nós no eixo dançante
Tua sutileza musical mínimo de tons põe em órbita o sufi celestial
Sopro de primavera corre em melodias O mundo sorri outono que desperta
Só falta a cobra ser amiga o espinho par da rosa Tempo é presente o Rei jardim
O perfume espalha no campo e anuncia: “Dia de Paz, amigos”
O *Horto* flui no teu íntimo fala contigo Deixa-o fluir à plena alma
O lírio ao cipreste à tulipa, aos salgueiros e à olaia espalhando boas novas
Todo arbusto emerge do abismo Visionários escalam ao Paraíso
Revoada de pássaros rouxinóis nos ramos à entrada do tesouro em guarda
Línguas em folhas corações em frutos Palavras dignas de corações abertos

Gazal 621

در تابش خورشیدش رقصم به چه می‌باید تا ذره چو رقص آید از منش به یاد آید
 شد حمله هر ذره از تابش روی او هر ذره از آن لذت صد ذره همی‌زاید
 در هاون تن بنگر کز عشق سبک روحی تا ذره شود خود را می‌کوبد و می‌ساید
 گر گوهر و مرجانی جز خرد مشو این جا زیرا که در این حضرت جز ذره نمی‌شاید
 در گوهر جان بنگر اندر صدف این تن کز دست گران جانی انگشت همی‌خاید
 چون جان بپرد از تو این گوهر زندانی چون ذره به اصلش شد خوانیش ولی ناید
 ور سخت شود بندش در خون بزند نقبی عمری برود در خون موییش نیالاید
 جز تا به چه بابل او را نبود منزل تا جان نشود جادو جایی بنیاساید
 تیریز ز برج تو گر تابد شمس الدین هم ابر شود چون مه هم ماه درافزاید

Por que danço ao Sol? Todo átomo dança memorável
Raio fecunda cada átomo volúpia em gotas multiplica
O amor eleva Já o corpo, olha! É moinho o “eu”, pó massa batida
Pérola ou coral na divindade só entra refinada partícula
Corpo é concha da alma cativa dedos ávidos e cobiça
Alma solta do átomo à origem tua oração nada recita
Que o refrão corra no sangue ao fio de cabelo não passa
Na Babel não tem morada alma sem magia que se dissipa
Torre de Tabriz fogo de Shams Halo de lua prenhe de brisa

Gazal 806

یا رب این بوی خوش از روضه جان می‌آید یا نسیمیست کز آن سوی جهان می‌آید
 یا رب این آب حیات از چه وطن می‌جوشد یا رب این نور صفات از چه مکان می‌آید
 عجب این غلغله از جوق ملک می‌خیزد عجب این قهقهه از حور جنان می‌آید
 چه سماعت که جان رقص کنان می‌گردد چه صغیرست که دل بال زنان می‌آید
 چه عروسیست چه کابین که فلک چون تنقیست ماه با این طبق زر به نشان می‌آید
 چه شکارست که این تیر قضا پرانست ورنه چنین نیست چرا بانگ کمان می‌آید
 مژده مژده همه عشاق بکوبید دو دست کانک از دست بشد دست زنان می‌آید
 از حصار فلکی بانگ امان می‌خیزد وز سوی بحر چنین موج گمان می‌آید
 چشم اقبال به اقبال شما مخمورست این دلیلیست که از عین عیان می‌آید
 برهیدیت از این عالم قحطی که در او از برای دو سه نان زخم سنان می‌آید
 خوشتر از جان چه بود جان برود باک مدار غم رفتن چه خوری چون به از آن می‌آید
 هر کسی در عجبی و عجب من این است کو ننگد به میان چون به میان می‌آید
 بس کنم گر چه که رمزست بیانش نکنم خود بیان را چه کنیم جان بیان می‌آید

Senhor **que aroma é esse?** Vem da *catequese* ou do além?

Em que terra natal brota a água da vida? Em que estação a luz dos atributos?

Incríveis clamores de anjos gargalhadas de virgens que se elevam

Em que samá dança a alma? Em que refúgio bate o coração em asas?

Quem casa? Qual sorte? Qual céu descortina? A lua doura insígnia

Quem caça certo tiro acerta o destino? O canto anuncia

Novas! Novas! Palmas! Palmas! De mãos dadas todos os amantes!

Do passo celestial a Paz Do mar fábulas ondinas

Fortuna que se embriaga de vossa visão Olhos nos olhos contemplação

Retira-te da fome do mundo Dois, três, pães ponta-de-faca

A alma é mais feliz do que no Ser? A vida esvai não temas a partida

A todos fascina o Mistério no íntimo nada o retém

Faço o bastante não insinuo É claro em si o espírito manifesto

Senhor, que perfume!
Vem da catequese ou do além?

Senhor,
onde nasce a água da vida?
E a luz dos atributos?

Maravilha
Clamores de anjos
gargalhadas de virgens

Onde rodopia a alma?
Em que samá dança?
Onde o coração bate asas?
Onde se refugia?

Quem casa?
Qual o dote?
Qual sorte?
O céu descortina:

lua
insígnia
ouro

É caçada? Seta lançada.
Altissonante o canto dos minaretes:

Novas!
Novas!
Palmas!
Palmas!
Mãos dadas, todos os amantes!

Compasso celestial da Paz Fábula de métricas ondinas

Sorte que embriaga a Fortuna
Olhos nos olhos
Visão
Contemplação

Retira-te da fome
 Retira-te do mundo
 Dois três pães,
 Ponta-de-faca.

A vida esfria, não temas partir.
 A alma no Ser,
 não é mais feliz?

Cada qual no seu assombro
 E eu nisto:
 Não se retém
 e como chega ao âmago?

Faço,
 não explico o zéfiro

O

E

S

P

manífera

R

I

T

O

Gazal 1077

از کنار خویش یابم هر دمی من بوی یار چون نگیرم خویش را من هر شبی اندر کنار
 دوش باغ عشق بودم آن هوس بر سر دوید مهر او از دیده برزد تا روان شد جویبار
 هر گل خندان که رویید از لب آن جوی مهر رسته بود از خار هستی جسته بود از ذوالفقار
 هر درخت و هر گیاهی در چمن رقصان شده لیک اندر چشم عامه بسته بود و برقرار
 ناگهان اندر رسید از یک طرف آن سرو ما تا که بیخود گشت باغ و دست بر هم زد چنار
 رو چو آتش می چو آتش عشق آتش هر سه خوش جان ز آتش‌های در هم پرفغان این الفرار
 در جهان وحدت حق این عدد را گنج نیست وین عدد هست از ضرورت در جهان پنج و چار
 صد هزاران سیب شیرین بشمری در دست خویش گر یکی خواهی که گردد جمله را در هم فشار
 صد هزاران دانه انگور از حجاب پوست شد چون نماند پوست ماند باده‌های شهریار
 بی‌شمار حرف‌ها این نطق در دل بین که چیست ساده رنگی نیست شکلی آمده از اصل کار
 شمس تبریزی نشسته شاهوار و پیش او شعر من صف‌ها زده چون بندگان اختیار

Amor que perfume inebriante! Ao meu peito acercado
À noite eu era jardim a olhar teu talhe rio de afluentes
Rosa que sorri brota água cresce o cardo escapa à espada de Áli
Arbusto e erva dançando no pátio mas de fora ninguém percebe
De repente chega o cipreste Plátanos batem palmas floresta em desvario
Vinho, amor e fogo é face que arde No refúgio de Deus três vezes *anima* arde
União verdadeira não se calcula com quatro ou cinco sentidos
Centenas de maçãs trago em mãos Queres uma? Tome todas, todas suas!
E mais cem mil uvas em diferentes peles... Para o vinho de Shahriar
Que fazer com letras, no íntimo? Ou cores, que não têm raiz? Formas, que não têm afeto?
Minha majestade meu Sol inclino meus versos qual escolhes?

Gazal 1295

بیا بیا که تویی جان جان جان سماع بیا که سرو روانی به بوستان سماع
 بیا که چون تو نبودست و هم نخواهد بود بیا که چون تو ندیدست دیدگان سماع
 بیا که چشمه خورشید زیر سایه تست هزار زهره تو داری بر آسمان سماع
 سماع شکر تو گوید به صد زبان فصیح یکی دو نکته بگویم من از زبان سماع
 برون ز هر دو جهانی چو در سماع آیی برون ز هر دو جهانست این جهان سماع
 اگر چه بام بلند است بام هفتم چرخ گذشته است از این بام نردبان سماع
 به زیر پای بکوید هر چه غیر ویست سماع از آن شما و شما از آن سماع
 چو عشق دست درآرد به گردنم چه کنم کنار درکشمش همچنین میان سماع
 کنار ذره چو پر شد ز پرتو خورشید همه به رقص درآیند بی‌فغان سماع
 بیا که صورت عشق است شمس تبریزی که باز ماند ز عشق لبش دهان سماع

Ouve o jardim no cipreste da alma Vem entra na Alma da alma

Ouve tem conosco visões Vem não te abandones ao nada

Ouve no alto céu milhares de Vênus tuas fonte solar à sombra

Ouve cem línguas em gratidão na língua do samá serem faladas

Ouve fora uma e outra fora estes dois mundos há um outro mundo

Ouve acima da sétima esfera degraus além da audição mística

Ouve de lá sois ouvidos cá a sapatear por tudo exceto no *Intangível*

Ouve por dentro uva-passa somos nas mãos do Amor o que fazer?

Ouve tudo dança sem lamentos e os átomos a pleno raio

Ouve boquiaberto com os lábios de amor o Sol de Tabriz

**Vem, entra na alma,
no espírito do festim divino**

Vem ao jardim da alma
em teu cipreste vivo

Sem este jardim nada és
não há recital místico.
Tua fonte solar à sombra
em estrelas brilha.

Doce gratidão
em mil línguas se recita.
Que sejam uma ou duas
ditas na língua do samá,

por fora, são dois mundos
que tu ouves.

Mas há um outro,
fora da mundana *ópera divina*

Sobe, vai além,
da sétima esfera astral,
degrau por degrau
da audição mística.

Sapateia em tudo,
fora da **Vinha**:
lá ouvis
e sois ouvidos.

O amor esmaga
feito uva no rito.
O átomo revive em raio solar:
Dança, coro cósmico, *mito*.

Sol amado,
Traz nos lábios o Canto
[Jonas, o Peixe; Gibran, o Pão;
Rumi, o Vinho; Hafez, narguilé]
Para o Festim Divino.

Gazal 1422

طواف حاجیان دارم بگرد یار می گردم نه اخلاق سگان دارم نه بر مردار می گردم
 مثال باغبانانم نهاده بیل بر گردن برای خوشه خرما به گرد خار می گردم
 نه آن خرما که چون خوردی شود بلغم کند صفرا ولیکن پر برویاند که چون طیار می گردم
 جهان مارست و زیر او یکی گنجی است بس پنهان سر گنجستم و بر وی چو دم مار می گردم
 ندارم غصه دانه اگر چه گرد این خانه فرورفته به اندیشه چو بوتیمار می گردم
 نخواهم خانه‌ای در ده نه گاو و گله فربه ولیکن مست سالارم پی سالار می گردم
 رفیق خضرم و هر دم قدوم خضر را جویان قدم برجا و سرگردان که چون پرگار می گردم
 نمی‌دانی که رنجورم که جالینوس می جویم نمی‌بینی که مخمورم که بر خمار می گردم
 نمی‌دانی که سیمرغم که گرد قاف می پریم نمی‌دانی که بو بردم که بر گلزار می گردم
 مرا زین مردمان مشمر خیالی دان که می گردد خیال ار نیستم ای جان چه بر اسرار می گردم
 چرا ساکن نمی‌گردم بر این و آن همی‌گویم که عقلم برد و مستم کرد ناهموار می گردم
 مرا گویی مرو شپشپ که حرمت را زیان دارد ز حرمت عار می دارم از آن بر عار می گردم
 بهانه کرده‌ام نان را ولیکن مست خبازم نه بر دینار می گردم که بر دیدار می گردم
 هر آن نقشی که پیش آید در او نقاش می بینم برای عشق لیلی دان که مجنون وار می گردم
 در این ایوان سربازان که سر هم در نمی‌گنجد من سرگشته معذورم که بی‌دستار می گردم
 نیم پروانه آتش که پر و بال خود سوزم منم پروانه سلطان که بر انوار می گردم
 چه لب را می گزی پنهان که خامش باش و کمتر گوی نه فعل و مکر توسست این هم که بر گفتار می‌گردم
 بیا ای شمس تبریزی شفق وار ار چه بگریزی شفق وار از پی شمسست بر این اقطار می گردم

Com os peregrinos **giro** sem falsa moral sem rodear carcaça giro
 Jardineiro exemplar rodopio pelas melhores tâmaras em espinhos giro
 As de comer fermentam dão bile as do andarilho⁴⁹⁰ dão asas e giro
 Mundo é serpente enrolada sobre o tesouro Dele tesouro meu em *Ouroboros* giro
 No pó da casa o grão não pesa dentro do pensamento enlouquece e giro
 Não quero casa na vila gado ou manada sou guio torto pelo líder giro
 Todos te seguem meu Khidr fixo os pés e a cabeça em teu compasso giro
 Sabes que soffro? busco Galeno Bêbado contra a ressaca giro
 Sabes que sou Simorg? Ao monte Qaf vôo ao perfume do roseiral giro
 Não conte comigo não sou de passatempos Só em mistérios giro
 Que tal ficar quieto? Senão cá e lá converso enlouqueço e mal giro
 Tu dizes “não te precipites em desonra” que desgraça! Pois em desonra giro
 Dou a desculpa do pão louco pelo padeiro não por dinheiro pela visão giro
 Os traços da pintura revelam o pintor na ilusão de Layla feito Majnun giro
 No terraço ao exército sem cabeças me desculpo: “estou sem turbante” e giro
 Mariposa na vela que se inflama, eu não sou borboleta do sultão na luz giro
 Por que “cuidado, silêncio”? Não é por ardil teu que em palavras giro?
 Sol de Tabriz aurora fugaz crepúsculo tamanho ensolara a via do meu giro

⁴⁹⁰ No original seria *Tayyar*, nome de um personagem islâmico; no persa o termo designa um andarilho desapegado de bens materiais e sem destino.

Gazal 2131

حیلت رها کن عاشقا دیوانه شو دیوانه شو و اندر دل آتش درآ پروانه شو پروانه شو
 هم خویش را بیگانه کن هم خانه را ویرانه کن و آنگه بیا با عاشقان هم خانه شو هم خانه شو
 رو سینه را چون سینه‌ها هفت آب شو از کینه و آنگه شراب عشق را پیمانه شو پیمانه شو
 باید که جمله جان شوی تا لایق جانان شویگر سوی مستان میروی مستانه شو مستانه شو
 آن گوشوار شاهدان هم صحبت عارض شده آن گوش و عارض بایدت دردانه شو دردانه شو
 چون جان تو شد در هوا ز افسانه شیرین ما فانی شو چون عاشقان افسانه شو افسانه شو
 تو لیلہ القبری برو تا لیلہ القدری شوی چون قدرمر ارواح را کاشانه شو کاشانه شو
 اندیشه‌ات جایی رود و آنگه تو را آنجا کشد ز اندیشه بگذر چون قضا پیشانه شو پیشانه شو
 قفلی بود میل و هوا بنهاد بر دل‌های ما مفتاح شو مفتاح را دندان شو دندان شو
 بنواخت نور مصطفی آن استن حنانه را کمتر ز چوبی نیستی حنانه شو حنانه شو
 گوید سلیمان مر تو را بشنو لسان الطیر را دمی و مرغ از تو رمد رو لانه شو رو لانه شو
 گر چهره بنماید صنم پر شو از او چون آینه ور زلف بگشاید صنم رو شانه شو رو شانه شو
 تا کی دوشاخه چون رخی تا کی چو ببیذ کم تکی تا کی چو فرزین کژ روی فرزانه شو فرزانه شو
 شکرانه دادی عشق را از تحفه‌ها و مال‌ها هل مال را خود را بده شکرانه شو شکرانه شو
 یک مدتی ارکان بدی یک مدتی حیوان بدی یک مدتی چون جان شدی جانانه شو جانانه شو
 ای ناطقه بر بام و در تا کی روی در خانه پر نطق زبان را ترک کن بی‌چانه شو بی‌چانه شو

Deixa de jogo amante louco torna-te Entra no fogo mariposa torna-te
 louco torna-te mariposa torna-te

Faz de ti um estrangeiro da casa, ruínas dos amantes hóspede torna-te
 hóspede torna-te

Limpa teu despeito em sete águas bebe do vinho do Amor cálice torna-te
 cálice torna-te

Purifica-te digno das almas puras Entre embriagados embriagado torna-te
 embriagado torna-te

De ouvir falar são as contas no colar Vê a face madrepérola torna-te
 madrepérola torna-te

Doces fábulas te elevam dissipa-te Feito os amantes fábula torna-te
 fábula torna-te

Tua sepultura seja tua noite de poder Magnânimo morada torna-te
 morada torna-te

Pensamento é rio de fortes correntezas ultrapassa o pensar guia torna-te
 guia torna-te

Vontade é cadeado em nossos corações daquela chave segredo torna-te
 segredo torna-te

Mustafá irradia luz sobre o pilar menos não és compassivo torna-te
 compassivo torna-te

Não disse Salomão sobre a língua dos pássaros? De arapuca fogem ninho torna-te
 ninho torna-te

Se o ídolo mostra a face espelho torna-te Libera-lhe os cachos pente torna-te
 pente torna-te

Jogar feito raso peão torre que bifurca rainha oblíqua? Do xadrez mestre torna-te
 mestre torna-te

Grato retribuis o amor com prendas Oferece a ti mesmo gratidão torna-te
 gratidão torna-te

És misto de elemental, animal, alma Alma coletiva par d'Alma torna-te
 par d'Alma torna-te

Tagarelas enchendo a casa até o teto Até quando isso? Quietos torna-te
 Quietos torna-te

Gazal 2605

ای باغ همی‌دانی کز باد کی رقصانی آبستن میوه ستی سرمست گلستانی
 این روح چرا داری گر ز آنک تو این جسمی وین نقش چرا بندی گر ز آنک همه جانی
 جان پیشکشت چه بود خرما به سوی بصره وز گوهر چون گویم چون غیرت عمانی
 عقلا ز قیاس خود زین رو تو زنج می‌زن زان رو تو کجا دانی چون مست زنخدانی
 دشوار بود با کر طنبور نوازیدن یا بر سر صفراپی رسم شکرافشانی
 می وام کند ایمان صد دیده به دیدارش تا مست شود ایمان زان باده یزدانی
 در پای دل افتم من هر روز همی‌گویم راز تو شود پنهان گر راز تو نجهانی
 کان مهره شش گوشه هم لایق آن نطع است کی گنجد در طاسی شش گوشه انسانی
 شمس الحق تبریزی من باز چرا کردم هر لحظه به دست تو گر ز آنک نه سلطانی

Jardim frutiferante sabe o sopro dançante aroma extasiante de roseiral?

Como adentras o espírito no corpo? Como pintas a silhueta de cada alma?

Oferecer a vida a ti? Tâmaras para Basra Falarei de pérolas a Oman?

A razão usa analogias Mas para o bêbado a covinha é o queixo

É difícil tocar alaúde para surdo ou cobrir de doçura gente amarga

Tomo ao imã cem visões para vê-Lo Até ficar embriagado do cálice divino

Ao pé do coração digo todo dia oculta teu segredo sagrado mistério

Valendo tanto o dado na toalha de couro quanto cabe do humano em seis lados?

Shams todo sábio não és sultão Por que giro como sempre em tuas mãos?

CONCLUSÃO

*...And as we wind down on the road
Our shadows taller than our souls
There walks a lady we all know
Who shines white light and wants to show
How everything still turns to gold
And if you listen very hard
The tune will come to you at last
When all are one and one is all
To be a rock and not to roll
And she's buying a stairway to heaven*

Jimmy Page & Robert Plant

Um nó de tapeçaria persa é imperceptível ao observador, feito a ferrugem no espelho do tempo que o historiador vê de relance e a tradução limpa. “Samá não é dança” e “raqs é um tipo especial de samá” nos foi dito antes de iniciarmos a nossa peregrinação histórica e tradutória. Nessa investigação, contudo, desvendamos uma noção diversa do samá e da dança nos passos improvisados ou cadenciados das linhas poéticas do *Esplendor da Fé Bizantina*, Jalal Uddin Rumi. Antes de mais nada, é preciso reiterar a nossa opção de realizar essa experimentação tradutória fora de uma referência religiosa específica, porque, honestamente, não a temos. Isso, contudo, não invalida, desmerece ou se opõe à mística islâmica. Ao contrário, nossa pesquisa confirma justamente a hipótese de que Rumi representou a tendência espiritual mais sofisticada de seu tempo.

Nossa posição mística é relativamente peregrina em relação à islâmica pelo fato de pretender-se neutra do ponto de vista religioso, embora culturalmente vinculada à tradição oriental via influência ibérica e não somente por operar a partir da lógica *del duende gitano* mas também por abranger o mesmo sistema interestético e cosmológico da escala musical oriental, que podemos acessar com a liberdade artística e espiritual propiciada pela nossa rede de religiosidade repleta de trânsitos de pertença e de sincretismos ancestrais. Liberdade esta infelizmente inexistente em pleno século XXI em alguns países inclusive da multifacetada cultura persa.

Advertimos que os aspectos da história da proibição à dança aqui explorados não devem ser tomados como “artigo de perfumaria” ou mero epifenômeno histórico de incongruente permanência, mas devem servir de espelho para o qual nos miremos com

honestidade, especialmente pensando no direito ao uso livre do próprio corpo. Quando grupos religiosos se põem a botar fogo no templo de outros e saem impunes, ou representantes políticos perseguem direitos adquiridos e disciplinas formativas como História, Artes e Educação Física ficam delegadas ao limbo das optativas, a promiscuidade entre política e religião dos ortodoxos islâmicos de outrora, com toda sua arbitrariedade, já não pode mais ser tomada como fruto de uma mentalidade estrangeira, exótica ou ultrapassada que beira o ridículo, mas deve nos servir de advertência em relação ao abismo histórico para o qual podemos correr nestes tempos de incerteza.

Pontuado nosso posicionamento místico e historiográfico, podemos agora apresentar alguns resultados e reflexões desta investigação. Em primeiro lugar, atestamos que o uso do termo *raqs* na poesia de Rumi não se confunde com o de samá, não se restringe à conotação do transe extático e nem denota somente a atividade da alma durante a audição mística. Absolutamente afim com o remoto princípio sagrado da dança embutido no termo *raqs*, cuja origem em línguas semíticas aparentadas ao árabe o vincula etimologicamente às tradições pagãs e judaico-cristãs, a noção de dança em Rumi amplia o caráter devocional de Alghazali e o simbólico do *Bawāriq al ilmā*^c, tributários das definições extáticas de filtro islâmico de Qushayri, Makki e Sarraj, para uma fórmula que combina a prerrogativa sufi da sintonia interno-externa com a noção arquetípica da harmonização cósmica, de fundo órfico-pitagórico, e a conversão do corpo em templo, de traço bizantino. Na sua estratégia, o poeta integra a apreensão infusa ao gesto dançado, que conduz não exatamente ao som primordial, mas à fagulha primordial. Samá e *raqs* seriam, assim, como duas instâncias da mesma ciência mística: duas esferas translúcidas que se interceptam sob a ótica histórica ou se sobrepõem sob a ótica sufi.

Não há dúvidas, contudo, da intencional e consciente opção religiosa do poeta em manter-se sob os parâmetros culturais e religiosos do islã que eram, afinal, os delimitadores imediatos do seu ambiente. Por mais aberto às interações religiosas que Rumi pudesse ser, nota-se em seus poemas a teleologia islâmica. Contudo, a projeção de sua persona transhistórica (e transreligiosa talvez, mais do que ecumênica) foi inadvertidamente lançada pelo fato de que o seu passo à frente, dado pela renovação religiosa que gerou um novo islã dançante, imortalizado em irretocável poesia, dá-se paradoxalmente pela retomada de uma forma tão arcaica de louvor e epifania, anterior a todos os monoteísmos e, em certo sentido, apesar do anacronismo do termo, até mesmo

anárquica. Como a flecha que se tenciona no arco antes de ser lançada, foi com esse, digamos, “passo atrás” que Rumi atingiu o alvo.

Isso certamente não passou despercebido por censores argutos e vigilantes que enxergaram no samá lírico-musical-dançante a penetração de elementos pagãos, mas que calaram a respeito do vínculo com o judaísmo e o cristianismo que, apesar de tudo, eram os monoteísmos legitimadores do seu credo emergente. Daí voltarem-se contra as tradições xamânicas e dos invasores tártaros e mongóis que eram seus dominadores e as ameaças mais reais à comunidade islâmica e que, sob o clima tenso das Cruzadas, tornavam a fronteira religiosa judaico-cristã bem mais incômoda do que gostariam de admitir vários dos muçulmanos mais heterodoxos.

Em segundo lugar, observamos que, como todo grande poeta, Rumi introjeta nos poemas todo seu turbilhão existencial e nos puxa de volta à espiral do tempo por meio de sua vertiginosa metáfora dançante. Uma história da dança no islã medieval sem dúvida pode ser construída a partir dos tratados aqui consultados, bem como de outras fontes, tarefa por si só bastante promissora e que exploramos somente na medida em que complementava este estudo. Porém, sem o legado poético do mestre dançarino estaríamos privados do vestígio de uma coreologia da época que, até onde sabemos, é inédita na historiografia da dança. Pela premissa de que os elementos lúdicos da poesia, da dança e do jogo social são os mesmos, acessamos através da metáfora da dança em Rumi certos conceitos-chaves e “regras do jogo”, mecanismos e fórmulas coreológicas que compõem a sua coreognose e que são registradas em primeira mão pelo poeta.

Graças a uma metodologia tradutória pautada pela intenção mística “original”, que é norteadora do propósito compositivo daquela poesia, pudemos reconhecer traços dessa “coreognose” na dimensão simbólica e metafórica por meio de recursos que compõem o fator dançável (*raqṣāst*) da sua poesia extática e que, ao sopro de *toda sorte de danças dançantes*, habita a interface mitopoética da dança. Somente por essa interface teríamos acesso aos indícios coreográficos que, embora pouco detalhados para especificarem uma tradição reconhecível, sugeriam raízes de toda ordem; menos, é certo, muçulmanas. Se “dança muçulmana” resultava num evidente oxímoro, samá ou “dança sufi” (quando ainda era possível assumir a dança no sufismo) eram expressões que podiam se valer do deslocamento semântico que camuflava a sua verdadeira origem numa tradição persa, provavelmente (apostaríamos todas as nossas fichas nisso) afegã. Especialmente se

considerarmos que a censura sobre a dança acompanhou a de instrumentos musicais e jogos quase todos de origem persa, objetos de uma coerção que também foi étnica.

Em terceiro lugar, percebemos que o grande nó desta investigação talvez esteja na referencialidade mitopoética da dança, responsável por todo o potencial interativo da estrutura metafórica do *symbolon* que, nesse caso, se tentou reconstruir recorrendo-se à interpretação gestáltica que marca nossa proposta tradutória. Nem sempre bem-sucedida, como no caso dos gazais 1295 e 806, cuja duplicidade de versões indica que nestes casos não superamos completamente a dualidade.

Isso nos levou a pensar também sobre a palavra poética enquanto vestígio histórico *reconstruído*. Ao notar as associações intertextuais e interculturais de determinadas ideias e imagens e suas possíveis repercussões históricas, exploramos a possibilidade de sinalizá-las através de termos alusivos à elos temporais e histórico-culturais na própria rede de imagens poéticas, marcadas, dessa forma, pelo crivo historiográfico que lançava-lhes o nosso olhar. A incrustação das marcas cliossêmicas na estrutura do poema respeitou aquela linguagem simbólica, triangulando de modo intuitivo, mais do que analítico, a nossa relação temporal com a obra original através da vinculação com outras épocas e processos culturais paralelos, tornando-a uma tradução explicitamente historiográfica. Ao reconhecer nesse procedimento a oscilação anímica que nos traz de volta à nossa própria visão de mundo ou que, intuitivamente, nos lança rumo à descoberta de novos sentidos, foi possível ainda vivenciar a mística de historiar através da poesia e do poetizar através do histórico, o que por si só extasia.

No entanto, temos de admitir que a samatradução existe sustentada por uma anti-samatradução, pois o processo investigativo da recuperação histórica do termo *raqs*, por meio da qual se buscou ressignificar a poesia de Rumi, não se restringe ao âmbito interpretativo de cunho intersubjetivo, mas tende para uma atualização histórica objetiva. Isso se dá de forma dialética entre a reformulação estética das imagens poéticas e a restauração prévia, mesmo que parcial, de uma noção conceitual e de uma dimensão referencial da dança que haviam sido cerceadas pela censura ideológica islâmica. Contudo, pode-se dizer que o trato com as fontes tem também sua dimensão imersiva.

No nível mais tangível pudemos atestar que o arcabouço terminológico da dança operava não só no âmbito estético, mas também num texto histórico invisível e supratextual cujos contornos – poético e histórico – se tornavam simultaneamente mais nítidos conforme se traçava a intertextualidade com os interlocutores de Rumi por meio

da interface discursiva mais evidente do debate teologal. Nesse trânsito, já bastante fronteiriço entre “ciências” e “disciplinas” diversas, a intenção gestáltica conflitava com a tendência crítica da consideração histórica. A situação mais desconfortável de todas foi deparar com uma problemática tradutológica na constituição do léxico sufi, arabizado e hermetizado pela censura à música e, depois, pela clara intenção ideológica de distinguir a identidade sufi, legitimada e delimitada sob a contenção semântica e religiosa corânica. É dessa forma que certos estudos fazem coincidir de forma ingênua (ou astuta) a sua investigação de fenômenos sufis com uma epistemologia conjugada ao seu viés religioso coincidente com o *tawhīd* islâmico.

Ao admitir que o corpo e a alma moldam-se culturalmente, reconhecemos a limitação de nosso próprio corpo como instrumento investigativo e tradutório, pois jamais poderíamos senti-lo como sufi ou muçulmano; ele trazia a resistência pagã e a repulsa cristã ao desprezo sufi pelo corpo, que em mártires como Hallaj e Nuri chegam a ter um cunho suicida. Muito longe do que vemos em Rumi, a entrega extática automutiladora feria o princípio básico do amor próprio ou da máxima cristã “ama ao próximo como a ti mesmo e a Deus sobre todas as coisas”. Por esse princípio tripartite, que envolve a indissolúvel simetria entre o amor a si e o amor ao próximo em correspondência ao divino, o corpo jamais deveria ser subestimado e, muito menos, destruído sob qualquer forma de embriaguez mística; quando isso ocorria, pelo que se sabe, era signo de acesso demoníaco em devotos no limiar da saúde física e mental.

Porém, esse ponto não é polêmico em Rumi, cujo cultivo (e não a destruição) do corpo está em evidente equilíbrio com o cultivo da alma, se não de forma sóbria numa criativa “sobriedade ébria” em que a fronteira entre os dois estados se borram sem que a embriaguez prevaleça, a não ser em termos retóricos. Pois dançar consiste, como pudemos atestar nas próprias palavras do poeta, em combater tudo que é restritivo, degradante e indigno. Salmodiar, transmutar, ungir, cultivar a perfeição e refletir a natureza amorosa da divindade são as chaves místicas do seu dançar, tendo-se o corpo como templo e arquétipo da criação em sua totalidade.

Por fim, se a língua pode representar um limite, a tradução universaliza o conhecimento histórico. Isso causa um enorme impacto ideológico na delimitação epistemológica e no campo das representações históricas, visto que todo pertencimento de objeto (nacional, político etc.) passa a ser construído também tradutoriamente. Enquanto em documentação traduzida tivemos acesso ao passado dos outros, a

samatradução dos poemas de Rumi e a história da *raqs* tornaram todos esses “outros” nossos em certo sentido e, sobretudo neste caso, porque o processo tradutório nos permitiu usar igualmente nosso modo muito brasileiro de rezar com o corpo. O traduzir e o historiar (traduzir outra época), bem como o poetizar, soam todos agora como atos similares de *cognitio raqsast*: em toda direção oscilante, ao sopro de cada primavera, dançante, casca que rompe, luz brilhante.

Onde todos somos um e um é o todo, a raqs é nossa e nós somos do samá.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Fontes

- AFLAKI, m. 1318. *Les saints des derviches tourneurs. Récits traduit du persan*. Tradução de Clément Houart. Paris: Editions Ernest Leroux, 1918. (Études d'Hagiographie Musulmane)
- AHMAD GHAZALI, 1061-1123. *Sawānīh - Inspirations from the World of Pure Spirits, The Oldest Persian Treatise on Love*. Tradução de Nasrollah Pourjavady. London/ New York: Sidney Henley/ Iranian University Press, 1986.
- _____. “Bawāriq al-ilmā° by Majd al-Din al-Tusi al-Ghazali” In: *Tracts on Listening to Music*. Tradução de James Robson. London: Luzac/ Royal Asiatic Society, pp. 63-184, 1938. (Oriental Translations Fund, new series, v. XXXIV)
- AL-DUNYA, 823-894. “Dhamm al Malahī by Ibn-Abi al-Dunya” In: *Tracts on Listening to Music*. Tradução de James Robson. London: Luzac/ Royal Asiatic Society, pp. 14-62, 1938. (Oriental Translations Fund, new series, v. XXXIV)
- ALGHAZALI, 1058-1111. “Emotional religion in Islam as affected by music and singing” In: *Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland* [v. 33]. Tradução de Duncan Black McDonald. London, pp.195-252 e 705-748, 1901.
- _____. *The explanation of the Wonders of the heart*. Tradução de Walter James Skellie. Connecticut/ USA: Hartford Seminary Foundation, 1938.
- _____. *Alquimia da felicidade*. Tradução de Claude Field. Rio de Janeiro: Fissus, 2001.
- AL-FARABI 872-950, “Al-Fārābī’s Arabic-Latin writings on music”. Tradução de Henry George Farmer. London: Hinrichsen Edition, 1960. (Collection of Oriental Writers on Music)
- AL-KINDI, séc. IX. *A Filosofia Primeira* In *Tiraz Revista de Estudos Árabes e das Culturas do Oriente Médio*. Tradução de Miguel Attie Filho e Safa Alfred Chahla Jubran para o texto bilingue árabe-português. São Paulo: FFLCH/USP, 2006, pp.129-159.
- _____. “De Raddis Stellicis”. In: *Archives d’histoire doctrinale du Moyen Age*, v. 41. Tradução de Robert Zoller. Paris: D’Averny e F. Hudry, 1975.
- ATTAR, 1145-1221. *A linguagem dos pássaros*. Tradução de Álvaro de Souza Machado e Sergio Rizek. São Paulo: Attar editorial, 1991.
- HANBALI, Ibn-Rajab, 1335-1393. *al-Ghinā’ al-muḥdath wa-al-raḡṣ* [A músicas dos modernos e a dança] In: AZIZ, Hishām ‘Abd al-‘Azīz. *al-Ghinā’ wa-al-raḡṣ fī al-Islām* [A música e a dança no islā]. al-Qāhirah . Dār al-Khayyāl, 2000.

- HINO À PEROLA, anônimo, século X. “Las Versiones Siriaca y Griega del “Himno de la Perla”
In: *Collectanea Christiana Orientalia*. n. 3. Tradução de Juan J. Alarcón Sainz e Pablo A. Torijano. Madrid: Universidad Complutense, pp. 49-81, 2006.
- HUIJWIRI, 990-1077. *The Khashf al- Mahjūb – The Oldest Persian Treatise on Sufism*. Tradução de Reynold Alleyne Nicholson. London: Luzac, 1911. (E. J. W. Gibb Memorial Series)
- IBN-ARABI, 1165-1240. *The bezels of wisdom*. Tradução de Ralph Austin e prefácio de Titus Burckhardt. New Jersey: Paulist Press, 1980.
- IBN-JAWZI, 1116-1201. *Talbees Iblees. Ibn-al-Jawsee The Devil’s deception*. Tradução de Abu Ameenah Bilal Philips. UK: Al Hidaayah Publishers & Distributors, 1985.
- IBN-KHURDADHBAH, 820-893, *Kitāb al-Lahw wa-al-malāhī*. Edição de Ghaṭṭās ‘Abd al-Malik Khashabah. Al-Qāhirah: al-Hay’ah al-Miṣrīyyah al-‘Āmmah lil-Kitāb, 1984.
- IBN-TAYMIYYA, 1263-1328. *Musique et danse selon Ibn-Taymiyya [Le livre du sama et de la danse (Kitab al-sama wa l-raqs)]*. Tradução de Jean Michot. Paris: Librarie Philosophique J. Vrin, 2002.
- IKHWAN AL-SAFA, século X. *Epistles of the Brethren of Purity: On music: an Arabic critical edition and English translation of Epistle 5*. Tradução de Owen Wright. Oxford: Oxford University Press/ Institute of Ismaili Studies, 2010.
- JAMI, 1414-1492. *The Behāristān (Abode of Spring). A literal translation from the Persian*. Tradução coletiva [S.N.]. London: Kama Shastra Society, 1887.
- KALABADHI, m. 995. *The doctrine of the Sūfīs*. Tradução do árabe para o inglês de Arthur John Arberry. Cambridge: Cambridge University Press, 1935.
- KUBRA, 1145-1220. *Adab al-Suluk: A Treatise on Spiritual Wayfaring* In: *Al Tawhid Islamic Journal* vol VIII, n. 4. Tradução de Ali Baqirshahi. Irã: Qum, 1981.
- MAKKI, m. 996. *An Evaluation of the Qut al-Qulub of al-Makki with an Annotated Translation of his Kitab al-Tawba*. Tradução de W. M. A. B. Amin, PhD Thesis, University of Edinburgh, Escócia, 1991.
- MASUDI, (aprox. 888-957. *Thumma nabdḥah mukhtaṣarah fī al-raqs wa-anwā’ihi wa-shamā’ilihi / majhūlat al-mu’allif naqlan ‘an kitāb Murūj al-dhahab wa-ma’ādin al-jawhar li-Abī al-Ḥasan al-Masūdī [E então procedemos ao resumo sobre a dança e suas características / Autor anônimo, com base em aproveitamento do livro Pradarias de Ouro, de Abu al-Hasan al-Masudi]*, Edição de Ghaṭṭās ‘Abd al-Malik Khashabah. Al-Qāhirah: al-Hay’ah al-Miṣrīyyah al-‘Āmmah lil-Kitāb, 1984.
- QUSHAYRI, 986-1073. *Epistle on Sufism al-Risala al-qushayriyya fī ‘ilm al-tasawwuf*. Tradução do árabe para o inglês de Alexander D. Knysh com revisão de Muhammad Eissaque. UK: Garnet / Center for Muslim Contribution to Civilization, 2007.

RUMI, Jalal Uddin, 1207-1273. *Kullīāt-i Shams yā Dīwān-i Kabīr*. Edição de Badī‘ Al-Zamān Furūzanfar. Teheran: Amir Kabīr, 1957.

_____. *The Mathnawi of Jalaluddin Rumi*. Tradução bilingue persa/inglês com tradução de Reynold Alleyne Nicholson. London: Luzac, 1940. (E. J. W. Gibb Memorial Series)

_____. *Discourses of Rumi* [online]. Tradução de Arthur John Arberry. Iowa: Omphalokepsis, 1961.

SAFADI, Salah al-Din, 1297-1363. *Risālah fī ‘ilm al-mūsīqā* [Epístolas sobre a música]. Edição de Khashabah e ‘Abd al-Majīd Diyāb. Al-Qāhirah: al-Hay’ah al-Miṣrīyah al-‘Āmmah lil-Kitāb, 1991.

SALAMAH, aprox.. 903. *Kitāb Al-malāhī wa-asmā’ihā min qibal al-mūsīqā*. Edição de Ghaṭṭās ‘Abd al-Malik Khashabah. Al-Qāhirah: al-Hay’ah al-Miṣrīyyah al-‘Āmmah lil-Kitāb, 1984.

SANAI, 1044-1150. *The enclosed Garden of the Truth (Hadīqatu’ Al-Haqīqat)*. Tradução do de James Estephenenson. Calcutta: Baptist Mission Press, 1910.

SARRAJ AL TUSI, m. 988 *The Kitab al-Luma‘ Fi ‘l-Tasawwuf. Edited for the first time, with critical notes, abstracts of contents, glossary and indices*. Tradução e transcrição de Reynold Alleyne Nicholson. Lyden: E.J. Brill; London: Luzac, 1914. (E. J. W. Gibb Memorial Series)

SAWA, George Dimitri. *Rhythmic theories and practices in Arabic writings to 339 AH/950 CE: annotated translations and commentaries*. Ottawa: Institute of Medieval Music, 2009. [Batalyawsi (1052 ou 1053-1127), Ibn-Khurradādhbih (aprox. 820-912), Ishaqq al-Mawsili (771 ou 772-849 ou 850); Abū al-Faraj al-Isfahani (897 ou 898-967) e al-Kindi (aprox. 873)]

TRADUÇÃO DO SENTIDO DO NOBRE CORÃO PARA A LÍNGUA PORTUGUESA realizada por Dr. Helmi Nasr, professor de Estudos Árabes e Islâmicos na Universidade de São Paulo, Brasil, com a colaboração da Liga Islâmica Mundial, Meca/Medina/Brasil, impresso no Complexo do Rei Fahd, Al Munauarah K.S.A, ano 1462 da Hégira [2005].

TUSTARI, 818-896. *Tafsīr al- Tustarī - Great Commentaries on the Holy Qurān*. Tradução de Anabel Keeler e Ali Keeler. Canadá: Fons Vitae/ Royal Bayt Institute for Islamic Thought, 2001.

2. Bibliografia geral

- ADONIS. *Sufismo y surrealismo*. Tradução de José Miguel Puerta Vilchez. Madrid: Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 2009.
- ALARIO, Laury-Silvers. “The Teaching Relationship in Early Sufism: A Reassessment of Fritz Meier's Definition of the *shaykh al-tarbiya* In the *shaykh al-ta'ālīn* in The Muslim World” In: *Platinum Periodicals* [plataforma digital], Janeiro; n. 93, v. 1. Georgia: University System of Georgia, pg. 69- 97, 2003.
- ALI, Nabil Sayed. *To Be Is To Love: The semantic field of love in the works of al-Hallāj, Rumi, and Miyyān Muhammad Bakhsh*. Thesis (Master in Science). University of Georgia, Georgia, Estados Unidos, 2010.
- AMBROSIO, Alberto Fabio. “Écrire le corps dansant au XVIIe siècle: Ismā'īl Rusūkhī Anqaravī” In: *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, 113-114, novembro, 2006. [online] url: <http://remmm.revues.org/2978> [acesso 15/12/ 2015].
- _____. “Mawlānā Jalāl ud-Dīn Rūmī e i dervisci rotanti: Tra esperienza del corpo e danza estática” In: AMBROSIO, A. F. e SARCONI, C., *Il sufismo*, n. 48, Italia: Divus Thomas, pp. 155-172, 2007[a].
- _____. “Mowlana Jalal ad-Din Rumi's metaphor of sama” In: *Wondrous Words: The Poetic Mastery of Jalal al-Din Rumi Conference*, setembro. London: Clore Education Centre, British Museum, 2007[b].
- _____. “Rumi, les dervixes tourneurs et les crétiens de Konya” In: *Rivista di storia e letteratura religiosa*, vol. 47, nº1. Firenze: Olschki, pp. 113-125, 2011.
- _____. “La danse des dervishes tourneurs et la creation d'un space sacré”, In: ZARCONI, T.; BUEHLER, A.; İŞİN, E. *Journal of History of Sufism*, v.4. Paris: Librairie D'Amerique et de l'Orient, pp. 97-105, 2004.
- AMBROSIO, A. F., FEUILLEBOIS, E; ZARCONI, T. *Les derviches tourneurs, doctrine, histoire et pratiques*; Paris: Éditions du Cerf, 2006. (Col. Patrimoines – Islam)
- AMOOZEGAR-FASSIE, F. *The Poetics of Persian Music: The Intimate Correlation between Prosody and Persian Classical Music*. Thesis (Master in Arts: Music). University of British Columbia, Vancouver, 2008.
- ALVES, Adalberto. *Irão, viagem ao país das rosas*, Lisboa: Argusnauta, 2007.
- ARISTOTELES, 384-322 a.C. *Obras Completas*. vol. III. Tradução de Ana Maria Lóio. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2010.
- AVERY, Keneth S. *A Psychology of Early Sufi Samā'. Listening and altered states*. New York: Routledge Curzon, 2004.

- AVICENA, 980-1037. *Livro da Alma*. Tradução do árabe para o português de Miguel Attie Filho. São Paulo: Globo, 2011.
- AYDIN, E. *Mevlana Jelaleddin Rumi*. London: Dialogue Society, 2004.
- BAGJIRAN, M. H. *Samā' of Rumi: its orthodoxy and contemporary manifestation*. Thesis (Doctor in Philosophy). University Sains Malaysia, Malasia, 2008.
- BARK, William Carroll. *Origins of the Medieval World*, Standford: Standford University Press, 1958.
- BARTHOLO, R. *Ensaio entre Teologia e Filosofia*. Rio de Janeiro: Garamond, 2002.
- BASHIR, Shahzad. *Sufi bodies: Religion and Society em Medieval Islam*. Nova York: Columbia University Press, 2011.
- BASHIRI, Iraj. *The Ishraqi Philosophy of Jalal al-Din Rumi*. Tadjiquistão: The Academy of Sciences of Tajikistan/ Institute of Philosophy, 2008.
- BAUSANI, Alessandro. "La mística" In: *L'Islam*, Milão: Garzanti, 1979.
- BEIHAMMER, Alexander D. "Christian views of Islam in early Seljuq Anatolia: perceptions and reactions" In: PEACOCK, A. C. S.; De NICOLA, Bruno; YILDIZ, Sara (eds.). *Islam and christianity in medieval Anatolia*. England: University of Saint Andrews/ Ashgate, pp. 51-76, 2015.
- BENCHEIKH. J. E. *Poétique arabe précédée de essai sur um discours critique*. Paris: Gallimard, 1989.
- BENJAMIN, Walter. "The task of the translator" In: VENUTI, L. (ed.) *The translations studies reader*. London/ New York: Routledge, pp. 15-22, 2000.
- _____. "Teses sobre o conceito da história" [1940] In: *Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Vol.1. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas)
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística geral*. Vol. I. Tradução de Maria da Glória Novak e Maria Luiza Neri. Campinas: Pontes/ Editora da Unicamp, 1995.
- BERMAN, Antoine, "Translation and the trials of the foreign", In: VENUTI, L. (ed.) *The translations studies reader*. London/ New York: Routledge, pp.284-297, 2000.
- BISSIO, Beatriz . "Percepções do espaço no Medievo Islâmico (século XIV). O exemplo de Ibn-Khaldun e Ibn-Battuta". Tese (Doutorado em História Antiga e Medieval. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008.
- BLACK, Jeremy A.; GREEN, Anthony; RICKARTS, Tessa. *God, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia*. London: British Museum Press Green, 1992.
- BLADEL, K. V. *The arabic Hermes – from pagan sage to prophet of Science*. London: Oxford, 2009.

- BLOCH, Marc. *Os Reis Taumaturgos: o caráter sobrenatural do poder régio França e Inglaterra*. Tradução de Júlia Mainard. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- BULGAKÓV, Sergui. *El paráclito*. Tradução de Miguel Montes e Margueritta Leonetti. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2014.
- BOIVIN, Michel. “Note sur la danse dans les cultes musulmanes du domaine sindhi” In: ZARCON, T.; BUEHLER, A.; IŞIN, E. *Journal of History of Sufism*, v.4. Paris: Librairie D’Amerique et de l’Orient, pp. 159-167, 2004.
- BOURCIER, Paul. *História da Dança no Ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BRAUDEL, Fernand. *História e Ciências Sociais*. Lisboa: Editorial Presença, 1990.
- BRISSET, Annie. “The search for a native language: translation and cultural identity”. Tradução Rosalind Gill e Roger Gannon. In: VENUTI, L. (ed.) *The translations studies reader*. London/ New York: Routledge, pp. 343-375, 2000.
- BROWN, Peter. *Corpo e sociedade. O homem, a mulher e a renúncia sexual no início do cristianismo*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.
- BROWNE, Edward Granville. *A literary History of Persia – From the Earliest Times until Firdawsi*. London: Adelphi Terrace, 1908.
- BUKHARDT, Jacob. *A cultura do renascimento na Itália: um ensaio*. Tradução Sérgio Tallaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- CAILLOIS, R. *Les jeux et les hommes*. Paris: Gallimard, 1967.
- CALVO, M. J. Z. e ORTIZ, A. (eds.) *Espejo de brujas - mujeres transgresoras através de la historia*. Mexico/ Madrid: Universidad Autónoma de Zacatecas/ Abada, 2012.
- CAMARGO, Gisele Guilhon Antunes. *Mukabele – ritual dervixe*. Florianópolis: Insular, 2010.
- _____. *Sama – etnografia de uma dança sufi*. Florianópolis: Editora Mosaico, 2002.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- CARVALHO, Silvia Maria (org.) *Orfeu, orfismo e viagens a mundos paralelos*. São Paulo: Editora Unesp, 1990.
- CASAS, Jordi Declòs. *La dimensión terapéutica de la música en el sufismo*. Madrid: Mandala Ediciones, 2011.
- CASCUDO, Câmara Cascudo. *Tradição, Ciência do Povo*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- CHITTICK, William. *The sufi path of Love: the spiritual teachings of Rumi*. Albany: State University of New York Press, 1983.
- _____. *The sufi doctrine of Rumi*. Indiana/USA: World Wisdom, 2005.

- _____. *In Search of the Lost Heart. Explanations in Islamic Thoughts*. Albany: State University of New York Press, 2012.
- _____. *Me and Rumi, the autobiography of Shams-i Tabrizi [Maqalāt –i Shams-i Tabrīzī]*. Louisville, Kentucky: Fons Vitae, 2004.
- CLARK, Stuart Clark. *Pensando com demônios: a ideia de bruxaria no princípio da Europa Moderna*. Tradução de Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Edusp, 1997.
- CORRIENTE, Federico. *Gramatica, métrica y texto del cancionero hispanoárabe de Aban Quzmán*. Madrid, Instituto Hispano Árabe de Cultura, 1980.
- COWE, Peter. “Patterns of Armeno-Muslim interchange on the Armenian plateau in the interstice between Byzantine and Ottoman hegemony” In: PEACOCK, A. C. S.; De NICOLA, Bruno; YILDIZ, Sara (eds.). *Islam and christianity in medieval Anatolia*. England: University of Saint Andrews/ Ashgate, pp. 77- 106, 2015.
- DÉMIR, François Arnaud. “Entre chamanisme et soufisme”, In: ZARCONE, T.; BUEHLER, A.; IŞIN, E. *Journal of History of Sufism*, v.4. Paris: Librairie D’Amerique et de l’Orient, pp. 143-157, 2004.
- DAVIS, Daniel. “Religious Language (a): negative theology and divine perfections” In: *Method and Methaphysics in Maimonides’ Guide for the Perplexed*. Oxford/NY: Oxford University Press, 2011.
- DEWEESE, Dewin ““Stuck on the throat of Chingiz Khan’: envisioning the mongol conquests in some sufi accounts from the 14th to 17th centuries” In: PFEIFER, QINN e TUCKER (eds) *History and Historiography of past mongol Central Asia and the Middle East*. Wiesbaden: GMBH & Co., pp. 23-61, 2006.
- DILTHEY, Wilhelm. *El mundo histórico*. México: Fónido de Cultura Económica, 1944.
- DUBY, Georges. *As três ordens ou o imaginário do feudalismo*. Tradução de Maria Helena Costa Dias. Lisboa: Editorial Estampa, 1982.
- DUKALANOV, Marcello Arias Dias e SIMÕES, Roberto Serafim, *Neurofisiologia da Meditação*. São Paulo: Phorte, 2009.
- DURING, Jean. *Musique et extase: L’audition mystique dans la tradition soufie*. Paris: Albin Michel, 1988
- _____. “Samā” *Encyclopedie de l’Islam* [online], 1993. Disponível em: www.ebanque-pdf.com/fr/encyclopedie-de-l-islam.html , [acessado em 10/08/2017]
- _____. “samā” soufi aux pratiques chamaniques. Nature et valeur d’une experience” In: *Cahiers de Musiques Traditionnelles*, n. XIX. Paris: [S.L.], pp. 79-92, 2006.
- ELIADE, Mircea. *Historia de las creencias y ls ideas religiosas III - de Mahoma a la era de las reformas*. Tradução Jesus Valiente Malla. Barcelona: Paidós, 1984.

- _____. *Tratado de las religiones*. Tradução A. Medinaveitia. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1970.
- _____. *Iniciaciones Místicas*. Espanha: Taurus Ediciones S/A, 1986.
- ENDERLE, Rubens. “Divã Oriental-Occidental” In: *Tiraz Revista de Estudos Árabes e das Culturas do Oriente Médio*. São Paulo: FFLCH/USP, pp. 163-188, 2010.
- ERNST, Carl. *Words of Ecstasy in Sufism*. Albany: State University of New York Press, 1985. (SUNY Series in Islam)
- FALEIROS, Álvaro. *Traduzir o poema*. Cotia: Atelier Editorial, 2012.
- FARHAT, H. *The Dastgāh Concept in Persian Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- FARMER, Henry George. *A history of arabian music to the XIII century*. London: Luzac, 1929.
- FAYEZ, Ghulam Muhammad. “Mystic Ideias and Images in Jalal Al-Din Rumi and Walt Whitman”. Dissertation (Doctor in Philosophy). USA, University of Arizona, 1978.
- FERREIRA, Franscirosy Campos Barbosa. “Teatralização do sagrado islâmico: a palavra, a voz e o gesto” In: *Religião e sociedade*, vol. 29 n.1. Rio de Janeiro, 2009.
- FISK, Margareth P. *The art of the rythmic choir*. N. Y: Harper and Brothers Publishers, 1950.
- FUERTES, M. S. *Música árabe-española, y conexión de la música con la astronomia, medicina y arquitectura*. Barcelona: Don Juan Oliveres, 1853.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método* [Vs.1 e 2]. São Paulo: Editora Vozes, 2008.
- GARAUDY, Roger. *Dançar a vida*. Tradução de Glória Mariani e Antonio Guimarães Filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- GERSTEL, Sharon and NELSON, Robert, *Approaching the Holy Mountian, Art and Liturgy at Saint Catherine’s Monastery in the Sinai*. Turnhout/ Belgium: Brepols, 2010.
- GIBBS, Raymond e WILSON, Nicole. “Real and Imagined Body Movement Primes Metaphor Comprehension” In: *Cognitive Science*, n. 31. Santa Cruz: University of California, pp. 721–731, 2007.
- GIBRAN, Gibran Khalil. *O Profeta*. Tradução de Mansour Chalita. Rio de Janeiro: Lumensana, 1975.
- GOBILLOT, Georges. *Le livre de la profondeur des choses*. Villeneuve d’Ascq: Presses universitaires du Septentrion, 1996.
- GRAVES, Robert. *Los Dos Nacimientos de Dioniso*. Barcelona: Biblioteca Breve, 1984.
- GRIBERTZ, Arthur. “The *samā’* Controversy: Sufi vs. Legalist” In: *Studia Islamica*, n.74. Paris, 1991.

- GRIERSON, Roderick, “‘One Shrine Alone’: Christians, Sufis, and the Vision of Mawlana” In LEWISOHN, *The Philosophy of Ecstasy: Rumi and the Sufi Tradition*. Bloomington, Indiana: World Wisdom, pp.83-126, 2014.
- GRIFFITH, Sidney. *The Bible in Arabic: The Scriptures of the “People of the Book” in the Language of Islam*. Oxfordshire/ New Jersey: Princeton University Press, 2013.
- GUINZBURG, Carlo. “Sinais: raízes de um paradigma indiciário” In: *Mitos, Emblemas, Sinais*. Tradução de Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- GURER, Dilaver. “Deux traités par des Şeyhülislam ottomans sur la danse” In: ZARCONI, T.; BUEHLER, A.; IŞIN, E. *Journal of History of Sufism*, v.4. Paris: Librarie D’Amerique et de l’Orient, pp. 47-60, 2004.
- GUT, Ernst-August. “Translation as interlingual interpretative use” In: VENUTI, L. (ed.). *The translations studies reader*. London/ New York: Routledge, pp. 376-396, 2000.
- GUVEN, Rasid. *Vedanta and Sufism – Sankaracarya and Mawlana Jalalu’d-din*. Thesis (Doctor in Philosophy and Religion). Banaras: College of Indology of the Hindu University, 1957.
- GUYER, S. *Bulletin de l’Institute Français d’Archeologie Orientale Du Caire*, t. XI, 1914.
- HANNA, Judith Lynne. *To dance is human*. Chicago: University Chicago Press, 1979.
- HANIF, N. “Rumi Jalal Al-din (13th Century)” In: *Biographical Enciclopaedia of Sufis. Central Asia & Middle East*. New Delhi: Sarup, 2007.
- HANS HOLBEIN, 1497-1543. *The dance of death*. London: Praidon Press, 1974.
- HATZFELD, Helmut. “Los elementos constitutivos de la poesia mística (San Juan de la Cruz)” In: *Nueva Revista de Filologia Hispánica*, n. XVII. México D.F: El Colegio de Mexico, pp. 40-59, 1964.
- HEGEL, George Wilhelm Friedrich. *Enciclopedia de las ciencias filosóficas en compendio*. [1819]. Tradução de Ramón Valles Plana. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- HENNI CHEBRA, Djamil e POCHE, Christian. *Les danses dans le monde arabe*. Paris: L’Harmattan, 1996.
- HENY, J. M. *Rhythmic Elements in Persian Poetry*, Thesis for the degree on Master in Linguistics, USA, University of Pennsylvania, 1981.
- HERMANSEN, Marcia. “Shāh Walī Allāh’s Theory of the Subtle Spiritual Centers (Laṭā’if): A Sufi Model of Personhood and Self-Transformation” In: *Journal of Near Eastern Studies*, v. 47, n. 1, (janeiro). Chicago: University of Chicago Press, pp. 1-25, 1988.
- HONERKAMP, Kenneth. “Abū Abd al- Ramān al- Sulamī (d. 412/1201) on samāʿ, ecstasy and dance” In: *Journal of the History of Sufism*, n. 4. Paris: Jean Maisonneuve/Society for the History of Oriental Culture, pp. 1-13, 2003.

- HOURANI, Albert. *Uma história dos povos árabes*. Tradução Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*. Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- _____. *O declínio da Idade Média*. Braga: Editora Ulisseia, 1996.
- HUNTER, W.W. *Annals of Rural Bengal*, III, London, 1868.
- IBN-KHALDUN, 1332-1406. *Muqaddimah. Os prolegômenos ou Filosofia Social*. Três tomos. Tradução direta de José Khoury e Angelina Bierrenbach Khoury. São Paulo: Instituto Brasileiro de Filosofia, 1958.
- IQBAL, Afzal. *Life and work of Jalaluddin Rumi*. Islamabad: Nacional Pakistan Council of Arts, 1956.
- IQBAL, Muhammad. *The development of the metaphysics in Persia. A contribution to the History of the Muslim Philosophy*. London: Luzac & Co, 1908.
- JACKSON, A. V. W. *Zoroaster: the prophet of ancient Iran*. New York: Columbia University Press, 1899.
- JAKOBSON, Roman. “Aspectos linguísticos da tradução” In: *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, pp. 63-72, 1971.
- JUBRAN, Safa Alferd Abou Chahla. *Árabe e Português: Fonologia contrastiva com aplicação de tecnologias informatizadas*. São Paulo: Edusp/ Fapesp/ CEAR, 2004.
- KAHTERAN, N. “Rumi’s Philosophy of Love in the Era of U-turned Islam” In: *Kyoto Bulletin of Islamic Area Studies*, n. 2 v. 2. Kyoto, pp. 51–62, 2009.
- KARAMUSTAFÁ, A. T. “What is Sufism?” In: CORNELL, V. J (ed.). *Voices of Islam- Voices of Tradition*, v. 1. Westport: USA: Praeger Publishers, p. 249-270, 2007.
- KÖPRÜLÜ, Mustafa F. *Early Mytics in Turkish Literature* [1918]. Tradução Gary Leiser and Robert Dankoff. London/ NY: Routledge/ Curzon, 2006. (Sufies Studies)
- KOSSAIFI, Christine. “Danse sacrée et harmonie monadique. Djalal od-Din Rûmî et Gottfried Wilhelm Leibniz”. In: *Bulletin de l’Association Guillaume Budé* [online] n°2, junho, pp. 232-251, 2002.
- LA MERI. *Dance as an art form*. New York: A.S. Barnes and Company, 1933.
- LARANJEIRA, Mario. *Poética da Tradução: Do sentido à significância*. São Paulo, Edusp, 2003.
- LAUDE, Patrick. *Singing the way: insights in poetry and spiritual transformations*. Indiana/USA: World Wisdom, 2005.
- LAGES, Suzana Kampff. “O historiador como leitor e tradutor” In: SILVA, Marcio Seligman (org.) *Leituras de Walter Benjamin*, São Paulo: Annablume, pp. 38-41, 2007.

- LAZARUS-YAFFEH, Hava. *Intertwined worlds: medieval Islam and bible criticism*. Oxfordshire/ New Jersey: Princeton University Press, 1992.
- LE GOFF, *História e Memória*. Tradução Bernardo Leitão. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.
- LEITE, Sylvia. *O simbolismo dos padrões geométricos da arte islâmica*. Cotia: Ateliê Editorial, 2007
- LEWIS, Franklin. *Rumi - Past and Present, East and West: The Life, Teachings, and Poetry of Jalâl al-Din Rumi*, London: Oneworld, 2008.
- LEWISOHN, Leonard. *Classical Persian Sufism: from its Origins to Rumi*. London: Khaniqahi Nimatullahi Publications, 1993.
- _____. *The Philosophy of Ecstasy: Rumi and the Sufi Tradition*. Bloomington, Indiana: World Wisdom, 2014.
- _____. *Maulana Rumi Review*, volume 7. UK: Archetype, 2016.
- _____. *The Sacred Music of Islam: Sama^c in the Persian Sufi tradition* In: *British Journal of Ethnomusicology*, vol. 6. British Forum for Ethnomusicology, pp 1-33, 1997.
- LOPEZ y ROYO, Alessandra. *ReConstructing and RePresenting dance: Exploring the dance/archaeology conjunction* [online] Stanford: Stanford University, 2008.
- LORCA, Federico García. “Juego y teoría del duende”, In: *Conferencias II*, Madrid: Alianza Editorial, pp. 85-109, 1984.
- LORY, Pierre. *Alchimie et mystique en terre d’Islam*. Paris: Folio/Essais, 2003. (Col. Islam spirituel)
- _____. “La danse dans l’oniocritique” In: ZARCONI, T.; BUEHLER, A.; IŞIN, E. *Journal of History of Sufism*, v.4. Paris: Librairie D’Amerique et de l’Orient, pp. 41-46, 2004.
- LUCCHESI, Marco e TEIXEIRA, Faustino [Orgs]. *O canto da unidade: Em torno da poética de Rumi*. Rio de Janeiro: Fissus, 2007.
- LUCCHESI, Marco [Org.] *A Flauta e a Lua*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2016.
- LUERSSSEN, Jade. “The Evolution of Sacred Dance in the Judeo-Christian Tradition”. Honors Projects. Paper 20, 1967. http://digitalcommons.iwu.edu/religion_honproj/20 , [acessado em 2016].
- LORY, Pierre Lory; VIELLARD-BARON Jean-Louis, “ Temps spirituel et hiéro-histoire selon Henry Corbin: une phénoménologie de la conscience psycho-cosmique” In: *Henry Corbin et le comparatisme spirituel – Colloque tenu à Paris les 5 et 6 juin 1999*. Milan, Archè Edit, pp. 25-37, 2000.

- LUMBARD, Joseph E. B. *Ahmad Al-Ghazali, Remembrance, and The Metaphysics of Love*. New York: State University of New York, pp. 16-25, 2016.
- MAKSIDI, George. "The hanbali school and sufism" In: *Actas Congresso de Estudos Árabes e Islâmicos – Coimbra/ Lisboa: 1 a 8 set de 1968*. Leiden: Brill, pp. 115-126, 1971.
- MARROU, Henri-Irénée. *Décadence romaine ou antiquité tardive? III-VI siècle*. Paris: Editions du Seuil, 1977.
- MASATOSHI, K. "Institutionalized Sufism and Non-Institutionalized Sufism: A Reconsideration of the Groups of Sufi Saints of the Non-Tarīqa Type as Viewed through the Historical Documents of Medieval Maghreb" In: *Kyoto Bulletin of Islamic Area Studies* [publicação eletrônica], v. 2-1, pp. 35-46, 2008.
- MASSIGNON, Louis. *La passion de Husayn Ibn-Mansûr Hallâj*. 4 v. Paris: Gallimard, 1975.
- MCGEE, Timothy J. "Dance" In: KRISTEN, M. Figg; FREDMAN, John B. *Medieval Europe 814–1450 - Art & Humanities Through the Eras*, vol. 3 Detroit: Thomson-Gale, pp. 62–91, 2005.
- MEIER, Fritz. "The dervish dance", In *Essays on Islamic Piety and Mysticism*. Tradução do alemão para o inglês de John O’Kane. Leiden: Brill, 1999.
- MEIRELES, Cecília. *Antologia Poética*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- MEISAMI, Julie Scott. *Structure and Meaning in Medieval Arabic and Persian Lyric Poetry*. London: Routledge, 2003. (Orient Pearls)
- MELVILLE, Charles. "The early persian Historiography of Anatolia" In PFEIFER, Judith, QINN, Sholen A. e TUCKER, Ernest (Eds.) *History and Historiography of past mongol Central Asia and the middle east studies in honor of John E. Woods*. Wiesbaden: GMBH & Co., 2006, pp. 135-166.
- METHTHILD OF MAGDEBURG, 1212-1282. *The flowing Light of the Godhead*. Tradução de Frank Tobin. New Jersey: Paulist Press, 1998. (The Classics of Western Spirituality)
- MICHON, J. L. "Music and Spirituality in Islam" In: CORNELL, V. J (ed.) *Voices of Islam – Voices of Arte, Beauty, and Science*, v.4. Westport: USA: Praeger Publishers, pp. 58-88, 2007.
- MICHOT, J. R. "Cultes, magie et intellection: l’homme et sa corporéité selon Avicenne" In: *L’homme et son univers au moyen âge*. VII Congrès International de Philosophie Medieval, 30 out/ 4 set. de 1982, t. XXVI. Bélgica: Institute Supérieur de Philosophie, pp. 220-233, 1986.
- _____. "Des-altération et épiphanie: une lecture avicennienne de la danse mavlevie". In: *6. Millî Mevlânâ Kongresi*. Konya: Seljuk University, pp. 25-34, 1992.

- MILLER, Lloyd Clifton. *Music and song in Persia – the art of avaz* de Lloyd Clifton Miller. Routledge library editions: Iran. UK: Kurzon Press, 1999.
- MOLÉ Marijan “La danse extatique en Islam” In: *Les danses sacrées*. Paris: Seuil, pp. 145-280, 1963. (Sources orientales 6)
- MOORE, D. A. “*Dhikr*, a Door That When Knocked, Opens: An Essay on the Remembrance of God” In: CORNELL, V. J (ed.). *Voices of Islam – Voices of the Spirit*, v. 2. Westport: USA: Praeger Publishers, pp. 53-70, 2007.
- MURATA, Sachiko. “O Tao do islã” In: *Numen: Revista de Estudos e Pesquisas da Religião*, v. 8, n.1. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, pp. 11-24, 2005.
- MYERS, Thomas. *Trilhos Anatômicos. Meridianos miofasciais para terapeutas manuais e do movimento*. Tradução Marcelo Cairrão Araújo Rodrigues *et al.* Rio de Janeiro: Elsevier, 2010.
- NAFICY, Majid. *In Search of Joy: A Critique of Death-Oriented and Male-Dominated Culture in Iran*. Sweden: Baran Publishers, 1990.
- NASR, Seyed Hossein. “Islam and music” In: *Studies in Comparative Religion*, v. 10, n. 1. (Winter) USA: World Wisdom, Hartford Seminary, 1976.
- _____. *Islamic Art and Spirituality*, New York: SUNY Press, 1987.
- _____. *An Introduction to Islamic Cosmological Doctrines, Conception of Nature and Methods used for its Study by the Ikhwan al-Safa, al-Biruni and Ibn-Sina*, Cambridge/ Massachussets: The Belknap Press of Harvard University Press, 1964.
- NETO, Jonatas Batista. *O Mar do Infinito Perdão - 54 gazéis de Hafez*. Lisboa: Editora Universitária, 2003.
- NIDA, Eugene. “Principles of Correspondence” In: VENUTI, L. (ed.) *The translations studies reader*. London/ New York: Routledge, pp. 126-140, 2000.
- NIRANJANA, Tejaswini. “Colonialism and the Aesthetics of Translation” In: eds., NIRANJANA, T; SUDHIR, P.; DHARESHWAR, V. (Orgs.) *Interrogating Modernity: Culture and Colonialism in Índia*. Seagull Books, Calcutta, 1993.
- OESTERLEY, William Oscar Emil. *The sacred dance*. New York: MacMillan Co, 1923.
- OLIVEIRA, Heliane Miscali de. “Filho do Silêncio, mestre das palavras. A linguagem mística do silêncio em Rumi”. Dissertação (Mestrado em Ciência da Religião). Universidade Federal de Juiz de Fora, Minas Gerais, 2006.
- PEACOCK, A. C. S.; De NICOLA, Bruno; YILDIZ, Sara (eds.) *Islam and christianity in medieval Anatolia*. England: University of Saint Andrews/ Ashgate, 2015.
- PEACOCK, A. C. S. “An interfaith polemic of medieval Anatolia: Qadi Burhan al-Din al-Anawi on the Armenians and their heresies” In: PEACOCK, A. C. S.; De NICOLA,

- Bruno; YILDIZ, Sara (eds.). *Islam and christianity in medieval Anatolia*. England: University of Saint Andrews/ Ashgate, pp. 223-262, 2015.
- PEÑALVER, Patricio. *La mística española (siglos XVI-XVII)*. Madrid: Ediciones Akal, 1997.
- PERROY, Édouard. *Le Moyen Age, expansion de l'Orient et la naissance de la civilisation occidentale*, París: Presses universitaires de France, 1967.
- PETERS, F. E. *Aristoteles Arabus: Monographs on mediterranean Antiquity II*. Leiden: E. J. Brill, 1968.
- PIRENNE, Henry, *Mahomet et Charlemagne* In: BARK, W. C. *Origins of the Medieval World*, Standford: Standford University Press, 1958.
- PLAJA, Arturo Serrano. *Antología de los místicos españoles*. Buenos Aires: Schapire, 1946.
- POUND, Ezra. *Abc da Literatura*. Tradução Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006.
- _____. “How to read” In: ELIOT, T. S (org.) *Literary Essays of Ezra Pound*, New York: New Directions Book, 1968.
- POWELL, Avril A. “History Textbooks and the Transmission of the Pre-colonial past in North Western Índia in the 1860s and 1870s” In: *Invoking the Past: The Use of History in South Asia*, ALI, Daud (ed.). Oxford University Press, New Delhi, 1999.
- PUY DE CLINCHAMPS, Philippe du. *La Chevalerie*. París: Presses Universitaire de France, 1961.
- PSEUDO-ARISTÓTELES. *A Teologia de Aristóteles*. Tradução de Catarina Belo. In: ARISTÓTELES, *Obras Completas*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2010.
- PSEUDO-DIONÍSIO AEROPAGITA. *Obras Completas. Los nombres de Dios. Jerarquía celeste. Jerarquía eclesiástica. Teología mística. Cartas várias*. Edição de Teodoro H. Martin e tradução Olegário Gonzáles de Cardedal. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2002.
- RAHBAR, Elham Rahany. “A Historical Study of the Persian Vowel System.” In: *Kansas Working Paper in Linguistics*, v. 30. Toronto: University of Toronto, pp. 233-245, 2008.
- RAMEZANNIA, M. *Persian Print Culture in India, 1780-1880*. Thesis (Doctor in History), Jawaharlal Nehru University, New Delhi, India, 2014.
- RENARD, J. *Knowledge of God in classical Sufism: foundations of Islamic mystical theology*. New Jersey: Paulist Press, 2004.

- RIBEIRO, Antônio Vitor. “O auto dos místicos – alumbrados, profecias e inquisidores (século XVI-XVIII) Dissertação (Doutoramento em História da Época Moderna), Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2009.
- RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Tradução de Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2005. (Leituras Filosóficas)
- ROBINSON, F. *O mundo islâmico – o esplendor de uma fé*. Tradução Fabiana Camargo. Barcelona: Ediciones Folio, 2007.
- RODRÍGUEZ, Pedro Sáinz. *Introducción a la historia de la literatura mistica en España*. Madrid: Voluntad, 1927.
- ROSE, Elliot. *A razor for a goat: a discussion of certain problems in the history of witchcraft and diabolism*. Toronto: Univesity of Toronto Press, 1962.
- ROUGET, G. *Music and Trance: A Theory of the Relations Between Music and Possession*. Chicago: University of Chicago Press, 1970.
- RUMI, Jala Uddin (Moulana) 1207- 1273. _____ *Mystical Poems of Rumi*. Tradução de Arthur John Arberry. Chicago: University of Chicago Press, 1968.
- _____ *Odes Mystiques – divan-e-shams-e-tabrizi*. Tradução de Eva de Vitray-Meyerovich e Mohammad Mokri. Paris: UNESCO/ Klincksieck, 1973.
- _____ *A sombra do amado. Poemas de Rumi*. Tradução Marco Lucchesi. Rio de Janeiro: Fissus, 2003.
- _____ *I am Wind you are Fire. Life and work of Rumi*. Tradução Anemarie Schimmel. London: Shambala Dragon, 1992.
- _____ *Poemas místicos. Divan de Shams de Tabriz*. Tradução José Jorge de Carvalho. São Paulo: Attar, 2013.
- _____ *Rumi: Swallowing the Sun*. Tradução Franklin Lewis. Oxford: Oneworld, 2008.
- _____ *The essencial Rumi*. Tradução Coleman Barks. New York: Harper Collins, 1995.
- _____ *The Quatrains of Rūmī*. Tradução de Ibrahim Gamard e Rawān Farhādī. USA: Sufi Dari Books, 2008
- _____ *O cântico do Sol*. Tradução de Helena Moura Lisboa: Pergaminho, 1999
- _____ *Le chant du soleil* Tradução de Vitray-Meyerovich, Paris: La table ronde, 1997.
- _____ *Onde dois oceanos se encontram: uma seleção de odes do Divã de Shems de Tabriz por Mevlana Jalaluddin Rumi*; Tradução de Gilson Soares São Paulo: Gente, 1995.
- _____ *A mística do amor*. Tradução de André Luis Soares Vargas. Porto Alegre: Pradense, 2013.
- RUNCIMAN, Steven. *A civilização bizantina*. Tradução Watensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1961.

- _____. *Historia de las Cruzadas*; 3 vols., Cambridge/Madrid: University of Cambridge Press, 1956-1958.
- SACHS, Curt. *World history of the dance*. New York: Vail-ballou Press, 1937.
- SAID, Edward W. *Orientalismo. O Oriente como invenção do Ocidente*. Tradução Rosaura Eichenberg. São Paulo: Cia das Letras, 2007.
- SALIBA, George. *The Islamic science and the making of the European Renaissance*. Massachusetts: Massachusetts Institut of Technologie, 2007.
- SALGADO, Frei Vicente [século XVIII] *Memórias Ecclesiasticas do Reino do Algarve*. Tomo I (único), Lisboa: Imprensa Nacional, 1786.
- SALMEN, Walter. “Dances and Dance Music, c.1300–1530” In: STROHM, Reinhard; BLACKBURN, Bonnie J. (eds.) *Music as Concept and Practice in the Late Middle Ages*. n. III, v.1. Oxford: Oxford University Press, pp. 162–190, 2001. (New Oxford History of Music)
- SÁNCHEZ SANCHÁ, A. *Introducción exegetica a la métrica tradicional árabe*. In: *Awraq yadida*, n. 7-8, Madrid: Instituto Hispano-Arabe de Cultura, pp. 48-173, 1984-85.
- SANTIAGO, Miguel de. *Antologia de Poesia Mística Española*. Barcelona: Verón, 1998.
- SANTOS, Felipe Delfim. “Cronologia das traduções e das obras filológicas orientalistas (séc. XVIII e XIX)” In: *Nuntius antiquus*, nº 5, julho. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- SCHIMMEL, Anemarie. *Mystical dimensions of islam*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1975.
- _____. *The triumphal Sun: a study of the works of Jalaluddin Rumi*. USA: State University of New York Press, 1993.
- _____. “Rumi and the Symbols used by him” In: *Ilm* [online] n. 3, v. 7, dez/fev; pp. 29-31, 1982.
- _____. “Abol Hosein Nuri: Alquibla de las luces” In: *Sufí*. Madrid: Nur, n. 8, pp. 42-45, 2004.
- SENKO, E. C. “Perspectivas e sintomas da historiografia do período tardo medieval: um encontro entre Ocidente e Oriente” In: *Revista Vernáculo*, n. 25. Paraná: UFPR, pp. 28-42, 2010.
- SHAY, Anthony. *Choreophobia: Solo Improvised Dance in the Iranian World*. Costa Mesa/California: Mazda Publishers, 1999.
- SHERWOOD, P. “Sergius of Reshaina and the Syriac version of the Pseudo-Denys” In: *Sacris Erudiri - Journal of Late Antique and Medieval Christianity*, n. 4. Bélgica: Brepols Publishers, 1952.

- SLEIMAN, M. "Alcorão, 1; 2:1-143. Transcrição e tradução" In: *Tiraz. Revista de Estudos Árabes e das Culturas do Oriente Médio*. São Paulo: Humanitas/ FFLCH/USP, pp. 85-117, 2008.
- _____. *A arte do zajal – Estudo de poética árabe*. Cotia/São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
- _____. *A poesia árabe-andaluza. Ibn-Quzman de Córdoba*. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2000.
- STEIGASS, Francis Joseph. [CPED] *Comprehensive Persian-English Dictionary, including the arabic words and phrases in Persian Literature, being Johnson and Richardson's Persian, Arabic and English Dictionary (Oxford, 1777-80) revised, enlarged and entirely reconstructed*. London/Boston/Melbourne/Henley: Iran University Press/ Routledge & Kegan Paul, 1984.
- STEINER, George. "The hermeneutic motion" In: VENUTI, Lawrence (ed). *The translations studies reader*. London/ New York: Routledge, pp. 186-191, 2000.
- STEPHENSON, Carl. *Mediaeval Feudalism*. New York: Cornell University Press, 1942.
- STEVENS, John. *Words and Music in the Middle Ages: Song, Narrative, Dance and Drama, 1050–1350*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1986.
- SYED, Muhammad Aslam. *Muslim Response to the West: Muslim Historiography in Índia 1857-1914*. Islamabad: National Institute of Historical and Cultural Research, 1988.
- THEODOR (ROSENTHAL), Erwin. Tradução: Ofício e Arte. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1976.
- TREVOR-ROPER, Hugh. *The Rise of Christian Europe*. Londres/ New York: Harcourt, Brace & World, 1965.
- TRIMESGISTOS, Hermes, 100 e 300 d.c. *Corpus Hermeticum. Discurso de Iniciação. A taboa de esmeralda*. Tradução Márcio Pugliese e Norberto de Paula Lima. São Paulo: Hemus, [s.d].
- TRIMINGHAM, J. S. *The sufi orders in islam*. Oxford: Oxford University Press, 1971.
- UHLEIN, Gabriele. *Meditations with Hildegard of Bingen*. USA: Bear & Company, 1983.
- VAN DER LEEUWN, Gerard *Sacred and Profane Beauty: The Holy in Art*. New York: Holt/Dinehart/ Winston, 1963.
- VARZI, Ostad Morteza, CATON, Margaret, FRIEND, Robyn C. Friend e SIEGEL, Neil. "Performer-Audience Relationships in the Bazm" In: *The Middle East Studies Association*, november. Boston, Massachusetts: Institute of Persian Performing Arts, 1986.
- VENUTI, Lawrence (ed.) *The translations studies reader*. London/ New York: Routledge, 2000.

- VERMEER, J. Hans. “Skopos and comission in translational action”. Tradução Andrew Chesterman. In: VENUTI, L. (ed.) *The translations studies reader*. London/ New York: Routledge, p. 221-232, 2000.
- VERNANT, Jean-Pierre. “O sujeito trágico: historicidade e trans-historicidade” In: *Mito e tragédia da Grécia Antiga*, v. II. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- VIRANI, Nargin, “‘I am the natingale of the merciful’, macaronic or upside down? The *mulamm‘āt* of Jalal al-Din Rumi”, Thesis (PhD in Literature) Harvard University, Harvard, USA, 1999.
- VIEIRA, Beatriz Moraes. “Sutileza e memória: um olhar sobre a literatura persa clássica”, In: *Poesia Sempre*, v. 14. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, p. 121-132, 2001.
- VOLLANDT, Ronny. *Arabic Versions of the Pentateuch*, UK: Brill, 2015.
- VON FRANZ, Marie-Louise. *A Alquimia e a Imaginação Ativa*, Rio de Janeiro: Cultrix, 1988.
- WHITMAN, Walt. *Leaves of Grass*. London, Wordsworth, pp. 6-8, 2006.
- WOLPER, Esther Sara. *Cities and saints. Sufism and the transformation of urban space in medieval Anatolia*. Pennsilvanya State University Press, 2003.
- WOOLF, D. “Early Ideas of History in the Western Tradition” In: HOROWITZ, M.C. (ed.) *New Dictionary of the History of Ideas*. New York: Scribners, 2005.
- YARSHATER, Ehsan. *A History of Persian Literature vol. II - Persian Poetry in the Classical Era, 800–1500: Narrative Poems in Couplet form (mathnavis); Strophic; Poems; Occasional Poems (qat’e); Satirical and Invective poetry; shahrâshub*. London: I.B. Tauris/ Persian Heritage Foundation, 2011.
- YILMAZ, I. “Was Rumi the Chief Architect of Islamism? A Deconstruction Attempt of the Current (Mis)Use of the Term ‘Islamism’” In: *European Journal of Economic and Political Studies*, v. 2, n.2. Istambul: Fatih University, pp. 71-84, 2009.
- YUNIS, Leandra E. *Êxtase, poesia e dança em Rumi e Hafiz*. Dissertação de Mestrado em Estudos Árabes. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Orientais. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- ZARCONÉ, Thierry; BUEHLER, Arthur; IŞIN, Ekrem. *Journal of History of Sufism*, v.4. Paris: Librarie D’Amerique et de l’Orient, 2004.
- ZARCONÉ, Thierry. “Les danses naqshbandi em Asie centrale et aux Xinjiang: histoire et actualité” In: ZARCONÉ, T.; BUEHLER, A.; IŞIN, E (eds). *Journal of History of Sufism*, v.4. Paris: Librarie D’Amerique et de l’Orient, pp. 181-198, 2004.

ANEXOS

1. Tabela de transliteração de caracteres fonológicos da língua persa⁴⁹¹

Grafema	Fonema	Transliteração	Grafema, alofones e outros traços*
ا	/ɒ:/	ā	[ɒ:leɪ] se realiza [ɒ:], [æ], [a], [e], [o], [ɜ], [ʔ]
ب	/b/	b	[be]
پ	/p/	p	[pe]
ت	/t/	t	[te]
ث	/s/	s	[se] se realiza [s] e [θ]
ج	/dʒ/	j	[dʒɪm]
چ	/tʃ/	č	[tʃe]
ح	/h/	ḥ	[he] também se realiza faringalizado
خ	/x/	ḫ	[xe] também [x ^w], após /u:ɒ:/ assimila/u/
د	/d/	d	[dɒl] assimilável antes de /s/
ذ	/z/	ḏ	[zɒl] também se realiza [ð]
ر	/r/	r	[re] também se realiza como [r]
ز	/z/	z	[ze]
ژ	/ʒ/	ž	[ʒe]
س	/s/	s	[sjm]
ش	/ʃ/	š	[ʃim]
ص	/s/	ṣ	[sɒd] também se realiza [s]
ض	/z/	ḍ	[zɒd] também se realiza [ḍ]
ط	/t/	ṭ	[tæ] também se realiza [ṭ]
ظ	/z/	ẓ	[zæ]
ع	/ʕ/	ʕ	[ʕæin] também se realiza [a]
غ	/ɣ/ e /q/	ġ	[ɣæin]
ف	/f/	f	[fe]
ق	/q/	q	[ɣaf]
ک	/k/	k	[kaf] se realiza [k] e [q]
گ	/ʔ/	g	[ʔaf]
ل	/l/	l	[lam]
م	/m/	m	[mjn]
ن	/n/	n	[nwm]
و	/v/	v , ō , ū , w	[vâv] se realiza [v], [u:], [o:] e ditongo
ه	/h/	h	[he] se realiza [he] ou [eh]
ی , ی	/y/	y , ī , ē , e i	[je] se realiza [j], [i:], [e:] e ditongo
اَ	/a/	a	[a]
اِ	/e/	E	[e] também se realiza [ə]
اُ	/o/	O	[o] também se realiza [ɔ]

⁴⁹¹ Inspirada na análise fonológica contrastiva do árabe e do português proposta por JUBRAN, 2004, seguindo o padrão IPA. Não respeita a duração vocálica da grafia árabe. RAHBAR, 2008, pp. 233- 245.

2. Glossário

Apresentamos aqui conceitos persas, muitas vezes em termos também emprestados do árabe, grafados conforme a *Tabela de transliteração*.

afshān: ondular.

’ahl-ī ḥaṣw: antropoformistas, gente do conteúdo (corporal), da forma material.

’ahl-ī tawājud: gente do êxtase, os rapturados, extáticos.

ahfā: supraconsciência

alast: advertência, aviso. Termo dado à convocação de deus aos filhos de Adão no pacto primordial, na pré-criação.

’aql: intelecto, capacidade de pensar nos humanos e nos animais; faculdade humana distintiva capaz de entender a si mesma, relacionada ao Intelecto Universal.

’arūḍ: metrificação; denomina a arte da versificação árabe estabelecida por Al-Khalil no século VIII que estabelece os ritmos poéticos a partir do padrão prosódico.

atanin: expressão onomatopéica derivada de *tan tanan*, fórmula de memorização do ritmo prosódico do verso.

badīʿ: ornamentação; designa os conjuntos das figuras de linguagem introduzidas pelos persas na poesia árabe a partir do século VIII.

bağ: fruta/ **bağstān**: pomar, horto, jardim. No sentido místico, o paraíso.

bahr: mar (fig.); ritmo de versificação poética.

baqāʾ: permanência, subsistência de uma condição interior; estabilidade espiritual, plenitude.

bāṭin: interior, dentro. Na linguagem mística designa a dimensão interior da experiência e o sentido espiritual esotérico.

bayt: unidade poética de versificação, pode ser verso, hemistíquio ou estrofe.

bazm: celebrar, brincar, se divertir, festa.

bidʿah: inovações, modernizações. O termo foi utilizado com relação às inovações de práticas e liturgias não ortodoxas realizadas pelos sufis.

ḍamīr: consciência, mente.

dastgāh: escala musical.

ḍikr: recordação e/ou repetição meditativa dos 99 nomes de Deus.

‘ešq: amor apaixonado, erótico, avassalador; designativo da união completa entre dois seres.

fanā’: dissipamento, aniquilamento, extinção; no sentido místico, eliminação dos estágios ou aspectos negativos da alma.

firāsah: luz interior, *insight*, intuição, apreensão das coisas ocultas e dos mistérios.

ġaraḍ: propósito, intenção poética.

ġazal, grafado em português como **gazal**: estrofe ou poema amoroso curto na tradição árabe; canto ou poema lírico de forma curta abreviada da casida na tradição persa.

gūsheh: tons, sonoridades; microescalas musicais.

hāfi: arcano ou forma arquetípica.

hajlu/hajal: do árabe, saltar.

hāl: estado anímico; êxtase.

hamuš: silêncio.

haqq: Deus, verdade, realidade, essência divina.

hās: especial, singular, distinta, elevada.

has: sentido sensorial.

hūš: felicidade, prazer, satisfação; bem, delícia, gozo.

Iblīs: um dos nomes de Satã, o líder dos demônios e de parte dos djinns no alcorão.

ihām: ambiguidade, duplo sentido; técnica compositiva da poesia persa.

ijmā’: consenso.

‘ilm: conhecimento, ciência.

išārah: alusão, citação abreviada.

jalāl: glória; majestade.

jam’: do árabe, unificação, comunhão.

jān: alma, espírito, disposição, ânimo; bem, querido (fig.).

kūbīdān: bater, golpear.

la’ba: do árabe, jogo.

laġwi: do árabe, diversão, passatempo.

lahn: sintonia, padrão modular da microescala.

ma’nā: significação, ideias poéticas.

maqām: lugar, estação. Os místicos usam para indicar um estado de espírito que se estende ou processo de elaboração interno que requer a permanência em determinada estação. Designa também a escala musical pelo lugar no instrumento que dá o tom.

maʿrifa: gnose mística, saber experiencial, intuitivo, espiritual. Designa a ciência interior através da qual o místico reconhece os diversos estados e atravessa as estações, superando tentações e purificando aspectos degradantes. O objetivo final da gnose é o conhecimento direto da realidade divina através do encontro com Deus no seu próprio coração, no sentido em que se atribui aos iluminados que se elevaram através da supraconsciência e do amor espiritual.

masnavī: forma literária do romance épico persa, formado por dísticos rimados.

mast: embriagado de vinho e/ou de inspiração mística.

mevlevi: termo turco derivado de *muʿallāvī*: aqueles que são do mestre.

miʾraj: visão, elevação, transporte espiritual; visão que o profeta teve dos céus.

muḥdaṭūn: inovadores, em referência aos poetas do período abássida, que introduziram novas técnicas compositivas.

sīmurḡ trinta pássaros; nome dado ao fabuloso personagem da *Conferência dos Pássaros* buscado por todos os pássaros; os que chegam ao final da jornada contam-se em trinta; metáfora da união das almas.

nafs: alma, arabização do grego *nous* (νοῦς), alento, sopro de vida.

nōrūz: ano novo persa, que se inicia no equinócio de primavera e coincide com a entrada de áries no ano zodiacal, no dia 20 de março.

pāy kubidān: bater os pés, fazer passos, sapatear.

pāye-bāzī: jogo de passos.

qaṣida: forma poética tradicional árabe, do tipo longo em monorrima. Constituída por ao menos dois blocos principais e seções temáticas, chega a ter mais de cem versos.

radīf: refrão, repetição de última partícula na rima final. O termo também é usado na música persa clássica para designar uma suíte musical.

raqṣ: dança.

raqṣehāst: as danças existentes; **raqṣ-hast:** anfitrião-instrutor da dança; **raqṣāst:** próprio da dança; dança ontológica; dançável, dançante (conceitual).

ravān: espírito, alma, vida, coração, consciência; alto, elevado; completar, encher, fluir, ativar, passar, correr.

rubāʿī, pl. **rubāʿiyāt**, grafado em português **rubai**: forma poética breve de dois versos bipartidos.

rūḥ: espírito. Faculdade superior da alma.

samāʿ: audição; no sentido místico designa a audição do corão para extrair-lhe o significado esotérico; o mesmo se aplica para música, poesia, parábolas, provérbios etc. Por metonímia passou a designar a dança rodopiante dos dervixes mevlevi em suas sessões de audição espiritual.

sirr: mistério, segredo, íntimo (do coração), âmago; essência, consciência profunda.

sūfi, grafado em português *sufi*: místico islâmico; puro; [envolto em] lâ; termo aplicado retroativamente a partir do século IX para distinguir os místicos ortodoxos dos heterodoxos dentro do islã, de origem desconhecida.

ṣaṭḥ: comoção ou locução teopática que exprime as realidades superiores visualizadas em forma de arquétipo ou arcano; expressões enigmáticas proferidas pelos místicos em êxtase.

taḥaluṣ: do árabe *taḥalluṣ*: verso de saída, transição, dedicatória, oferta. Também usado para assinar ou homenagear, como faz Rumi em relação a Shams.

taḥayīl: representação ou impressão imaginativa, que as vezes se opõe à lógica intelectual.

talwīn: transformação, mutação transitória.

tamkīn: transformação radical, definitiva.

taʿrif: gnose mística do aprendiz, de caráter instrutivo, pedagógico, didático.

tarīqa: via, caminho, linha (melódica); no sentido sufi, ordem, confraria, grupo.

tarjībān: estrofe de retorno, refrão.

tawḥīd: unidade, união. No sentido exotérico, pode representar a comunhão de fé muçulmana; no sentido esotérico, pode representar a união espiritual com Deus no íntimo.

waṣl: união estreita, conexão, junção, vínculo.

watīd: do árabe, estaca.

wazn: ritmo ou padrão prosódico do *bayt*.

wujūd: encontro, encontrado. Existência, Ser.

zafn: bater [os pés], dançar, *zifan*: imitar, falsear.

ẓāhir: externo, revelado, explícito, manifesto. Na linguagem mística representa o sentido exotérico da religião e da espiritualidade; em certos casos oculta o esotérico.

APÊNDICES – Traduções Preliminares (literais)

Gazal 189

Chegou a primavera das almas, ó ramagens, à dança venham // Quando José entra, Egito e açúcar à dança venham

Ó rei do amor abundante, feito leite de mãe // Ó leão bravo, arisco, querido pai, à dança venham

O bastão do anel você viu, quando a bola atingiu // Com pé e cabeça cortados, sem pé nem cabeça, à dança venham

Espinho na mão, sangue sai, a mim que importa [?] // Digo: vem, que é bom, ao dizer não é mal, à dança venham

Pelo amor coroar no céu dele o rumor da chuva // Lá, a túnica que for, feliz cintura à dança venha

Ei bêbado irás por inteiro te aniquilar, está escrito // Sinal da extinção vem a medida da viagem, à dança venha

Na mão, taça de vinho chega, meu ídolo perambula // Se não é tu matéria/faia, por aquele rei-macho, à dança venha

Guerra finda, canto da lira soa // José do poço sai, ó inepto à dança venha

Até quando promessas e essa cabeça ao templo curvar [?] // Minha hégira sem servidão seja, [em] batida e pegada, à dança venha

Que seja naquele momento dito a mim, fulano // Que ou ignorante, se extinga, ou esclarecido, à dança venha

Pavão nosso que entrasse, banho de cores espalharia // Pela ave da alma se contagiaria, sem asa e plumas, à dança venha

“O cego e o generoso o mundo viram através do mesīah ungido” // Diz o Mesīah [Jesus] à Maryam. Mesmo, cego e surdo, à dança venha

Mestre/derradeiro Shams-e-dīn é, Tabrīz a inveja da Chīna é // Dentro da primavera seu melhor ramo e árvore, à dança venha

Gazal 196

Para dentro do movimento traz os cachos de âmbar/ mistérios // Para a dança traga as
almas dos sufis

Sol, lua e estrela, dançarinos convertem rotações // Nós no meio dançamos, ao fazer
dançar aquele centro

Sutileza tua, musical, com a mínima melodia // Na rotação introduz o sufi do céu

Brisa da primavera a percorrer chega, melodias a cantar // Sorrir faz o mundo, despertar
o outono

Só falta a cobra amigável se tornar, rosa par do espinho virar // Tempo, em dote se
converter; o próprio rei, jardim

Cada momento no jardim, perfume chega, conforme notícia espalha // A dizer: “bem
vindos hoje, os amigos”,

Na própria cabeça fluiu o jardim e contigo fala // Em ti mesmo, fluente torne-se, até que
a alma chegue ao espírito

Até o botão volta-se para o cipreste acima, do lírio // A tulipa, boas novas pulveriza ao
salgueiro e olaia

Ao topo de cada arbusto, pelo abismo vem subindo // visionários, situados no jardim, à
escada

Pássaros e rouxinóis nos ramos empoleirados // Pois no tesouro estão, à entrada, as
sentinelas

Folhas feito línguas e estes frutos feito corações // Corações que vem abertos, o valor
mostram da língua

Gazal 621

No calor do seu sol danço, por que seria [?] // Até os átomos a dançar chegam com o fim
de serem à lembrança trazidos

Faz chuva cada átomo ao esplendor da face Dele // Cada átomo, naquela volúpia, em cem
[outros] átomos redundam

Na massa do corpo, olha; exceto pelo amor, fraco espírito // Até as partículas em si, se
batem e se amassam

Se pérola ou coral fora o intelecto, não cabe aqui // Pois aqui, em divindade, a não ser em
partículas, nem se converte

Na pérola da alma, olha, dentro da concha nesse corpo // Cujas mãos custam uma vida, dedos
totalmente ávidos [por ela, a vida]

Quando a alma salte de ti, na pérola se aprisiona // Quando o átomo à sua raiz retorna,
seu recital, porém, não o atinge

Por mais firme que seja seu refrão no sangue, é levado pelas veias // A vida corre no
sangue, um fio [de cabelo], dele não se mancha

Fora, até da tal babel, para ele não há morada // enquanto a alma não se torne mágica, ali
não irá encostar

Tabrīz da torre tua, chama expande de Shams-oddīn // Como nuvem, quando é mês, todo
o halo, no crescente

Versão metrificada do gazal 621

Por que danço para o sol? À Sua lembrança viva.
Sua face tudo alcança, os átomos multiplica.
Amor alça, corpo mói, viro pó, tanta batida...
Pérola ou coral, no céu só partícula bem fina...
Qual a pérola na concha, alma no corpo, aflita.
Se salta, átomo cai. Não resgata quem recita.
Que vá refrão pelo sangue, não entra na mecha fina.
Na Babel, sem a magia, nenhuma alma habita.
Lá na torre de Tabriz, Sol; halo claro lua vista.

Gazal 806

Senhor, esse aroma delicioso, pela homilia/prado da alma vem [?] // ou decerto do outro lado do mundo vem [?]

Ó Senhor, essa água da vida, da terra natal brota [?] // Ó Senhor, essa luz dos atributos, de que lugar vem [?]

Incrível esse clamor da trupe de anjos que se eleva // incríveis essas gargalhadas, das hūris [virgens] do paraíso que chegam

Que concerto/samá é, que a alma me faz dançar girando [?] // Que refúgio, no qual o coração asas a bater chegam [?]

Quem casa [?] Qual dote [?] Que céu é que se descortina [?] // A lua ali conforme doura, à insígnia vai chegando

Que caçada é, que no tiro, o destino acerta [?] // Se não, porque o canto forte que chega[?]

Novas! Novas! Todos os amantes batem duas mãos // Agora, das mãos são mãos juntas que vem

No compasso da órbita celestial o chamado da paz se eleva // De novo, da direção do mar/ metro, feito onda, fantasia chegando

Olhos da fortuna, pela fortuna vossa, embriagados estão // No exemplo do que vê, a contemplação vai atingindo

Mova-te deste mundo de fome que está aí // Por causa de dois ou três pães a esfaquear chegam

Mais feliz que a alma, quem [?] Vida esfria, medo do corte // Desola partir. Que seria pior [?] Porque por aquilo que vem depois [?]

Cada qual no espanto, e o espanto meu, nisto está: // quem não guarda no meio/âmbito, porque/ como no âmbito/meio vai chegando [como se faz guardar?]

Bastante faço, porém aquilo que zéfiro explica, não faço // Em si, ao esclarecer, que fazem [?] A alma se manifesta/explicita vem chegando

Gazal 1077

Em volta do meu eu/íntimo, me deleito sempre a cada cheiro do querido // Como não viria
ao meu âmago, toda noite, envolver [?]

Noite passada, jardim do amor eu era, lá os desejos na cabeça correndo // Amá-lo por
vistoso talhe, até o céu, tornado rio de afluentes

Cada rosa que sorri [alusão ao sorriso, os lábios que abrem], brota feito água lá o desejo
de amar // Crescendo está pelo cardo o desejo, escapando está de zolfaqār [espada de
ponta dupla mágica de Ali, o quarto califa, enteado de Maomé]

Cada arbusto e erva no prado em dançarinos tornados // Mas aos olhos do público, parados
estão e como de hábito

De repente, entra de um lado aquele cipreste nosso // Até que disparato, todo o jardim e
mãos em palmas os plátanos

Face qual fogo, vinho qual fogo de amor, todos os três, delícias // Almas em fogo, a cada
gemido, no Alfarār [Refúgio de Deus]

No mundo da unidade divina/verdadeira, esse número guardado não está // E os que
contam, quer seja por necessidade no mundo, [são] cinco ou quatro

Cem milhares de maçãs doces, colhidas por mãos felizes // Se uma desejar, que tome
todas elas num mesmo aperto

Cem mil de tipos de uvas no véu da pele se tornam [veladas] // Que rompa-se a pele inerte,
em vinhedos de Shahriar [rei dos reis]

Inúmeras letras, na língua do coração, exprimem o que [?] // Borradas, cores não
existem; forma, vindas da mesma raiz, dadas [ao acaso]

Shams-i Tabrīzī sentado na sua realeza e diante dele // Poesia minha, linhas inclino, quais
refrãos escolhes [?]

Gazal 1295

Vem, vem, vem, aqui que tua alma da alma da alma da audição // Vem que o cipreste alto/ascendente fica no jardim da audição

Vem, pois tu não existes e como tal não queres ser // Vem porque tal como tu [estás] não vês as visões coletivas da audição

Vem que a fonte solar sob a sombra tua é // Mil vênus tuas elevam-se no céu da audição

Doce/grata samá tu dizes em cem línguas eloquentes // Uma ou duas coisas nos dizem, eu pela língua ouço/ da audição

Por fora, ambas mundanas, pois na audiência // Fora ambos/cada [uma das] duas, um [outro] mundo há neste universo da audição

Ainda que céu acima exista, acima/além da sétima esfera // Erguem-se a partir dali degraus da audição

No passo dos pés batei, ainda que estrangeiro em Vist/exceto no Dele (Vīst/ U ast // A audição através de vós e vós através da audição

Quando o amor, de mãos empoeiradas me envolver, que faço [?] // Envolve/pele na uva passa, tal como nós, dentro da audição

Envolve o átomo, o qual pleno se torna através do raio solar // Tudo dance! Entrando sem lamentos de audição

Vem que a sura/signo do amor és, Shams-i Tabrīzi // Que ainda sustém, por amor, teus lábios, boca da audição

Gazal 1422

Circum-ambulação de peregrinos tenho no giro, em companhia estou girando // Nenhum princípio moral confuso tenho, nem em torno de carcaça estou girando

Exemplo dos jardineiros sou, feito jardineiro irei girando // Pela melhor tâmara é que revolvo o espinho girando

Não aquele cacho de tâmaras, cuja refeição me dá fermentação/ azia, feito bile // E sim aquele que as penas faz crescer, feito Tayār/ andarilho girando

Mundo cobra é e sob ela um tesouro existe, bem escondido // Sobre meu tesouro e sobre o Dele, pois/tal a cauda da serpente, vou girando

Não tenho pesar pelo grão, se acaso empoeira esta casa // penetra no pensamento, qual louco estou girando

Não quero casa na vila, nem gado e rebanho farto/gordo // Porém, embriagado guia sou, pelo líder/ guia estou girando

Companheiro de Khizar e a cada passo de Khizar a almejar // Pé lá [fixo] e cabeça a girar, que feito compasso estou girando

Não sabes que sofrendo estou, que a Galeno estou procurando [?]? // Não vês que estou embriagado, que contra a ressaca estou girando [?]?

Não sabes que Simorg (trinta pássaros, da *Conferência dos pássaros*) sou, que a rodear o Qāf estou voando [?] // Não sabes que o perfume sinto, que em redor do roseiral estou girando [?]

A mim, por esse povo não me meço, imaginários passatempos que irei girando // De imaginar, se não sou, ó alma/querido, pois em redor de mistérios estou girando

Que tal quieto eu ficar [?] não eu girando por aqui e lá ficar conversando // o que meu intelecto atina, minha embriaguez torna desigual girando

A mim dizes “não vá de ‘corre-corre’[se precipitar] que a desgraça se abate” // Pela desgraça, vergonha estou tendo, através/pela vergonha estou girando

Pretexto faço do pão, mas doido pelo padeiro // Não por dinheiro estou girando, que pela visão estou girando

Cada um daquele traçado que vem nele o pintor estou vendo // Pelo amor de Layla, ilusão que Majnun [fica] repleto, estou girando

No terraço de soldados/sem cabeça, que sobre cada canto não cabe // Eu estupefato, peço perdão, sem turbante estou girando

Não sou eu, mariposa de chama que asas ou penas minhas inflamo // Eu sou mariposa do sultão que em redor da luz estou girando

Por que lábio mordes, em segredo “silêncio e sê discreto” dizes [?] // Não há feito ou trama tua nisso tudo, que em torno/redor de palavras estou girando [?]

Vem, ei Shams de Tabriz, crepúsculo tal/tão grande, porém tão fugidio // Crepúsculo/aurora tal em cujo rastro/efeito solar por essa via estou girando

Gazal 2131

Disfarce/ardil teu abandona amante, louco/poemário torna-te // E dentro do coração do fogo chega, mariposa torna-te, mariposa torna-te

De cada um em si estrangeiro se faz, de cada casa ruínas se faz // Então venha para os amantes, de cada casa torna-te [hóspede], de cada casa torna-te [hóspede]

Libera/limpa a badeja pois, as bandejas, das sete águas entorna, [limpa] do despeito // Então do vinho do amor, cálice entorna/torna-te, cálice entorna/torna-te

Dever cuja sentença, da alma pura até assíduas almas das mais puras, segue // aos embriagados recorre, bêbado torna-te, bêbado torna-te

Naquele dito, testemunhos de cada conversa as contas do colar sendo // lá na orelha e face chegue tu, pérola única [principal] torna-te, pérola única torna-te

Quando a alma tua se torna nas alturas pelas fábulas doces nossas // aniquila-te Feito os amantes, fábula torna-te, fábula torna-te

Tua noite de sepultura (laylah alqbr [do árabe]) corre, tua noite de poder laylah alfadri [do árabe]) seja ela // Pois magnânimo ainda mais o espírito, cabana/morada torna-te, cabana/morada torna-te

Pensamento teu, um rio correndo, então o teu eu naquele lugar tomado/arrastado // Pelo pensamento passe pois, ironicamente, líder torna-te, líder torna-te

Um cadeado há de desejo/aspiração e altivo se sobrepõe aos corações nossos // chave torna-te, da chave, a dentada [segredo da chave] torna-te, dentada torna-te

Cuide de ti a luz de Mustafi naquele pilar, o compassivo // Menos que uma madeira não és, compassivo torna-te, compassivo torna-te

Falou Salomão para ti, aprende “o” Língua *dos pássaros* (altayyr rā, do árabe) // Uma arapuca e o pássaro de tua vista foge; ninho torna-te, ninho torna-te

Se a face inteira se faz chegar no ídolo convertida, por ela, qual espelho // Mesmo se os cachos precise desembaraçar, corre o pente, pente torna-te

Até quando bifurcar feito uma torre [?] Até quando tal peão pequeno/ inadequado [?] // Até quando, rainha diagonal [?] Supera, aprimorado torna-te / mestre torna-te

Gratamente retribuís o amor: prendas e pertences/presentes // Jogue [fora] a prenda, a si mesmo oferecido, gratidão torna-te, gratidão torna-te

Uma parte elemental/ matéria/esqueleto vil; uma parte animal vil; // uma parte qual alma feita. Das almas [conjunto/coletivo] torna-te, das almas torna-te

Ei falador/tagarela, até o teto e até quando correndo a casa, encher [?] // A fala da língua deixa, agora sem-queixo [quieto] torna-te, sem-queixo [quieto] torna-te

Gazal 2605

Ei Jardim honorável/ sabes de cujo sopro [é] uma dança/ um dançante [?] // impregnado
fruto, aroma extasiante do roseiral

Este espírito, como entra, senão por Aquele Tu, ali num corpo [?] // E nessa pintura como
uma silhueta, senão por Aquele, a cada alma [?]

Vida ofertada ela a ti o que é [?]. Tâmaras na direção de Basrah // Por acaso de pérola a
quem falarei [?] quem sobressai a um Oman [?]

A razão, por analogia própria nessa face tua, a covinha supõe [o lugar] // naquela face
tua, onde sabe então o bêbado [?] um queixo acha

Difícil é, para um surdo, alaúde tocar // Ou na cabeça do bilioso/amargurado típico,
doçura espalhar [fazer um carinho]

Empresto do ĩmān/fé, cem visões para vê-Lo // Até bêbado tornar-se o imã aquele cálice
divino [*yazdani*, de Yazd, capital do zoroastrismo, onde estão os templos]

Ao pé do coração caio, eu todo dia sempre digo // Mistério teu torne oculto, se
mistério/segredo tu não o revele/ abra

Que ali, madre pérola [material do qual era feito o dado] de seis lados, de igual valor,
naquela toalha de couro está // Quem guarda no liso/calvície, seis lados de um humano?

Shams o sábio de Tabriz, eu de novo porque estou girando [?] // Cada momento pela mão
tua, se por Aquele não [és] um sultão?