

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS.

DEPARTAMENTO DE LETRAS ORIENTAIS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS JUDAICOS E ÁRABES

LEANDRA ELENA YUNIS

Êxtase, poesia e dança em Rūmī e Hāfiz

VERSÃO CORRIGIDA

SÃO PAULO

2013

LEANDRA ELENA YUNIS

Êxtase, poesia e dança em Rūmī e Hāfiz

VERSÃO CORRIGIDA

Dissertação apresentada à Área de 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 Mestre em Letras.

Área de Concentração: Estudos Árabes

Orientador: Michel Sleiman

De acordo: _____

SÃO PAULO

2013

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, conforme Resolução CoPGr-5401 e Lei de Direitos Autorais vigente na presente data.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Cristina Salmistraro, por ter-me feito dançar os pássaros de ‘Attar; à Cristina Schafer, por me transmitir as danças persas e seus segredos; a Robyn Friend e Antony Shay, pelos esclarecimentos e dicas de materiais sobre dança e música persa; a Ibrahim Gamard, pelas versões originais em farsi dos poemas de Rūmī; a James R. Newell, pelo poemário de Hāfiz, a Arman Entezari, pelas aulas de farsi; aos professores Miguel Attie Filho, Mamede Jaruche, Safa Jubran e Ivã Lopes, pelos ensinamentos, materiais e incentivo; a Marco Lucchesi, por presentear-me com seus livros; às professoras Adma Muhana e Alice Kiyomi, pelas valiosas críticas e sugestões; à CAPES, pela concessão da bolsa e ao pessoal do Departamento de Letras Orientais da USP, pela solicitude. Agradeço especialmente ao meu orientador Michel Sleiman pela confiança, dedicação, entusiasmo e generosidade.

Dedico este trabalho aos meus avós, Hermínia Rodrigues Almorim, Vicente Coutinho Sacchitiello, Maria Miguel, Luis Yunis, e aos meus pais, Flavia Regina Coutinho Sacchitiello e Cristian Luis Yunis, pelos dons, amor, apoio, amizade e certa dose de humor com que cada um, a seu modo, ensinou-me que não devo crer em bruxas, *pero que las hay...* E, portanto, aos invisíveis que habitam os seres, as pedras, as plantas, o fogo, o mar, a terra, o céu, as estrelas.

RESUMO

O êxtase místico costuma ser estudado a partir da análise de rituais de incorporação, possessão de espíritos, transe de curanderia e outros processos que não raro envolvem música para propiciar estados alterados de consciência. Considerando que os rituais sufis integram música, dança e poesia com propósito extático, este trabalho aborda a relação entre a poesia e a dança mística em Rūmī e Hāfiz, propondo uma metodologia que utiliza noções de linguagem da dança para a análise de poemas.

Palavras-chave: êxtase, dança, poesia, sufismo, literatura persa.

ABSTRACT

The mystical ecstasy is usually studied from the analysis of rituals of incorporation, possession of spirits, trance curanderia and other processes that often involve music to provide altered states of consciousness. Whereas Sufi rituals integrate music, dance and poetry with purpose ecstatic, this work addresses the relationship between poetry and mystical dance in Rūmī and Hāfiz proposing a methodology that uses notions of dance language for analyzing poems.

Keywords: ecstasy, dance, poetry, Sufism, Persian literature.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	7
CAPÍTULO I: Sufismo e cultura persa.....	10
CAPÍTULO II: Dança e jogo extático.....	29
CAPÍTULO III: Poesia persa.....	49
CAPÍTULO IV: Versos lúdicos.....	64
CONCLUSÃO.....	101
APÊNDICES.....	111
GLOSSÁRIO: Termos árabes e persas.....	118
BIBLIOGRAFIA.....	120
ANEXO.....	128

INTRODUÇÃO

*Quem não conhece a própria essência e fecha os olhos para essa beleza lunar,
Faz o quê com a samā' e o pandeiro? A samā' é para a união com o Bem Amado.
Os que se voltam para a qīblah têm nela a samā' desse mundo e do outro.
Que dirá este círculo de dançarinos que giram e têm dentro de si a própria ka'bah!
RŪMĪ¹*

O presente trabalho aborda a interação entre elementos da poesia e da dança persas na produção do êxtase místico; destacando o papel das imagens centrais das danças persas como elementos significadores da poesia sufi, apresenta uma abordagem analítica de poemas de Rūmī (1207-1273) e de Hāfiz (1325–1390), que utiliza noções de linguagem da dança. Com isso, propomos um horizonte interpretativo e metodológico que pretende aproximar os campos teóricos da poesia e da dança e verificar como estas se inter-relacionam no âmbito específico da cultura persa e do sufismo.

Num primeiro olhar, encontramos nas danças tradicionais persas deslocamentos simétricos e giros que finalizam as frases coreográficas tal como as rimas fecham os versos persas, divididos em hemistíquios. No entanto, verificamos uma relação ainda mais profunda entre as imagens poéticas e os elementos coreográficos com origem mitopoética em comum, que interagem tanto no âmbito da construção do sentido poético quanto da significação coreográfica para promover o êxtase.

No capítulo Sufismo e Cultura Persa que abre este estudo, discutem-se algumas definições da dança extática e apresentam-se os princípios coreográficos e musicais

¹ RŪMĪ, 1973, p. 217-218. Versão nossa da tradução de Eva de Vitray-Meyerovich e Mohammad Mokri.

relacionados ao êxtase na cultura persa, considerando-se que o ritual da audição característico do giro dervixe e de outras tradições persas, de modo geral também denominadas *samā'*, possui forte vínculo com a poesia do renascimento literário persa.

Hāfiz e Rūmī abordaram explicitamente os temas da audição (*samā'*), da dança (*raqs*) e do êxtase (*hāl*) em seus poemas, que buscaremos compreender a partir da perspectiva sufi no capítulo seguinte Dança e Jogo Extático. Recorremos ali aos teóricos medievais do sufismo que abordaram os fundamentos do processo extático, destacando o conceito-chave de imaginação criativa de Ibn 'Arabī (1165-1240), as definições de audição e coração apresentadas por Algazālī (1058-1111) e o uso das faculdades da alma segundo Ibn Sīnā (980-1037).

Compreendemos que a poesia e a dança são abarcadas pelos mesmos princípios lúdicos do ritmo e da imaginação, conforme a teoria formulada por Johan Huizinga em *Homo Ludens* (1971), e que o êxtase compartilhado corresponde à catarse na dança. Apoiados num estudo de Jean Michot sobre a dança extática, propomos um paralelo entre os conceitos dos místicos medievais e dos teóricos contemporâneos, buscando definir os modos e usos das faculdades anímicas em termos de atitudes lúdicas.

É sabido que o processo da imaginação na dança extática encontra paralelo com a metáfora poética persa, pelo uso de imagens em comum e pelo modo similar de significação dinâmica. Contudo não é possível verificar isso nos poemas sem antes explicitar os princípios compositivos da poesia persa e suas particularidades, como faremos no capítulo Poesia Persa. Como a metáfora consiste numa rede de significações que utiliza o silogismo para dotar o poema de profundidade interpretativa, adotaremos a

perspectiva de Paul Ricoeur em *Metáfora Viva* (2005) para observar o seu caráter discursivo.

No capítulo seguinte Versos Lúdicos, analisaremos três poemas a partir dos princípios compositivos da poesia persa, observando o modo como as imagens da dança por eles veiculadas produzem a sensação de movimento corporal. Para isso, seguiremos o caráter cinético das imagens poéticas e utilizaremos os elementos coreográficos como metáforas não verbais do fator “movimento” no plano da significação do poema. A metodologia baseia-se na concepção cognitiva de Gibbs (2007).

Por fim, apresentaremos o resultado de nossas investigações e análises feitas nos capítulos anteriores e as nossas considerações finais sobre o intercâmbio relativo à *mimesis* da natureza, à representação cultural e à significação existencial entre dança e poesia.

CAPÍTULO I: Sufismo e cultura persa

*Em nossa ordem o vinho é lícito
Mas, ó cipreste, rosa do corpo! Sem tua face, ilícito
Meu ouvido está todo na voz da flauta e na melodia da harpa
HĀFIZ²*

O sufismo, expressão do misticismo islâmico, tem o auge de sua visibilidade nos séculos XI, XII e XIII, período que coincide com o surgimento de grandes escritores persas, como Ferdōsī, ‘Attār, Nizamī, Rūmī, Jāmī, Sa‘dī, com sua poesia mística repleta de referências à alquimia e ao zoroastrismo, ao simbolismo platônico-cristão e às correntes pagãs, sincretizadas, incorporadas e como que destiladas pelo islamismo emergente na região.³ O florescimento dessa tradição poética e mística ocorre numa época de retrocesso religioso com severas censuras e proibições à dança e à música por sua associação ao vinho, à prostituição e às práticas mágicas. Como o próprio Corão surgira em linguagem fortemente poética é possível que, por esse motivo, a poesia não somente estivesse imune a tais proibições, como fosse altamente estimulada e cultivada como uma arte de refinamento que refletia erudição e distinção social, tal como ocorria entre os árabes.⁴

No século X, em meio às infundáveis discussões legais sobre a licitude da música no contexto devocional destaca-se a figura de Algazālī, cuja teoria apresentada

² HĀFIZ, 1974, gāzal 46, p.47. Versão nossa da tradução de Wilberforce Clarke.

³ Ver CAMARGO, 2002, p. 29.

⁴ Ver SLEIMAN, 2007, p. 23 em diante.

no capítulo oitavo de *Revificação das ciências religiosas* (*'Ihyā' 'ulūm addīn*)⁵ teve grande peso no estabelecimento e regularização das ordens sufis, que obtiveram permissão para preservar tradições musicais e coreográficas em distintas localidades do islã.⁶ Nesse livro, o autor defende que a música não incita ao pecado, apenas estimula o que já existe no coração do ouvinte conforme sua própria inclinação moral e seus desejos, sendo a dança mera expressão corporal disso. Ademais, por modos poéticos e musicais apropriados, a audição feita com intenção em Deus confere à dança e à música caráter sagrado.⁷

A despeito das acusações contra os sufis e suas práticas pouco ortodoxas que preconizavam a embriaguez espiritual, Algazālī afirma ser possível atingir o êxtase sóbrio, sem prejuízo da consciência. Sutis e variados estados anímicos (*ḥāl*) levam ao estado de unidade no Ser (*wujūd*), ou união do homem com Deus, através dos seguintes estágios: a) receber a impressão física do som; b) sentir prazer e ouvir com entendimento o som agradável; c) aplicar o que se ouve ao sentido interno; d) observar seu estado e então desvelar os múltiplos sentidos do verso; e) ultrapassar os variados significados poéticos e atingir o êxtase, que é acessível “para aquele que mergulhou no oceano profundo das variedades, passou da praia de estados e tarefas e ocupou a si

⁵ ALĠAZĀLĪ, 1901, tradução de Duncan Black McDonald.

⁶ Ver ROBINSON, 2007, p. 31.

⁷ Parece ter havido um grande debate a esse respeito, envolvendo legisladores muçulmanos de diversas correntes. Entre os debatedores estão: Aṭṭūsī, irmão de Algazālī, com o tratado “Em defesa da audição”, Abū-Bakr Ibn-Al'arabī (Sevilha, 1076 – Fez, 1148), Aḥmad Ibn-Muḥammad Al'ixbīlī (m. 1253) com o “Livro da audição e seus regulamentos”, Tāj Addīn Aṣṣarḥadī (Síria - m. 1275) com “Condenação ao *samā'*”, Ibn-Ibrāhīm Alfirkah (m. 1291) com “Levantando o véu na solução do *samā'*” e Ibn-Taymiyyah (Iraque, 1263 – Cairo, 1328). Ver: FARMER, 1929; ROBSON, 1938; ARTHUR, 1991, pp. 43-62; IBN TAYMIYYAH, 1991, tradução para o francês de Jean R. Michot.

mesmo com a pureza da Unidade, confirmado em absoluta sinceridade.”⁸ A “embriaguez” extática consiste aqui na contemplação da beleza, atributo da criação divina. Segundo Alġazālī, se até os animais possuem propensão natural para a apreciação estética, aquele que não se deixa levar pelos estímulos musicais é mais bruto que as bestas, “desprovido de simetria e alheio à espiritualidade.”⁹

Essa problemática do êxtase místico é retomada com frequência nos estudos contemporâneos sobre o ritual da *samā‘* dos dervixes rodopiantes, que é comparado aos transe de curanderia, possessão ou incorporação de espíritos. Na tese *Uma Perspectiva Antropológica da Epistemologia Sufi*, Lena Tatiana Dias Tosta indica que o *samā‘* requer uma abordagem específica por ser uma forma especial de *dīkr* que utiliza diferentes recursos meditativos a partir da epistemologia sufi.¹⁰

Gisele Guilhon de Camargo, em seu trabalho *Sama, etnografia de uma dança sufi*, faz uma descrição detalhada do ritual que se realiza atualmente na ordem Mavlevi de Konya, onde a prática do giro foi estabelecida por Rūmī.¹¹ Na introdução, a autora descreve o estado de êxtase provocado pela dança sufi, da seguinte maneira:

No *Sama*, a ação de girar repetidamente, e por um tempo prolongado, coloca o dançarino em harmonia com o movimento dos astros e do cosmos, produzindo nele

⁸ “This is the rank of him who wades the deep sea of varieties and has passed the shoreland of states and works, and has occupied himself with the purity of the Unity and is confirmed in absolute sincerity”. ALĠAZĀLĪ, 1901, p. 717. Trata-se de uma provocação que o autor dirige aos proibidores da música.

⁹ “he who is not moved by them [music and singing] 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 beasts, for all feel the influence of measured airs”. ALĠAZĀLĪ, 1901, p. 219.

¹⁰ Ver TOSTA, 2000, p. 58. Ver também DURING, 2006, pp. 79-92. O *dīkr* consiste em recitar mentalmente os 99 nomes (atributos) de Deus, conforme a prática sufi, com foco na respiração e na repetição da imagem simbólica que lhes é associada.

¹¹ Ver trecho do ritual em Istambul: <http://www.youtube.com/watch?v=S450JnQp6mI>

uma espécie de transe, ou êxtase místico. Os sufis chamam esse estado de *fana* (aniquilamento), a anulação do ser individual. Nesse estado, as características do “pequeno ser” se dissolvem para que o “grande Ser” possa se manifestar. É um estado ao mesmo tempo de transe e alerta, quando somos capazes de perceber nossa própria voz interior, apurando nossa percepção intuitiva. Nesse estado, corpo e mente estão intensamente ocupados na atividade, as ondas cerebrais estão tão sintonizadas com o ritmo da dança, que o “self” normal se anula e a mente atinge um estado de ampliação da consciência.¹²

No trecho acima, a alteração da consciência é resultado da repetição do movimento corporal. Nesse estado “a única coisa que importa é a dança, e não o dançarino”: ser e ambiente se fundem “como na brincadeira infantil, onde a criança se absorve inteiramente, e numa tal concentração, que tanto ela como o mundo se esvanecem.”¹³ A dança meditativa implica, portanto, numa transformação ambivalente, interna e externa, de dissolução e integração.

Camargo também diferencia o *samā‘* de outros processos meditativos. O *samā‘* seria uma meditação ativa e participativa em contraposição à yoga, na qual a permanência na posição (*ásana*) é máxima e a repetição mínima. Novamente ela utiliza o critério da repetição para diferenciar contemplação e participação, ainda que tal oposição não tenha sentido para os sufis, pois, como observou o mestre andalusino Ibn ‘Arabī, a contemplação, a oração ou a união com Deus pode ocorrer tanto com o corpo em movimento como com o corpo em repouso.¹⁴

¹² CAMARGO, pp. 22-23.

¹³ CAMARGO, pp. 23.

¹⁴ Ver IBN AL-ARABI, 1980, tradução de Ralph Austin; ver também ADONIS, 1990, tradução de José Miguel Puerta Vilchez.

Quanto ao fenômeno espiritual em si da experiência extática, Camargo faz uma interessante comparação entre danças sufis e rituais afrobrasileiros:

Os dervixes acreditam que não é contemplando, mas sim participando do rodopio dos céus que se pode atingir uma completa união com a divindade. Encontramos atividades análogas na tradição afro-brasileira do *Candomblé* e da *Umbanda*, que, assim como os *dervixes*, também giram. Porém há uma diferença substancial entre as duas tradições: apesar de ambas considerarem o giro, acompanhado de música e canto, formas eficazes de oração e meditação, somente na *Umbanda* e no *Candomblé* a noção de “incorporação” está associada à ideia de posseção por espíritos; no *Sufismo* essa noção é totalmente descartada; o que se “incorpora”, por assim dizer, é o *barakah* (substrato material e espiritual da vida, que deve ser invocado e percebido durante a prática), análoga sim, ao axé afro-brasileiro.¹⁵

Podemos dizer que a autora diferencia o sufismo das práticas de posseção espiritual pelos seus objetivos e efeitos; porém, há que se fazer ressalvas a essa comparação. É mais apropriado afirmar que no *candomblé* não se incorporam espíritos e sim entidades divinas atribuídas de diferentes poderes e funções (simultaneamente espirituais e naturais). Quanto ao formato do ritual, se nos batuques afrobrasileiros as cantigas se adequam ao ritmo,¹⁶ na música oriental é o inverso: é o ritmo que segue a escala melódica ou a canção que, por sua vez, baseia-se na poesia. E apesar da descrição detalhada que faz do ritual, com direito a um mapa etnográfico contendo partituras e poemas, ela considera o uso da música e da poesia pelo seu caráter simbólico e não funcional, desconsiderando, assim, os elementos que poderiam dar

¹⁵ CAMARGO, p. 23.

¹⁶ As entidades espirituais afrobrasileiras têm “pontos” ou toques, isto é, ritmos, que as caracterizam e servem para invocá-las, e os instrumentos de percussão são dotados de alma com funções rituais específicas. Ver SILVA, V. G. e AMARAL, R, 1992. Artigo eletrônico acessado em 02/11/2012: <http://www.n-a-u.org/Amaral&Silva1.html>

pistas do percurso interno que leva ao êxtase.¹⁷ Se ambas as tradições têm algo em comum, talvez não seja o caráter giratório (nem sempre característico das afrobrasileiras) ou simplesmente rítmico de suas danças (isto, por definição, toda dança é), mas o uso de movimentos específicos que tornam o poder da divindade (*barakah* ou axé) efetivamente manifesto.

Em *Sentidos do caleidoscópio. Uma leitura mística a partir de Muhiyyiddīn Ibn 'Arabī*, Beatriz Machado também descreve a dança extática da perspectiva sufi como “um lugar de errância” onde ocorre o dilaceramento do ego, transformando suas paixões na Paixão, isto é, no estado de amor e união com o divino.¹⁸ O ego é considerado um centro de positividade, de fixidez e de ilusão, provavelmente no sentido islâmico atribuído à alma em estado primitivo, que consiste na parte demoníaca do ser humano. Porém, a adaptação conceitual, que também foi proposta por Camargo, é infeliz, pois a definição de ego não tem paralelo entre os antigos místicos.

Para Machado, o místico vê a relação entre o plano divino e a realidade sensível como um caleidoscópio vivo, em que:

o tecido da realidade é plástico. A natureza não possui leis; o que há, segundo uma concepção tipicamente muçulmana, são hábitos de Deus, que podem variar a qualquer momento. O corpo não é uma massa estável, é um conjunto de significações, os objetos não são coisas, são relações, a impermanência é constante.¹⁹

¹⁷ Pesa o fato de que o ritual observado pela pesquisadora seja, como ela mesma sublinha, uma formatação moderna, algo que simplesmente não era assim no tempo de Rūmī.

¹⁸ Ver MACHADO, 2000, p. 61 em diante.

¹⁹ MACHADO, p. 77.

O corpo se define como conjunto de significações submetidas ao campo da transitoriedade, e a dança mística seria a via do autoconhecimento que consiste na experiência direta do caminho a Deus, sem interferências nem mediações. A representação corporal disso se dá pelo uso simbólico de eixos espaciais e direções do corpo,²⁰ no qual o sagrado é representado pela combinação do eixo vertical com o fator peso. Esse simbolismo também foi assinalado por Camargo; entretanto, em Machado ele se define somente a partir da perspectiva islâmica.

Lorenzo Macagno, professor do departamento de antropologia da Universidade Federal do Paraná, um pouco mais ousadamente, pesquisou os sufis da ordem Rifaiyya de Moçambique, que se autodenominam Maulide e se mutilam fisicamente durante o ritual. No artigo *Islã, transe e liminaridade*, ele apresenta o enigma da dança extática por outro prisma:

O ritmo e a dança vão *in crescendo*, o clímax é atingido e o transe e a autoflagelação consumam-se. Mas foram a música, a dança e a repetição frenética dos cânticos que conduziram a um transe anestesiado e, portanto, a uma autoflagelação indolor ou foram a dor e o sofrimento que acabaram por provocá-lo? Essas questões encobrem, na verdade, um dilema ilusório, pois qualquer resposta, além de não fornecer nenhum dado relevante à problemática sobre a qual pretendemos debruçar, corre o risco de assumir a forma de uma mera ficção explicativa. Em linhas gerais, podemos dizer que, através do *dikr*, os homens do Maulide tentam possuir e, ao mesmo tempo, serem possuídos por Deus²¹.

²⁰ HENNI-CHEBRA e POCHÉ, 1996.

²¹ MACAGNO, 2007, p. 107. Paulo Gabriel Hilu da Rocha Pinto também discutiu as relações de poder envolvendo as ordens sufis da Síria, num viés mais sociopolítico do que antropológico, ver PINTO, 2005.

Para este autor, a questão da liminaridade não é só espiritual, mas também social, uma vez que a prática dos cultos de transe e possessão, especialmente nas culturas africanas e afroamericanas que subsistem em sociedades dominadas por monoteísmos de pretensão universalista, tende a funcionar como “uma ferramenta *catártica* e, por conseguinte, uma saída simbolicorreligiosa para os ‘excluídos’”. Aqui, a renúncia ao mundo na extinção do “eu” por meio do autoaniquilamento ocorre através da automutilação e representa a liminaridade espiritual e social simbolizada diretamente no corpo, denominado pelo autor como “nó semântico”:

fornece limites e fronteiras e também a possibilidade do estabelecimento de fluxos e canais – produzidos, neste caso, pelos estiletos que possibilitam a transposição das barreiras materiais e simbólicas (...) Já os limites do corpo expressam a simbolização de um outro tipo de ambiguidade social, na qual os homens do Maulide teriam sido lançados em virtude de uma ligação a uma cosmogonia de renúncias.²²

Desprezando as estratégias musicais para se atingir o estado de transe, Macagno conclui que o poder reside, fundamentalmente, na “simbolização” das condições existenciais. A música e a poesia atuam de forma secundária, servindo apenas para criar um ambiente propício para a catarse.

Tendo em vista que o êxtase é provocado pelo processo da audição que, segundo a definição de Algazālī, leva ao êxtase, não compreendemos por que tais estudos enfatizam o ritmo ou a repetição de imagens simbólicas para explicar o processo extático e ignoram a melodia. O êxtase não resultaria de um jogo entre a variação melódica e as combinações rítmicas? Ademais, não podemos pensar numa relação direta entre a dança e a poesia para efeito do êxtase? Para responder a tais

²² MACAGNO, 2007, pp. 108-109.

questões devemos considerar, sobretudo, a definição do êxtase segundo a tradição persa, na qual outras danças de *samā'*, além do giro dervixe, têm sua origem.

No sufismo persa o termo *samā'*, que é de origem árabe, designa toda forma de audição de poesia, música e dança com intenção meditativa. Em termos compositivos, a dança é guiada pela música, mas ambas baseiam sua estrutura formal e temática em imagens e modos poéticos e, em contrapartida, a poesia persa incorpora também a musicalidade e as imagens coreográficas, tal como vemos na poesia de Hāfiz e Rūmī.

Para Hāfiz, que experimentou na própria pele as turbulentas invasões mongóis do século XIV, os versos polissêmicos de intensa musicalidade falam da embriaguez e da dança como reflexos de uma existência mundana caótica, que desmascara a desconexão e a bipolaridade espiritual do homem.²³ Para Rūmī que, pelo contrário, tivera uma existência contemplativa no século XIII, a dança sintoniza o homem ao universo:

Ó dia, levanta-te! Enquanto as partículas de ar dançam.
Almas alegres, levadas pela intenção e pelos pés, dançam.
Para Àquele em torno do qual giram e os céus dançam,
Vou lhe contar ao ouvido aonde se dança.²⁴

O rodopio anti-horário dessa dança mimetiza o movimento de rotação e translação dos astros em torno de um ponto cósmico central que, à semelhança dos

²³ Ver RIDGEON, 2006, p. 137.

²⁴ Tradução nossa. RŪMĪ, 2008, p. 702, G:712.

ای روز بر آ که نرہہا رقص کنند جانہا ز خوشی بی سر و پا رقص کنند
آنکس کہ ازو چرخ و ہوا رقص کنند در گوش تو گویم کہ کجا رقص کند

planetas em torno do sol, fazem reverência ao Criador, centro de toda a Criação.²⁵ O *Homem Perfeito*, como definiu o místico Ibn ‘Arabī, sendo feito à imagem e semelhança do Criador, tem em si a fagulha divina, que se expressa no ser humano através da autoconsciência. Essa autoconsciência se completa no movimento, que combina a experiência exterior do corpo com a atividade espiritual interior.²⁶

A concepção cosmogônica do medievo oriental transparece nos versos místicos do poeta dançarino, que incorporam também a função filosófica e didática de revelar a ordem do mundo: a Terra, o centro mais denso do universo onde os seres se formam pela combinação dos quatro elementos, terra, água, fogo e ar, e ordenam-se na seguinte escala evolutiva: mineral, vegetal, animal e humano, sendo este último o único dotado de espírito. Em torno dela estão as esferas da Lua, Mercúrio, Vênus, Sol, Marte, Júpiter, Saturno, zodíaco e estrelas fixas, que sendo dotadas de alma se regem pelo princípio pitagórico do movimento das esferas celestiais. Sua irradiação é passível da influência musical, por sua vez capaz de alterar o estado corporal e anímico dos seres na matéria sublunar.²⁷

Em tal cosmologia, correspondências entre elementos, planetas, qualidades, tons, cores, perfumes, números, metais, ervas, animais e emoções, eram encontradas por

²⁵ Na dança tradicional persa se gira em ambos os sentidos. Uma dança do povo uyghur, de caráter xamânico, pode ter originado o giro dervixe. A esse respeito ver JOHN, s/d, acessado em 20/10/2011: <http://www.easternartists.com/DANCE%203%20Central%20Asia.html> e MARKOFF, 1995, acessado em 20/12/2012: http://www.alevibektasi.org/index.php?option=com_content&view=article&id=686:introduction-to-sufi-music-and-ritual-in-turkey&catid=46:ararmlar-ingilizce&Itemid=69

²⁶ Ver IBN ‘ARABĪ, 1980. Tradução para o inglês de R.W.J. Austin e prefácio de Titus Burckhardt.

²⁷ Ver FARMER, 1929, p. 151, 144 e 203. Tradução de trecho do *Kitab al-musiqa al-kabir* de Alfārābī para o espanhol em FUERTES, 1853. Existe também um livro latino atribuído a Al Kīndī, que aborda a relação entre os raios estelares e a música. ALKĪNDĪ, 1975. Traduzido por Robert Zoller.

meio de contiguidade, analogia, afinidade ou semelhança. Nesse tecido de relações sincrônicas, as ciências, a religião e as artes também operavam de forma inter-relacionada, pois a visão medieval do mundo baseava-se no conceito de semelhança que, como notou a pesquisadora Sylvia Leite, direcionou “não somente a explicação das coisas visíveis e invisíveis, mas também a interpretação de textos e a organização de símbolos, além de ter dado suporte para as artes.”²⁸ Nesse sistema, o fazer poético consistia numa ciência da alma, tal como a filosofia e a música e, no tecido persa propriamente dito, a dança ressaltava os elementos zoroastrianos, sobretudo o princípio da conexão espiritual interna e direta com a divindade, sem intermediações.

Danças persas

As danças tradicionais persas estão repletas de referências ao zoroastrismo e outras religiões pré-islâmicas, devido à sua origem em antigos ritos dedicados às divindades locais.²⁹ Elas agregam a sofisticação sufi à tônica dada pelos elementos mazdeístas (ou zoroastrianos) que preservaram traços do mitraísmo, como o ritual da dança em torno do fogo durante os solstícios e equinócios anuais.³⁰ O fogo no centro representaria simbolicamente o antigo deus solar, suplantado no zoroastrismo por Ahura Mazda (senhor sábio), cujos atributos centrais são a sabedoria e a vida, presentificados pela luminosidade e o calor.

²⁸ A autora elenca quatro tipos de semelhança mais frequentes: conveniência, emulação, analogia e simpatia, sendo que esta última se distinguiu pelo seu poder de transformação de uma coisa em outra, a partir da aproximação e identificação por qualidades. LEITE, 2007, p. 30-31.

²⁹ Ver SHAHBAZI, 1993, pp.640-641.

³⁰ Ver KIANN, 2000. Acessado em 20/10/2011: <http://www.artira.com/nimakiann/history/preislamic.html>

Tais traços caracterizam as danças típicas que se apresentam nas festividades públicas ou familiares,³¹ cujos repertórios musicais e coreográficos são preservados por músicos e artistas de diversas etnias da Ásia Central, como uzbeques, tadjiquis, afegãos, armênios, bakhtiaris, mazandaranis, lores, balúchis, bandararis, curdos, azeris, iranianos, entre outros, muitos dos quais se encontram em companhias profissionais atualmente estabelecidas no estrangeiro desde a proibição da dança em 1982, no Irã.³² Há ainda as danças cênicas e as representações da tradição, devendo-se observar estas últimas em seu hibridismo que mescla os aspectos da tradição com os princípios cênicos, conforme indicou Anthony Shay.³³ De forma geral, todas essas modalidades compartilham de certos elementos coreográficos, como giros e transições de braços em alternância e simetria contralateral de membros superiores e inferiores.³⁴

Algumas modalidades de danças tradicionais estão explicitamente ligadas à poesia: 1) o *zorhāneh*, mistura de dança de guerra com arte marcial, em que se executam movimentos ao ritmo da percussão e da leitura de trechos de poesia épica ao

³¹ Consideramos danças tradicionais aquelas cujos elementos coreográficos centrais se definem por sua origem mítica, religiosa, ritualística, mágica ou laboral, com uso determinado por regras prefixadas e sua transmissão, de geração em geração, restringe-se a uma dada coletividade, conforme observou Câmara Cascudo em CASCUDO, 1971. A tradição é responsável pela preservação e transmissão dos elementos coreográficos centrais, que podem ou não ser transpostos para o palco, podem ou não ser populares, podem ou não fazer parte de repertórios folclóricos. No lugar de tradicional também se costuma utilizar os termos “popular”, “folclórico” e “étnico”, mas de forma incorreta, ideológica ou imprecisa. Ver ORTIZ, 1985.

³² Atualmente no Irã e no Afeganistão dançar é proibido, mas apesar da condenação religiosa, se dança em festas particulares e familiares. A maior parte das representações cênicas realizadas pelas companhias em território estrangeiro são reconstituições de tradições históricas e coreografias de dança clássica persa.

³³ O autor denominou de “tradição paralela” as tradições inventadas (no sentido dado pelo historiador Eric Hobsbawm) por companhias folclóricas nacionais, em cujas representações aparece a problemática política e ideológica da identidade nacional. Ver SHAY, 2001; HOBBSAWM e RANGER, 1997. Deve-se distinguir ainda a representação da tradição da “dança de gênero”, que é uma modalidade de balé que empresta figurinos, adereços e as vezes técnicas de outras danças, parecendo tradicional, mas sem sê-lo.

³⁴ Ver FRIEND, 1996, pp. 6-18.

fundo,³⁵ 2) as danças de celebração de colheitas (arroz, norte do Irã) e da passagem das estações, como o *Nōrūz*, ano novo que inicia o equinócio de primavera, que conta com cortejos de dança, recital de poesia e música, numa espécie de benzedeira artística semelhante à das festividades de rua no Brasil; 3) a *samā'*, que na cultura persa designa um tipo de dança giratória executada de modo mais livre do que no ritual dos dervixes rodopiantes de Konya,³⁶ e uma modalidade sacra que representa o universo e as quatro estações,³⁷ sendo que todas envolvem audição de música e poesia mística; 4) as danças de corte, que remontam aos saraus de épocas dinásticas e utilizam a poesia como fonte temática. Consideramos entre elas a dança persa clássica,³⁸ a dança das rosas (*rağs-e gol*) de estilo palaciano³⁹ e o solo improvisado, que utiliza livremente os elementos de todas as anteriores.⁴⁰

³⁵ A dança ocorre numa espécie de grande gaiola em formato circular. Foi utilizada por lutadores livres para preparar grupos subversivos contra a polícia do governo de Reza Pahlevi.

³⁶ Representações cênica da *samā'* persa:

http://www.youtube.com/watch?v=3_LkxdUYA_8&list=PL5E6FB3B37548D3E1&index=41
<http://www.youtube.com/watch?v=9w77oOQjMbo&list=PL5E6FB3B37548D3E1&index=39>

Representação cênica de giro dervixe com elementos da *samā'* persa:
http://www.youtube.com/watch?v=9wCinU_ymeU

³⁷ Essa tradição teria influenciado a dança andalusina, que é realizada ao som da *muachahat*, sob o ritmo *samai* 10/8, praticada no Iraque e na Síria. Marcia Dib coletou uma versão palaciana, que distingue da *sufi* nos seguintes termos: “*samah qadim*, ou seja, a *samah* antiga, também chamada *melaouie*. É uma dança devocional, ligada à mística islâmica, e sua complexidade solicita um trabalho à parte”. DIB, 2009, p. 283. Segundo os místicos, a figura rítmica do *samai*, **DssTsDDTss** (D: grave, T: agudo, s: silêncio), sintetiza ritmicamente a oração *La ilaha ilallah* (não há divindade senão Deus).

³⁸ Dança persa clássica:

http://www.youtube.com/watch?v=p_4m3MyOqb8&list=PL5E6FB3B37548D3E1&index=42
<http://www.youtube.com/watch?v=wFaYms5GWnQ&list=PL5E6FB3B37548D3E1&index=7>

³⁹ Coreografia: <http://www.youtube.com/watch?v=T0SLs3IbmVw&list=5E6FB3B37548D3E1>

⁴⁰ Improviso tradicional: <http://www.youtube.com/watch?v=1nghBJj-qyA&feature=related>
Solo contemporâneo: <http://www.youtube.com/watch?v=HyVEHC983yc&feature=related>

Os elementos coreográficos compartilhados por essas danças têm sua significação nas imagens de referência mitopoética e ritual: o fogo, que significa a chama da sabedoria divina; o cipreste, imagem da conexão espiritual do homem com o deus celeste Ahura Mazda;⁴¹ a água, imagem do curso e fonte da vida. A rosa, que significa a paixão e a revificação da existência na primavera e é permutável com a imagem do fogo e do pavão, sendo este último signo da realeza e do olho que vê além da aparência; o vinho, signo do sacrifício e da embriaguez da conexão com a divindade; o sol, fonte da vida e da sabedoria tanto no mitraísmo como no zoroastrismo, é imagem sufi do coração de Deus, cuja contrapartida no homem é o seu próprio coração;⁴² a espiral, que engloba todas e designa tanto a infinitude como a conexão espiritual.⁴³

Em termos de espacialidade segue-se o princípio medieval e antigo que atribui ao quadrado a estrutura primeva do mundo e ao círculo a expressão do plano divino. O eixo vertical simboliza o uno e imutável, enquanto o eixo horizontal refere-se ao múltiplo e mutável.⁴⁴ O deslocamento em redor de um eixo central constrói uma rosa dos ventos em que às quatro direções principais correspondem os respectivos

⁴¹ Ver JACKSON, 1899 e artigo on line: *The Cypress of Kashmar and Zoroaster*. Acessado em 15/11/2011: http://www.cais-soas.com/CAIS/Religions/iranian/Zarathushtrian/cypress_zoroaster.htm

⁴² Para visualizar os elementos coreográficos ver imagens da seção Anexo.

⁴³ Cada uma dessas imagens se realiza por meio de diferentes combinações de signos coreográficos: o cipreste é representado pela postura reta com os pés em meia-ponta, indicando a sua direção ascendente. A rosa, o fogo e a pena de pavão se realizam pela junção dos dedos polegar e médio, que partem em alternância da região articular do externo. A água se representa pela movimentação ondulada e descendente de mãos e braços, frontal ou lateral. A espiral se realiza pela diagonal ou oposição no eixo sagital (frente/trás) de braços e mãos, com uma das palmas voltada para cima e outra para baixo, em sentido horário e/ou anti-horário.

⁴⁴ Ver MACHADO, pg 82 -100. Christian Poché também verificou que a dança mística se define pelo uso do espaço circular, do eixo vertical e do fator peso. Ver HENNI-CHABRA e POCHÉ, pp. 38-40.

elementos: terra, água, fogo e ar, estações e signos cardinais do zodíaco.⁴⁵ Os elementos coreográficos da rosa/fogo são alternados com o da água, por contraste, e utiliza-se o giro da espiral como figura de fechamento ou transição entre as frases melódicas ou entre os pontos cardeais na formação circular. O uso repetido desses elementos, no entanto, é apresentado por meio de variações sutis que exprimem as diferentes intenções coreográficas surgidas na interpretação da musicalidade.

Anthony Shay, que no estudo *Choreophobia: Solo Improvised Dance in the Iranian World* evidenciou a inter-relação das danças persas com outros elementos daquela cultura,⁴⁶ verificou que essas danças, assim como a caligrafia e as artes visuais, estão fortemente submetidas aos fatores da geometria, como proporção e formas, e a outros fatores de ordem visual de provável influência islâmica. Por outro lado, as danças também se vinculam às artes orais, ao teatro cômico, à contação de histórias, à literatura e, sobretudo, à música por meio do improviso,⁴⁷ que é característico da tradição. Nesse procedimento a audição é preponderante e a dança segue as regras e princípios da música persa.

⁴⁵ O signos cardinais são aqueles que iniciam as estações: Áries, Cancer, Libra e Capricórnio, sendo que o termo cardinal também se relaciona com a qualidade e classificação elemental, no caso, respectivamente, fogo, água, ar e terra. As outras duas condições são fixa, para os signos centrais, e mutável, para os finais.

⁴⁶ Ver SHAY, 1999. O autor segue o pressuposto antropológico de Clifford Geertz, de que todos os elementos dentro de uma dada cultura estão em inter-relação. Ver GEERTZ, 1999, p. 142-154

⁴⁷ Ver SHAY, 1999, pp. 48-50.

Música

Os princípios fundamentais da música persa são a circularidade e a ascensão tonal rapsódica, que devem ocorrer pelo trânsito sutil entre famílias de tons através de notas interligadas por contiguidade ou semelhança sonora.⁴⁸ Essas famílias de tons são ambientes sonoros formados pela sobreposição das microescalas do sistema microtonal oriental, em persa chamado *dastgāh*, em árabe *maqām*, em mongol *muğam*, em turco *makam*, em hindu *ragas* etc. Cada modo ou tom predominante possui associações extramusicais com as cores, os elementos, as estações, as plantas, os metais, os astros, os signos e as imagens poéticas, que evocam variados estados de ânimo no ouvinte.⁴⁹

Para o músico Mortezā Vārzi, a associação da música clássica persa ao misticismo persa, especialmente por sua similiaridade em forma e propósito ao *samā'*, deriva, sobretudo, da sua relação com a poesia, uma vez que:

A poesia é considerada como o principal veículo para converter conceitos do misticismo persa. A música é vista como um meio de iluminar e extrair o significado e a emoção latentes dentro dessa poesia. As formas poéticas principais para essa música são os clássicos *ğazal*, *masnavī* e *rubā'i*; particularmente os poemas de Hāfiz, Sa'dī e Rūmī. Eles contêm símbolos místicos que retratam o desejo de reunião, descrevendo os estados para se alcançar a intoxicação.⁵⁰

⁴⁸ Ver DIB, 2009, CATON, 1988, FARHAT, 1990.

⁴⁹ Trata-se de um sistema microtonal melódico e sem polifonia, polirritmias ou harmônicos, com um temperamento natural de tons, muito diferente da música ocidental moderna. Diz-se que é uma escala cromática, por possuir microtons, e diatônica, porque ainda assim possui notas tônicas principais. Como a afinação natural dos instrumentos tradicionais permite que cada uma tenha acento tonal específico, alguns estudiosos chegam a afirmar que existem mais de 2.400 escalas no mundo oriental. Ver artigo de KAROMAT, acessado em 20/12/12: http://web.mac.com/wvdm/JIMS/Issue_36-37_files/6_karomat.pdf

⁵⁰ "Poetry is considered as the major vehicle for conveying the concepts of Persian mysticism. Music is seen as a means of heightening and bringing out the meaning and emotion latent within this poetry. The primary poetic forms for this music are the classical *ğazal*, *masnavī* and *rubā'i*; particularly the poems of

Segundo Margareth Caton, a música persa é construída diretamente a partir do padrão prosódico dos versos, que é imitado pela melodia.⁵¹ O contraste entre o tom e o ritmo indica tópicos e motivos, sendo que “o *ğazal*, uma forma de poesia lírica, é a principal forma poética utilizada no corpo da vocalização (*avāz*) do *dastgāh*. Ele unifica a música temática e ritmicamente.”⁵²

O etnomusicólogo Steve Blum informa que, nas combinações do ritmo com a melodia, as transições temáticas são enfatizadas do seguinte modo:

Ao preparar uma performance, os cantores escolhem linhas de um número de poemas em diferentes métricas poéticas. Eles devem em seguida estabelecer uma sequência de formas musicais, acordes e ritmos, para dramatizar a transição de um poema a outro. Intrigantes conexões assim como contrastes relevantes entre tópicos e imagens dos poemas emergem enquanto os músicos passam de uma combinação de melodia e de ritmo à outra. (...) O impulso rítmico das batidas previsíveis em *tašnīf* e *darbi* realizadas pelo cantor solicita que nós escutemos mais claramente cada sílaba de um novo poema quando ele inicia uma seção nova do *sāz* e do *āvāz*. Nestes momentos mais introspectivos nós reconhecemos que o cantor e o instrumentista estão improvisando em resposta um ao outro, até que a intimidade do *sāz* e do *āvāz* leve mais uma vez à sociabilidade mais extrovertida de um *tašnīf* ou de um *darbi*.⁵³

Hāfiz, Sa’di, and Rūmī. They contain mystical symbols that portray the desirability of reunion, describing the state one attains as intoxication”, VĀRZI apud CATON, 1986, p. 16.

⁵¹ Exemplifico com uma versão musicada de *Parvaneh šo* de Rūmī, que será analisado no capítulo IV: <http://www.youtube.com/watch?v=F8JXTtNZkBE>

⁵² “The *ğazal*, a form of lyric poetry, is the main poetic form used in the body of vocal performance (*āvāz*) of the *dastgāh*. It unifies the music thematically and rhythmically”. CATON, 1986. pp. 15-23.

⁵³ *Tasnif* significa “canção”. É o modo correspondente à *balada* lírica-medieval europeia, executado em andamento lento. O *zarbi* significa composição rítmica e indica a passagem de um tema a outro no *radīf* (suíte). *Sāz* e *avāz* são, respectivamente, improviso instrumental e vocal. FARHAT, 1990.

“As they prepare a performance, singers choose lines from a number of poems in different poetic meters. They must next establish a compelling sequence of musical forms, tunes and rhythms, in order to dramatize shifts from one poem to the next. Intriguing connections as well as striking contrasts in the topics and images of the poems emerge as the musicians pass from one combination of melody and

Assim, enquanto a interpretação musical dá vida e explicita os significados poéticos latentes na composição, o improviso serve para afinar os músicos ao estado anímico da audiência, visto que o *ḥāl* leva o músico a improvisar da mesma maneira que o improviso leva a audiência ao *ḥāl*. Assim, o *ḥāl* ocorre quando os músicos estabelecem entre si um diálogo focado no sentido poético e o compartilham com a audiência.⁵⁴

Acredita-se que Rūmī tenha adotado metros poéticos simples e repetição de figuras rítmicas curtas para gerar a dança cerimonial tipo *momentum*, durante a execução da qual pode ter criado alguns de seus poemas líricos.⁵⁵ O ritmo simples serviria para propiciar a sensação de extinção do tempo e traduzir a experiência da unidade no Ser, em contraste com as variações tonais que expressariam a multiplicidade. Mas, segundo Caton, “no caso da música persa, isto não se dá por meio de repetição rítmica ou corporal, mas primariamente por meio da tensão dinâmica entre os acentos e as tonalidades de referência”.⁵⁶ Ou seja, o foco não está na repetição, mas justamente na variação melódica, que conduz o ânimo da audiência.

Para Vārzi, é desse modo que se purifica corpo e alma, uma vez que:

rhythm to another. (...) The rhythmic momentum of the predictable beats in *taṣnīf* and *ḍarbi* yields to the singer’s request that we listen more closely to each syllable of a new poem as she begins a new section of *sāz* and *āvāz*. In these more introspective moments we recognize that singer and instrumentalist are improvising in response to one another, until the intimacy of *sāz* and *āvāz* once again gives way to the more extroverted sociability of a *taṣnīf* or *ḍarbi*. BLUM, s/d. Acessado em 03/11/2011: <http://www.muslimvoicesfestival.org/resources/world-persian-music-and-poetry>

⁵⁴ VARZI, 1886, p. 2.

⁵⁵ Ver BLUM, s/d. Acessado em 03/11/2011: <http://www.muslimvoicesfestival.org/resources/world-persian-music-and-poetry>

⁵⁶ “In the case of Persian classical music, it is not done by means of repetitive rhythm or body movements, but primarily by means of the dynamic tension between stress and reference pitches” CATON, 1986, p. 18.

A música pode modificar o ouvinte e tirá-lo de si mesmo, e num sentido místico, levá-lo ao encontro com Deus. *Hāl* é o estado em que alguém está fora de si. (...) Depois da música os ouvintes sentem que retiraram um grande peso de seus ombros. Ela purifica o ouvinte ao retirar a alma do corpo e deixar a música fazer o trabalho no corpo.⁵⁷

Tal como teorizaram os músicos árabes e persas medievais, a proeza da magia musical é ordem alquímica: o corpo se precipita retido pela audição, enquanto a alma passeia pelos diferentes estados que a música evoca. O *hāl* separa e une corpo e alma, instaurando, como define o poeta e crítico contemporâneo Adonis, as duas dimensões fundamentais da experiência poética: a externa e a interna. Diz ele:

O externo (*zāhir*) e o interno (*bāṭin*), ou, digamos, o visível e o invisível, são duas palavras chaves para compreender a experiência poética moderna e suas dimensões da representação formal. Para esta experiência, que é sufi no fundamental, todas as coisas e fenômenos têm duas qualidades, uma externa e outra interna. O modelo principal de ambas em uma mesma coisa e num mesmo fenômeno é o corpo. Cada um de nós vive seu corpo internamente (subjetividade, fantasias, sentimentos, sensações etc) e externamente (o vemos e o tocamos como uma coisa a parte).⁵⁸

O êxtase, portanto, consiste em percurso e estágio final do trânsito anímico através de variações melódicas, rítmicas e imagéticas que ocorre na interface entre as dimensões interna e externa da experiência estética. Para Adonis, essa interface está no corpo; mas na concepção dos místicos islâmicos medievais ela ocupa uma dimensão mais sutil e abstrata, que eles designam como sendo a do coração.

⁵⁷ “Music can change the listener, and take him out of himself, and in a mystical sense, join him with God. *Hāl* is the state where one is taken away from oneself (...) After the music the listener feels a great weight lifted from his shoulders. It purifies the listener by taking the soul out of the body, and lets the music do the work on the body”. VARZI, 1986, p.3-4.

⁵⁸ “Lo externo (*zāhir*) y lo interno (*batin*), o digamos lo visible y lo invisible, son dos palabras clave para comprender la experiencia poética moderna y sus dimensiones de representación formal. Para esta experiencia, que es sufi en lo fundamental, todas las cosas y todos los fenómenos tienen dos cualidades, una externa y otra interna. El patrón principal de ambas en una misma cosa y en un mismo fenómeno, es el cuerpo. Cada uno de nosotros vive su cuerpo internamente (subjetividad, fantasias, sentimientos, sensaciones, etc) y externamente (lo vemos y lo tocamos como una cosa más)”. ADONIS, p. 258.

CAPÍTULO II: Dança e jogo extático

*Tem um reino de metamorfose para experiência:
seu corpo é o seu próprio jogo
e sua eternidade lúdica.
CECÍLIA MEIRELES⁵⁹*

A descrição que os artistas contemporâneos da música e da dança persas fazem do êxtase deriva da concepção elaborada pelos místicos medievais. Para estes últimos, o coração é o campo de autoconhecimento e da experiência do encontro com Deus.⁶⁰ Nele, as dimensões externa e interna se interligam pela atuação conjunta de faculdades da alma na atividade imaginativa.

Para Algazālī, o coração se situa numa dimensão intermediária entre a realidade sensível e a realidade invisível.⁶¹ Além da dimensão física (*qalb*), possui outras três dimensões que se manifestam como espírito (*rūh*), alma (*nafs*) e intelecto (*aql*) e compartilham entre si uma tênue substância sutil que é a essência espiritual do homem.

O espírito é como um vapor produzido pelo calor do corpo que circula e dota de vida todas as suas partes, como um lampião iluminando as paredes ao percorrer uma casa. Essa dimensão do espírito é responsável pelo movimento, a vida e o calor de todo

⁵⁹ MEIRELES, 2001, p. 42.

⁶⁰ Henry George Farmer apresenta definições de diversos místicos sobre a natureza da música e sua relação com o corpo, Deus e o universo, especialmente dos irmãos Ijwan al-Safa, Abu talik Al-Makki, Al Junayd, Al-Shibli, Abu-Yazid Al-Bustami, entre outros. SHARIF, s/d. Acessado em 20/01/2012: <http://www.muslimphilosophy.com/hmp/LVII-Fifty-seven.pdf>

⁶¹ WENSINCK, A. J., 1940, p. 83.

o corpo. A alma consiste no próprio íntimo do homem que conhece a Deus e todas as coisas conhecíveis. Passível de movimento e transmutação, modifica-se e adquire a forma dos diversos estados pelos quais passa, sendo seu estado ideal o de repouso. Sua natureza é como a da água que espelha perfeitamente o que reflete quando em repouso absoluto, mas que ao ser agitada tudo distorce e desfigura. E por fim, o intelecto, que se define em três sentidos: 1) capacidade de conhecimento da real natureza das coisas, 2) autoconhecimento e 3) inteligência suprema de Deus, que não pode ser concebida como acidente, sendo o próprio princípio do conhecimento. Esta é a faculdade no homem que decide e dirige a ação interna ou externa.

Assim, o espírito conhece, experimenta e percebe o corpo, a alma conhece, percebe e experimenta todos os estímulos do plano sensível e estados internos e o intelecto conhece, percebe e experimenta a si mesmo na forma do princípio autoexistente, do livre-arbítrio e da autoconsciência. Assentados no coração físico, as dimensões do espírito, corpo, alma e intelecto se interligam por meio de uma tênue substância sutil de natureza etérea.

Para Ibn ‘Arabī, o coração é a porta de acesso à realidade superior onde o ser humano conhece a Deus por meio da união dos opostos. O ser humano, feito à imagem e semelhança do Criador, possui a estrutura essencial do cosmos e experimenta integralmente a existência através de seu coração, que integra em si os polos opostos da Multiplicidade na existência sensível e da Unidade no Ser: exterior (sensível) e interior (oculto), feminino e masculino, matéria e espírito, experiência e conhecimento,

manifesto e imanifesto, respectivamente. Assim, a potência divina criadora se realiza no ser humano enquanto síntese da união entre o cosmos e o impulso criativo divino.⁶²

Já para o filósofo Ibn Sīnā, que não é considerado místico, a alma é a dimensão e substância do coração que se relaciona tanto com a parte corporal e sensível do homem como com a parte inteligível, e suas faculdades correspondem às funções dos planos vegetal, animal e humano. Para interligar os sentidos externos e internos, o homem utiliza as faculdades intermediárias da alma: a faculdade imaginativa, que torna as ideias inteligíveis ao apresentá-las em formas sensíveis; a faculdade estimativa, capaz de obter ideias abstratas a partir de experiências concretas, apreendidas por sua vez pela faculdade perceptiva. Ambas as faculdades, a imaginativa e a estimativa, se relacionam, por um lado com a faculdade prática, que rege corpo, paixões, emoções e capacidade artística, e por outro com a faculdade intelectual, que é puramente especulativa e recebe de maneira autônoma e passiva o conhecimento divino.⁶³

Para Ibn ‘Arabī, a imaginação criativa (*hayāl*) é uma faculdade intermediária que se relaciona tanto com as formas sensíveis como com as verdades inteligíveis. Campo da criatividade, nela ocorre a locução teopática, por meio da qual a divindade fala ao homem através de símbolos e imagens. A locução teopática é o “acontecimento (*wāqi‘a*) que se produz por meio da locução (*hiṭāb*) ou do símbolo (*miṭāl*)”,⁶⁴ que é a forma imaginativa da ideia original, inicialmente oculta ou absorvida na “sombra

⁶² Ver IBN AL-ARABI, 1980, pp. 145-158.

⁶³ Ver ATTIE FILHO, 1999, pp. 50-52.

⁶⁴“Lo que llega al corazón proveniente del mundo superior es llamado por Ibn ‘Arabī ‘el acontecimiento (al-waqi‘a) y se produce por medio de la alocución (jītab) o el símbolo (mizal)” IBN ‘ARABĪ apud ADONIS, p. 102.

divina”. Tal símbolo consiste numa forma sensível que, por semelhança imagética, dá inteligibilidade à ideia abstrata e espiritual.

Através de projeções oriundas da sombra divina, a essência latente dos seres contingentes se revela nas imagens sensíveis geradas pela ação inventiva e criativa de Deus, que as projeta em sua “imaginação separada”:

a [imaginação] separada é a presença intermediária universal e unificadora, a presença em que se estabelece a semelhança e a mistura imaginativas. Nessa presença se manifesta a Verdade em imagens, aparecem os espíritos angelicais, também em imagens, e as ideias sob formas e moldes sensíveis⁶⁵.

A mistura imaginativa é composta da “imaginação separada” com a “imaginação unida”. A “imaginação unida” é a contraparte criativa no ser humano que experimenta o processo imaginativo de modo passivo, como criação divina, e de modo ativo, através da sua própria ação criativa. Assim, a imaginação para Ibn ‘Arabī é uma potência criativa abrangente que integra as faculdades, imaginativa, estimativa, prática e intelectual, postuladas por Ibn Sīnā.

Com sua “imaginação unida” o ser humano acessa a “imaginação separada” por meio de visões durante a vigília ou em sonhos através dos quais ascende ao universo das Realidades Espirituais. É por meio dela que o sinal divino chega ao coração do ser humano, tal como a revelação no coração dos profetas, em linguagem simbólica:

⁶⁵ “La separada es la presencia intermediaria universal y unificadora, la presencia em que se establece la semejanza y la mezcla imaginativas. En esta presencia se manifiesta la Verdad en imágenes, aparecen los espíritus angélicos, también en imágenes, y las ideas bajan a formas y moldes sensibles” ADONIS, 1990, p. 99.

O simbolismo se desenha sempre numa forma, que não é fixa, mas que é uma ‘casa’ visível para um habitante invisível. A forma é um corpo: o corpo do significado. Entre a ‘forma’ e o ‘significado’ existe uma unidade ‘imagem’.⁶⁶

A imaginação, portanto, consiste em criar imagens mentais que são como reflexos da essência divina dos seres. A imagem que aparece na imaginação não é somente *similar* à imagem produzida na sombra divina, mas também veicula a verdade que lhe é intrínseca. Ela é uma forma sensível e inteligível, condutora de uma revelação divina destinada a ser conhecida pelo homem. Ela ao mesmo tempo determina e é determinada pela comunicação que ocorre no coração do homem, entre ele e Deus.

Portanto as concepções de coração, alma e imaginação em Algazālī, Ibn ‘Arabī e Ibn Sīnā, embora diversas entre si, se autorreferenciam e se complementam. Tanto o conceito de coração de Algazālī como o de imaginação de Ibn ‘Arabī supõem um campo intermediário para a comunicação teopática. A alma de Ibn Sīnā, por sua vez, é a substância e dimensão intermediária do coração que, não sendo individual nem particular, permite interagir e participar da experiência externa e interna ao receber estímulos ou assumir determinado estado. Apenas a concepção de Algazālī destoa aqui, por considerar a presença de uma substância espiritual que ativa, dirige e integra o coração. Mas, em todos esses autores, durante a experiência contemplativa o corpo é dirigido pela atividade do coração.

Assim, para Algazālī, durante o êxtase a substância etérea afina todas as dimensões do coração para que o corpo apenas exteriorize o que ocorre interiormente.⁶⁷

⁶⁶ “La imaginación es una potencia inventiva de formas e imágenes, y solo a través de esta potencia renovadora se revela lo oculto en toda su magnitud”, ADONIS, 1990, p. 264. “La forma es una ‘casa’ visible para un ‘habitante’ invisible. La forma es un cuerpo para el significado. Entre la ‘forma’ y el ‘significado’ hay una forma ‘imagen’”. ADONIS, 1990, p. 265.

Já segundo Ibn Sīnā, é o uso pleno da imaginação e do corpo na dança que propicia a intuição, liberando o campo para o recebimento da verdade emanada do Intelecto Agente. De modo similar pensa Ibn ‘Arabī, para quem a dança enquanto meditação ativa facilita a função da imaginação criativa. Ademais, da perspectiva desse último autor, podemos considerar que a dança meditativa integra a ação do espírito à corporalidade e estabelece (ou reestabelece) o elo entre a existência sensível, exterior, fugaz e transitória e a realidade intangível, oculta, perene e atemporal, tornando visível e corpóreo o que é invisível e incorpóreo: ideias, imagens, emoções. De certo modo, ao simular o vir-a-ser das coisas e sua passagem do inexistente para o existente por meio da dança, o homem, feito à imagem e semelhança do Criador, mimetiza o próprio processo da Criação.

Segundo alguns teóricos contemporâneos, a dança é uma linguagem cinética deliberada e a combinação dos signos coreográficos pode compor símbolos de significação cultural pré-fixada.⁶⁸ Porém, a significação em dança é permanente e dinâmica e mesmo que os seus elementos coreográficos baseiem-se em elementos extracineéticos de significação cultural fixa, nem por isso seu sentido é unívoco, fixo e imutável e pode ser, inclusive, alterado e até mesmo invertido através da manipulação de diversas variantes do movimento.

⁶⁷ Tradução de Walter James Skelie. Ver o capítulo 4 em ALĠAZĀLĪ, 1938.

⁶⁸ Ver WILLIAMS, 2004, p. 168.

Transpostas do mito e da poesia para a dança, as imagens são os fatores extracínéticos mais frequentes na significação dos elementos coreográficos tradicionais, por constituírem o fundamento da atividade imaginativa e terem dupla penetração no campo cognitivo e afetivo.

Segundo a pesquisadora Proca-Ciortea, a dança é uma linguagem cinética deliberada em oposição à linguagem cinética espontânea que envolve a expressão corporal humana como um todo. Numa perspectiva semiológica, a autora propõe que a linguagem da dança se compara à linguagem verbal, sendo que a língua e a palavra correspondem, no plano do movimento corporal, à linguagem coreográfica e à dança.

Danças populares e de caráter tradicional teriam seu sistema de comunicação restrito a uma coletividade, pois:

A distinção entre os signos produzidos pelas alavancas e articulações do corpo não reside na estrutura do corpo – que evidentemente, é idêntica para todos – mas na maneira de formular os comandos, que às vezes contradizem até mesmo as leis biomecânicas do movimento do corpo humano. Estão condicionadas por seu turno por múltiplos fatores, como por exemplo: as características psicofísicas, o horizonte ideológico e artístico de uma dada coletividade. [...] Sendo um meio de comunicação artística, os signos coreográficos da dança popular não têm uma individualidade própria no processo da comunicação. Estão agrupados sobre estruturas e formas (com funcionalidade interna bem precisa) conforme certos modelos estabelecidos pela tradição e determinados pela lógica do pensamento coreográfico, constituindo desta maneira os elementos expressivos capazes de transmitir uma mensagem.⁶⁹

⁶⁹ “La distinction entre les signes produits par les leviers et les articulations du corps ne résident pas dans la structure du corps – qui, évidemment, est partout identique, - mais dans la manière de formuler les commandes que parfois contreviennent même aux lois biomécaniques du mouvement du corps humain. Elles sont conditionées à leur tour par des facteurs multiples, comme par exemple: les caracteres psychophysiques, l’horizon idéatique et artistique d’une colletivité donée. (...) Étant un moyen de communication artistique, les signes choreographiques de la danse populaire n’ont pas une individualité

Para essa autora, a linguagem coreográfica se estrutura em três planos fundamentais: plano rítmico, eixos espaciais e signos coreográficos. Sobre eles se estruturam os gestos, passos e figuras de deslocamento, que podem ou não se referir a algum elemento extracínético. Assim, por exemplo, em danças com deslocamentos circulares, o círculo pode ter uma conotação cosmológica e organizar espacialmente os signos coreográficos a partir desse elemento extracínético que lhe dá significação.⁷⁰

Diferentemente da ação motora, um fator extracínético não pode ser descrito em termos puramente cinéticos. Se o corpo dança uma estrela do mar, sua descrição cinética pode ser assim: corpo em irradiação central, conexão cabeça-cauda (cóccix)-membros superiores e inferiores. Corpo em respiração celular: centro-periferia, umbigo-extremidades.⁷¹ Essa descrição do movimento é puramente cinética e não revela o aspecto extracínético da imagem de *estrela do mar*, cujo significado está oculto na intenção do dançarino. Imagens poéticas, narrativas, padrões geométricos, sistemas cosmológicos, objetos, ideias e outros fatores estéticos ou culturais que estejam no horizonte mental ou real do dançarino e da audiência são fatores extracínéticos que funcionam como referentes do elemento coreográfico.

propre dans le processus de la communication. Ils sont groupés dans des structures et des formes (à fonctionnalité interne bien précisée) suivant certains modes établis par la tradition et déterminés par la logique de la pensée choréographique, constituant de cette manière les éléments expressifs capables de transmettre un message.” PROCA-CIORTEA, 1968, pp. 87-93.

⁷⁰ Nesse caso, uma aproximação com a teoria semiótica de Charles Sanders Peirce é mais frutífera do que com a da escola de Greimás, pois a proposta tríptica do primeiro considera signo, referente e interpretante sempre presentes no processo de significação. Ver PACHECO, 2003.

⁷¹ Ver FERNANDES, 2002, p. 57. Essa autora explora o “corpo-texto em movimento” do “corpo poético” para a criação em artes cênicas, inspirada nos estudos de Janet Ashead-Lansdale sobre intertextualidade e interpretação entre dança e literatura. Ver ADSHEAD, 1999.

Segundo Judith Lynne Hanna, a dança, por consistir numa transformação simbólica da experiência humana através do movimento corporal, deve ser estudada a partir da cinesiologia, ou seja, em termos fisiológicos, musculares e neurais.⁷² Sendo composta de propósito, intencionalidade rítmica e sequências de movimentos corporais não verbais de valor estético, ela completa seu processo na comunicação cinética, onde os aspectos motores, afetivos e cognitivos são encadeados. O aspecto afetivo costuma preponderar já que as funções cognitivas e afetivas são consideravelmente intercambiáveis, pois:

A dança tende a ser o testamento de valores, crenças, atitudes e emoções. Como Mills pontuou, os ‘modos cognitivos e qualitativos são margens de um fluxo de experiência’. Mesmo se a dança é executada mecanicamente e deixa o observador e o bailarino insatisfeitos ou enfasiados, tais reações são respostas afetivas.⁷³

Ora, quando os signos coreográficos são operados somente a partir da função motora ou cognitiva, como no exemplo acima, não estão evocando o elemento coreográfico na sua totalidade, que não se restringe ao encadeamento linear de signos no eixo rítmico ou espacial e cuja significação depende também da energia afetiva, que se relaciona ao modo *como* se incorpora o elemento extracínético na mensagem. Isso é determinado pela ação imaginativa do dançarino, que lhe permite expressar diferentes ideias e intenções por meio de variadas qualidades do movimento.

⁷² Ver HANNA, 1979, p. 19.

⁷³ “Dance tends to be a testament of values, beliefs, attitudes, and emotions. As Mills points out, the ‘cognitive and qualitative modes are banks of one stream of experience (1971:85). Even if dance is mechanically performed and leaves the performer and observer unsatisfied or bored, these reactions are affective responses.” HANNA, 1979, p. 28.

A significação dos elementos extracínéticos também é atualizada pela interpretação subjetiva dos fenômenos da memória coletiva. O historiador da dança Curt Sachs, no seu trabalho clássico *Eine Weltgeschichte des tanzes*, mostra a forma como se processa e atualiza o uso das imagens na ação concomitante da imaginação e da memória, por um lado, e da representação corporal, por outro:

A memória é introvertida. É necessariamente uma função do lado imaginativo do homem, não do perceptivo. Logo a temática retrospectiva irá por si mesma revelar-se primeiro em danças imagéticas. Isto ocorre inclusive quando uma memória não muito remota adere ao passado imediato – quase ao presente – mas mede-se por coisas anteriores, quando a lembrança de antigas migrações e de fenômenos naturais é preservada e quando a consciência da progressão histórica toma forma em assombrada veneração aos ancestrais. (...) A representação, entretanto, solicita a faculdade perceptiva: o homem imaginativo é forçado a responder ao homem sensorial, quando ele deseja dar forma concreta à memória, e o homem sensorial é recompensado pela ideia do drama alimentado na consciência do passado.⁷⁴

A partir de uma relação ao mesmo tempo contemplativa e imitativa, ou passiva e ativa, é que o dançarino estabelece o vínculo com seus ancestrais, criando uma atmosfera atemporal e ideal para o encontro com a Divindade:

O ancestral se torna o portador de todas as forças da natureza; ele é o demônio da fertilidade ou o espírito da vitória, o deus da lua ou o deus do sol. O dançarino, entretanto, possuído pelo ancestral etéreo e deificado e compelido a mover-se como se ele tivesse sido transformado naquele espírito, é agora submerso dentro do círculo

⁷⁴ “Memory is introversive. It is necessarily the function of the imaginative side of man, not the perceptible. Hence the thematic retrospection will reveal itself first in imageless dances. This will be so even when memory no longer clings to the immediate past – almost to the present – but seizes upon things lie far back, when the remembrance of ancient migrations and natural phenomena is preserved, and when the consciousness of historical progress takes shape in the awed veneration of ancestors. (...) Representation, however, calls for the perceptible faculty: the imaginative man is forced to ask aid of the sensory man, when he wishes to give concrete form to memory, and the sensory man is rewarded by the idea of the drama nurtured on the consciousness of the past.” SACHS, 1937, p. 226.

daquelas pantomimas que tornam manifesta a operação da fertilidade, a vitória, o curso das estrelas.⁷⁵

Assim, a passagem da experiência interior da dança para a exteriorização dramática define o seu caráter mágico: representação de fenômenos e espíritos pela imitação (pantomima) de sua ação ou atributo, numa forma exteriorizada que tem como objetivo tornar manifesto e efetivo o seu poder. A incorporação, por si só, contém a ideia de que o corpo humano é mais do que um veículo ou instrumento deste poder mágico, visto que deve manifestar forças invisíveis, ilimitadas ou infinitas numa forma visível, finita e limitada. Movendo-se “como se estivesse transformado naquele espírito”, o dançarino torna-se sua representação viva.

É importante notar que a função da dança está primordialmente relacionada à simbolização de processos temporais e à produção de um elo entre passado e presente. A representação do passado é uma presentificação constante de algo significativo, impresso na memória coletiva e traduzível em imagens e gestos. A função de separar presente e passado está ligada à ideia de que a dança marca um ciclo. Ela ritualiza a morte do antigo e o nascimento do novo, marcando a passagem, a mudança, a transformação. Além disso, ela tem o papel de preservar as tradições (podemos pensar em identidade e cultura) e assegurar o elo constante com a ancestralidade.

Sachs também associou a dança à esfera do mito, sobretudo em seu caráter ritualístico. Os elementos do mito formarão o coração da tradição coreográfica, pois

⁷⁵ “The ancestor becomes the bearer of all the forces of nature: he is the demon of fertility or the spirit of victory, the moon god or the sun god. The dancer, however, possessed by his etherealized and deified ancestor and compelled to move as though he had been transformed into this spirit, is now drawn into the circle of those pantomimes which make manifest the operation of fertility, victory, the course of the stars.” SACHS, 1937, p. 227.

deles se originam as imagens relativas ao repertório de reverência aos ancestrais e mesmo que o sentido original de um elemento coreográfico seja perdido ou modificado, ele é preservado pelo uso de recursos mnemônicos e transmitido de geração em geração.

O processo pelo qual as imagens são abrigadas pela memória e corporificadas na exteriorização dramática geram um campo próprio à experiência da imaginação na dança, definido pelo historiador e filósofo Johan Huizinga como esfera lúdica e pelo psicoterapeuta Donald Winnicott como campo potencial e transicional. Tanto a esfera lúdica como o campo transicional se aproximam da ideia que os antigos místicos tinham do coração.

Em *Jeu et réalité*, Winnicott afirma que a experiência da dissociação da figura materna vivida pelo bebê conduz à consciência de si em oposição a uma realidade exterior objetiva, gerando o que o autor denominou *espaço potencial*:

Para assinalar o espaço do jogo, proponho a hipótese de um *espaço potencial* entre o bebê e a mãe. Esse espaço varia conforme a experiência de vida do bebê em sua relação com a mãe ou a figura maternal. Oponho esse *espaço potencial* (a) ao mundo de dentro (relacionado à associação psicossomática) e (b) à realidade existente ou exterior (que tem suas próprias dimensões e pode ser estudada objetivamente e que, embora pareça variar conforme o estado do indivíduo que a observa, se mantém de fato constante).⁷⁶

O espaço potencial é onde o indivíduo diferencia entre realidade interna e realidade externa, através de uma experiência intermediária. Segundo esse autor, o

⁷⁶ “Pour assigner une place au jeu, j’ai fait l’hypothèse d’un *espace potentiel* entre le bébé et la mere. Cet espace varie beacoup selon les experiences de vie du bébé en relation avec la mere ou la figure maternelle. J’oppose cet espace potentiel (a) au monde du dedans (relié à l’association psychosomatique [psychosomatic partnership]) et (b) à la réalité existant ou du dehors (qui a ses propres dimensions et peut être étudiée objectivement et qui, bien qu’elle puisse paraître varier selon l’état de l’individu qui l’observe, reste, en fait, constant).” WINNICOTT, 1975, p. 90.

espaço potencial se ampliará na vida adulta para constituir o “campo transicional” da cultura, onde a experiência infantil dará lugar a uma experiência lúdica coletiva.

Segundo Huizinga, o aspecto lúdico é a base de toda cultura, e como resquício da sociedade arcaica teria sobrevivido, ao menos em grande dose, até o período medieval.⁷⁷ Baseia-se num processo de suspensão da referência ao real e estabelecimento de uma dimensão paralela que ocorre independente das regras socialmente estabelecidas, onde sagrado e profano podem coabitar, já que na dimensão lúdica não há distinção entre rito, diversão, simulação, competição, feitiço, persuasão, doutrina, encantamento, liturgia e jogo social. Poesia, canto e dança, tendo origem comum na atividade lúdica, atuam através dos mesmos princípios:

Elementos como a rima e o dístico só adquirem sentido dentro das estruturas lúdicas intemporais e onipresentes de que derivam: golpe e contragolpe, ascensão e queda, pergunta e resposta, numa palavra, ritmo. Sua origem está 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.⁷⁸

O jogo consiste na combinação de certos elementos, onde preponderam as funções do ritmo e da imaginação. Enquanto o ritmo delimita a estrutura e o tempo da atividade lúdica, a imaginação transforma o inexistente em existente e vice-versa sendo que eles se autorregulam, já que o ritmo sem a imaginação é inócuo e a imaginação sem o ritmo é caótica. Além disso, seu principal trunfo é o de transcender o juízo lógico:

⁷⁷ Ver HUIZINGA, 1996.

⁷⁸ Tradução de João Paulo Monteiro. HUIZINGA, 1971, p. 157.

Procuremos, antes de tudo, investigar a tripla relação existente entre a poesia, o mito e o jogo. Seja qual for a forma sob a qual chegue até nós, o mito é sempre poesia. Trabalhando com imagens e a ajuda da imaginação, o mito narra uma série de coisas que se supõe terem sucedido em épocas muito recuadas. Pode revestir-se do mais sagrado e profundo significado. Pode ser que consiga exprimir relações que jamais poderiam ser descritas mediante um processo racional. (...) Tal como tudo aquilo que transcende os limites do juízo lógico e deliberativo, tanto o mito como a poesia se situam dentro da esfera lúdica. Não quer isto dizer que seja uma esfera *inferior*, pois pode muito bem suceder que o mito, sob essa forma lúdica, consiga atingir uma penetração muito além do alcance da razão.⁷⁹

O mito aparece aqui como uma espécie de fonte da imaginação, pois seus elementos são conhecidos previamente, subentendidos e aceitos tacitamente pelos que participam do jogo. Isso reitera a ideia de Sachs, que considera a imaginação o principal mecanismo para traduzir corporalmente as imagens criadas a partir do mito. O jogo da dança consiste em dispor tais imagens de acordo com os princípios do ritmo e da melodia e atualizar o seu significado para o presente, tanto através de combinações criativas dos elementos coreográficos como das variações na forma ou qualidade do movimento que alteram o seu teor afetivo e simbólico.

Vemos assim que a esfera lúdica pode ser definida como campo potencial e intermediário que se estabelece entre real e fictício, tal como o espaço transicional. Potencial, porque não é prévio ou posterior, subjetivo nem objetivo, se cria simultaneamente ao processo de manipulação dos elementos do ritmo e da imaginação. Intermediário, porque se instaura na polarização entre passado e futuro, introversão e extroversão, corporal e anímico e, no nível mais complexo do jogo social, entre a experiência subjetiva e a experiência coletiva do fenômeno cultural. Esse campo parece

⁷⁹ HUIZINGA, 1971, p. 144.

corresponder, generosamente, à definição de coração dos místicos e é onde ocorre a experiência compartilhada do êxtase, ou a catarse na comunicação cinética.

Um jogo extático

Diferentes modos de operar ritmo e imaginação podem determinar variados tipos de experiência lúdica. Roger Caillois ampliou a teoria de Huizinga, propondo quatro categorias básicas para o jogo: competição (*agôn*), sorte (*alea*), máscara (*mimicry*) e vertigem (*ilinx*). Essas categorias correspondem a impulsos primordiais de organicidade e transcendência, que nos acompanham da infância até a vida adulta.⁸⁰

Assim, a competição (*agôn*) consiste no uso máximo de potencialidades dentro de um campo restrito e altamente regrado. Demanda esforço e aprimoramento de aptidões físicas ou intelectuais específicas, uso de cálculo e a possibilidade de vencer pelo mérito. A sorte (*alea*), pelo contrário, consiste na ausência de esforço individual e total entrega ao acaso, resultando da combinação aleatória de elementos ou eventos imprevistos sob determinadas regras previamente estipuladas. A máscara (*mimicry*) consiste na imitação ou invenção incessante de personagens com o objetivo de tornar-se um outro e adquirir ou simular um poder através da transfiguração e da imaginação. A vertigem (*ilinx*) é a experiência do assombro, êxtase, transe, pânico voluptuoso momentâneo, experimentado por turbilhonamento, agitação corporal, drogas ou outros recursos que provoquem a desestruturação perceptiva e a alteração da consciência.

⁸⁰ O autor encontra esses 'impulsos' primordiais também entre os animais e sugere que combinações de diferentes atitudes lúdicas produzem distintas formas de civilizações. A experiência humana se difere não pelos fenômenos em si, mas pela capacidade do ser humano em perceber o jogo como uma dimensão separada e distinta da realidade, transitando livremente entre ambas. Ver CAILLOIS, 1967, pp. 61-64.

A combinação em pares dessas categorias gera o que Caillois define como atitude lúdica. Assim, a junção da máscara (*mimicry*) com a vertigem (*ilinx*) produz sociedades consideradas arcaicas, como aquelas em que um sacerdote se faz passar pela divindade e dirige rituais coletivos de transe que alteram a percepção espaço-temporal e dissolvem a individualidade dos participantes. Já a combinação da competição (*agôn*) com a sorte (*alea*), ambas orientadas por regras e pela preservação da individualidade, produziria, segundo o autor, as civilizações complexas onde há uma ruptura com o sagrado, no sentido anterior. Embora em cada sociedade predominem determinadas categorias, em todas elas subsistem atitudes secundárias, que podem inclusive produzir efeitos sociais inoportunos ou imprevistos.⁸¹ Assim, por exemplo, o culto aos atletas, musas e políticos em nossa sociedade competitiva pode ser visto como uma combinação das atitudes de sorte, vertigem e máscara para produzir formas indiretas, distorcidas ou projetivas de vivenciar a vitória, a fantasia e o poder.

Caillois classifica a experiência dos dervixes rodopiantes como vertigem e aponta o binômio *ilinx-mimicry* como sua atitude determinante, por combinar *mimesis* e dissolução do ego:

Os dervixes buscam o êxtase girando sobre si mesmos, através de um movimento que é acelerado conforme os batimentos dos tambores se precipitam. O pânico e a hipnose da consciência são atingidos pelo paroxismo de uma rotação frenética contagiosa e compartilhada.⁸²

⁸¹ Ver CAILLOIS, 1967, p.145.

⁸² “Les derviches recherchent l’extase em tournant sur eux-mêmes, selon un mouvement qu’accélèrent des battements des tambour plus précipités. La panique et la h’hypnose de la conscience sont atteintes par le paroxisme d’une rotation frénétiques contagieuse et partagée.” Caillois, 1967, p. 68. Caillois retirou essa descrição de DEPONT e COPPOLANI, 1887, pp. 156-159, 329-339.

Entretanto, o giro sufi, bem como a *samā'* persa, está referenciado por um sistema de relações cósmicas e interestéticas de certa complexidade, como vimos, em que diferentes estímulos musicais e poéticos produzem um tipo de êxtase sóbrio e variável que parece mais sutil e sofisticado do que sugere a descrição de Caillois.

Jean Michot observou que a dança extática deve ser considerada como todos os processos mágicos e religiosos que funcionam de modo semelhante à inteligência, conforme formulada por Ibn Sīnā.⁸³ Nestes processos, o corpo é ocupado para poder liberar a ação espiritual ou intelectual, tal como o uso das formas serve para ocupar e distrair a imaginação que faz obstáculo à ação do Intelecto Agente sobre a faculdade intelectual. Em “Dês-alteration e epiphanie - une lecture avicennienne de la danse mavlevi”,⁸⁴ o autor define a epifania como o reencontro do estado de *desalteração*, ou seja, o estado pacífico e contemplativo do ser humano em sua natureza divina primordial. A dança consiste, portanto, nessa arte secreta de mover-se exteriormente mantendo inalterado e em contemplação o interior, assim como Deus muda tudo sem mudar a si mesmo.⁸⁵

Traduzindo para a concepção lúdica, a ocupação total das faculdades da alma pode corresponder, *mutatis mutandi*, ao uso pleno das atitudes lúdicas de Caillois: a faculdade imaginativa funciona ao modo da *mimicry*, a faculdade prática (corporal) e a faculdade estimativa (ritmo e geometria) são abarcadas pelo *agôn*. A atitude da *alea* traduz a qualidade receptiva da contemplação e a *ilinx*, o próprio sentimento de

⁸³ Ver MICHOT, 1986.

⁸⁴ Ver MICHOT, 1992. pp. 25-26.

⁸⁵ Ver ALĠAZĀLĪ, 1899, p. 710.

arrebatamento e embriaguez espiritual. Por outro lado, o uso pleno das faculdades avicennianas corresponde também ao uso pleno da imaginação em Ibn Arabī⁴ que tem função teopática. Porém Jean Michot não aborda a questão do compartilhamento do êxtase que, como sabemos, caracteriza o *ḥāl* na dança persa. Vejamos, então, este aspecto da perspectiva lúdica.

As imagens, enquanto elementos extracínéticos de significação cultural preestabelecida, possibilitam que a experiência imaginativa do dançarino seja cineticamente compartilhada com a audiência, justamente por sua função referencial ao mito e à poesia. Se a imagem é produto da imaginação e da interpretação subjetiva da memória, conforme afirmou Curt Sachs, o êxtase compartilhado deve ocorrer através do processo pelo qual o dançarino comunica cineticamente o que ocorre em sua “imaginação unida” para a audiência. Caso ele esteja em estado de comunicação teopática, ou seja, recebendo o sinal divino em seu processo imaginativo, precisará comunicar esse estado de modo que toda a audiência consiga imaginá-lo também, isto é, senti-lo. Isso só poderá ser feito através de um movimento corporal que veicule o símbolo e transmita sua energia, simultaneamente.

Vimos em Judith Lyne Hanna que a comunicação cinética encadeia plenamente os aspectos do movimento, isto é, o cognitivo, o motor e o afetivo, e apresenta seus índices nas respostas motora e afetiva da audiência. Podemos dizer que quando todos os aspectos estão plenamente contemplados, temos o compartilhamento imaginativo que caracteriza o processo catártico da dança. Em termos místicos, isso significaria que a própria “imaginação unida” de cada um foi mobilizada ou conduzida efetivamente ao processo da locução teopática do êxtase compartilhado. Como isso não pode ocorrer

diretamente na “imaginação separada”, que pertence somente ao campo divino, mas sim numa dimensão intermediária em que todos os corações “conversem”, digamos assim, ela só pode ocorrer num campo intermediário e coletivo, para o qual as definições de campo transicional e campo lúdico são perfeitamente compatíveis. Essas definições, é claro, são importantes para nós porque dão conta também da dualidade indivíduo/coletivo e subjetividade/objetividade que para os medievais não existia e por isso não se fazia necessário abordá-la.

Como vimos, as danças tradicionais persas, inclusive o giro sufi, mimetizam imagens de origem mitopoética cujos atributos, poderes e qualidades não resultam de sua apresentação repetida, mas das variações tonais e poéticas que expressam a sua criativa ressignificação no contexto da comunicação cinética. No giro sufi, descrito em termos lúdicos, todas as atitudes são requisitadas: *mimicry*, que mobiliza a imaginação e a qualidade do movimento; *agôn*, no esforço e foco sobre a forma e o ritmo; *alea*, que conta com o imprevisível e a contemplação passiva; o *ilinx*, que consiste na dissolução/integração permanentes que levam ao êxtase, que ocorre aqui gradualmente. Essa forma atenuada de catarse difere consideravelmente da descrição feita por Caillois, em que o giro sufi figuraria entre os rituais mais arcaicos, onde máscara e vertigem se combinariam intensamente.

Com efeito, o dançarino místico realiza um grande esforço para não desestabilizar a sua estrutura orgânica ao manter todas as faculdades ocupadas. Não há dissociação da personalidade ou trânsito para outra dimensão como no xamanismo,⁸⁶ apenas a movimentação caleidoscópica da alma que contempla as imagens advindas do

⁸⁶ Sobre práticas xamânicas da Ásia Central, ver ELIADE, 1964.

campo da criação, em permanente mutação de sentido. As regras desse jogo parecem mais bem compreendidas a partir de seu próprio contexto cultural e das teorias dos místicos e filósofos medievais islâmicos, para as quais as modernas categorias de jogo e atitudes lúdicas que utilizamos funcionam como aproximações, atualizações e ampliações conceituais.

E, finalmente, não podemos esquecer que a principal regra do jogo extático é a audição. A audição e a imaginação funcionam aqui não somente de maneira análoga ou correspondente, mas também em conjunto, sendo que a estrutura musical persa comanda, por meio da combinação entre ritmo e variações tonais, o tempo, a velocidade e o fluxo dos estímulos imaginários, de modo que a correspondência entre as imagens poéticas e o trânsito sutil entre tons e escalas enfatiza o movimento em si. Assim, a função extática da música com relação à poesia não consiste somente em traduzir imagens em sensações, mas em seguir as próprias mutações de sentido das imagens poéticas e, portanto, em explorar o seu caráter metafórico.

CAPÍTULO III: Poesia persa

*Ela veste uma elegante túnica de medida, saia bordada em rimas, tornozeleiras de radīf.
Na testa, um ramo de imaginação, e nas faces lunares, tašbih de arrebatos centenas de corações.
Suas mechas de tajnis são trançadas a partir do ramo ao alto.
Seus lábios, taršī° de pedras preciosas em pingentes de fechos almiscarados.
Ofusca e confunde as mentes com ibhām e pouso a metáfora no rosto para se libertar do véu.
JĀMĪ⁸⁷*

A poesia persa como um todo é tributária da poética árabe.⁸⁸ As condições históricas de sua emergência estão relacionadas inicialmente com a importante presença de membros da aristocracia persa na corte de Bagdá durante a dinastia Abássida. A influência política e cultural destes sobre os árabes permitiu que os Samânidas, governantes da província do Korasan, incentivassem o desenvolvimento de uma literatura escrita em persa, língua predominante na Ásia Central mesmo após a dominação árabe na região. O marco desse movimento, chamado Renascimento Literário Persa, foi o *Shah nameh* (Livro dos Reis) de Ferdōsī que contava a história mítica dos reis aryaos, inaugurava o estilo *masnavī* e padronizava a língua persa escrita em letra cursiva árabe.

Esta e outras obras do período recuperavam o legado literário, histórico e religioso preexistente em pālavī (persa médio) e o recriava sob os princípios compositivos da poética árabe dominante. Com a descentralização do império e declínio da hegemonia árabe a partir do século X, a literatura persa florescerá triunfante na

⁸⁷ Versão nossa da tradução coletiva de Kama Shastra Society em JĀMĪ, 1887, pp. 130-131.

⁸⁸ Com poética árabe nos referimos a um conjunto de fundamentos, procedimentos e princípios da composição poética produzida em língua árabe entre os séculos VIII e XIV, que buscou resolver algumas questões estéticas a seu modo sem considerar os tópicos da poética clássica latinoromana.

região de cultura persa e, por meio da introdução do papel na fabricação dos livros – até então escritos em pergaminhos e papiros – terá uma rápida difusão pelos territórios turco, hindu e árabe da época.⁸⁹

Seguindo a poética árabe, a poesia persa medieval também era concebida como uma ciência particular da linguagem que ordenava o conhecimento do mundo a partir de certos princípios estéticos. O poeta deveria dominar, além dos aspectos linguísticos, diversas ciências, como religião, música, química, astrologia, astronomia, matemática, geografia, histórica, jurisprudência etc., algo comum numa sociedade de saber universalizante. Poemas extensos e multitemáticos deveriam ser representações microcósmicas da realidade e referenciais da memória e identidade coletiva.⁹⁰

Os exemplos de *masnavī* produzidos pelos persas chegam a ter sessenta mil versos, repletos de imagens autóctones e de uma musicalidade que enfatizava a natureza tônica do persa em contraposição à qualidade rítmica do árabe, utilizando metros próprios ou simplesmente adaptando os metros de origem beduína.⁹¹ O sofisticado sistema de metáforas e alusões que se favorecia da natureza polissêmica da língua persa também contribuiu para o surgimento de uma pujante poesia mística e filosófica que alguns estudiosos dizem ter caráter universalista, em contraponto ao tom etnocêntrico da poesia árabe e talvez mesmo em resistência a ele.⁹²

⁸⁹ Ver HOURANI, 1994, pp. 102-103.

⁹⁰ Ver SLEIMAN, 2007, p. 15 em diante.

⁹¹ Ver DEO e KIPARSKY; SUTTON, 1976; CORRIENTE, 1980.

⁹² Temas e técnicas surgidos nesse contexto foram também emprestados pelos chamados *poetas modernos* do período abássida e parecem ter sido utilizados nas inovações que visavam subverter, em certa medida,

O *ğazal* persa foi considerado propício para os poemas místicos devido a sua curta extensão que servia para criar imagens simbólicas da existência. Ele já identificava uma poesia popular vinculada às tradições folclóricas locais e pode ter-se originado na cultura persa, urdu ou turca, não sabemos precisar, mas o importante é que o termo *ğazal* entrou, já em época remota, na língua árabe, criando várias derivações nesse idioma, alusivas ao tema do amor. Por conta disso é que os árabes chamam *ğazal* toda *qaşīda* ou trecho de *qaşīda* que trate do tema amoroso, ou erótico-amoroso. Foi particularmente decisivo para a formação do *ğazal* persa que, na Bagdá dos poetas modernos, os chamados “*muğdaṭūn*”, fosse cultivado como forma inovadora na poesia árabe a *qaşīda* “*ğazal*”, via de regra um poema monorrímo de tema amoroso e de curta extensão, diferentemente da longa e politemática *qaşīda* em voga ao longo da história da literatura árabe medieval. Enquanto gênero literário criado por volta do século XII, o *ğazal* persa adquire aspectos normativos mais específicos, passando a identificar um poema entre 5 a 15 versos, aproximadamente, com métrica idêntica, um verso de abertura (*maṭla*´) rimando nos dois hemistíquios, sendo os versos seguintes rimados somente no segundo hemistíquio até o verso final, chamado “*maqta*”, que muitas vezes leva a assinatura do poeta (*tahalluş*), a exemplo do poema de Hāfız citado e analisado no capítulo seguinte deste trabalho.⁹³

Como o *ğazal* persa é uma espécie de miniaturização da *qaşīda* árabe, existe uma polêmica a respeito da unidade temática do *ğazal* devido à variedade de tópicos e motivos manipulados em seu interior, embora seja quase consensual que eles girem em

o modelo canônico árabe. Ver LUCCHESI, 2007; VIEIRA, 2001; BENCKHEIKH, 1989 e MEISAMI, 2002.

⁹³ Ver CAPÍTULO IV.

torno de um eixo central de sentido ou que um dos temas seja predominante;⁹⁴ por sua concisão, possibilitou o uso de diversos recursos metafóricos, a profusão e o aglutinado de imagens, polissemia de versos e o uso de oposições temáticas e estruturais que permitiam referir-se simultaneamente à experiência mundana e à realidade divina. O empréstimo de tópicos e motivos que eram concretos na poesia árabe e tornaram-se mais abstratos e textuais na literatura persa,⁹⁵ conferiu ao *ğazal* grande poder de alusividade que possibilitava utilizar os temas erótico, amoroso e báquico para erigir panegíricos de amor e louvor a Deus. Construído para ser memorizado, declamado e cantado, o *ğazal* também foi a forma preferido para uso devocional no *samā'*, em que o poema é ouvido durante a dança.

Princípios compositivos da poesia persa

Segundo Julie Scott Meisami, na poesia persa medieval vigora o princípio da *inventio*, que consiste na seleção de material, técnicas e procedimentos preexistentes que, em geral, estão apoiados numa tradição em que argumentos, tópicos, ornamentos, formas e demais recursos são estabelecidos e organizados por uma lógica quase artesanal, muito distinta dos princípios românticos de originalidade e inspiração individual da invenção poética na modernidade ocidental.

⁹⁴ A *qaşīda* possui dois ou três blocos temáticos, que no *ğazal* persa tornam-se tópicos abreviados: quase sempre abre com o *nasīb*, tema amoroso, e/ou o *rahil*, descrição de viagem, e finaliza com *madīh*, elogio ao destinatário. No século X, os persas também desenvolveram um tipo de *qaşīda* extenso que, além de panegírico, teve outros usos, como o filosófico e o celebrativo das estações. Ver HAMEEN-ANTTILA, s/d; HILLMANN, 1975; PRITCHETT, 1993; MEISAMI, 2003.

⁹⁵ MEISAMI, 2003, p.176 em diante. YOUSSEFI, 2009, p.11.

Seguindo os preceitos da poética árabe, a composição persa segue os seguintes estágios: 1) conceber o propósito do poema; 2) conceber o modo e o estilo; 3) estabelecer a ordem dos tópicos apresentados e os lugares de transição e digressão temática dentro do poema e 4) escolher uma forma adequada, determinando métrica, rima, linha de abertura ou fechamento. Por fim vem o detalhamento compositivo, que consiste em detalhar os tópicos, escolher ornamentos e complementos, estabelecer relações de correspondência, fazer ajustes métricos e de rima e preencher as lacunas.

A escolha do propósito (*ġarad*), a parte mais central do processo, está relacionada ao estado de ânimo que se deseja provocar na audiência. Trata-se do *taḥyīl*, que significa criar ou induzir uma representação imaginativa em que não é o objeto que tem primazia, mas a sua significância. A forma imaginativa (*taḥyīliyya*) se opõe à intelectual (*‘aqliyya*) dentro da *ma‘ānī* – plano da significação poética – e abarca todos os sentidos do fazer poético (palavras, imagens, figuras, rima, métrica e estrutura) utilizados para explorar, clarificar e representar a significância, encontrando a melhor forma de criar uma impressão imaginativa.⁹⁶ Nesse processo laborioso se recorre ao material encontrado na poesia de outros poetas, que jogam aqui um papel formativo.

Equilíbrio formal

A proporção e o balanço são os principais critérios utilizados para dotar de equilíbrio a estrutura formal do *ġazal* persa. Aplicado à segmentação, eles organizam a

⁹⁶ Os fundamentos e divisões que envolvem a *ma‘ānī* estão indicados e discutidos em algumas obras principais da retórica árabe e persa, como o *dīwān al-ma‘ānī*, de Abū Hilāl al-‘Askarī’s MEISAMI, 2003, p. 24. Michel Sleiman traduziu esse campo das ideias poéticas como plano da significação do poema. SLEIMAN, 2007, p.78.

disposição espacial das partes do poema, ou seja, linhas, versos (*bayt*), blocos, transições e modos de abertura e finalização, sujeitas por sua vez a outras técnicas de composição, tais como a amplificação, a abreviação, a digressão etc. O verso inicial apresenta a ideia geral do poema e a cada uma, duas ou três linhas se transita de um tópico a outro que, por meio de sobreposições alusivas, tornam-se contíguos. Essa segmentação proporcional ao longo do poema estabelece relações de balanço (número igual de *bayt* para cada tópico) e simetria, que permite produzir também relações de harmonia, congruência, conflito ou contraste.

Considerando que proporção e simetria são, no contexto medieval, os meios mais comuns pelos quais a mente humana representa a natureza e o mundo como artefato,⁹⁷ padrões numéricos e espaciais têm significação estética relevante nessa poesia: os formatos geométricos servem de referência para a organização espacial das partes ou seções do poema, a localização de eventos e a indicação do grau de importância de objetos no seu interior. Do mesmo modo, o paralelo entre as linhas de abertura, fechamento e o verso central servem como lugar de transição e destaque.

O círculo e o quadrado estão associados a qualidades numéricas: o círculo ao três, é atribuído à alma, o quadrado ao quatro, representa a matéria. Outros elementos cosmológicos ou religiosos podem estar associados também, como, por exemplo, as vinte oito línguas do intelecto universal e os noventa e nove nomes de Deus no Corão, os sete astros e respectivas designações astrológicas, os quatro elementos formadores da

⁹⁷ A mentalidade medieval considera a natureza e o mundo como expressões da totalidade e do cosmos, sendo, portanto, regidos por princípios fixos de equilíbrio e harmonia, daí a função da simetria e da proporção na sua representação, que é fundamentalmente simbolista e não naturalista. PETERSON apud MEISAMI, 2003, p. 190.

matéria sublunar, terra, fogo, água e ar e respectivas qualidades, etc. Essa trama de correspondências é especialmente relevante na poesia mística persa, em que cada poema é um microcosmo do universo em si e a disposição dos elementos está entrelaçada à função de ampliar ou estabelecer significados.

Ornamentação

A ornamentação (*badī'*), muito em voga no período abássida, foi amplamente utilizada pelos persas. O termo *badī'* foi inicialmente utilizado como sinônimo de *isti'āra* (literalmente empréstimo), limitado a metáforas imaginárias baseadas em analogia e na repetição de imagens e de metáforas “antigas”, isto é, retiradas da tradição poética árabe.

Ibn Almu'tazz foi o primeiro a sistematizar as figuras do *badī'* em cinco categorias: metáfora (*isti'āra*), paronomásia (*tajnīs*), antítese (*mutābaqa*), um tipo de repetição (*radd al-'ajāz*) e abordagem teológica (*maḏhab kalāmī*), que é a forma estilística teológica ou dialetal parodiada pelos poetas, além de outras treze listadas à parte.⁹⁸ Segundo Meisami, tais figuras, “ainda que sejam discutidas separadamente pelos críticos, tendem a operar, na prática, em conjunto. Por isso, é comum encontrar poemas organizados através da combinação de figuras relacionadas – em particular, aquelas dos *tajnīs*, *muṭābaqa* e *radd al-'ajāz*”⁹⁹

⁹⁸ Existem outras definições do *badī'* e do agrupamento ou classificação de suas figuras, ver MEISAMI, 2003.

⁹⁹ “While the figures are generally discussed separately by the critics, they tend in practice to operate in conjunction. Thus it is common to find poems organized through the use of the combination of related figures – in particular those of *tajnīs*, *muṭābaqa* e *radd al-'ajāz*”. MEISAMI, 2003, p. 247.

A paronomásia (*tajnīs*) parece ter sido mais utilizada na poesia árabe do que na persa, devido às diferenças morfológicas entre as duas línguas. Entretanto, duas formas de *tajnīs* foram particularmente utilizadas pelos poetas persas: a distribuição repetida da mesma palavra (*tawriyah*) ao longo do poema e a similaridade sonora (*muḍāra‘a*).

A repetição (*radd al-‘ajāz*) consiste em apontar parte de uma linha em outra, tornando a dedução da rima fácil. Isto ocorre, por exemplo, no verso de abertura do *ġazal* persa em que uma palavra no primeiro hemistíquio se repete no segundo, construindo e indicando a rima. É uma espécie de chave da forma oral que permite à audiência antecipar o ritmo, adivinhar a rima e até mesmo completar o restante da frase. Segundo o poeta persa Jāmī, a poesia persa desenvolveu um tipo especial de rima anáfora, que consiste na repetição de uma mesma palavra (*radīf*) após a rima e que engloba as funções do *tajnīs* e do *radd al-‘ajāz*.¹⁰⁰

A antítese (*muṭābaqa*) de palavras ou ideias é utilizada para a organização de unidades maiores do poema como um todo. Nos poemas místicos o recurso serve para expressar a antítese entre o espiritual e o mundano e construir contrapontos entre a expressão e o signo através de termos diretos e alusivos, como nos exemplos: a) mar (direto) / pérola (alusivo) ou b) mundo (direto) / palavras (alusivo), utilizados para designar o que pertence ao âmbito oculto (*bāṭin*), por meio do que é manifesto (*zāhir*).

Amplificações, abreviações e digressões temáticas também são utilizadas para criar variedade, indicar transição ou encerramento e chamar a atenção para importantes

¹⁰⁰ Jāmī é considerado o último grande poeta clássico persa. Neste livro, que é escrito no modelo do *Golestān* de Sa‘dī, o autor discorre sobre vários temas e no sétimo capítulo aborda a poesia persa, com exemplos de poemas e passagens da história dos poetas que o precederam. JĀMĪ, 1887, p 131.

lugares do poema. Dentre os procedimentos mais utilizados no *ġazal* persa, temos a abreviação (*ijāz*), que por sua natureza condensadora foi alternativa para a amplificação (*iṭnāb*) na invenção de tópicos. A busca de unidade ou concisão na forma breve levou à utilização de termos polissêmicos (*tadyīl*), duplicidade de sentido (*ibhām*), pausa de palavras e uso de termos curtos (*qaṣr*) para indicar significados extensos. A abreviação costuma ter ainda uma função alusiva (*išārah*) com relação a histórias, textos religiosos e anedotas, que contêm em si numerosos outros tópicos, metáforas e similares.

Metáfora

Na poesia persa a metáfora (*isti'āra*) é fator de unidade do poema. De perspectiva maior, constitui um problema mais complexo para a crítica medieval que incorporou ao debate as definições de Aristóteles para a metáfora: no sentido poético, enigma que revela algo similar ou nomeia o indefinido e inominável; como técnica de persuasão, torna um fato melhor ou pior do que ele é por meio da similaridade ou da analogia e da contiguidade. A complexidade da discussão se deve ao fato de que, no sentido do *badī'*, a influência do pensamento aristotélico e da filosofia grega na poesia persa transformou a metáfora num forte veículo de argumentos filosóficos.¹⁰¹

A metáfora persa também utiliza o verbo metafórico, ou seja, o empréstimo de uma ação relativa ao elemento do qual se empresta o sentido por analogia (*tamīl*) ou por similaridade (*tašbīh*). Essa técnica permite tratar um tópico com vocabulário de

¹⁰¹ Ver MEISAMI, 2003, p. 319-323.

outro, por um lado, e unificar motivos antigos aos novos para torná-los coerentes também no nível puramente literário.

No caso da poesia mística, entretanto, devemos sempre considerar que palavras, imagens e pensamentos são como véus que se interpõem entre o homem e a realidade. As imagens da metáfora “imaginária” e os antigos símbolos de caráter mitopoético foram utilizados como *symbolon* e adquiriram assim um potencial de articulação tanto estrutural quanto semântica.¹⁰² De modo que, devido também à influência neoplatônica e ao empréstimo de conceitos filosóficos, essa poesia desenvolveu uma noção de silogismo poético que utiliza imagens, metáforas e comparações como argumentos e não como elementos meramente decorativos ou descritivos e nem sempre (primariamente) afetivos. Isso inclui:

‘predicamentos’ nos quais comparações (ou imagens) são baseadas, bem como outros argumentos de base lógica. Estes predicamentos incluem as noções de substância, qualidade, quantidade, relação, modos de agir, de padecer, onde, quando, *situs* e *habitus*, argumentações, geral-específico, adjuntos, contrários, similitudes e causas.¹⁰³

Tais recursos, quase sempre destinados a construir poemas de caráter alegórico, religioso e filosófico, marcam toda a produção poética persa a partir do século XII e, segundo Vieira, seu uso gerou uma “poética da abundância e da espiralidade”:

Tal prática, de certo modo levada ao paroxismo, possibilitou a constituição de um imenso baú de imagens de valor simbólico ou metafórico, efeitos de um *modus*

¹⁰² Ver MEISAMI, 2003, p.390.

¹⁰³ “ ‘predicaments’ on which comparisons (or images) are based, as well as for the other logical bases for arguments. The predicaments include substance, quality, quantity, relation, manner of doing, manner of suffering, when, where, *situs*, and *habitus*; the arguments, general-and-special, adjuncts, contraries, similitudes, and causes.” MEISAMI, 2003, p.344.

operandi baseado na abstração e na metarreferência, ou seja: quanto mais se elaborou a percepção abstrativa das coisas mais se requisitou o uso efetivo da metáfora como operação de linguagem que aproximasse cadeia de signos e campos semânticos diferentes, associando de modo inédito dimensões distintas, deste modo desestabilizando as articulações da linguagem comum e possibilitando a constituição de sentidos outros.¹⁰⁴

Em outras palavras, essa noção de metáfora considera a orquestração das ideias poéticas (*ma'ānī*) num vivo e complexo sistema interpretativo que integra símbolos e alegorias e permite que a forma imaginativa (*tahyīliyya*) possa representar ou corresponder à forma intelectual (*'aqliyya*), de modo a veicular uma ideia filosófica sob a sensibilidade poética.

No tecido poético de significações e relações cosmológicas que interconecta tradições literárias, mitos e símbolos místicos da cultura persa, as imagens do jardim, das rosas, do cipreste, da pérola, do vinho e dos pássaros funcionam, elas próprias, como modos de citação de outras obras. Por abreviação alusiva (*išārah*), por exemplo, a imagem da rosa é usada para referir-se ao *Jardim das Rosas* de Sa'di,¹⁰⁵ em que cada capítulo é uma rosa, assim como os pássaros ou a mariposa noturna remetem a passagens centrais de *A linguagem dos pássaros* de 'Attār.¹⁰⁶

No plano da significação literária, essas imagens também têm uma significação de certo modo pré-estabelecida: em geral, a primavera representa o princípio da vida e do espírito em contraponto à transitoriedade. A rosa e o rouxinol são quase sempre

¹⁰⁴ VIEIRA, 2001, p.4.

¹⁰⁵ SA'DĪ, 2000.

¹⁰⁶ ATTĀR, 1991.

amantes, sendo a rosa signo ora das seduções mundanas, ora da própria fagulha divina e do amor; o rouxinol sofre de amor pela rosa e às vezes é fundido à figura do músico, sendo este uma espécie de mago capaz de acessar as energias do universo. O cipreste é signo da silhueta esbelta e altiva, e também da conexão com o divino por meio da postura reta, isto é, da retidão. A pérola, cuja imagem esférica representa a forma perfeita, aparece como metáfora do coração, que reflete tudo em redor e cuja condição no oceano se compara ao do ser humano na existência. O oceano também designa a alma, no sentido da alma original, a Alma das almas.¹⁰⁷

O vinho, a taverna, os companheiros de copo e o copeiro aparecem para aludir à experiência do êxtase como embriaguez espiritual; o copeiro (*sāqī*) que serve o vinho místico é aquele que “mata a sede” espiritual, representando o iniciador ou mestre. Com frequência a figura do viajante representa um místico, peregrino da via do coração. O soberano consiste na fusão das imagens do elogiado/amado/Amado, em alusão a Deus. Devido à ausência do gênero na língua persa ele é designado pelo pronome indefinido و e denominado “o amigo”, como na poesia trovadoresca. O jardim costuma ser metáfora do corpo ou do mundo externo e também do mundo interno, enquanto reflete um estado ou condição que deve, a seu turno, se conectar a qualquer outro ou todos os campos de significação do poema. Quando se refere ao Amado, suas imagens apontam atributos além dos físicos.

Embora as imagens tenham sempre um sentido literário, elas acionam também um campo de significações extraliterário que se relaciona ao contexto de elaboração e uso do poema. O vinho, por exemplo, pode ter uma conotação direta e objetiva numa

¹⁰⁷ LUCCHESI, 2007, p.119.

feira, enquanto no contexto místico ele ganha uma conotação indireta e subjetiva, relacionada com o sentido interior (*bāṭin*) da sua significação. A imagem do vinho tem origem na “religião do amor”, tópico da poética árabe e persa, mas é compreendida de acordo com sua função ritual zoroastriana:

Nas narrativas persas do vinho, a uva é sacrificada para que seu sangue possa ser tragado pelo *mamdūh* [sacerdote], conferindo poderes de vida ou morte sobre ele; mas tais poderes tornam-se, por convenção, seus, então ele próprio é visto como a fonte da fertilidade e da prosperidade da qual o vinho tornou-se o emblema. Velhos mitos e rituais não são meramente preservados, ou consagradamente ecoados, mas estão em constante processo de transformação.¹⁰⁸

A preservação dos mitos e rituais locais e sua transformação no âmbito poético ocorre a partir dos recursos da metáfora, que atualizam o uso polivalente das imagens de referência. O vinho aqui, ademais, torna-se imagem do próprio processo metafórico que produz a transmutação da imagem estrangeira em metáfora local.

Lembremos, por fim, que a metáfora nunca opera separadamente, mas em conjunto com as demais figuras da ornamentação (*badī'*) que também são responsáveis pelo equilíbrio formal do poema. Assim, por exemplo, por meio da antítese, da abreviação, da amplificação e da repetição, as imagens, ideias e verbos metafóricos tecem a unidade temática do poema, entrelaçados à estrutura formal por meio de blocos de sentido antitético, divisões temático-espaciais e transições da rima.

¹⁰⁸ “In the persian wine narratives the grape is sacrificed so that her blood may be quaffed by the *mamdūh*, conferring live-giving powers upon him; but these powers become, by convention, his own, so that himself is seen as the source of fertility and prosperity of which the wine becomes the emblem. Old myths and rituals are not merely preserved, or hollowly echoed, but are in constant process of transformation”. MEISAMI, 2003, p. 334.

A metáfora persa orchestra diversos recursos para aproximar não somente imagens, mas poemas e inclusive obras inteiras, construindo um caminho dialógico entre as tradições literárias, coreográficas e míticas. A metáfora, nesse caso, transfere sentidos através do estabelecimento de um eixo semântico central do poema, tal como ocorre na “metáfora viva” de Paul Ricoeur. Lembremos que os árabes, e depois os persas, construíram muito dos seus conceitos poéticos a partir da *Retórica* de Aristóteles e, por coincidência, é justamente a partir dela que Ricoeur recupera a definição de que a metáfora “faz imagem [põe sob os olhos]” e propõe uma redescrição da realidade.

Para Ricoeur, a metáfora de invenção que caracteriza o discurso poético estrutura-se a partir da estreita articulação entre som e sentido na espacialidade do poema. Essa tendência está na origem da metáfora, pois:

A epífora é, de múltiplos modos, espacializante; é uma transferência de sentidos de (*apo*)...para (*epi*). Ela está ao lado (*para*) do uso corrente, é uma substituição (*anti, no lugar de...*). Além disso, caso se comparem esses valores espacializantes de transferência de sentido com outras propriedades da metáfora, por exemplo a que “põe sob os olhos”, e, caso se acresça ainda a observação segundo a qual a *léxis* faz “aparecer” o discurso, constitui-se um feixe convergente que requer o vínculo de uma meditação sobre a figura como tal.¹⁰⁹

No caso do discurso poético, a aderência do som ao sentido através da espacialidade constrói o que Northop Frye definiu como articulação do “mood”, ou seja, do valor afetivo. Mas para Ricoeur, a metáfora indica “bem mais que uma emoção subjetiva; é um modo de enraizamento na realidade, é um índice ontológico”,¹¹⁰ pois:

¹⁰⁹ RICOEUR, 2005, pp. 222-223.

¹¹⁰ *Op. Cit.*, p. 230.

Se a metáfora é um enunciado, é possível que esse enunciado seja intraduzível, não somente quanto à sua conotação, mas quanto ao seu próprio sentido, portanto quanto à sua denotação; ele ensina alguma coisa, e, assim, contribui para abrir e descobrir outro campo de realidade além da linguagem ordinária.¹¹¹

Essa metáfora estética, situada além da palavra e do enunciado, tem por objetivo “criar ilusão, principalmente apresentado o mundo sob um novo aspecto”.¹¹²

No âmbito da poesia persa, as transferências de sentido ocorrem por analogia e contiguidade numa cosmologia em que as semelhanças “eram as maneiras pelas quais o mundo dobrava-se sobre si mesmo, duplicava-se, refletia-se ou encadeava-se”.¹¹³ Se tal pressuposto determina as relações entre as coisas, a linguagem e o homem, como definir a metáfora nesse contexto? Da perspectiva corânica, intimamente ligada à ideia de um universo criado poeticamente e no qual a palavra tem uma existência mais perene que as coisas em si, talvez ela determine justamente o jogo poético que aproxima os seres contingentes de sua origem espiritual ao revelar a permanente mutação e impermanência de sentido que dissolve identidades e fronteiras. Pois, em oposição à pluralidade de signos linguagem, o que resta para designar a essência indefinível e comum a todos os existentes é o silêncio. Nesse sentido, a metáfora mística não somente faz imagem, como, paradoxalmente, desfaz.

¹¹¹ RICOEUR, p. 230- 231.

¹¹² *Op. Cit.*, p. 168.

¹¹³ LEITE, 2007, p.31.

CAPÍTULO IV: Versos lúdicos

*Até quando darás aos ġazais forma e letras?
Ouve da alma outro ġazal, sem letras e sem forma
RŪMĪ¹¹⁴*

Certos poemas de Rŭmĭ e Hăfĭz apresentam, de modo direto ou alusivo, imagens da dança persa. Ao concebermos a dança e a poesia persas como processos lŭdicos inter-relacionados, fazemos uma leitura cinética dos poemas que utiliza os elementos coreogrăficos para traduzir corporalmente as metăforas textuais. Tal processo năo se baseia em anălise intersemiŃtica – para a qual um signo verbal corresponderia a um signo corporal – mas inspira-se na proposta cognitiva de Raymond Gibbs e Nicole Wilson, descrita em “Real and Imagined Body Movement Primes Metaphor Comprehension”, segundo a qual o movimento corporal sintetiza ideias abstratas, cujos sentidos se tornam especăficos para aquele que executa o movimento.¹¹⁵ Embora a metodologia de Gibbs tenha inspirado muitas pesquisas em dança, a utilização que dela fazemos neste trabalho para anălise de metăforas poéticas măsticas sob a perspectiva lŭdica, parece ser inădita.

Nossa escolha dos poemas de Rŭmĭ e Hăfĭz foi feita por identificação e simpatia nossas, sem considerarmos a relevăncia conceitual ou tăcnica dos poemas para a crătica literăria.¹¹⁶ Os poemas foram extraĭdos das seguintes obras: *Odes mystiques*,

¹¹⁴ Āries signo ě que anuncia a entrada da primavera no hemisfěrio Norte. RŪMĪ, 1973, p. 401, G:1028.

¹¹⁵ Ver GIBBS e WILSON, 2007.

¹¹⁶ Segui o que Ailton Fonseca chamou de escolha sensĭvel. Ver FONSECA, 2006, p. 177.

que é uma seleção de poemas do *Dīvān-e Šams-e Tabrīz* de Rūmī feita por Eva de Vitray–Meyerovich e Mohammad Mokri para a UNESCO; *Rūmī: Swallowing the Sun*, que consiste numa seleção e tradução de poemas da mesma obra feita por Franklin Lewis; e *Poems from the Dīvān of Hāfīz*, que traz uma compilação de poemas de Hāfīz feita por Mohammad Qazvini e Qasem Ghani e traduções de Arthur Arberry.¹¹⁷ Procurei combinar tradução literal e aspecto formal com interpretação pelo sentido, orientando-me primariamente pelas técnicas de composição poética persa, que enfatizam o equilíbrio entre forma e conteúdo. Os originais em farsi e descrição fonológica constam na seção Apêndices.

Durante a tradução, surgiu uma questão terminológica importante: na maioria dos poemas de Rūmī e Hāfīz, ao contrário do que sugerem certas traduções, nem sempre a dança é indicada pelo termo *samā'*, de origem árabe que designa a atividade contemplativa dirigida pela audição. Via de regra, o uso do termo *samā'* se refere ao ritual em si, enquanto a palavra *raqs*, também de origem árabe, designa dança. Definições de dança quase inexistem na lexicografia árabe antes do século X e a primeira aparição do termo se dá no tratado musical de Alfārābī, que diferencia *zafnah* de *raqs*: a primeira produz som com a bater dos pés, a segunda consiste no movimento corporal silencioso que acompanha a música. Já no dicionário de Ibn Manzūr, do século XIII, “*raqs [dança] é a elevação do corpo e sua queda*”.¹¹⁸ Tal definição bastaria para delimitar o seu caráter sagrado pela simbologia da verticalidade, não fosse a observação de Algazālī de que a dança devocional (*raqs ḥas*) se define pela intenção de conexão

¹¹⁷ Ver na seção Bibliografia.

¹¹⁸ Ver: HENNI-CHEBRA e POCHÉ, pp. 29 -32.

interior com Deus.¹¹⁹ Assim, a *raqs* adquire conotação meditativa somente por meio da interação poética e da intenção espiritual que fazem dela uma atividade interior, do âmbito da imaginação.

Como na maioria das traduções, a transposição dos aspectos formais do *ġazal* persa, tal como a relação entre som e sentido, é praticamente impossível, motivo pelo qual a tradução costuma ser orientada pelo sentido. Além disso, o persa possui uma partícula de ligação entre as palavras chamada *ezafe* (indicado na transliteração como – *e/-ye*) que não é grafada e só é evidente para os conhecedores da língua.¹²⁰ Sua função pode ser predicativo de caráter adjetivo/atributivo ou pronominal, sendo que a presença ou ausência do *ezafe* implica em diferenças métricas e sintáticas, possibilitando a leitura da frase em diversos sentidos. Neste estudo, seguimos as traduções consagradas para estabelecer o sentido prioritário ou, por força de nossa análise, priorizamos o sentido que o fator movimento deixa evidenciar.

O farsi ou persa (como é mais utilizado pelos falantes do idioma) é uma língua do tronco indo-europeu, com predominância no Norte do Afeganistão e no Irã, onde figura como idioma oficial. Possuiu um antigo sistema cuneiforme e foi escrito nos idiomas pálavi, aramaico, avesta, siríaco e latim, mas desde o século IX utiliza grafia e alfabeto árabe, ao qual adicionou quatro letras: /p/ پ [pe], /tʃ/ چ [tʃe], /z/ ز [ze], e /ʔ/ ک [ʔaf]. Destas, três expressam fonemas consonantais inexistentes no árabe e o ز expressa o /z/, que existe no árabe, mas é indicado pelo چ, que por sua vez expressa o /dʒ/ no persa, fonema inexistente no árabe padrão. Com um alfabeto que totaliza 32 letras,

¹¹⁹ ALĠAZĀLĪ, 1901.

¹²⁰ KAHNEMUYIPOUR, 2006, FARZAD, 2004, p. 41.

possui 23 fonemas consonantais, incluindo as duas *glides* *ع* e *و* e oito fonemas vocálicos. No persa ocorre assimilação, neutralização, encontros consonantais e padrões silábicos variados, entre eles: [v], [c], [vc], [cv], [cvc], [vcc], [vccv], [cvcc], [ccvc], [vccvc], [cvcvc], [cvccvc], [cvcvcc].

A métrica persa clássica segue o padrão árabe de distinção entre sílabas longas (L) e curtas (c). As sílabas curtas são do tipo [cv], enquanto as sílabas longas podem ser do tipo [cvc], [cv:] e [v:] ou ditongo. Os pés métricos são formados de 2 a 5 sílabas, cujos agrupamentos determinam a métrica do poema. No *ghazal*, em geral, podemos encontrar 3 ou 4 pés por verso (*bayt*), que se organizam da seguinte forma:

//pé 1/ pé 2/ pé 3// //pé1/ pé 2/ pé 3 R¹²¹//

ou

//pé 1 /pé 2/ pé 3/ pé 4// //pé 1/ pé 2/ pé3/ pé 4 R//

Sendo que o verso final tem seus hemistíquios dispostos em duas linhas:

//Pé 1/ pé 2/ pé 3/ pé 4//

//Pé 1/ pé 2/ pé 3/ pé 4R//

Os metros da poesia persa são por vezes distintos dos da árabe e possuem variações dentro de um mesmo poema quando, por exemplo, a sílaba final de um pé é completada por uma pausa. Acontece também de sílabas ultralargas do tipo [cvcc] comportarem-se simplesmente como (L) ou como (Lc).¹²² Todas essas variações tornam difícil a definição métrica de um *ghazal* sem conhecimento prévio, por isso observaremos

¹²¹ O R indica “rima”.

¹²² A sílaba longa, pelo padrão árabe, é formada por vogal, e a curta por consoante; mas na métrica árabe adaptada ao persa, vogais curtas e encontros consonantais podem formar sílabas longas e extralargas, assim como vogais longas podem formar sílabas curtas. DEO e KIPARSKY, s/d.

apenas as implicações gerais da regularidade rítmica, espacial e silábica na determinação do conteúdo dos poemas.

Como ocorre na árabe, a poesia persa pode utilizar rima anáfora ao longo de todo o poema; entretanto, essa rima com frequência é verbal, pois na estrutura gramatical do persa o verbo cai naturalmente ao fim da frase.¹²³ Apesar de resultar um pouco artificial na tradução, optamos por mantê-la considerando justamente sua função metafórica de amplificar as imagens a partir do encadeamento dos versos. Para facilitar a identificação dos segmentos referidos nas análises, utilizamos as letras V (verso) e H (hemistíquio) e os números que sinalizam sua posição, como V1, V2, H1, H2, H3 e assim por diante.

No estudo sobre o *zajal* andalusino que imita a *qaṣīda* árabe clássica, Michel Sleiman verificou cinco modos de produção de significado a partir da sintaxe: tempo, espaço, sujeito, significado e som.¹²⁴ Como o *ġazal* persa também obedece aos princípios compositivos da *qaṣīda*, esses modos podem lhe ser igualmente válidos, porém, consideraremos aqui somente os modos espaço, som e significado como preponderantes, em função da brevidade, da musicalidade e do simbolismo místico dos poemas, acrescidos do modo movimento, pois, da perspectiva lúdica, o que importa é como esses elementos se articulam para transmitir a ideia da dança.

¹²³ A estrutura sintática do farsi é a seguinte: advérbio → sujeito → objeto → predicativos → tempo → lugar → verbo. HOOSHANG, 2007.

¹²⁴ SLEIMAN, 2007, p. 72.

Segundo Raymond Gibbs, “recentes avanços teóricos e empíricos nas ciências cognitivas sugerem que a compreensão de muitas palavras e frases envolve a reinstalação parcial de experiências do indivíduo com o seu referente mundano real.”¹²⁵ Isso ocorre principalmente a partir de experiências corporais às quais as pessoas recorrem para determinar tacitamente o sentido específico de palavras, expressões ou enunciados dentro de um contexto, de modo que a ação corporal tem função relevante na apreensão das metáforas verbais. Segundo ele, o movimento pode ocorrer tanto através do sistema sensório-motor como por meio da imaginação, uma vez que o ato de imaginar ações corporais ativa igualmente córtex motor e pré-motor, desencadeando todos os aspectos cinesiológicos correspondentes. Isso reforça a tese de Hanna (1979) que enfatiza o aspecto afetivo na comunicação cinética e justifica, ademais, a proposta de tradução do sentido poético a partir do jogo da imaginação na dança.

Estamos considerando que o jogo da imaginação na dança corresponde à metáfora persa, fator central da significação do *gazel*. Nossa análise se guiará a partir de uma compreensão cinética das imagens metafóricas comuns à poesia e à dança persas. O aspecto sonoro é analisado em sua função na produção de sentido dessas imagens e a espacialidade do poema poderá ser vista tanto a partir dos princípios da composição como em analogia à corporalidade humana, uma vez que da perspectiva mística tanto o poema como o ser humano são expressões microcósmicas do todo.

Como já previra Jakobson, todo símbolo verbal pode ser traduzido por outro sistema de símbolos não verbal, do mesmo modo que qualquer experiência cognitiva

¹²⁵ “Recent empirical and theoretical advances in cognitive sciences suggest that understanding many words and phrases involves some partial reinstatement of one’s experiences with its real-world referent”. Ver GIBB e WILSON, 2007, p. 723.

pode ser traduzida e classificada em qualquer língua, embora o seu sentido pleno, sobretudo quando da ordem do poético e do mítico, seja sempre intraduzível.¹²⁶ Por esse motivo, nessa espécie de tradução corporal do poema que propomos, priorizaremos o uso dos elementos coreográficos tradicionais da dança persa como ponte corporal entre a imagem e a ideia poética; ou seja, como metáfora corporal que permite apreender significados e qualidades cinéticas sugeridas pelo texto.

¹²⁶ JAKOBSON, 1971, p. 67.

Quebre nossa harpa, ó mestre! – RŪMĪ¹²⁷

1 H1

Quebre nossa harpa, ó mestre!

H2

há milhares de harpas por aqui

2 H3

Se caímos na harpa do amor

H4

o que esperar de nossas harpas e zurnas

3 H5

Se queimarem todas as rabecas e harpas

H6

há milhares de harpas de poder oculto

4 H7

Suas melodias e tons circulam até às esferas celestiais

H8

ainda que não cheguem ao ouvido duro

5 H9

Luz e vela do mundo que se apaguem

H10

se ainda há tristeza aqui, como a pedra e o ferro.

6 H11

Infelizmente, a canção das rebentações marítimas

H12

não chega, como a pérola, à superfície do mar

7 H13

Mas saiba, a graça da rebentação e da pérola

H14

é o reflexo do reflexo que se irradia sobre nós

8 H15

Da canção, parte do ânimo está na origem

H16

não são iguais o original e o secundário

9 H17

Feche os lábios e abra o coração

H18

desse modo, mantenha a conversa com os espíritos.

¹²⁷ Ver original e descrição fonológica no Apêndice B.

Transliteração

1

Čō mā dar čang ‘šaq āndar fotādīm čeh kam āyad bar mā čang ō sornā

2

Tō beškan čange mā rā yā mu’allā hazārān čang dēgar hast īn jā

3

Rabāb ō čang ‘ālam gar besōzad basī čangī penhānist yārā

4

Tarang ō tantanaš rafta beh gardūn āgar čeh nāyad ān dar gōše šamā

5

Čerāg ō šam‘e ‘ālam gar bemīrad če ġam čūn sang ō āhan hast bar jā

6

Beh rūye baħr ḥāšākast agānī nayāyd gōharē bar rūye daryā

7

Valēkin luṭfe ḥāšāk āz gohar dān keh ‘aks ‘aks barq ūst bar mā

8

Agānī jomleh far ‘šūq ašlīst barābar nīst far‘ ū ašl ašlā

9

Dahān barband ō begšā rūzan dal āz ān reh bāš bā āruāḥ gōyā

Este poema tem como tema central a audição e percebemos que nele são mais evidentes as figuras de aliteração e repetição próprias do *tajnīs*, como por exemplo, a sonoridade muito aberta ao longo de todo o poema, talvez relacionada ao uso intencional da letra $\bar{\aleph}$ (*alef*) que, para os sufis praticantes do giro *samā*, representa a verticalidade do eixo sagrado.

Começamos por determinar o destinatário do poema, cuja audição deve ser ativada. No verso de abertura a 3^a. pessoa do plural (*mā*), a quem pertence a harpa (*čang*), se dirige diretamente ao mestre (*mu’allā*), que pode ser interpretado como Deus.

Por outro lado, ocorre uma mescla entre emissário e destinatário, sugerindo que se realiza tanto um diálogo coletivo como um diálogo interno, ou seja, dirigido àquela dimensão interior em que “todos somos Um” conforme o pressuposto sufi. Não se trata de um monólogo, mas de um convite a ouvir e silenciar, como indica claramente o verso final 9: *feche os lábios e abra o coração/ desse modo, mantenha a conversa com os espíritos.*

O tema musical é evidente, pois se trata de quebrar harpas e outros instrumentos para, de certa forma, ouvir o som inaudível e oculto que circula entre as esferas celestiais (H6, H7). Podemos identificar facilmente aqui o recurso da similaridade sonora (*muḍāra‘a*), espécie de aliteração, que no caso desse poema ocorre pelo uso preponderante dos fonemas *ʔ/n/v:/b/e/m/d/r*, criando uma sonoridade porosa que produzirá sinestesia nos versos finais 6, 7, 8 e 9 ao intercambiar qualidades de som e luz das imagens poéticas. Esse recurso se combina com a repetição da palavra (*tawriyah*) onomatopeica *čang* (harpa) e dos termos *aḡānī* /canção, *gōharē* / pérola, *goše*/ouvido, *begardūn*/ esferas celestiais, *begšal* abrir, *gōyā*/ conversa, que, assim como os instrumentos (flauta, zurna, rabeça), são enfatizados por suas características ao mesmo tempo sonoras e imagéticas.¹²⁸ Ademais, a similaridade fonética das palavras compostas por sons bilabiais e alveolares dota o poema de sutileza sonora, compondo um ambiente melódico de tonalidades aproximadas, ao modo da microescala oriental.

As imagens se dispõem em alternância, conforme a condição material ou espiritual dos instrumentos: em H1, romper a harpa, das quais há milhares por aqui (H2), ou seja, harpas do mundo, de qualidade mundana. A inutilidade de harpas e zurnas

¹²⁸ Ver versos originais e descrição fonológica na seção APÊNDICES.

em H4 é da mesma natureza, pois se opõe à harpa do amor em H3, de natureza elevada, espiritual. Novamente a destruição na queima de rabecas e harpas em H5 se opõe às harpas de poder oculto em H6. Em H7 fala-se não dos instrumentos, mas de melodias celestiais, que se opõem ao ouvido duro (H8). Melodias e tonalidades correspondem a luz e vela do mundo (H9), sendo estas, no entanto, mundanas. Pedra e ferro (H10) são imagens paralelas aos instrumentos vistos em sua materialidade e serão comparados posteriormente à pérola que emerge do mar (H12), como a canção em H15, que tem origem espiritual, como se deduz do H16 e do verso final.

Podemos dizer que, tematicamente, os versos 1 a 4 compõem o primeiro bloco, cuja descrição refere-se ao estado de quebra, separação, angústia, queixa, surdez (ouvido duro) e toda forma de dissociação entre a realidade terrena, representada pela pedra e o ferro, e a realidade espiritual da canção secreta que segue movendo as esferas celestiais. Temos então um conflito entre o instrumento como objeto material e sua função espiritual. A chave desse conflito está em superar essa dualidade por meio da audição, como mostram H8 e H18: é preciso que o ouvido não seja duro, isto é, que não seja resistente à melodia das esferas celestiais. No verso final, fechar a boca e abrir o coração significa silenciar e ouvir essa outra dimensão.

A comparação entre pedras/ferro e pérola é possível não só pelo paralelismo dos versos, mas pela qualidade densa das imagens pedras e pérola. O verso 5 realiza uma transição, tanto por sua posição central como porque conduz a uma nova paisagem dentro do poema, trazendo a questão da luminosidade, indiretamente suposta no verbo *queimar* de V3 que sugere a luminosidade do fogo, presente em V4 da escala musical cromática que se eleva ao céu, e que se apaga em V5 nas imagens de luz e vela. A

pérola emerge, como objeto duplamente material e espiritual que reflete a luz e age conforme a rebentação marítima.

No verso 6 finalmente chega-se à canção marítima, que é paralela às tonalidades circulando nas esferas celestiais e que designa, enquanto tópico literário, o universo da alma, situada aqui na dimensão oceânica e ampla da existência, não restrita ao mundo (H9). A ideia de canção contida em H11 e H15 também alude diretamente à dimensão poética do verbo criador.

O brilho (do brilho) da pérola no oceano é eco e nostalgia do estado original de União no Ser, situado num tempo mítico, anterior ao retratado no primeiro bloco. A condição oceânica da pérola já é o eco da origem, não se assemelha mais à raiz: não são iguais o *original/raiz* e o *secundário* que dela deriva. Enquanto no primeiro bloco havia referência aos elementos da terra (pedra e ferro), fogo (queimar, luz e vela) e do ar indiretamente (circular as esferas celestiais), aqui predomina a imagem densa e fluida da água.

Assim, a oposição qualitativa entre duro e pesado *versus* leve e móvel se equilibra na qualidade arredondada e fluida da água marinha. Ocorre ainda uma união dos elementos contrastantes e opostos da água e do fogo, através da correlação entre os aspectos sonoro e luminoso que envolve a ideia do reflexo da pérola e a canção das rebentações marítimas. A imagem das rebentações, *kašāk*, palavra que no persa tem a conotação espiralada de um broto que rebenta irrompendo em círculos no mar, tem também um impacto sonoro (no original) que se relaciona à luminosidade de 'aks- 'aks (reflexo do reflexo). Esse trecho soa como a espuma do mar na sua efervescência sobre a areia porosa e brilhante, e como as ondas do mar com seu efeito frisante, tátil e

rítmico. A experiência sinestésica da luz musical sugerida pela metáfora sugere uma movimentação similar à das esferas celestiais, esféricas como a pérola. Neste segundo bloco temático, parte e todo se fundem para compor a ideia de ascensão espiralada do coração, que emerge feito pérola, movido pela canção original. Há um paralelo entre as palavras (da canção, portanto do próprio *ghazal*) e a água, que não aparece como um curso, rio ou via de orientação, no sentido religioso, mas como um ambiente que engloba a experiência como um todo onde a pérola estava imersa.

A pérola, enquanto metáfora do coração humano, direciona para o centro de convergência temática do poema, onde a imagem do coração se faz explícita, no verso final 10. O coração emerge também como a pérola que reflete a luz, embalado pelo eco da nostalgia da União que é o chamado da alma. Vemos aqui que o coração, como uma dimensão intermediária entre o manifesto e o imanifesto, não é um dado preexistente, mas sim resultado de um processo intencional de entrega. Isso é enfatizado pela condição negativa do ouvido duro, no primeiro bloco, que não permite a sua ativação e causa ruptura e sofrimento. Mas a partir da audição dessa outra canção marítima que reflete a alma, o coração emerge simultaneamente à intenção de união, de conversa com os espíritos.

A disposição espacial das imagens se divide da seguinte maneira: V1, primeiro bloco V2/V3/V4, transição em V5, segundo bloco V6/V7/V8, e verso final em V9. Há uma narrativa vertical que se combina com a sobreposição de imagens sugeridas pela transição entre os tópicos. Assim, de modo descendente temos a quebra dos instrumentos e o ‘aniquilamento’ da dimensão mundana da música dentro do poema.¹²⁹

¹²⁹ Talvez o poeta faça alusão às proibições da música pelo islã e destruição dos instrumentos.

Se imaginarmos o poema como uma paisagem tridimensional, no entanto, o cenário é de sobreposições de imagens do ambiente mais amplo exterior para o mais interior: das esferas celestiais para o mundo com suas velas e lâmpadas, pedras e ferros, até atingir a rebentação marítima das canções e chegar ao coração. Nessa sobreposição, as cenas se sucedem dissolvendo as anteriores e mergulhando umas dentro das outras: as esferas celestiais englobam o mundo, que contém o oceano, onde estamos imersos, com nosso coração de interlocutor (usarei esse termo tanto para leitor como para ouvinte). Se a forma poética fixa as imagens pela disposição espacial, as palavras emanam em nossa direção como o eco do eco de sua raiz original.

Observando ainda a estrutura do poema como metáfora do corpo humano, a linha de abertura corresponderia à cabeça, enquanto a última corresponderia aos pés. A imagem do coração aparece no verso final, sugerindo uma relação entre a conversa com os espíritos e o lugar simbólico dos pés. Em outros poemas, Rūmī também aborda o tema da peregrinação como experiência central da vivência mística e afirma que são os pés que iniciam a viagem do coração.¹³⁰ Tal é o sentido da dança como oração: a conexão entre o passo e o coração. Por suspensão e queda o passo ativa a verticalidade, eixo simbólico da conexão espiritual, enquanto os lábios se fecham, indicando que a conversa espiritual não se dá por meio da palavra, mas por meio do silêncio que é próprio ao âmbito indescritível da experiência epifânica.¹³¹

Rūmī aborda aqui o *samā'* enquanto ato de ouvir atentamente a música e/ou a poesia até o ponto de ser mobilizado interiormente. Trata da pausa inicial, meditativa,

¹³⁰ LUCCHESI, 2007..

¹³¹ MISCALI apud LUCCHESI, 2007, pp.132-165.

do processo que integra corpo e coração ao movimento e ritmo do universo. A metáfora coreográfica aqui é a da preparação para o giro, por meio da audição atenta, silêncio interno, entrega e imersão sensorial.

Notícias de minha união contigo? – HĀFIZ¹³²

1 H1

H2

Notícias de minha união contigo?

A vida eu jogo para o alto,

como um pássaro sagrado, da armadilha eu salto!

2 H3

H4

Servo da tua província, sortudo peregrino,

eunuco, a criação toda lanço para o alto!

3 H5

H6

Traga uma chuva da nuvem de sabedoria,

antes que do chão, feito poeira, eu salte!

4 H7

H8

No meu enterro, com músicos e vinho senta-te,

que ao teu perfume, em volta da tumba, eu danço!

5 H9

H10

Sobre a face que me revelas, doce ídolo, eu salto

e no ápice, vida e mundo jogo para o alto!

6 H11

H12

Embora eu seja velho, à noite abraça-me apertado,

que ao teu lado, jovem, bem cedo eu salto!

7 H13

H14

Ó dia da minha morte, me dá um instante:

como Hāfiz, da vida e do mundo eu salto!

¹³² Ver original e descrição fonológica no Apêndice C.

Transliteração

1

Muždeh vaşl tō kū kaz sar jān barhīzam Tāyer qodsam ō āz dām jahān barhīzam

2

Beh valāyā tō keh gar bandeh hūšam hūnī Āz sar hūjegī kūn ō makān barhīzam

3

Yā rab āz ābr hedāyat berasān bārānī Pīštar zān keh čō gardī ze myān barhīzam

4

Bar sar torbat man bā mey ō moṭreb, benešin Tā beh būyat ze lahad raqş konān barhīzam!

5

hīz ō bālā benamā yā bot šīrīn ḥarakāt Kaz sar jān ō jahān dast fešān barhīzam

6

Garčeh pīram tō šabī tang dar āqūšam keş Tā saḥregah ze kenār tō, javān barhīzam!

7

Rūz margam nafsī mohlat dīdār bedeh Tā čō Hāfez ze sar jān ō jahān barhīzam!

Neste *ğazal* de Hāfiz, a rima anáfora do verbo elevar (*barhīzān*) indica o sentido cinético do poema de modo geral. O verbo é polissêmico, ganhando significação específica a cada linha ou hemistíquio: em H1, designa o ato de lançar para o alto; em H2, saltar ou mesmo voar; em H4 lançar para o alto; em H6 erguer-se, elevar-se; em H8 levantar em dança; em H10 lançar para o alto; em H12 levantar-se no sentido de despertar; em H14 saltar da vida, no sentido da elevação do espírito. Podemos dizer que se trata de um verbo metafórico, pois, embora mantenha o significado central do movimento ascendente, altera-se não somente em função dos predicados, mas do encadeamento dos versos.

O sentido do verbo, que se alterna sucessivamente, também constrói a ideia de amplificação espacial a partir dos fatores densidade e peso. Em V1, o primeiro

hemistíquio sintetiza a ideia geral do poema de lançar a vida para o alto, significando a entrega total. Em H2, aparece a espacialidade restritiva da gaiola enquanto a imagem do pássaro sugere o fator peso leve; em H4, trata-se do domínio da criação, o mundo, algo maior e mais denso, mas sem dimensão específica; em H6, a imagem é de um corpo humano que se ergue do chão, uma amplificação de H2, por ser maior e mais pesado/denso do que o pássaro, numa dimensão espacial mais restrita comparada a H4. Em V3 ainda, H6 é contrastado pela imagem de H5, em que a chuva cai indicando não somente a direção descendente mas a densidade da água, intermediária entre a matéria densa e pesada do chão e o espírito leve. Em V4 a elevação da dança é movida pela música, vinho e perfume, estímulos sensoriais que estão em oposição à purificação da chuva em H5 que é contígua e extensa à sabedoria que qualifica a nuvem.

Podemos dizer que em V4, o erguer-se dançando em volta do túmulo quebra a verticalidade sugerida nos versos anteriores, pois sugere uma movimentação horizontalizada. Trata-se certamente de uma imagem da dança diversa, senão oposta, àquela presente na poesia de Rūmī: não se gira na *ka'bah* interior para conexão com Deus, mas em torno do túmulo, sua antítese. Embora a morte aqui também possa ser interpretada como meio para se chegar a Deus, essa dança celebrativa e de circunambulação se assemelha mais a um rito de passagem do que de conexão.

Ademais, V4 é um verso de transição. Nos versos seguintes, a dimensão espacial é expandida e o movimento que as imagens apresentam tende ao eixo sagital (dentro-fora): em V5, existe uma aproximação da face que se revela de forma pluridirecional em H9. Se em H6 a vida significava elevar-se em dança e em H4 o domínio da criação era o mundo, a amplificação ocorre em H10 por abarcar vida e mundo lançados para o alto,

reiterando o sentido geral do poema dado por H1. No entanto, trata-se aqui de uma amplificação também sensório-perceptiva, pois as imagens da música, fragrância e embriaguez, assim como da chuva e do pó, são materiais e antagônicas à revelação da face em H9. Neste, o sentido original recai não sobre a visibilidade da face, o que induziria a uma preponderância do visual sobre o sinestésico, mas à revelação da natureza luminosa de Deus em si; isto é, trata-se de uma alusão ao próprio encontro espiritual. Assim, V4 indica uma transição temático-espacial que desloca o tópico do plano mundano para o sagrado, e do plano espacial para o temporal, pois V6 e V7 completarão a ideia do primeiro bloco a partir de referentes temporais.

A primeira referência direta ao tempo é indicada em V4, que se projeta para o dia do enterro. Em V6 também há uma projeção para o tempo futuro, e a construção antitética de H11 e H12 é feita pelo tema da idade associada ao tempo celestial: velho/noite *versus* jovem/manhã. A juventude, enquanto signo da vida ou revificação, como ocorre com dança em V4, associa-se com manhã, abraço e elevação. Comparando V4 e V6, podemos dizer que ambos contrapõem vida/alto/leve a /morte/escuro/denso/pesado/ baixo, como ocorre em V3. O plano baixo aparece assim como a antítese do plano espiritual, onde a densidade da matéria engaiola, aprisiona, imobiliza e enterra o corpo, daí o caráter sagrado do movimento ascendente indicado pelo verbo-rima. Em V7, verso de fechamento, *ó dia da minha morte...*, o destinatário é o próprio Tempo; em seguida o poeta assina em H14 e repete H2, fechando circularmente o poema. Desse modo, temos que a vida (no persa o mesmo termo significa espírito) e o mundo, são ambos lançados para o alto em conquista da eternidade do nome de Hāfiz na união com o Amado.

Vemos, assim, que o movimento contido nas imagens indica, através das diferentes qualidades do movimento, uma oscilação dos fatores peso e densidade, sobretudo com ênfase no eixo vertical, sugerindo ascensão e queda. O eixo vertical é representado cineticamente nas danças tradicionais persas pela postura reta do cipreste, definida por Rūmī como imagem da retidão.¹³³ Curiosamente é uma das imagens mais utilizadas por Hāfīz em outros poemas para criticar justamente os sufis. Mas, se não há uma alusão direta ao sufismo nesse poema, talvez se possa ler a dança “de ressurreição” em V4 de modo mais jocoso, malicioso e satírico, como em V6 o despertar jovem depois de dormir apertadinho, e em tom burlesco o verso final, em que Hāfīz pede à morte que lhe dê um tempo.

De todo modo, a rima verbal é que encadeia todas as imagens do poema a essa verticalidade, conectando os versos através do paralelismo da rima e da transmutação semântica do verbo *barhīsān*. O tempo verbal é o presente, que na língua persa abarca também uma espécie de gerúndio do presente, passado e futuro imediatos, dissociando o verbo ‘elevar’ da ideia de trânsito ou sucessão e dando-lhe um caráter de fluxo. A verticalidade que a rima anáfora enfatiza é equilibrada pela circularidade proposta na ligação entre H1 e H11 e pela profundidade espacial difusa das imagens dispostas ao longo dos hemistíquios da primeira coluna, como sugerem, por exemplo, os verbos sentar-se (*benēsīn*), apertar nos braços (*āqūšan keš*), dançar (*raqš konān*), revelar (*ḥarakān*).

¹³³ “Je suis un droit cyprès, c’est là le signe de ma droiture” RŪMĪ, 2007, pg. 248, G:462. Tradução de Eva de Vitray-Meyerovitch e Mohammad Mokri.

Tal profundidade se ativa em contraste à verticalidade, mas mantém com ela uma tensão contínua entre os planos terreno/divino através de jogo sensorial e cinético: se oferece a vida e o salto da armadilha (elevação); servo e eunuco (restrição), recusa-se ao domínio do mundo (ampliação); espera-se do céu e da nuvem a chuva que orienta (queda) para da poeira se erguer (elevação); com vinho, música e fragrância (sensação) se dança em torno da tumba (circumabulação ascendente); para ver a face do Amado (percepção), se lança a vida para o alto (elevação); ao abraço noturno (aproximação) o velho torna-se jovem pela manhã (inversão temporal e vital), da morte espera-se um intervalo de graça (contenção), o salto para a eternidade (libertação).

A verticalidade do movimento e das relações entre as imagens se constrói através de uma antítese estrutural e temática entre a primeira e a segunda coluna de hemistíquios: notícia que chega/ pássaro sagrado que voa; enlaçado/ livre do domínio; chuva descendo/ erguendo-se do pó; enterro, sentar com vinho e músicos/ fragrância, ressuscitar em dança; revelação da face divina/ vida e mundo para o alto; abraço, noite e velho/ levantar, dia e jovem; morte, instante/ Hāfīz salta para eternidade. Essa polaridade entre os dois blocos antitéticos estabelece a dualidade dos aspectos mundano/transcendente, fazendo das suas imagens elementos de contraponto rítmico e qualitativo do movimento: baixo/alto; denso/diáfano; contido/livre.

Nesse jogo de direções e intenções que estrutura o campo temático do poema, cada elemento leva ao seu oposto, no sentido espacial alto/ baixo, perceptivo-sensorial dentro/ fora, temporal noite/dia e espiritual transitoriedade/ união. Mas a oposição vida/alma *versus* morte/aniquilamento se apresenta de forma ambígua. A vida é prisão neste mundo, é armadilha, transitoriedade: saltar da vida e do mundo é condição para o

encontro com o Amado, no sentido de atingir a eternidade e a transcendência; portanto, a vida se opõe à morte, mas segue associada à existência mundana. É através da música, do vinho e do perfume, quer dizer, do movimento e do estímulo que atuam *através* desses elementos, que a dança torna-se signo de revificação. Nesse sentido, vida é apenas a vida corporal, mas a existência é a dança, enquanto movimento contínuo do espírito. A metáfora subjacente aqui é a de uma coreografia da dualidade entre o plano sensível e o suprassensível, cuja polarização não se resolve senão através do verbo *barḥīzān* que, na condição de rima anáfora, mobiliza e faz convergir para si todas as seções, temas e imagens do poema, especialmente mundo, tempo, vida, morte e encontro.

Mariposa torna-te – RŪMĪ¹³⁴

1 H1

Livra-te do abandono, ó amante, louco torna-te

H2

no coração do fogo entra, mariposa torna-te,
mariposa torna-te

2 H3

Faz de ti um estranho e da casa, ruínas

H4

então, hóspede dos amantes torna-te,
hóspede torna-te

3 H5

Limpa teu peito da raiva com as sete águas,

H6

bebe do vinho dos amantes, companheiro de copo torna-te,
companheiro torna-te

4 H7

Há que ser puro espírito para ser digno dos espirituais

H8

caso siga os embriagados, embriagado torna-te,
embriagado torna-te

5 H9

Quem ouve os que veem, é como as pérolas no colar

H10

seja aquela que toca a face, pérola torna-te,
pérola torna-te

6 H11

Se teu espírito se eleva com nossas doces fábulas

H12

faz-te sufi e como os amantes, fábula torna-te,
fábula torna-te

7 H13

Da tua noite de sepultura faz tua noite de poder¹³⁵

H14

nessa hora, a morada dos espíritos torna-te,
morada torna-te

8 H15

Teu pensamento te faz correr como rio para onde ele for

H16

ultrapassa-o, líder do pensamento torna-te,
líder torna-te

¹³⁴ Ver original e descrição fonológica no Apêndice D.

¹³⁵ A *noite de poder* é uma expressão que alude ao episódio do Corão revelado a Maomé.

9 H17

A vontade é cadeado colocado em nossos corações

H18

da fechadura das fechaduras, chave torna-te,
chave torna-te¹³⁶

10 H19

O Senhor do eleito dota de luz a árvore de oração

H20

não és inferior à madeira, árvore torna-te,
árvore torna-te¹³⁷

11 H21

Apesar de Salomão te ensinar a linguagem dos pássaros

H22

do teu prado e armadilha debandam, ninho torna-te,
ninho torna-te

12 H23

Se a face das águas desnudar-se a ti feito espelho¹³⁸

H24

desembaraça as mechas da deusa, pente torna-te,
pente torna-te

13 H25

Até quando bifurcar como a torre, mover feito peão?

H26

até quando deslizar como a rainha?
estrategista torna-te, estrategista torna-te

14 H27

Grato, tens dado ao amor muitos presentes e posses

H28

Despoja-te dos bens como de um elmo,
gratidão torna-te, gratidão torna-te

15 H29

Até quando ser somente matéria, somente animal,

H30

somente alma? par da alma torna-te,
par da alma torna-te

16 H31

Especulações fora e dentro de ti, como as folhas do quintal

H32

palavras sem sentido se dispersam,
silencioso torna-te, silencioso torna-te.

¹³⁶ *dandāneh* seria literalmente “dentada”, isto é, o encaixe ou segredo da fechadura, cuja contraparte está na chave. De fato, não sugere o objeto em si, mas a forma e a função da chave.

¹³⁷ *Muṣṭafī* é um dos atributos de Deus, o eleito, utilizado para identificar o profeta Maomé. O termo *hanāneh* significa genericamente o lugar de oração ou uma árvore, mas alude aqui ao *minbar*, peça usualmente de madeira que serve como uma espécie de púlpito dentro da mesquita. Pode ser também referencia ao cipreste ou da *árvore da vida*, outra imagem persa da existência como um todo.

¹³⁸ Parece ser referencia à Anahita, uma divindade persa antiga relacionada às águas e à fertilidade.

Transliteração

1	Hīlat rhā kan ‘āšqā dīvāneh šō dīvāneh šō	vāndar del ātaš darā parvāneh šō parvāneh šō
2	Ham hūiš rā bīgāneh kan ham hāneh rā vīrāneh kan	vāngēh bīā bā ‘āšqān ham hāneh šō ham hāneh šō
3	Rū sīneh rā čavan sīnehhā haft āb šō āz kīnehhā	vāngēh šrāb ‘āšq rā pīmāneh šō pīmāneh šō
4	Bāyad keh jamleh jān šūye tā līq jānān šūye	gar sūye mastān mīrūye mastāneh šō mastāneh šō
5	Ān gūšōāz šāhedān ham šohbet ‘āreḍ šadeh	Ān gūš ō ‘ārḍ bāyadat dardāneh šō dardāneh šō
6	Čovan jān tō šed dar havā zāfsāneh šīrīn mā	fānī šō ō čovan ‘āšqān āfsāneh šō āfsāneh šō
7	Tō līleh ālqabrī barū tō līleh ālqadrī šūye	čovan qadr mar ārūāḥ rā kāšāneh šō kāšāneh šō
8	Āndīsehāt jāyye rūd vāngēh tō rā īn jā kašad	ze āndīseh begaḍar čovan qdā pīšāneh šō pīšāneh šō
9	Qoflī būd meyl ō havā behādeh bar dalhāye mā	maftāhe šō maftāhe rā dandāneh šō dandāneh šō
10	Banvāḥat nūr muštafī ān āstan ḥanāneh rā	kamtar ze čūbī nīstī ḥanāneh šō ḥanāneh šō
11	Gōyad Solīmān mar tō rā bešenav lasān alṭīr rā	dāmī ō mar’ āz tō ramd rū alāneh šō rū alāneh šō
12	Gar čahereh benamāyd šanam pīr šō āz āō čovan āīneh	var zlaf begšāyd šanam rū šāneh šō rū šāneh šō
13	Tā kī dūšāḥeh čūn rahī tā kī čō bīḍq kam takī	Tā kī čō farzīn kej rūye farzāneh šō farzāneh šō
14	Šakrāneh dādī ‘šaq rā āz taḥfehehā ō mālḥā	hul māl rā hūd rā bedeh šakrāneh šō šakrāneh šō
15	Yek medatī ārkān badī yek medatī ḥeyvān badī	yek medatī čovan jān šadī jānāneh šō jānāneh šō
16	Āye nāṭaqeh bar bām ō dar tā kī rūye dar hāneh pīr	neṭaq zibān rā tark kan bičāneh šō bičāneh šō

Dizem que Rūmī recitava seus versos durante a dança do giro, enquanto seu filho e discípulo Sultan Walad anotava. No poema *Mariposa torna-te*, como em outros, poderíamos partir desse pressuposto e encaixar os passos do giro nos versos: Na dança, a primeira ‘volta’ do giro é composta de dois passos: pé esquerdo girando sob o calcanhar em direção antihorária, para a esquerda, em movimento centrífugo; pé direito segue o esquerdo, em movimento centrífugo, suspensão e queda. Seria possível realizar em média 8 giros por linha (*bayt*) em andamento médio, seguindo o ritmo do poema. Isso representa uma volta completa a cada dois pés métricos, que corresponde a meio hemistíquio, já que o poema tem uma métrica de 4 pés.

Assim, temos em V1 H1 *livra-te do abandono* (pe 1) *ó amante* (pé 2) *louco torna-te* (pés 3 e 4). Nesse primeiro exemplo, por ser o verso de abertura que sintetiza a ideia geral do poema, o primeiro pé (e passo) já apresenta a proposta: livrar-se do abandono. Que abandono seria esse? O abandono fora do Ser. No segundo pé de H1, se define o sujeito como amante, no 3º. e no 4º. se repete o refrão *torna-te louco*, no sentido que será desenvolvido ao longo do poema: subverter a ordem das coisas, transformar-se nelas (como indicará a rima) e assim transformar a si mesmo, viver em mutação. Essa primeira ideia geral é ainda completada por H2, que indica o modo como se deve ‘enlouquecer’: *no coração* (pé 1) *do fogo entra* (pé 2), *mariposa torna-te* (pés 3 e 4). O fogo é a manifestação corpórea da luz, por extensão de Deus; entrar no coração do fogo é tornar-se o Seu (do fogo, da luz, de Deus) alimento. Essa metáfora é uma

citação da passagem em que a mariposa serve de exemplo aos pássaros na *Linguagem dos Pássaros*, de ‘Attār .¹³⁹

Se seguirmos encaixando a dança no poema original em farsi, encontraremos, aproximadamente, um sintagma se formando a cada giro: H1 Livra-te do abandono, H3 Faz-te desconhecido, H5 No peito, a raiva H7 é preciso ser puro espírito, H9 quem ouve os que veem/contemplam, H11 se teu espírito se eleva, H13 Tua noite de sepultura, H15 teus pensamentos te levam H17 A vontade é cadeado H19 Senhor do eleito H21 Apesar de Salomão, H23 Se a face das águas, H25 Até quando ser torre?, H27 Com gratidão dar presentes, H29 Por quanto tempo matéria? H31 especulações fora e dentro de ti. Eles cobrem aproximadamente os dois primeiros pés métricos, e indicam uma condição adversa a ser superada. Nos dois pés seguintes se agrupam amplificações, ações preparatórias ou de transição, que delimitam essa condição inicial. Assim, nos pés 3 e 4 ainda dos hemistíquios do primeiro bloco temos, respectivamente: H1 amante, torna-te louco, H3 derruba a casa, H5 limpar com as 7 águas, H7 ser digno dos espirituais, H9 (participa) como as pérolas do colar, H11 por causa das nossas doces fábulas, H13 tua noite de poder, H15 aonde vai te faz correr como rio, H17 colocado em nossos corações, H19 dota de luz a árvore/minbar, H21 ensinar linguagem dos pássaros, H23 desnudar-se feito espelho, H25 até quando ser peão?, H27 ao amor, presentes e posses, H29 Por quanto tempo animal?, H31 feito folhas no jardim (fora da casa).

¹³⁹ Trata-se do fim da história dos pássaros que vão conhecer o *Simurg*, mas só se tornam dignos disso após seguirem o exemplo da mariposa: “Todos os pássaros do mundo quiseram elucidar a história da mariposa. ‘Ó frágil inseto!’, lhe disseram. ‘até quando jogarás com tua vida? Este jogo é para os nobres, não para os fracos; porque morrer por ignorância? Uma vez que tua união com a vela não pode ocorrer, não entregues tolamente tua vida por uma coisa impossível.’ (...) A mariposa, confusa e infeliz por esse discurso, respondeu: ‘Aprecio o que dizeis, porém meu coração foi arrebatado para sempre. Neste fogo não posso esperar abrigar-me, e ainda que não possa penetrar a chama, aproximar-me dela é meu humilde intento’.” Tradução de Alvaro de Souza Machado e Sérgio Rizek. ‘ATTĀR , 1991, pp. 229-230.

Essa ordenação métrica dos sintagmas enfatiza a disposição equilibrada e sucinta de ideias por verso, que é rítmica e segue uma sucessão tipológica: em H1, H3, H5, H7, H9, H13, indica-se uma ação de transição para a nova condição e em H11, H13, H15, H19, H21, H23, H25, H27, H29, H31, há complementação da oração por amplificação imagética da situação, que fica suspensa até que os hemistíquios finais completem a ideia da mudança proposta pelo verbo da rima. A partir desse simples paralelo dos pés métricos com os passos do giro dervixe – cuja qualidade do movimento consiste em duas fases: queda e giro centrífugo, suspensão e giro centrípeto – temos uma sequência de sintagmas ao longo de todo o poema que é quase sempre da seguinte ordem: pés 1 e 2 identificam o sujeito, substantivos e predicados, pés 3 e 4 constituem-se de advérbio e verbo, isto é, definem a ação. Essa bipartição que ocorre nos hemistíquios do primeiro bloco é ainda mais clara nos hemistíquios do segundo bloco, no qual pés 1 e 2 condensam os elementos da oração e pés 3 e 4 o verbo da rima, que se repete. Neste caso, é mais evidente o contraste e a complementaridade entre os dois segmentos do hemistíquio, pois se o primeiro indica o movimento em direção à mudança, o último designa a natureza da transformação em si. Por duplicação, a repetição do verbo funciona como um eco, sua estrutura permeia toda a rima do poema.

Assim, no segundo bloco de hemistíquios, temos nos dois primeiros pés os sintagmas: H2 no coração do fogo entra, H4 então dos amantes, H6 companheiro de copo dos amantes, H8 Uma vez atrás dos embriagados, H10 é preciso ser como aquela (pérula) que toca a face, H12 torna-te sufi e como os amantes, H14 quando chegar a hora, H16 ao pensamento ultrapassa, H18 Na fechadura da fechadura, H20 Menos que a madeira não és, H22 De tua armadilha e prado debandam, H24 os cabelos da deusa desembaraça, H26 Até quando deslizar como a rainha, H28 Dos bens como de um elmo,

despoja-te, H30 Por quanto tempo alma? H32 As palavras dispersas. Nos dois últimos pés, os verbos em repetição criam a rima de eco: H2 mariposa torna-te, mariposa torna-te, H4 hóspede torna-te, hospede torna-te, H6 companheiro torna-te, companheiro torna-te, H8 embriagado torna-te, embriagado torna-te, H10 pérola torna-te, pérola torna-te, H12 fábula torna-te, fábula torna-te, H14 morada torna-te, morada torna-te, H16 líder torna-te, líder torna-te, H18 chave torna-te, chave torna-te, H20 árvore/minbar torna-te, árvore/minbar torna-te, H22 ninho torna-te, ninho torna-te, H24 pente torna-te, pente torna-te, H26 sábio torna-te, sábio torna-te, H28 gratidão torna-te, gratidão torna-te, H30 par da alma torna-te, par da alma torna-te, H32 silencioso torna-te, silencioso torna-te.

A rima anáfora do segundo hemistíquio de cada verso se compõe com a declinação verbal (em *eh*) e a repetição do mesmo termo ao final (*radīf*) do verbo cópula ser/estar/existir (*būdan*) no imperativo (*šō*), que nesse caso também se comporta como verbo auxiliar e transforma substantivos em verbos. Sua função metafórica decorre primeiramente do fato de que o seu sentido no poema não é *ser*, mas *tornar-se*, pois se refere aos predicativos nos quais o destinatário do poema deve vir a ser. *Tornar-se* não corresponde exatamente a *ser como*, do paradoxo metafórico, que implica em *ser e não ser*; indica antes uma transmutação de sentido ao longo de todo o poema, que é dirigida pela rima, verso a verso. Ao repetir-se em rima, o verbo *ser/tornar-se* produz um desdobramento entre os versos que é circular: eles giram sobre si mesmos a partir desse comando central do verbo cópula.

Quase todos os versos apresentam uma relação comparativa entre o primeiro e o segundo hemistíquios, em que a ação metafórica do verbo cópula da rima empresta o

sentido cinético e qualitativo das imagens tanto por meio de analogia (*tamtīl*) – preponderante em V3/V5/V7/V10/V12/V13/V16 – como de similaridade (*tašbīh*) – preponderante em V1/V2/V4/V6/V8/V9/V11/V14/V15/. Entretanto, ocorre uma mescla dessas duas formas de aproximação semântica pela ênfase na ação transmutadora do verbo auxiliar que tem seu sentido de *ser como* quase que deslocado para *transformar-se em*, por isso traduzido aqui como *tornar-se*, como vimos.

A predicação metafórica ocorre de forma mais complexa nos seguintes versos: V3, que traduzi como *companheiro de copo torna-te*, mas que também significa virar/entornar o copo no sentido transitivo e direto, e, dependendo do contexto da enunciação, pode ganhar caráter denotativo; V7, que parodia a expressão corânico *noite de poder* que designa o momento da revelação do Corão ao profeta Maomé, como forma de citação e abordagem teológica (*madhab kalāmī*) de sentido mais religioso do que literário; V6, que se subordina a V5 em a pérola, como brinco que toca a face (de Deus) em alusão (*išārah*) à forma perfeita do coração que contempla os mistérios; V12, que tem um sentido metaliterário, já que *desembaraçar os cabelos* da deusa das águas também significa desvelar os sentidos metafóricos dos versos.

Em todo caso, a repetição da rima verbal sempre reafirma a identidade predicativa adquirida, como se dissesse *seja como uma mariposa*, para depois reconfirmar *seja uma mariposa*. Ele parece recusar o processo paradoxal, qualidade lúdica por excelência, para adquirir o caráter enfático de *seja como* e *seja de fato*. No entanto, a cada verso a ordem é tornar-se uma nova coisa, de forma que o jogo metafórico da ação verbal se recoloca como *seja*, e *deixe de ser* novamente, ou *seja*

também, reinstaurando o paradoxo num sentido caleidoscópico. Assim, a repetição provoca mutação permanente de sentido.

Esse último aspecto deve ser ressaltado, pois ele reitera a noção de que a metáfora, na poesia mística, é uma metáfora de interação. Isto é, seu caráter espiritual reside no fato de que o leitor ou ouvinte é um interlocutor do poema à medida que sua alma deve participar ativamente da construção dinâmica do sentido das imagens. Sua leitura deve ser como indica V12, o ‘pente’ que desembaraça as mechas, isto é, desvela os aspectos formais que compõem a metáfora para ultrapassá-la e dissolver assim, simultaneamente dentro de si mesmo, aquelas ilusões que o artifício poético cria no espírito do ouvinte. Em V5 temos outra das ‘chaves’ da audição do poema: quem ouve os que contemplam é interlocutor. Esse é um dos sentidos literais do verso e diz respeito diretamente à audição do poema em si. Sem dúvida o termo *chave* aqui se relaciona com V1, V5, V9, V10, pois o propósito geral do poema é fazer o interlocutor *entrar no coração do fogo*.

O poema todo converge para a ideia de que entrar no coração do fogo é correspondente a tornar-se louco em V1, que ocorre quando se é iniciado pela audição. É preciso ser como a pérola em V5, imagem clássica do coração plenamente presente e usar a chave em V9, que liberta o coração e torna possível ser a própria árvore sagrada em V10. Entretanto em V11 se verifica que esta audição significa mais do que escutar ou saber a *linguagem dos pássaros*, metáfora da linguagem do espírito. Trata-se de atitude receptiva que recebe não só a mensagem, mas os pássaros em si, tal como os espíritos em V7 e o vinho dos amantes em V3; a passividade do hóspede em V2, da gratidão despojada em V14, do companheiro da alma em V15 e do silencioso em V16

apontam igualmente para a atitude contemplativa. Mas qual seria, propriamente, o coração do fogo? Em parte, podemos dizer que é o próprio coração do poema, para onde o seu sentido converge e ‘queima’, isto é, se transforma e transforma quem o recebe. O lugar onde isso ocorre, no sentido espacial, léxico e semântico do poema é o *radīf* (repetição de termo após a rima) construído pelo verbo *tornar-se*. Assim, o coração é o próprio movimento e a mutação de sentido.

Somente em V15 e V13 a repetição do verbo *tornar-se* parece puramente enfática e não metafórica. Em V15, a sucessão matéria, animal, alma, par da alma, sugere que o verbo *ser* tem sentido direto e não figurado: *torna-te o par da alma*, ao modo de um ensinamento místico desvelado, não metaforizado. Mas em V13 não só a imagem é figurada como a imagem do xadrez é análoga e paralela à escala evolutiva do Ser apresentada em V15: a torre está para a matéria, do mesmo modo que o peão para a dimensão animal do homem, e a rainha para a alma: neste caso, o par da alma é o sábio, por analogia ao Rei e ao jogador simultaneamente. A atuação do sábio corresponde à ação do intelecto que dirige a intenção, como definido por Algazālī, como o *líder*, em V8. No entanto, a ideia de ultrapassar o pensamento encontra paralelo com a embriaguez em V3 e V4, a fábula em V6 e a negação à conversa racionalizante em V16, indicando um tipo de liderança específica, não intelectual. Esses versos, construídos a partir de relações analógicas com aspectos cosmológicos, indicam atitudes às quais nos dedicaremos mais adiante.

Vimos, a partir da combinação dos pés métricos com os segmentos, que há um equilíbrio formal e que se apresentam ao menos quatro momentos distintos da ação em cada verso (*bayt*): a condição negativa, sua ênfase ou ação de transição para outra

condição, uma nova direção e por fim, uma ação transformadora. Essa ação transformadora ocorre sempre que se repete o termo *šō*, que significa a um só tempo *ser*, *ser como*, e *tornar-se*, e é, como vimos, o coração do discurso metafórico do poema. Deste modo, podemos interpretar cada linha como uma etapa dessa transformação sucessiva, sendo que a rima anáfora feita a partir do verbo faz convergir todos os aspectos do verso para si, tornando-se o eixo central do discurso poético.

A rima final se apresenta, assim, como um eixo semântico, que é também espacial (vertical), no sentido estrutural do poema. Nesse eixo ocorre o processo metafórico da gradação e mutação de sentido ao longo dos versos: a mariposa torna-se hóspede, que torna-se companheiro de copo(amante)/entorna o copo, que torna-se embriagado, que torna-se pérola (ouve), que torna-se fábula, que torna-se morada de espíritos, que torna-se líder dos pensamentos, que torna-se chave do coração, que torna-se árvore/minbar de oração, que torna-se ninho dos pássaros (espíritos ou anjos), que torna-se pente (que desvela poema e alma), que torna-se estrategista, que torna-se gratidão, que torna-se par da alma e, por fim, silêncio.

Essa sucessão mostra um plano de ações: 1) autoaniquilação e sacrifício 2) desidentificação, anulação da identidade 3) purificação 4) embriaguez, entrega 5) receptividade, abertura ao mundo espiritual, 6) rito de passagem (*torna-te sufi* ou *aniquilar-se*), mitificação de si mesmo (*fábula torna-te*), 7) conceber a morte como momento ápice da revelação, 8) controlar os pensamentos, 9) liberar-se da vontade, abnegação, 10) ser o próprio local de oração 11) acolhimento, receptividade, 12) gratidão e discernimento, 13) estratégia, 14) despojamento, 15) união, integração 16)

silêncio. Essas etapas parecem referir-se às atitudes iniciáticas do sufismo, regras que orientam as atitudes lúdicas do processo místico.

Tais regras aparecem claramente em V13, que apresenta a questão do mover-se no jogo de xadrez, e em V15, que indica etapas evolutivas do Ser: mineral, animal e alma. Sendo que alma solitária é a condição humana que pode ser superada ao tornar-se *par da alma*. Se de acordo com as teorias dos místicos o equilíbrio cósmico consiste na ação conjunta de todas as faculdades e dimensões da alma, cada qual ocupada com o que lhe corresponde, esse *par da alma* pode referir-se tanto a substância espiritual e etérea que, segundo Algazālī, unifica todas as demais, como o estado de união na divindade que tem na imagem do amante o seu signo. Cada uma de suas etapas também correspondem a uma dimensão da alma, no sentido dado por Ibn Sīnā. Mas em V15 falta a etapa intermediária entre mineral e animal, que seria a etapa vegetal relacionada à nutrição.

Ora, referências ao reino vegetal estão presentes em V3 e V4, com as imagens relativas ao vinho, em V11 o prado, que é uma variante do jardim, portanto metáfora do corpo, em V10, em que a árvore é lugar de oração, em contraposição às palavras sem sentido que se dispersam feito as folhas abandonadas (portanto caídas, mortas) de V16. Essas indicações todas apontam o jardim/corpo que é como uma árvore, no sentido da conexão com o divino; morada dos pássaros e, por extensão, dos espíritos (V7, V10). O vinho é a metáfora do alimento espiritual, assim como embriagados e amantes se correspondem por V3 e V4, V5, de modo que a embriaguez, o amor e a fábula (V6) são processos paralelos.

Portanto chegamos, com essas imagens relacionadas à função vegetal, a três pontos importantes: 1) é a função vegetal, da nutrição relacionada à embriaguez espiritual, que aparece como imagem articuladora de fundo (V15); 2) o papel da imaginação está presumido na convergência de fábula, embriaguez e amor, mas ele não é evidente nem subentendido em V13 e V15, em que se fala de atitude, movimento e alma; 3) O pensamento racionalizante se opõe à natureza viva, pois gera folhas mortas em V16, ou desperdício quando o correr dos pensamentos, feito rio, dirige a mente e leva o indivíduo junto com ele em V8; 4) o conceito de imaginação também permeia o verbo *dīvān* de V1, cuja forma substantivada significa louco, poemário ou recital poético e como verbo pode traduzir-se por *poema torna-te* ou *poetiza-te*.

Ou seja, a verbalização sem sentido se opõe à imaginação que nutre de fábula, amor, embriaguez espiritual e loucura poética. A imaginação, portanto, está ligada ao estágio vegetal e ao movimento, e sua função orgânica designa um tipo de loucura poética que não se relaciona com a escrita mas com uma espécie de poesia viva. Repleta da qualidade vegetal, essa imaginação viva depende de uma ação organizadora, como a da imagem de pentear mechas d' água em V3, e do silêncio de V16 e, como o jardim é o corpo do poema, ela não implicaria também uma atitude corporal?

Como a rima anáfora é verbal, é evidente que tudo que implica ação é enfatizado por meio dela. Assim, com relação aos predicados dos hemistíquios finais, temos tanto as indicações de atitudes internas, como a do hóspede, do ninho, dos pensamentos, dos embriagados, da fábula e do silêncio, como em termos cinéticos as imagens da mariposa em torno da chama, que é circunambulatoria ou giratória; da pérola, que é esférica; da chave, que gira na fechadura em torno de um eixo de profundidade;

do pente que desliza e tem dentes como a chave, mas atua de modo linear separando; da árvore, cujo mover sutil e imperceptível é reto e ascendente. Entre giro e ascensão, talvez possamos identificar aqui uma combinação das imagens coreográficas do cipreste e da espiral formando uma espiral ascendente, que serve de imagem cinética predominante na significação do poema como um todo.

Pelo paralelismo da rima anáfora, os versos também se sobrepõem em espiral, ‘girando’ uns sobre os outros, como se girássemos o papel em que estão escritos para sobrepô-los, e construíssemos assim um cilindro ou cone. O cone é a forma geométrica que melhor representa o padrão de movimento da espiral de ouro, ou espiral de Fermat¹⁴⁰ – sequência de espirais cujo ângulo de convergência é próximo da proporção áurea, que os cientistas identificaram no padrão de crescimento das plantas, das conchas e, sobretudo, na inflorescência de certas flores, como é o caso da rosa. Tal é a imagem que dá sentido ao giro e deve ser a forma geométrica dessa estrutura metafórica.

Se a espiral desenha o movimento, o fogo expressa a sensação e a experiência poética como um todo, como indica V1 que sintetiza a ideia central do poema. O fogo é a imagem estendida do vinho e da rosa que, enquanto elemento coreográfico, representa a conexão entre a visão e o coração. A rosa também é o signo do conhecimento experiencial sem o qual o saber espiritual não faz sentido e não se completa, como sugere o *Jardim das Rosas* de Sa‘di. Assim, por meio de qualidades análogas às do fogo e do vinho, a rosa representa a experiência corpórea que une os aspectos espiritual e mundano na transformação produzida pelo verbo *tornar-se*.

¹⁴⁰ PRUSINKIEWICZ, e LINDENMAYER, 1990, p 101-107.

Toda essa transmutação espiralada das imagens do poema lembra a retorta dos alquimistas, em que os elementos derretidos se fundem em redemoinho. A quantidade correta e o tempo exato de cozimento não são suficientes para obter o ouro alquímico, nem mesmo se o momento cósmico for favorável. A alquimia depende, ao final, da *conjunctio* sagrada, o casamento entre a atitude interior e a ação exterior do alquimista, que se realiza somente a partir da atividade imaginativa.

CONCLUSÃO

*Quando todos os dançarinos começarem a pensar com os pés
Eu me retirarei
para dentro de mim
E você irá comigo
QABBANI¹⁴¹*

Nossa hipótese inicial era que a poesia mística estrutura suas metáforas a partir das mesmas imagens significadoras dos elementos extracineéticos da dança persa. Estas imagens estão presentes em motivos correlatos, mas se encontram de forma esparsa nos poemas. Então, optamos por uma análise cinética de três poemas, onde as imagens não se referissem diretamente aos elementos coreográficos tradicionais, para identificar se o movimento em si poderia ser um fator de produção de sentido. Utilizamos os elementos coreográficos das tradições persas como metáforas não verbais, mas priorizamos a descrição das qualidades cinéticas das imagens poéticas, por considerarmos que é nesse âmbito que se apresenta a intenção imaginativa e, portanto, onde se revelam melhor o modo e o conceito que acompanham a ação sugerida.

Utilizamos os conceitos de atitudes lúdicas para traduzir o uso de faculdades e dimensões humanas requeridas no jogo da dança mística, mas como vimos no capítulo II as teorias dos místicos medievais têm nuances e divergências que escapam às definições da teoria lúdica na qual embasamos a nossa perspectiva. Consideramos então que a cultura persa deve ser compreendida prioritariamente a partir de seus próprios parâmetros culturais. Partindo deles, verificamos também que além dos princípios

¹⁴¹ Trecho do poema *Que todo ano você seja a minha amada* de Nizar Qabbani (1923 – 1998). Tradução de Safa Jubran, acessado em 05/12/2012: <http://www.icarabe.org/noticias/icarabe-deseja-a-todos-um-feliz-natal-e-um-prospero-ano-novo>

islâmicos que a perpassam, a poesia mística é repleta de referentes mitopoéticos de origem préislâmica, como indicam as imagens do cipreste e da rosa, que permeiam metáforas verbais e não verbais naquela cultura.

Segundo a teoria cognitiva e os princípios cinesiológicos da dança, o corpo participa da construção de sentido de metáforas verbais pela significação particular e não verbal de conceitos abstratos a partir da movimentação corporal ou da imaginação do movimento. A leitura cinética de poemas requer, obviamente, mover-se ou imaginar-se em movimento para sentir as qualidades cinéticas contidas na metáfora verbal. Mas a partir daí, nos perguntamos se não haveria algo nessa poesia que por sua própria natureza lúdica nos induza a pensá-la e a senti-la a partir da corporalidade. Descobrimos, então, que é possível detectar um fator movimento na produção do sentido poético, que é acionado pelos verbos metafóricos. Chegamos finalmente a duas dimensões da significação: uma relativa à conotação de movimento nas imagens e nos verbos metafóricos, e outra do uso de elementos coreográficos como metáforas não verbais para a compreensão e interpretação das ideias metafóricas do texto.

Esse método de análise cinética foi desenvolvido ao longo do estudo e procurou respeitar o princípio estético da cultura persa, da interação entre as linguagens para a finalidade extática, como vimos no Capítulo I. Observamos com ele que, se a dança possibilita uma interpretação lúdica da rede metafórica do poema místico, a poesia persa em particular também carrega aspectos de importância para as tradições coreográficas, que não consistem somente nas imagens de uso extracinético, mas em indicações de atitudes, qualidades expressivas, direções simbólicas e padrões de movimento. Dança e

poesia persa produzem, de fato, em âmbito metafórico, processos de significação intercambiáveis: o corpo dando sentido à palavra e vice-versa.

No poema *quebre nossa harpa, ó mestre!* de Rūmī, observamos o movimento mais ligado ao sentido interno do que corporal, que prepara para a audição. No poema de Hāfīz, *Notícias de minha união contigo?* A dança é citada no verso central e de transição, o que evidencia o seu papel na significação do poema. O verbo da rima *elevantar-se* designa o movimento de elevação sob o eixo vertical, que aparece simbolicamente como único caminho possível da conexão entre âmbito sagrado e mundano, cuja oposição emblemática caracteriza o discurso do poema como um todo. No último poema escolhido, *Mariposa torna-te*, de Rūmī, buscamos inicialmente encaixar o giro dervixe nos pés métricos do poema, para conferir se havia uma relação formal entre essa dança e a métrica do poema. Para além desse paralelo formal aplicado artificialmente por nós, a identificação de uma distribuição proporcional dos sintagmas ao longo do segmento nos ajudou a desvendar paralelos de sentido entre os versos.

Verificamos que o poema se articula em torno da rima verbal anáfora *tornar-se*, que é central para a significação do poema, como o verbo *elevantar-se* no poema de Hāfīz. Em ambos os casos, a rima verbal torna a ação o ponto de convergência imagética e conceitual do poema, mas enquanto em Hāfīz aponta para a constante oscilação entre alto e baixo, no poema de Rūmī apresenta a ideia de transitoriedade e transmutação permanentes. Essa ideia é pertinente com o conceito de dança do universo que permeia toda a obra desse autor, e parece ser também a grande metáfora que articula indiretamente as imagens do poema analisado. Ademais, encontramos no jogo da rima

anáfora o verbo metafórico operando como recurso central na produção do fator movimento, a partir do qual a dança se evidencia como metáfora central.

As metáforas cumprem uma função tanto imaginativa como rítmica nos poemas estudados, dado o entrelaçamento estreito da função semântica e estrutural na distribuição espacial das imagens, um aspecto previsto da composição poética e árabe, como vimos no Capítulo III. O uso da rima anáfora a partir do verbo enfatiza a ação e valoriza desse modo o movimento, talvez mais do que o aspecto sonoro ou imagético. A rima torna-se assim a estrutura condutora do discurso metafórico, pois é nela que o verbo metafórico empresta as ações relativas aos predicados que o precedem e encadeia os versos entre si, entrelaçando o campo semântico ao formal, incluindo os aspectos sonoro e rítmico do poema. Talvez essa tenha sido a maior contribuição dos persas à poética oriental, pois insere o fator *movimento* na construção do sentido imagético e rítmico do poema.

Se nos propuséssemos a identificar paralelos formais entre dança e poesia persa, encontraríamos pontos análogos no processo de composição de ambas, mas a busca dos elementos coreográficos na significação das imagens poéticas se restringiria ao âmbito da palavra-signo coreográfico, o que serviria somente para reiterar a afirmação vaga de que a dança persa está inserida num sistema de interrelações culturais. O que identificamos foi, porém, o sentido construído a partir do fator movimento, que apresenta o processo da dança como metáfora discursiva do poema como um todo.

Como vimos nas análises, os poemas místicos têm também o caráter didático de explicar o uso da audição, do coração e da imaginação, cujas funções estéticas são relevantes no próprio jogo poético da leitura que, lembremos, pode incluir a

participação de dançarinos na audiência, como ocorre em âmbito ritual ou festivo. A sinalização das regras é indireta e ocorre através de jogos metafóricos em que há uma expectativa de que o interlocutor do poema participe da significação no jogo poético. Isso inclui a sua mobilização corporal real ou imaginativa, sendo a natureza interativa dessa poesia a marca do seu caráter espiritual, uma vez que a significação poética é um processo dialógico, em que a metáfora é um discurso a ser acessado e desvelado, pois só desse modo se pode reviver o sentido oculto ou imanifesto da mensagem que o poema veicula.

Como já foi apontado no Capítulo III, a definição de metáfora que os árabes e persas medievais emprestaram da *Retórica* de Aristóteles constitui uma problemática importante para a crítica literária, sendo que a revisão crítica de Paul Ricoeur faz do mesmo material para sua reformulação teórica da metáfora. Assim, a metáfora de Aristóteles *que faz imagem* tem para Ricoeur a função ontológica de redescrever o Real porque coloca as coisas *sob os olhos como em ato*.¹⁴² Tal função está claramente presente no silogismo metafórico utilizado pelos poetas místicos persas que, como apontou Julie Meisami, se utilizaram do *symbolon* com a finalidade de construir um discurso simultaneamente estético e filosófico. Ora, nos poemas analisados, a dança é a grande imagem articuladora, é a metáfora das metáforas e podemos dizer que, com importantes implicações linguísticas e filosóficas, é a metáfora do *Ser em ato*.

¹⁴² “Apresentar os homens “agindo” e todas as coisas “como em ato”, tal bem poderia ser a função *ontológica* do discurso metafórico. Nele, toda potencialidade adormecida da existência parece *como* eclodindo, toda capacidade latente de ação, *como* efetiva”, p. 75. Tradução de Dion Davi Macedo. RICOEUR, 2005, p.60.

Paul Ricoeur dialoga com tradições de pensamento da poética ocidental que oscilam, como ele mesmo sugere, entre o subjetivismo ingênuo e o racionalismo positivista (para falar de extremos), num universo onde prepondera a perspectiva que opõe poesia e ciência justamente pela presença ou ausência da linguagem metafórica. Mas, no caso da poética árabe, para a qual ciência e poesia não são de modo algum excludentes, nem poesia e filosofia se diferem pelo discurso, podemos identificar apenas uma vaga divisão entre discurso ordenado (poesia) e esparso (prosa), que se distinguem mais pelo modo de articulação da linguagem que do pensamento.

A escrita poética persa se guia, sobretudo, por um certo realismo de sentido e proporção em que a linguagem metafórica é tecida por relações de analogia e correspondência (e simpatia) com seu universo de referência. Além disso, falamos de uma poesia mística situada na cultura do livro, cujo universo Deus comanda por meio do verbo. Nesse caso, talvez o poema seja referente do cosmos e não o contrário, já que a realidade sensível é que metaforiza a existência suprasensível ao manifestar o símbolo ou a imagem criativa da projeção divina, *como em ato*. Então, faria sentido redobrado traduzir o termo *dīvān-e šō* como *poetiza-te*. O ápice dessa metáfora é o silêncio por trás do ato poetizador, que é sombra de palavra, caos primordial, movimento invisível do *vir a ser* poético.

Na poesia, a rede metafórica da qual emergem as imagens em dinâmica significação nada mais é do que o próprio universo das ideias da poesia (*mā'ānī*) em seu funcionamento vivo e dinâmico. As suas imagens obedecem a uma hierarquia de importância determinada pela tradição literária e pelo propósito do poeta e, graças a Rūmī, a metáfora da dança se eleva ao nível das metáforas universais ou metafísicas,

como a do sol e da casa, que são amplamente utilizadas em discursos filosóficos e religiosos. Tais metáforas, de significação multidirecional e constitutivas das próprias de metaforicidade, parecem funcionar também como intersecções dialógicas, canais de interação entre os discursos especulativo, religioso e estético.¹⁴³ Se assim for, a inclusão da dança entre essas metáforas metafísicas tem uma consequência capital: é impossível acionar a ideia da dança sem considerar a corporalidade e seu processo não verbal de significação, de modo que a metaforicidade que ela ressalta é a do aspecto não verbal e corporal da interação metafórica.

As metáforas do sol e da morada estão explicitamente presentes nos poemas estudados e não as enfatizamos, pois nosso propósito era iluminar – para utilizar a imperatriz das metáforas – a ideia da dança como articuladora de sentido poético. Não avançamos, portanto, na relação que por aí se poderia estabelecer entre as metáforas metafísicas e, por meio delas, estipular o âmbito de um diálogo metafórico entre poesia, religião e filosofia. Mas como a poesia mística dialoga com estas duas últimas, é de se perguntar, chegando nesse ponto da reflexão: como pode interagir a metáfora da dança com as metáforas de uso filosófico e religioso na poesia mística? O presente estudo não se colocou inicialmente essa questão, mas, de fato, ela permeia nossa problemática inicial, que é precisamente identificar o elemento comum entre dança e poesia que propicia o êxtase.

O discurso poético, por si só pode ser considerado desestabilizador para o discurso filosófico ou religioso, pois, ao ambientar metáforas religiosas e filosóficas em seu terreno particularmente fecundo e movediço de criação e invenção, evidencia o

¹⁴³ O autor também fala de metáforas dominantes ou de reapropriação. RICOEUR, 2005, PP.444-445.

caráter imaginativo, polissêmico e paradoxal de qualquer imagem, desfazendo o sentido unívoco da argumentação ou verdade que lhe é associada. Isso é o que, em outras palavras, sugere Ricoeur quando afirma que “o discurso poético, enquanto texto e obra, prefigura o distanciamento que o pensamento especulativo leva ao seu mais alto grau de reflexão”.¹⁴⁴ Ou seja, a poesia, por seu caráter aberto, é necessariamente interativa. A metaforicidade da dança incrementa-a por meio da dinâmica de significação corporal não verbal, que é necessariamente viva, no sentido de que depende de um corpo que é vivo, primariamente natureza; nesse sentido a significação ganha vida não só no âmbito imaginativo, mas também no âmbito concreto da corporalidade.

Assim, a metáfora da dança desestabiliza as outras metáforas que se sustentam no universo linguístico, devido à ambiguidade verbal/não verbal que advém da sua metaforicidade. Ao incorporar o processo corporal, o discurso metafórico extrapola a linguagem e se direciona à experiência silenciosa do sentir sensorial, para beirar a ausência de discurso. Pois, em sua dimensão lúdica, somente a dança pode dar corpo e vida reais, e não somente imaginários, a ideias irrealis, reestabelecendo a primazia da imaginação de tal modo que qualquer tentativa de fixar verdades para além da experiência corporal orgânica torna-se insólita e vã. Mas, é claro, estamos falando de uma metáfora específica da tradição poética mística, portanto inserida ainda no âmbito da poesia escrita e cuja contraparte verbal precisa ser acionada para que ela exista.

Nisso reside a genialidade de Rūmī, que usou à máxima potência a metáfora da dança para mobilizar a audiência no jogo poético, conduzindo-a ao silêncio e à contemplação através da ativação plena da presença corporal. O que nunca saberemos é

¹⁴⁴ RICOEUR, 2005, p.482.

se ele encontrou essa fórmula porque, como reza a lenda, recitava enquanto dançava e estava imerso na experiência lúdica com tal profundidade que pôde desvendar seus segredos a esse ponto, ou se foi a almejada totalidade da união entre a dimensão espiritual e a contraparte corporal da atividade poética que o levou à dança. Apenas podemos afirmar que tal descoberta não podia ser mais bem preservada e transmitida do que na própria fórmula poética. E, como é próprio do aspecto lúdico tanto da poesia como da dança burlar as resistências do juízo deliberativo, dá a pensar o quanto essa poesia teria de audaciosa e desafiadora naquele contexto de proibição, uma vez que a audição do poema, por si só, de algum modo produz uma resposta corporal ativada pela metáfora da dança.

Retornemos neste ponto à questão do êxtase, até agora suspensa. Estivemos adotando aqui a teoria do jogo para estipular o âmbito da interação entre dança e poesia. O jogo também é condição propícia à experiência epifânica, por se estabelecer de modo paradoxal entre realidade e ficção e instaurar o campo potencial e intermediário da experiência cultural, como vimos no capítulo II. O êxtase corresponde à experiência lúdica da entrega absoluta ao momento presente, como propôs Camargo, mas tecida a partir de determinadas atitudes diante de um sistema cosmológico de referência. Além disso, parece englobar de algum modo o que Macagno denominou “simbolização das condições existenciais”; o que fica evidente na diferença entre as imagens da dança que Rūmī e Hāfīz apresentam enquanto processos de ‘simbolização’ da existência. Pois, não seria justamente por simbolizarem contextos históricos tão diversos que o apaixonado Rūmī e o malicioso Hāfīz divergem com relação à função cósmica da dança? Esta parece uma rica questão para historiadores, já que a metáfora da dança é sempre uma metáfora do movimento do mundo.

A simbolização se relaciona com a função catártica. Se na dança a catarse consiste numa sobrelevação anímica em direção ao mito e à natureza simultaneamente, na dança mística tal processo é incrementado pela contemplação que produz *insight*, intuição. Mas isso só é possível a partir dos estímulos poéticos, uma vez que a poesia mística é que contém as chaves metafóricas para acionar as dimensões da alma envolvidas nesse tipo sutil de catarse. Logo, não se trata de ‘simbolização’, mas de ‘metaforização’, uma vez que é a metáfora, enquanto processo imaginativo de significação dinâmica e viva, que induz às variações de ânimo que determinam o *hāl*. Se a locução teopática permanece, por seu caráter transcendente, inapreensível, a proposta de uma intersecção entre discursos filosófico, religioso e coreográfico na metáfora persa corrobora a ideia de que o *hāl* consiste num processo sofisticado de metaforização corporal de questões complexas, tais como reflexões existenciais e representações cósmicas.

APÊNDICES

APÊNDICE A: Tabela de transliteração e caracteres fonológicos do persa (padrão IPA)

Grafema	Fonema	Transliteração	Grafema, alofones e outros traços*
ا	/ɑ:/	ā	[v:leɸ] se realiza como [v:], [h], [a], [e], [o], [ɣ], [ʕ]
ب	/b/	b	[be]
پ	/p/	p	[pe]
ت	/t/	t	[te]
ث	/s/	s	[se] se realiza como [s] e [θ]
ج	/dʒ/	j	[dʒjm]
چ	/tʃ/	č	[tʃe]
ح	/h/	ħ	[he] também se realiza faringalizado
خ	/x/	ħ	[xe] também se realiza [x ^w], quando seguido de /u:v:/ assimila-o /u/
د	/d/	d	[dɔ] assimilável ao preceder /s/
ذ	/z/	ḏ	[zɔ] também se realiza como [ḡ]
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	[sɔd] também se realiza como [s]
ض	/z/	ḏ	[zɔd] também se realiza como [ḏ]
ط	/t/	ṭ	[tħ] também se realiza como [t]
ظ	/z/	ẓ	[zħ]
آ	/ʔ/	ʔ	[ʕħin] também se realiza como [a]
اَ اِ اُ	/ɣ/ e /q/	ḡ	[ɣħin]
ف	/f/	f	[fe]
ق	/ɣ/	q	[ɣaf]
ک	/k/	k	[kaf] se realiza como [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	[vāv] se realiza como [v], [u:], [o:] (precedendo CV com /u:/) e ditongo
ه	/h/	h	[he] se realiza como [he] ou [eh]
ی , یِ	/y/	y, ī, ē, ei	[je] se realiza como [j], [i:], [e:] e ditongo
اَ	/a/	a	[a]
اِ	/e/	e	[e] também se realiza com [ə]
اُ	/o/	O	[o] também se realiza como [ɔ]

Transcrição

	1
تو بشکن چنگ ما را یا معلا	هزاران چنگ دیگر هست این جا
2	
چو ما در چنگ عشق اندر فتادیم	چه کم آید بر ما چنگ و سرنا
3	
رباب و چنگ عالم گر بسوزد	بسی چنگی پنهانیست یارا
4	
ترنگ و تنتنش رفته به گردون	اگر چه ناید آن در گوش صما
5	
چراغ و شمع عالم گر بمیرد	چی غم چون سنگ و آهن هست برجا
6	
به روی بحر خاشاکست اغانی	نیاید گوهری بر روی دریا
7	
ولیکن لطف خاشاک از گهر دان	که عکس عکس برق اوست بر ما
8	
اغانی جمله فر عشق اصلیت	برابر نیست فرع و اصل اصلا
9	
دهان بر بند و بگشا روزن دل	از آن ره باش با ارواح گویا

¹⁴⁵ Este poema é o gazal 110 do Dīvān-e Šams-e Tabrīz da seleção e tradução de Eva de Vitray-Meyerovich e Mohammad Mokri em RŪMĪ, 1973, p. 132.

Descrição fonológica

1

/ʃo: mɔ: dar ʃanʔe ʃʃay v:ndar foʃv:di:m ʃe kam v:jad bar mɔ: ʃanʔo: sorna/

2

/to:beʃkan ʃanʔe mɔ: rɔ: v:i:e myalɔ: hazv:rv:n ʃanʔe de:ʔar hast i:n dʒv:/

3

/rabv:bo: ʃanʔe ʃv:lɑm gar besov:zod basi: ʃanʔi: penhv:ni:st jv:rv:/

4

/tarʔgo: taʃtanaʃ raʃta begardu:n v:gar ʃeh najad v:n dar go:ʃe samv:/

5

/ʃerayo: ʃamʃe ʃv:lɑm gar bemi:rad ʃe ʃam ʃu:n saʃgo: v:han hast bar dʒv:/

6

/baro:je bahr xv:ʃv:kast ayv:ni: nai:v:jd gowhare bar ru:je darjv:/

7

/walekʃn lutfe xv:ʃv:k v:z gohar dv:n keh ʃakse barqe u:st bar mɔ:/

8

/ayv:ni: dʒomla far ʃʃawqe v:sli:st barv:bar ni:st farʃ u: v:sl v:slv:/

9

/dahv:n barbaʃd o: begʃv: ru:zan dal v:z v:n reh bv:ʃbv: v:ru v:h go:jv:/

APÊNDICE C – Notícias de minha união contigo? – HĀFIZ¹⁴⁶

Transcrição

	1
مژده وصل تو کو کز سر جان برحیزم	طاير قدسم و از دام جهان برحیزم
2	
به ولیا تو که گر بنده خوشم خوانی	از سر خواجگی کون و مکان برحیزم
3	
یا رب از ابر هدایت برسان بارانی	پیشتر زان که چو گردی ز میان برحیزم
4	
بر سر تربت من با می و مطرب بنشن	تا به بویت ز لحد رقص کنان برحیزم
5	
خیز و بالا بنما یا بت شیرین حرکات	کز سر جان و جهان دست فشان برحیزم
6	
گرچه پیرم تو شبی تنگ در آغوشم کش	تا سحرگه ز کنار تو جوان برحیزم
7	
روز مرگم نفسی مهلت دیدار بده	تا چو حافظ ز سر جان و جهان برحیزم

¹⁴⁶ Este poema é o gāzal 336 do Dīvān-e Hāfīz da compilação e tradução de John Arthur Arberry e Mohammad Qazvini and Qasem Ghani em HĀFIZ, 2005, p. 38 e 343.

Descrição fonológica

1	/muzdej vasle to: ku: kasare dʒɔ:n barhi:zam	tɔ:jere ʏodsam o: ɒ:z dɔ:me dʒahɔ:n barhi:zam/
2	/beh valɔ:je: to: keh ʔar bandeh xu:ʃam xo:ni:	asare xo:dʒeʔije ku:no: makɔ:n barhi:zam/
3	/yɔ: rab ɒ:z ɒ:bɾe hedɔ:yat berasɔ:n bɔ:rɔ:ni:	piʃtare z ɒ:n keh ʃo: ʔardi: ze mi:ɒ:n barhi:zam/
4	/bar sare torbate man bɔ: mejo: motreb beneʃin	tɔ: beh bu:yat zelahad rays konɔ:n barhi:zam/
5	/xi:z o: bɔ:lɔ: benamɔ: yɔ: bote ʃi:ri:n harakɔ:t	kasare dʒ ɒ:n o: dʒahɔ:n dast feʃɔ:n barhi:zam/
6	/ʔartʃe pi:ram to: ʃabi: tanʔ dar ɒ:yu:ʃam keʃ	tɔ: sahareʔah ze kemɔ:re to: dʒavɔ:n barhi:zam/
7	/Ru:ze marʔam nafsi: mohlat di:dɔ:r bedeh	tɔ: ʃo: hɔ:fez ze sare dʒɔ:n o: dʒahɔ:n barhi:zam/

APÊNDICE D – Mariposa torna-te – RŪMĪ¹⁴⁷

Transcrição

1	حیلت رها کن عاشقا دیوانه شو دیوانه شو	واندر دل آتش درآ پروانه شو پروانه شو
2	هم خویش را بیگانه کن هم خانه را ویرانه کن	وآنکه بیا با عاشقان هم خانه شو هم خانه شو
3	رو سینه را چون سینه‌ها هفت آب شو از کینه‌ه	وآنکه شراب عشق را پیمانه شو پیمانه شو
4	گر سوی مستان میروی مستانه شو مستانه شو	باید که جمله جان شوی تا لایق جانان شوی
5	آن گوشوار شاهدان هم صحبت عارض شده	آن گوش و عارض بایدت دردانه شو دردانه شو
6	فانی شو و چون عاشقان افسانه شو افسانه شو	چون جان تو شد در هوا ز افسانه شیرین ما
7	چون قدر مر ارواح را کاشانه شو کاشانه شو	تو لیلہ القبری برو تا لیلہ القدری شوی
8	اندیشه‌ات جایی رود و آنکه تو را آن جا کشد	ز اندیشه بگذر چون قضا پیشانه شو پیشانه شو
9	قفلی بود میل و هوا بنهاده بر دل‌های ما	مفتاح شو مفتاح را دندان‌ه شو دندان‌ه شو
10	کمتر ز چوبی نیستی حنانه شو حنانه شو	بنواخت نور مصطفی آن استن حنانه را
11	دامی و مرغ از تو رمد رو لانه شو رو لانه شو	گوید سلیمان مر تو را بشنو لسان الطیر را
12	ور زلف بگشاید صنم رو شانه شو رو شانه شو	گر چهره بنماید صنم پر شو از او چون آینه
13	تا کی چو فرزین کز روی فرزانه شو فرزانه شو	تا کی دوشاخه چون رخی تا کی چو بیذق کم تکی
14	شکرانه دادی عشق را از تحفه‌ها و مال‌ها	هل مال را خود را بده شکرانه شو شکرانه شو
15	یک مدتی چون جان شدی جانانه شو جانانه شو	یک مدتی ارکان بدی یک مدتی حیوان بدی
16	نطق زبان را ترک کن بی‌چانه شو بی‌چانه شو	ای ناطقه بر بام و در تا کی روی در خانه پر

¹⁴⁷ Este poema é o gāzal 2131 do Dīvān-e Šams-e Tabrīz da tradução de Franklin Lewis em RŪMĪ, 2008, pp. 121-123.

Descrição fonológica

- 1
/hi:lat r̥h̥h̥: qan ɣ̞:ʃɣ̞: di:v̞:neh ʃo: di:v̞:neh ʃo: v̞:ndar del v̞:taʃ dar̞: parv̞:neh ʃo: parv̞:neh ʃo:/
- 2
/ham xɛʃ r̞: bi:ɡ̞:neh kan ham h̞:neh r̞: vi:r̞:neh kan v̞:ngeh bi:v̞:b̞: v̞:ʃʃɣ̞:n ham h̞:neh ʃo: (...)/
- 3
/ru:si:neh r̞: ʃavan si:neh̞: haft̞:b ʃo: v̞:z k:neh̞: v̞:ngeh ʃr̞:b ɣ̞:ʃɣ̞ r̞: pi:m̞:neh ʃo: (...)/
- 4
/b̞:jad ke d̞zam d̞ɣ̞:n ʃu:je t̞: lej̞ɣ̞ d̞ɣ̞:n̞: ʃu:je ɡar su:je mast̞:n mi:ru:je mast̞:neh ʃo: (...)/
- 5
/an ɡu:ʃo:v̞: ʃb̞:h̞d̞:n ham sohb̞et ɣ̞arez ʃadeh an ɡu:ʃ o: ɣ̞arz b̞:jadat dard̞:neh ʃo: dard̞:neh ʃo:/
- 6
/ ʃ̞ovan d̞ɣ̞:n ʃedar hav̞: z̞:v̞:neh ʃi:ri:ne m̞: ʃ̞o:ni: ʃo: o: ʃ̞ovan ɣ̞asɣ̞:n v̞:ʃv̞:neh ʃo: v̞:ʃv̞:neh ʃo:/
- 7
/to: li:leh v̞:lyabri: baru: to: li:leh v̞:lyadr̞je ʃu:je ʃ̞ovan ɣ̞adr̞ mar v̞:ru:v̞:h r̞: k̞:ʃv̞:neh ʃo: (...)/
- 8
/v̞:ndi:ʃeh̞:t d̞ɣ̞ayje rud v̞:geh to: r̞: i: d̞ɣ̞: kaʃad ze v̞:ndi:ʃeh begazar ʃ̞ovan ɣ̞az̞: pi:ʃv̞:neh ʃo:(...)/
- 9
/ɣ̞ofli: bu:d mejl o: hav̞: benh̞:deh bar dalh̞:je m̞: maft v̞:he ʃo: maft v̞:he r̞: dand̞:neh ʃo:(...)/
- 10
/banv̞:hat nu:r mastafi: v̞:n v̞:stan han̞:neh r̞: kamtar ze ʃ̞u:bi: ni:sti: han̞:neh ʃo: han̞:neh ʃo:/
- 11
/ɡo:jad sol:m̞: mar to: r̞: beʃenav las̞:n altire r̞: d̞:mi: o: mary v̞:z to: ramde ru: alb̞:neh ʃo: (...)/
- 12
/gar ʃ̞ah̞ereh benam̞:jd sanam pire ʃo: v̞:z o: ʃ̞ovan i:neh var zelaf begaʃv̞:jd sanam ru: ʃv̞:neh ʃo:(...)/
- 13
/ta:ki: du:ʃv̞:heh ʃ̞u:n rah i: ta:ki: ʃ̞o: bi:zy kam taki: ta:ki: ʃ̞o: farzi:n kez ru:je farzan̞:ʃo: farzan̞:ʃo:/
- 14
/ʃakr̞:neh d̞:di: ɣ̞ʃay r̞: v̞:z tahfeheh̞: o: m̞:l̞h̞: hul m̞:l r̞: hu:d r̞: bedeh ʃakr̞:neh ʃo (...)/
- 15
/jek medati: v̞:r̞k̞:n badi: jek medati: hejv̞:badi: jek medati: ʃ̞ovan d̞ɣ̞:n ʃadi: d̞ɣ̞:n̞:neh ʃo:(...)/
- 16
/v̞:je n̞:tafeh bar b̞: o: dar t̞: ki: ru:je dar h̞:neh pir̞ netay zib̞:n r̞: tarki kan biʃv̞:neh ʃo:(...)/

GLOSSÁRIO: Termos árabes e persas

<i>‘aks</i> : brilho, reflexo.	<i>gardūn</i> : esferas celestiais.
<i>aġānī</i> : canção.	<i>ġazal</i> : poema amoroso curto.
<i>ibhām</i> : insinuação.	<i>gōharē</i> : pérola.
<i>maḏhab</i> : jurisprudência islâmica	<i>gol</i> : rosa
<i>kalāmī</i> : escrito, livro. <i>maḏhab kalāmī</i>	<i>goše</i> : ouvido.
abordagem teológica.	<i>gōyā</i> : conversa.
<i>has</i> : sentimento, energia, espiritual.	<i>gūš</i> : ouvir.
<i>‘aql</i> : intelecto.	<i>ḥāl</i> : estado anímico; êxtase.
<i>āqūšan</i> : abraçar.	<i>ḥanāneh</i> : lugar de oração, árvore.
<i>āruāḥ</i> : espírito.	<i>ḥarakān</i> : revelar.
<i>išāreh</i> : alusão, citação abreviada.	<i>ḥayāl</i> : imaginação criativa.
<i>avāz</i> : improviso vocal, vocalização.	<i>ḥiṭāb</i> : locução.
<i>i‘jāz</i> : abreviação	<i>isti‘āra</i> : empréstimo, transferência de
<i>badī‘</i> : ornamentação.	sentido, metáfora.
<i>barḥīzān</i> : elevar, erguer, saltar.	<i>iṭnāb</i> : amplificação.
<i>barakah</i> : energia vital emanada de Deus.	<i>ka‘bah</i> : cubo, oratório central em Meca.
<i>bāṭin</i> : interno, oculto, implícito.	<i>kašāk</i> : rebentação.
<i>bayt</i> : verso ou estrofe.	<i>konān</i> : fazer (verbo auxiliar).
<i>begardūn</i> : esferas celestiais.	<i>mā</i> : nosso, nossa, nós.
<i>begšān</i> : abrir, liberar.	<i>ma‘ānī</i> : significação, ideias poéticas.
<i>benešin</i> : sentar-se.	<i>mamdūḥ</i> : sacerdote zoroastriano.
<i>būdan</i> : ser/estar/existir.	<i>man</i> : eu
<i>čang</i> : harpa.	<i>maqām</i> : escala musical, microescala.
<i>dandāneh</i> : literalmente dentada.	<i>maqta‘</i> : persuasão, verso de fechamento
<i>dastgāh</i> : escala musical.	<i>ma‘navī</i> : <i>elevado, espiritual</i> .
<i>dīkr</i> : recordação dos nomes de Deus.	<i>masnavī</i> : forma literária do romance
<i>dīvān</i> (<i>persa</i>): registro, poemário. sarau.	épico persa.
<i>ezafe</i> : partícula conectiva não grafada.	<i>maṭla‘</i> : verso de abertura.
<i>ġarad</i> : propósito, intenção poética.	<i>miṭāl</i> : símbolo, forma sensível da ideia.

mu'allā: mestre.
muḍāra'a: similaridade sonora.
Muṣṭafī: o eleito, Maomé.
mutābaqa: antítese.
muḥḍatūn: modernos, inovadores.
nafs: alma.
nāmeḥ: livro, escrito.
nōrūz: ano novo persa que celebra a primavera, de origem zoroastriana.
ō, ū: partícula conjuntiva *e*; pronominal ele, ela, isso.
qaṣīda: poema longo e multitemático com origem na tradição árabe beduína.
qalb: coração físico.
qīblah: a direção de Meca, para onde o muçulmano se volta ao rezar.
radd al-'ajāz: repetição de hemistíquio.
raġs-e gol: dança das rosas.
raqṣ ḥās: dança espiritual, sagrada.
raqṣ: dança.
radīf: sequência, repetição de palavra.
rubā'ī, pl. *rubā'iyāt*: forma poética breve com quatro versos.

rūh: espírito.
samā': audição, cerimônia sufi com dança, canto, música e poesia.
sāqī: copeiro, aquele que serve o vinho.
sāz: improviso instrumental.
šō: seja, deriv. *būdan*; verbo auxiliar.
tadyīl: termos polissêmicos, polissemia.
taḥalluṣ: assinatura do poeta.
taḥyīl: representação imaginativa.
tajnīs: paranomásia.
tamfīl: analogia.
tarṣī': usar palavras com métrica e rima, embutir (pedras preciosas).
tašakkul: forma.
tašbīh: similaridade.
taṣnīf: canção, cantiga.
tawriyah: repetição de palavras.
wāqi'a: acontecimento.
wujūd: união, encontro.
zafnah: dançar, golpear com os pés.
zāhir: externo, revelado, explícito.
ḍarbi: ritmo, composição rítmica.
zorḥāneh: dança marcial iraniana.

BIBLIOGRAFIA

ADONIS. (2008) *Sufismo y surrealismo*. Madrid: Ediciones del Oriente y del Mediterráneo. Tradução de José Miguel Puerta Vílchez.

ADSHEAD-LANDSDALE, J. (1999) *Dancing Texts. Intertextuality in Interpretation*. London: Dance Books.

ALĠAZĀLĪ. (1938) “The explanation of the Wonders of the heart”. Connecticut/ USA: Hartford Seminary Foundation. Tradução de Walter James Skellie.

ALĠAZĀLĪ. (1901) “Emotional religion in Islam as affected by music and singing”, *Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*, London, v. 33, parte I - pp.195-252, parte II - 705-748. Tradução de Duncan Black McDonald.

ALKĪNDĪ. (1975) “De Raddis Stellicis”. In: *Archives d’histoire doctrinale du Moyen Age*, v. 41, Paris: D’Averny e F. Hudry. Traduzido por Robert Zoller.

ARTHUR, G. (1991) “The *samā’* Controversy: Sufi vs. Legalist”, *Studia Islamica*, Paris, n.74, pp. 43-62.

ATTĀR. (1991) *A linguagem dos pássaros*. São Paulo: Attar editorial. Tradução do francês de Álvaro de Souza Machado e Sergio Rizek.

ATTIE FILHO, M. (2011) *Livro da Alma*. São Paulo: Globo.

BENCHEIKH. J. E. (1989) *Poétique arabe précédée de essai sur un discours critique*. Paris: Gallimard.

BERMEJO, J. (2005) “El sufismo primitivo y El origen de la lengua persa moderna”, Madrid. Acessado em 20 de dezembro de 2011. <http://www.lenguapersa.com/Articulos/Sufismo.htm>

BLUM, S. (s/d) “The World of persian music and poetry”, *Muslim Voices: arts and ideas*. Acessado em 03 de novembro de 2011: <http://www.muslimvoicesfestival.org/resources/world-persian-music-and-poetry>

- CAILLOIS, R. (1967) *Les jeux et les hommes*. Paris: Gallimard.
- CAMARGO, G. G. A. (2002) *Sama – etnografia de uma dança sufi*. Florianópolis: Editora Mosaico.
- CASCUDO, C. (1971) *Tradição, Ciência do Povo*. São Paulo: Perspectiva.
- CATON, M.(1988) “Melodic contour in persian music, and its connection to poetic form and meaning”, *Cultural parameters of iranian musical expressions*. California: The Institute of Persian Performing Arts, pp. 15-23.
- CORRIENTE, F. (1980). *Gramatica, metrica y texto del cancionero hispanoárabe de Aban Quuzmán*. Madrid: Instituto Hispano-Árabe de Cultura.
- DEO, A. e KIPARSKY, P. (s/d) “Poetries in Contact: Arabic, Persian, and Urdu.” Acessado em 23 de fevereiro de 2012: <http://www.stanford.edu/~kiparsky/Papers/tartu.pdf>
- DEPONT, O. e COPPOLANI X. (1887) *Les confréries religieuses musulmanes*. Alger. Apud: CAILLOIS, Roger. (1967) *Les jeux et les hommes*. Paris: Gallimard.
- DIB, M. C. (2009) *A diversidade cultural da Síria através da música e da dança*. Tese de Mestrado, Faculdade de Letras, Departamento de Língua, Literatura e Cultura Árabe, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- DURING, J. (2006) “*samā’* soufi aux pratiques chamaniques. Nature et valeur d'une experience”, *Cahiers de Musiques Traditionnelles*, Paris, n. XIX, pp. 79-92.
- ELIADE, M. (1964) *Shamanism: The Archaic Technique of Ecstasy*. New York: Pantheon.
- FARHAT, H. (1990) *The Dastgāh Concept in Persian Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- FARMER, H. G. (1929) *A history of arabian music to the XIII century*. London: Luzac.
- FARZAD, N. (2004) *Modern Persian – teach yourself*. London: Hodder & Stoughton.

FERNANDES, C. (2002) *O corpo em movimento – o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em Artes Cênicas*. São Paulo: Annablume.

FONSECA, A. (2006) “Por uma abordagem sensível do poema”, *Poesia Sempre*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, pp.173-177.

FRIEND, R. (1996) “The Exquisite Art of Persian Classical Dance”, *Habibi*, California, v. 15, n. 2, pp. 6-18.

FRILLEY, G. (1999) *La literatura persa (Persia Sagrada)*. Espanha: Océano/Abraxas.

FUERTES, M. S. (1853) *Música árabe-española, y conexión de la música con la astronomia, medicina y arquitectura*. Barcelona: Don Juan Oliveres, 1853.

GEERTZ, C. (1999) *O saber local. Novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis: Editora Vozes. Tradução de Vera Mello Joscelyne.

GIBB, E.J.W. (1935) “Kitāb al-Badī’”, *Memorial Series*, London: Luzac, n. 10.

GIBBS, R. e WILSON, N. (2007) “Real and Imagined Body Movement Primes Metaphor Comprehension.”, *Cognitive Science*, Santa Cruz: University of California, n. 31, pp. 721–731.

GNOLI, Gherardo. (s/d) “Irán, origen y desarrollo de una idea”, *Lengua Persa*.

Acessado em 20 de julho de 2012:

<http://www.lenguapersa.com/Articulos/iranorigen.htm>

HĀFIẒ. (1944) *Os gazéis*. Rio de Janeiro: José Olympio. Tradução Aurélio Buarque de Holanda Ferreira.

HĀFIẒ, (1974) *The Divan of Hāfiz*. London: Octagon Press. Edição bilíngue persa–inglês com tradução de Wilbeorce Clarke.

HĀFIẒ. (2005) *Poems from the divan of Hafez*. Teerã: Yassavoli Publications. Tradução de John Arthur Arberry e compilação de Mohammad Qazvini and Qasem Ghani.

HĀFIẒ. (1988) *Tongue of the Hidden. Ġazals from the Divan*. Austrália: New Humanity Books. Tradução de Paul Smith.

HAMEEN-ANTTILA, J. (2006) “Nonlinearity in mediaeval arabic and persian poetry”, *Cybertext yearbooks*, Finlândia: University of Jyväskylä. Artigo eletrônico, acessado em 23/02/ 2012: <http://cybertext.hum.jyu.fi/articles/85.pdf>

HANNA, J. L. (1979) *To dance is human*. Chicago: University Chicago Press.

HENNI CHEBRA, D. e POCHE, C. (1996) *Les danses dans le monde arabe*. Paris: L’Harmattan.

HILLMANN, M. (1976) “Unity in the *ġazal* of Hafez.” *Bibliotheca Islamica*, Beirute, Série Studies in Middle Eastern Literatures.

HOBSBAWM, E., RANGER, T.(1997) *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. Tradução Celina Cardim Cavalcante.

HOOSHANG, S. (2007) *Persa para españoles*. Madrid: Ediciones Clásicas, 2007.

HOURANI, A. (1994) *Uma história dos povos árabes*. São Paulo: Cia das Letras.

HUIZINGA, J. (1971) *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva. Tradução de João Paulo Monteiro.

HUIZINGA, J. (1996) *O declínio da Idade Média*. Braga: Editora Ulisseia.

IBN ‘ARABĪ. (1980) *The bezels of wisdom*. New Jersey: Paulist Press. Tradução de Ralph Austin e prefácio de Titus Burckhardt.

IBN TAYMYYA (1991) *Le livre du sama et la danse (kitab al-sama w al-raqs)*, Paris: J. Vris, Études Musulmanes. Tradução de Jean Michot.

JACKSON, A. V. W. (1980) “The Cypress of Kashmar and Zoroaster”. Acessado em 23 de fevereiro de 2012: http://www.caissoas.com/CAIS/Religions/iranian/Zarathushtrian/cypress_zoroaster.htm

JACKSON, A. V. W. (1899) *Zoroaster: the prophet of ancient Iran*. New York: Columbia University Press.

JAKOBSON, R. (1971) “Aspectos linguísticos da tradução”, *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, pp. 63-72.

JĀMĪ (1887) *The Behāristān (Abode of Spring)*. A literal translation from the Persian. England: Kama Shastra Society.

KAHNEMUYIPOUR, A. (2006) *Persian Ezafe Construction: Case, Agreement or something else*. NY: Syracuse University. Acessado em 12 de agosto de 2012: http://www.iranianlinguistics.org/papers/IranConference_2006.pdf

KAROMAT, D. (s/d) *The 12-maqām System and its Similarity with Indian Ragas (according to Indian Manuscripts)*. Acessado em 20 de julho de 2012: http://web.mac.com/wvdm/JIMS/Issue_36-37_files/6_karomat.pdf

KIANN, N. (2000) “Persian Dance and its Forgotten History”. Acessado em 20 de julho de 2012: <http://artira.com/nimakiann/history/history.htm>

KIANN, N. (2000) “The cult of Mithra and the origin of persian dance”. Acessado em 23 de dezembro de 2011: <http://www.artira.com/nimakiann/history/preislamic.html>

LEITE, S. (2007). *O simbolismo dos padrões geométricos da arte islâmica*. Cotia /SP: Ateliê Editorial.

LUCCHESI, M. e TEIXEIRA, F. (2007) *O canto da unidade: Em torno da poética de Rūmī*. Rio de Janeiro: Fissus.

MACAGNO, L. (2007) “Islã, transe e liminaridade”, *Revista de Antropologia, online*, v. 50, n. 1, pp. 85-123.

MACHADO, B. B. (2000) *Sentidos do caleidoscópio: uma leitura da Mística a partir de Muhiyyddîn Ibn 'Arabî*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo.

MEIRELES, C. (2001) *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

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

MICHOT, J. R. (1986) “Cultes, magie et intellection: l’homme et sa corporéité selon Avicenne”, *L’homme et son univers au moyen âge*. Bélgica: Institute Supérieur de Philosophie. VII Congrès International de Philosophie Medieval, 30 out/ 4 set. de 1982, t. XXVI, pp. 220-233.

MICHOT, J. R. (1992) “Des-altération et épiphanie: une lecture avicennienne de la danse mavlevie”. In: *6. Millî Mevlânâ Kongresi*. Konya: Seljuk University, pp. 25-34.

ORTIZ, R. (1985) *Cultura popular: românticos e folcloristas*. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

PACHECO, G. K.(2003) *O discurso coreográfico e suas unidades comunicativas*. Tese de Mestrado. Departamento de Comunicação e Linguagens da Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas da Universidade Tuiuti do Paraná, Paraná.

PRUSINKIEWICZ, P. e LINDENMAYER, A. (1990) *The Algorithmic Beauty of Plants*. New York: Springer-Verlag.

PRITCHETT, F. W. (1993) “Orient Pearls Unstrung: the quest for unity in the ġazal”, *Edebiyât*, New York: Harwood Academic Publisher, v. NS 4, pp. 119-135,

PROCA-CIORTEA, V.; GIURCHESCU, A. (1968) “Quelques aspects théoriques de l’analyse de la danse populaire”, *Langages*, Paris, v. 3, n. 10, pp. 87 – 93.

RICOEUR, P. (2005) *A metáfora viva*. São Paulo: Edições Loyola. Leituras Filosóficas. Tradução de Dion Davi Macedo.

- RIDGEON, L. (2006) "Hostility to Hafez. Kasravi's view of Persian poetry", *Sufi Castigator. Ahmad Kasravi and the Iranian mystical tradition*. London/NY: Routledge
- ROBINSON, F. (2007) *O mundo islâmico – o esplendor de uma fé*. Barcelona: Ediciones Folio. Tradução Fabiana Camargo.
- ROBSON, J. (1938) *Tracts on Listening to Music*. London: Luzac.
- RŪMĪ (2008) *The Quatrains of Rūmī*. Tradução de Ibrahim Gamard e Rawān Farhādī, USA: Sufi Dari Books.
- RŪMĪ (1973) *Odes Mystiques – divan-e-shams-e-tabrizi*. Paris: UNESCO/ Klincksieck. Tradução de Eva de Vitray-Meyerovich e Mohammad Mokri.
- RŪMĪ (2008). *Swallowing the Sun*. Oxford: Oneworld. Tradução de Franklin Lewis.
- SA'DĪ (2000) *O Jardim das Rosas*. São Paulo: Attar Editorial. Tradução de Rosângela Tibúrcio, Beatriz Vieira e Sergio Rizek.
- SACHS, C. (1937) *The evolution to the spectacular dance and the oriental civilizations. World history of the dance*. New York: Vail-ballou Press.
- SHAHBAZI, A. S. (1993) "Dance In Pre-Islamic Iran", *Encyclopedia of Iran*, California: Mazda Publishers, v. VI, f. 6, pp. 640-641.
- SHAY, A. (2002) *Choreographic Politics: State Folk Dance Companies, Representation, and Power*. California: Wesleyan University Press.
- SHAY, A. (1999) *Choreophobia: Solo Improvised Dance in the Iranian World*. Costa Mesa/ California: Mazda Publishers.
- SHARIF, M.M. (s/d) "Fine arts - Music" in: *A history of muslim philosophy*, acessado em 20 de janeiro de 2012: <http://www.muslimphilosophy.com/hmp/LVII-Fifty-seven.pdf>

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

SLEIMAN, M. (2007) *A arte do zajal – Estudo de poética árabe*. Cotia/São Paulo: Ateliê Editorial.

SUTTON, E. (1976). *The persian metres*. Cambridge: Cambridge University Press.

TOSTA, L. T. D (2000). *Uma perspectiva antropológica da epistemologia sufi*, Brasília: UnB, Dissertação de Mestrado, 94 páginas.

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

WENSINCK, A. J. (1940). *Le pensée de Ġazalli*. Paris: Librairie d’Amerique et d’Orient.

WILLIAMS, Drid. (2004) *Ten lectures on theories of the dance*. USA: Paperback.

WINNICOTT, D. W. (1975) *Jeu et réalité – L’espace potentiel*. Paris: Gallimard. Tradução de Claude Monod e J.B. Pontalis.

YOUSSEFI, K. (2009) *An analysis of the translation of metaphors in Hāfiẓ’s selected poems*. Tese de doutorado em Filosofia, Universiti Sains Malaysia, Pulau Pinang/Malasia.

Sites

www.hafizonlove.com

www.persianpaintings.com

www.dar-al-masnavi.org

www.muslimphilosophy.com

www.setar.info

www.gazali.org

www.dancesilkroad.org

www.ibnarabisociety.org

www.silkroaddance.com

ANEXO



Dançarino na postura do cipreste e braços em espiral.

Capa do Dīvān-e Hāfiz, s/ autor, século XVI, Tabrīz.



Copeira serve vinho com gesto da espiral.

Miniatura, Faršičiān, século XX, Isfahan.



Dançarina da corte em pose coreográfica da rosa/fogo.

Miniatura, s/ autor, século XVIII, Teerã.