

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

DANIEL MARTINESCHEN

O LUGAR DA TRADUÇÃO NO *WEST-ÖSTLICHER DIVAN* DE GOETHE

CURITIBA

2016

DANIEL MARTINESCHEN

O LUGAR DA TRADUÇÃO NO *WEST-ÖSTLICHER DIVAN* DE GOETHE

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Letras, no curso de Pós-Graduação em Estudos Literários, Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Dr. Mauricio Mendonça Cardozo

CURITIBA

2016

Catálogo na publicação
Mariluci Zanela – CRB 9/1233
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Martineschen, Daniel

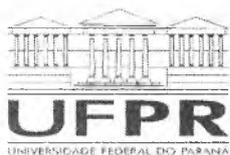
O lugar da tradução no West-Östlicher Divan de Goethe / Daniel Martineschen – Curitiba, 2016.

315 f.

Orientador: Prof. Dr. Mauricio Mendonça Cardozo
Tese (Doutorado em Letras) – Setor de Ciências Humanas da
Universidade Federal do Paraná.

1. Goethe, Johann Wolfgang von, 1749-1832 – Crítica e interpretação. 2. Literatura alemã. 3. Poesia alemã – Tradução e interpretação. I. Título.

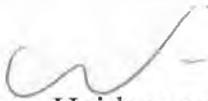
CDD 832.6



Setor de Ciências Humanas
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras
Tel./Fax: +55 41 3360-5102

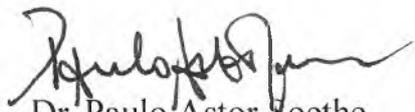
Ata setingentésima quadragésima segunda, referente à sessão pública de defesa de tese para a obtenção do título de doutor a que se submeteu o doutorando **DANIEL MARTINESCHEN**. No dia dezoito de abril de dois mil e dezesseis, às treze horas, na sala 1013, 10.º andar, no Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos da Banca Examinadora, constituída pelos seguintes Professores Doutores: Mauricio Mendonça Cardozo, Presidente, Werner Heidermann, Ruth Bohunovsky, Markus Weininger e Paulo Astor Soethe, designados pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Letras, para a sessão pública de defesa de tese intitulada: “**O LUGAR DA TRADUÇÃO NO WEST-ÖSTLICHER DIVAN DE GOETHE**”, apresentada por **DANIEL MARTINESCHEN**. A sessão teve início com a apresentação oral do doutorando sobre o estudo desenvolvido. Logo após, o senhor presidente dos trabalhos concedeu a palavra a cada um dos examinadores para as suas arguições. Em seguida, o candidato apresentou sua defesa. Na sequência, o Professor Mauricio Mendonça Cardozo retomou a palavra para as considerações finais. Na continuação, a Banca Examinadora, reunida sigilosamente, decidiu pela aprovação do candidato. Em seguida, o senhor Presidente declarou **APROVADO** o candidato, que recebeu o título de **Doutor em Letras**, área de concentração **Estudos Literários**. A versão final da tese deverá ser encaminhada à Coordenação em até 60 dias. Encerrada a sessão, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pela Banca Examinadora e pelo candidato. Feita em Curitiba, no dia dezoito de abril de dois mil e dezesseis.

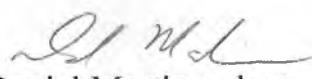

Dr. Mauricio Mendonça Cardozo


Dr. Werner Heidermann


Dr.ª Ruth Bohunovsky


Dr. Markus Weininger


Dr. Paulo Astor Soethe


Daniel Martineschen



Setor de Ciências Humanas
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras
Tel./Fax: +55 41 3360-5102

PARECER

Defesa de tese de doutorado de **DANIEL MARTINESCHEN** para obtenção do título de **Doutor em Letras**.

Os abaixo-assinados Mauricio Mendonça Cardozo, Werner Heidermann, Ruth Bohunovsky, Markus Weininger e Paulo Astor Soethe arguiram, nesta data, o candidato, o qual apresentou a tese: **“O LUGAR DA TRADUÇÃO NO WEST-ÖSTLICHER DIVAN DE GOETHE”**.

Procedida a arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que o candidato está apto ao título de **Doutor em Letras**, conforme especificações abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
Dr. Mauricio Mendonça Cardozo (Presidente)		APROVADO
Dr. Werner Heidermann		APROVADO
Dr. ^a Ruth Bohunovsky		aprovado
Dr Markus Weininger		aprovado
Dr. Paulo Astor Soethe		APROVADO

Curitiba, 18 de abril de 2016.

Prof^a Dr^a Patrícia da Silva Cardoso
Coordenadora

AGRADECIMENTOS

A todo mundo que me faz ser eu. Todas as pessoas que conheço, conheci e conhecerei são *budas*, que me ensinam como ser e como não ser, o que *fazer* e o que *não* fazer. A eles e elas minha eterna gratidão.

À minha família, em especial à minha esposa Rosilda e ao meu filho Lucas, por terem aguentado a minha ausência, sobretudo de espírito, durante a reta final da escrita deste trabalho. E por não terem me deixado desistir. Amo vocês.

À banca de qualificação, Ruth e Paulo, pelos comentários indispensáveis à consolidação deste trabalho.

Ao Mauricio, pela orientação, com todas as distâncias e atropelos.

Aos colegas Yuri e Leonardo, com quem passei meio ano conversando e traduzindo o *Divan*. Os seus poemas estão aqui! A tese também é de vocês!

A todos os colegas tradutores, brasileiros e alemães, com os quais tive o privilégio de discutir minhas traduções de Goethe nas Oficinas de Tradução Vice-Versa de 2012, 2013 e 2014. Esse diálogo rico, babélico e multifacetado me proporcionou *insights* e melhorias em minhas traduções que, sozinho, jamais teria alcançado.

À Lê e à Lu, porque né, primas. Obrigado.

À CAPES pelo auxílio concedido em forma de bolsa de estudos. À nação, portanto.

DEDICATÓRIA

Às Luzes Claras e Róseas da minha vida

Lar é onde fica o coração.

Plínio, o velho

Eu sou melhor que a minha fama
Manuel Bandeira (Schiller (Maria Stuart))

Leia o livro!

Tim Maia

*Anywhere I roam,
Where I lay my head is home.*

Metallica

o ser do livro é a viagem por isso começo pois a viagem é o começo
Haroldo de Campos – *Galáxias*

Um dos gestos da desconstrução consiste, em particular, em não naturalizar, em não assumir que é natural o que não é natural, de não assumir que o que é condicionado pela história, pela técnica, pelas instituições, pela sociedade é natural.

Derrida em *Derrida*

RESUMO

Esta tese discute o lugar da tradução na obra *West-östlicher Divan*, de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), e apresenta seu respectivo projeto de tradução para o português do Brasil. Esse projeto tem como primeiro objetivo suprir uma lacuna na recepção da obra poética de Goethe (o *Divan* é o único livro de poemas publicado pelo poeta como tal), e com isso problematizar a figura de autor clássico que recobre o autor no Brasil, tendo em vista que grande parte da sua obra ainda não foi traduzida para o português. Para investigar a centralidade do *West-östlicher Divan* no pensamento tradutório de Goethe, o trabalho explicita a estreita relação da obra com a tradução ao identificar e analisar, em exemplos textuais, as várias modalidades de tradução e o papel desempenhado por elas na gênese, na estrutura e na poetologia da obra. Nesse movimento, faz-se uma crítica à recepção fragmentária do pensamento tradutório goetheano, lido geralmente sob o signo da “máxima” em coletâneas de textos sobre teoria da tradução. Essa recepção, aliada a um certo isolamento do *Divan* dentro da área de estudos especializada nele (que chamo aqui de “divanística”), contribuiu para que esse livro seja considerado exótico e difícil, uma leitura a que este trabalho se opõe. Assim, este trabalho propõe explorar o caráter *duplo* do *Divan*, um livro que prioriza a convivência de opostos (Ocidente-Oriente, alemão-persa, poesia-prosa etc.) pela via da tradução em vez da separação dos mesmos.

Palavras-chave: Tradução. Poesia. Johann Wolfgang von Goethe. *West-östlicher Divan*.

ZUSAMMENFASSUNG

Diese Arbeit diskutiert die Rolle der Übersetzung in Goethes *West-östlichem Divan* und stellt das Übersetzungsprojekt dieses Werks ins brasilianische Portugiesisch. Erstes Ziel dieses Projekts ist es, einen Beitrag für die Rezeption von Goethes poetischem Werk zu leisten (der *Divan* ist das einzige von Goethe publizierte eigenständige Gedichtband), indem es die Figur des klassischen Autors, die Goethe in Brasilien charakterisiert, in Frage stellt – bisher bleibt ein Großteil seines Werks in Brasilien unübersetzt. Um die Wichtigkeit des *Divans* innerhalb der goetheschen Übersetzungsreflexion zu untersuchen, erläutert diese Arbeit die enge Beziehung dieses Werks mit der Übersetzung, indem anhand von Textbeispielen die verschiedenen Modi der Übersetzung und deren Rolle bei der Entstehung, Struktur und Poetologie des Werkes identifiziert und analysiert werden. In diesem Zusammenhang wird die fragmentarische Rezeption der goetheschen Übersetzungsreflexion analysiert, die normalerweise in der Form von „Maximen“ innerhalb von *Readers* theoretischer Texte über Übersetzung gelesen wird. Diese Rezeption, zusammen mit der Tatsache, dass der *Divan* innerhalb der *Divan-Studien* eingeschlossen bleibt, hat dazu beigetragen, dass dieses Buch als exotisch und schwierig betrachtet wurde. Diese Arbeit setzt sich dieser Lektüre entgegen. So nimmt sich diese Arbeit es vor, den *zweifachen* Charakter des *Divans* zu untersuchen, ein Buch, das mit den Mitteln der Übersetzung das Zusammenleben von Gegensätzen (Orient-Okzident, Deutsch-Persisch, Poesie-Prosa usw.) bevorzugt als deren Trennung.

Schlüsselwörter: Übersetzung. Dichtung. Johann Wolfgang von Goethe. West-östlicher Divan.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Uma interpretação bem-humorada do penúltimo verso do Erlkönig.....	46
Figura 2: Memorial a Goethe e Hafez em Weimar (Wikimedia Commons).....	146
Figura 3: Frontispício e folha de rosto (imagem: Wikipédia).....	228
Figura 4: Folha de Ginkgo biloba.....	231

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Livros do West-östlicher Divan	107
Tabela 2: Projeto poético vs projeto de tradução	253

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
A dimensão crítica do projeto de tradução.....	18
A dimensão prática do projeto de tradução	22
Organização do trabalho.....	27
CAPÍTULO 1. GOETHE.....	31
1.1 Goethe, clássico	35
1.2 Goethe, tradutor.....	39
1.2.1 O <i>Erlkönig</i>	42
1.3 Goethe, pensador da tradução.....	46
1.3.1 Goethe e Schleiermacher	50
1.3.2 O capítulo “Traduções” das “Notas”.....	54
1.3.2.1 O modelo tripartido de traduções do <i>Divan</i>	54
1.3.2.2. Antonella Nicoletti: A tradução como interpretação no <i>West-östlicher Divan</i> de Goethe.....	60
1.3.2.3 A convivência das traduções da <i>Ilíada</i>	61
1.3.2.4 A recepção do capítulo “Traduções”	64
1.3.3 Goethe nos Estudos da Tradução na atualidade	70
1.4 Goethe, o oriental	77
1.5 Goethe e Herder: <i>Weltliteratur</i>	82
CAPÍTULO 2. O WEST-ÖSTLICHER DIVAN	91
2.1 A gênese do <i>Divan</i>	91
2.1.1 Marianne von Willemer	98
2.1.2 A estrutura do <i>West-östlicher Divan</i>	103
2.1.2.1 O divã persa e sua adoção como estrutura no <i>West-östlicher Divan</i>	104
2.1.2.2 Os livros do <i>Divan</i>	106
2.1.2.3 A seção em prosa do <i>Divan</i> : tratamento da ambiguidade	108
2.2 Ecos do <i>West-östlicher Divan</i>	113
2.2.1 Friedrich Rückert	115
2.2.2 Muhammad Iqbal e a “ <i>Mensagem do Oriente</i> ”.....	118
2.2.3 A “divanística” ou os <i>Divan-Studien</i>	120
2.2.4 As traduções do <i>Divan</i>	123
2.2.4.1 Rastros do <i>Divan</i> no Brasil.....	127
2.3 Hafez.....	132
2.3.1 A poesia de Hafez.....	133

2.3.2 O gazel e as formas poéticas árabe-persas	136
2.3.2.1 Recepção de formas poéticas orientais no Brasil	139
2.3.3 O Livro de Hafez no <i>West-östlicher Divan</i>	142
CAPÍTULO 3. QUESTÕES DE TRADUÇÃO NO WEST-ÖSTLICHER DIVAN.....	149
3.1 Escolha da edição base para a tradução	149
3.2 A tradução do título	153
3.2.1 Divan	154
3.2.2 “ <i>West-östlich</i> ”: viagem e paralelismo	155
3.3 As modalidades de tradução no <i>Divã ocidento-oriental</i>	159
3.3.1 Importação de elementos estruturais e formais como tradução	159
3.3.1.1 O divã como forma do livro de poesia	159
3.3.1.2 Formas e elementos poéticos árabe-persas.....	163
<i>Suleikastrophe</i> ou “estrofe de Zuleica”.....	164
<i>Schenkenstrophe</i> ou “estrofe da taverna”	166
3.3.1.3 Títulos de poemas e vocabulário.....	166
3.3.1.4 Poemas traduzidos	170
3.3.2 Tradução/importação de temas e imagens	176
3.3.2.1 Os Barmecidas no <i>Divã</i>	176
3.3.2.2 Talismãs e o oráculo do livro	179
3.3.2.3 Os pares amorosos da poesia oriental	184
3.3.2.5 O pó sob os pés do(a) amado(a).....	187
3.3.2.6 A tradução do poema vingativo de Taabbata Sharran no capítulo “Árabes”.....	193
3.3.3 Importação de elementos da poesia de Hafez.....	198
3.3.3.1 O amor	200
3.3.3.2 Contemplações.....	202
3.3.3.3 O vinho.....	204
3.3.3.4 A religiosidade	206
3.3.4 Tradução como “motor poético”.....	212
3.3.4.1 “... <i>Wasser wird sich ballen</i> ”: a mão criadora do poeta.....	213
3.3.4.2 “ <i>stirb und werde</i> ”: os <i>topoi</i> da borboleta e da vela como metáfora do amor e da tradução	220
3.4 O caráter duplo do <i>Divã</i>	226
3.4.1 <i>West-östlicher Divan</i> : Ciclo ou coletânea?.....	234
3.4.2 O dialogismo no <i>Divã ocidento-oriental</i>	239
3.5 A indissociabilidade entre o <i>Divã</i> e a tradução	241
À GUIA DE CONCLUSÃO	245
REFERÊNCIAS	255

ANEXO I: DIVÃ OCIDENTO-ORIENTAL DE GOETHE	272
Moganni Nameh – Livro do cantor	272
Hafis Nameh – Livro de Hafez	282
Ushk Nameh – Livro do amor.....	285
Tefkir Nameh – Livro das contemplações	286
Rendji Nameh – Livro do mau-humor.....	287
Hikmet Nameh – Livro dos provérbios.....	288
Timur Nameh – Livro de Timur	289
Suleika Nameh – Livro de Zuleica.....	290
Saki Nameh – Livro da Taverna	293
Mathal-Nameh – Livro das Parábolas	294
Parsi Nameh – Livro do Parsi.....	294
Chuld Nameh – Livro do Paraíso	295
Notas e reflexões para melhor compreensão do <i>Divã ocidento-oriental</i>	297
Introdução	297
Hebreus	298
Árabes.....	299
Transição	303
Antigos persas.....	303
O Regimento	305
História.....	306
Maomé.....	308
Alerta.....	308
Von Hammer	308
Traduções	310
Fecho final!.....	312

INTRODUÇÃO

Talismãs no livro quero diluir
 Pra que tudo pese o mesmo.
 Crente, espeta a agulha a esmo:
 A palavra boa irás fruir.¹
Goethe – Livro dos Provérbios

Neste trabalho discuto² o lugar da tradução no *West-östlicher Divan* de Goethe.

Por que “Goethe”? Porque deste escritor, que é um clássico inequívoco e incontornável, ainda há muito pouco traduzido no Brasil em relação ao que o autor produziu – além das edições já esgotadas, há apenas uma coletânea de seus poemas traduzidos circulando atualmente (GOETHE, 2005a) –, e porque neste trabalho quero destacar uma faceta que, apesar de muito citada ao longo do século XX e apesar da contribuição de alguns trabalhos recentes, ainda é pouco estudada: a do pensador da tradução. Goethe não escreveu longos tratados sobre o assunto, mas durante toda sua vida se envolveu com a tradução, na forma de máximas, reflexões, críticas, comentários – e na prática de tradução. Se sua reflexão tradutória está espalhada em sua obra – à diferença de outros pensadores contemporâneos seus –, isso não quer dizer que ela não possa ser relevante para os dias de hoje. Se o pensamento científico de Goethe tem sido recuperado por estudiosos (como Werner Heisenberg, Carl Weizsäcker, Fritjof Capra e outros, como explora Magali Moura em sua tese de 2006, *A poiesis orgânica de Goethe*) como uma alternativa ao modelo cartesiano de ciência que tem falhado em contemplar os problemas sistêmicos do nosso mundo, talvez o pensamento tradutório de Goethe também possa ser recuperado, como um contrapeso à dicotomia estrangeirização-

¹ Ao longo de toda a tese mencionarei trechos da tradução do *Divan*, para que sua poesia traduzida permeie a discussão, assim como a tradução permeia essa mesma poesia.

² A opção pela primeira pessoa do singular no texto salienta que este texto é o relato de uma experiência: a da tradução do *Divan* para o português, que só pode ser descrita a partir do indivíduo que passou por ela. A experiência da passagem pela tradução, como veremos no trabalho, também é fundadora do *West-östlicher Divan*, como obra que responde a uma “aparição”, à prova do estrangeiro (persa) pela qual Goethe passou.

domesticação que se consolidou quase como axiomática desde a palestra de Friedrich Schleiermacher (1768-1834) e influenciou pensadores modernos de peso como Antoine Berman (1942-1991) e Lawrence Venuti (1953-).

A contribuição de Goethe como tradutor tem seu lugar na história da tradução, ainda que seja modesta e, em alguns casos, controversa sob um ponto de vista autoral moderno.³ Igualmente sua reflexão sobre a tradução, como atestam inúmeros *readers* e compêndios de história do pensamento sobre a tradução.⁴ Contudo, esse *lugar* parece ser tão somente um lugar de honra, dado que suas reflexões costumam ser lidas descoladas de seu contexto original – como máximas ou “frases feitas” que podem ser (re)citadas *ad infinitum*. Assim, Hans-Joachim Störig citou em seu livro *Das Problem des Übersetzens* “Três trechos sobre tradução” de Goethe (STÖRIG, 1963, p. 34-7), além de três epígrafes do poeta, e desde então se leem esses “três trechos” sem seus entornos históricos e textuais, o que faz com que soem contraditórios e confusos – discuto essa relação na seção “Goethe, pensador da tradução” adiante. Um desses trechos é a famosa classificação tríplice de tradução⁵ proposta por Goethe no capítulo “Traduções” da seção de “Notas e tratados para melhor compreensão do *Divã ocidento-oriental*”.⁶ Gostaria de demonstrar adiante – com o auxílio da filologia goetheana e do campo de estudos do *Divan*, a “divanística” – que essa concepção ainda pode ter aplicação nos dias de hoje, não como *prescrição* de regras de como bem traduzir, mas como *descrição*, por meio de um modelo cíclico e gradual, de uma operação que nunca termina enquanto as literaturas se mantiverem em contato: a da aproximação entre o próprio e o outro via tradução.

Por que o *West-östlicher Divan*? Primeiramente, porque este livro ainda não tem tradução integral para o português do Brasil, e este é o primeiro objetivo da tese: traduzir o *Divan*.⁷ Em segundo lugar, porque este é o único livro de poemas como tal publicado

³ Refiro-me ao diálogo filosófico *O sobrinho de Rameau* (em francês, *Le Neveu de Rameau*) do enciclopedista Diderot, cuja tradução Goethe publicou em 1805 a partir de uma cópia clandestina do manuscrito original, e que foi inclusive retraduzida ao francês e publicada como “original”. Posteriormente os manuscritos de Diderot seriam editados e a suposta contrafação resolvida. Cf. a história desse texto no estudo de Rudolf SCHLÖSSER (2011 [1900]).

⁴ Citemos aqui a título de exemplo STÖRIG (1963), LEFEVERE (1992), WEISSBOORT & EYSTEINSSON (2006), HEIDERMAN (2010).

⁵ Resumidamente: tradução “prosaica”, tradução “parodística” e tradução “última e superior” - veremos adiante as leituras dessa classificação e suas implicações.

⁶ Apenas para facilitar a referência à seção em prosa, chamo-a apenas de “Notas”, e indico entre aspas o capítulo específico (p. ex. “Traduções”). Esse título, porém, influenciou decisivamente a recepção do *Divan*.

⁷ Esta tradução tem previsão de publicação pela editora Estação Liberdade, em meados de 2016. Se essa publicação não terá a exposição detalhada das profundidades filológicas a que a pesquisa me fez mergulhar, esta tese é o local para contê-las.

por Goethe. A maior parte de sua poesia se encontra esparsa em cartas, romances, reflexões científicas, revistas, nas edições de suas obras completas organizadas por ele mesmo ainda em vida ou por outros editores.⁸

O *West-östlicher Divan* – um livro surgido a partir da intensa interação de Goethe com a poesia do Oriente, concentrada na figura do poeta persa Hafez – foi impulsionado pela tradução. Em 1814, Goethe recebeu de presente de seu editor Cotta os dois recém-publicados volumes da tradução do *Divan* do poeta persa Hafez levada a cabo pelo orientalista austríaco Joseph von Hammer-Purgstall, e na viagem que iniciara rumo a uma estação termal próxima a Weimar leu avidamente essa tradução. Durante a viagem (tanto às termas quanto ao Oriente de Hafez), surgiram já alguns poemas, e posteriormente Goethe afirmaria: “O efeito foi vivo demais, a tradução alemã estava ali, e portanto me senti obrigado a dar a minha própria contribuição”⁹.¹⁰ A “contribuição” de que Goethe fala é a escrita de uma obra que desse testemunho da sua relação com o Oriente, e isto também pode ser entendido, num sentido mais amplo, como um ato de tradução: o surgimento, no seio de uma literatura, de uma obra que acomoda uma outra literatura.

Partindo da constatação de que o modo de produção do *Divan* é marcado por um tipo de relação com a obra de outro autor (o persa Hafez) que guarda uma série de semelhanças com o tipo de relação fundamental no modo de escrita de uma tradução, quero discutir o *Divan* como um todo enquanto obra marcada e *atravessada* pela tradução em diversas formas e níveis. Já mencionei o impulso inicial de escrita do *Divan*; outros momentos são identificáveis – apropriações, traduções poetizantes, poemas que remetem ironicamente a poemas do próprio Goethe –, tanto na seção de poesia quanto na seção em prosa. Enquanto uma obra marcada pela tradução e pela interação com a literatura persa, o *Divan* exerceu grande influência na recepção da literatura oriental no Ocidente e na consolidação do (então incipiente) campo de estudos da Orientalística.

⁸ Para um levantamento das edições não autorizadas das obras de Goethe e da história das primeiras edições organizadas por ele, cf. HECK (1949)

⁹ *Die Einwirkung war zu lebhaft, die deutsche Uebersetzung lag vor und ich mußte also hier Veranlassung finden zu eigener Theilnahme.*

¹⁰ Todas as traduções de textos em alemão, salvo indicação em contrário, são minhas. A edição adotada como principal (Deutscher Klassiker Verlag) contém comentários do organizador Hendrik Birus, além dos textos de Goethe (o *Divan*, cartas, entradas de diário etc.). Adotarei a abreviatura “DKV” para a edição utilizada, acrescida da paginação (sequencial nos dois volumes) e, quando isso não estiver claro no texto, o autor do texto citado (Goethe, Birus). Outras edições serão citadas segundo as normas.

Por que “tradução”¹¹? Porque o gesto de traduzir uma obra como o *West-östlicher Divan* permite desnudar o complexo de relações que ele coloca em movimento, tanto intra- quanto interliterárias. Pois se a tradução puder ser vista como uma ferramenta de importação de obras, formas e temas de uma literatura para outra, também podemos considerar a produtividade que essa importação tem quando se consolida dentro dos limites da literatura receptora. Ou seja, quero explorar aqui o impacto que o *Divan* de Goethe exerceu dentro da literatura alemã quando apresentou, de uma maneira muito própria sua – à diferença do que a erudição orientalista da época estava realizando – a poesia de Hafez e a tradição poética do Oriente Médio à intelectualidade alemã. O *Divan* de Goethe estimulou o trabalho de outros poetas como Friedrich Rückert e August von Platen, que incorporaram em suas obras formas da poesia persa, além de contribuírem como tradutores da poesia do Oriente Médio. Por outro lado, porém, a “sombra” de Goethe também pode ter obscurecido a obra destes e de outros autores que, de maneira mais sistemática, longa e consistente, trabalharam para a intensificação do diálogo literário Oriente-Occidente.

A tradução, portanto, é também opção metodológica. Pois se a tradução de uma obra qualquer demanda trabalho de pesquisa e justificativa de escolhas adotadas, no caso do *Divan* ela abre um espaço de discussão de muitas questões que, talvez, passassem despercebidas ou fossem consideradas óbvias numa perspectiva que não considerasse essa obra enquanto objeto de tradução. Por exemplo, ao se discutir a tradução de seu título, surge o problema da recepção prévia da obra e das traduções desse título em textos que se refiram à obra, o que permite dar relevo à gênese da obra (com os títulos intermediários e seus significados na história da obra) e, assim, abrir ao tradutor o espaço para justificativa crítica da opção adotada. Além das justificativas micrológicas das escolhas tradutórias, expor o projeto de tradução do *West-östlicher Divan* permite explorar a profundidade de suas referências e fontes, ao mesmo tempo em

¹¹ Naturalmente limito-me neste trabalho à tradução literária, não porque ela seja mais complexa ou mais difícil de ser realizada do que a tradução técnica ou jurídica, mas, primeiro, porque estou traduzindo uma obra literária; e, segundo, porque o foco do interesse aqui é a interação entre literaturas, a passagem que ela abre para que elementos se imiscuem de uma literatura a outra, em ambos os sentidos. Pois se a cultura de chegada é mais obviamente transformada pela tradução de uma obra, a cultura de partida também sofre uma modificação, e essa obra não é apenas “mais uma” dentro do seu sistema literário, mas se torna um “original”, e quando a notícia das traduções retorna à cultura de origem, acontece de essa cultura se tornar consciente dessa relação, e a obra não faz mais parte do seu círculo fechado, mas intersecciona-se, ainda que em parte, com o grande conjunto das obras da *Weltliteratur*. Este comentário não é ingênuo de omitir a dimensão financeira e mercadológica da tradução e da circulação da literatura (com “L” maiúsculo um produto da modernidade e dependente direta da evolução do mercado editorial), mas essa questão não será meu foco aqui – ainda que nunca a perca de vista.

que permite relativizar o peso de certas análises e tendências de leitura da obra goetheana. Compõe um pano de fundo reflexivo, aqui, portanto, a noção de *projeto de tradução* vislumbrada por Berman principalmente em seu livro *Por une critique des traductions: John Donne* (Berman, 1995). A leitura que faço dessa noção – procurando compasso com CARDOZO (2006, 2007b, 2009b) – leva em conta a “dimensão crítica” que funda o ato tradutório, num viés que entende todo texto traduzido como o “resultado de uma *prática de ordem crítica*, que equaciona diferenças culturais, literárias, ideológicas” (CARDOZO, 2009b, p. 112, grifos no original).

O projeto aqui proposto não se pauta centralmente pelo status de clássico atribuído a Goethe, que pode mais colocar obstáculos do que ensejos à recepção de sua obra. Se há algo que uma tradução pode – e, ousado dizer aqui: *deve* – fazer a um autor, é rejuvenescê-lo, colocar em questão o lugar em que ele foi colocado, e problematizar a sua recepção – no caso do *Divan*, tanto da poesia quanto da reflexão tradutória ali presente.¹² Levantar o problema da recepção é o papel de toda tradução (seja a primeira tradução ou uma retradução), para acrescentar um novo ponto de vista no complexo movimento de aproximação em direção à obra estrangeira. No caso do *Divan*, avaliamos o fluxo pelo qual se deu a recepção da poesia persa na época de Goethe, e especulamos como pode ser influenciado esse fluxo com relação ao Brasil.

Como desenvolverei ao longo do capítulo 3, quero compreender o *West-östlicher Divan* como a resposta literária (um livro: algo palpável) à relação que Goethe estabeleceu com a poesia oriental (algo “líquido”, como veremos adiante ao falarmos da imagem da “água que se boleia”). A maneira com que se deu essa resposta – em mais de uma década de trabalho, de 1814 a 1827 – foi atravessada em muitos momentos pela tradução, e é o *lugar* da tradução dentro do *Divan* que será discutido neste trabalho. “Lugar” aqui podemos entender tanto como “localização espacial” (os locais onde se flagra claramente a atividade ou a reflexão teórica sobre tradução), mas também como “elemento constitutivo” – seja como *moto* inicial, seja como ferramenta de importação, seja como “motor poético”, isto é, como mecanismo da própria criação poética. Nesse

¹² Um exemplo de trabalho de tradução que se opõe diametralmente a uma prática embalsamadora é a antologia *Heine, hein? – poeta dos contrários* (VALLIAS, 2011), na qual André Vallias seleciona e traduz a poesia de Heinrich Heine com uma aposta na vivacidade, na velocidade e na leveza do verso, procurando trazê-lo para o presente e reforçar a força irreverente da poesia do autor. Heine não é Goethe: enquanto o primeiro era o grande anti-goetheano anti-romântico, o segundo é o clássico “gênio universal”, “príncipe dos poetas” da literatura alemã. Não é possível comparar a reverência que se faz e fez a um e a outro poeta, mas é possível modificá-la.

sentido, “lugar” também se refere à “importância” da tradução para o *West-östlicher Divan* – algo já atestado por muitos estudiosos, mas que ainda parece ser uma questão pouco explorada nos Estudos da Tradução, área que em geral ainda contempla a relação de Goethe com a tradução como algo permanente e fundamental, mas de pouca contribuição para a constituição de um corpo teórico desse campo.

Situação parecida ocorre com o pensamento tradutório de Johann Gottfried Herder (1744-1803), pensador, filósofo e tradutor prussiano que exerceu forte influência na formação de Goethe a partir da convivência que tiveram em Estrasburgo na década de 1770 e em decorrência dos movimentos literários de que fizeram parte: o *Sturm und Drang* e o Classicismo de Weimar. Nos últimos anos tem havido muitos estudos recuperando a reflexão de Herder, após um longo tempo de esquecimento devido, talvez, ao modo pouco formalizado e formatado (segundo os padrões acadêmicos atuais) com que abordou tantos assuntos relativos à religião, literatura, história, didática e tradução. A influência da reflexão de Herder sobre o pensamento de Goethe – sobre tradução e sobre literatura mundial – será abordada aqui sobretudo nos momentos em que se permitirem flagrar constatações deste último que remetam ao pensamento do primeiro. Mais do que colegas ou mestre e aluno, Herder e Goethe são participantes de uma tradição que reconhece na tradução uma ferramenta fundamental na educação e na formação da língua e da nação, e que tem como *télos* a internacionalização de todas as literaturas.

A dimensão crítica do projeto de tradução

Neste trabalho de tradução, apóio-me na noção de *projeto de tradução* delineada no livro *Pour une critique des traductions: John Donne* de Antoine BERMAN (1995), como recuperada por Mauricio CARDOZO (2009b). Nesse livro, Berman está preocupado em encontrar um espaço de reflexão sobre a tradução que transcenda o “jogo de sete erros”, a “concepção mimética, segundo a qual o único horizonte possível da tradução seria o de *tornar-se o próprio original*” (BERMAN, 1995 *apud* CARDOZO, 2009b, p. 109). Subscrevo aqui à leitura que Mauricio Cardozo faz da noção de projeto de tradução, em especial levando em conta o aspecto crítico que fundamenta essa noção, para entendê-la como “arquitetura crítica de uma realização concreta da prática de tradução” (*idem*, p. 106). Ou

seja, nesta tese procuro prestar contas do percurso crítico que engendra a tradução do *West-östlicher Divan*, expor os porquês da minha tradução.

No seu artigo, Cardozo gradualmente recupera a reflexão de Berman para avaliar o modo pelo qual essa reflexão pode abrir um espaço ético e dialógico para a crítica da tradução. O autor procura conectar a reflexão de Berman com a sua noção de “tradução como *poiesis* da relação”¹³ – uma noção que permite “entender a prática de tradução como um *modo de relacionar*, de construir uma relação, de pôr em relação e, portanto, também como um *modo de equacionar* uma determinada relação” (*idem*, p. 106). Segundo o autor, a concepção de relação que deveríamos colocar em questão ao trabalharmos de maneira ética com a tradução é aquela “pautada pelo princípio máximo da equivalência entre original e tradução – uma relação marcada pelo signo da totalidade, da completude” (*idem*, p. 106). Pois esse tipo de relação determina um único modo de contemplar uma tradução, seja a de outrem, seja aquela que estamos prestes a realizar: como um texto *equivalente* ao original. Assumir essa perspectiva cria sempre um objetivo inalcançável, e assim a tradução está sempre na posição *ancilar*, ou seja, é um texto segundo, suspeito, *menor*.

A tradução, na verdade, é uma “atividade de ordem crítica” (*idem*, p. 103), e Cardozo fundamenta esse entendimento a partir da atividade crítica de poetas-tradutores e pensadores como Friedrich Schlegel, Ezra Pound, Haroldo de Campos, Antoine Berman e Lawrence Venuti, para os quais a tradução sempre esteve ligada a uma atividade de crítica da obra literária. Ao recuperar a reflexão desses pensadores, Cardozo lembra que a noção de projeto de tradução não é novidade, pois, com maior ou menor frequência, “é comum encontrarmos em textos críticos e teóricos, bem como em paratextos (...) uma preocupação com o delineamento de uma diretriz crítica para a prática de tradução” (*idem*, p. 111). Assim, a ideia de *projeto de tradução*, segundo Cardozo, abre o “espaço da crítica de tradução literária” (*idem*, p. 112) e, com isso, permite vislumbrar a tradução a partir de dois vieses: a “perspectiva crítico-literária” (p. 113-14) e a “perspectiva crítico-tradutória” (p. 114-15).

A “perspectiva crítico-literária”, para Cardozo, tem como foco “a delimitação crítica do espaço de ação do tradutor” (*idem*, p. 113); em outras palavras, envolve a definição do horizonte crítico de análise da obra. É o que faço nesta seção, ao explicitar os objetivos

¹³ Noção desenvolvida em outros trabalhos, citados nesse artigo, como CARDOZO (2007a; 2009a).

do trabalho, indissociáveis que são do horizonte crítico que fundamenta a tradução. A “perspectiva crítico-tradutória”, por sua vez, tem lugar na próxima seção.

Entendo aqui que a prosa do *Divan* – as “Notas e tratados para melhor compreensão” –, por ter sido escrita justamente como complemento aos poemas, permeia a discussão sobre tradução desta tese e surge onde é necessária. Como essas “Notas” não são notas no sentido bibliográfico moderno do termo – conectadas por meio de um sistema unívoco de referências normatizado –, a explicação que elas proporcionam ocorre dentro de um certo contexto, e me pareceu coerente invocá-las sempre que esse contexto as evocasse. Essa perspectiva procura se alinhar com a exortação do próprio Goethe, expressa na “Introdução” das “Notas”:

Contudo, a compreensão pode ser impedida por diversas palavras estrangeiras inevitáveis, que são obscuras porque se referem a certos objetos, a crenças, opiniões, usos, fábulas e costumes. Esclarecer essas palavras considerou-se a próxima obrigação, e foram tomadas em conta as exigências advindas de perguntas e objeções de ouvintes e leitores alemães. Um índice em anexo indica as páginas onde há passagens obscuras, e também onde estas são explicadas. Essa explicação, contudo, se dá dentro de um certo contexto, de maneira que não surjam notas esparsas, mas sim um texto autônomo que, ainda que manipulado somente de maneira superficial e frouxamente conectado, garanta ao leitor uma visão geral e explicações (DKV, p. 139).¹⁴

A tradução aqui proposta inclui ambas as partes do *Divan*, poesia e prosa, pois quero demonstrar nesta tese que ambas são indissociáveis. Se o comentário de Goethe citado acima (e o restante das próprias “Notas”) afirmam essa necessidade de leitura conjunta já de antemão, acredito que uma tradução que se empenhe em ser relevante deva incluir as duas partes, sem cortes. Como explorarei adiante, a seção de “Notas” teve um destino, causado em parte pelo próprio Goethe, que a separou da unidade inicial do *Divan* e teve fortes implicações para sua recepção. Apesar de se destinarem à explicação e ao esclarecimento dos poemas e das fontes consultadas por Goethe, elas não impediram que o *Divan* se tornasse “um livro sob sete selos” (BIRUS, 1992, p. 107): um livro singular na obra de Goethe, desconhecido pelo grande público, e que se encontra

¹⁴ *Das Verständnis jedoch wird durch manche nicht zu vermeidende fremde Worte gehindert, die deshalb dunkel sind, weil sie sich auf bestimmte Gegenstände beziehen, auf Glauben, Meinungen, Herkommen, Fabeln und Sitten. Diese zu erklären, hielt man für die nächste Pflicht und hat dabei das Bedürfnis berücksichtigt, das aus Fragen und Einwendungen deutscher Hörender und Lesender hervorging. Ein angefügtes Register bezeichnet die Seite, wo dunkle Stellen vorkommen und auch, wo sie erklärt werden. Dieses Erklären aber geschieht in einem gewissen Zusammenhange, damit nicht abgerissene Noten, sondern ein selbständiger Text erscheine, der, obgleich nur flüchtig behandelt und lose verknüpft, dem Lesenden jedoch Übersicht und Erläuterung gewähre.*

encerrado num campo de estudos acadêmico do qual não se pode prescindir para a leitura da obra.

Mesmo contribuindo para a “divanística”, este trabalho não pretende oferecer uma edição comentada e filologicamente detalhada (como a da Deutscher Klassiker Verlag), por duas razões: por um lado, o *Divan* já possui um corpo de “Notas e tratados para melhor compreensão” idealizadas pelo próprio Goethe e que complementam a leitura dos poemas, mas que são suprimidas em edições de baixo custo e na maioria das traduções.¹⁵ Por outro lado, uma edição filologicamente inspirada corre o risco de manter o *Divan* isolado dentro da “divanística” e sustentar o caráter “exótico” e de obra difícil que prejudica grandemente uma recepção mais ampla.¹⁶ Ela propõe disponibilizar o *Divan* aos leitores de língua portuguesa na sua integralidade, com as “Notas” (cuja intenção inicial era explicar ao leitor a poesia do *Divan* e sua relação com o Oriente) e um glossário curto de termos que não se esclareçam dentro da própria obra.¹⁷ Por fim, o presente trabalho objetiva também fornecer subsídios para uma reequalização do status da reflexão tradutória goetheana e viabilizar o acesso a obras de referência da “divanística” que podem ser de grande ajuda para essa reequalização.¹⁸

O movimento de questionar o estatuto de autor clássico de Goethe, de analisar a gênese e a recepção do *Divan*, e de reposicionar o pensamento tradutório goetheano nos Estudos da Tradução, portanto, objetiva “não naturalizar aquilo que não é natural”¹⁹, ou seja, não assumir como óbvias coisas que são na verdade construções. Assim, o gesto

¹⁵ Tratarei adiante dos efeitos dessa supressão para a recepção do *Divan* em geral, sobretudo no que diz respeito ao pensamento goetheano sobre tradução.

¹⁶ A contribuição da filologia de maneira alguma está sendo menosprezada aqui. Subscrovo ao comentário de Antoine Berman à tendência filológica da retradução moderna, que diz que, ao se procurar reencontrar o acesso às obras retraduzidas (Berman trata da literatura clássica greco-latina), “trata-se de explorar as aquisições positivas desta disciplina para oferecer versões com sentido de ‘exatidão’ mais profundo, mais rigoroso, mais conforme às obras e a suas relações com as línguas do que as traduções filológicas” (BERMAN, 2013, p. 163-4). Esse movimento trata de “reinstaurar uma *tradição* interrompida” (*ibidem*, grifo do autor), ou seja, procura diminuir a ruptura histórica causada por traduções etnocêntricas e adaptadoras, que teriam obstruído o acesso à obra original. No caso do *Divan* de Goethe, a “ruptura” não foi causada por traduções etnocêntricas, mas pela ausência de uma tradução integral e por um modo de leitura que privilegia a noção de exotismo e dificuldade, cominada com uma certa “sombra” lançada pela figura do grande poeta alemão.

¹⁷ A exemplo da edição organizada por H.-J. Weitz (GOETHE, 2012) ou da edição de estudos (*Studienausgabe*) organizada por Michael Knaupp (GOETHE, 1999a).

¹⁸ Por exemplo, a obra de Katharina Mommsen (escrita sobretudo em alemão), ainda que seja a mais traduzida dentro da “divanística”, permanece oculta nessa subárea dos Estudos Goetheanos. Por exemplo, para o inglês foi traduzido apenas o livro *Goethe und die arabische Welt*. Por outro lado, a recepção em língua árabe de Mommsen é muito mais intensa.

¹⁹ Trecho intitulado “Derrida defining deconstruction” no documentário *Derrida* (DICK & ZIERING, 2002), tradução minha da legenda inglesa.

desconstrutivo – no sentido de crítica feita “a quente”, durante a feitura do trabalho –, é fundamental para esta tese e esta tradução, em especial por esta última almejar ser *relevante* – isto é, desejar, além de “ao mesmo tempo reforçar, elevar e redimir o original”²⁰, “dar relevo” (tateabilidade, acessibilidade) à reflexão tradutória de Goethe e, assim, “aliviar-lhe” o ostracismo e o desconhecimento.

A dimensão prática do projeto de tradução

Em decorrência do escopo crítico delineado acima, gostaria aqui de delimitar o aspecto *prático* da minha tradução, no que tange sobretudo a opções formais na tradução da poesia e, também, na forma de apresentação deste trabalho. Retomando o trabalho de Mauricio Cardozo discutido acima, abro espaço para a “perspectiva crítico-tradutória” (CARDOZO, 2009b, p. 114) do meu projeto de tradução, ao estabelecer os limites (e as liberdades) do trabalho de tradução.

A adoção dessa perspectiva justifica certas escolhas de normalização deste trabalho, sobretudo no que tange à citação do texto de Goethe. Na nota 1 deste trabalho (p. 14, acima), menciono que espalharei traduções de poemas em todo o trabalho, de modo a, por um lado, enfatizar a presença da tradução na poesia do *Divan* (este é um trabalho sobre tradução) e, por outro, possibilitar ao leitor um momento de crítica do meu trabalho de tradução, que encontra realização no meio do movimento de crítica da obra. Assim, por exemplo, ao falar de Hafez na seção 2.3, apresento um excerto do *Livro de Hafez do Divan*, com uma série de poemas traduzidos pareados com sua versão original. Assim, citarei o texto traduzido à medida que a análise da obra, do autor ou das questões de tradução da obra exigirem, num movimento de “crítica a quente” (ou “crítica ao vivo”, nos dizeres de Haroldo de Campos (2006)).

Assumo aqui, então, o modo *prospectivo* de delineamento do projeto de tradução, a exemplo do que faz Álvaro Faleiros em sua tese de doutoramento intitulada *Tradução e significância nos Caligramas de Apollinaire: o espaço gráfico, o metro e a textura fônica* (FALEIROS, 2003 *apud* CARDOZO, *op. cit.*, p. 114).²¹ Faleiros faz uma longa recuperação

²⁰ DERRIDA, 2000, p. 13-14.

²¹ FALEIROS, Álvaro. *Tradução e significância nos Caligramas de Apollinaire: o espaço gráfico, o metro e a textura fônica*. 2003. Tese (Doutorado) – FFLCH, Universidade de São Paulo.

crítica da versificação comparada entre a poesia francesa e a brasileira, fundamentando assim sua opção pela redondilha para acomodar o octossílabo e pelo dodecassílabo para acomodar o alexandrino de Apollinaire (FALEIROS, *op. cit.*, p. 201). Com essa recuperação, Faleiros “delimita um espaço de ação para o tradutor da obra em questão” (CARDOZO, *loc. cit.*), ou seja, determina simultaneamente tanto os limites da sua liberdade enquanto tradutor quanto o horizonte esperado de crítica das suas traduções. Esse horizonte é o de uma crítica honesta que avalie as “possibilidades de realização da tradução no espaço de ação delimitado pelo projeto de tradução” (*idem*, p. 115), segundo os parâmetros explicitados pelo tradutor, e não segundo critérios que contrariem esses parâmetros. Nesse diapasão, Cardozo destaca que o papel de uma crítica ética da tradução é “dar ouvidos” ao tradutor, e dessa forma não cair no jogo de certo-errado do senso comum:

Nesse sentido, uma crítica hipotética que, a partir do simples cotejo entre o texto de Apollinaire e o texto de Faleiros, se limitasse a apontar, como *aspecto negativo* da tradução, o fato de que Faleiros troca octossílabos por redondilhas – partindo, talvez, do pressuposto irrefletido de que octossílabos deveriam ser sempre traduzidos por octossílabos –, seria, do ponto de vista da *visada crítica* aqui discutida, uma prática que ignora a própria natureza crítica da tradução, que ignora o tradutor, como sujeito da prática de tradução, e toda a reflexão crítica que sustenta suas decisões. Este seria, portanto, um exemplo de prática crítica que não dá ouvidos ao que o tradutor *diz dos seus caminhos* ao *dizer os seus caminhos*, uma prática que não tem em vista o que o tradutor *diz* quando *diz* e quando *cala* (*idem, ibidem*, grifos no original).

Tendo essas considerações em mente, traço aqui em linhas gerais o espaço da minha atividade tradutória do *West-östlicher Divan*, que será melhor aprofundado à medida que apresentar a obra (no capítulo 2) e analisar as questões de tradução que permeiam essa obra desde sua origem (no capítulo 3).

A poesia do *West-östlicher Divan*, como poesia fundada na relação com uma literatura estrangeira (a literatura de língua persa de Hafez), é marcada pelo signo do estrangeiro, e opta por apresentar esse estrangeiro de um modo muito singular. Goethe informa, na “Introdução” às “Notas” do *Divan*, que opta deliberadamente por escolher “a linguagem mais simples e a métrica mais leve e compreensível de seu dialeto” (DKV, p. 138).²² Isso significa optar por uma versificação que não seja estranha ao ouvido alemão da época. O verso mais comum e tradicional da canção popular alemã e da balada é o

²² (...) *der schlichtesten Sprache, in dem leichtesten, faßlichsten Sylbenmaße seiner Mundart befließigt* (...)

tetrâmetro trocaico, um verso com quatro pés troqueus, de acentuação fraca-forte, como nesta quadrinha:

*Zwanzig Jahre ließ ich gehn
Und genoß was mir beschieden;
Eine Reihe völlig schön
Wie die Zeit der Barmekiden.* (DKV, p. 11)

A maior parte dos poemas se vale desse andamento, e se há alguma variação, em geral é no comprimento do verso (quantidade de pés métricos), no uso de rimas (alternadas, assonantes, monorrimas, rimas de eco, alternância entre rimas masculinas e femininas) ou na ausência delas. No caso deste poema (e da maioria dos outros poemas de mesmo andamento), optei pela redondilha maior, verso caro à poesia popular de língua portuguesa e originário do trovadorismo galego-português.²³ Com isso em vista, traduzi a quadrinha acima da seguinte forma:

*Vinte anos fiz fluir
De uma vida bem vivida;
Maravilhas a fruir
Qual na era barmecida.*

Ou seja, a minha opção geral ao traduzir a poesia do *Divan* foi tentar me valer das mesmas opções métricas de Goethe, ou usar uma opção que tivesse um significado parecido. Pois a escolha métrica não é apenas um preciosismo formal ou um *modus operandi* que o autor escolhe para seguir de maneira automática. Da mesma forma, a poesia do *Divan* não segue automaticamente um modo “orientalizante”, como adotar exclusivamente a forma do gazel (dísticos monorrimados) ou sistematicamente o elemento da monorrima. Não: a escolha de elementos formais a cada poema, a cada estrofe, a cada verso é significativa do modo de apropriação da poesia estrangeira realizado por Goethe, e diz da poesia do *Divan* tanto quanto uma mais longa explicação em prosa poderia dizer.

Como veremos adiante, Goethe se inspira pela forma poética do gazel, mas não a reproduz sempre da mesma maneira. Pelo contrário: escolhe com cuidado que elementos do gazel vai utilizar e em que momento. Por exemplo, a monorrima típica dessa forma

²³ A redondilha maior, de sete sílabas, e a menor, de cinco, compunham a chamada “medida velha”, que seria contestada pela “medida nova” do decassílabo, importada da Itália por Sá de Miranda por meio do soneto petrarquiano, que encontraria em língua portuguesa uma das suas mais altas expressões na pena de Camões (MOISÉS, 1975, p. 65-68).

poética persa é adotada em alguns poemas nos quais a repetição de uma sílaba ou de uma palavra tem a intenção de reforço ou intensificação; um desses poemas é o poema “*Einladung*” [“Convite”], do *Livro de Zuleica*, no qual Goethe batiza de “Hatem” a sua *persona* no jogo dialógico desse livro, e para afirmar e performar o ato de nomeação cada verso de número par termina com o verbo “*seyn*” [“ser”]. Nesses casos, procurei reproduzir a monorrima, o que na verdade não se afigurou muito difícil pois os versos circundantes rimavam alternadamente, e com isso o poema também não soa monótono ao ouvido.²⁴

Algumas opções formais métricas de Goethe são significativas, como por exemplo o uso de tetrâmetros trocaicos no poema “O Inverno e Timur”, metro também utilizado por Herder para verter o épico espanhol *Cid* e que Goethe adota para verter um texto de caráter épico a respeito do imperador mongol Tamerlão. Neste caso, o tetrâmetro é ligado a um tipo especial de poesia popular, o épico nacional, como é o caso do *Cid*. Apesar de o metro típico da épica portuguesa ser, desde Camões, o decassílabo heroico, optei pelo tetrâmetro de Goethe devido à concisão que ele proporciona aos versos desse poema, cheio de parataxe e, inclusive, violência: é o discurso de uma força da Natureza personificada (o inverno) que ameaça um conquistador impiedoso com seus ventos, neves e tormentas. A partir da p. 171 discuto pormenorizadamente os detalhes dessa opção métrica de Goethe e a força da acentuação que ele dá, e as razões da manutenção tanto da concisão do texto quanto do andamento dele.

Os títulos dos livros do *Divan* foram mantidos duplos como no original, apenas o título em alemão foi traduzido. A transliteração do persa e do árabe em geral mantém a transliteração adotada de Goethe, de modo a importar o modo transliterante que tem lugar na relação entre a língua alemã e a persa. Algumas adaptações, porém, são necessárias, sobretudo para facilitar a pronúncia. Assim, o título persa do *Livro do amor* é transliterado como *Ush Nameh*, enquanto na transcrição atual academicamente consistente adotaríamos “*’šhq*”²⁵. Essa transcrição acadêmica dá poucas indicações de uma pronúncia transparente para o leitor brasileiro, e por isso optei por reproduzir a transcrição adaptada de Goethe. As adaptações são, por exemplo, no encontro consonantal “sch” do

²⁴ Cf. discussão sobre este poema à p. 103.

²⁵ Cf. por exemplo a transcrição que adota Marco Lucchesi em suas traduções de Rûmî (LUCCHESI E TEIXEIRA, 2007).

alemão, que tem som de “ch” mas que em palavras estrangeiras do árabe ou do hebraico (como “*shalom*” ou “*shabbat*”) é grafada com “sh”.

Se por vezes o verso alemão de Goethe soa paratático e lacônico, igualmente o verso em português soará paratático e lacônico, na medida em que a leitura e a compreensão não forem prejudicadas. Palavras estrangeiras também não são traduzidas, mas incorporadas e adaptadas, se possível, à sua versão transcrita e consolidada em língua portuguesa. Por exemplo, o guardião da fonte da juventude “*Chiser*”, mencionado no poema “Hégira”, é conhecido em português como “Quíser”, versão que adotei aqui. O mesmo é feito com os pares amorosos da poesia persa, como os adotados no poema “*Musterbilder*” [“Modelos”] (p. 98): “*Medschunn und Leila*” são “Majnun e Leila” (como Marco Lucchesi usa em seu “Diário do tradutor” (LUCCHESI e TEIXEIRA, 2007); “*Salomo und die Braune*” são “Salomão e a negra” e assim por diante. Há nomes que têm origem bíblica e têm tradução consagrada para o português, como por exemplo o nome hebraico “יְהוֹשֻׁעַ”, *Yôsēp*, que se tornou “José”. Como o *Divan* se relaciona de maneira mais próxima com o Islã e com as línguas árabe e persa, optei por manter este nome em uma das suas versões árabes, *lussuf*.²⁶

Se a poesia do *Divan* é colada à literatura persa e ao Islã, ela reproduz uma prática comum na poesia persa, sobretudo nos gazéis de Hafez, que é a citação de versos corânicos no final ou no início dos poemas, como motes, invocações ou uma forma de oração. Com o auxílio da fortuna crítica, é possível rastrear quais versos do Corão são citados por Goethe, e na medida em que eles se adaptam ao verso de um poema específico, inseri-os de acordo com o Corão. Adotei a tradução do Corão do Centro Cultural Beneficente Árabe Islâmico de Foz do Iguaçu, em sua versão digital (ALCORÃO).

Por fim, não deixei de modernizar o texto de Goethe onde os poemas me permitissem, ao mesmo tempo em que admiti usar uma ou outra palavra mais antiga que se servisse ao metro ou à rima de algum verso específico; não abri mão de vocabulário coloquial ou mesmo de usar a sintaxe da língua falada corrente, sobretudo em poemas ou versos em que a fluência e a coloquialidade eram indispensáveis. Se por vezes minha versão não se cola exatamente às palavras do verso original e alemão, justifico essa escolha com base nas escolhas do próprio Goethe, que não se fixava no texto de Hafez, nem mesmo por meio da tradução de von Hammer-Purgstall. Se o projeto subjacente ao

²⁶ Outras versões são *Yousef*, *Yousuf*, *Youssef*, *Yusef*, *Yossef* e *Yosef*.

Divan de Goethe envolvia uma grande liberdade criativa no modo de apropriação dos vários elementos da poesia do Oriente, lanço mão também de liberdade criativa ao me apropriar de Goethe e, ao desnudar neste trabalho as fontes e as técnicas utilizadas e as questões levantadas pelo texto do *Divan*, explicito ao mesmo tempo tanto o *projeto poético* de Goethe quanto o meu *processo de tradução*. Ao final do trabalho, poderemos refletir se essa leitura do *projeto poético* de Goethe pode fazer algum sentido como insumo para sua tradução, e em que medida ele pode (ou pôde) ser realmente aplicado na tradução do *Divan*.

Organização do trabalho

Nesta introdução apresentei o conjunto de parâmetros críticos e práticos que delimitam o espaço de ação tanto desta tese quanto da tradução que ela realiza.

No capítulo 1 abordo a pessoa de Johann Wolfgang von Goethe, com foco na sua relação com a tradução, tanto como prática quanto como reflexão teórica. Primeiramente, procuro um contraponto à idealização e aos adjetivos laudatórios comumente atribuídos a esse autor, para ponderar sobretudo o estatuto de clássico e de gênio – elementos que, creio, contribuem para uma contemplação reverente da sua obra. Considero efeitos dessa reverência na recepção da sua obra, em especial da poesia, e sobretudo em tradução: muito se fala no Brasil da poesia de Goethe, mas relativamente poucos poemas existem em tradução brasileira. E – o que é mais grave – nenhuma do *único* livro de poemas publicado pelo autor: o *West-östlicher Divan*. Num segundo momento, abordo o *Divan* de maneira introdutória, de modo a, aos poucos, familiarizar o leitor com essa obra ainda tão desconhecida. A figura de Hafez – o “irmão gêmeo” [“*Zwilling*”] que Goethe diz ter encontrado no meio da distância espaço-temporal – tem especial destaque, e considero a recepção da literatura persa e árabe em geral. Comento rapidamente a estrutura do *Divan* e a sua relação com a tradição árabe-persa de poesia.

O capítulo 2 se dedica a (re)apresentar o *West-östlicher Divan*. Envolto em certa aura de exotismo e mistério, e a despeito de sua singularidade na obra de Goethe, o *Divan* é pouco conhecido do público em geral. Por outro lado, o *Divan* já inspirou a publicação de muitos trabalhos e exerceu grande influência em muitos pensadores,

escritores e intelectuais, de Heine a Morgenstern, passando por Benjamin e George Steiner até chegar a Antoine Berman, para citar alguns poucos ocidentais.²⁷ No Oriente, o nome mais forte na recepção do *Divan* é o poeta, místico e pensador paquistanês Muhammad Iqbal (1877-1938), cuja obra *Payam-e-Mashriq* ou *Mensagem do Oriente* é uma “resposta ao *West-östlicher Divan* de Goethe” (ASKARIAN, 2009, p. 9).

Na academia, a profusão de trabalhos da “divanística” parece ter encerrado o *Divan* em um nicho restrito que parece perpetuar seu estigma de livro exótico e difícil. O conhecimento elaborado por essa área tem permanecido oculto a outras áreas que poderiam se valer deles. Em especial nos Estudos da Tradução, a subárea da historiografia da tradução costuma contemplar a reflexão tradutória de Goethe como tendo seu ponto alto no capítulo “Traduções” das “Notas” do *Divan*. Contudo, há trabalhos atuais como o de Antonella Nicoletti (2012) e outros que exploram a fundo a reflexão tradutória de Goethe em relação com seus contemporâneos, e que, apesar disso, permanecem pouco conhecidos pelos pesquisadores dos Estudos da Tradução – seu trabalho é citado sobretudo em estudos de Germanística e Orientalística, majoritariamente em língua alemã.

O capítulo 3 se concentra em dois temas: as diferentes modalidades de tradução que encontram realização no *Divan* e o que chamo de aspecto duplo do *Divan*. No primeiro item, a cada etapa de enumeração e discussão são apresentados exemplos – tantos quantos for pertinente discutir – para ilustrar cada ponto apresentado. A opção por inserir os poemas traduzidos no meio da discussão enfatiza que a tradução é elemento fundamental da composição do *Divan*. Prefiro essa abordagem à remissão a poemas em uma seção separada para mantê-los próximos da reflexão que é feita sobre eles, numa tentativa de estimular uma crítica feita “a vivo”, durante a feitura e o comentário da própria tradução.

Num segundo momento do capítulo 3 focalizo o que chamo de caráter duplo do *Divan* para sugerir um modo de compreensão dessa obra que permita transcender e tolerar as dicotomias que movimenta. Em outras palavras, contemplo o *Divan* como uma obra intersticial que lança uma ponte entre Ocidente e Oriente e sugere suspender as

²⁷ Benjamin, por exemplo, admirava o *Divan* como “o maior livro de poemas do século XIX” (BENJAMIN, 1991, p. 670), e, em seu famoso ensaio sobre “A tarefa do tradutor” (BENJAMIN, 2011[1921]), considera as “Notas”, ao lado da reflexão de Pannwitz, “importância do *Divan* para o pensamento alemão sobre tradução. Analisar a força exercida pelo *Divan* sobre a reflexão de Walter Benjamin ensejaria um estudo de fôlego por si só.

dualidades, para que assim se contemple o terceiro, o híbrido, o *traduzido*. Semelhanças entre essa contemplação e um modo de se entender a tradução como relação, como aproximação, como apropriação, não são coincidências. Um ponto levantado pela tradução de uma obra intersticial como esta é a questão do estatuto da tradução “inaugural”. Nesse sentido, lança-se a pergunta: Sem tradução para o português, o *Divan* pode ser considerado uma obra no Brasil? Considerando que é uma obra marcada pelo signo do duplo e da tradução, o *Divan* é apenas uma obra? Se sim, de que tipo? E após traduzido, qual o status desse “Divã teuto-brasileiro”?

Essas questões não são óbvias nem têm respostas óbvias, e a esse respeito recupero questões levantadas por Mauricio Cardozo em “Mãos de segunda mão? Tradução (in)direta e a relação em questão” (CARDOZO, 2011). O núcleo da discussão proposta no artigo é contemplar com cautela uma recente tendência editorial de publicar traduções “direto do original” (sobretudo de literatura russa e alemã), tendência essa que expõe (ou permite que se exponha) o modo no qual se dá a relação do público, do mundo editorial e da crítica literária com traduções diretas e indiretas. Além de salientar a fragilidade de uma assunção de “pureza” da tradução direta e da própria ideia de tradução “direta”, Cardozo levanta, no início do artigo, perguntas que escancaram a fragilidade do estatuto inaugural da “primeira” tradução de uma obra:

Quantos *Quixotes* já lemos antes de termos lido nosso primeiro livro de Cervantes, seja em espanhol, seja em tradução, em qualquer tradução, para qualquer língua? Quantos *Faustos* nos constroem como leitores do *Fausto* de Goethe, muito antes de nossa primeira leitura dessa obra, em alemão ou em qualquer tradução, para qualquer língua? Será que é somente a partir da leitura efetiva de um romance russo que construímos, em nós, um lugar que acomode essa imagem, a imagem do que seja, possa ser ou pareça ser um romance russo, o que quer que isso queira dizer? E se, um dia, sem nunca termos lido sequer uma página de um romance russo, decidirmos fazê-lo, pela primeira vez – e se decidirmos fazê-lo em russo, por dominarmos minimamente essa língua, ou a partir de qualquer tradução, para qualquer outra língua, sem ter o domínio da língua russa: qual a chance de conseguirmos fazê-lo aquém ou além daquela condição que, ao longo dos anos, já nos havia construído como uma espécie de *leitores prévios* de romances russos? Como então, nessa condição, ler tal romance russo de fato pela *primeira vez*? E como traduzi-lo pela *primeira vez* para português, já que, mesmo muito antes disso, um romance russo, enquanto ideia ou lugar de uma ideia, já existia como força constitutiva das hordas de *leitores prévios* de romances russos? (CARDOZO, 2011, p. 430ss.).

Essas questões não têm resposta fácil, pois uma resposta correta e honesta evita o simplismo essencialista da tradução dita ideal e fiel ao levar em conta o complexo de relações que se instaura com uma obra, em especial um clássico. No caso do *West-*

östlicher Divan, a questão do impacto da “primeira” tradução para o português é o mais importante, levando em conta a relação que se estabeleceu com essa obra nos seus quase duzentos anos de existência. Espero conseguir apontar para possibilidades de resposta a essas questões no capítulo 3.

Durante o trabalho utilizo sobretudo o título original da obra em alemão – pelo menos até apresentar uma proposta de tradução do título –, pois o *Divan* ainda não foi traduzido para o português. Como discutirei no capítulo 3, a tradução do título é um problema importante, e qualquer escolha tem que ser muito bem pensada. Depois de discutida a questão da tradução do título para o português, o texto desta tese adota a proposta tradutória sistematicamente. Essa diferenciação ilustra dois momentos desta reflexão tradutória: o primeiro, sobre a obra ainda não traduzida mas já algo conhecida do leitor brasileiro (ainda que de modo fragmentário) e de outros leitores; o segundo, sobre a tradução que se realiza com este trabalho, levando em conta aspectos práticos da tradução e aspectos especulativos da sua recepção.

Fechando o trabalho encontram-se considerações finais que procuram ligar pontas soltas e sintetizar os problemas levantados ao longo do texto, para assim propor um olhar tradutório sobre o *Divan*.

CAPÍTULO 1. GOETHE

é o goethe, é o goethe, é o goethe...
Gaiola das cabeçudas

Dedico o presente capítulo a uma apresentação do autor e, inevitavelmente, também da obra traduzida. Se, num primeiro momento, parece ser uma obviedade o nome “Goethe”, gostaria de questionar essa obviedade, para contemplar esse autor e o *West-östlicher Divan* (e também outros textos seus) a partir de um viés tradutório, ou seja, a partir da relação desse autor e de sua obra com a tradução.

A ideia de “apresentar” Goethe ao leitor desta tese se motiva pelo fato de o *West-östlicher Divan* ser pouco conhecido do público leitor em geral. Além disso, o *Divan* revela dois focos de interesse de Goethe (dentre tantos outros) que são também pouco levados em conta pelo público em geral: o *Oriente* e a *tradução*. Este capítulo, portanto, objetiva contemplar Goethe como o entusiasta de culturas distantes (em especial daquelas do Oriente) e como pensador da tradução, mas também colocar em questão o modo como se recepcionou sua obra literária e de reflexão.

O autor da obra aqui analisada se chama Johann Wolfgang von Goethe. Apesar de isto estar indicado no título do trabalho, e de ser praticamente uma obviedade quem ele é, é função consciente desta tese colocar em questão justamente essa e outras obviedades. Isso permite que se discuta tanto a figura que se faz desse autor – esse “*être collectif*” que carrega o nome de Goethe e a quem se associa uma vasta e variada obra²⁸ – quanto o estatuto autoral dele com relação ao *West-östlicher Divan*.²⁹ Enfim, esta (re)apresentação objetiva problematizar o *status* de autor canônico, a despeito do qual

²⁸ Goethe sobre si mesmo para Frédéric Soret, citado em DONAT & BIRUS(1999, p. 13).

²⁹ Como veremos, muitos dos poemas do *Divan* são traduções ou apropriações a partir de traduções (cf. mais sobre essa ambiguidade adiante), e alguns deles (em especial no *Livro de Zuleica*) foram originalmente escritos por Marianne von Willemer e incorporados ao *Divan* sem a menção da autora original.

boa parte de sua obra mantém-se desconhecida, sobretudo levando-se em conta a recepção de sua poesia no Brasil.

Resumir a vida de qualquer pessoa em algumas páginas é uma atividade que, como um trabalho de antologia, suprime, corta, destaca, sublinha e produz uma imagem que apresenta certos aspectos dessa vida e deixa outros de lado. A imagem do biografado é sempre uma construção, nunca fechada ou definitiva, mesmo que tal imagem seja dada por ele mesmo (por meio da autobiografia, por exemplo). A imagem que se formou a respeito de Goethe costuma girar em torno de laudatórios como “príncipe dos poetas”, “portento perene e universal” (Pfromm Neto), “gênio universal” (Donat & Birus), dentre muitos outros. Gostaria aqui de me afastar um pouco desses elogios, pois eles em geral afastam a pessoa da imagem que se faz dela.

Se realizarmos resumidamente o trabalho enciclopédico de apresentação, remontaremos ao dia 28 de agosto de 1749, quando nasceu uma criança no seio da burguesia de Frankfurt, estrangulada pelo cordão umbilical, quase morta por imperícia da parteira. Com “a constelação fortuita”, como diz a criança posteriormente em sua autobiografia literária *Poesia e verdade*,³⁰ salvou-se a vida dela e instituiu-se um curso de formação para parteiras, por ordem do avô Johann Textor, uma espécie de administrador local (*Schultheiß*) da cidade imperial de Frankfurt-no-Meno. Essa criança de boa estrela teve acesso a ampla educação humanística e mostrou veleidades literárias desde muito cedo, além de uma intensa inclinação por investigar tudo que lhe desafiava o intelecto: das áreas de conhecimento existentes na sua época, foram poucas nas quais Wolfgang não fez alguma incursão ainda que breve, e igualmente não foram poucas aquelas nas quais deixou sua marca. Geologia, óptica, morfologia animal e vegetal, pintura, direção teatral, tradução, crítica literária, jurisprudência, guerra (Goethe foi ministro de guerra do duque Carl August de Sachsen-Weimar), relações internacionais, literatura são algumas dessas áreas, e até hoje a humanidade tem algo a agradecer ao intelecto e à perspicácia dele.³¹ Em 22 de março de 1832, ao cabo de longos 82 anos, Wolfgang faleceria em seu

³⁰ Traduzida para o português por Lúcio Cardoso em 1948, Leonel Vallandro (GOETHE, 1986) e Mauricio Cardozo (no prelo).

³¹ Mencionemos brevemente apenas sua teoria de cores (baseada não apenas nas variações do espectro de luz, mas também em características subjetivas e psicológicas associadas, e utilizada hoje em dia por agências de design e propaganda para criação de logomarcas); o mineral ferroso de fórmula $\alpha\text{-Fe}^{3+}\text{O(OH)}$ chamado *goethita* (identificado por Goethe em 1806); o osso intermaxilar (*Zwischenkieferknochen*), elo evolucionário entre o ser humano e os mamíferos superiores; o termo *Weltliteratur* e a respectiva ânsia por uma literatura de escopo global; o termo *Werther-Effekt* ou “efeito Werther”, que na psicanálise indica a correlação entre uma onda de suicídios com um suicídio famoso (como aquela ocasionada pelo romance

quarto (provavelmente) de infarto, e nesse momento de morte se imortalizariam, segundo o relato oficial,³² suas últimas palavras “Mehr Licht!” [“Mais luz!”] – ou, como sugere Thomas Bernhard na sua crônica *Goethe schtirbt [Goethe mórre]*: “Mehr nicht!” [“Mais não!”] (BERNHARD, 1982).

As múltiplas facetas de Goethe são transpassadas pela de poeta (*Dichter*, “escritor”, “poeta”, o artista da palavra), inegavelmente a que mais se destaca dentre as demais. De fato, o conjunto da obra literária de Goethe é imenso e abarca praticamente todos os gêneros “disponíveis” à sua época, desde a poesia (nas variantes lírica, épica, epigramática, entre outras), o romance, o conto, a novela, até a autobiografia e o teatro, entre muitos outros. Goethe é também considerado o “fundador” do romance de formação (*Bildungsroman*), cujo exemplo mais conhecido é o romance *Anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (GOETHE, 2009).³³ Devido à força da sua literatura, à marcante presença de Goethe na cena literária alemã em seus 82 anos de vida (cena esta que praticamente se consolidou com Goethe) e aos seus próprios esforços para sedimentar sua posição como autor central da literatura alemã, Goethe consagrou-se como um autor clássico, com um tal peso que seu nome foi dado à época em que viveu: a *Goethezeit* ou “Época de Goethe”.³⁴

Mas se foi atribuído o nome de Goethe a uma época, não é de se esperar que ele seja modelar, exemplar? Otto-Maria Carpeaux, em ensaio sobre a “Presença de Goethe”

Werther), entre outros. Um resumo dos múltiplos interesses de Goethe pode ser lido no catálogo da exposição “*Goethe – ein letztes Universalgenie?*” [“*Goethe: um último gênio universal?*”] (DONAT e BIRUS, 1999).

³² Não se tem certeza se Goethe disse isso mesmo, pois o médico Carl Vogel, que escreveu um relato dos últimos momentos do poeta (VOGEL, 1833), havia se ausentado do quarto *justamente* nesse momento. Assim, uma frase não verificada imortalizou-se como a última pronunciada por Goethe, contribuindo para a (já então) lendária figura do poeta.

³³ Wilma M. MAAS (1999), contudo, é da opinião de que, na verdade, a autobiografia *Poesia e verdade* é que poderia ser considerada o “mais acabado romance de formação [de Goethe]” (p. 176). A ambiguidade ficção-realidade de *Poesia e verdade* apontada por Maas coloca em questão o peso de *Wilhelm Meister* como paradigma do romance de formação, ou, em outras palavras, questiona a consagração dos romances *Wilhelm Meister* como fundadores do gênero. De fato, se retrocedermos no tempo – e concordarmos com Otto-Maria Carpeaux (2013, p.33) –, reconheceremos no *Simplicissimus* de Grimmelshausen (2008[1698]) um dos primeiros romances de formação, o que acusa tradição mais longeva do que a atribuída a Goethe.

³⁴ O site www.goethezeitportal.de reúne estudos, documentos, imagens etc. com “informações sobre Goethe e a arte e a cultura da época de Goethe”, como diz o frontispício. Essa época compreende desde os desenvolvimentos do Iluminismo (década de 1720) até a década de 1830, quando acaba o que Heine chamou de “época aristocrática da literatura” [“*die aristokratische Zeit der Literatur sei zu Ende*”] (HEINE, 2002, p. 9), referindo-se ao período “dominado” pela figura de Goethe. No Brasil havia o portal <http://www.epocadegoethe.com.br/>, uma espécie de espelho do *Goethezeitportal* em português, mas se encontra fora do ar há alguns anos.

(CARPEAUX, 1942, p. 20-24), contrabalança essa imagem de “supremo modelo da existência espiritual”, com um ponto de vista não tão laudatório:

Essa estátua impassível seria a expressão de uma vida exemplar? Fogo, entusiasmo, coerência, onde estão nesse revolucionário que acabou ministro de Estado, nesse artista que dedicou a metade de sua vida à ótica e aos minerais, nesse apaixonado que representa o papel de deus olímpico? Onde está a coerência nessa multidão de obras, dois terços das quais são completamente falhos? Dessa obra que louvam sempre sem conhecê-la, o que é que ficou? Hesito em responder. Os mais belos poemas da língua alemã ao lado de mil futilidades em versos inábeis; as *Elegias romanas*, única poesia moderna digna da Antiguidade, ao lado de penosas imitações classicistas; a sabedoria sonora do Tasso e da *Ifigênia*, ao lado de fracas peças históricas; a tempestade juvenil do primeiro *Fausto*, em face de comédias ridículas pela incapacidade de provocar risos. Desigualdade surpreendente. O *Werther*, a grande paixão, desfigurado por um sentimentalismo insuportável; os romances de *Wilhelm Meister*, espécie de suma da civilização humanística, quase ilegíveis por sua técnica de romance antiquada. *As Afinidades eletivas*, primeira obra-prima do romance psicológico, de um tédio torturante. Todas as manifestações de um enfadonho classicismo pesam ao lado da sabedoria enternecedora de um velho homem, como nessas *Conversações com Eckermann*. Enfim, o segundo *Fausto*, em que Goethe misturou os mistérios mais sublimes a futilidades inexplicáveis; fogo de artifício, onde um grande espírito se dispersa em mil cintilações luminosas. Onde está a unidade de tal obra? (CARPEAUX, *op. cit.*, p. 20).³⁵

Uma fama construída sobre uma imagem, construída enquanto Goethe ainda vivia. “Ainda em vida, Goethe fez de si próprio um monumento. (...) Goethe respirava ainda, e, no entanto, já estava morto” (*ibidem*). Por chocante que possa soar a opinião de Carpeaux, ela expressa o estado de coisas ao qual me contraponho aqui. Morto está o autor que não é lido, discutido, traduzido. Goethe foi muito lido, discutido, traduzido – creio que figure entre as pessoas mais estudadas da história da humanidade. Mesmo assim – ou, antes, por causa disso –, pode-se perceber uma tendência de encarar Goethe como um *objeto de estudo* já bastante esgotado, sobre o qual toda exegese já foi feita e sobre o qual pouco se pode descobrir ainda.³⁶ Comenta Heinrich Heine, já em 1836, quando fala da reflexão histórico-literária-moralista de Goethe nas “Notas” ao *West-östlicher Divan*: “Goethe está sempre sorrindo tranquilo e inofensivo como uma criança, e sábio como um ancião” (HEINE, 2002 [1836], p. 55).³⁷

Mesmo assim, ainda parece haver o que se documentar sobre Goethe. Uma obra que gera grande inquietação é a volumosa documentação *Goethes Leben von Tag zu Tag*

³⁵ Note-se que, nesse livro, Carpeaux não menciona o *Divan*, nem mesmo indiretamente.

³⁶ Essa perspectiva tem mudado recentemente, e a contribuição de Goethe como pensador e teórico tem sido levada a sério por pesquisadores de muitas áreas (cf. p. ex. MOURA, 2006).

³⁷ (...) *da ist Goethe immer ruhig lächelnd und harmlos wie ein Kind und weisheitvoll wie ein Greis.*

[*A vida de Goethe dia por dia*] (STEIGER & REIMANN, 1982-1996), um compêndio de toda forma de depoimentos (cartas, conversas, diários, escritos etc.) que rastreiam a vida do poeta desde seu nascimento até sua morte. Katharina Mommsen, em resenha dessa obra, ressalta o desejo dos organizadores de, “na forma de uma ‘biografia documental’, fazer justiça ao homem como um todo”, enquanto contrabalança essa difícil empreitada (“Não é fácil o caminho que se abre”) com o fato de que conhecer a vida de Goethe “é algo incomensurável”, sobretudo porque “no caso de Goethe, a quantidade de documentos e a dificuldade de entendê-los causa confusão” (MOMMSEN, 1984, p. 289). Apesar do grande esforço empreendido pelos organizadores da obra, pergunto-me se ter tamanha “quantidade de documentos” à disposição autoriza realmente que se descubra um Goethe que não tenha já sido documentado e desnudado. Será ainda possível encontrar algo novo nesse clássico?

1.1 Goethe, clássico

O que significa realmente ser clássico?

O Dicionário de termos literários de Massaud MOISÉS (2004) contém um longo verbete (p. 74-76) sobre o “classicismo”, que tem como raiz o termo “clássico”, ao qual por sua vez são atribuídas quatro acepções: “1) autor ou obra de primeira classe, superior, 2) autor que se lê nas escolas (nas classes), porque considerado excelente, 3) autor grego ou latino, da Antiguidade, visto que se enquadra nos tipos anteriores, 4) autor que imita os clássicos greco-latinos.” (p. 74). Destas acepções, Massaud Moisés destaca que “a quarta importa mais que as outras, em ordem crescente” (*ibidem*), e descreve – ainda que não como faria um linguista histórico – a cadeia derivativa que leva do ideário artístico da Antiguidade até a abstração do termo para significar simplesmente “modelo” ou “referência” (estas duas acepções do dicionário Houaiss). Ou seja, clássicos seriam obras ou autores que, por qualidade intrínseca ou por reputação, tornaram-se modelares para as gerações posteriores. Para Massaud Moisés, portanto, o sentido mais abstrato de “clássico” (“modelar”, “paradigmático”) deriva historicamente desde a visão classicista.

O clássico, portanto, é algo paradigmático e de grandiosidade tamanha que é considerado incontornável – para ser seguido ou contestado. Esta característica, em

especial no que toca à literatura, não é necessariamente positiva, pois pode implicar uma obrigação – e, de maneira complementar, uma *falta* – de se ler e de se conhecer tais clássicos, tanto nos bancos escolares quanto na vida adulta. Tais livros e autores se tornam, portanto, degraus indispensáveis a galgar na formação de todo estudante. Em uma época e em um mundo globalizados, com novidades sendo publicadas diariamente e de maneira acessível a quase todas as línguas do mundo, pergunta-se se ainda há sentido em voltar a atenção aos autores e livros ditos clássicos, pois, afinal: não estariam eles superados?

“Por que ler os clássicos?” é a pergunta que move o livro homônimo de Italo Calvino (1991), que explora, numa série de ensaios, diversas obras tidas como clássicas e reflete se ainda faz sentido lê-las. No primeiro capítulo, de mesmo título que o livro, Calvino procura definir o que seja um clássico (concentra-se aqui nos “livros” e não nos “autores”), e chega a 14 definições, nenhuma delas inteiramente afim às acepções de dicionários mencionadas acima. O foco de Calvino, antes, se lança sobre a relação que se tem com a literatura, sobretudo em nossa modernidade agitada e impaciente:

Resta o fato de que ler os clássicos parece estar em contradição com nosso ritmo de vida, que não conhece os tempos longos, o respiro do *otium* humanista; e também em contradição com o ecletismo da nossa cultura, que jamais saberia redigir um catálogo do classicismo que nos interessa. (CALVINO, 1991, p. 15)

Calvino demonstra grande preocupação com a educação – a formação erudita do cidadão –, porquanto diz que “deveria existir um tempo na vida adulta dedicado a revisitar as leituras mais importantes da juventude” (p. 11). Ou seja, clássico não deveria ser apenas o que “se lê nas escolas” (MOISÉS, *op. cit.*, p. 74), mas aquilo que sempre retorna, por adquirir sempre importância renovada. É isso que diz na sua definição nº 6: “Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer” (CALVINO, *op. cit.*, p. 11). Essa definição lança o livro ao infinito: pois se “nunca termina de dizer o que tinha para dizer”, o livro se presta a constante ressignificação e reinterpretação – esta, sim, uma obviedade em literatura. Se estendermos essa definição para os autores, então podemos entender o autor clássico como aquele que sempre pode ser relido, recriado, rejuvenescido em cada época que o recupere, seja pela sua obra ou por seus feitos.

Para além do sentido de “incontornável”, podemos entender Goethe nesse sentido de que “nunca terminou de dizer o que tinha para dizer”, pois seu legado – seus escritos, suas ideias – sempre pode ser resgatado e rejuvenescido, e fornecer novas perspectivas. Um exemplo dessa recuperação “restaurativa” é a tese de doutorado intitulada *A poiesis orgânica de Goethe. A construção de um diálogo entre arte e ciência*, de Magali dos Santos MOURA (2006). A autora recupera a relação entre as concepções científicas de Goethe e o reflexo das mesmas na sua concepção de arte, sobretudo nas suas manifestações literárias. Os conceitos de polaridade (*Polarität*) e intensificação (*Steigerung*), fundamentais para a compreensão goetheana da “constante modificação” na Natureza, são descritos por Moura em compasso com as releituras de Goethe feitas desde meados do século XX por cientistas – como Werner Heisenberg, Carl Weizsäcker e Fritjof Capra – preocupados com as limitações do paradigma cartesiano-newtoniano para a ciência. O pensamento goetheano – que, como ressalta Moura, “dirige-se à compreensão do que está vivo e em constante processo de modificação” (MOURA, 2006, p. 2) – propõe uma visão sistêmica da Natureza, da arte e do ser humano que evite a compartimentalização dualista preconizada pelo pensamento cartesiano, segundo o qual todo objeto de estudo pode ser dividido em partes para seu estudo separado. Sobretudo na questão ecológica – degradação do meio ambiente, mecanização da agricultura e os recentes desastres naturais –, o pensamento sistêmico tem sido utilizado para se compreender os efeitos globais da ação humana sobre o planeta – e Goethe é uma das vozes que clamam por uma visada que chamaríamos de holística e integradora.

Se as concepções científicas de Goethe, apesar de não terem “vencido” na consolidação do paradigma científico corrente, ainda podem contribuir para abordar problemas atuais, podemos supor que o mesmo se dê com sua literatura e sua reflexão sobre tradução. Ou seja, ainda é possível descobrir coisas novas em Goethe. Seus escritos ainda podem dizer muito, ainda mais se considerarmos que – em especial no Brasil, mas o mesmo vale para outras línguas e países – boa parte de sua obra além do *Fausto* ainda circula muito pouco. Ou seja, o clássico Goethe não apenas “não terminou de dizer o que tinha para dizer”, mas mal *começou* a dizê-lo de fato.

De fato, é curioso que a obra literária do “portento universal” Goethe ainda padeça de uma recepção limitada no Brasil. Apesar de seus principais romances (*Sofrimentos do jovem Werther*, *Afinidades eletivas*, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*)

possuírem inúmeras traduções em português,³⁸ o *Fausto* ter pelo menos três traduções integrais e ser objeto de inúmeros estudos,³⁹ e muito do seu teatro estar sendo traduzido,⁴⁰ falta ainda uma antologia com um volume significativo da sua poesia. Para além da já esgotada antologia de Paulo Quintela (1986) e do volume 8 das *Obras escolhidas* (GOETHE, 1993) organizado e traduzido por João Barrento, não há uma antologia abrangente da poesia de Goethe em língua portuguesa. Samuel Pfromm Neto organizou uma coletânea de *Poesias escolhidas* (2005), onde se encontram traduções de Paulo Quintela, do próprio Pfromm Neto e de outros, mas numa quantidade muito pequena. Encontram-se muitos poemas esparsos em revistas acadêmicas, *blogs* de poesia e tradução e na obra tradutória de outros poetas (como nos “Poemas traduzidos” de Manuel Bandeira, 1993) – à exceção de alguns ciclos e poemas famosos como *A trilogia da paixão* (GOETHE, 1999) e *O aprendiz de feiticeiro* (GOETHE, 2006).

Como podemos chamar de clássico um autor cuja obra ainda está para ser traduzida e lida de fato, em toda sua amplitude? Talvez justamente no sentido de que ainda há muito que se descobrir a respeito da sua obra e da sua pessoa, para além dos adjetivos laudatórios e da fama que se construiu em torno dele. Como aponta Magali Moura na citada tese,⁴¹ o modo goetheano de contemplar o mundo e de se fazer ciência ainda pode contribuir para aprimorar nosso método científico, sobretudo num mundo cada vez mais globalizado e interconectado. Essa recuperação ainda permanece em setores digamos “marginais” da ciência – de pensadores que cogitam novos paradigmas, como Heisenberg e Capra. O mesmo talvez se aplique às suas reflexões sobre literatura, arte e tradução.

³⁸ Uma relação razoavelmente atualizada das traduções brasileiras de Goethe (que não considera as traduções lusitanas) é mantida pela prof^a Karin Volobuef em seu site pessoal <http://volobuef.tripod.com/> (último acesso em 25 de janeiro de 2016).

³⁹ Entre eles, o impactante *Deus e o diabo no Fausto de Goethe* de Haroldo de CAMPOS (1981), cujo *post scriptum* “Transluciferação mefistofáustica” é uma pedra de toque da tradução criativa e micrológica, típica da prática intelectual dos poetas concretos e mais ainda de Haroldo de Campos. O impacto e a controvérsia deste estudo (como é comum nos escritos de Haroldo) se devem, sobretudo, às duras críticas de Haroldo a outras traduções do *Fausto* e a uma espécie de performance de *virtuose* (que conquista admiradores e críticos ferrenhos) no desnudamento de relações profundas internas ao texto e na adoção de soluções consequentemente ousadas.

⁴⁰ As pesquisadoras Magali Moura, Fabiana Keller e Juliana Couto da UERJ relatam a respeito do projeto dessa universidade de se traduzir as peças goethianas do período do *Sturm und Drang*, das quais *Götz von Berlichingen* e *Clavigo* já foram traduzidas.

⁴¹ E em sua consistente pesquisa que explora o pensamento científico de Goethe em relação à sua obra literária – cf. MOURA (2006a; 2006b; 2011; 2013), MOURA & KESTLER (2012).

1.2 Goethe, tradutor

“O envolvimento de Goethe com a tradução foi permanente”, diz-nos George STEINER (2005, p. 279). É fato que a maioria dos escritores se envolveu com tradução em algum momento de sua vida, e muitas vezes suas traduções ocupam uma boa parte de sua obra. Claramente muitos escritores fizeram e fazem a chamada *Brotübersetzung*, tradução para tirar seu sustento, e normalmente essas traduções não são consideradas parte da sua “obra”.⁴² Contudo, a tradução também é parte integrante da formação humanista (no estudo das línguas clássicas) e religiosa de pensadores e intelectuais.

Goethe não foi exceção a essa regra. Desde a juventude, traduziu muito, tanto como parte de seus estudos quanto por interesse e iniciativa próprios. Desde textos da literatura clássica grega e latina, Goethe traduziu trechos do Corão,⁴³ a poesia bíblica do *Cântico dos cânticos* (instigadas por seu colega-mentor Herder), literatura francesa (Racine, Diderot, Voltaire), inglesa (Byron), espanhola (Calderón) e italiana (Alessandro Manzoni), bem como biografias (a biografia de Benvenuto Cellini). O tradutor é muito importante para Goethe também como figura intelectual, que em algumas de suas mais importantes obras assume o papel de personagem (Werther traduz a poesia de *Ossian*, Fausto empenha-se na tradução do Gênesis, Wilhelm Meister nos seus *Anos de aprendizado* confronta-se com a tradução de *Hamlet*).

Uma das primeiras buscas sobre o tema da tradução na obra de Goethe foi feita por György Radó em seu artigo “*Goethe und die Übersetzung*”⁴⁴ (RADÓ, 1981). Neste artigo, o autor procura “documentar e tornar visível a face tríplice do tradutor Goethe por meio de citações” (p. 198) – ou seja, tradutor, teórico e crítico de tradução – ainda que não indique, na maioria dos casos, as referências completas das citações. De maneira semelhante ao que faria Störig, mas com maior extensão, Radó reúne trechos de traduções realizadas por Goethe (a partir de diversas línguas); trechos de cartas, máximas e outros textos em

⁴² No Brasil (e no mundo) muitos escritores consagrados trabalhavam como tradutores, seja para tirarem seu sustento, seja para darem com seus nomes prestígio à tradução. No caso brasileiro, no século XX, temos, por exemplo, escritores como Carlos Drummond de Andrade (que traduziu *Relações perigosas* de Choderlos de Laclos) e Manuel Bandeira (que traduziu muitas obras, entre elas *Maria Stuart* de Schiller, *O círculo de giz caucasiano* de Brecht). No caso de Bandeira, essas traduções não constam de sua “obra”, diferentemente dos “poemas traduzidos” que se encontram em *Estrela da vida inteira*; mesmo assim permitem analisar sua prática tradutória e sua influência na recepção de literaturas estrangeiras.

⁴³ A partir da tradução latina de Megerlin (publicada em 1772). Cf. estudos sobre esses trechos e a influência deles na obra de Goethe no livro *Goethe und der Islam* (MOMMSEN, 2001).

⁴⁴ Citado na monografia homônima de Stephanie GASSER (2000).

que reflete sobre tradução (entre eles, o capítulo “Traduções” constante do *Divan*); e também trechos que dão “uma visão para dentro da oficina do tradutor”, nos quais Goethe “permitia lançar, por meio de uma autópsia quase singular, olhares para dentro do processo de surgimento de suas – e certamente de todas – traduções” (*idem*, p. 220). Os trechos “teóricos” reúnem de fato muitas máximas (além das máximas de fato, muitos trechos que, citados fora de seu contexto, soam como frases soltas), mas pelo menos são apresentadas datas de escrita e de publicação, bem como o contexto onde foram escritas – o que permite ter uma noção cronológica mais precisa. O capítulo “Traduções” do *Divan* é citado na íntegra, mas também sem comentários adicionais. Os trechos da “oficina do tradutor” (p. 220-24), por sua vez, contêm referências que mereceriam um maior estudo e aprofundamento por retratarem Goethe como crítico de tradução. Os trechos referem-se à tradução da pseudopoesia de Ossian feita pelo protagonista do romance *Werther* (um espelho autobiográfico do trabalho de tradução que Goethe realizou, em vários estágios, juntamente com Herder em Estrasburgo), à tradução da peça *Tancredi* de Voltaire (um comentário curto) e o texto póstumo “*Versuch, eine homerische dunkle Stelle zu erklären*” [“Tentativa de esclarecer uma passagem homérica obscura”].

Vale lançar um olhar um pouco mais demorado sobre esse último texto. Nesse texto não publicado, escrito provavelmente em 1787, Goethe compara as traduções dos tradutores Johann Jakob Bodmer e Johann Heinrich Voss de um trecho da *Odisseia* (v. 81-86 do Canto X) para o alemão. Goethe considera que Voss “se manteve próximo ao texto” (citado em RADÓ, *op. cit.* p. 222), enquanto que Bodmer, para ele, “abandonou o original de uma maneira incompreensível e o traduziu completamente errado” (*ibidem*). Goethe comenta o texto verso a verso (sem fazer, contudo, cotejo das traduções) de modo a esclarecer alguns pontos que considera que nem Voss nem Bodmer resolveram satisfatoriamente. Em especial, a designação da palavra “Telépila” com relação aos portões duplos da cidade, e também o costume dos pastores de avisarem (por assovio ou grito) que estão retornando pelo portão com um rebanho, para que o pastor com outro rebanho possa se dirigir ao pasto.

Goethe apresenta então uma sugestão de tradução do trecho discutido em prosa, bastante prolixa:

Und am siebenten Tage erreichten wir Lamos, die hohe befestigte Stadt der Laistrygonen, welche doppelte, voneinander abstehende Tore hat, die durch einen langen engen Weg verbunden werden. Hier gibt der Hirte, indem er hineintreibt, ein Zeichen durch Rufen oder Pfeifen, und der heraustreibende hört ihn und richtet sich darnach. Dies ist eine

eingeführte Ordnung, damit sich die Herden in dem langen schmalen Wege zwischen den Toren nicht verwirren. Denn sie müssen einander täglich zweimal begegnen, weil mit jedem Sonnenunter- und -aufgang die Hirten mit den Herden auf die gemeine Trift wechseln und zu gleicher Zeit der eine herein-, der andre hinauszieht, so daß ein Mann, der niemals schlief, doppelten Lohn verdienen könnte, indem er beständig eine Herde nach Hause brächte und die andre abholte. (RADÓ, *op. cit.*, p. 223).

[E no sétimo dia alcançamos Lamos, a alta cidade amurada dos lestrigões, que tem portões duplos e distantes um do outro e que são ligados por um longo e estreito caminho. Aqui o pastor, ao entrar, sinaliza com um grito ou assobio, e o pastor que sai o ouve e se dirige à saída. Essa é a ordem estabelecida de modo que os rebanhos não se percam no longo e estreito caminho entre os portões. Pois eles devem se mover diariamente duas vezes, porque a cada nascer e pôr do sol os pastores revezam no pasto comum e ao mesmo tempo um entra enquanto o outro sai, de modo que um homem que nunca dormisse poderia ganhar salário dobrado ao constantemente trazer um rebanho para casa e levar outro para o pasto.]

A tradução proposta por Goethe mais do que triplica o tamanho do trecho homérico, além de abolir a estrutura rítmica e de verso, em favor da explanação dos pontos que considerou obscuros e, na sua opinião, resolvidos de maneira insatisfatória por Voss e Bodmer. Podemos entender a crítica de Goethe justamente no sentido de avaliar a contribuição de ambas traduções para a recepção e a compreensão do texto homérico em alemão, e podemos perceber que sua reflexão sobre tradução encontra-se num estado anterior ao que chegaria no *West-östlicher Divan*, onde a contemplação histórica assume o centro da discussão. Esse ensaio é anterior a dois outros textos, ambos de 1813, nos quais Goethe considera que a grande preocupação formal das traduções poetizantes serve apenas para “deleite dos eruditos” (cf. discussão abaixo). De fato, considerando-se a preocupação de pessoas como Goethe, Wilhelm von Humboldt e Herder com a *Bildung*, a formação da língua, da literatura e do gosto estético do povo alemão, é compreensível que Goethe preconize uma tradução em prosa, em especial para a familiarização do público em geral com o texto homérico. Essa preocupação de Goethe certamente poderia ser válida considerando-se textos e literaturas distantes e pouco conhecidas do público alemão – mas não Homero. Schleiermacher, aparentemente mais afinado que Goethe com relação ao nível da *Bildung* na Alemanha do início do século XIX, comenta:

Não posso crer que ainda hoje o Homero de Voss e o Shakespeare de Schlegel somente devam servir para o entretenimento mútuo dos eruditos; como tampouco que ainda hoje possa uma tradução de Homero em prosa ser conveniente para a autêntica formação do gosto e promoção da poesia; senão para as crianças, uma refundição como a de Becker, e para os adultos, jovens e velhos, uma tradução métrica, como talvez ainda não a tenhamos. (SCHLEIERMACHER, 1813 *in* HEIDERMANN, 2010, p. 101).

A argumentação de Goethe se concentra no conteúdo (de Voss, diz que “se manteve próximo ao texto, e também permaneceu um traço do verdadeiro sentido na sua tradução” (RADÓ, *op. cit.*, p. 222)), por se preocupar com a transmissão do sentido do texto homérico; contudo, falha em perceber que esse sentido já é conhecido, e malgrado pequenas diferenças com relação ao original, o texto de Voss cumpre o papel de trazer esse sentido juntamente com a forma para o alemão.

Para fechar esse comentário, cito aqui o trecho discutido, mas numa versão brasileira feita por um tradutor de recepção não pouco controversa, mas que produziu uma das mais ousadas empresas em matéria de transcrição e torção da língua de chegada para acolhimento do texto estrangeiro, louvada pelos poetas concretos em especial pelo “sistema de tradução coerente e consistente” (CAMPOS, 2006, p. 38) adotado e por suas “pedras de toque”. A tradução de Odorico Mendes:

Arribou-se de Lamos à eminente
Lestrigônia Telépila, onde o gado
Recolhendo o pastor, pelo outro chama,
Que obediente sai; onde o salário
O insone dobraria, apascentando
Já manadas, já greis de branco velo;
Tanto ali se aproxima a noite e o dia.
(HOMERO, 1957, p. 137)

1.2.1 O *Erlkönig*⁴⁵

Gostaria de abordar um texto diretamente tributário da atividade tradutória de Goethe: o poema “*Erlkönig*” ou “Rei dos elfos”, cuja realização decorre tanto dessa atividade tradutória quanto de escolhas tradutórias feitas por Herder. Na década de 1770, Goethe trabalhou intensamente com Herder traduzindo muitos textos, sobretudo no trabalho com as *Volkslieder* (HERDER, 2013 [1778/79]), as Canções populares que Herder publicaria no final dessa década. A poesia dinamarquesa é uma das muitas literaturas a que Herder dedicou atenção e para as quais chamou a atenção de Goethe. Na referida edição das *Volkslieder*, Herder incluiu a tradução de uma canção popular intitulada “*Ellenkonge*”, “rei dos elfos” em dinamarquês, com o título “*Erlkönigs Töchter*”, ou “As filhas do rei dos elfos”:

⁴⁵ Para uma análise sobre a metafórica da balada, a partir do exemplo do *Erlkönig*, cf. CZUCKA (1984).

Erlkönigs Töchter

Herr Oluf reitet spät und weit,
Zu bieten auf seine Hochzeitleit';

Da tanzen die Elfen auf grünem Land',
Erlkönigs Tochter reicht ihm die Hand.

»Willkommen, Herr Oluf, was eilst von hier?
Tritt her in den Reihen und tanz' mit mir.«

»Ich darf nicht tanzen, nicht tanzen ich mag,
Frühmorgen ist mein Hochzeittag.«

»Hör an, Herr Oluf, tritt tanzen mit mir,
Zwei güldne Sporne schenk ich dir.

Ein Hemd von Seide so weiß und fein,
Meine Mutter bleichts mit Mondenschein.«

»Ich darf nicht tanzen, nicht tanzen ich mag,
Frühmorgen ist mein Hochzeittag.«

»Hör an, Herr Oluf, tritt tanzen mit mir,
Einen Haufen Goldes schenk ich dir.«

»Einen Haufen Goldes nähm ich wohl;
Doch tanzen ich nicht darf noch soll.«

»Und willt, Herr Oluf, nicht tanzen mit mir;
Soll Seuch und Krankheit folgen dir.«

Sie thät einen Schlag ihm auf sein Herz,
Noch nimmer fühlt er solchen Schmerz.

Sie hob ihn bleichend auf sein Pferd,
»Reit heim nun zu dein'm Fräulein werth.«

Und als er kam vor Hauses Thür,
Seine Mutter zitternd stand dafür.

»Hör an, mein Sohn, sag an mir gleich,
Wie ist dein' Farbe blaß und bleich?«

»Und sollt sie nicht seyn blaß und bleich,
Ich traf in Erlenkönigs Reich.«

»Hör an, mein Sohn, so lieb und traut,
Was soll ich nun sagen deiner Braut?«

»Sagt ihr, ich sey im Wald zur Stund,
Zu proben da mein Pferd und Hund.«

Frühmorgen und als es Tag kaum war,
Da kam die Braut mit der Hochzeitschaar.

Sie schenkten Meet, sie schenkten Wein,
»Wo ist Herr Oluf, der Bräutigam mein?«

»Herr Oluf, er ritt' in Wald zur Stund,

Er probt allda sein Pferd und Hund.«

Die Braut hob auf den Scharlach roth,
Da lag Herr Oluf und er war todt.

HERDER (2013, p. 224-6)

A tradução de Herder traz a história de um senhor Oluf, noivo de uma jovem, que durante viagem é abordado na estrada pelas filhas do Rei dos Elfos, entidades da natureza que lhe convidam para adentrar a floresta e passear com elas, à semelhança das sereias que cantaram para Odisseu. As filhas do Rei dos Elfos não aceitam as recusas de Oluf, que diz que está noivo e tem que voltar a casa, e lhe amaldiçoam com uma doença mortal. Oluf volta a casa, mas anuncia à mãe que não poderá se casar com sua noiva, que no dia seguinte o encontra morto sob seu manto escarlate.⁴⁶

A convivência tradutória com Herder inspirou Goethe a muitos trabalhos que repercutiriam na sua obra, sobretudo no trabalho com as *Volkslieder*. Foi por intermédio de Herder que Goethe se aproximou de Shakespeare, do canto de Ossian, da poesia do *Cântico dos cânticos* e da poesia popular de várias partes do mundo. O poema traduzido por Herder não teria efeito imediato em Goethe, mas posteriormente, após aparentemente ter tido a notícia de um pai que atravessou a noite para levar seu filho doente ao hospital universitário, o poeta de Weimar trabalharia esse tema na forma de uma peça cantada [*Singspiel*] chamada *Die Fischerin* [*A pescadora*], escrita em 1782. Na primeira cena da peça, Goethe coloca na boca da pescadora, que “ocupada, cantarola”, uma canção popular que lembra a canção traduzida por Herder, inclusive no título⁴⁷:

⁴⁶ Uma outra tradução seria publicada vinte anos depois da versão de Herder, na pena de Wilhelm Grimm (cf. GRIMM, W. C. *Altdänische Heldenlieder, Balladen und Märchen, übersetzt von Wilhelm Carl Grimm*. Heidelberg: bey Mohr und Zimmer, 1811, p. 91 *apud* ELWENSPOEK *op. cit.*, p. 245-247).

⁴⁷ “*Ellenkonge*” aparentemente deveria ter sido traduzido como “*Elfenkönig*”, mas Herder optou por “*Erlkönig*” para manter a sonoridade do termo original, segundo afirma ELWENSPOEK (2013, p. 244).

Rei dos Elfos

Quem vem a galope na noite e no vento?
Eis lá vem o pai carregando o rebento.
Segura o menino em seu braço de ninho;
Aperta-o firme, mantém-no quentinho.

“Filho, por que te escondes com medo?”
“Pai, o Rei dos Elfos, lá no arvoredo!
O Rei dos Elfos, de manto e coroa!”
“Filho, é só névoa, talvez a garoa.”

“Vem, meu menino, vem, brinca comigo!
Jogos bem lindos eu jogo contigo!
Tem flores, tão lindas! Só lá no prado;
Minha mãe te espera num manto dourado.”

“Papai, papai! Não escuta o gemido,
O que esse rei me promete ao ouvido?”
“Te acalma, te acalma, mi'a criança,
São só umas folhas que o vento balança.”

“Queres, menino, tu me acompanhar?
Minhas filhas anseiam por te cuidar;
Minhas filhas guiam as danças noturnas,
Cantam e ninam até que tu durmas.”

“Pai, papai! Mas foge ao olho teu
Que as filhas dele estão ali, no breu?”
“Meu filho, meu filho, estou vendo bem:
São só os salgueiros que vão e que vem.”

“Ah, eu te adoro! És tão lindo e tão formoso!
Então, se resistes, te arrasto forçoso!”
“Pai, ai, papai! Agora ele me pegou!
O Rei dos Elfos um mal me causou!”

O pai estremece; cutuca o cavalo –
O menino, ofegante, quase um halo –
Chega em casa, exausto, à porta,
E em seus braços a criança está morta.⁴⁸

Erlkönig

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?
Es ist der Vater mit seinem Kind;
Er hat den Knaben wohl in dem Arm,
Er fasst ihn sicher, er hält ihn warm.

Mein Sohn, was birgst du so bang dein Gesicht? —
Siehst, Vater, du den Erlkönig nicht?
Den Erlenkönig mit Kron' und Schweif? —
Mein Sohn, es ist ein Nebelstreif. —

„Du liebes Kind, komm, geh mit mir!
Gar schöne Spiele spiel' ich mit dir;
Manch' bunte Blumen sind an dem Strand,
Meine Mutter hat manch gülden Gewand.“ —

Mein Vater, mein Vater, und hörest du nicht,
Was Erlenkönig mir leise verspricht? —
Sei ruhig, bleibe ruhig, mein Kind;
In dürren Blättern säuselt der Wind. —

„Willst, feiner Knabe, du mit mir gehn?
Meine Töchter sollen dich warten schön;
Meine Töchter führen den nächtlichen Reihn
Und wiegen und tanzen und singen dich ein.“ —

Mein Vater, mein Vater, und siehst du nicht dort
Erlkönigs Töchter am düstern Ort? —
Mein Sohn, mein Sohn, ich seh' es genau:
Es scheinen die alten Weiden so grau. —

„Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt;
Und bist du nicht willig, so brauch' ich Gewalt.“ —
Mein Vater, mein Vater, jetzt faßt er mich an!
Erlkönig hat mir ein Leids getan! —

Dem Vater grauset's; er reitet geschwind,
Er hält in Armen das ächzende Kind,
Erreicht den Hof mit Mühe und Not;
In seinen Armen das Kind war tot.

(GOETHE, 2008, p. 124-5)

O poema de Goethe recupera a lenda traduzida por Herder, misturando-a à notícia do pai com o filho doente e trazendo essa balada para a literatura alemã. O centro da história não é mais o senhor Oluf que é amaldiçoado pelas filhas do rei dos elfos, mas uma criança já doente que é como que atraída pelos encantos dessa entidade da Natureza e sofre passivamente a sua ação. À diferença da versão de Herder – que adota dísticos com octossílabos e eneassílabos em andamento trocaico –, o poema de Goethe

⁴⁸ Tradução ainda inédita do poema. Lindolfo Gomes traduziu o poema no início do século XX, e sua tradução pode ser encontrada na coletânea organizada por Pfromm Neto (GOETHE, 2005, p. 120-122).

parece procurar autonomia com relação ao metro tradicional da canção popular, e opta por um metro irregular com padrão anapéstico dominante que, na leitura em voz alta dos versos, reproduz o trotar de um cavalo. A alternância de vozes entre as personagens se assemelha à versão de Herder, mas exclui algumas personagens para colocar outras quatro vozes: o narrador (cuja fala não está entre aspas), o menino, o pai e o Rei dos Elfos.

Quis a história – Herder faleceria em 1803, pouco respeitado devido às muitas querelas intelectuais em que se envolveu e à natureza pouco sistemática de seus escritos – e a diferença de temperamentos – Goethe tinha ambições literárias mais ousadas e era ciente de sua “grandeza”, enquanto Herder era um obstinado pensador alheio a publicidades – que a versão da lenda do *Ellenkonge* imortalizada na literatura universal fosse a de Goethe, e que a versão de Herder tivesse importância mais documental e histórica do que literária. Talvez em decorrência do “vulto” literário de Goethe, o *Erlkönig* tenha se consagrado como poesia popular alemã, tendo sido musicada por muitos compositores, o primeiro deles Schubert.⁴⁹



Figura 1: Uma interpretação bem-humorada do penúltimo verso do *Erlkönig*...

1.3 Goethe, pensador da tradução⁵⁰

Apesar da presença constante da tradução na vida do autor, o tratamento dado à reflexão tradutória de Goethe se restringiu por muito tempo à citação de máximas e à

⁴⁹ O *Erlkönig* foi, aliás, o primeiro *Kunstlied* composto por Schubert. A versão de Schubert foi interpretada por muitos cantores líricos famosos (Annemarie von Otter, Dietrich Fischer-Diskau) e recentemente reinventada numa versão *acapella-beatbox* pelo quarteto alemão Maybebop (cf. no endereço <https://www.youtube.com/watch?v=H3wa077Uvac>).

⁵⁰ Faço aqui uma análise dos trabalhos que abordaram o pensamento tradutório de Goethe, deixando para o capítulo 3 a análise do capítulo “Traduções” das “Notas” ao *Divan*, por este ser o texto em que se encontra mais condensada a reflexão tradutória de Goethe.

leitura descontextualizada dessa reflexão (sobretudo do capítulo “Traduções” das “Notas”), além de interpretações de poemas que veem a tradução como metáfora ou tema. George Steiner, por exemplo, cita, sem comentários, o último parágrafo do poema *Eins und Alles*, como “uma das asserções centrais de que dispomos da necessidade da tradução”:

<p>Es soll sich regen, schaffend handeln, Erst sich gestalten, dann verwandeln; Nur scheinbar steht's Momente still. Das Ewige regt sich fort in allen: Denn alles muß in Nichts zerfallen, Wenn es im Sein beharren will. (GOETHE, 2008, p. 446)</p>	<p>Deve mover-se, agir criando, Antes formar-se; transformar depois; Apenas por momentos parecendo silenciosa. O eterno em tudo se agitando vai; Pois tudo tem de desfazer-se no nada, Se quiser no ser persistir. (Trad. de Carlos Alberto Faraco in STEINER, 2005, p. 282)</p>
---	---

Esse poema se relaciona com a tradução enquanto metáfora da eterna metamorfose a que um texto está constantemente submetido – desde sua composição até sua publicação, críticas e traduções subsequentes –, no cíclico movimento da recepção da obra. Ao longo da exposição sobre a recepção do pensamento tradutório de Goethe, outros poemas serão citados, seja como tributários da reflexão tradutória, seja como resultados de tradução.

Exemplar da leitura do pensamento goetheano sob o signo da máxima é a coletânea *Das Problem des Übersetzens*, de Hans-Joachim STÖRIG (1963), que apresenta textos sobre “O problema da tradução” escritos desde São Jerônimo. Na coletânea, na seção dedicada a Goethe, são citados máximas e trechos que, recortados de seus contextos originais, mais parecem epígrafes para algum outro texto ou máximas isoladas.⁵¹

Na seção de epígrafes, são citadas as seguintes máximas:

Os tradutores são como alcoviteiros diligentes que nos recomendam uma beldade semiencoberta como a mais digna de nossa devoção; eles provocam uma inclinação irresistível em direção ao original. (STÖRIG, 1963, p. VII).

Ao traduzir, deve-se avançar até o intraduzível; só então é que se perceberá a nação e a língua estrangeiras. (*idem*, p. VIII, tradução minha).

⁵¹ Aliás, das 14 epígrafes da “Introdução” de Störig, três são de Goethe – o único com mais de uma citação como epígrafe neste livro.

A outra citação em epígrafe é da famosa cena “Quarto de trabalho” do *Fausto*, quando o protagonista deseja traduzir o princípio do Evangelho segundo São João:

Almejo abrir o básico texto
 E verter o sagrado Original,
 Com sentimento reverente e honesto
 Em meu amado idioma natal.
 Escrito está: “Era no início o Verbo!”
 Começo apenas, e já me exacerbo!
 Como hei de ao verbo dar tão alto apreço?
 De outra interpretação careço;
 Se o espírito me deixa esclarecido,
 Escrito está: No início era o Sentido!
 Pesa a linha inicial com calma plena,
 Não se apressure a tua pena!
 É o sentido então, que tudo opera e cria?
 Deverá opor! No início era a Energia!
 Mas, já, enquanto assim o retifico,
 Diz-me algo que tampouco nisso fico.
 Do espírito me vale a direção,
 E escrevo em paz: Era no início a Ação!
 (GOETHE, 2010a, p. 131)

Não tratarei da cena do *Fausto* aqui.⁵² As duas outras máximas, apesar de não aparentarem profundidade, partem de pontos de vista bastante diversos e apontam para problemas – ainda tão atuais – incitados pela tradução.

A “máxima do alcoviteiro” postula a incompletude e a insuficiência inerentes à tradução, pois a satisfação real só viria com a fruição do original; é uma concepção de lugar-comum, certamente preexistente a Goethe, mas que até hoje permeia a crítica de tradução.⁵³ Ao jogar com a imagem do “alcoviteiro”, não estaria Goethe criticando com ironia a primazia do original e, ao mesmo tempo, tecendo uma crítica ao que Berman viria a chamar posteriormente de “drama do tradutor” (*ibidem*), drama esse fundado em duas outras célebres máximas tradutórias: o adágio italiano *traduttore traditore* e “traduzir é servir a dois senhores” (Franz Rosenzweig)?

A “máxima do intraduzível”, por sua vez (mas de certo modo conectada com a primeira), indica um movimento de busca do estrangeiro que foi fundamental na relação de Goethe com o Oriente e, de certo modo, se assemelha a considerações de Jacques Derrida em seu texto “O que é uma tradução relevante?” (DERRIDA, 2000) com respeito

⁵² Trabalhos sobre exegese bíblica (TILLMANN, 2006) e sobre o paradoxo na Bíblia (KRAFT, 2002), entre outros, abordam essa cena do *Fausto* em sua relação com a reflexão goetheana sobre a Bíblia.

⁵³ Algo a que se opõem teóricos contemporâneos como Antoine Berman, que ressalta que “a condição da tradução não é somente ancilar: ela é, aos olhos do público, assim como aos olhos dos próprios tradutores, suspeita” (BERMAN, 2002, p. 15)

ao perdão e à condição mesma da tradução. No texto, Derrida parte da peça *O mercador de Veneza*, de Shakespeare, para discutir a dívida impagável que se impõe sobre a tradução para com o original, por meio de um paralelo com a dívida impagável do personagem Antonio para com o judeu Shylock. Antonio empresta de Shylock dinheiro que acaba se perdendo em um naufrágio, e a pena por não-pagamento era “uma libra de carne” de Antonio. Impossibilitado de pagar, Antonio se vê obrigado a ceder ao castigo do corte inclemente, que no fim – por intermédio da princesa Portia disfarçada de advogado – é mitigado (perdoado) por sua inerente (e irônica) impossibilidade de saldo (Portia habilmente identifica que não é possível retirar uma libra de carne sem verter sangue, não incluído na punição de Shylock). Assim, a dívida impagável cria uma situação em que a falta não é apagável, não é perdoável no sentido de ser esquecida – deve-se conviver com essa falta, e Shylock sofreria as consequências por insistir em cobrar essa dívida.

O “intraduzível” por meio do qual, segundo Goethe, se conhece verdadeiramente a nação e a língua estrangeiras parece ser o limiar final em que a tradução chegaria à sua inerente falha. Pois se algo é tido como intraduzível (mais que simplesmente uma palavra sem correspondência direta, um trocadilho ou uma metáfora criativa fundada na estrutura da língua de origem, mas, antes, o peso que esses elementos têm na obra e na língua de partida), cria-se uma dívida que não poderia ser saldada pela tradução, dado que as línguas são diferentes e, portanto, impossibilitam uma relação de um-para-um entre si. Mas se é justamente no intraduzível que o mais característico do estrangeiro se revela, não seria produtivo – e até mesmo menos dispendioso e cansativo – considerar isso uma *condição operativa* da tradução em vez de uma falha inerente, uma “dívida impagável”? Na curta máxima goetheana talvez não haja essa ideia de dívida, mas sim uma relação de respeito para com o “estrangeiro, na medida em que este se revela (ou se re-vela, vela-se novamente ao se manter intraduzível) por meio da tradução. Como a máxima é curta, Goethe não elabora o que seria esse “intraduzível” [*Unübersetzliche*], mas podemos supor que se refira justamente àqueles elementos da cultura de partida que, como a “libra de carne” que não pode ser retirada sem sangue, não podem ser transplantados sem que haja uma ruptura, um tipo de “sangramento” na cultura de chegada. E esta máxima também parece ironizar a tão valorizada “fidelidade” que fundamenta em grande medida a “dívida impagável” da tradução, segundo a concepção do senso comum: se o que realmente nos dá a ver o estrangeiro é o intraduzível, o que significa ser “fiel” a ele? Certamente não é transmitir sua “mensagem” – o “conteúdo inessencial” que, segundo

Benjamin (2011, p. 102), só pode ser transmitido de maneira inexata –, e tampouco adaptá-lo de modo a apagar sua estrangeiridade. Seria, talvez – para permanecermos na metafórica corporal –, fazer uma incisão no peito da cultura de chegada, para inserir um elemento estrangeiro – um intruso, a princípio, mas que aos poucos se adapta e deixa de ser rejeitado – dentro do coração, numa operação que planeja abrir espaço para algo novo que, na convivência, se torne *quase* caseiro.

A coletânea de Störig dedica seção exclusiva a Goethe, na qual são citados, três textos: um trecho de *Poesia e verdade*; um trecho da palestra *Zum brüderlichem Andenken Wielands* [*Em memória fraterna a Wieland*] (ambos de 2013); e por fim um trecho do capítulo “Uebersetzungen” [“Traduções”] do *Divan*. Não há uma discussão teórica a respeito dos trechos selecionados – apenas um recorte e a fonte de onde foram retirados (No caso, a edição de obras completas *Artemis-Gedenkausgabe*, abreviada de modo críptico como “Art. Ged. Ausg.”). Edições posteriores reproduziram essa abreviação e a seleção de Störig, como por exemplo o volume I da coletânea brasileira de *Clássicos da teoria da tradução* (HEIDERMANN, 2010),⁵⁴ os compêndios em língua inglesa de LEFEVERE (1992) e WEISSBOORT & EYSTEINSSON (2006), entre outros.

1.3.1 Goethe e Schleiermacher

Aqui destaco uma possível contribuição da “divanística” para compreender melhor essas manifestações de Goethe. O comentário do organizador da coletânea brasileira, Werner Heidermann, é ilustrativo da tradição de recepção do pensamento tradutório goetheano, quando comenta, no prefácio da coletânea, que “enquanto Goethe (...) elabora suas reflexões *en passant*, Schleiermacher, o teólogo, o fundador da pedagogia e precursor da hermenêutica moderna, desenvolve e contextualiza essas máximas” (HEIDERMANN 2010, p. 12). De fato, ao serem removidos de seu contexto original e citados como máximas, “os comentários de Goethe” parecem mesmo “pinceladas rápidas” (*ibidem*), e tem-se a impressão de que o “problema da tradução” foi um tema passageiro para Goethe – algo de que discorda George Steiner, ao dizer que “o envolvimento de Goethe com a tradução foi permanente” (STEINER, 2005, p. 279).

⁵⁴ Os trechos de *Poesia e verdade* e de *Zum brüderlichen Andenken Wielands* retiro da tradução de Roswitha Friesen Blume (GOETHE *in* HEIDERMANN, 2010, p. 28-35).

A pesquisadora Antonella Nicoletti, em sua tese *Übersetzung als Auslegung in Goethes West-östlichem Divan* [Tradução como interpretação no West-östlicher Divan de Goethe] (NICOLETTI, 2002), explora a relação das afirmações de Goethe acerca da tradução “no contexto da teoria tradutória e da hermenêutica do primeiro Romantismo” (como diz o subtítulo da tese), com base em teorias de viés semiótico, sobretudo de Umberto Eco. A segunda parte da sua tese se concentra na seção em prosa do *Divan*. Na seção 1.1.7 (p. 31-45), a autora analisa justamente a relação dos dois primeiros trechos de Goethe com a contemporânea palestra de Schleiermacher, de modo a explicitar diferenças e semelhanças, além de estágios prévios do que Goethe expressaria no capítulo “Traduções”.

No primeiro trecho, Goethe reflete sobre a preservação da forma do texto original na tradução, e pondera se não são “mais proveitosas as traduções em prosa do que as poéticas” (GOETHE in HEIDERMAN, *op. cit.*, p. 29), para finalizar com a frase: “As traduções críticas que rivalizam com o original só servem, na verdade, para o entretenimento dos estudiosos” (*idem*, p. 31).⁵⁵ O trecho está inserido na lembrança que Goethe faz dos seus estudos em Estrasburgo, quando trabalhou juntamente com Herder em várias traduções de canções populares. A afirmação de Goethe quanto à forma (“Aprecio o ritmo, bem como a rima, por meio dos quais a poesia se torna poesia...”, *idem*, p. 29) poderia ser melhor compreendida se contextualizada pelos parágrafos circundantes, nos quais Goethe reflete sobre a recepção das traduções de Shakespeare (sobretudo a de Christoph Martin Wieland, publicada entre 1762 e 1766) no seu círculo de estudos (que incluía ele mesmo, Wieland e Herder). A tradução de Wieland (e uma outra tradução contemporânea, a de Eschenburg⁵⁶) era uma versão em prosa (tanto dos dramas quanto dos poemas shakespearianos) que Goethe valoriza por se prestar a introduzir a juventude à obra de Shakespeare.

Nicoletti (na seção 1.1.7.1, p. 37-40) ressalta que a reflexão de Goethe se inseria em um acalorado debate intelectual com seus contemporâneos, sobretudo Schleiermacher, que critica explicitamente o papel pedagógico das traduções em prosa (numa nota de rodapé ao final do texto da sua palestra). Schleiermacher, segundo Nicoletti, concorda com Goethe que as traduções em prosa “eram mais proveitosas para a formação da

⁵⁵ Störig não indica a época de publicação desse trecho (o terceiro volume de *Poesia e verdade* viria a lume em 1814), o que dificulta a localização dessa reflexão no contexto da extensa obra de Goethe.

⁵⁶ Essas traduções seriam confrontadas posteriormente pelas traduções poéticas de August W. Schlegel, publicadas entre 1797 e 1810.

juventude” (SCHLEIERMACHER *in* HEIDERMANN, 2010, p. 99)⁵⁷, mas não pode “crer que o Homero de Voss e o Shakespeare de Schlegel devam somente servir para o entretenimento dos eruditos” (*idem*, p. 101). Nicoletti avalia que Schleiermacher parecia estar mais a par da capacidade de recepção do público alemão do que Goethe comenta:

Mesmo o velho Goethe parece ter precisado de tempo até que recomendasse o mais elevado e poético modo de tradução, levado a cabo por Voss, não apenas aos eruditos – como em *Poesia e verdade* –, mas – como no *West-östlicher Divan* – a todos, ou pelo menos àqueles que se educaram para isso. (NICOLETTI, 2012, p. 40)⁵⁸

Podemos dizer que Goethe, nessa época, ainda não tinha passado pela experiência de escrita do *West-östlicher Divan* (é em 1814 que Goethe tem contato com o *Diwan* de Hafez), pela “prova do estrangeiro” (Berman, 2002[1984]) que o intenso contato com o Oriente lhe teria proporcionado. Assim, sua crítica às “traduções que rivalizam com o original” se explicaria por um certo descompasso de Goethe com as contribuições da tradução à *Bildung* que seria compensado posteriormente, na época do *Divan* e das reflexões sobre *Weltliteratur*.⁵⁹

O segundo trecho consta do texto *Zum brüderlichem Andenken Wielands* [*Em memória fraterna a Wieland*], palestra proferida em 1813 a propósito do falecimento do seu colega classicista, que, conforme Nicoletti, “antecipa tanto o tratado de Schleiermacher quanto a concepção [de tradução] do *West-östlicher Divan*” (NICOLETTI, *op. cit.*, p. 40).⁶⁰ A citação é parte da avaliação que Goethe faz da contribuição de Wieland como tradutor (traduziu, entre outros, Cícero, Horácio, Luciano e Shakespeare), e nela Goethe subscreve à dicotomia estrangeirização-domesticação defendida por Schleiermacher. Por ter sido extraído de seu contexto, esse trecho se assemelha às máximas utilizadas em epígrafe acima, e aparenta ser um mero eco da mencionada reflexão de Schleiermacher. Na verdade, a palestra de Goethe foi escrita e proferida

⁵⁷ Aqui em tradução de Celso R. Braidá. Para uma edição comparativa das traduções da palestra schleiermacheriana, cf. SCHLEIERMACHER *et al.* (2011).

⁵⁸ *Doch auch der alte Goethe hat offensichtlich ze gebraucht, bis er die durch Voss realisierte höchste poetische Übersetzungsweise nicht nur – wie in Dichtung und Wahrheit – den Gelerhten, sondern – wie im West-östlichen Divan – allen zumitete, oder zumindest denen, die sich erst dazu herabilden (...).*

⁵⁹ Nicoletti ainda aponta a diferença entre “traduções críticas que rivalizam com o original” (definição presente nesta citação) e as traduções que se “deseja tornar idêntica[s] ao original” (o terceiro tipo de tradução do capítulo “Traduções”), e ressalta que o “adjetivo ‘crítico’ [‘kritisch’] faz pensar num tempo ainda marcado pelas ideias românticas” (p. 38). As traduções do primeiro tipo se classificariam, segundo Nicoletti, na categoria “parafrástica” de Schleiermacher ou na “parodística” do *West-östlicher Divan*.

⁶⁰ (...) sowohl die Scheiermachersche Abhandlung als auch die Auffassung des West-östlichen Divans antizipiert.

alguns meses antes da palestra de Schleiermacher. Contudo, segundo levanta HUYSSSEN (1969 *apud* NICOLETTI, *loc. cit.*)⁶¹, “não cabe esclarecer se Schleiermacher conhecia ou não o texto de Goethe, mas é no mínimo questionável que o direito autoral sobre essa expressão [dos métodos opostos do traduzir] deva ser atribuída a Schleiermacher”. Ou seja, ambos os textos são expressões de um mesmo *Zeitgeist*, mas a partir de pontos de vista diferentes.

Além de explorar as semelhanças e paralelismos entre as máximas de Goethe e as de Schleiermacher, Nicoletti ressalta que a reflexão deste último (o “fundador da pedagogia”) se concentra na “função expansora e formadora da língua” cuja tarefa fundamental é “contribuir para a compreensão não apenas da literatura e língua antigas e estrangeiras, mas mesmo para a compreensão *per se*” (NICOLETTI, 2002, p. 44-5).⁶² Conforme o quadro teórico adotado, Nicoletti concentra sua análise das concepções de tradução (de Goethe, Schleiermacher, Novalis etc.) no que elas contribuem para a ideia de “tradução como interpretação”, ou seja, num viés hermenêutico da tradução. No caso de Schleiermacher, Nicoletti vê um *télos*, que é um tempo “no qual a humanidade estará tão bem formada e a língua tão bem enriquecida justamente por traduções que estas já não se farão mais necessárias” (p 45).⁶³ Essa época parece ser uma época de compreensão total, e Schleiermacher se vale de uma imagem circular: “Que esse dia chegue apenas quando tenhamos percorrido dignamente o inteiro ciclo de esforços do tradutor!” (SCHLEIERMACHER, *op. cit.*, p. 98).

Sob a aparentemente irrefletida aderência à dicotomia de Schleiermacher, Goethe contempla a atividade tradutória de Wieland para salientar o peso da contribuição de seu colega no contexto de (re)descoberta de Shakespeare na Alemanha do século XVIII. Segundo Goethe, “traduzir Shakespeare era, naqueles dias [na década de 1760], uma ideia ousada, pois mesmo literatos cultos negavam a possibilidade de se lograr um tal empreendimento” (GOETHE, 1869, p. 648). Nessa mesma época, é Johann Gottfried Herder que publica vários textos com traduções de Shakespeare e considerações sobre

⁶¹ HUYSSSEN, Andreas. *Die frühromantische Konzeption von Übersetzung und Aneignung. Studien zur frühromantischen Utopie einer deutschen Weltliteratur*. Zúrique: Atlantis, 1969: „es kommt nicht darauf an zu klären, ob Schleiermacher den Goethe'schen Aufsatz kannte oder nicht“, doch „ist es zumindest fraglich, ob Schleiermacher das Urheberrecht an diesem Ausdruck zuzusprechen ist.“

⁶² (...) zum Verständnis nicht nur antiker oder fremder Literatur und Sprache, sondern ebenfalls zum Verständnis schlechthin beizutragen (...)

⁶³ (...) in dem die Menschheit so weit gebildet und die Sprache gerade durch Übersetzungen so weit bereichert ist, dass sich diese als nicht mehr notwendig erweisen.

os problemas dessa tradução, destacando a urgência de se traduzir largamente o bardo inglês para o idioma alemão.⁶⁴ Wieland foi um dos que traduziu Shakespeare numa época em que o autor não era conhecido do público alemão, e para isso realizou uma tradução em prosa que “deu à sua nação uma ideia geral das maravilhosas obras de uma outra, forneceu à sua época um olhar para a alta cultura de séculos passados” (*ibidem*).⁶⁵ O comentário de Goethe citado por Störig ressalta as duas máximas da tradução – “uma exige que o autor de uma nação desconhecida seja trazido até nós; a outra, ao contrário, requer de nós que nos voltemos ao estrangeiro e nos sujeitemos às suas condições” (GOETHE *in* HEIDERMANN, 2010, p. 31) –, mas reitera que Wieland, apesar de procurar “o meio termo e esmerar-se em combinar as duas”, acabava “preferindo, em casos de dúvida, a primeira máxima” (*ibidem*).

1.3.2 O capítulo “Traduções” das “Notas”

Ao lado dos dois trechos mencionados na seção anterior, Störig cita um outro “trecho sobre tradução” escrito por Goethe, o mais longo e denso de todos: o capítulo “Traduções” [“Uebersetzungen”], que se encontra incrustado na seção de prosa do *Divan*. Os Estudos da Tradução já conhecem largamente esse capítulo, e o mesmo é integrado na maioria das coletâneas de textos clássicos da teoria da tradução. Gostaria aqui de analisar o modelo tripartido de traduções de Goethe na esteira da recuperação do pensamento tradutório goetheano.

1.3.2.1 O modelo tripartido de traduções do *Divan*

⁶⁴ Dois desses textos são o artigo “Shakespeare”, publicado no volume *Von deutscher Art und Kunst* [Da arte e da essência alemãs], de 1773, e “Wäre Shakespear unübersetzbar?” [“Seria Shakespeare intraduzível?”], prefácio aos poemas de Shakespeare traduzidos por Herder na sua coletânea *Volkslieder* [Canções populares], publicada em 1776.

⁶⁵ *Shakespearen zu übersetzen, war in jenen Tagen ein kühner Gedanke, weil selbst gebildete Literatoren die Möglichkeit läugneten, daß ein solches Unternehmen gelingen könnte. Wieland übersetzte mit Freiheit, erhaschte den Sinn, ließ bei Seite, was ihm nicht übertragbar schien, und so gab er seiner Nation einen allgemeinen Begriff von den herrlichsten Werken einer andern, seinem Zeitalter die einsicht in die hohe Bildung vergangener Jahrhunderte.*

Remeto o leitor ao anexo desta tese com minha proposta de tradução do capítulo “Traduções” (p. 310), para que o tenhamos em vista durante todo o trabalho.⁶⁶ Em português temos outra versão deste capítulo, em tradução de Rosvitha Friesen Blume, publicada na coletânea *Clássicos da teoria da tradução: alemão-português* (HEIDERMANN, 2010, p. 28-35). Como, porém, a tradução dessa coletânea exclui alguns parágrafos do capítulo, refaço a tradução recuperando esses parágrafos para, ao longo desta tese, recontextualizar esse capítulo em relação aos demais capítulos das “Notas”.

O modelo de tradução de Goethe compreende três “fases”, que ele chama de “tipos” ou “espécies” (“*Arten*”). A primeira delas é chamada de “simples-prosaica” [“*schlicht-prosaische*”], e tem por objetivo “familiarizar[-nos] com o senso do estrangeiro”, ou seja, é uma etapa de aclimatação, de *descompressão* enquanto o texto estrangeiro é trazido até nós. “Simples-prosaico” é um composto curioso. Aqui, tem tanto a ver com a forma “em prosa” (e não em versos) quanto com um sentido de “trivial” ou “cotidiano”, segundo o qual o texto original se apresenta explicado e simplificado; ambos os sentidos estão em jogo nesse termo, e explicam que esse modo de tradução objetiva de fato em primeira instância a *compreensão*. Muitas vezes essa é realmente a primeira forma de aproximação de uma literatura, mas o momento histórico e o *objetivo* dessa tradução podem determinar se uma versão em prosa ainda faz sentido. Por exemplo, nos anos 40 e 50, a editora José Olympio lançou uma série de traduções na coleção Rubaiyat, incluindo sobretudo poetas “orientais” (Saadi, Hafez, Amaru, Omar Khayyam) mas também ocidentais “orientalizantes” (como Franz Toussaint, Baudelaire(!)) ou orientais “ocidentalizados” (como Rabindranath Tagore), todas versões em prosa a partir do francês.⁶⁷ Atualmente, porém, os tradutores trabalham para se prenderem mais à forma do original, ainda que causem estranhamento ao leitor, como por exemplo as versões de Rûmî feitas por Marco Lucchesi (LUCCHESI, 2000; LUCCHESI e TEIXEIRA, 2007). Versões em prosa ou reduzidas, com verso livre e vocabulário mais simples, em geral usadas em adaptações para crianças e jovens, em histórias em quadrinhos ou livros educativos, podem corresponder também a esse modo de tradução.

⁶⁶ Na versão digital desta tese optei por não incluir a tradução do *Divan* por ter compromisso contratual com uma editora para publicação do mesmo. Na versão impressa a versão da tradução do *Divan* consta na sua integralidade, ainda que não corresponda à versão que será publicada em livro.

⁶⁷ Tive acesso às traduções feitas por Aurélio Buarque de Hollanda dos *Gazéis de Hafiz* (HAFEZ, 1949), *Jardim das Rosas* de Saadi (SAADI, 1952) e os *Poemas de amor* de Amaru (AMARU, 1949).

Uma segunda fase deve – ou deveria – se seguir a essa, e Goethe a chama de “parodística” [*parodistisch*], comparando-a com a tradição francesa das *belles infidèles*.⁶⁸ Essa forma de tradução procura se “apropriar do senso estrangeiro e reapresentá-lo com o senso caseiro”, ou seja, recriá-lo segundo moldes já conhecidos da cultura de chegada. Esses “moldes” podem ser entendidos como versificação, imagens (troca-se imagens estrangeiras por imagens conhecidas), gírias, modos de falar, vocabulário etc. Tal tipo de tradução produz uma “paródia” justamente por *imitar* de alguma maneira o texto de origem, remetendo a ele de maneira irônica. Apesar de considerada normalmente de pouco valor, a paródia tem sua importância enquanto fase de aproximação ao estrangeiro, e, como veremos no capítulo 3, as recriações de Goethe questionam tanto o estatuto imutável do texto original quanto o caráter negativo da recriação (ou imitação) no horizonte histórico de aproximação à obra estrangeira.

Vale a pena conjecturar o modo pelo qual Goethe entende “paródia”. Assim como o conceito de “sátira”⁶⁹, a paródia é comumente considerada uma apropriação jocosa de texto alheio, para crítica ou escárnio. O *Dicionário de termos literários* de Massaud Moisés (2004) de fato reconhece a acepção de paródia que, “cômica ou satiricamente”, “imita outra obra” (MOISÉS, 2004, p. 340). Essa seria a acepção que se apropria “negativamente” da obra, “ridicularizando uma tendência ou um estilo” (*ibid.*). Contudo, Moisés reconhece que há também um modo parodístico positivo, que chama de “uma obra criada a semelhança de outra”, ou “canto paralelo”. Se o primeiro tipo se dedicaria apenas à ridicularização ou, como diz Gérard Genette, a “citação desviada de seu sentido ou simplesmente de seu contexto e de seu nível de dignidade” (GENETTE, 2010, p. 35) o segundo, “retoma a obra de um escritor (...) para recriá-la segundo novos parâmetros, explorando *latências positivas trans-históricas*” (MOISÉS, *op. cit.*, p. 341, grifo meu). Hendrik Birus (em DKV, p. 1595) procura localizar o uso goetheano de “paródia” no vocábulo grego *parodeo*, “cantar uma canção de modo deformado” [*ein Lied entstellt singen*], enquanto conjectura que o estímulo para a terminologia é o “comentário polêmico de Diez contra Chabert”, uma querela entre tradutores de poesia oriental que,

⁶⁸ Traduções elaboradas e belas, mas que muitas vezes abrem mão de um respeito ao original. Goethe não usava o termo *belles infidèles*, mas era ciente da prática domesticadora da tradição tradutória francesa.

⁶⁹ Para uma recuperação da tradição da sátira desde a Antiguidade até a literatura contemporânea, sobretudo de Heinrich Böll, cf. SOETHE (1998).

por inofensiva que pareça, teve influência na constituição do *Divan*. Segundo Diez, Chabert deveria escrever “imitações ou paródias” em vez de “traduzir” (*ibidem*).⁷⁰

Goethe diz que se refere à paródia “no mais puro sentido da palavra” [*im eigentlichsten Wortsinne*], e podemos apenas imaginar que sentido seja esse, pois ele não desenvolve esse modelo tripartido em nenhum outro texto, anterior ou posterior. Contudo, há um elemento que pode auxiliar a entender essa “fase”, que é o movimento *cíclico* das traduções, que Goethe comenta justamente em parágrafos desse capítulo via de regra eliminados em praticamente todos os *readers* de teoria da tradução:

Como, porém, em toda literatura essas três épocas se repetem, invertem, os modos de tratamento se permitem até mesmo aplicar simultaneamente (...)

Por que chamamos a terceira época também de a última, esclarecemos aqui brevemente. Uma tradução que procura se identificar com o original, se aproxima, no fim, da versão interlinear e facilita grandemente a compreensão do original, por ela somos conduzidos e mesmo arrastados ao texto-base, e assim é finalmente fechado todo o círculo no qual se movimenta a aproximação do estrangeiro e do nativo, do conhecido e do desconhecido. (p. 310).⁷¹

Penso que Goethe considera problemático o modo “parodístico” (ou “parafrástico e supletório”, como classifica a tradução inglesa do *Megadhuta*) se este for o *único* método de tradução, como é a crítica schleiermacheriana (e alemã pós-romântica) às *belles infidèles* como padrão de tradução praticado na França até os dias de hoje. Penso que Goethe simplesmente considera esse modo parodístico como uma fase de apropriação do estrangeiro que já transcendeu o primeiro contato com a obra, na qual o tradutor reinventa o estrangeiro segundo seus próprios moldes. Contudo, há modos e modos de se fazer isso, e apesar de Goethe não se estender nesses comentários, suas críticas à tradução do *Megadhuta* dão a entender que a paródia, por “bajular o ouvido” [*das Ohr schmeicheln*] do público leitor, não pode se consolidar (“marcar época”, [*Epoche machen*]) como a única tradução de uma determinada obra. Apesar de seus comentários depreciativos à tradição francesa de traduzir, Goethe valoriza a contribuição de seu amigo Wieland, tradutor de Shakespeare, Cícero e Horácio que, ao contrário do contemporâneo Voss (transcriador do texto homérico para o alemão), transformou esses

⁷⁰ Sobre a querela de Diez com Chabert e von Hammer, cf. *Goethe und Diez* (MOMMSEN, 1961).

⁷¹ *Da aber bey jeder Literatur jene drey Epochen sich wiederholen, umkehren, já die Behandlungsarten sich gleichzeitig ausüben lassen (...) Warum wir aber die dritte Epoche auch zugleich die letzte genannt, erklären wir noch mit Wenigem. Eine Uebersetzung die sich mit dem Original zu identificiren strebt nähert sich zuletzt der Interlinear-Version und erleichtert höchlich das Verständnis des Originals, hiedurch werden wir an den Grundtext hingeführt, ja getrieben und so ist denn zuletzt der ganze zirkel abgeschlossen, in welchem sich die Annäherung des Fremden und Einheimischen, des Bekannten und Unbekannten bewegt.*

autores em “estrangeiros germanizados” [“*eingedeutschte Fremde*”] de acordo com seu próprio gosto e senso estético. O ponto é que essa fase não pode deixar de ser isso mesmo: uma *fase*, que possa ser contemplada posteriormente pela historiografia literária como participante da fundação de um novo modo de se escrever literatura dentro do sistema literário que recebe essas obras e esses autores estrangeiros.⁷²

Para avançar nessa recepção da obra estrangeira, chega-se a uma terceira fase, chamada de “a mais elevada e última” [“*höchste und letzte*”], na qual “se deseja tornar a tradução idêntica ao original, de modo que um não deva existir *em vez* do outro, mas sim *no lugar* do outro” [“*wo man die Uebersetzung dem Original identisch machen möchte, so daß eins nicht anstatt des andern, sondern an der Stelle des andern gelten solle*”] (grifos meus). Segundo Goethe, o horizonte ideal desse terceiro tipo de tradução é a “versão interlinear” que “facilita grandemente a compreensão” do original. A versão interlinear (muito utilizada há séculos para o estudo da Bíblia, com o texto hebraico justaposto a uma versão “palavra por palavra” e normalmente a uma versão chancelada pela Igreja) parece ilustrar bem um elemento que Steiner (e, cerca de dez anos antes, Berman) identificaria como um local “fora” da língua de chegada no qual se realizaria esse modo de tradução. Muito se especulou já sobre a diferença entre as duas expressões sublinhadas acima (“em vez de” e “no lugar de”), e também sobre a diferença entre as três fases e a dicotomia domesticação-estrangeirização de Schleiermacher (cf. discussão acima). Cito aqui o comentário de Steiner pela sua precisão:

No entanto, é bastante difícil entender o que ele está descrevendo. O pivô é a distinção entre “em vez de” e “no lugar de”. Na primeira alternativa, que presumivelmente é a “parodística”, o original é rebaixado e a tradução se apropria de uma falsa autoridade. No segundo caso, ocorre uma simbiose, uma fusão que de alguma forma preserva a autonomia, a singularidade do original ao mesmo tempo em que desenvolve uma estrutura nova e mais rica. Goethe e o poeta persa Hafiz juntam suas respectivas forças num encontro transformador. Esse encontro e fusão se dá “fora” do alemão e do persa – ou, pelo menos, “fora” do alemão como ele existiu até o momento da tradução. As duas línguas, contudo, enriquecem-se por meio da criação de um novo híbrido ou, mais precisamente, de uma nova entidade (STEINER, 2005, p. 281).

A precisão – no sentido de *acuracidade* e de *necessidade*, pois é muito necessário tanto *comentar* quanto *comentar longamente* o comentário de Goethe – do comentário de Steiner reside no fato de posicionar a tipologia de tradução de Goethe *em*

⁷² Adiante considero o projeto de “contemplação universal de literatura” de Herder, que propõe analisar a influência das literaturas traduzidas na formação da literatura alemã.

relação ao próprio Divan, ou seja, conectá-la com uma possível proposta tradutória de Goethe com relação à poesia de Hafez. Esse me parece um ponto de vista produtivo, sobretudo levando em conta os modos pelos quais Goethe se valeu de traduções para compor uma poesia “ocidentto-oriental” e, com isso, transformar *a sua própria poesia*. É o que Steiner comenta,:

O melhor que se pode dizer é que essa abordagem tripartida da tradução e da circularidade última do processo (o sentido do “interlinear” de Benjamin claramente deriva do de Goethe) é profundamente enredada nas crenças filosóficas centrais de Goethe. *A tradução é um caso exemplar de metamorfose*. Ela deixa manifesto aquele processo de desvelamento orgânico em direção à integridade harmônica da esfera ou do círculo fechado que Goethe celebra em todos os reinos do espírito e da natureza. (*ibidem*).

Modificando um pouco a afirmação de Berman (para quem “tradução é relação ou não é nada”, BERMAN, 2002, p. 17), poderíamos dizer que para Goethe (e para Benjamin também) “tradução é transformação, ou não é nada”. Transformação do estrangeiro (pois já não é mais um total estranho, mas um vizinho, um amigo, um amado – um “gêmeo”, como Goethe vê Hafez) e do próprio (pois definitivamente modificado pela experiência da relação intensa com o estrangeiro, como Goethe fora modificado pela poesia de Hafez). Steiner conclui, a respeito da concepção goetheana de tradução: “Na tradução perfeita, assim como na genética da evolução, há um paradoxo de *fusão e nova forma sem a abolição das partes componentes*” (STEINER, *loc. cit.*, grifo meu). Se descontarmos o exagero da expressão “tradução perfeita”, e se desconsiderarmos a apressada aproximação da ideia goetheana de transformação com a teoria da evolução, Steiner acerta em apontar para um elemento fundamental da tradução, que é o fato de ela ser *dupla*, uma mescla que funde um texto estrangeiro e uma língua receptora sem, contudo, apagar os traços dos “originais” (do texto de partida e do *status quo ante* da língua de chegada).

Agora penso ser necessário, porém, recuperar uma discussão que, quase duzentos anos depois da publicação da obra, é pioneira em compreender o *West-östlicher Divan* em seu ímpeto tradutório a partir do que é expresso no capítulo “Traduções”.

1.3.2.2. Antonella Nicoletti: A tradução como interpretação no West-östlicher Divan de Goethe

A tese de doutoramento de Antonella Nicoletti (2012), intitulado *Übersetzung als Auslegung in Goethes West-östlichem Divan* [Tradução como interpretação no Divã ocidento-oriental de Goethe], apresenta uma tentativa de reequalizar a relação do capítulo “Traduções” dentro do contexto maior do *Divan* a partir de um ponto de vista hermenêutico de base semiótica (sobretudo a partir da obra de Umberto Eco). Nicoletti tem sempre em vista a tradução como modo e ferramenta da compreensão, dentro de um movimento hermenêutico. Na primeira parte do trabalho, a autora faz uma recuperação do pensamento tradutório romântico, tendo Herder como precursor, os primeiros românticos como desenvolvedores (os irmãos Schlegel e Novalis), e finalmente Schleiermacher e Wilhelm von Humboldt como grandes sistematizadores da concepção romântica de tradução como elemento fundamental da *Bildung*. Essa primeira parte é dividida em duas grandes seções, cada uma dedicada a analisar um dos termos “tradução” [*Übersetzung*] e “hermenêutica” [*Hermeneutik*], com vistas em aproximar os dois conceitos, tanto etimologicamente quanto em relação às suas respectivas definições com base em teorias de matriz semiótica. A segunda parte (que ocupa cerca de três quartos de seu estudo) se dedica a aplicar a compreensão desenvolvida na primeira parte sobre o texto do *Divan* como um todo, ou seja, aplica a tipologia de tradução de Goethe aos demais capítulos das “Notas” e também na compreensão da poesia do *Divan*.

Nicoletti confronta a concepção de tradução no capítulo “Traduções” com a “poetologia do texto como um todo – que contém, além dos aspectos da tradução e da compreensão, os aspectos do poeitar [*des Dichtens*], do ler [*des Lesens*] e do ir [*des Gehens*] numa busca por compreensão” (2012, p. 2). Sua análise conecta o capítulo “Traduções” e a tipologia ali contida com os demais capítulos (em especial *Introdução*, *Viajantes*, os capítulos correspondentes aos tradutores Diez e von Hammer, *Israel no deserto* – onde a autora entende a tradução bíblica feita por Goethe como “parodística” – e outros), com o objetivo de obter uma teoria aplicável ao *Divan* como um todo de maneira programática. Nicoletti (p. 284-5) igualmente identifica que a confusão gerada nos leitores após o anúncio no *Morgenblatt* e no *Damenkalender* (cf. acima) criou “no poeta a necessidade de acrescentar uma prosa explicativa aos seus poemas ambíguos”,

o que, segundo evidências com base na filologia (sobretudo os comentários de Birus), leva a autora a concluir que o “grupo de capítulos dedicados aos tradutores e viajantes” seja “a origem das *Notas e tratados*” (p. 165-206).

Nicoletti, ao posicionar a reflexão tradutória de Goethe no contexto da concepção tradutório-hermenêutica do Romantismo, primeiramente considera a “tríade tradutória” com relação à dita tradução interlingual, aplicável exclusivamente à interação entre literaturas via tradução de obras (p. ex. a tradução do *Divan* de Hafez e outras). Ao conectar a tríade de Goethe com o impulso de compreensão (nas “Notas e tratados para *melhor compreensão do Divan*) da hermenêutica (identificável textualmente na descrição do terceiro tipo de tradução: “facilita grandemente a compreensão do original” e “nos conduz e arrasta ao texto-base”), Nicoletti identifica um paralelismo entre o terceiro tipo de tradução de Goethe com a tradução infinita, “mítica” (Novalis, p. 27-9), a que “permite a reconstrução do original perdido” (Friedrich Schlegel, citado à p. 26), a que exige que o tradutor seja um “poeta, filósofo, filólogo, um hermeneuta” (Herder), e com isso conclui que a tradução para Goethe, em seu processo cíclico de aproximação e apropriação do estrangeiro, é não apenas uma ferramenta, mas o próprio modo e sistema de pensamento necessários para a compreensão.

Com essa conexão entre tradução e compreensão, tradução e interpretação, Nicoletti entende que a tríade tradutória de Goethe também se refere à tradução *intra*lingual, ou seja, ela também poderia ser aplicada ao processo hermenêutico de compreensão de um texto dentro dos limites (mais ou menos definidos) de uma só língua. Assim, o capítulo “Traduções” pode ser visto como a chave para compreensão do *Divan*, como um modo de leitura num processo infinito e cíclico de busca por compreensão.

1.3.2.3 A convivência das traduções da *Ilíada*

Gostaria de analisar um exemplo prático de aplicação do modelo tripartido goetheano de contemplação da tradução. O texto homérico (a *Ilíada* e a *Odisseia*) é, como toda poesia popular, um texto profundamente enraizado na experiência poética de uma nação (no caso, a Grécia antiga), na qual a literatura era feita e perpetuada pelos aedos que a recitavam de cor. Há características dessa poesia que a tornam única em

toda a literatura do mundo, como por exemplo o hexâmetro datílico, um padrão de versificação colado a uma característica da língua grega que nem todas compartilham: a alternância entre vogais longas e breves. Essa alternância não é significativa em português (língua baseada em acentuação fraca e forte), e portanto optar diretamente pelo hexâmetro numa tradução demandaria que se assumissem as consequências desse ato: “sofrer no início a maior resistência”, como diz Goethe (DKV, p. 281).

Na tradição em língua portuguesa, mais especificamente no caso brasileiro, o texto homérico fornece um exemplo elucidativo da aplicabilidade da classificação goetheana de traduções (para além da dicotomia schleiermacheriana de domesticação-estrangeirização, ainda que sem negá-la) que permite contrabalançar o horizonte ideal de Berman (e reequacionar o horizonte real de Goethe). Existem muitas traduções da *Ilíada* para o português, das quais citarei aqui apenas três, cada uma delas com projeto de tradução específico e efeitos diferentes causados na recepção da obra. A tradução de Carlos Alberto Nunes (publicada originalmente em 1940) converte o hexâmetro datílico homérico em um verso relativamente longo, de dezesseis sílabas poéticas com uma cesura, o que reforça o fôlego narrativo do texto homérico. Sua tradução é bastante prolixa, abre mão de neologismos e vocábulos pouco usados, e parece primar pela legibilidade do texto.

A tradução de Odorico Mendes, publicada originalmente em 1874, desperta ódio e amor de comentadores e leitores: o primeiro sentimento, por seu “português macarrônico” em que se escreveram “monstruosidades” (como avaliou Silvio Romero) e que não teria outro grande uso a não ser, como talvez se pudesse dizer que Goethe diria, “servir para o divertimento de eruditos”; o segundo, como comenta Haroldo de Campos (um dos maiores admiradores de Odorico), por seu “sistema de tradução consistente”, baseado na síntese, na autoridade do neologismo e numa grecização da língua portuguesa, com ímpeto autenticamente romântico.⁷³

Haroldo de Campos também não fugiu à invocação dos “manes” de Odorico, e de sua pena saiu em 2002 (um ano antes de seu falecimento) uma tradução do texto

⁷³ Os comentários sobre a tradução de Odorico Mendes constam no ensaio “Da tradução como criação e como crítica”, de Haroldo de Campos (2006, p. 31-40, aqui p. 38-9). Outros ensaios tradutórios do poeta, tradutor e pensador encontram-se coligidos na coletânea organizada por Sônia Queiroz (CAMPOS, 2011).

homérico que se vale do dodecassílabo livre como metro a abrigar o hexâmetro, com uma posição autoral e criativa até mais ousada que a de Odorico Mendes.⁷⁴

Estas traduções, todas, convivem perfeitamente e se auxiliam umas às outras na recepção do texto homérico. Para o leitor que trava um primeiro contato com a *Ilíada* (ainda que esse contato não seja necessariamente primeiro, dado que a *Ilíada*, como texto clássico, já existe de certo modo no horizonte de leitura desse leitor antes mesmo de ser lida), a versão de Carlos Alberto Nunes pode ser um primeiro passo, por uma menor ousadia com neologismos, uma dicção mais longa e um conseqüente maior espaço para a narratividade – que é o interesse primeiro do neófito: “saber a história”. As traduções de Haroldo de Campos e Odorico Mendes, por sua(s) vez(es), poderiam servir a um estágio posterior (ou mesmo paralelo!) da leitura, ao oferecerem ao leitor um tratamento que procura recriar ou mesmo emular características formais do texto homérico original – como as palavras compostas, epítetos e as inversões próprias de uma língua de casos como é a língua grega. A depender da idade e do grau de instrução do leitor, ele pode se valer ainda de adaptações, sejam elas em prosa, em quadrinhos,⁷⁵ em *videogames*⁷⁶ ou mesmo em filmes para o cinema (p. ex. o filme *Tróia*). Podemos enxergar essas adaptações como traduções num sentido amplo do termo que, a depender da sua forma de realização, correspondem a um (ou eventualmente mais de um) dos tipos de tradução de Goethe: a tradução em quadrinhos pode ser considerada “prosaica” – a menos que o texto seja colado ao original ou a uma tradução consagrada, o que lhe daria

⁷⁴ A capa da tradução de Haroldo tem no topo, em letras garrafais, seu nome, logo abaixo o título da obra e o nome Homero em letra proporcionalmente muito menor, quase que sumindo na ilustração de fundo: Homero e sua *Ilíada* foram o fundo para a empreitada tradutória de Haroldo, um texto de ousado ímpeto criativo na esteira de Odorico Mendes.

⁷⁵ Este um gênero ainda pouco apreciado pela academia e que tem profunda influência no letramento de nossas crianças e jovens. Os quadrinhos, com sua mescla de linguagem visual e textual e dinâmica própria, oferecem um espaço de adaptação criativa que amplia o horizonte de recepção de obras literárias. O mercado literário não despreza esse gênero: adentre-se qualquer grande livraria, e para muitas obras (em especial as de caráter épico-medieval) há volumosas adaptações em quadrinhos, quando não *graphic novels* (a designação é poderosa: *romances gráficos*) ganhadoras inclusive de prêmios literários, como *Watchmen* (MOORE & GIBBONS, 2011 [1987]).

⁷⁶ No jogo *God of War*, o espartano Kratos empreende uma cruzada contra o Olimpo após ser traído pelo deus da guerra, Ares, e sua jornada é uma viagem pela mitologia grega, com os mitos de criação, personagens (como Prometeu, Pandora, Ícaro, o Pégaso, a Medusa, os titãs etc.) e locais míticos, tudo com muita violência explícita (talvez condenável por nossos padrões atuais de exposição de menores à violência, mas que estava presente na narrativa homérica). Para além do entretenimento e da violência explícita do jogo, é interessante observar que por meio dele a mitologia grega – tradicionalmente atrelada aos livros e às antigas aulas de grego – pode ser apropriada por crianças e jovens de maneira lúdica, como um estágio prévio à leitura das obras que nos chegaram (Homero, Hesíodo etc.) – leitura esta que deveria se seguir aos jogos, mas que carece de atrativos por não ter a mesma facilidade de visualização gráfica dos jogos.

características de “parodística”.⁷⁷ A própria adaptação da obra a uma outra mídia poderia caracterizar uma tradução “parodística”, por se distanciar do meio puramente textual e como que “citar” a obra original, emulando-a. No modo da emulação poderíamos enquadrar também as traduções ousadas de Odorico Mendes e Haroldo de Campos, que no seu ímpeto transcriador, mantém no horizonte “tornar a tradução idêntica ao original, de modo que um não deva existir *em vez* do outro, mas sim *no lugar* do outro” (a terceira fase de tradução para Goethe). Não em substituição ao texto de partida, mas enquanto propostas de aproximação e acareação com o Outro, assumindo que essa aproximação nunca terá fim. Nesta reflexão, não considere nenhuma tradução como do terceiro tipo: talvez este tipo deva ser considerado um horizonte ideal, ou uma espécie de núcleo tensionador em torno do qual gravitam as traduções de uma determinada obra – uma comparação que se aproximaria à ideia de “círculo” proposta no final do capítulo “Traduções”. Assim, a tradução ideal da *Ilíada* talvez esteja nas entrelinhas e “entrepáginas” de todas as traduções circulantes e que já circularam.

1.3.2.4 A recepção do capítulo “Traduções”

Gostaria aqui de comentar a recepção do capítulo “Traduções” dentro dos Estudos da Tradução, sobretudo a partir da coletânea organizada por STÖRIG (1963).

Toda citação necessariamente recorta um trecho do texto maior onde se encontrava, removendo-lhe o contexto que, muitas vezes, contribui significativamente para a compreensão. A omissão desse contexto pode mesmo induzir a uma leitura incompleta do trecho citado. É o que comentei acima com relação aos trechos de *Poesia e verdade* e “Zu brüderlichem Andenken Wielands”, pois o contexto maior permite localizar essa reflexão no espaço-tempo da obra goetheana (ou seja, na época e no local em que foi realizada). Ambos os trechos tratavam da tradução de Shakespeare feita por Wieland, considerando suas contribuições e problemas e procurando conexão com a reflexão tradutória romântica da época (vide os comentários de Nicoletti acima).

⁷⁷ Um exemplo interessante de adaptação quadrinística de obra literária colada ao texto é a que faz Fido Nesti (2006) dos *Lusíadas* de Camões. Não traz todo o texto do épico lusitano, mas apresenta os episódios principais da narrativa valendo-se do texto camoniano sem cortes – adaptando-o ao fluxo dos quadrinhos. Outros exemplos são as adaptações de Kafka feitas por Peter Kuper: *Desista! e outras histórias* (KAFKA, 2008) e *A metamorfose* (KUPER, 2004).

Com o capítulo “Traduções” acontece algo semelhante. As “Notas” foram escritas com o propósito de “elucidar, esclarecer e indicar, e tão somente com o objetivo de despertar uma compreensão direta nos leitores que estejam pouco ou nada familiarizados com o Oriente” (DKV, p. 138).⁷⁸ Nesse sentido, as “Notas” são organizadas de maneira a prover uma narrativa a respeito do Oriente que dá testemunho sobretudo da relação de Goethe com o Oriente. Aqui é importante destacar os capítulos que circundam o capítulo “Traduções”. Depois dos capítulos que recuperam os antigos viajantes que foram ao Oriente e retornaram à Europa com histórias, informações e curiosidades (Marco Polo, Johannes von Montevilla, Pietro della Valle, Olearius, Tavernier e Chardin), Goethe aborda os “Recentes e atuais viajantes” que lhe proporcionaram contato com o Oriente: Sir William Jones (autor do *Poeseos Asiaticae*), Johann Gottfried Eichhorn (contemporâneo de Herder e exegeta do Antigo Testamento) e Georg Wilhelm Lorschach (orientalista predecessor de Johann G. L. Kosegarten, este o “colaborador mais importante de Goethe no *West-östlicher Divan* e seu primeiro resenhista” DKV, p. 1599). Em seguida, são dedicados dois capítulos aos interlocutores mais diretos de Goethe em matéria de tradução de poesia persa. Primeiro “Von Diez” (271-7), dedicado ao orientalista Heinrich Friedrich von Diez (1751-1817) que publicou, entre outras obras, a obra *Denkwürdigkeiten von Asien [Considerações da Ásia]* (entre 1811 e 1815) e o *Livro de Kabus [Buch Kabus ou 'Qabus-nameh*⁷⁹]. Em seguida, “Von Hammer” (p. 278-9), dedicado ao já mencionado orientalista austríaco Joseph von Hammer-Purgstall (1774-1856), tradutor do *Diwan* de Hafez (HAFEZ, 1812) e editor de três obras que foram fontes de informação sobre o Oriente para Goethe: a revista *Fundgruben des Orients [Arcas de tesouro do Oriente]*, publicada entre 1809 e 1818; a *Geschichte der schönen Redekünste Persiens, mit einer Blüthenlese aus zweyhundert persischen Dichtern [História das belas artes de falar da Pérsia, com uma seleta de flores de duzentos poetas persas]*, publicada em 1818; e por fim o *Morgenländisches Kleeblatt, bestehend aus parsischen Hymnen, arabischen Elegien, türkischen Eklogen, [Trevo oriental, constituído de hinos persas, elegias árabes, élogos turcas]*, publicado em 1819.

A narrativa das “Notas” está, neste ponto, imersa na discussão sobre tradução; já foram apresentados os antigos viajantes que deram notícias (em certo ponto lendárias) sobre o Oriente; também já foram exploradas as amplidões do Islã (com discussões sobre

⁷⁸ ... zu erläutern, zu erklären, nachzuweisen, und zwar bloß in der Absicht daß ein unmittelbares Verständniß Lesern daraus erwachse, die mit dem Osten wenig oder nicht bekannt sind.

⁷⁹ Transcrição segundo Birus (DKV, p. 1586).

o Corão, a poesia pré-islâmica do *Al-Muallaqat*, a pessoa de Maomé e a tradição de transmissão da poesia persa mística). Além disso, Goethe nesse momento (entre 1817 e 1818, quando escreve as “Notas”) já leu ou está lendo dezenas de outras traduções (para o inglês, alemão e francês) de muitas obras vindas do Oriente, entre elas o Corão e as histórias das *Mil e uma noites*, e por meio desse contato intenso desenvolve um senso crítico a respeito do modo de realização dessas traduções, sobretudo considerando o contexto histórico em que elas se encaixam – ou seja, o momento histórico em que elas (re)apresentam a obra estrangeira à cultura de chegada. Por fim, Goethe também já está a par de outras reflexões tradutórias da década de 1810, como a palestra de Schleiermacher de 1813 (com suas críticas ao texto de Goethe dedicado a Wieland), as manifestações dos Românticos de Iena (Tieck, os irmãos Schlegel, Novalis) e também de Humboldt (sua famosa tradução do *Agamênon* de Ésquilo seria publicada em 1816).

Nesse momento faz sentido que Goethe escreva um capítulo concentrado sobre traduções, e que proponha uma resposta às demais reflexões teóricas do seu tempo. Inserido no contexto das “Notas”, que compreende a recuperação histórico-crítica delineada acima, o capítulo “Traduções” faz todo sentido e não é uma “pincelada rápida”, pois dá continuidade à discussão sobre tradução, como podemos ler no primeiro parágrafo desse capítulo:

Como, porém, atualmente o alemão também se volta cada vez mais ao Oriente por meio de traduções de todo tipo, encontramos aqui motivo para trazer, neste ponto, algo de fato conhecido mas que nunca vai ser suficientemente repetido (DKV, p. 280).⁸⁰

Esse parágrafo conecta o modelo tripartido de Goethe com a longa recuperação da recepção da poesia persa, da erudição islâmica e da Orientalística feita nos capítulos anteriores. Contudo, Störig suprime esse parágrafo, isolando o restante do texto (o “cerne” da discussão teórica) dos capítulos precedentes. Como o livro de Störig se trata de uma antologia, é lógico que o critério de recorte não poderia incluir toda a seção de “Notas” do *Divan*, pois ela ocuparia o livro inteiro – e em língua alemã isso não faria sentido, pois o *Divan* está facilmente acessível ao leitor interessado por meio de diferentes edições. Contudo, uma pequena nota indicando que esse capítulo se segue à longa recuperação

⁸⁰ *Da nun aber auch der Deutsche durch Uebersetzungen aller Art gegen den Orient immer weiter vorrückt, so finden wir uns veranlaßt etwas zwar Bekanntes, doch nie genug zu Wiederholendes an dieser Stelle beizubringen.*

mencionada acima poderia remeter o leitor a essas “Notas”, para que pudesse ter uma “melhor compreensão” dessa tipologia tripartida, pois ela faz mais sentido se considerada como parte dessa longa retrospectiva.

Além do parágrafo introdutório, Störig remove também 5 parágrafos finais, subseqüentes ao parágrafo que trata da tradução da *Ilíada* feita por Voss (DKV, p. 281-3). Esses parágrafos poderiam contribuir enormemente para conectar o modelo tripartido de Goethe com as muitas traduções que ele cita, entre elas as feitas por Joseph von Hammer-Purgstall e por William Jones; a tradução do *Shah-nameh* ou *Livro dos reis* de Ferdusi, ansiada por Goethe; e as traduções do drama indiano *Sakuntala* e do poema *Megadhuta*. Não obstante essa aplicação do modelo tripartido, dois parágrafos suprimidos – o segundo parágrafo depois do parágrafo sobre Voss e o último parágrafo do capítulo – explicam por que os três tipos de tradução não são métodos dentre os quais um deve ser privilegiado em detrimento de outros (como é a clara preferência de Schleiermacher pelo método estrangeirizante em detrimento do domesticador), mas sim *modos de contemplação* do processo de aproximação entre o Próprio e o Outro. O primeiro deles:

Como, porém, em toda literatura essas três épocas se repetem, invertem, os modos de tratamento se permitem até mesmo aplicar simultaneamente; agora, portanto, talvez uma tradução prosaica do *Shah-nameh* e da obra de Nezami ainda seria totalmente viável. Ela seria utilizada para a leitura rápida e dedicada a revelar o sentido principal, nos alegraríamos com o conteúdo histórico, fabuloso, ético em geral e nos aproximaríamos cada vez mais confiantes às concepções e modos de pensar, até que finalmente pudéssemos nos irmanar completamente com eles. (DKV, p. 282).⁸¹

O *Shah-nameh* é o *magnum opus* do poeta persa Ferdusi (aprox. 940 – aprox. 1020), um longo poema épico escrito no século X d.C. dividido em 62 sagas compreendendo 56.700 dísticos e que conta a história da Pérsia desde a criação do mundo até a dominação árabe no século VII. Como tal obra está enraizada numa tradição poética muito antiga – praticamente 800 anos antes de Goethe escrever suas reflexões –, uma tradução prosaica que pudesse apresentar o conteúdo geral desse livro ao público alemão seria muito bem-vinda, e a sua leitura e recepção ensejaria o espaço para uma nova tradução que propusesse uma aproximação mais ousada ao estrangeiro.

⁸¹ *Da aber bey jeder Literatur jene drey Epochen sich wiederholen, umkehren já die Behandlungsarten sich gleichzeitig ausüben lassen; so wäre jetzt eine prosaische Uebersetzung des Schahname und der Werke des Nisami immer noch am Platz. Man benutzte sie zur überhineilenden, den Hauptsinn aufschließenden Lectür, wir erfreuten uns am Geschichtlichen, Fabelhaften, Ethischen im Allgemeinen und vertrauten uns immer näher mit den Gesinnungen und Denkweisen, bis wir uns endlich damit völlig verbrüderm könnten.*

Outro dos capítulos suprimidos por Störig é o último, que conclui a reflexão e lança a base para a contemplação histórica das traduções:

Por que chamamos a terceira época também de última, esclarecemos aqui brevemente. Uma tradução que objetiva se identificar com o original se aproxima, no fim, da versão interlinear e facilita grandemente a compreensão do original, por ela somos conduzidos e mesmo arrastados ao texto-base, e assim é finalmente fechado todo o círculo no qual se movimenta a aproximação do estrangeiro e do nativo, do conhecido e do desconhecido (DKV, p. 283).⁸²

Os três tipos de tradução – “prosaica”, “parodística” e “mais elevada” – não são, portanto, métodos a serem seguidos ou avaliados, mas modos de contemplação da aproximação ao estrangeiro que têm, cada um, a sua validade e a sua aplicabilidade.

Ao pesquisador da “divanística” a relação do capítulo “Traduções” com o restante das “Notas” é patente, pois sua leitura é obrigatória e natural. Ao pesquisador dos Estudos da Tradução, porém, sobretudo àquele que não fala alemão, esse capítulo parece isolado no meio do conjunto da reflexão de Goethe, ainda mais se comparado às duas manifestações citadas anteriormente, lidas como máximas ou observações isoladas sem aprofundamento.

A tese de doutoramento de Antonella Nicoletti também identifica uma leitura descontextualizada do capítulo “Traduções” e suas consequências na recepção do pensamento tradutório goetheano. Na introdução da sua tese, Nicoletti comenta:

Na maioria das coletâneas sobre história e teoria da tradução, encontra-se sob o título *Traduções [Uebersetzungen]* uma curta tipologia tripartida de Goethe. Como se nota na indicação das fontes, trata-se de um trecho extraído do *West-östlicher Divan*. O fragmento, extraído do contexto textual original, é frequentemente e quase continuamente sem comentários situado no ambiente da contemporânea definição romântica de tradução como interpretação (NICOLETTI, 2002, p. 1).⁸³

⁸² *Warum wir aber die dritte Epoche auch zugleich die letzte genannt, erklären wir noch mit Wenigem. Eine Uebersetzung die sich mit dem Original zu identificiren strebt nähert sich zuletzt der Interlinear-Version und erleichtert höchlich das Verständnis des Originals, hiedurch werden wir an den Grundtext hinangeführt, ja getrieben und so ist denn zuletzt der ganze zirkel abgeschlossen, in welchem sich die Annäherung des Fremden und Einheimischen, des Bekannten und Unbekannten bewegt.*

⁸³ *In den meisten Sammelbänden zu Übersetzungsgeschichte und –theorie findet sich unter dem Titel Übersetzungen eine kurze dreiteilige Typologie Goethes. Wie aus den Quellenangaben ersichtlich, handelt es sich dabei um einen Auszug aus dem West-östlichen Divan. Das aus dem ursprünglichen Textzusammenhang losgelöste Fragment wird oft, und fast durchgehend kommentarlos, im Umfeld der zeitlich nahen romantischen Definition der Übersetzung als Auslegung situiert.*

Como já mencionado anteriormente, a maioria das coletâneas de textos sobre história e teoria da tradução que citam as reflexões de Goethe (pelo menos aquelas a que tive acesso) se baseiam na antologia de Störig, e reproduzem tanto o recorte feito por ele quanto a críptica referência a uma edição (a *Artemis Ausgabe*) que atualmente já não tem mais circulação. Além disso, como também já aponte na discussão sobre os outros dois trechos, o modo de citação de Störig omite a data em que os trechos foram escritos, restando ao leitor interessado procurar essa informação na mencionada *Artemis Ausgabe* ou em outra edição à disposição.

A crítica à antologização de Störig poderia ser refutada considerando-se que toda antologia realiza um recorte de algum tipo, pois não é possível coligir tantos textos de tantas épocas sem que se deixe algo de fora. Contudo, observe-se que Störig procede com esse recorte sem comentários *apenas com os textos de Goethe!* Os demais textos citados na coletânea contém, todos, indicação de data da primeira publicação, obra em que foram publicados e o contexto a que se referem. Todos os demais autores citados por Störig têm seus textos reproduzidos na íntegra, à exceção de outros dois: Nietzsche e Heidegger.

Nietzsche é um dos pensadores mais citados no século XX e XXI, a ponto de se lhe atribuírem frases que nunca disse, ou citarem muitas de suas afirmações absolutamente descontextualizadas. Dada a sua reflexão muitas vezes polêmica e belicosa e sua posição bastante crítica com relação à filosofia tradicional, Nietzsche tornou-se um autor bastante popular, e muitas vezes cita-se trechos de suas obras fora de seu contexto como se fossem “máximas”.⁸⁴ Em outras palavras, Nietzsche é – sobretudo fora da academia – um autor de máximas, assim como Goethe é visto. Os trechos de Nietzsche na coletânea de Störig são extraídos de *A gaia ciência* e *Além do bem e do mal*, sem comentários adicionais ou justificativas.

A reflexão tradutória de Heidegger, porém, é a única das três “recortadas” que merece algum comentário da parte de Störig quanto à necessidade de contextualização para sua compreensão. Cito aqui o comentário de Störig:

Sabe-se que o pensamento de Martin Heidegger sempre circula em torno da linguagem, que ele chamou certa vez de “a casa do ser e a morada do homem”.

⁸⁴ Vide por exemplo o caso da citação de um trecho de *Assim falou Zaratustra* no pedido de prisão preventiva contra o ex-presidente Lula, impetrado por três promotores do Ministério Público de São Paulo, dentro do escandaloso ataque à democracia que está em curso em 2016.

Heidegger também fez traduções e interpretações minuciosamente esclarecidas de fragmentos isolados dos filósofos pré-socráticos. No seu texto “Der Satz vom Grund [no Brasil, publicado como “O Princípio do Fundamento” pelo Instituto Piaget em 2000], Pfullingen (Neske) 1957, ele se ocupa, entre outras na 12 e 13ª palestras, do problema da tradução em si. Este trecho (p. 163-181) é reproduzido aqui. *Compreende-se que para sua compreensão total – como sempre acontece com excertos – deve-se levar em conta o contexto maior do livro e a obra heideggeriana como um todo* (STÖRIG, 1969, p. 369, grifo meu).

Que *apenas* o excerto de Heidegger mereça consideração quanto à sua retirada do “contexto maior do livro” e da “obra heideggeriana como um todo”, e não o trecho de Goethe, é um tanto estranho, pois a leitura em recorte da obra de *qualquer* autor necessariamente é parcial e incompleta, e demanda um aprofundamento para melhor compreensão. Que os excertos de Goethe nessa coletânea não recebam essa consideração parece sugerir que a reflexão goetheana sobre tradução é não apenas fragmentária e esparsa, mas também desconexa, contraditória e, mesmo, de pouca relevância. Esse quadro mudou recentemente, e a seguir gostaria de identificar algumas visões atuais sobre o pensamento de Goethe nos Estudos da Tradução, procurando perceber uma tendência de recuperação e reconsideração desse pensamento como contribuição válida para a construção de um saber teórico dessa área de estudos.

1.3.3 Goethe nos Estudos da Tradução na atualidade

Apesar de o pensamento tradutório de Goethe ainda ser majoritariamente lido em função das máximas e dos trechos recortados da maneira como foram propagados inicialmente por Störig, tem havido uma crescente quantidade de estudos que procuram recuperar a contribuição teórica de Goethe para a tradução. Não há ingenuidade em nenhum desses estudos em supor que Goethe tenha elaborado uma teoria da tradução no sentido de um “sistema teórico” que procure explicar cientificamente esse fenômeno. Não o fez em nenhuma área, “não chegou nunca a um sistema, a um programa: falta preciosa numa época em que os sistemas de ciência servem a programas criminosos” (CARPEAUX, 2015 [1942], p. 21).

Por não ter desenvolvido um “sistema” teórico a respeito da tradução, ou por ter expressado opiniões muito diversas durante sua vida, a reflexão teórica de Goethe sobre

a tradução normalmente tem sido contemplada a partir de um ponto de vista histórico, como uma das etapas preliminares para construção dos Estudos da Tradução, disciplina consolidada a partir das décadas de 1960 e 1970.⁸⁵

Dispersas como estão suas reflexões, uma das formas de apreendê-las é pelo meio de coletâneas ou varreduras. Uma das primeiras varreduras sobre o tema da tradução foi feita pelo já citado György Radó em “Goethe und die Übersetzung” (RADÓ, 1981).

Ainda na década de 1980, mais precisamente em 1982, o Arquivo Literário de Marbach, em conjunto com o Schillermuseum, realizou uma exposição abordando o “Prazer de traduzir no século de Goethe”: *Weltliteratur: Die Lust am Übersetzen im Jahrhundert Goethes*. A exposição e o catálogo que a acompanha (TGAHRT, 1982) tratam longamente – por meio de objetos como pinturas, livros, manuscritos, críticas de tradução etc. – da relação intensa que o “século de Goethe” (meados do século XVIII até meados do século XIX) teve com a tradução. É muito conhecida a “vontade de tudo traduzir” (BERMAN, 2002, p. 229) de August Schlegel e seus colegas do primeiro Romantismo (*Frühromantik*), mas a tradução é parte essencial da formação da cultura alemã desde a *Aufklärung*, e tem como ponto alto a perseguição do ideal de *Weltliteratur* como proposto por Goethe. Conforme indica o título da exposição, Bernhard Zeller explicita no “Prefácio” o centro da coletânea:

A exposição parte de Goethe e encontra nele seu ponto central – não porque neste ano de 1982, o sesquicentenário de sua morte, ele deva ser obrigatoriamente lembrado, mas porque um amplo programa tinha sua ideia central no conceito de “Weltliteratur”, formulado primeiramente por ele. (ZELLER, 1982, p. 7).

De fato, quatro dos 33 capítulos são dedicados a Goethe, compondo como que o centro da exposição: “Goethe: Teilnahme, Mitteilung, Folge” (“Goethe: participação, comunicação, consequência”), “Goethe: 'Antiker Form sich nähernd” (“Goethe: 'Aproximando-se da forma antiga”)), “Goethe: 'Des deutschen Divans mannigfaltige Glieder” (“Goethe: 'Os variados membros do Divã alemão”) e “Goethe: '... überzeugt, daß eine Weltliteratur sich bilde” (“Goethe: '... convencido de que se está formando uma literatura mundial”). Nota-se que o Oriente e o *Divan* são tema de um capítulo à parte, no

⁸⁵ Uma ampla recuperação da formação dessa área de estudos encontra-se em CARDOZO (2004, p. 3-8).

qual é feita retrospectiva cronológica da aproximação de Goethe à poesia de Hafez. Apesar de não se colocar como um trabalho teórico inscrito na germanística, essa exposição tem o grande mérito de destacar a centralidade de Goethe para a “época da tradução” (outra expressão para o século de Goethe) e de apresentar uma série de textos, documentos e imagens numa sequência cronológica que permite vislumbrar a evolução do pensamento e da atividade tradutórias na Alemanha de Goethe. Esse livro (na reedição de 1989) foi largamente resenhado por Roger Roothaer, que pondera sobre a atualidade da reflexão tradutória do “século de Goethe”, dado que “os problemas da tradução literária (expressiva) permanecem inalterados, pois a teoria da tradução ainda não pôde expressar-se definitivamente sobre o tema” (ROOTHAER, 2014, p. 195).⁸⁶

Em língua alemã, o já citado trabalho de Antonella Nicoletti (2002) é um dos trabalhos mais concentrados sobre a reflexão tradutória de Goethe. Ele se funda num movimento de (re)localização do *West-östlicher Divan* (e da reflexão sobre tradução ali contida) no contexto do “século da tradução” que foi a época de Goethe, com foco especialmente no capítulo “Traduções” como fundante ou “imaneente não apenas ao capítulo isolado, mas também ao texto do *Divan* como um todo – quando não programático” (NICOLETTI, 2002, p. 2). Este trabalho, contudo, ainda permanece restrito aos estudos goetheanos em língua alemã, e ainda é muito pouco citado.⁸⁷

O pensador da tradução Antoine Berman, no livro *A prova do estrangeiro* (2002[1984]), aborda o pensamento tradutório de Goethe a partir dos textos coligidos por Störig, e dá grande importância à relação entre tradução e *Weltliteratur*, bem como à marcante influência de Johann Gottfried Herder sobre Goethe. O trabalho conjunto destes dois em Estrasburgo envolveu prolíficas discussões sobre tradução, e não deve surpreender que a convicção de Goethe de que “a poesia é patrimônio comum da humanidade” (ECKERMANN, 1947, p. 161) se alinhe em grande medida ao grande valor que Herder atribui à poesia de todos os povos, ao seu ávido interesse pela “pluralidade criativa que pode advir da interação de diferentes culturas, a ‘semelhança na diferença’” (MARTINESCHEN, 2013, p. 27). Se é uma obviedade a influência de Herder sobre

⁸⁶ Se é que algum dia há de haver uma teoria uniformizadora da tradução.

⁸⁷ Matthias BUSCHMEYER (2008) dedica especial atenção a Nicoletti, sobretudo no que diz respeito à intenção das “Notas” em facilitar uma compreensão maior do *Divan* – uma intenção que, segundo o autor, não se realiza e que demanda um “aparato filológico que, mesmo que *ad absurdum*, se apresenta como que a contrapelo da intenção de ‘compreensibilidade’” (BUSCHMEYER, 2008, p. 315). Outros estudos aprofundando a relação da tradução com Goethe e sua obra se encontram em Fuhrmann (2000), Volker (2002), Kietzbichler et al. (2008) e May & Zemanek (2013).

Goethe, atestada inclusive pelos reiterados momentos em que o poeta de Weimar presta tributo ao colega prussiano, ainda faltam estudos que explicitem essa influência.⁸⁸ Se em *A prova do estrangeiro* Berman recupera a contribuição teórica de Goethe dentro do contexto da *Bildung* do final do século XVIII e começo do XIX, em *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo* (2012 [1985]) Berman considera as reflexões de Goethe como fundamento para uma contemplação histórica das traduções, sobretudo tendo em vista as traduções radicais que analisa (de Hölderlin, de Chateaubriand e de Klossowski) para examinar a abertura que elas almejam fazer no “coração materno da língua”.

George Steiner, no já citado *Depois de Babel* (2005 [1998]), também recupera a reflexão tradutória de Goethe no capítulo 4, “Demandas da teoria”, concentrando-se na classificação tripartite exposta no *Divan*. Steiner identifica no pensamento de Goethe a indissociabilidade de suas visões sobre ciência e estética, e reforça que “o envolvimento de Goethe com a tradução foi permanente” (p. 279). Fugindo das máximas citadas por Störig, Steiner comenta a tendência geral do pensamento tradutório goetheano:

“Profundamente convencido, como estava, da continuidade de formas de vida, do entrelaçamento harmônico (mesmo que muitas vezes escondido) e da correspondência em toda a realidade morfológica, Goethe via na transferência de sentido e melodia entre línguas um aspecto característico da universalidade. (*ibidem*)

Segundo Steiner, para Goethe tradução é metamorfose, transformação, e não tanto transporte de informação de um lado para outro. É uma operação que altera tanto a cultura de origem quanto a de chegada, e em especial esta última, por abri-la para a experiência do estrangeiro. Steiner considera essa ideia metamórfica de tradução tão inserida na obra de Goethe que chega a afirmar que “essa terceira ou ‘metamórfica’ abordagem é aquela que o próprio Goethe persegue no *West-östlicher Divan*” (p. 281). A afirmação de Steiner é curta e confusa, mas nos incita a fazer um questionamento produtivo: com o *Divan*, Goethe procurou realmente produzir uma tradução do “terceiro tipo”? Ou, antes, estaria experimentando, com essa definição, uma nova forma de compreender as relações entre as literaturas, sob o exemplo do *Divan*?

⁸⁸ Um estudo que tem como foco a teoria de tradução de Herder é *Herder und die Weltliteratur*, de Andreas KELLETAT (1984), que poderia servir de base para um estudo concentrado que evidenciasse as relações entre a *Weltliteratur* de Herder e a de Goethe. Em momento anterior realizei trabalho semelhante ao de Radó, ao buscar a reflexão tradutória de Herder, que se encontra esparsa em sua obra, com o auxílio do livro de Kelletat (MARTINESCHEN, 2013).

A metamorfose (ou transformação) encontra expressão, por exemplo, nesta estrofe do poema “Selige Sehnsucht”, do “Livro do cantor”:

Und so lang du das nicht hast, Dieses: Stirb und Werde! Bist du nur ein trüber Gast Auf der dunklen Erde. (DKV, p. 25)	“Morre e te transforma:” assim que cumprires teu destino, deixarás de ser, enfim, nesta terra um peregrino.
--	--

A transformação advém da morte do antigo e do nascimento de um novo. O antigo, apesar de morto, não desaparece e permanece dentro do novo como uma espécie de arquétipo, de modelo – de maneira semelhante, Goethe formula a ideia da *Urpflanze* ou planta primordial, que precedeu as plantas atuais no processo evolutivo mas não desapareceu por completo, tendo deixado sua herança na forma atual delas (hoje se poderia dizer: no seu DNA, mas não na época de Goethe, pois Gregor Mendel viria a nascer apenas em 1822).

A força da ideia de metamorfose no pensamento de Goethe revela uma afinidade de outro pensador com o poeta de Weimar. Walter Benjamin, em seu denso e (atualmente) clássico ensaio sobre *A tarefa do tradutor* (2011), afirma que “a tradução é uma forma” (p. 102). Mas que seria essa “forma”? Segundo analisa COUTINHO (2011), Benjamin não estaria se referindo a uma “forma literária” (p. 29), mas a outra coisa. Essa ideia reflete, por um lado, “palavras dos Primeiros Românticos” e, por outro, de “Goethe, na sua procura obstinada de um modelo que explicasse a metamorfose das plantas” (*ibidem*). Esse modelo seria o da *Urpflanze* ou *planta primordial*, que precedeu todas as plantas da atualidade mas que, segundo Goethe, não deixou de existir nelas. Coutinho conecta a ideia de *Urpflanze* com a noção de *traduzibilidade* de Benjamin, dando sempre destaque à “vida da obra”: “Tal como o entendia Goethe, ao dizer que a *Urpflanze* continha em si a lei da metamorfose, também o original da obra contém em si – é-lhe imanente – a lei da *traduzibilidade* do original” (*ibidem*). Coutinho atende em parte o anseio de Steiner,⁸⁹ ao explorar relações entre a teoria da forma de Goethe com concepções de tradução, e também concorda com Magali Moura (2006), ao destacar que para Goethe os fenômenos (entre eles, os textos literários) são organismos vivos, envolvidos num processo ancestral e infinito de metamorfoses, e que “a tradução é uma

⁸⁹ “Até onde vai meu conhecimento, não dispomos até agora de um estudo amplo das traduções de Goethe e de suas influências sobre seus próprios escritos e sobre sua filosofia da forma” (STEINER, 2005, p. 279).

certa metamorfose do original – e não uma transformação exterior à obra” (COUTINHO, *op. cit.*, p. 30).

Em compasso com Antoine Berman, o professor da USP João Azenha Jr., em seu artigo “Goethe e a tradução: a construção da identidade na dinâmica da diferença” (AZENHA JR., 2006), explora o modo de “construção da identidade” para Goethe em conexão com a tradução. Apoiado em estudo anterior sobre o desenvolvimento do pensamento tradutório do Romantismo alemão (AZENHA JR., 2003)⁹⁰, Azenha recupera a reflexão tradutória de Goethe no *West-östlicher Divan* procurando conectá-la com a reflexão moderna, e pondera que “a contribuição de Goethe para a tradução [está] na linha de frente de pesquisas realizadas atualmente na área dos Estudos da Tradução”, em especial no que diz respeito “às relações que se podem estabelecer entre o original e a tradução”, bem como “[à] maneira como, por meio da tradução, os sistemas linguísticos e literários interagem entre si na constituição e na revisão de sua identidade” (AZENHA JR., 2006, p. 56). Azenha coloca, porém, uma ressalva, ao “lembrar que as reflexões de Goethe são feitas a partir da perspectiva do poeta que faz e traduz poesia” e por isso “não podem ser estendidas para todos os domínios da tradução” (*ibidem*). Essa restrição ao domínio da poesia se explica pela época em que foram feitas essas reflexões, no limiar da industrialização da Alemanha e na aurora do processo colonizatório e de globalização a que o mundo estaria submetido a partir de meados do século XIX. As editoras de então ainda não tinham o poder que têm hoje, “corresponsáveis que são pela construção das imagens que uma cultura tem da outra” (p. 57), e mesmo a noção de direito autoral era algo incipiente, da qual o próprio Goethe tirou proveito.

Para Goethe, segundo Azenha, a tradução é fator fundamental na formação da identidade, seja do indivíduo, seja de seu grupo, seja da sua cultura/língua, em especial devido “ao caráter processual da tradução, entendido aqui não no sentido de processo cognitivo, mas de atividade em constante transformação” (*ibidem*). E essa transformação se dá não apenas na cultura de chegada, mas também na de saída, de onde a obra original procede, em metamorfose, em direção à tradução.⁹¹

Por fim, como exemplo de um trabalho que, de certo modo, “aplica” o modelo tripartido de traduções de Goethe a um caso concreto, cito o trabalho de Álvaro Faleiros

⁹⁰ Estudo este embasado em *A prova do estrangeiro* (BERMAN, 2002 [1984]).

⁹¹ Retomarei a discussão de Azenha Jr. quando discutir a classificação tripartite de traduções de Goethe no capítulo 2, levando em conta também aspectos da tradução de literatura infanto-juvenil.

que versa “Sobre uma não-tradução e algumas traduções de 'L'invitation au voyage' de Baudelaire (FALEIROS, 2007). Apesar de enxergar um “caráter evolutivo e determinista na classificação proposta por Goethe” (p. 261) – que penso que não se verifica pelo fato de o modelo de Goethe não ter um *télos* que não o próprio processo circular de aproximação entre nativo e estrangeiro –, Faleiros considera válida essa classificação para “pensar sobre o momento histórico das traduções”. Considerando as modificações feitas nas primeiras traduções brasileiras de Baudelaire pelos parnasianos (os “primeiros baudelairianos”, segundo Antônio Candido), Faleiros considera que estas traduções recaem sob a categoria de “parodísticas” (*ibidem*). Com relação aos outros tradutores (Guilherme de Almeida, Jamil Mansour Haddad, Ivan Junqueira e Juremir Machado da Silva), constata-se, com relação sobretudo a este último (que adota coloquialismos e gírias para traduzir Baudelaire), que há “uma espécie de esgotamento de um determinado modelo e o surgimento de uma nova proposta de tradução”, que ensejaria uma renovação que, “de forma ainda rude e desajeitada”, “com seu ímpeto pioneiro” “abre a primeira picada numa senda ainda inexplorada no Brasil” (*ibidem*). Esse último tipo de tradução, talvez se classificasse como o “mais alto”, contudo Faleiros não faz essa classificação – talvez por considerá-la “determinista” no sentido de determinar o *télos* do processo de tradução.

*

Para finalizar a seção sobre Goethe e a tradução, um poema goetheano que trata de plantas e de tradução:

Ein Gleichnis

Jüngst pflückt' ich einen Wiesenstrauß,
Trug ihn gedankenvoll nach Haus;
Da hatten, von der warmen Hand,
Die Kronen sich alle zur Erde gewandt.
Ich setzte sie in frisches Glas,
Und welch ein Wunder war mir das!
Die Köpfchen hoben sich empor,
Die Blätterstengel im grünen Flor,
Und allzusammen so gefunden,
Als stünden sie noch auf Muttersgrund.
So war mir's, als ich wundersam
Mein Lied in fremder Sprache vernahm.

Comparação

Outro dia, num prado, um raminho arranquei
E perdido a pensar, para casa o levei;
Ao chegar vi que as flores, do calor da mão,
Deixavam pender as coroas para o chão.
Em água fresca então fui-lhes matar a sede,
E – olhai que maravilha! Vede agora, vede!:
As corolas de novo frescas e perfeitas,
Hastes e folhas outra vez verdes, direitas,
E todo o ramalhete assim sadio, terno,
Como se estivesse inda preso ao chão materno.
É um milagre assim que todo me incendeia
Ao ouvir versos meus em língua alheia.
(trad. Paulo Quintela *in* GOETHE, 2005a, p. 9)

1.4 Goethe, o oriental

A interação de Goethe com o Oriente (e com literaturas estrangeiras) não era um interesse momentâneo surgido apenas na sua velhice. De fato, o Oriente – em especial o Oriente Médio, fonte da Bíblia e da tradição judaico-cristã – era interesse constante de intelectuais na Europa, e em especial no século XVIII, “século das luzes”, do qual Goethe é tributário.⁹² Naturalmente o poeta de Weimar esteve envolvido com literaturas estrangeiras, e em especial aqui interessa-nos a relação com essas culturas do chamado “Oriente próximo”. Essa relação se deu desde sua juventude: em 1775 Goethe se lançou a uma primeira tentativa de tradução do *Cântico dos cânticos*, valendo-se da *Vulgata* e da Bíblia de Lutero para produzir suas versões (Reinhardt, 2012, p. 20). Posteriormente voltaria a trabalhar com o *Cântico*⁹³ durante seus estudos em Estrasburgo (entre 1770 e 1771), quando se deu “o acontecimento mais significativo” (SAFRANSKI, 2010, p. 81) dessa época: o encontro com Johann Gottfried Herder.

Não é coincidência que o *Divan* tenha sido escrito numa época em que o campo intelectual chamado de Orientalística estava surgindo e rapidamente se consolidando, sobretudo na Alemanha, em compasso com a efervescência do Romantismo e sua busca por línguas e literaturas antigas. Uma profusão de diferentes apropriações/aproximações do Oriente inundou o mercado livreiro da Alemanha nesse início de século, com recriações poéticas, relatos de viagem, retraduações (p. ex. das *Mil e uma noites*) e traduções feitas “direto do original”,⁹⁴ o que ofereceu à intelectualidade alemã material para alimentar sua insaciável erudição.

⁹² Um dos primeiros intelectuais alemães a enfatizar uma relação menos beligerante e opressiva com relação ao Oriente, e ao Islã em especial, foi o dramaturgo Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) cuja peça *Nathan o sábio* [*Nathan der Weise*], de 1779 tematiza centralmente tema central o humanismo e a tolerância pregados pela *Aufklärung*. Para uma discussão da abordagem lessingiana sobre o Islã e o Judaísmo, cf. KUSCHEL (1998).

⁹³ Segundo Hartmut Reinhardt, “o que fascinou Goethe no *Cântico* foi a sua força de expressão poética, e não seu enraizamento num círculo cultural estrangeiro” (REINHARDT, 2012, p. 21). Um estudo de fôlego sobre a relação de Goethe com a exegese da Bíblia, em especial com o *Cântico*, em conexão com a renovação hermenêutica proporcionada sobretudo pela *Aufklärung* no século XVIII, pode ser lida no livro de Thomas Tillmann, *Hermeneutik und Biblexegese beim jungen Goethe* (TILLMANN, 2006).

⁹⁴ Como p. ex. do Corão, que até metade do século XVIII era conhecido em traduções feitas a partir do latim destinadas a contestar a fé islâmica como falsa e mentirosa. A primeira tradução feita diretamente do árabe foi a de M. D. F. Megerlin, publicada em 1772, com o título *Die türkische Bibel* (citado em MOMMSEN, 2001, p. 31).

Edward Said, em sua obra *Orientalismo* (2007), comenta que “o Oriente alemão era quase exclusivamente um Oriente erudito ou ao menos clássico: tornou-se tema de poemas líricos, fantasias e até romances, mas nunca foi real como o Egito e a Síria eram reais para Chateaubriand, Lane, Lamartine, Burton, Disraeli ou Nerval” (2007, p. 49). Um Oriente imaginado, ao qual nenhum dos grandes pensadores e literatos (como Schlegel, Goethe e Humboldt) jamais fora pessoalmente. Mais adiante, na mesma página, a crítica de Said à aproximação alemã ao Oriente é afiada:

Há algum significado no fato de que as duas obras alemãs mais famosas sobre o Oriente, *Divã Ocidentto-oriental*, de Goethe, e *Sobre a língua e a sabedoria dos hindus*, de Friedrich Schlegel, fossem baseadas, respectivamente, numa viagem pelo Reno e em horas passadas em bibliotecas de Paris. (*loc. cit.*)

De fato, a relação de Goethe com o Oriente se deu por meio de livros (sobretudo traduções) e do contato com especialistas na área, os orientistas.⁹⁵ A biblioteca “oriental” de Goethe era volumosa, e o registro de empréstimos nas bibliotecas de Weimar e Jena da época do *Divan* dão testemunho da intensidade da pesquisa do poeta nessa área.⁹⁶ Dentre as fontes que Goethe utilizou para se relacionar com o Oriente, destacam-se as obras de William Jones, de Barthélemy d’Herbelot, de Diez e sobretudo de Joseph von Hammer-Purgstall.⁹⁷ Essas e outras obras não foram lidas apenas por Goethe, mas pela maioria das pessoas que tinham algum interesse pelo Oriente – e no século XIX isso envolveu não apenas interesses literários e intelectuais, mas também (e principalmente) interesses econômicos e colonizatórios.

⁹⁵ Goethe teve uma relação semelhante com o Brasil, sobretudo no que tange seu interesse pela morfologia vegetal. Em seu livro *Goethes Reise nach Brasilien*, Sylk Schneider (2008) rastreia o interesse de Goethe pelo Brasil, sua amizade com os naturalistas Martius e Spix (que estiveram na Amazônia no início do século XIX e se tornaram seus especialistas informantes a respeito dessa região) e impactos dessa relação – como a proposta de Martius para homenagear o poeta dando seu nome a uma recém-descoberta planta, a *Goethea cauliflora*, e dois poemas “brasileiros” de Goethe, intitulados “Todeslied eines Gefangnen” e “Liebes Lied eines Amerikanischen Wilden”.

⁹⁶ Rastreamentos minuciosos desses documentos são encontrados em toda a obra de Katharina Mommsen que se empenha há décadas a analisar a obra de Goethe com foco documental, como por exemplo na edição *Entstehung von Goethes Werken in Dokumenten* [*Gênese das obras de Goethe em documentos*], cujos volumes 1-4 e 6 estão em <http://www.goethe-egw.org/>.

⁹⁷ A edição organizada por Hans-J. Weitz (GOETHE, 2012, p. 292) inclui uma relação das obras consultadas por Goethe, ordenada cronologicamente conforme o poeta tomou conhecimento delas: a tradução de Hafez feita por Von Hammer-Purgstall; o *Poeseos Asiaticae commentatorium libri sex* de William Jones (1774); a revista *Fundgruben des Orients* organizada por Von Hammer-Purgstall; o Corão, em tradução de George Sale; o *Gulistan* de Saadi em tradução de Adam Olearius (1654); as *Denkwürdigkeiten von Asien* do diplomata H. von Diez (1811;1815); o *Livro de Kabus*, do imperador seljúcida Keikavus, traduzido por Diez em 1811; a *Bibliothèque Orientale* de Barthlémy d’Herbelot (1697); além dos relatos de viagem de Chardin, Oelsner, Pietro della Valle, Tavernier e Malcolm.

Edward Said caracteriza a abordagem ocidental do Oriente: “o princípio básico da relação foi estabelecido para o Oriente Próximo e para a Europa pela invasão napoleônica do Egito em 1798, uma invasão que foi de muitas maneiras o modelo de uma apropriação verdadeiramente científica de uma cultura por outra na aparência mais forte” (2013, p. 76). As obras citadas acima são também participantes desse movimento, ainda que aparentemente motivadas por interesse desprendido e altruísta. Said compreende o movimento do Orientalismo obrigatoriamente como uma perspectiva colonialista, dominadora, que objetivava subjugar essa região do globo (e teoricamente ainda objetiva, pois a influência europeia – e, depois da II Guerra Mundial, norte-americana – no Oriente ainda é marcante). Para isso, o Orientalismo teria se destacado como disciplina científica (a serviço da campanha colonial britânica e francesa), “separado de outras formas de conhecimento, mas enfim útil (porque finito) para o material e a realidade social que encerra *todo o conhecimento em qualquer tempo* que sustenta o conhecimento.” (p. 79, grifos meus). De fato, a dominação ocidental do Oriente (e de qualquer outra região do globo colonizada) depende da criação de um conhecimento finito e manuseável acerca da cultura, das línguas e das pessoas dessas regiões. Esse conhecimento cria estereótipos e preconceitos que, com o passar dos séculos, se consolidam, como a ideia de que todo oriental – a generalização é sempre crassa, mas eficiente para seus propósitos – é preguiçoso e belicoso, desobediente e irracional – assim como os indígenas brasileiros, que a princípio não possuíam alma e até hoje têm seu modo de vida aviltado e considerado inapropriado em relação ao mundo ocidental orientado ao trabalho.

O Oriente é uma região que tem uma aura de exotismo e mística no imaginário do Ocidente. Essa construção não é um mero acaso, pois, como Said reitera, ela enseja “uma forma de pensamento para lidar com o estrangeiro” que “tem a tendência” de “canalizar o pensamento para dentro de um compartimento Oeste ou de um compartimento Leste” (*ibidem*, p. 80-1). A imagem do Oriente que se construiu na Europa é, pelo menos desde a peça *Os Persas* de Ésquilo, marcada pelo bizarro, estranho, incompreensível, místico. Na época de Goethe isso não era diferente, e essa imagem influenciou fortemente a recepção do *West-östlicher Divan*.

Heinrich Heine foi um dos mais importantes leitores contemporâneos do *Divan*, além de ter sido um dos grandes antípodas de Goethe. O comentário que escreve em seu livro *Die Romantische Schule* [A escola romântica] de 1836, é um belo e irônico panegírico ao *West-östlicher Divan* que revela muito da imagem que se fazia da Pérsia e

do Oriente na época, e reconhece, já em 1836, que o *Divan* é um dos livros menos conhecidos de Goethe. Cito aqui o parágrafo todo devido à marcante presença dos estereótipos orientais:

Menos conhecido aqui na França que o *Fausto* é o *West-östlicher Divan* de Goethe, um livro tardio do qual a Mme. de Staël ainda não tinha conhecimento e que temos que mencionar especialmente aqui. Ele contém os modos de pensar e sentir do Oriente, em canções florescentes e ditados concisos; e isso rescende e brilha como um harém cheio de odaliscas apaixonadas com decorados olhos de gazelas e sensuais braços brancos. O leitor se sente tão excitado quando o feliz Gaspard Deburau que, quando em Constantinopla em cima de uma escada, viu *de haut en bas* aquilo que o dominador dos crentes apenas *de bas en haut* costumava ver. Às vezes o leitor também se sente como se estivesse confortavelmente estirado em um tapete persa e fumasse, em um narguilé com longos tubos, o tabaco amarelo do Turquistão, enquanto uma escrava negra lhe refresca com um abanico de penas de pavão e um belo menino lhe alcança uma xícara de verdadeiro café: - o inebriante prazer de viver Goethe colocou aqui em versos, e estes são tão leves, tão felizes, tão sussurrados, tão etéreos, que nos admiramos de que algo assim fosse possível em língua alemã. Além disso, ele fornece em prosa as mais belas explicações sobre costumes e coisas cotidianas no Oriente, sobre a vida patriarcal dos árabes; e aí Goethe está sempre sorrindo tranquilo e inofensivo como uma criança, e sábio como um ancião. Essa prosa é tão transparente quanto o mar verde quando numa tarde de verão com calma, e pode-se observar muito claramente as profundezas onde as cidades afundadas se tornam visíveis com suas maravilhas desaparecidas: - às vezes, porém, essa prosa é tão mágica, tão venturosa quanto o céu quando o crepúsculo sobe, e então as grandes ideias goetheanas surgem, puras e douradas como as estrelas. Indescritível é o encanto desse livro: ele é um salamaleque que o Ocidente enviou ao Oriente, e há mesmo tolas flores nele: rosas sensivelmente vermelhas, hortênsias como bustos brancos e nus de meninas, boca-de-leão divertida, dedaleiras como longos dedos humanos, açafrões distorcidos e no meio, espreitando escondidas, tranquilas violetas alemãs. Esse salamaleque, porém, significa que o Ocidente se fartou de seu gélido e magro espiritualismo e quer voltar a se deliciar no saudável mundo corporal do Oriente. Goethe, depois de ter expressado no *Fausto* o seu mal-estar com o abstrato espiritual e sua demanda por prazeres reais, como que se lançou de própria alma nos braços do sensualismo ao escrever o *West-östlicher Divan* (HEINE, 2002 [1836], p. 55-6).⁹⁸

⁹⁸ *“Minder bekannt als der »Faust« ist hier, in Frankreich, Goethes »West-östlicher Divan«, ein späteres Buch, von welchem Frau v. Staël noch nicht Kenntnis hatte und dessen wir hier besonders erwähnen müssen. Es enthält die Denk- und Gefühlsweise des Orients, in blühenden Liedern und kernigen Sprüchen; und das duftet und glüht darin wie ein Harem voll verliebter Odalisken mit schwarzen geschminkten Gazellenaugen und sehnsüchtig weißen Armen. Es ist dem Leser dabei so schauerlich lüstern zumute wie dem glücklichen Gaspard Deburau, als er in Konstantinopel oben auf der Leiter stand und de haut en bas dasjenige sah, was der Beherrscher der Gläubigen nur de bas en haut zu sehen pflegt. Manchmal ist dem Leser auch zumute, als läge er behaglich ausgestreckt auf einem persischen Teppich und rauche aus einer langröhrigen Wasserpipe den gelben Tabak von Turkistan, während eine schwarze Sklavin ihm mit einem bunten Pfauenwedel Kühlung zuweht und ein schöner Knabe ihm eine Schale mit echtem Mokokaffee darreicht: – den berauschendsten Lebensgenuß hat hier Goethe in Verse gebracht, und diese sind so leicht, so glücklich, so hingehaucht, so ätherisch, daß man sich wundert, wie dergleichen in deutscher Sprache möglich war. Dabei gibt er auch in Prosa die allerschönsten Erklärungen über Sitten und Treiben im Morgenlande, über das patriarchalische Leben der Araber; und da ist Goethe immer ruhig lächelnd und harmlos wie ein Kind und weisheitvoll wie ein Greis. Diese Prosa ist so durchsichtig wie das grüne Meer, wenn heller Sommernachmittag und Windstille und man ganz klar hinabschauen kann in die Tiefe, wo die versunkenen Städte mit ihren verschollenen Herrlichkeiten sichtbar werden; – manchmal ist aber auch jene Prosa so magisch, so ahnungsvoll wie der Himmel, wenn die Abenddämmerung heraufgezogen, und die großen Goetheschen Gedanken treten dann hervor, rein und golden, wie die Sterne. Unbeschreiblich ist der Zauber dieses Buches: es ist ein Selam, den der Okzident dem Oriente geschickt hat, und es sind gar närrische Blumen darunter: sinnlich rote Rosen, Hortensien wie weiße nackte Mädchenbusen, spaßhaftes*

A avaliação de Heine reflete a imagem exótica, sensual e mítica que se fazia do Oriente na Europa da época (“o leitor também se sente como se estivesse confortavelmente estirado em um tapete persa e fumasse, em um narguilé com longos canos, o tabaco amarelo do Turquistão, enquanto uma escrava negra lhe refresca com um abano de penas de pavão e um belo menino lhe alcança uma xícara com verdadeiro café”). Enquanto, por um lado, considera que os versos do *Divan* “são tão leves, tão felizes, tão sussurrados, tão etéreos que nos admiramos de que algo assim fosse possível em língua alemã”; por outro, ironiza o modo com que Goethe idealizou o Oriente, com suas “ideias puras e douradas como as estrelas” que apresenta na seção em prosa (“tão transparente quanto o mar verde quando numa tarde de verão com calma”, “mágica e venturosa”).

A imagética floral (na parte final da citação) não é acidental, e reflete o modo como os orientalistas da época abordavam a poesia oriental. Muitos tradutores incluíam “Blüthenlesen” (“seletas de flores”)⁹⁹, importando essa imagética tão cara à poesia persa. Pensemos, por exemplo, na obra do poeta Saadi, o *Gulistan* (em português, *Jardim de rosas*¹⁰⁰), e na metáfora do jardim para o rosto do amado, como na poesia de Rûmî¹⁰¹:

Faz tempo que não vemos teu jardim,
com teu narciso bêbado de orvalho.
Dos homens em segredo te defendes.
Faz tempo que não vemos teu semblante.
(in LUCCHESI e TEIXEIRA, 2007, p. 12)

O interesse de Goethe pelo Oriente não se restringia ao Oriente Médio, mas se expandia pelo subcontinente indiano (o drama *Sakuntala* e o poema *Megadhuta* são textos a que Goethe teve acesso por meio da recepção de língua inglesa) até o chamado Extremo Oriente: Japão e China. É interessante notar que a afirmação mais famosa de Goethe a respeito da *Weltliteratur* é relatada por Eckermann num momento em que

Löwenmaul, Purpurdigitalis wie lange Menschenfinger, verdrehte Krokosnasen und in der Mitte, lauschend verborgen, stille deutsche Veilchen. Dieser Selam aber bedeutet, daß der Okzident seines frierend mageren Spiritualismus überdrüssig geworden und an der gesunden Körperwelt des Orients sich wieder erlaben möchte. Goethe, nachdem er im »Faust« sein Mißbehagen an dem abstrakt Geistigen und sein Verlangen nach reellen Genüssen ausgesprochen, warf sich gleichsam mit dem Geiste selbst in die Arme des Sensualismus, indem er den »West-östlichen Divan« schrieb.”

⁹⁹ Joseph von Hammer-Purgstall no seu *Geschichte der schönen Redekünste Persiens* de 1818.

¹⁰⁰ Traduzido no Brasil em prosa por Aurélio Buarque de Holanda (SAADI, 1952) e em forma poética por uma equipe de tradutores (SAADI, 2000).

¹⁰¹ Maulâna Djalal ad-Dîn Rûmî nasceu na cidade de Balkh, na região do Coração [Khorasan], atual Afeganistão, em setembro de 1207, de uma família de juristas e sábios. Foi um poeta, jurista e místico sufi cuja obra canta sobretudo o amor e a unidade entre os seres humanos.

Goethe relata estar lendo “um romance chinês” (ECKERMANN, 2002, p. 236) que para Eckermann “deve parecer muito estranho”, ao que Goethe responde que “não tanto quanto se poderia acreditar”, e acrescenta que os chineses “têm aos milhares desse romance, e já os tinham quando nossos ancestrais ainda moravam nos bosques (*idem*, p. 237).¹⁰² O interesse de Goethe percorria o globo atrás de manifestações de uma ideia que viria a formular apenas na sua velhice, após anos de reflexão e por meio da atividade de rememoração da sua vida por meio da escrita da autobiografia: a ideia de *Weltliteratur*.

1.5 Goethe e Herder: *Weltliteratur*¹⁰³

Por fim, toda literatura fica entediada dentro de si mesma se não for renovada pela participação estrangeira.¹⁰⁴

Goethe *in Le Globe*, Tome V, V. 91

Há uma figura que foi central para a formação intelectual de Goethe e que teve grande influência tanto na sua reflexão tradutória quanto no desenvolvimento do seu conceito de *Weltliteratur*: Herder.

Johann Gottfried Herder (1744-1803) foi um pensador, filósofo, teólogo, tradutor e historiador prussiano que exerceu grande influência no pensamento europeu na virada do século XVIII para o XIX. Muito conhecido por suas reflexões pioneiras sobre a história – com obras como *Também uma filosofia da história para a formação da humanidade* (HERDER, 1995[1774]) e *Briefe zur Beförderung der Humanität* [*Cartas para o estímulo*]

¹⁰² Invertendo o sentido do olhar, o texto de Nora Bartels *Wie Goethe nach China kam* (BARTELS, 2009) apresenta a recepção de Goethe na China no início do século XX por meio da figura do engenheiro, escritor e tradutor Guo Moruo (1892-1978), que foi responsável pelas primeiras traduções de obras de Goethe para o chinês (o *Werther*, em 1922, e o *Fausto* na década de 1930). No esforço de aclimação da obra do poeta de Weimar à cultura chinesa – no começo do século XX, ainda marcada pelo fechamento ao Ocidente e a estrangeirismos –, Moruo foi também responsável pela fixação do nome chinês de Goethe: segundo Nora Bartels, fixou-se o nome “'Gede', composto dos ideogramas para 'canto' e 'virtude'” (*ibidem*).

¹⁰³ As considerações nesta seção remontam à minha monografia de graduação a respeito da *Reflexão tradutória de Johann Gottfried Herder* (MARTINESCHEN, 2013), na qual apresentei uma antologia de textos representativos do pensamento tradutório de Herder e um estudo apoiado sobretudo na tese *Herder und die Weltliteratur*, de Andreas KELLETTAT (1984).

¹⁰⁴ *Eine jede Literatur ennuyirt sich zuletzt in sich selbst, wenn sie nicht durch fremde Teilnahme nicht wieder aufgefrischt wird.*

da humanidade], de 1791 – e na filosofia da linguagem – como seu premiado *Ensaio sobre a origem da linguagem* (HERDER, 1987[1772]) –, Herder também é tido como um grande tradutor por seus esforços tradutórios de obras da poesia popular de vários países. Sua coletânea de *Volkslieder* [*Canções populares*] (HERDER, 2013 [1778/79]), compreendia poemas de muitos lugares do mundo, desde a Europa até o Oriente Médio, o Peru e a Groenlândia, numa visada que reconhecia a poesia como bem comum da humanidade e não exclusividade de nações tidas como evoluídas ou civilizadas. Traduções importantes de Herder incluem poemas de Shakespeare (incluídos nas *Volkslieder*), o canto de *Ossian*,¹⁰⁵ “romances” espanhóis (*O cantar de Mio Cid*) e muitas obras que refletem sobre a tradução do texto homérico e da Bíblia.

Antoine Berman, em *A prova do estrangeiro* (2002), no seu capítulo dedicado a Herder, cita um trecho no qual Herder se refere à força do tradutor como autor e na analogia do tradutor como *comerciante*:

O objetivo do verdadeiro tradutor é mais elevado do que tornar as obras estrangeiras compreensíveis aos leitores; esse objetivo o coloca no nível de um autor e, de pequeno comerciante, faz dele um *mercador* que enriquece realmente o Estado [...] Esses tradutores poderiam se tornar nossos escritores clássicos (SDUN, 1967, p. 25 *apud* BERMAN, 2002, p. 75, grifo meu)¹⁰⁶

É patente a semelhança dessa afirmação de Herder com a designação do poeta do *Divan* que Goethe faz na “Introdução” das “Notas”: “o autor dos presentes poemas prefere ser visto como um viajante (...) [que] assume o papel de *comerciante* que dispõe suas mercadorias de maneira conveniente e procura de várias maneiras torná-las agradáveis” (DKV, p. 138-9, grifo meu).¹⁰⁷

O pensamento tradutório de Herder, assim como o de Goethe, não está concentrado em um tratado organizado de maneira sistemática, mas está disperso em sua vasta obra, na forma de comentários e posfácios às traduções que publicava, resenhas críticas de traduções publicadas, respostas (muitas vezes duras) a obras de outros autores (como Lessing e Hamann, por exemplo), em palestras – enfim: na sua obra

¹⁰⁵ Na época, não se sabia ainda que Ossian havia sido uma farsa literária armada pelo poeta James Macpherson, que afirmou que recolheu poemas épicos populares em gaélico.

¹⁰⁶ SDUN, W. *Probleme und Theorien des Übersetzens in Deutschland von 18. bis 20. Jahrhundert*. Munique: Max Huber, 1967.

¹⁰⁷ *Am liebsten aber wünschte der Verfasser vorstehender Gedichte als ein Reisender angesehen zu werden (...) er übernimmt die Rolle eines Handelsmanns, der seine Waaren gefällig auslegt und sie auf mancherley Weise angenehm zu machen sucht.*

como um todo. Desde sua primeira palestra, proferida em 1764 a alunos de uma escola em Riga (*Ueber den Fleiss in den mehreren gelehrten Sprachen* [Sobre a diligência no aprendizado das várias línguas cultas]), passando pela obra em múltiplos volumes *Über die neuere deutsche Literatur* (1766-68), até chegar na já citada coletânea *Volkslieder* (1778/79) e na tradução do *Cântico dos cânticos* publicada em *Lieder der Liebe* (1776); permeia todos esses trabalhos a compreensão de que a poesia é um bem comum a toda a humanidade – mais que isso, é uma porta de acesso ao que Herder chama de *Volksgeist* ou “espírito do povo”, um conceito que representa a essência característica de um povo. Problemático como possa ser esse conceito – com implicações contestáveis sobre as noções de “cultura” e “nação”, noções fluidas modernamente –, ele encerra em si uma perspectiva interessante de contemplação histórica da humanidade, como diz Herder em uma de suas *Briefe zur Beförderung der Humanität* [Cartas para o estímulo da Humanidade]:

Logo, é assim com a poesia dos povos e das épocas em nosso planeta: em cada época e língua, ela foi a quintessência dos erros e das perfeições de uma nação, um espelho do seu *ethos*, a expressão do mais elevado que ela perseguia. (...) Nessa galeria de diferentes modos de pensar, aspirações e desejos, conhecemos as épocas e as nações certamente de maneira mais profunda do que pelos caminhos inconsoláveis e enganadores da sua história política e bélica. Nesta, dificilmente vemos de um povo mais do que a forma com que ele se deixou governar e matar; na outra, aprendemos como pensava, o que almejava e desejava, como se alegrava, e como foi conduzido por seus mestres e por suas inclinações (HERDER, 1985, v. VIII, p. 575).¹⁰⁸

Se a poesia de uma determinada nação é a porta de acesso aos modos de pensar e à época dela, então traduzir essa poesia para uma outra cultura pode abrir um canal de interação que tanto enriquece a cultura de chegada quanto valoriza e revivifica a cultura de partida, pois enseja uma contemplação histórica da mesma. Essa contemplação histórica não é algo desinteressado: como identifica Dietrich Irmscher, em suas reflexões acerca da literatura (feitas sobretudo nas *Briefe über die neuere deutsche Literatur* e nas *Kritische Wälder*) Herder procurou “produzir um diagnóstico da condição

¹⁰⁸ *So ists mit der Poesie der Völker und Zeiten auf unserm Erdrunde; in jeder Zeit und Sprache war sie der Inbegriff der Fehler und Vollkommenheiten einer Nation, ein Spiegel ihrer Gesinnungen, der Ausdruck des Höchsten, nach welchem sie strebte. Diese Gemähde, (minder und mehr vollkommene, wahre und falsche Ideale) gegen einander zu stellen, giebt ein lehrreiches Vergnügen. In dieser Galerie verschiedner Denkart, Anstrengungen und Wünsche lernen wir Zeiten und Nationen gewiß tiefer kennen als auf dem täuschenden Trostlosen Wege ihrer politischen und Kriegsgeschichte. In dieser sehen wir selten mehr von einem Volke, als wie es sich regieren und tödten ließ; in jener lernen wir, wie es dachte, was es wünschte und wollte, wie es sich erfreute, und von seinen Lehrern oder von seinen Neigungen geführt ward. Freilich aber mangeln uns noch viel Hülfsmittel zu dieser Uebersicht in die Seelen der Völker.*

da poesia alemã de sua época, de modo a desenvolver ideias para uma terapia” (IRMSCHER, 1977 *apud* KELLETTAT, 1984, p. 19).¹⁰⁹

Herder constatou que a “condição da poesia alemã da sua época” demandava uma renovação, um rejuvenescimento pareado com uma expansão de formas, temas e recursos poéticos, algo que não poderia ser realizado se a poesia alemã se encerrasse em si e aguardasse alguma evolução natural. A “terapia” proposta por Herder envolvia a recepção produtiva de literaturas estrangeiras, tendo como “medicamento” fundamental a tradução: é um “programa de contemplação literária universal” (KELLETTAT, *op. cit.*, p. 13), “um 'Colosso' que compreendia historicamente todas as culturas que tinham exercido influência direta sobre a alemã” (MARTINESCHEN, 2013, p. 24). Essa “contemplação” consiste em um modo de enxergar a formação de uma literatura nacional a partir das relações que ela estabelece e estabeleceu historicamente com outras literaturas. A literatura alemã do século XVIII, por exemplo, é tributária da literatura clássica greco-latina (com seus modelos poéticos e as línguas clássicas), da francesa (pela hegemonia da língua francesa como língua de arte e de ciência no século XVIII, e por conseguinte pela prática tradutória das *belles infidèles*), da italiana (Dante e Petrarca eram poetas largamente conhecidos e traduzidos, ainda que em prosa) – mas não da inglesa, por exemplo: Shakespeare era, no século XVIII, ainda pouco conhecido dos literatos alemães, e para os que o conheciam era um modelo inimitável e mesmo impossível de ser traduzido. Para corrigir essa falta, então, é necessário justamente o “medicamento” da tradução, de modo a permitir que a literatura de Shakespeare (e de seus conterrâneos) se relacione e se imiscua na literatura alemã.

A “busca pelo passado” das traduções de Herder é considerada por Ulrich Gaier (comentador da edição das obras completas de Herder da Deutscher Klassiker Verlag) como “um dos aspectos mais interessantes do projeto herderiano das *Volkslieder*” (HERDER, 1985, v. III, p. 917), juntamente com a chamada “tradução restaurativa” [*restaurative Übersetzung*]. O que esse modo de tradução de Herder almejava, segundo Gaier procura identificar ao comentar a tradução herderiana do *Canto de Ossian*, era “detectar 'atrás' de MacPherson o palimpsesto da antiga poesia popular e fazê-la ressoar”

¹⁰⁹ IRMSCHER, H. D. “Johann Gottfried Herder” In: VON WIESE, B. (org.) *Deutsche Dichter des 18. Jahrhunderts*. Berlin: [s.l.], 1977, p. 543.

(*idem*, p. 915), de modo a, por um lado, proporcionar ao leitor alemão acesso ao “tom”¹¹⁰ da poesia traduzida e, por outro, promover a recuperação de características ancestrais da língua para sua forma contemporânea. Impreciso como possa ser o conceito de “tom”, ele se explica dentro do quadro teórico (assistemático) de Herder, que inclui as ideias de *Volksgeist* (“espírito do povo”) e *Humanität* (“Humanidade”), e considera que esse é o elemento – para além de formas, temas e elementos poéticos – que deve ser transmitido na tradução, de modo a enriquecer e influenciar a cultura de chegada.

A concepção de literatura de Herder, portanto, prevê a tradução como componente fundamental, pois é por meio dela que, a partir dos seus modelos preexistentes – em geral, a poesia oral ou natural [*Naturdichtung*], mas manifesta em cada local e época numa forma diferente –, uma literatura pode crescer e se diversificar. Herder, contudo, não contempla a literatura como um sistema: por um lado, por sua aversão geral a construtos teóricos sistemáticos (vide a dispersão e o modo pouco *sistemático* da sua escrita); por outro, a noção de sistema (em especial, literário) não surgiria como questão até meados do século XX, quando pensadores como Ludwig van Bertalanffy (1977) procurariam desenvolver uma Teoria Geral dos Sistemas como paradigma de compreensão do universo e das ciências.¹¹¹

Resumindo, podemos dizer que a compreensão herderiana de texto, de literatura e de tradução se caracteriza pela universalidade da poesia como bem de toda a humanidade; pela indispensabilidade da tradução como meio tanto de acesso a outras literaturas quanto como instância formadora de uma literatura nacional; e, também, por um “afastamento da primazia da literatura clássica” (KELLETTAT, 1984, p. 35), com a conseqüente valorização de toda literatura nacional como de valor e com potencial para influenciar qualquer outra literatura via tradução. A ideia de literatura de Herder, portanto, tem um duplo viés: reconhece e valoriza a especificidade local da poesia de cada povo –

¹¹⁰ A reflexão tradutória de Herder, assistemática como toda a sua obra, não se baseia em categorias objetivas nem numa suposta equivalência ou fidelidade ao original, mas, de maneira vaga e talvez permanentemente ensaística, fundamenta-se na ideia de “tom” [*Ton*] do texto original, um conceito intimamente ligado ao de *Volksgeist*, ou seja, à essência do povo cuja poesia está sendo traduzida. Segundo Kelletat (1984, p. 50), “tom” para Herder designa “todas aquelas qualidades sensoriais, as estruturas rítmicas, oposições e modulações acústicas que dão a um texto literário uma forma inconfundível, mais do que seu conteúdo e forma (versificatória) verificável”.

¹¹¹ Vale mencionar, contudo, que a reflexão de Herder quanto à função da literatura traduzida precede em quase dois séculos o pensamento sistêmico proposto por pensadores como Itamar Even-Zohar, em especial em seu trabalho *The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem* (1990), no qual o intelectual considera, por exemplo, o fato de a literatura traduzida poder ser a primeira fonte de formas literárias em um país com uma língua recém-consolidada e formalizada (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 47).

a representação do *Volksgeist* –, mas a insere dentro do contexto da *Weltpoesie*, da poesia mundial como um dom de toda a humanidade e na qual se materializa a “semelhança na diferença” (GAIO, 2007), uma ideia que permeia também sua concepção de história.

A reflexão de Herder teve lugar no século XVIII, e permaneceu encerrada em sua obra por muito tempo – Herder faleceria em 1803 e não seria objeto de estudo até muito depois, no final do século XIX. Porém, as considerações acima poderiam se aplicar, *mutatis mutandis*, para a ideia goetheana de *Weltliteratur*.

É famosa a afirmação de Goethe para seu secretário Eckermann¹¹² a respeito da poesia como dom universal da humanidade: “Cada vez me parece mais (...) que a poesia é patrimônio comum da humanidade” (ECKERMANN, 2002[1828], p. 237, tradução minha). Mas essa passagem é mais longa, e contém uma crítica mais aprofundada à condição de “escolhido” do literato, além de, ao final, colocar como baliza estética geral a arte clássica dos gregos. Vejamos a passagem inteira (tendo sempre em mente que ela é a elaboração escrita feita por Eckermann):

Cada vez me parece mais, prosseguiu Goethe, que a poesia é patrimônio comum da humanidade, e que ela surge em todo lugar e em todas as épocas em centenas e centenas de pessoas. Um a faz um pouco melhor que o outro, e oscila um pouco mais acima do que o outro, isso é tudo. O senhor von Matthisson não deve pensar, portanto, que ele o seja, e eu não devo pensar que eu o seja, mas cada um deve dizer a si mesmo que a coisa poética não é algo tão raro, e que ninguém deveria achar razão especial para se considerar grande coisa quando escrever um bom poema. Mas sem dúvida, se nós alemães não olharmos para fora do círculo estreito da nossa própria vizinhança, chegaremos infelizmente nessa obscuridade pedante. Por isso, olho com muito gosto em torno para nações estrangeiras, e aconselho a todos que o façam também. Literatura nacional [*National-Literatur*] não quer dizer muito agora, a época da literatura mundial [*Welt-Literatur*] está chegando e todos devem trabalhar para acelerar a sua chegada. Mas mesmo com tal valorização do estrangeiro, não devemos nos prender em algo especial e considerá-lo como um modelo. Não devemos pensar que o chinês o seria, ou o sérvio, ou Calderón, ou os 'Nibelungos'; mas, na necessidade por algo modelar, devemos sempre retornar aos antigos gregos, em cujas obras sempre se representa o belo humano. Todo o mais devemos contemplar apenas historicamente e apropriarmo-nos do que é bom nisso, indo tão longe quanto se queira (ECKERMANN, 2002[1828], p. 237-8, tradução minha)¹¹³

¹¹² É curioso, aqui, notar que a afirmação mais famosa de Goethe a respeito da ideia de *Weltliteratur* não é de sua pena (há muitas outras, publicadas ou anotadas em diversos locais), mas foi transmitida à posteridade por meio da obra de seu secretário Eckermann, largamente citada e considerada fundamento para questionamentos teóricos da área da Literatura Comparada, por exemplo.

¹¹³ „Ich sehe immer mehr,“ fuhr Goethe fort, „daß die Poesie ein Gemeingut der Menschheit ist und daß sie überall und zu allen Zeiten in Hunderten und aber Hunderten von Menschen hervortritt. Einer macht es ein wenig besser als der andere und schwimmt ein wenig länger oben als der andere, das ist alles. Der Herr von Matthisson muß daher nicht denken, er wäre es, und ich muß nicht denken, ich wäre es, sondern jeder muß sich eben sagen, daß es mit der poetischen Gabe keine so seltene Sache sei, und daß niemand eben

Essa passagem é bastante famosa talvez pela sua forma sistemática e programática, algo que deve ser creditado não apenas a Goethe, mas também a Eckermann, pois em nenhum outro local em que se expressou a respeito de *Weltliteratur* Goethe foi tão sistemático e detalhado quanto nessa passagem.¹¹⁴ Mesmo assim, são importantes essas considerações aqui para, simultaneamente, aproximarmos e diferenciarmos as ideias goetheana e herderiana de *Weltliteratur*.

Para Herder, a especificidade da literatura nacional é de grande valor como expressão da *Weltpoesie*, da poesia universal, e deve ser valorizada na sua idiossincrasia. Para Goethe, porém, apesar de a poesia popular [*Volksdichtung*] ser expressão da *Weltpoesie*, o que já não tem muita serventia é a circunscrição nacional das literaturas (o que chama de *National-literatur*), pois ela pressupõe uma ideia de “povo” e de “nação” que, aparentemente, Goethe considerava insuficiente ou pouco produtiva. Como comenta Izabella Kestler, na *Weltliteratur* de Goethe “predominaria o universalmente humano e não as literaturas voltadas para o culto do nacional” (KESTLER, 2010).

São pontos de vista ligeiramente distintos, sobretudo porque a “contemplação histórica” de Goethe parece se instrumentalizar para uma apropriação arbitrária do estrangeiro¹¹⁵, enquanto que a de Herder parece ter justamente um viés histórico-documental não como museu, mas como fonte de informação e ponte espaço-temporal

besondere Ursache habe, sich viel darauf einzubilden, wenn er ein gutes Gedicht macht. Aber freilich, wenn wir Deutschen nicht ans dem engen Kreise unserer eigenen Umgebung hinausblicken, so kommen wir gar zu leicht in diesen pedantischen Dünkel. Ich sehe mich daher gerne bei fremden Nationen um und rate jedem, es auch seinerseits zu tun. Nationalliteratur will jetzt nicht viel sagen, die Epoche der Weltliteratur ist an der Zeit, und jeder muß jetzt dazu wirken, diese Epoche zu beschleunigen. Aber auch bei solcher Schätzung des Ausländischen dürfen wir nicht bei etwas Besonderem haften bleiben und dieses für musterhaft ansehen wollen. Wir müssen nicht denken, das Chinesische wäre es, oder das Serbische, oder Calderon, oder die Nibelungen; sondern im Bedürfnis von etwas Musterhaftem müssen wir immer zu den alten Griechen zurückgehen, in deren Werken stets der schöne Mensch dargestellt ist. Alles übrige müssen wir nur historisch betrachten und das Gute, so weit es gehen will, uns daraus aneignen.“

¹¹⁴ O livro de Fritz Strich, *Goethe und die Weltliteratur* (STRICH, 1956), contém anexo com as principais passagens em que Goethe se expressou sobre *Weltliteratur* (p. 397-400). É curioso que a passagem de Eckermann citada por Strich se limite à frase que opõe literatura nacional e mundial, num recorte que se assemelha ao modo de antologização feito por Strich: a frase de Goethe é citada como uma máxima, algo que não combina com as 396 páginas precedentes do livro de Strich com reflexão teórica acerca de *Weltliteratur*, *Weltpoesie* e *Nationalliteratur*.

¹¹⁵ Sobretudo entre literaturas coevas/contemporâneas, pois como ressalta Goethe no encontro de naturalistas em Berlim, 1828, “isto [*Weltliteratur*] tem muito mais a ver com o fato de que os literatos vivos e ativos se conhecem uns aos outros e, por meio de atração e afinidades, se encontram na condição de trabalhar em conjunto” (citado em STRICH, 1956, p. 399).

entre as literaturas do mundo, dentro do “programa de contemplação universal da literatura” (KELLETTAT, *op. cit.*).

O que é comum às duas compreensões de *Weltliteratur* é o papel fundamental da tradução. Se para Herder a tradução é tanto a ferramenta de expansão da língua e da literatura quanto um potencial *formador* inicial de uma literatura, para Goethe a tradução é indispensável para o intercâmbio de ideias e de textos numa sociedade global. Se o termo “globalização” soa anacrônico, devemos levar em conta que Goethe, a partir pelo menos de 1827, estava “permanentemente de olhos voltados para a produção literária europeia de seu tempo, assim como para as mudanças políticas e econômicas decorrentes do comércio mundial” (KESTLER, 2010), algo que Herder não pôde presenciar por ter falecido em 1803. Se Herder estava preocupado em recuperar, restaurar o passado (mesmo o passado dormente na língua alemã contemporânea) por meio da tradução, Goethe entendia a tradução no contexto da *Weltliteratur* principalmente como veículo de interação entre pares contemporâneos, dentro da “época atual e altamente movimentada com sua comunicação amplamente facilitada”,¹¹⁶ sem contudo excluir a tradução de literaturas mais antigas como participante da *Weltliteratur*. Se Goethe não considerasse “weltliterária” a tradução de literaturas do passado, seria incompreensível a intensidade da sua relação com a poesia de Hafez, distante mais de seis séculos, milhares de quilômetros

Resumidamente, as concepções herderiana e goetheana de *Weltliteratur* (ainda que o primeiro não tenha utilizado esse termo) se aproximam enquanto reconhecem o valor da poesia de cada nação como expressão de uma *Weltpoesie*, da poesia mundial que é patrimônio comum da humanidade. As duas concepções se aproximam também por reconhecer a inevitabilidade da tradução, seja na recuperação/restauração da poesia dos povos (Herder), seja no intercâmbio intelectual e comercial entre os literatos (Goethe). O que as afasta é tanto o olhar histórico (Herder está mais preocupado com a formação da literatura alemã, por meio da tradução, enquanto Goethe considera a contemplação histórica apenas isso: uma contemplação) quanto o modo de aplicação da tradução nesse intercâmbio espaço-temporal.

Se a história considera Goethe como o fundador da ideia de *Weltliteratur*, na sombra dessa evolução está Johann Gottfried Herder, preparador do Romantismo,

¹¹⁶ Goethe em *Über Kunst und Altertum*, vol. 6, segundo caderno, 1828, citado por STRICH (1956, p. 398).

precursor da área da História, teólogo contestador da tradição exegética corrente, tradutor que transcendia barreiras – e insuficiências – linguísticas para aproximar a literatura alemã das outras literaturas do mundo. Herder parecia ver na tradução uma missão, uma “tarefa” atribuída ao tradutor não para compensar o pecado de Babel, mas para reconhecer a diversidade das línguas como condição da humanidade, assim como o é a poesia mundial. “Weltpoesie allein ist Weltversöhnung” – “Apenas a poesia mundial é a conciliação do mundo”, intitula-se texto da orientalista Annemarie Schimmel que pondera o parco reconhecimento, na época de e ainda hoje, da contribuição de Herder para reflexões sobre literatura e tradução:

É justamente essa posição de mediador entre Oriente e Ocidente, de pesquisador dos mais antigos mitos e de preparador do Romantismo que impediu tanto aos seus contemporâneos quanto aos que vieram depois de reconhecerem plenamente a contribuição de Herder – contraditórias demais soavam muitas de suas afirmações, frequentemente lançadas em linguagens ditirâmicas, não totalmente poesia mas ainda assim poéticas, transmitindo ideias filosóficas mas ainda assim sem sistema filosófico, aparentemente sem estrutura. (SCHIMMEL, 1995, p. 1).¹¹⁷

*

Para resumir a força de Herder como mediador entre literaturas, entre Ocidente e Oriente, um poema (de difícil tradução) de Friedrich Rückert sobre o elogio de Jean Paul (Richter) para seu falecido amigo prussiano (citado em SCHIMMEL, 1995, p. 1):

Richtig richtet Richter über Herder,
daß er sei ein blüh'nder Werder
zwischen Morgen-Abendland;
Dichter nennt ihn nur der Unverstand.
Er hat uns den Cid errungen,
der entsprungen
aus dem Doppelement
morgen-abendländischer Begeisterung.
Hat nicht Goethe wahr gesungen:
Herrlich ist der Orient
übers Mittelmeer gedrunen?

Justo julga Jean Paul sobre Herder,
ele foi um outeiro a recender
entre Oriente-Ocidente;
poeta chama-lhe só o demente.
Por ele o Cid nos chegou,
o que saltou
do duplo elemento
do ardor oriente-ocidental.
Na real, Goethe não cantou:
Grandioso o Oriente
pelo Mediterrâneo penetrou?

¹¹⁷ *Aber es ist eben diese Stellung als Mittler zwischen Orient und Okzident, als Erforscher ältester Mythen und als Wegbereiter der Romantik, die seine Zeitgenossen ebenso wie Spätere oft daran gehindert hat, Herders Leistung voll anzuerkennen – zu widersprüchlich erscheinen viele seiner Aussagen, oft in dithyrambischen Sprachen hingeworfen, nicht ganz Poesie und doch poetisch, philosophische Gedanken vermittelnd und doch ohne philosophisches System, scheinbar ohne Struktur.*

CAPÍTULO 2. O WEST-ÖSTLICHER DIVAN

Aqui apresento a obra que é objeto de estudo e tradução deste trabalho. Faço primeiramente uma recapitulação da sua gênese, com o objetivo de flagrar momentos em que a tradução se encontra presente. Segue-se uma leitura da recepção da obra, em língua alemã (da época e atual) e em tradução (em versões integrais, parciais ou fragmentárias), e os diferentes ecos e respostas que houve ao *Divan*. Como parte da leitura da recepção, discuto o papel de Goethe na recepção de Hafez, a consolidação da Orientalística (com o papel fundamental de Friedrich Rückert), e comento o surgimento dos *Divan-Studien*, área que aqui chamo de “divanística”, e o efeito que essa abordagem científica causou e ainda causa à recepção da obra; faço isso para propor (e executar, ao longo desta tese) uma forma de leitura que não a encerre sob os “sete selos” (Birus) da erudição, mas que procure relevar-lhe justamente esse ostracismo de “poesia erudita que necessita de comentário desde o início” (WEITZ, 2008, p. 1127). Nesse movimento, e dentro desta pesquisa focada em tradução, aponto para momentos de descompasso entre a pesquisa especializada da “divanística” e os Estudos da Tradução, sobretudo no que diz respeito à consideração da reflexão tradutória de Goethe como contribuição teórica para esta área, para além de máximas e trechos desconexos.

2.1 A gênese do *Divan*¹¹⁸

*Gira o poeta a sua moenda,
Nunca vai parar.
Pois quem quer que nos entenda
Vai nos perdoar.*

Goethe¹¹⁹

¹¹⁸ Um relato abrangente sobre a gênese e a estrutura do *Divan* – com uma relação de versões intermediárias, tabela cronológica da composição e finalização dos poemas e da prosa, uma rede de referências consultadas por Goethe, seus comentários à recepção contemporânea etc. – encontra-se nos correspondentes capítulos do 1º volume da edição da Deutscher Klassiker Verlag (DKV, p. 725-868), organizada e editada por Hendrik Birus, sobre a qual me apoiei para a realização deste trabalho.

¹¹⁹ Estrofe final do poema “*Derb und tüchtig*” [“Curto e grosso”], do *Livro do cantor*: “*Wenn des Dichters Mühle geht/Halte sie nicht ein./Denn wer einmal uns versteht/ Wird uns auch verzeihn*” (DKV, p. 23).

O *West-östlicher Divan* pertence à fase tardia de Goethe (CARPEAUX, 2013, p. 79). Como comenta o biógrafo Friedenthal, “com a morte dos poetas e escritores da geração mais antiga, de Wieland [†1813], Schiller [†1805], Herder[†1803] e Lavater[†1801], Goethe é então o único grande sobrevivente de uma época que já se havia tornado histórica para os mais jovens” (Friedenthal, 1963, p. 547), e, segundo Hendrik Birus, a primeira década do século XIX foi, para Goethe, um “período de vida bastante retrospectivo”:

desde a publicação da *Doutrina das cores* (1810), não se abordou nenhuma poesia maior, o trabalho nos *Wanderjahre* [*Anos de peregrinação de Wilhelm Meister*] estava totalmente parado. Em vez disso, entre 1811 e 1813 tinham sido publicados os 3 primeiros volumes de *Poesia e verdade*, e a partir de dezembro de 1813 – simultaneamente à redação dos poemas para os volumes 1 e 2 das *Werke* [*Obras completas*] – Goethe trabalhava no primeiro volume da *Viagem à Itália*¹²⁰. (DKV, p. 725)¹²¹

Ou seja, nesse “período retrospectivo” Goethe se dedicava à rememoração da sua carreira e à organização de suas obras completas, um trabalho também *introspectivo*. Quando Schiller morre em 1805, Goethe tem cinquenta e seis anos de idade, já para a época uma idade avançada. Em 1819, aos setenta anos, Goethe escreveria na “Introdução” às “Notas” do *Divan* a respeito do estado de espírito que, segundo ele, caracterizava essa idade: “há um tempo para calar e outro para falar, e desta vez o poeta se decidiu pelo último, pois se a ação e o trabalho marcam a idade mais jovem, convém à mais velha a reflexão e a comunicação”¹²² (DKV, p. 138).¹²³

A inquietação política na Alemanha da época, com a ordem napoleônica se desfazendo sobretudo após a Batalha das Nações em Leipzig (16-18 de outubro de 1813), gerou um clima instável que se consolidaria apenas próximo da Revolução de Julho de 1830 – “logo antes da finalização da segunda parte do *Fausto*” (DKV, p. 726), uma coincidência que Birus parece considerar mais do que fortuita. A instabilidade parece

¹²⁰ Traduzida no Brasil por Sérgio Tellaroli (GOETHE, 1999).

¹²¹ *Seit dem Erscheinen der Farbenlehre (1810) war keine größere Dichtung mehr in Angriff genommen worden, die Arbeit an den Wanderjahren ruhte seit Herbst 1812 gänzlich. Statt dessen waren 1811-1813 die ersten 3 Bände von Dichtung und Wahrheit erschienen, und ab Dezember 1813 – gleichzeitig mit der Redaktion der Gedichte für Band 1 und 2 der Werke – arbeitete Goethe am ersten Band der Italienischen Reise.*

¹²² (...) [es gibt] eine Zeit zu schweigen, eine andere zu sprechen, und zum Letzten entschließt sich diesmal der Dichter. Denn wenn dem früheren Alter Thun und Wirken gebührt, so ziemt dem späteren Betrachtung und Mittheilung.

¹²³ (...) giebt es eine Zeit zu schweigen, eine andere zu sprechen, und zum Letzten entschließt sich diesmal der Dichter. Denn wenn dem früheren Alter Thun und Wirken gebührt, so ziemt dem späteren Betrachtung und Mittheilung.

ter sido um estímulo para Goethe sair à busca de refúgio, tanto para dentro de si quanto para regiões longínquas, como anota nos seus *Tag- und Jahreshäfte* de 1813: “Assim como, no mundo político, uma monstruosa ameaça se manifestou, da mesma forma me lancei com obstinação ao mais distante”(DKV, p. 726).¹²⁴

Paralelamente a isso, a relação de Goethe com o islã se intensificaria com a presença crescente de elementos “orientais” em seu entorno (citando aqui livremente Birus, que cita uma série de cartas de Goethe): a passagem de um camelo no mercado de Dresden com a entrada das tropas russas em 1813; um “culto maometano” [“mahometanischer Gottesdienst”] realizado no auditório do ginásio protestante de Frankfurt; arco e flecha bashkires (uma etnia de origem iraniana espalhada na Ásia central) trazidos como presente por um soldado; a solicitação de uma tradução do Corão feita por “damas religiosas” de Weimar; “uma carga de camelo em folhas e volumes” de literatura oriental. Tudo isso, somado à calmaria nas termas de Bad Berka (próximas a Weimar), foi, como comenta Birus, “o pavio ao qual faltou apenas a faísca da tradução integral – em si pouco inspirada – de von Hammer da obra do lírico persa Hafez” (DKV, p. 726-7).¹²⁵ A leitura dessa tradução, feita durante a viagem às referidas termas, disparou um período de intensa produtividade, que Hartmut Reinhardt considera atípico por um artista na idade em que Goethe se encontrava:

Aos 64 anos, Goethe começou em 1814 com os trabalhos no “West-östlicher Divan”, numa idade na qual as pessoas costumam se fiar mais ao que foi experimentado e preservado, e abriu mais uma vez seu horizonte literário para o estrangeiro (REINHARDT, 2012, p. 13).

Nos seus *Tag- und Jahreshäfte* [Cadernos diários e anuais] de 1815, Goethe comenta a necessidade de reagir produtivamente à “poderosa aparição” [“mächtige Erscheinung”] de Hafez proporcionada pela tradução completa do *Diwan*. Essa reação correspondeu a um período de intensa produtividade que se estendeu por dois anos (1814-15), nos quais a maior parte dos poemas do *Divan* foi composta – com concentração especial no primeiro ano, entre julho de 1814 e maio de 1815.¹²⁶ Birus ressalta a importância dessa reação: foram “100 poemas, excluindo-se os poemas proverbiais mais curtos: Goethe nunca havia produzido uma coletânea de poemas tão

¹²⁴ *Wie sich in der politischen Welt irgend ein ungeheures Bedrohliches hervorthat, so warf ich mich eigensinnig auf das Entfernteste.*

¹²⁵ Tradução publicada em 1812, mas da qual Goethe teve conhecimento apenas em 1814.

¹²⁶ Cf. tabela cronológica de composição e publicação do *Divan* em DKV (p. 764-868).

ampla – e isso dentro de um único ano” (DKV, p. 730).¹²⁷ Logo depois dessa primeira fase de produtividade, ainda em 1815, seguiu-se “uma erupção de mais de 30 poemas de amor orientalizantes”, escritos “nas poucas semanas de convivência com Marianne von Willemer” (*ibidem*), a esposa do banqueiro Jakob von Willemer com quem Goethe tem uma relação muito íntima. Cito aqui a passagem da “aparição” como um todo, pois nela Goethe dá testemunho da força que uma tradução integral de um autor pode exercer sobre outro:

Se antes não consegui tirar nenhum proveito dos trechos desse magnífico poeta traduzidos e publicados aqui e ali em revistas, agora eles agiram em conjunto de maneira muito mais viva sobre mim, e tive que, em contrapartida, agir de maneira produtiva, caso contrário não poderia ter resistido à poderosa aparição. O efeito foi vivo demais, a tradução alemã estava disponível, e portanto tive que encontrar motivo para minha própria participação. Tudo aquilo que, no conteúdo e no sentido, guardou-se e nutriu algo semelhante em mim, sobressaiu-se, e com tal ferocidade que senti a mais extrema necessidade de fugir do mundo real – que ameaçava, tanto às claras quanto secretamente – para um mundo ideal, a cuja parte mais agradável estavam dedicados o meu prazer, a minha habilidade e a minha vontade (DKV, p. 727).¹²⁸

Se levarmos em conta a opinião do autor sobre sua obra, ainda que *cum grano salis*, podemos afirmar que o *Divan* de Goethe teve como mote a tradução do *Diwan* de Hafez.

Essa “erupção” de poesia teve o efeito de estimular o já idoso poeta a recordar a sua juventude repleta de paixões, poesia e verdade. Um rejuvenescimento que lançaria um arco de luz e amor na vida do poeta, então monótona e solitária (sua esposa Christiane Vulpius faleceria com muito sofrimento depois de grave doença, em 1816), como expressa no seguinte poema do *Livro do cantor*:

¹²⁷ 100 Gedichte, kürzere Spruchgedichte gar nicht mitgezählt: eine so umfangreiche Gedichtsammlung hatte Goethe noch nie produziert – und dies innerhalb eines einzigen Jahrs.

¹²⁸ Wenn ich früher den hier und da in Zeitschriften übersetzt mitgetheilten einzelnen Stücken dieses herrlichen Poeten nichts abgewinnen konnte, so wirkten sie doch jetzt zusammen desto lebhafter auf mich ein, und ich mußte mich dagegen productiv verhalten, weil ich sonst vor der mächtigen Erscheinung nicht hätte bestehen können. Die Einwirkung war zu lebhaft, die deutsche Uebersetzung lag vor und ich mußte also hier Veranlassung finden zu eigener Theilnahme. Alles was dem Stoff und dem Sinne nach bey mir Ähnliches verwahrt und gehegt worden, that sich hervor und dies mit umsomehr Heftigkeit als ich höchst nöthig fühlte mich aus der wirklichen Welt, die sich selbst offenbar und im Stillen bedrohte, in eine ideelle zu flüchten, an welcher vergnüglichen Theil zu nehmen meiner Lust, Fähigkeit und Willen überlassen war.

Phaenomen	Aparição
Wenn zu der Regenwand Phoebus sich gatet, Gleich steht ein Bogenrand Farbig beschattet.	Se ao muro de chuva Febo se aninha, Surge a sombra recurva, E em cor rebrilha.
Im Nebel gleichen Kreis Seh ich gezogen, Zwar ist der Bogen weiß, Doch Himmelsbogen.	Vejo um mesmo arco Traçado no véu; Branco é mesmo o arco, Mas arco-de-céu.
So sollst du, munter Greis, Dich nicht betrüben, Sind gleich die Haare weiß, Doch wirst du lieben.	Tu, velho querido, Não debes chorar; Teu cabelo é encanecido, Mas tu vais amar.
(DKV, p. 19)	

Este poema, que traduzo como “Aparição”, tem estreita relação com a *Doutrina das cores* de Goethe (publicada em 1810), devido às várias metáforas de luz e cor, e faz especial referência à “aparição” (“Erscheinung” em alemão, um sinônimo de “Phänomen”, “fenômeno”, este um vocábulo trazido do grego) da poesia de Hafez na sua vida.

A “aparição” de Hafez, na verdade, não foi nenhuma “descoberta”, pois como comenta o tradutor e islamólogo Johann Christoph Bürgel, “Hafez foi e é tido como o maior poeta lírico de língua persa” (BÜRGELE, 1972, p. 23). Mesmo assim, a aproximação entre Goethe e Hafez abriu as portas da poesia persa à intelectualidade alemã e mesmo ocidental. Autores como Friedrich Rückert (1788-1866) encontrariam no *Divan* de Goethe impulso motivador para se dedicarem a estudar a literatura persa e árabe e contribuirem para sua recepção em língua alemã.

Como comentarei adiante, antes da publicação definitiva do *Divan* em 1819 Goethe divulgou notas e alguns poemas em revistas que anunciavam os lançamentos da temporada, como a *Morgenblatt für gebildete Stände*, em 1816 (reproduzido em DKV, p. 549-554), e o *Taschenbuch für Damen auf das Jahr 1817* (reproduzido em DKV, p. 555-563). Nessa época, Goethe não tinha se decidido se publicaria o *Divan* como livro, e publicou alguns dos poemas com o intuito de preparar o público para a empreitada poética que estava experimentando. No entanto, essa preparação não se deu conforme Goethe esperava. Adiante abordo o fato de que o público foi induzido a confusão, não sabendo se os poemas eram “traduções ou imitações inspiradas ou apropriadas” (DKV, p. 734), o que coincidiu com a leitura da obra *Geschichte der schönen Redekünste Persiens* de Joseph von Hammer-Purgstall. A leitura dessa obra – de *mais* essa obra – juntamente

com o fortuito retorno que teve do público foram os motivos para impulsionar a escrita da parte em prosa, intitulada por Goethe inicialmente como “a parte histórica” [*der historische Theil*], mas rebatizada como “Besserem Verständniß” [“À melhor compreensão”] na edição de 1819. O título que se afirmou com o passar dos anos, porém, foi dado na edição das obras completas, a *Ausgabe letzter Hand* publicada ainda em 1827: “*Noten und Abhandlungen zu besserem Verständniß des West-östlichen Divans*” ou “Notas e tratados para melhor compreensão do Divã ocidento-oriental”. Segundo Birus, esse título contraria a vontade de Goethe (“Não são notas, mas sim explicações continuadoras”¹²⁹), e foi o título que se estabeleceu com o passar dos anos. Na edição de obras completas mencionada, as “Notas” foram acondicionadas em um volume dedicado, separado dos poemas do *Divan*, e talvez a partir daí elas já tenham sido consideradas adicionais, *suplementares* aos poemas – portanto, dispensáveis e desconectadas da poesia.

Se são “explicações continuadoras”, se é uma “parte histórica” da obra; se Goethe admite que “lançou ao mundo [s]eus primeiros escritos sem prefácio, sem dar indicações, por breves que fossem, do que se tratava ali”¹³⁰, mas que neste momento, por “querer que nada obstru[ísse] a primeira boa impressão do presente livrinho”, “decide-se a elucidar, esclarecer e indicar”¹³¹ (*ibidem*) os elementos orientais presentes na obra ao leitor que não os conheça; se “se permite declarar que se comprometeu em primeiro lugar, na ética e na estética, com a compreensibilidade”¹³² (*idem*, p. 139); então devemos supor que essa seção em prosa deveria ser parte integrante da obra, disponível para esclarecimento e para complementação da leitura dos poemas, e também como espaço de reflexão em prosa a respeito do que foi expresso em poesia.

No outono (setentrional) de 1819, portanto, publica-se a primeira edição do *West-östlicher Divan*, com doze livros de poesia (cf. seção 2.2.2) e a seção de prosa das “Notas”. Essas “Notas” incluem o capítulo “Neuer Divan” ou “Divã vindouro” (DKV, p. 214-228) não no final do livro ou num texto separado, mas no centro das “Notas”, projetando a extensão do *West-östlicher Divan* para um futuro próximo. Provavelmente Goethe quis ver

¹²⁹ “Keine Noten, sondern fortlaufende Erläuterungen” (carta a Frommann de 1819 *apud* DKV, p. 1423).

¹³⁰ *Ich habe die Schriften meiner ersten Jahre ohne Vorwort in die Welt gesandt, ohne auch nur im mindesten anzudeuten was es damit gemeynt sey (...)*

¹³¹ *Nun wünscht' ich aber, daß nichts den ersten guten Eindruck des gegenwärtigen Büchleins hindern möge. Ich entschieße mich daher zu erläutern, zu erklären, nachzuweisen (...)*

¹³² (...) also darf unser Dichter wohl aussprechen daß er sich, im Sittlichen und Aesthetischen, Verständlichkeit zur ersten Pflicht gemacht (...)

um resultado impresso, perceber a materialidade do livro em 1819, para depois acrescentar novos poemas e correções, até publicar o *Neuer Divan* ou *Novo Divã* em 1827, com a mesma divisão em 12 livros de poesia, inserido dentro da mencionada *Ausgabe letzter Hand*. Nessa edição, as “Notas” são colocadas num volume à parte, separadas do *Divan* original. Essa separação pode se explicar por uma bastante melancólica afirmação de Goethe para Eckermann, em 1827, quando este menciona canções do *Divan* muito bem musicadas e executadas:

Esta noite (...) percebi que essas canções do *Divan* não têm mais nenhuma relação comigo. Tanto o que tinha de oriental quanto de apaixonado ali parou de perviver em mim; ficou para trás no caminho, como a pele trocada de uma cobra. [12 de janeiro de 1827](ECKERMANN, 1994, p. 207).¹³³

Então o *Divan* e toda a “erupção” oriental e passional já não movimentavam mais o interesse de Goethe. É curiosa a observação seguinte (segundo relato de Eckermann), em que Goethe comenta como seus próprios escritos se lhe tornam estranhos com o tempo:

Na verdade, com frequência sucede com as minhas coisas que elas se tornem totalmente estranhas para mim. Esses dias li algo em francês, e pensei enquanto lia: esse homem fala muito bem, você mesmo não diria diferente. E quando olho bem, é um trecho traduzido dos meus próprios escritos! (*idem*, p. 208-9).¹³⁴

De fato, segundo a fortuna crítica (DKV, p. 1613-4), na década de 1820 já não foram escritos mais poemas, e sobre o texto do *Divan* foram feitas apenas correções, acréscimos e modificação de pontuações, e outras modificações editoriais. A época do *Divan* tinha terminado, com suas conturbações e erupções.

¹³³ „Ich habe“, sagte er, „diesen Abend die Bemerkung gemacht, daß diese Lieder des Divans gar kein Verhältnis mehr zu mir haben. Sowohl was darin orientalisch als was darin leidenschaftlich ist, hat aufgehört in mir fortzuleben; es ist wie eine abgestreifte Schlangenhaut am Wege liegen geblieben.“

¹³⁴ „Es geht mir übrigens öfter mit meinen Sachen so, daß sie mir gänzlich fremd werden. Ich las dieser Tage etwas Französisches und dachte im Lesen: der Mann spricht gescheit genug, du würdest es selbst nicht anders sagen. Und als ich es genau besehe, ist es eine übersetzte Stelle aus meinen eigenen Schriften!“

2.1.1 Marianne von Willemer

Durante a escrita do *Divan* e para além dela, há um interlocutor que teve grande participação na escrita dessa obra e na intensificação da relação de Goethe com o Oriente, com mais intensidade do que seus colegas tradutores, eruditos e orientalistas: Marianne von Willemer (de solteira Jung). Uma atriz austríaca de bastante talento, mudara-se para Frankfurt e desenvolveu carreira no teatro dali, onde conheceu Goethe e seu amigo, o banqueiro Willemer, este último seu futuro marido. Em 1815 Goethe a reencontrou em viagem ao “Gerbermühle”, uma casa de campo de seu amigo banqueiro, e enamorou-se dela como havia anos não lhe acontecia. Uma nova relação de amor, juntamente com a relação já intensa com o Oriente, rejuvenesceram o espírito do poeta, que encontrou na educada e talentosa moça uma interlocutora atenta para sua poesia, e com habilidade para participar dessa poesia.

Depois da intensa relação fundada ali no “Gerbermühle”, iniciou-se intensa correspondência na qual ambos encenavam um diálogo que deu origem ao de Hatem e Zuleica do *Livro de Zuleica*, personagens construídas a partir de um jogo de papéis encenado por Goethe e Marianne von Willemer com base em um dos vários pares modelares da poesia persa: Iussuf e Zuleica. Esses pares ou “imagens modelares” [“*Musterbilder*”] são apresentados no *Livro do amor* pelo poema abaixo:

Musterbilder

Hör und bewahre
 Sechs Liebespaare.
 Wortbild entzündet, Liebe schürt zu:
 Rustan und Rodawu.
 Unbekannte sind sich nah:
 Jussuph und Suleika.
 Liebe nicht Liebesgewinn:
 Ferhad und Schirin.
 Nur für einander da:
 Medschun und Leila.
 Liebend im Alter sah
 Dschemil auf Boteinah.
 Süße Liebeslaune,
 Salomo und die Braune!
 Hast du sie wohl vermerkt,
 Bist im Leben verstärkt.

(DKV, p. 36) ¹³⁵

Modelos

Ouve, lembra de cor
 Seis pares de amor.
 Palavra atíça, amor queimava:
 Rostam e Rodavá.
 Desconhecidos, venham cá:
 Iussuf e Zuleica.
 O amor não dá ganho ao fim:
 Ferhad e Shirin.
 Unidos, como em baila:
 Majnun e Laila.
 Velho, admirando está
 Jamil a Botainá.
 Um doce humor sem regra,
 Salomão e a negra ¹³⁶!
 Se tens isto bem guardado,
 Vives a vida reforçado.

¹³⁵ Algumas ressalvas quanto aos nomes: Goethe faz alguma confusão com Rodavá, que é na verdade a mãe de Rostam, herói nacional persa retratado no épico *Shah-nameh*. Botainá é chamada, na *Bibliothèque*

Segundo a fortuna crítica (DKV, p 1027-8), Zuleica (em alemão, *Suleika*, em transcrição do árabe, *Zoleiha*) é, no Antigo Testamento (Gênesis 39, 7-19) e no Corão (12: 21-34) a mulher anônima, esposa do egípcio Potifar que tentou seduzir José (na grafia árabe transliterada, *Iussuf* ou *Yussuf*) para, depois, acusá-lo injustamente frente a seu marido, que manda aprisioná-lo. Zuleica, portanto, é um nome de significação bíblica e corânica, que remete também ao “épico romântico” “*Yusof va Zoleiha*” (*José e Zuleica*) do poeta persa Jami (1414-1492 na grafia de Goethe, *Dschami*) ao qual Goethe também teve acesso na tradução de Vincenz von Rosenzweig publicada nos *Fundgruben des Orients* editado por von Hammer-Purgstall.

Assim como o amor de José e Zuleica na poesia de Jami, o amor de Goethe e Marianne não se realizou no nível físico, carnal, mas se realizou intelectualmente pela via da poesia. Essa forma de realização se alinha com um comentário lido por Goethe nos *Denkwürdigkeiten von Asien* (publicado em 1811), no qual Heinrich von Diez comenta a não-realização do amor do casal no poema épico de Jami:

Uma vez que esse amor deve ter surgido da visão da grande beleza de José e ficado sem realização sensual: por isso ele é apresentado pelos maometanos [sic] como um modelo de amor casto mas candente, que deve ter conduzido ao amor por Deus, pois o poema acrescenta que no final Zuleica teria se convertido à verdadeira fé. Isso deu impulso para o romance escrito por Jami em persa sob o nome “José e Zuleica”. Ali, o amor é apresentado como a afinidade por tudo que é belo, bom e nobre, e deve se elevar frente à beleza sensual (...) em direção ao amor e ao louvor do Criador de todas as belezas (...) (DIEZ, 1811, p. 30 *apud* DKV, p. 1028).

Com isso, Goethe encontra respaldo e matéria metafórica para dar nome à sua amante-interlocutora secreta com base na sedutora Zuleica, com quem (como José) não tem nenhum contato amoroso físico, mas cujo amor se “eleva” – no caso de José, para Deus; no caso de Goethe, para a poesia.

Se sua interlocutora – que permanece secreta por razões óbvias de respeito e diplomacia entre Goethe e seu amigo Willemer – tem um nome, Goethe (que também já se mascara de “Colecionador” [*Versammler*]) desde as primeiras notícias do *Divan*)

Oriente de Herbelot, de “*Schahbah*”, um erro que Goethe corrige cotejando com a tradução do *Jardim das Rosas* de Saadi, em tradução alemã de Adam Olearius (publicada no século XVII).

¹³⁶ Sulamita, a Rainha de Sabá e amante de Salomão no *Cântico dos cânticos*.

também precisa de um nome para esse diálogo. Em vez de José ou Yussuf, que remeteriam ao personagem bíblico ou corânico, Goethe escolhe o nome *Hatem* (cf. poema “*Da du nun Suleika heißest...*”, DKV p. 74) para sua *persona*. Hatem é um antigo nome árabe pré-islâmico, que costuma denotar um guerreiro famoso por sua generosidade. Há dois “Hatems” de quem Goethe se diferencia: Hatem Thai, que é um generoso líder da tribo árabe chamada Thai, provavelmente (segundo Herbelot, lido por Goethe) tendo vivido antes de Maomé; e Hatem Zograi, segundo a fortuna crítica uma mistura do nome Hatem com o do poeta persa mas que escrevia em árabe at-Tugra'i (em Herbelot, *Thograï*), famoso por sua cobiça que o levou à ruína e finalmente execução.¹³⁷

O jogo de máscaras de Hatem e Zuleica é apresentado por Goethe no *Livro de Zuleica*, onde o diálogo começa com um poema chamado “Convite” [“Einladung”] que tem três partes cujo eu lírico, podemos supor, é do poeta e amante anônimo até o momento e que apresenta o jogo dialógico que se desenrola a seguir. Eis o poema:

Einladung

(...)

Dass Suleika von Jussuph entzückt war
Ist keine Kunst;
Er war jung, Jugend hat Gunst,
Er war schön, sie sagen zum Entzücken,
Schön war sie, konnten einander beglücken.
Aber daß du, die solange mir erhardt war,
Feurige Jugendblicke mir schickst,
Jetzt mich liebst, mich später beglückst,
Das sollen meine Lieder preisen,
Sollst mir ewig Suleika heißen.

Da du nun Suleika heißest
Sollt ich auch benamset seyn,
Wenn du deinen Geliebten preisest,
Hatem! das soll der Name seyn.
Nur daß man mich daran erkennt,
Keine Anmaßung soll es seyn.
Wer sich St. Georgenritter nennet
Denkt nicht gleich Sanct Georg zu seyn.
Nicht Hatem Thai, nicht der Alles Gebende
Kann ich in meiner Armuth seyn,
Hatem Zograi nicht, der reichlichst Lebende
Vor allen Dichtern, möcht ich seyn.
Aber beyde doch im Auge zu haben
Es wird nicht ganz verwerflich seyn:
Zu nehmen, zu geben des Glückes Gaben
Wird immer ein groß Vergnügen seyn.
Sich liebend an einander zu laben,
Wird Paradieses Wonne seyn.

(DKV, p. 74-5)

Convite

(...)

Que Zuleica por José foi encantada
Não é novidade;
Era jovem, graça da juventude,
Era belo, dizem era de encantar,
Era bela, podiam se deleitar.
Mas que tu, que me foi aguardada,
Jovens olhos de fogo me remetas,
Me amas já, depois me deleitas:
Isso meus cantos vão exaltar,
Zuleica vou sempre te chamar.

Já que Zuleica te chamas,
Nomeado devo também ser,
Se tu teu amado inflamas,
Hatem! Deve o nome ser.
Para que se me reconheça,
Presunção não há-de ser.
Quem de S. Jorge se enalteça
Não pensa em São Jorge ser.
Não Hatem Thai, o generoso,
Posso em minha pobreza ser,
Hatem Zograi não, o mais poderoso
Dos poetas, quero ser.
Mas devo ter ambos em mente,
De todo inútil não vai ser:
Leixa-pren da sorte presente
Grande prazer há-de ser.
Refrescar-se um ao outro amante:
O Paraíso há-de ser.

¹³⁷ Todas informações retiradas do comentário de Birus (DKV, p. 1185-9).

Nessa correspondência com Goethe, Marianne escreveu muita poesia, performando na vida real o jogo dialógico que se simulou no *Livro de Zuleica* – ou, visto de outro lado, o *Livro de Zuleica* é que foi o diálogo real, enquanto a correspondência entre os dois foi mero reflexo dessa interação. Interação essa que resultou em três poemas da pena de Marianne incluídos no *Livro de Zuleica* (algo talvez óbvio, já que Zuleica é a *persona* de Marianne): o poema “*Hochbeglückt in deiner Liebe*” [“Teu amor me faz bendito”], e os poemas que ficaram conhecidos como “*Lied des Ostwindes*” [“Canção do vento Leste”] e “*Lied des Westwindes*” [“Canção do vento Oeste”]. Goethe fez apenas leves modificações nos textos de Marianne para incluí-los no *Divan*, e é curioso notar que os poemas do “Vento Leste” e do “Vento Oeste” são os poemas do *Divan* que, musicados, se tornaram mais famosos. Os poemas:

Suleika	Zuleica
Hochbeglückt in deiner Liebe Schelt ich nicht Gelegenheit; Ward sie auch an dir zum Diebe, Wie mich solch ein Raub erfreut!	Teu amor me faz bendito, Eu não perco a ocasião; Se ela a ti te fez bandido, Feliz faz-me a espoliação!
Und wozu denn auch berauben? Gib dich mir aus freier Wahl; Gar zu gerne möcht ich glauben – Ja, ich bin's, die dich bestahl.	E, no fim, pra quê este roubo? Muito livre, dá-te a mim; Quero crer com muito arroubo – Que eu roubei-te, fui eu, sim!
Was so willig du gegeben, Bringt dir herrlichen Gewinn, Meine Ruh, mein reiches Leben Geb ich freudig, nimm es hin!	Tu te deste de bom grado, Isso traz bom ganho a ti, Minha vida, meu agrado, Dou feliz, pega pra ti!
Scherze nicht! Nichts von Verarmen! Macht uns nicht die Liebe reich? Halt ich dich in meinen Armen, Jedem Glück ist meines gleich. (DKV, p. 76)	Zombe não! Sem fracassos! Não nos enriquece o amor? Se eu te tenho nos meus braços, Todo ardor é meu ardor.

*

Suleika	Zuleica
Was bedeutet die Bewegung? Bringt der Ost mir frohe Kunde? Seiner Schwingen frische Regung Kühlt des Herzens tiefe Wunde.	O que é o movimento? Leste, boa nova propagas? Do seu giro o bom momento Cura ao peito fundas chagas.
Kosend spielt er mit dem Staube, Jagt ihn auf in leichten Wölkchen, Treibt zur sichern Rebenlaube Der Insekten frohes Völkchen.	Entretém o pó em mimos, Levantando-o em fina nuvem , Leva à vinha, ao seu imo, Do inseto o povo do bem.

Lindert sanft der Sonne Glühen,
Kühlt auch mir die heißen Wangen,
Küßt die Reben noch im Fliehen,
Die auf Feld und Hügel prangen.

Und mir bringt sein leises Flüstern
Von dem Freunde tausend Grüße;
Eh' noch diese Hügel düstern,
Grüßen mich wohl tausend Küsse.

Und so kannst du weiter ziehen!
Diene Freunden und Betrübten.
Dort wo hohe Mauern glühen,
Dort find' ich bald den Vielgeliebten.

Ach, die wahre Herzenskunde,
Liebeshauch, erfrischtes Leben
Wird mir nur aus seinem Munde,
Kann mir nur sein Athem geben.
(DKV, p. 93-4)

Calma suave o sol que arde,
Fresca faz-me a quente face,
Beija a vinha que se parte,
Que em campo e montes faz-se.

E seu leve sussurrar
Traz do amigo mil gracejos;
'Té que o monte vá escurar
Me saúdam bem mil beijos.

E assim podes seguir!
Sirva o amigo e o ofendido.
No alto muro a reluzir
Acho logo o meu querido.

Ah, vera cardiologia!
Sopro amado, fresca vida
Só sua boca me traria,
Só o seu hálito me dá.

*

Suleika

Ach, um deine feuchten Schwingen,
West, wie sehr ich dich beneide:
Denn du kannst ihm Kunde bringen,
Was ich in der Trennung leide!

Die Bewegung deiner Flügel
Weckt im Busen stilles Sehnen;
Blumen, Augen, Wald und Hügel
Stehn bei deinem Hauch in Tränen.

Doch dein mildes sanftes Wehen
Kühlt die wunden Augenlider;
Ach, für Leid müßt ich vergehen,
Hofft ich nicht, zu sehn ihn wieder.

Eile denn zu meinem Lieben,
Spreche sanft zu seinem Herzen;
Doch vermeid, ihn zu betrüben,
Und verbirg ihm meine Schmerzen.

Sag ihm aber, sag's bescheiden:
Seine Liebe sei mein Leben,
Freudiges Gefühl von beiden
Wird mir seine Nähe geben.

(DKV, p. 95-6)

Zuleica

Ah, as tuas asas úmidas,
Oeste, ah, como te invejo:
Pois podes dar-lhe notícias
Do que sozinho sofro!

Tuas asas, em movimento,
Dão ao peito calmo arquejo;
Flores, olho, mato e monte,
Caem no choro ao teu bafejo.

Mas tua brisa em sopro leve
Alivia o olho magoado;
Ah, a dor me diz: releve!
Não queria tê-lo encontrado.

Vou correndo ao meu amor,
Falo ao peito, sem temores;
Mas evito-lhe o amargor,
E lhe oculto as minhas dores.

Diz discreto, diz a ele:
Seu amor é a minha vida,
O bom afeto, meu e dele,
Me dará sua cercania.

Marianne von Willemer, portanto, pode ser considerada “coautora” do *West-östlicher Divan*. Se apenas três poemas foram publicados no *Divan*, o *Livro de Zuleica*

como um todo é a realização da relação intensa e poderosa entre Goethe e Marianne. A autoria de Marianne seria revelada apenas em 1857 por meio de uma carta enviada por ela a Herman Grimm que, posteriormente em 1869, revelou essa autoria em um artigo nos *Preussischen Jahrbücher* [Anuários prussianos] (DKV, p. 1277). Nessa carta, Marianne envia seu poema “Canção do vento Leste” (hoje de posse do Goethe-Museum de Düsseldorf) a Grimm, e comenta que Goethe fez modificações significativas apenas na penúltima estrofe, o que ela considera estranho: “Foi apenas uma [estrofe] que G[oethe] modificou, e realmente não sei porque, eu acho a minha realmente mais bonita” (citado em DKV, *loc. cit.*).¹³⁸ A estrofe de Marianne, com os trechos diferentes da versão de Goethe:

<p>Und <i>mich soll</i> sein leises Flüstern Von dem Freunde <i>lieblich grüßen</i>; Eh noch diese Hügel düstern, <i>Sitz ich still zu seinen Füßen.</i></p>	<p>E o seu leve sussurrar Me traz do amigo rapapés; 'Té que o monte vá escurar, Sento quieta aos seus pés.</p>
<p>Und <i>du magst nun</i> weiter ziehen! Diene <i>Frohen</i> und Betrübten. Dort wo hohe Mauern glühen, <i>Finde ich</i> den Vielgeliebten.</p>	<p>E então podes seguir! Sirva o alegre e o ofendido. No alto muro a reluzir Acharei o meu querido.</p>
(DKV, p. 1277)	

2.1.2 A estrutura do *West-östlicher Divan*

O *Divan* é atípico na obra de Goethe, pois a grande parte de sua produção lírica está espalhada em cartas, romances, revistas e também nas edições das suas obras completas – neste último caso, os poemas foram reunidos em livro para fins de antologização, não porque tenham sido publicados em bloco intencionalmente.

Hans-Joachim Weitz, organizador da edição da Insel Verlag do *West-östlicher Divan* (GOETHE, 2012), comenta sobre a singularidade desse livro na obra de Goethe como um todo, sem escapar dos panegíricos e elevações a que chegam os comentários sobre o *Divan*:

O *West-östlicher Divan* é, no caminho poético de Goethe, a estreita passagem que conecta para a visão juventude e velhice no que as separa para sempre. Dentro da obra como um todo, este trecho rico das vistas mais amplas tem um lugar só seu. (...)

¹³⁸ Sobre a relação de Goethe e Marianne cf. também GRIMM (1869), UNSELD (1998), PYRITZ (1948).

O *Divan* foi concebido, como única das grandes coletâneas de líricas, desde o início de maneira orgânica com base na colisão e crescimento conjunto de elementos opostos-afins. (WEITZ em GOETHE, 2012, p. 293).

Hugo Friedrich reconheceria a estrutura do *Divan* ao discutir a arquitetura d'*As flores do mal* de Baudelaire: “Ao lado do *Canzoniere* de Petrarca, de *Der Westöstlichem* [sic], do *Divan* de Goethe e do *Cântico* de Guillén, *Les Fleurs du Mal* são o livro arquitetonicamente mais rigoroso da lírica europeia” (FRIEDRICH, 1978, p. 39). Veremos que o *Divan* de Goethe incorpora o modo de organização do divã persa de maneira adaptativa, de modo a aproveitar a estrutura original e *traduzi-la* para literatura em língua alemã. Vejamos no que consiste essa adoção, para compreendermos a divisão do *Divan* em *Livros*, e também analisar a composição da parte em prosa.

2.1.2.1 O divã persa e sua adoção como estrutura no *West-östlicher Divan*

Como já apontado no capítulo 1, Goethe teve intenso contato com a literatura persa a partir da leitura do *Diwan* de Hafez, em tradução de Joseph von Hammer-Purgstall. A estrutura do *Divan* de Goethe segue muito de perto a estrutura tradicional do divã persa, mas não a adota sem adaptações.

O termo persa *diwan* (em português “divã”¹³⁹) designa uma coletânea de poemas, e é a forma tradicional de organização da obra completa de um poeta nas culturas árabe, persa e turca. Ele cresce à medida que o poeta compõe e registra seus poemas, e ao fim de sua vida pode-se considerar o divã completo.¹⁴⁰ O divã de um poeta geralmente não é coligido por ele mesmo, mas por alunos, amigos ou admiradores.¹⁴¹ Em um divã persa, a organização dos poemas está intimamente ligada a um elemento tradicional da poesia em língua persa e árabe: a monorrima ou a rima em eco¹⁴². Essas tradições têm como formas

¹³⁹ Segundo o dicionário Houaiss, “no mundo muçulmano, [uma] coletânea de obras literárias (de um ou mais autores)”. “Divã” ainda significa “sala onde se reunia o conselho de Estado da Turquia otomana”, “esse conselho de estado”, “o antigo governo turco”, “a sala de estar ou de visitas nas casas turcas”.

¹⁴⁰ Nesse sentido – e apenas neste sentido –, podemos entender *Folhas de relva* de Walt Whitman como uma espécie de divã, pois o poeta estadunidense só parou de aumentá-lo quando faleceu.

¹⁴¹ A não ser que seja um divã dedicado a algum acontecimento ou pessoa, como o *Diwan-i-Shams* de Rûmî, dedicado ao místico e poeta persa Shams de Tabriz.

¹⁴² Rimas em uma mesma sílaba; o segundo tipo obriga o poeta a rimar sempre a mesma palavra.

poéticas tradicionais o gazel, a cássida, o ruba'i e o masnawi, todas elas relacionadas entre si pela estrutura do dístico e da monorrima.¹⁴³

A rima constante do gazel é critério estruturante e organizador de um divã. Os poemas são agrupados de acordo com sua rima, em ordem alfabética, em capítulos ou, como se convencionou chamar no Ocidente, em “livros” ou “coletâneas”.

Hafez foi um grande mestre do gazel. Escreveu centenas deles e, segundo Bürgel, revolucionou essa forma poética:

por um lado, pela incoerência temática que era criticada já por Schah Schudscha e que também deu muita dor de cabeça à pesquisa ocidental; em, por outro lado, por utilizar a imagética erótica do gazel para fins panegíricos, ou seja, ele fundiu o louvor dos príncipes e a poesia de amor cortês [*Minnedichtung*] de tal forma que não apenas o amado glorificado pode ser o príncipe, mas também, ao contrário, o monarca louvado pode ser o amado (BÜRGEL, *op. cit.*, p. 11).

A “incoerência” de que fala Bürgel se refere a um “antigo ideal da poesia árabe, segundo o qual cada verso deveria conter um todo fechado em si” (*idem*, p. 16), ou seja, os versos podem ser tão independentes um do outro que, além de não possuir conexão sintática, podem apresentar visões opostas sobre um mesmo tema.

Além do *Diwan* de Hafez, é muito conhecido o *Diwan de Shams*, composto por Rûmî em homenagem à sua convivência e ao aprendizado que teve com o poeta e místico sufi errante Shams de Tabriz (morto em 1248). A chegada de Shams mudou completamente a vida de Rûmî, que já “tinha grande reputação como mestre e profundo conhecedor de filosofia, teologia, poesia clássica e jurisprudência” (WERNECK FILHO, 2007, p. 169).

O *West-östlicher Divan* não foi concebido desde o início da maneira como foi publicado – com título e estrutura análoga à de um divã persa – e também não continha desde o início as “Notas”. A seção dedicada à “Gênese” na edição consultada (DKV, p. 725-36) nos informa que o *Divan* teve vários títulos intermediários, que representavam as etapas da evolução da obra, como se pode depreender do espólio e de anotações do poeta em cartas e diários. Os primeiros poemas foram subscritos à rubrica *Gedichte an Hafis* [*Poemas a Hafez*], escritos imediatamente em seguida à leitura da tradução de von Hammer-Purgstall. Antes do anúncio na revista *Morgenblatt für gebildete Stände*, em

¹⁴³ Cf. seção 2.2.1 (p. 154).

1816, o título “oficial” da obra era *Versammlung deutscher Gedichte mit stetem Bezug auf den Divan des persischen Saengers Mahomed Schemseddin Hafis* [Coleção de poemas alemães em relação permanente com o Divã do bardo persa Mahomed Schemseddin Hafez]. Na revista *Morgenblatt* de 24 de fevereiro de 1816, a obra é intitulada *West-oestlicher Divan oder Versammlung deutscher Gedichte in stetem Bezug auf den Orient* [Divã ocidento-oriental ou coleção de poemas alemães em relação estreita com o Oriente], e é acompanhada de comentários introdutórios sobre as fontes, sobre o poeta (que “se entende como um viajante” e “não nega a suspeita de que ele mesmo seja um muçulmano”, DKV, p. 549)¹⁴⁴ e sobre a estrutura da obra.

2.1.2.2 Os livros do *Divan*

São doze os “livros”¹⁴⁵ do *Divan*, cada um deles também com um título duplo em persa e alemão, e alguns com um pequeno poema-epígrafe. Essa forma de organização em “livros” é emprestada/traduzida da forma de organização tradicional da literatura árabe e persa, como já mencionado anteriormente. A Tabela 1 apresenta os livros de maneira resumida, na ordem em que aparecem no *Divan*, com os títulos duplos, a temática de cada livro (de maneira muito geral e resumida) e uma proposta de tradução dos títulos para o português. Mantive a transliteração do persa adotada por Goethe.

Os livros do *Divan* têm quantidades variadas de poemas, e (caso se queira) se permitem combinar segundo algum ponto de vista interpretativo. Por exemplo, o *Livro do cantor* pode ser lido em conjunto com o *Livro de Hafez*, por ambos tratarem do poeta e da poesia, são lidos geralmente em conjunto, e há referências cruzadas entre seus poemas. O *Livro do amor* e o *Livro de Zuleica*, por uma associação talvez óbvia demais, podem ser lidos em conjunto pela temática comum do “amor”.¹⁴⁶ Pode-se agrupar os livros também

¹⁴⁴ *Der Dichter betrachtet sich als einen Reisenden. (...) er lehnt den Verdacht nicht ab, daß er selbst ein Muselmann sey.*

¹⁴⁵ A palavra persa *nameh* significa não apenas “livro”, mas também “carta, escrito, documento”, e em Goethe também pode significar “coleção de poemas, cancioneiro” o que faz com que o *Divan* possa ser visto como “um cancioneiro de cancioneiros” (ENDERLE, 2010, p. 179).

¹⁴⁶ O amor é um tema também muito presente na lírica persa, e não se restringe ao amor entre homem e mulher (o amor “romântico”, numa acepção popular do termo), mas inclui também o amor fraternal, o amor compassivo, o amor de Deus pelo ser humano etc. Um exemplo de poeta místico que tematizaé Rûmî, que goza de uma recepção bastante mais ampla no Brasil do que Hafez; cf. LUCCHESI (2000), LUCCHESI e TEIXEIRA (2007), RÛMÎ (2012).

em trios: por exemplo, seguindo uma leitura “marcada teologicamente” (Birus *in* DKV, p. 741), agrupam-se os livros das *Parábolas*, do *Parsi* e do *Paraíso*. Se a temática da “sabedoria” for escolhida, então os livros das *Parábolas*, dos *Provérbios* e das *Contemplações* podem ser lidos em conjunto. Esses pareamentos, contudo, são limitados e contingenciais, pois não são definitivos. Há poemas de “amor” no *Livro do cantor* e no *Livro de Timur*, por exemplo, este último um livro curtíssimo que tematiza o conquistador mongol Tamerlão.

Ordem	Título em persa	Título em alemão	Título em português	Temática
1	Moganni Nameh	Buch des Sängers	Livro do cantor	A poesia, o poeta
2	Hafis Nameh	Buch Hafis	Livro de Hafez	O poeta Hafez
3	Uschk Nameh	Buch der Liebe	Livro do amor	O amor
4	Tefkir Nameh	Buch der Betrachtungen	Livro das contemplações	Reflexões, sabedoria, mística
5	Rendsch Nameh	Buch des Unmuths	Livro do mau-humor	Escárnio, humor ácido, crítica
6	Hikmet Nameh	Buch der Sprüche	Livro dos provérbios	Provérbios traduzidos e/ou adaptados
7	Timur Nameh	Buch des Timur	Livro de Timur	Tamerlão
8	Suleika Nameh	Buch Suleika	Livro de Zuleica	Diálogo poético-amoroso de Hatem e Zuleica
9	Saki Nameh	Das Schenkenbuch	Livro da taverna	O vinho
10	Mathal Nameh	Buch der Parabeln	Livro das parábolas	Parábolas cristãs e islâmicas
11	Parsi Nameh	Buch des Parsen	Livro do parsi	Zoroastrismo e culto ao fogo
12	Chuld Nameh	Buch des Paradieses	Livro do Paraíso	Considerações sobre o Paraíso

Tabela 1: Livros do West-östlicher Divan

Como já mencionado acima, essa divisão em livros não foi pensada por Goethe desde o início da composição do *Divan*, mas se impôs apenas em 1815, quando organizou o *Divan* no chamado *Wiesbadener Register* (*Registro de Wiesbaden*), como

atesta a entrada de diário de 6 de outubro de 1815: “Divan separado em livros” [“*Divan in Bücher eingetheilt*”] (citado em DKV, p. 797).

2.1.2.3 A seção em prosa do *Divan*: tratamento da ambiguidade

As “Notas” compreendem 51 capítulos nos quais Goethe dá um testemunho da sua relação com a poesia de Hafez e com o Oriente, numa recuperação que retrocede até seus estudos em Estrasburgo, quando traduziu o *Cântico dos cânticos* sob incentivo de Herder, e à sua juventude, quando traduziu para si trechos do Corão (a partir de uma versão latina). De modo análogo ao feito em sua autobiografia (um movimento reflexivo e retrospectivo de escrita da narrativa sobre sua vida, obras e ideias), Goethe constrói nessa seção em prosa uma narrativa que descreve o processo de criação do *Divan*, as fontes a que recorreu, contatos que estabeleceu, recuperações teóricas e históricas sobre a recepção da literatura oriental na Alemanha (e na Europa em geral), além de reflexões de ordem religiosa, estética e moral.

As “Notas”, apesar de não serem tão conhecidas quanto a poesia¹⁴⁷, contêm um capítulo que se tornou famoso: “Traduções” ou “*Uebersetzungen*”, que contém a conhecida classificação tripartite de traduções encontrada em compêndios de textos clássicos sobre teoria da tradução ao redor do mundo. Praticamente contemporânea ao texto de Schleiermacher “Sobre os diferentes métodos de tradução”, de 1813, a reflexão de Goethe tem seu lugar garantido na história da tradução.¹⁴⁸ Contudo, este me parece ser tão somente um lugar de honra, decorrente da leitura descontextualizada do capítulo “Traduções” e da replicação dessa leitura nesses mesmos compêndios.¹⁴⁹

¹⁴⁷ As traduções do *Divan* (salvo raras exceções), bem como muitas edições acessíveis em alemão suprimem as “Notas”. No capítulo 1 especulei razões para essa exclusão, que estão ligadas principalmente ao caráter “exótico” do *Divan*, mas também ao papel *acessório* atribuído à prosa do *Divan*.

¹⁴⁸ Como reconhece, por exemplo, Heide Pohling em seu artigo “Zur Geschichte der Übersetzung” (1971, p. 36-37, 41), ao conectar a reflexão de Goethe aos seus contemporâneos românticos e a Schleiermacher. Antonella Nicoletti (2002), por sua vez, aponta que duas outras reflexões de Goethe muito citadas (o trecho de *Poesia e verdade* e o do texto *Zu brüderlichem Andenken Wielands*, cf. adiante) são contemporâneas à palestra de Schleiermacher, e contém, ainda que em germe, muitas das concepções que Goethe realizaria apenas no *West-östlicher Divan*.

¹⁴⁹ Felizmente, nos últimos anos tem havido muitos trabalhos significativos contribuindo significativamente para uma recontextualização do capítulo “Traduções”, como BERMAN (2002 [1984]), NICOLETTI (2002), STEINER (2005); em língua alemã, mais recentemente os já citados BUSCHMEYER (2008), FUHRMANN

Uma das intenções das “Notas”, como Goethe anuncia na “Introdução”, é “elucidar, esclarecer e indicar, e tão somente com o objetivo de despertar uma compreensão direta nos leitores que estejam pouco ou nada familiarizados com o Oriente” (DKV, p. 138).¹⁵⁰ O que seja esse “Oriente” não é uma obviedade, como tampouco é óbvia ou natural a relação que o Ocidente europeu estabeleceu com o Oriente desde a Antiguidade. O estudioso Edward Said fez uma análise dessa relação Ocidente-Oriente, com ênfase no período posterior à ocupação do Egito por Napoleão, no seu livro *Orientalismo* (2001). Apesar de avaliar inicialmente de modo negativo o *Divan* (incluindo-o no esforço de domesticação e colonização do Oriente), Said fundaria em 1996, juntamente com o maestro argentino Daniel Barenboim, uma orquestra internacional intitulada justamente *West-Eastern Divan Orchestra*¹⁵¹, composta por jovens músicos do Oriente Médio (israelenses, palestinos, sírios etc.), como expressão da tentativa de superação dos conflitos étnicos e culturais nessa região do globo.

As “Notas” foram escritas por Goethe após uma primeira reação do público leitor aos poemas do *Divan*, uma seleção dos quais foi publicada em 1817 no jornal *Taschenbuch für Damen auf das Jahr 1817* (o *Damenkalender*), publicado pelo editor Cotta. Em seus *Tages- und Jahreshefte* para o ano de 1818, Goethe comenta sobre essa recepção:

A prévia enviada ao *Damenkalender* também mais confundiu o público do que o preparou. A ambiguidade, de serem [os poemas] traduções ou imitações inspiradas ou apropriadas, não teve bons resultados para o empreendimento; deixei, contudo, que tudo seguisse o seu curso, já acostumado a ver o público alemão tropeçar até que consiga receber [algo novo?] e apreciar. (DKV, p. 734).¹⁵²

Retornarei a essa ambiguidade no capítulo 3, quando falar do elemento duplo do *Divan*, principalmente pelo fato de Goethe *não propor resolver a ambiguidade*, mas apenas a constatar e resolver escrever um texto que dá conta da sua relação com o Oriente. Aqui é importante salientar que parte da confusão causada deve-se em parte à

(2000), VOLKER (2002), KIETZBICHLER et al. (2008) e MAY & ZEMANEK (2013); e no Brasil, sobretudo AZENHA (2003; 2006). Contudo, ainda há muito a ser feito.

¹⁵⁰ ... zu erläutern, zu erklären, nachzuweisen, und zwar bloß in der Absicht daß ein unmittelbares Verständniß Lesern daraus erwachse, die mit dem Osten wenig oder nicht bekannt sind.

¹⁵¹ Para mais informações sobre a orquestra, cf. <http://www.west-eastern-divan.org/>.

¹⁵² Auch hatte die Probe in dem *Damenkalender* das Publicum mehr irre gemacht als vorbereitet. Die Zweideutigkeit: ob es Uebersetzungen oder angeregte oder angeeignete Nachbildungen seyen, kam dem Unternehmern nicht zu Gute; ich lies es aber seinen Gang gehen, schon gewohnt das deutsche Publicum erst stutzen zu sehen, eh' es empfang und genoß.

forma de apresentação da prévia no *Damenkalender*. Doze poemas do *Divan*, sem divisão em livros, são circundados por duas imagens de chapéus “orientais”: no início um turbante envolvendo um barrete turco, e no fim o que parece ser um chapéu chinês.¹⁵³

Acima do turbante na abertura, encontra-se o título dessa obra, sem nenhum tipo de preparação ou anúncio prévio: *West-oestlicher Divan versammelt von Goethe in den Jahren 1814 und 1815* [*Divã ocidento-oriental coletado por Goethe nos anos de 1814 e 1815*]. Ou seja, Goethe não aparece como “*Dichter*” ou “*Verfasser*”, o “autor” desses poemas, mas como seu “*Versammler*”: “coletor” ou “coleccionador”, o que pode indicar que a ambiguidade tenha sido causada por essa designação imprecisa do autor dos poemas. Na mesma entrada do *Tages- und Jahreshefte* para 1818, Goethe dá indicação do ponto de partida do texto que viria a se tornar a seção em prosa do *Divan*: “Sobretudo pareceu então necessário esclarecer, para mim e para os outros, as características dos sete principais poetas persas e as suas contribuições” (DKV, p. 734).¹⁵⁴

Os sete poetas mencionados por Goethe (os “Reis poetas”, p. 166) são, segundo os títulos dos capítulos reservados a eles nas “Notas”: “Firdusi”, “Enweri”, “Nisami”, “Dschelaleddin [Jalaladin] Rumi”, “Saadi”, “Hafis” e “Dschami [Jami]”. Essa ordem corresponde à sequência cronológica das épocas em que viveram cada um dos poetas. Antes de tratar desses poetas, Goethe considera necessária uma “Introdução” (p. 138-40), seguida de dois capítulos sobre importantes povos do Levante (“Hebreus”, p. 140 e “Árabes”, p. 141-148), para fazer uma “Transição” (p. 148) para os “Antigos persas” (p. 148-151) e chegar ao “Regimento” (p. 152). À “História” (p. 154-7), que sobrevoa milhares de anos de histórias de povos orientais (Oriente Médio e Índia), segue-se a discussão sobre “Maomé” (p. 157-161), os “Califas” (p. 161-2) seguida de uma “Observação de prosseguimento” (p. 162) sobre os efeitos do clima sobre a constituição dos povos¹⁵⁵, para chegar finalmente a “Mahmud de Gázni” (p. 163-166), o soberano do Império Gaznévida (que se estendeu de 997 a 1030 no antigo Khorasan ou Coração).

¹⁵³ Cf. essa pré-publicação em DKV (p. 555-563). Se chamá-lo de “chapéu chinês” é estereótipo, consideremos o estereótipo que é utilizá-lo como símbolo de “oriental” numa seleta de poemas alemães...

¹⁵⁴ *Vor allen Dingen schien sodann nothwendig die Charaktere der sieben persischen Hauptdichter und ihre Leistungen mir und anderen klar zu machen.*

¹⁵⁵ Concepção já bastante superada, conhecida como “teoria climática”, segundo a qual, por exemplo, povos que vivem em climas quentes e úmidos são propensos à preguiça e à indolência, enquanto que povos que vivem em florestas e savanas, como os hotentotes, têm línguas primitivas e saltitantes.

Após discutir características da poesia persa, de costumes do povo muçulmano ligados ao uso do corão, de novidades a respeito dessa região e a considerações políticas a respeito de déspotas conquistadores em vários outros capítulos, Goethe escreve belos capítulos a respeito do “Oráculo dos livros” (p. 208-9) – referindo-se à prática de espetar uma agulha no Corão ou no *Mathnawi* de Rûmî e desfrutar a sabedoria do acaso –, “Troca de flores e símbolos” (p. 209-212) – sobre a linguagem floral da poesia persa – e “Cifras” (p. 212-214), em que trata do costume oriental de se comunicar citando versos do Corão por meio da sua numeração.¹⁵⁶ O longo capítulo “Divã vindouro” (p. 214-228) apresenta o projeto de expansão do *West-östlicher Divan*, discutindo as expansões dos livros da primeira edição ao mesmo tempo em que os explica para o leitor compreender as razões da temática e da composição de cada um. Segue-se um capítulo “Do Antigo Testamento” (p. 229), que introduz a longa reflexão a respeito de “Israel no deserto” (p. 229-248), que fala sobretudo de Moisés e da transmissão da sua história pela Bíblia e pelo Corão, num belo exemplo de exegese bíblica que remonta às reflexões bíblicas da juventude de Goethe.¹⁵⁷

Depois disso, trata de “Outros materiais auxiliares” (DKV, p. 248), e dedica capítulos a famosos viajantes que foram ao Oriente e trouxeram informações (e, às vezes, muito mais que isso) à Europa: “Marco Polo” (DKV, p. 249), “Johannes [Juán] von Montevilla” (DKV, p. 251), “Pietro della Valle” (DKV, p. 251-266), – interrompe com “*Entschuldigung*” [“Desculpas”] (DKV, p. 266) por ter se estendido mais sobre della Valle –, “Olearius” (DKV, p. 267) e “Tavernier und Chardin” (DKV, p. 267).

Depois desses viajantes antigos, Goethe aborda os “Recentes e atuais viajantes” [“*Neuere und neueste Reisende*”] (DKV, p. 268): começa com seus “Professores; distantes e coevos” [“*Lehrer; Abgeschiedene, Mitlebende*”] (DKV, p. 269-271) – onde aborda os tradutores e eruditos orientistas William Jones, Johann Gottfried Eichhorn e Georg Wilhelm Lersbach – para, em seguida, falar dos principais tradutores a quem pediu auxílio (e que publicaram vários estudos e traduções de poesia oriental) durante a escrita do *Divan*: [Heinrich Friedrich] “Von Diez” (DKV, p. 271-277) e [Joseph] “Von Hammer” (p. 278-9). Depois de falar dos tradutores, considera as “Traduções” (p. 280-3), para enfim propor um “Fecho final!” (p. 283-292), no qual apresenta várias traduções da pena de von Diez

¹⁵⁶ Indiretamente, Goethe indica aqui uma prática semelhante que realizou com Marianne von Willemer em cartas cifradas nas quais mencionavam apenas suras e versos do Corão, além de versos de Hafez.

¹⁵⁷ Cf. sobre isso o estudo de Thomas Tillmann, *Hermeneutik und Bibelexegese beim jungen Goethe* (TILLMANN, 2006).

acompanhada de uma crítica afiada às traduções de von Hammer. Finalizam a seção de prosa uma “Revisão” (p. 292-294), que considera todo o percurso histórico-crítico delineado nas “Notas”, e o “Índice” (p. 295-299), que facilita ao leitor diligente a busca temática no *Divan* e termina não com os últimos itens dessa lista, mas com dois poemas que inscrevem um arco poético sobre o Oriente e remetem o leitor de novo ao início do livro, com uma espécie de “*disclaimer*” do poeta que cumpriu sua tarefa de mensageiro, e agora é papel do leitor interpretar (DKV, p. 298-299):

Silvestre de Sacy

Silvestre de Sacy

Unserm Meister, geh! verpfände	A nosso mestre, vai! penhora-
Dich, o Büchlein, traulich-froh;	te, folhinha, gentil-sôfrega;
Hier am Anfang, hier am Ende,	Eis o início e o fim, ora:
Östlich, westlich, A und Ω.	Leste, oeste, Alfa e Ômega.

(DKV, p. 298)

سيلويستر دساسي
يا ايها الكتاب سر الى سيدنا الاعز
فسلم عليه بهذه الورقة
التي هي اول الكتاب واخره
يعني اوله في المشرق واخره في المغرب

ما نصيحت بجای خود کرديم
روزکاری درین بسر برديم
کر نيایده بکوش رغبت کس
بر رسولان پیام باشد وبس

Wir haben nun den guten Rat gesprochen	Pronunciamos então o bom conselho,
Und manchen unsrer Tage dran gewandt;	muitos dias nossos pusemos nisso;
Mißtönt er etwa in des Menschen Ohr –	Se acaso soar mal no ouvido humano –
Nun, Botenpflicht ist sprechen. Damit gut.	Bom, dever de núncio é falar. E só.

(DKV, p. 299)

2.2 Ecos do *West-östlicher Divan*

Qualquer obra literária que alcance algum vulto já existe, de alguma maneira, dentro de uma comunidade de leitores que já tenha ouvido falar dela. Mesmo antes de qualquer tradução (pensemos, por exemplo, na *Ilíada*), podemos assumir que já construímos uma imagem dessa obra, que já existe “uma rede de relações já armada (ainda que sem corpo, ainda que instável e em constante *poiesis*), mesmo antes de se realizar a primeira leitura, mesmo antes de se estabelecer a primeira relação tradutória” (CARDOZO, 2011, p. 431). Tendo isso em vista, temos que pensar o modo com que se deu a recepção do *Divan*, tanto nas línguas em que foi traduzido (com ou sem recortes e quais os projetos de tradução realizados) quanto nas línguas para as quais não há ainda tradução. Além disso, é importante vermos o movimento contrário, ou seja, as reações (poéticas, críticas) a essa obra *a partir* de outras línguas.

Na Alemanha, o *Divan* teve uma recepção complicada desde *antes* de sua publicação. Já mencionei aqui o comentário de Goethe quanto à “ambiguidade de serem [os poemas] traduções ou imitações inspiradas ou apropriadas” percebida por seu público. O modo de apresentação dos poemas (com elementos “orientalizantes” como um turbante e a presença de um “coleccionador” [“*Versammler*”] e não um “autor” [“*Verfasser*”]) nos anúncios do *Morgenblatt* e do *Damenkalender* deixaram o terreno pronto para associações ambíguas, o que talvez num primeiro momento não fosse a intenção de Goethe, já que seu desejo era de que “nada obstruísse a primeira boa impressão do presente livrinho” (DKV, p. 138).¹⁵⁸

Desde o início o *Divan* foi considerado uma obra controversa, e se a ambiguidade acima instigou Goethe a escrever a seção em prosa, esse esforço não conduziu a recepção do *Divan* de maneira alguma.¹⁵⁹ Sobre a ambiguidade acima – que Goethe não se esforça para desfazer – retornarei adiante, mas para tomá-la como aspecto *produtivo* para a composição e para a leitura da obra. Sobre a imagem que se formou acerca do *Divan*, há que se observar algumas coisas.

¹⁵⁸ *Nun wünscht' ich aber, daß nichts den ersten guten Eindruck des gegenwärtigen Büchleins hindern möge.*

¹⁵⁹ Seria até ingênuo da parte do autor supor que pudesse ter controle da recepção de sua obra.

Primeiramente, a abordagem do Oriente (representada pelo adjetivo “*östlich*” do título) evoca uma região do globo que, para a Europa ocidental, é envolta numa aura de mistério e lendas. É do Oriente Médio que se originaram as grandes religiões do livro (Judaísmo, Cristianismo e Islã) em tempos em que a narrativa lendária ainda era dominante. É dessa região também que se originam histórias lendárias como das *Mil e uma noites*, de épicos antigos como o *Shah-nameh* de Ferdusi, de antigas histórias sobre os persas e outros povos que, repetidamente, se dirigiram ao Ocidente com propósitos de conquista – lembremos de figuras como Átila, Tamerlão, Genghis Khan, Dario e Xerxes ou, num horizonte de tempo mais próximo, o Império Otomano, que, em 1529 e 1683 empreendeu duas tentativas de ocupar Viena. No que se refere às religiões do Oriente, o Ocidente de fato conhece as religiões do livro já mencionadas, mas no século XIX, pelo menos a partir da invasão do Egito por Napoleão, em 1798 (como nos relata Said), o interesse do Ocidente pelo Oriente fez com que se deparasse com religiões e concepções de mundo muito mais “estranhas” do que as do Levante.

Conforme já mencionei, um dos primeiros leitores do *West-östlicher Divan* foi Heinrich Heine, e sua opinião expressa em *Die Romantische Schule* (2002 [1836]) contrasta com o hermetismo atribuído à obra:

Às vezes o leitor também se sente como se estivesse confortavelmente estirado em um tapete persa e fumasse, em um narguilé com longos tubos, o tabaco amarelo do Turquistão, enquanto uma escrava negra lhe refresca com um abanico de penas de pavão e um belo menino lhe alcança uma xícara de verdadeiro café: - o inebriante prazer de viver Goethe colocou aqui em versos, e *estes são tão leves, tão felizes, tão sussurrados, tão etéreos, que nos admiramos de que algo assim fosse possível em língua alemã* (HEINE, 2002 [1836], p. 55, grifo meu).

Essa “leveza”, notada também por Karl Krolow em seu texto *Die Leichtigkeit des Divan [A leveza do Divan]* (KROLOW, 2012, p. 379-386), antes de ser apenas um acaso ou de ser atribuída apenas ao grande talento do poeta de Weimar, é opção programática expressa na “Introdução” das “Notas”: [o poeta] empenhou-se em usar a linguagem mais simples e a métrica mais leve e compreensível de seu dialeto, e a sugerir só muito vagamente aquilo que o oriental busca para seu deleite por meio de artificialidade e afetação” (DKV, p. 139). Se o Oriente transparece na poesia do *Divan*, ele o faz por meio da fluência do verso alemão de Goethe, cuja intenção é trazer a poesia de Hafez para o alemão de maneira leve e integradora.

2.2.1 Friedrich Rückert¹⁶⁰

Um leitor importante e contemporâneo a Goethe que não pode deixar de ser tratado aqui é o poeta, tradutor e gênio da língua nascido em Schweinfurt: Friedrich Rückert (1788-1866). Rückert (também conhecido pelos pseudônimos “Freimund Reimer” ou “Freimund Reimar”, algo como “Boca-livre Rimador) teve formação humanística em filologia em Würzburg, e, depois de uma viagem à Itália (1817/18), procura o já mencionado orientalista austríaco Joseph von Hammer (então não casado com a condessa Purgstall) para que este lhe apresentasse as línguas orientais (persa, árabe e turco sobretudo). Depois desse aprendizado – apenas o primeiro, pois, segundo consta, Rückert dominava pelo menos 40 línguas orientais, inclusive muitos dialetos do subcontinente indiano –, a poesia de Rückert passou a ser dominada pelas formas orientais.

Em 1822, três anos após a publicação do *West-östlicher Divan*, Rückert publicaria suas *Oestliche Rosen* [*Rosas orientais*], poemas em intensa relação com o Oriente e que incorporam sobretudo a forma poética do gazel, com suas rimas fixas, versos “desconexos”, temas corânicos, místicos e amorosos. Essa obra, certamente influenciada por sua atividade como tradutor de línguas orientais, é tributária direta do *West-östlicher Divan*, como Rückert denuncia na dedicatória :

Zu Goethes westöstlichem Diwan

Wollt ihr kosten
Reinen Osten,
Müßt ihr gehn von hier zum selben Manne,
Der vom Westen
Auch den besten
Wein von jeher schenkt' aus voller Kanne.
Als der West war durchgekostet,
Hat er nun den Ost entmostet;
Seht, dort schwelgt er auf der Ottomane.

Abendröten
Dienten Goethen
Freudig als dem Stern des Abendlandes;
Nun erhöhten
Morgenröten
Herrlich ihn zum Herrn des Morgenlandes.
Wo die beiden glühn zusammen,
Muß der Himmel blühn in Flammen,

Ao Divã ocidentoriental de Goethe

Quem deguste
O puro Leste,
Deve ir daqui ao mesmo humano
Que do Oeste
O incontestes
Vinho antigo deu do cheio jarrão.
Quando o Oeste foi todo posto,
Do Leste ele tirou seu mosto;
Vê, lá ele goza como o otomano.

Crepúsculos
De Goethe escrípulos
Foram, a estrela do Ocidente;
Sobem, ora,
As auroras
A ele, sublime, ao deus do Oriente.
Onde ambos juntos ardem,
Os céus em chama esplendem,

¹⁶⁰ Dados biográficos sobre Rückert retirados do verbete correspondente da *Deutsche Biografie* (KREUTNER, 2005).

Ein Diwan voll lichten Rosenbrandes.	Um Divã cheio de rosa ardente.
Könnt ihr merken An den Stärken Dieses Arms, wie lang' er hat gefochten? Dem das Alter Nicht den Psalter Hat entwunden, sondern neu umflochten. Aus iran'schen Naphthabronnen Schöpft der Greis itzt, was die Sonnen Einst Italiens ihm, dem Jüngling, kochten.	Conseguem ver Todo o poder Desse braço, até onde ele lutou? A esse velho O saltério Não foi tirado, mas se retrançou. De fontes de nafta do Irã, Cria o que o Sol – antes da câ – Da Itália, jovem, lhe cozinhou.
Jugendhadern In den Adern, Zorn und Glut und Mild' und süßes Kosen; Alles Lieben Jung geblieben, Seiner Stirne stehen schön die Rosen. Wenn nicht etwa ew'ges Leben Ihm verliehn ist, sei gegeben Langes ihm von uns gewognen Losen.	A discórdia Na artéria, Ira e brasa e brando e doce agrado; Todo o amor Guardou vigor, Na sua voz há um belo arroseado. Se por acaso eterna vida Não tiver, seja concedida A ele longa sina – nosso grado.
Ja von jenen Selbst, mit denen Du den neuen Jugendbund errichtet, Sei mit Brünsten Unter Künsten Aller Art, in der auch unterrichtet, Wie Saadi in jenem Orden Über hundert Jahr' alt worden, Und Dschami hat nah' daran gedichtet.	Sim daqueles Mesmos, sim, eles Com quem ergueste nova aliança, Cio aparte Sob a arte De toda sorte, com ordenança, Como Saadi, então ordenado, Mais de cem anos completado, E Jami poetou na vizinhança.

(RÜCKERT, 1822, p. 1-3)

A partir de então à literatura alemã seria apresentada a poesia orientalizante de Rückert e suas numerosas traduções de poesia do Oriente. Rückert traduziu do persa poesia de Rûmî, Hafez, o *Shah-nameh* de Ferdusi¹⁶¹ (em 1838, apenas a história de *Rostam e Sohrab*, mas em 1895, publicada postumamente, o épico na sua integralidade “com um anexo: *Rostam e Sohrab* no metro da *Canção dos Nibelungos*”), 10 volumes *Aus Dschamis Liebesliedern* [Da poesia de amor de Jami], um volume com excertos *Aus Saadis Diwan* [Do Divã de Saadi]; do árabe, verteu o Corão¹⁶², a poesia de Almrakais, a coleção de poemas árabes pré-islâmicos *Hamâsa* (semelhante ao *Al-Muallaqat*); do sânscrito, *Hundert Strophen des Amaru* [Cem estrofes de Amaru]¹⁶³; entre muitas outras.

¹⁶¹ Esta obra Goethe desejava ver traduzida, ainda que em prosa, para o alemão, como enuncia no capítulo “Traduções” das “Notas”. Rückert traduziu o *Shah-nameh* em verso, que seria publicado postumamente em 3 volumes entre 1890 e 1895.

¹⁶² Segundo Christoph Meyer em seu artigo “*Vergesst Goethe, lest Rückert*” [“Esqueçam Goethe, leiam Rückert”], “sua tradução do Corão para o alemão é a única que se pode ler de fato” (MEYER, 2016).

¹⁶³ No Brasil, existe uma tradução em prosa da poesia de Amaru feita por Aurélio Buarque de Hollanda a partir de uma edição francesa (AMARU, 1949).

A poesia de Rückert é toda permeada pela força da poesia persa, como se pode notar nos poemas de *Oestliche Rosen* e na sua obra mais famosa, *Kindertodtenlieder*, chamada normalmente em português de *Canções de Crianças Mortas* – mas que creio que traduzidas soaria melhor como *Canções da Morte das Crianças*. Essa obra Rückert não publicou, tendo chegado ao público apenas postumamente em 1872. O tema é a dor da ausência de seus filhos Luise e Ernst, mortos em tenra idade devido a escarlatina, que acometeu a todos os seis filhos de Rückert em dezembro/janeiro de 1833/34. Luise faleceu com 4 anos, e Ernst com 5. A dor da perda de filhos tão pequenos Rückert verteu com toda sua sensibilidade de poeta com domínio do persa em 428 poemas com forma predominantemente colada ao gazel. Uma pequena seleção desses poemas foi musicada por Gustav Mahler com o título *Kindertodtenlieder*, que foi quem as tornou conhecidas. Um exemplo de poema dessa coletânea é *Du bist ein Schatten am Tage*, que combina a monorrima do gazel e um *leixa-pren* que lembra muito a poesia trovadoresca galego-portuguesa:

Du bist ein Schatten am Tage, Und in der Nacht ein Licht; Du lebst in meiner Klage, Und stirbst im Herzen nicht.	És sombra no dia, Na noite um clarão; Vives em mi'a litania, Não morres no coração.
Wo ich mein Zelt aufschlage, Da wohnst du bei mir dicht; Du bist mein Schatten am Tage, Und in der Nacht mein Licht.	Onde a tenda se abria, Moras comigo, à mão; És sombra no dia, Na noite um clarão.
Wo ich auch nach dir frage, Find' ich von dir Bericht, Du lebst in meiner Klage, Und stirbst im Herzen nicht.	Onde de ti inquiria, Acho de ti narração, Vives em mi'a litania, Não morres no coração.
Du bist ein Schatten am Tage, Doch in der Nacht ein Licht; Du lebst in meiner Klage, Und stirbst im Herzen nicht. ¹⁶⁴	És sombra no dia, Ah, na noite um clarão; Vives em mi'a litania, Não morres no coração.

O trabalho de Rückert sobre a forma do gazel é bastante diferente do realizado por Goethe. Enquanto este procurava acomodar e utilizar os elementos da poesia persa dentro do seu estilo, mantendo uma leveza alemã que pode ter contribuído para a “ambiguidade” percebida pelos(as) leitores(as) do *Damenkalender*, aquele explora largamente o elemento da monorrima e uma espécie de aninhamento de frases e palavras que se assemelha à forma de um botão de flor (como neste poema de quatro

¹⁶⁴ Acessado no Projekt Gutenberg em <http://gutenberg.spiegel.de/buch/kindertodtenlieder-5068/19>.

estrofes, no qual a primeira estrofe surge primeiro inteira, depois se abre para se entremear nas duas próximas, e finalmente se fecha inteira no final novamente), recurso muito utilizado na poesia persa principalmente por Hafez.

Rückert é tido como um dos fundadores da Orientalística alemã, seu trabalho influenciou muitos estudiosos do seu tempo, como von Diez. O trabalho de pesquisadores como Annemarie Schimmel e Johann Christoph Bürgel, ambos também tradutores para o alemão de poesia árabe, persa e do Corão, devem muito às contribuições e ao caminho aberto por Rückert. Pode-se conjecturar se Rückert não teria trilhado esse caminho com essa intensidade caso não tivesse conhecido Joseph von Hammer-Purgstall ou o *Divan* de Goethe. Contudo, sua “mania por traduzir” consagrou-o como um dos maiores tradutores do Ocidente, e não obstante ele permanece esquecido. A importância da poesia e do trabalho tradutório de Friedrich Rückert ainda devem ser explorados, pois grande parte da sua obra foi publicada apenas postumamente, e cerca de 6 mil de seus mais de 10 mil poemas e muitos de seus escritos permaneceram inéditos até a edição de suas obras completas, iniciada em 1998 pela Sociedade Rückert (*Rückert Gesellschaft*).

Friedrich Rückert também considerava a poesia como um meio de conciliação das diferenças, e Christoph Meyer o coloca como alguém para quem o diálogo interliterário era tão ou mais importante do que para Goethe, sobretudo para resolução de conflitos interculturais. Meyer questiona o historiador Rudolf Kreutner, editor do espólio de Rückert, sobre o que Rückert diria “se lhe perguntassem como se poderia resolver a integração dos refugiados”. “Kreutner não tem dúvidas: ‘Ele demandaria que ambos os lados se ocupassem intensamente com a lírica um do outro’” (MEYER, 2016). É o que Herder já propunha no século XVIII com sua incansável atividade de tradução: “Weltpoesie als Weltversöhnung”, ou seja, “poesia do mundo como [forma de] conciliação do mundo”.

2.2.2 Muhammad Iqbal e a “*Mensagem do Oriente*”

A poesia do *West-östlicher Divan* também encontrou eco no Oriente. No início do século XX, um poeta e filósofo originário do Punjab (norte da Índia/Paquistão) que escolheu escrever sua poesia majoritariamente em língua persa, que sempre tratou das manifestações ocidentais com crítica e desdém (afinal, a dominação britânica do

subcontinente indiano foi qualquer coisa menos pacífica), e que “caracterizava impiedosamente os europeus como exploradores dos quais os muçulmanos tinham que se proteger” “encontrou em Goethe uma figura profética que gostaria muito de seguir” (ASKARIAN, 2009, p. 9). Este era Muhammad Iqbal (1877-1938), poeta cuja língua materna era o urdu, mas que optou por escrever sua poesia majoritariamente em persa, sobretudo devido à maciça presença da poesia mística de Rûmî em sua vida e também pela milenar tradição de expressão poética em língua persa nessa região do globo (que por milênios foi dominada por diferentes dinastias persas). Iqbal se mantém fiel a essa tradição, à diferença de outros poetas como Rabindranath Tagore, que, apesar de ser fluente em persa e urdu, escreveu sua poesia majoritariamente em inglês – o que talvez o tenha alçado a autor “weltliterário” e lhe tenha rendido o prêmio Nobel de literatura de 1941.

Iqbal estudou filosofia em Lahore, cidade multicultural e multilíngue capital do Punjab, e em 1905 deu seguimento a seus estudos de filosofia e direito em Cambridge. Em 1907 mudou-se para Heidelberg “para ler Hegel no original” (POPP, 2010), e em 1908 doutorou-se em Munique com tese sobre *O desenvolvimento da filosofia no Irã* [*Die Entwicklung der Philosophie im Iran*]. Retornando a Lahore, torna-se professor universitário e trabalha também como advogado, e se volta para o ativismo político, atividade que se conectava intimamente com sua poesia orientada para um Islã crítico e com valores morais. Iqbal foi um dos maiores entusiastas da unidade islâmica no Punjab, e suas “Seis palestras para o restabelecimento do pensamento religioso no Islã” (publicado em 1828/29) foram fundamentais para a concepção de um estado-nação indiano muçulmano, que hoje é conhecido como o Paquistão. Por esse engajamento, Iqbal é o poeta nacional do Paquistão.

Da sua vivência na Alemanha, Iqbal conheceu a literatura alemã de Goethe, Schiller e também Nietzsche, e das muitas obras que leu, a que teve mais forte impacto foi justamente o *West-östlicher Divan*. Da intensa leitura com essa obra e da admiração pelo modo bem-intencionado e acolhedor com que Goethe abordou a poesia persa e oriental (claramente, sob as limitações da sua época), Iqbal compôs uma resposta ao *West-östlicher Divan*, o *Payam-e-Mashriq* em 1923, traduzida para o alemão por Annemarie Schimmel como *Botschaft des Ostens: A mensagem do Oriente*. Nessa obra, Iqbal procura dar uma resposta “oriente-ocidental” à poesia “ocidente-oriental” de Goethe, com uma série de quadrinhas (rubaiyat) e poemas mais longos e também um texto em

prosa que discute as influências da literatura persa na Alemanha e a presença do Ocidente na região de língua persa (em termos geográficos, o Antigo Coração, que englobava desde o Mediterrâneo até quase a Mongólia, incluindo parte do subcontinente indiano).

Não é o escopo deste trabalho analisar a *Mensagem do Oriente* de Iqbal. Ghorbanali Askarian escreveu detalhada tese de doutoramento intitulada *Ost-westliche Begegnung in der Poesie [Encontro oriento-ocidental na poesia]* (ASKARIAN, 2009), onde analisa longamente a relação de Iqbal com a língua persa, com a literatura alemã, e as maneiras pelas quais a poesia de Iqbal no *Payam-i-Mashriq* incorpora criticamente poetas, poemas e elementos culturais ocidentais na literatura persa. Iraniano e falante nativo de persa, Askarian consegue dar um panorama ao mesmo tempo amplo e aprofundado sobre as minúcias da refinada poesia de Iqbal. Remeto o leitor curioso a esse trabalho.¹⁶⁵

2.2.3 A “divanística” ou os *Divan-Studien*

“O *Divan* segue sendo uma obra sob sete selos”, afirma Hendrik Birus em seu artigo “*Goethes imaginativer Orientalismus*” (BIRUS, 1992, p. 107). Aparentemente esta tem sido a tônica geral que motiva os estudos do *Divan*, que tratam a obra como complexa, multifacetada e de difícil compreensão. Gostaria de considerar aqui algumas consequências desse modo de entendimento, entre elas a criação de um campo de estudos dedicado ao *Divan* e um modo de entender a obra em termos religiosos.

Sabemos que existem os “estudos fáusticos” ou *Faust-Studien*, que se esmeram em documentar todas as referências dessa obra que, não à toa, é considerada a obra da vida de Goethe. O título da biografia de Rüdiger Safranski (2010), “*Kunstwerk des Lebens*” (“Obra de arte da vida”) faz referência tanto à vida bem longa e cheia de experiências do poeta quanto à “obra de arte da sua vida”, o *Fausto*. Quando se fala no *Fausto*, em geral é óbvio de que obra se está falando, da sua temática geral, das suas

¹⁶⁵ Traduções de Iqbal de que tenho notícia são a edição completa editada e traduzida por Annemarie Schimmel (IQBAL, 1977a) para o alemão, e a tradução parcial levada a cabo por M. Hadi Hussain (IQBAL, 1977b). Além de muitos trabalhos de Annemarie Schimmel e Johann Christoph Bürgel sobre Iqbal, Anil BHATTI (2005; 2007), professor de germanística no *Centre for German Studies*, também traça muitos paralelos entre a poesia ocidentto-oriental de Goethe e a oriento-ocidental de Iqbal.

várias referências metafísicas, históricas, literárias, religiosas etc., e também é uma obviedade quem é o seu autor. Como obra que levou praticamente toda uma vida para ser escrita, é natural que ela enseje uma área de estudos independente, que se vale de toda sorte de documentos (cartas, diários, anotações diversas, opiniões de terceiros, recepção na época etc.) para deslindar os meandros e as minúcias da sua composição e das suas possibilidades de leitura.

Se para o *Fausto* é razoável que exista uma área assim – mas não para o *Werther*, a *Viagem à Itália* nem os romances de *Wilhelm Meister*, ainda que sejam objeto de inúmeros estudos –, talvez não fosse razoável esperar que existisse um campo de estudos sobre o *West-östlicher Divan* com uma fortuna crítica tão detalhada quanto à do *Fausto*. Contudo, essa área existe e é chamada em alemão de *Divan-Studien*, que gostaria de traduzir aqui como “divanística”. Essa área (na qual esta tese também procura se inserir) produziu e ainda produz uma profusão tão grande de estudos sobre o *Divan* que sua mera listagem ocupa 91 páginas da edição da Deutscher Klassiker Verlag (DKV, pp. 1919-2010).

Uma tal profusão de trabalhos, além de estudos sobre aspectos específicos do *Divan* (poemas, temas, relação com o Oriente, fontes de Goethe etc.), compreende uma série de obras de referência que oferecem um comentário que transcende em muitas vezes as “Notas” da edição de 1819. A edição crítica do espólio, “*Meine Schatzkammer füllt sich täglich...*” (BOSSE, 1999) cataloga em ordem cronológica poemas não publicados, variantes e versões de poemas publicados nas edições em livro, com base numa cuidadosa pesquisa documental que abre a “câmara de tesouros” [*Schatzkammer*] ao pesquisador que quiser realizar um trabalho de *arqueologia* do *Divan*. A essa edição adicione-se o dicionário *Wörterbuch zu Goethes West-östlichem Divan*, organizado por Christa Dill (2010), uma obra que apresenta documentação sobre quase todos os termos, imagens, referências utilizadas por Goethe no *Divan*.

A essas edições podemos adicionar a volumosa obra de Katharina Mommsen, como por exemplo a edição do *Divan* (GOETHE, 1996) na qual a pesquisadora reproduz em fac-símile as cópias definitivas feitas pelo próprio Goethe. São dela também inúmeros trabalhos que exploram sobretudo as relações de Goethe com o Islã, a cultura árabe e as narrativas antigas dessa cultura – por exemplo, *Goethe und der Islam* (MOMMSEN, 2001), *Goethe und die arabische Welt* (MOMMSEN, 1989) e *Goethe und 1001 Nacht*

(MOMMSEN, 1960). Apesar da idade avançada, Mommsen é uma pesquisadora incansável, e profere muitas palestras todo ano, além de novos artigos, livros e orientações de trabalhos acadêmicos (as traduções de John Whaley e Martin Bidney são exemplos dessas orientações). Além disso, a pesquisadora trabalha atualmente numa edição das obras completas de Goethe que procura explicar a gênese das mesmas com base nos documentos que se tem da vida de Goethe. Essa edição foi iniciada por Momme Mommsen (marido de Katharina, falecido em 2001) em 1958, e até agora teve seis volumes publicados.¹⁶⁶

Às obras de referência da “divanística” ainda podemos acrescentar outras obras de referência dos estudos goetheanos, como a volumosa documentação *Goethes Leben von Tag zu Tag* [A vida de Goethe dia a dia] (STEIGER & REIMANN, 1982-1996), um compêndio de toda forma de depoimentos (cartas, conversas, diários, escritos etc.) que rastreiam a vida do poeta desde seu nascimento até sua morte.¹⁶⁷

Fazer uma varredura da imensa bibliografia que se construiu em torno do *Divan* seria tarefa demasiado extensa para este trabalho; listamos aqui os trabalhos tidos como os ponteiros principais de referência para outros trabalhos específicos sobre cada tema, cada poema, cada aspecto do *Divan*, bem como também para as gerações anteriores de pesquisadores que levantaram questões e produziram trabalhos pioneiros na interpretação do *Divan*. Numa analogia com o modelo de traduções exposto por Goethe no *Divan*, elas cumpriram seu papel na “tradução” de Goethe para a ciência e para a coletividade, e a cada geração de novos estudiosos que se firma apresenta novas “traduções” de Goethe, num ciclo infinito que tem como *télos* a constante leitura da rica obra do poeta de Weimar.

¹⁶⁶ Disponíveis no endereço <http://www.goethe-egw.org>

¹⁶⁷ Katharina Mommsen, em resenha dessa obra, ressalta o desejo dos organizadores de, “na forma de uma ‘biografia documental’, fazer justiça ao homem como um todo” enquanto contrabalança essa difícil empreitada (“Não é fácil o caminho que se abre”) com o fato de que conhecer a vida de Goethe “é algo incomensurável”, sobretudo porque “no caso de Goethe, a quantidade de documentos e a dificuldade de entendê-los causa confusão” (MOMMSEN, 1984, p. 289)

2.2.4 As traduções do *Divan*

Existem algumas traduções do *Divan* para algumas línguas,¹⁶⁸ contudo ainda não há tradução para o português do Brasil. Mesmo assim, ele já existe no imaginário de muitos leitores e escritores, e também nas referências da germanística brasileira. Abaixo relaciono algumas traduções do *Divan*, e como pedra de toque para comparação breve dos seus projetos de tradução utilizo a quadrinha-mote do *Livro do cantor*:

*Zwanzig Jahre ließ ich gehn
Und genoß was mir beschieden;
Eine Reihe völlig schön
Wie die Zeit der Barmekiden.* (DKV, p. 11)

Das línguas para as quais o *Divan* foi traduzido, tive acesso a 4 versões para o inglês, feita pelos seguintes tradutores: John Weiss (GOETHE, 1877), Hjalmar Boyesen (GOETHE, 1885), Edward Dowden (GOETHE, 1914) e Martin Bidney (GOETHE, 2010c).¹⁶⁹ Também tive acesso a uma tradução para o francês (GOETHE, 1984) e a uma para o italiano (GOETHE, 1990).¹⁷⁰

Em geral, as traduções do *Divan* a que tive acesso assumem uma visada *reductora* da obra, sobretudo no que diz respeito a considerar as “Notas” parte integrante da obra. O reverendo americano John Weiss (1818-1879) parece ter sido o primeiro a traduzir o *Divan*. Suas soluções são bastante simples e leves, o que faz com que se alinhe com a impressão que tiveram Heine e Hofmansthal ao exaltarem a “leveza” do *Divan*. A tradução de Weiss, porém, não inclui as “Notas”, apesar de fazer referência a elas em diversos momentos na introdução e nas notas à tradução. Weiss, apesar do arrojo de suas traduções, despreza as “Notas” e chega a afirmar sobre elas:

¹⁶⁸ Sobretudo para o inglês (5 traduções de que tive notícia), mas também para o francês, espanhol, italiano, russo, tadjique, uzbeque, farsi, árabe, japonês e mandarim (informações obtidas a partir da bibliografia constante do volume 2 da edição da DKV e também no catálogo bibliográfico online www.worldcat.org).

¹⁶⁹ Há ainda uma edição bilingue de 1974, à qual infelizmente não tive acesso, feita por John Whaley com prefácio de Katharina Mommsen.

¹⁷⁰ O comentador da DKV lista ainda uma tradução para o russo (“*Zapadno-vostochnyi Divan*”, trad. de V. Michailov, 1988) e outra para o inglês (“*Poems of the West and East: West-Eastern Divan*”, trad. de John Whaley, 1998). Tenho notícia ainda de traduções para persa, árabe, azerbaijano, tadjique, polonês e japonês, contudo infelizmente não tive acesso a elas ou a resenhas sobre as mesmas.

Goethe proveu o “Divan” de um apêndice contendo numerosas notas e pequenos tratados que instruem consideravelmente sobre o estilo e matéria de diferentes poetas; *mas elas são tão deficientes na explanação das alusões que estão espalhadas através dos poemas que o tradutor foi obrigado a fazer aqui um trabalho independente*. Sempre que uma passagem do Apêndice [sic] tocar o texto diretamente ela foi traduzida. Uma boa parte do material é irrelevante; assim como um tratado sobre “Israel no Deserto”, as notas sobre diferentes viajantes do Oriente, e os esboços sobre as nações hebraica, persa e árabe. Estes apenas iriam sobrecarregar o livro (WEISS, 1877, p. xxvii-xviii, grifo meu).¹⁷¹

Considero tal posição bastante questionável, pois ela desconsidera uma parte importante do *Divan* que, certamente, poderia diminuir a quantidade de notas explicativas. Talvez essa supressão se explique pela época em que a tradução foi realizada (década de 1870), quando ainda não havia tantas fontes a respeito da obra de Goethe quantas temos atualmente, e assim a importância das “Notas” não chegou aos ouvidos de Weiss. Talvez o “trabalho independente” do tradutor tivesse sido menor se ele tivesse permitido Goethe falar através das suas “Notas” e dado um pouco de trabalho ao seu leitor. Weiss traduziu assim a quadrinha, preservando a métrica e o esquema rímico do original:

*Twenty years let slip away
All the best of pleasure gaining;
Time no brighter nor so gay
When the Barmecides were reigning* (GOETHE, 1877, p. 3)

O mistério referente aos “vinte anos” não é abordado, e apenas os “Barmecidas” são apresentados ao leitor como sendo a família de nobres que serviram a dinastia abássida (séculos 8 e 9). Talvez se as “Notas” tivessem sido traduzidas esse mistério teria sido resolvido sem necessidade de notas adicionais. Weiss traduziu também o *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis e uma seleta de *Philosophical and Æsthetic Letters and Essays* de Schiller, e também publicou um trabalho sobre *Goethe and Schiller, their lives and works* (publicado em 1879).

A tradução do poeta e professor norueguês-americano Hjalmar Hjorth Boyesen (1848-1895) está no primeiro volume da edição de *Goethe's Works* em tradução publicada

¹⁷¹ *Goethe has furnished the “Divan” with an Appendix, containing numerous notes and little treatises which instruct considerably upon the general spirit and structure of Eastern poetry, and upon the style and matter of different poets; but they are so deficient in explanations of the allusions which are scattered through the poems, that the translator has been obliged to do here an independent work. Whenever a passage from the Appendix touches the text directly, it has been translated. A great deal of the material is irrelevant; such as a treatise upon “Israel in the Desert,” the notices of different travellers in the East, and the sketches of the Hebrew, Persian, and Arabian nations. These would only encumber the book.*

por ele em 1885.¹⁷² Nessa edição, encontramos uma seleção que não chega a metade dos cem poemas da primeira edição do *Divan*, e o tradutor igualmente exclui as “Notas” da sua tradução. A tradução não vem acompanhada de paratextos explicativos (notas, prefácio, posfácio etc.) do tradutor. Como a edição é uma seleção dos poemas do *Divan*, ocorre que a quadrinha selecionada para comparação não foi traduzida. Ao invés e no lugar dela, foi traduzida a quadrinha *Wer das Dichten will verstehen*, cuja tradução tende a reproduzir o ritmo e a rima originais, contudo realiza uma torção gramatical e uma repetição (“needs must seek”) que mais parecem querer preencher o espaço do verso:

*Who the song would understand,
Needs must seek the song's own land.
Who the minstrel understand,
Needs must seek the minstrel's land.* (GOETHE, 1885, p. 1)

Boyesen, para além dessa tradução do *Divan*, publicou uma edição das obras de Goethe (*Goethe's Works*) em tradução, de cujos volumes tive acesso ao 1 (com texto introdutório sobre *Goethe's Life* e uma seleta da poesia traduzida, inclusive o *Divan*), 3 (que contém boa parte do teatro de Goethe, excluindo o *Fausto*) e 5 (contém os *Anos de peregrinação de Wilhelm Meister* e as *Afinidades eletivas*).

A tradução de Edward Dowden (1843-1933), publicada em 1912, também exclui as “Notas”, mas traduz todos os poemas da edição de 1819. Um prefácio de poucas páginas, escrito pela viúva do tradutor, faz breve retrospectiva da escrita da obra e da carreira de Goethe, mas não faz nenhum comentário quanto à tradução e não menciona a existência das “Notas”. A tradução não é acompanhada de notas ou posfácio do tradutor, e temos acesso apenas ao texto de Dowden. Sua tradução, como a de Weiss, procura repetir o verso trocaico alemão em inglês, contudo nem sempre é bem sucedido ou realiza essa opção de maneira consistente. Observemos sua versão da quadrinha-mote do *Livro do cantor*:

*Twenty years I let go past,
Joying in what life provides;
A train, each lovely as the last,
Years' fair as 'neath the Barmecides* (GOETHE, 1912, p. 1).

Martin Bidney, em seu *West-east Divan*, oferece uma das mais completas versões a que tive acesso. Sua tradução procura diálogo com a “divanística” ao oferecer uma

¹⁷² Disponíveis no site <http://www.archive.org>.

tradução integral do *Divan* incluindo as “Notas” e precedê-la com um prefácio que contextualiza o *Divan* dentro da obra de Goethe e com relação a teorias de tradução e com a filologia goetheana (em especial, a obra de Katharina Mommsen, orientadora de doutorado de Bidney). Esta edição contém de fato comentários explicativos, mas Bidney, não opta por notas no sentido estrito bibliográfico-filológico do termo, mas por poemas de sua própria pena que, mescladas ao seu próprio estilo, como que imitam o texto goetheano. Esses poemas procuram, imitando a forma dos poemas do *Divan*, “explicar, esclarecer e referir”, como diz Goethe, elementos obscuros da poesia do *Divan*. Por exemplo, para a quadrinha-mote do *Livro do cantor*:

*Twenty years I let pass by,
Relishing my destined lot;
Time that lent a pleasure high,
As when the Barmecides had wrought.* (GOETHE, 2010c, p. 1),

Bidney escreve o seguinte poema complementar:

<p><i>Plain and simple phrasing, yet Riddles, too. He shows, he hides. Ready appetites he'll whet. Who, though, are the Barmecides?</i></p>	<p>Texto curto e direto, apesar que, em enigmas, mostre e elida. Apetites prontos vai afiar. Quem, porém, foram Barmecidas?</p>
<p><i>Wait – and read a little more, Settle in, sit back, relax. Notes and Essays hold in store (Section 9) the answer-facts. (<i>ibidem</i>, p. 294).</i></p>	<p>Espere – e leia mais além, Calma, sente, tire os sapatos. <i>Notas e tratados</i>, no armazém, (Seção 9) trazem os fatos.</p>

Os comentários da edição de Bidney como que oferecem um complemento ao *Divan* que, em parte, fazem o trabalho filológico de comentarem e explicitarem as referências internas (como no poema acima se vê no último verso que indica a “seção 9”, o capítulo “Califas” [“*Kaliphen*”] que fala, entre outras coisas, sobre os Barmecidas). Os poemas, quando não são sonetos bastante regulares, imitam as imitações que Goethe fez da poesia persa num belo jogo intertextual com o *Divan* de Goethe.

A tradução francesa do *Divan*, feita por Henri Lichtenberger, segue a tendência de excluir as “Notas” e, com isso, diminuir o volume de páginas da publicação. Acompanhada de um prefácio escrito por Claude David e notas explicativas (com informações sobretudo sobre data e local de composição dos poemas), a tradução de Lichtenberger opta por um verso livre, sem rigidez métrica e sem rima, sem contudo “prosificar” os poemas (ou seja, tornar mais confortável a leitura da tradução). A quadrinha-mote do *Livre du chanteur*:

J'ai lassé couler vingt années
 Et j'ai joui de ce qui m'échut:
 Une ère de suprême beauté
 Comme les temps des Barmécides. (GOETHE, 1984, p. 27).

Por fim, a tradução para o italiano, *Il Divano occidentale-orientale*, levada a cabo por Ludovica Koch (tradutora italiana de Poe, Byron, Kierkegaard e Goethe) e Ida Porena, é a única edição bilíngue de todas as que tive acesso (afora a pequena seleção publicada por Rubens Enderle). A edição é bilíngue apenas dos poemas: a seção em prosa é apresentada apenas em tradução italiana, suponho que por questão de espaço. Traduzido por uma germanista e professora universitária, o *Divano* se insere na tradição filológica da “divanística” ao acompanhar a tradução de um longo prefácio histórico-crítico, uma bibliografia temática de obras sobre o *Divan*, e extensos comentários em pé de página, numa tradição que remonta à de recepção dos textos clássicos latinos e gregos que, como comentei acima, são o horizonte idealizado por Hendrik Birus para a DKV. O projeto de tradução da poesia prima pela legibilidade e compreensão dos textos, e opta (como na tradução francesa) por um verso livre sem rimas, sem ser expletivo demais nos poemas, deixando o esclarecimento para as notas. A quadrinha-mote do *Libro del cantore*:

*Ho lasciato trascorrere vent'anni,
 Ho goduto di quanto mi accadeva:
 Una fila d'anni splendida
 Come l'era dei Barmecidi.*

2.2.4.1 Rastros do *Divan* no Brasil

No Brasil, o *West-östlicher Divan* ainda é uma obra desconhecida do grande público, pois apenas uma pequena parcela de seus poemas foi traduzida, e da sua prosa apenas o capítulo “Traduções” circula em português. Este não é verdade para a germanística e para os estudos goetheanos, naturalmente, que têm no *Divan* uma fonte de referências sobretudo para a discussão da ideia de *Weltliteratur*, ideia essa fundamental para a área da Literatura Comparada e propagada principalmente pelo relato de Eckermann em seu *Conversações com Goethe* (2002 [1836]).

Os Estudos da Tradução no Brasil também têm o *Divan* no seu horizonte teórico, especificamente com o capítulo “Traduções”, que circula em português na antologia

organizada por Werner HEIDERMANN (2010). Até o presente momento, porém, além da monografia de William Haack (2009) e alguns artigos de João Azenha Jr (2003; 2006), há poucos estudos no Brasil que se debrucem exclusivamente sobre a obra tradutória de Goethe, em especial sobre sua reflexão teórica.

Considerando a poesia do *Divan*, temos também uma recepção esparsa e irregular. Notícia mais antiga que tenho é do suplemento *Autores e livros* do jornal *A manhã* de dezembro de 1949 (A MANHÃ, 1949), publicado em comemoração aos 200 anos de nascimento de Goethe, com uma seleção da lírica de Goethe incluindo alguns poemas do *Divan*, em tradução de Múcio Leão e Manuel Bandeira. Deste último, temos o famoso poema “Selige Sehnsucht”, traduzido por ele como “Anelo”. Adianto apenas que este poema, um dos mais marcantes da lírica de Goethe, é fundado na tradução inspirada de gazéis de Hafez e do prefácio de Joseph von Hammer-Purgstall ao *Diwan*, de onde Goethe retira as imagens da borboleta que se queima na chama do amor e do “Stirb und werde”, “morre e te transforma”, metáfora da metamorfose que necessita de uma pequena morte para proporcionar a evolução do ser vivo transformado e da vela como representação do amor, cuja chama faz verter cera (as lágrimas) do amante. A tradução de Manuel Bandeira:

Anelo

Só aos lábios o reveles,
Pois o vulgo zomba logo:
Quero louvar o vivente
Que aspira a morte no fogo.

Na noite em que te geraram,
Na noite que geraste, sentiste,
Se calma a luz que alumiava,
Um desconforto bem triste.

Não sofres ficar nas trevas
Onde a sombra se condensa.
E te fascinas o desejo
De comunhão mais intensa.

Não te detêm as distâncias,
Ó mariposa! e nas tardes,
Á vida de luz e chama,
Voas para a luz em que ardes.

"Morre e transmuda-te:" enquanto
Não cumpres esse destino,
És sobre a terra sombria
Qual sombrio peregrino.

Como vem da cana o sumo

Que os paladares adoça,
Flua assim da minha pena
Flua o amor o quanto possa.
(BANDEIRA, 1993, p. 349-50)

Sobre esta tradução, assim como sobre os demais “Poemas traduzidos” publicados na *Estrela da vida inteira* (BANDEIRA, 1993), não temos notícia de que edição Manuel Bandeira utilizou, se consultou traduções a outras línguas ou qual o seu método de tradução.¹⁷³ Mesmo assim, a versão de Bandeira é poderosa, dada a já sabida maestria do poeta no manejo do verso em português. A força da tradução de Bandeira pode ser notada na minha própria versão (à p. 281), exemplo da influência que a leitura de uma tradução *antes* da tentativa própria pode exercer no resultado final – como por exemplo na penúltima estrofe do poema:

“Morre e te transforma:” assim
que cumprires teu destino,
deixarás de ser, enfim,
nesta terra um peregrino

Os poemas traduzidos por Múcio Leão são dois dos dedicados a Zuleica: *Was bedeutet die Bewegung?* (“O que é o movimento?” ou “Canção do vento Leste”) e *Ach! Um deine feuchten Schwingen* (conhecido como “Canção do vento Oeste”), ambos poemas musicados por Schubert. Suas traduções se integram ao propósito de divulgação do suplemento (que inclui trechos do *Fausto* em tradução de Jenny Klabin Segall), e cumprem o objetivo de começar a familiarizar o leitor brasileiro com a obra do poeta alemão. Um estudo mais aprofundado da obra tradutória de Múcio Leão poderia revelar as fontes e o projeto de tradução dele para essas e outras traduções. É curioso notarmos aqui, porém, que ambos poemas escolhidos por Múcio Leão são justamente os que *não* foram compostos pelo poeta de Weimar, mas por Marianne von Willemer e levemente alterados por Goethe para publicação no *Divan!* Ou seja, na primeira coletânea brasileira em que se apresenta o *West-östlicher Divan*, os três poemas apresentados são exemplares da sutileza do conceito de “autoria” que subjaz a essa obra, mas que foram atribuídos a Goethe por este ser o “Verfasser” do *Divan*.

¹⁷³ Sobre Manuel Bandeira como tradutor, cf. PAES (1990), COSTA (1986) e SIMÕES (2010).

Uma série de outros poemas do *Divan* foi publicada mais recentemente na coletânea *Poesias escolhidas* (GOETHE, 2005), organizada por Samuel Pfromm Neto. Nessa coletânea, o organizador reúne alguns poemas já publicados em outras coletâneas (como as traduções de Paulo Quintela) e oferece novas traduções, feitas por ele e por outros tradutores (sem, contudo, informações sobre data e local de possível publicação dessas traduções). Os poemas do *Divan* ali contidos são: “*Selige Sehnsucht*” (“Ânsia ditosa”, do *Livro do cantor*), “*Lesebuch*” (“Livro de leitura”, do *Livro do amor*), “*Nicht Gelegenheit macht Diebe*” (“Livro de Zuleica I”), “*Laß mich weinen!*” (“Livro de Zuleica II”) e “*Wiederfinden*” (“Reencontro”), os três últimos do *Livro de Zuleica*. A perspectiva de tradução adotada (ou pelo menos defendida) por Pfromm Neto prioriza “fidelidade ao significado do texto original, e, ao mesmo tempo, uma versão aceitável” (PFROMM NETO, 2005, p. 8), concepção bastante essencialista de literatura e de tradução que produz resultados que não correspondem à ambição teórica. Na verdade, como a antologia junta versões de vários tradutores, realizadas em momentos e locais diferentes (inclusive em outro país, como as traduções do consagrado tradutor português Paulo Quintela), não é possível divisar um projeto único que permeie todas as traduções. Como antologia, porém, tem sua validade por marcar um lugar na recepção da poesia goetheana no Brasil.

Em 2010, Rubens Enderle publica na revista *Tiraz* os 6 primeiros poemas do “*Livro do Cantador*” do *Divã oriental-ocidental* [sic] (ENDERLE, 2010). Acompanham os 6 poemas uma introdução histórico-crítica sobre a gênese do *Divan*, e notas explicativas ao final com referências às fontes de Goethe (p. ex. os *Fundgruben* e a tradução do *Diwan* de Hafez), que foram igualmente consultadas pelo tradutor. Na introdução, Enderle afirma que “a presente tradução é uma amostra de um trabalho em andamento, cuja meta é a tradução integral do *Divã*” (ENDERLE, 2010, p. 165), portanto é um excerto de um projeto de maior fôlego que, até a finalização deste trabalho, ainda não veio a lume.

É importante considerar o veículo em que foi publicada esta seleta de poemas do *Divan*. A revista *Tiraz*, publicada pelo Departamento de Letras Orientais do FFLCH-USP, traz o subtítulo “Revista de estudos árabes e das culturas do Oriente Médio”, e apresenta trabalhos de orientalistas em pesquisas de fontes e traduções diretamente dos originais. A seleção de poemas de Enderle se encontra na seção “Fontes”, entre uma tradução de um papiro egípcio (“Os contos do Papiro Westcar, Papiro Berlim 3033”) e uma tradução do “Poema dos Árabes, de A-Chánfara”. De certo modo, este veículo de publicação não

consegue alcançar uma divulgação dessa seleta de poemas traduzidos, por pertencer a uma área especializada de estudos orientais. O *Divan* de Goethe parece ser, antes, uma espécie de curiosidade em meio a outros estudos orientalistas.

O projeto de tradução de Enderle, apesar de não explicitado, reproduz o metro original do tetrâmetro trocaico valendo-se do octossílabo em português, de modo a reproduzir a mesma quantidade de sílabas poéticas do alemão (em alemão conta-se até a última sílaba do verso, e não até a última sílaba *tônica* como em português). A quadrinha-mote do *Livro do cantador*:

Vinte anos deixei decorrer,
E as horas estabelecidas
Gozei; tão belo suceder
Como a era dos Barmecidas. (ENDERLE, 2010, p. 167)

A proposta de Enderle parece não ter a “leveza” e o ritmo do texto original, sobretudo na passagem do segundo para o terceiro verso, onde insere um *enjambement* (“...horas estabelecidas/gozei...”) que introduz um “solavanco” na leitura.

Por fim, para me conectar à tradição de recepção do *Divan*, apresento a minha proposta de tradução desta mesma quadrinha, que publiquei em ensaio na *Revista Brasileira* (MARTINESCHEN, 2014a) e também numa seleta de poemas na revista eletrônica *escamandro*, onde também incluí os poemas, “Hégira”, “Talismãs”, “Confissão”, “Anelo abençoado” e “*Wer das Dichten will verstehen*”¹⁷⁴ (MARTINESCHEN, 2014b). Minha proposta opta pela redondilha maior, um tipo de verso muito caro à poesia e à canção popular brasileira, como metro para acolher o tetrâmetro trocaico alemão. Levando em conta sobretudo que o verso alemão se vale de uma forma/fôrma típica da poesia popular (como se encontra nas baladas traduzidas por Herder e em poemas de poetas populares), optei por uma fôrma¹⁷⁵ que fosse usada tradicionalmente na poesia e na canção popular brasileiras. Como os outros tradutores, não abro mão do elemento “misterioso” da palavra “Barmecidas”, pois tanto para o leitor brasileiro de hoje quanto

¹⁷⁴ A tradução dessa quadrinha, apresentada adiante, é diferente da publicada no *escamandro*, e representa a multiplicidade de leituras que a quadrinha enseja.

¹⁷⁵ Entender a forma poética como *fôrma* é uma maneira de estabelecer “o espaço de liberdade do tradutor” (CARDOZO, 2009, p. 115), pois abre ao tradutor a possibilidade de, ao verter um verso, optar pela via da *forma* (e assim *criar* um verso que obedeça as regras dessa forma, como a redondilha maior) ou pela da *fôrma* (segundo a qual tem que conformar as palavras a um determinado formato, a um determinado quadro de restrições que *molda* o verso resultante). O verso em redondilha pode, então, ser *composto* ou *ajustado* pelo tradutor. Deixo ao leitor interpretar o que predominou em minha versão.

para o leitor alemão de 1819 esse termo convoca o leitor a buscar informação, seja numa enciclopédia, seja nas próprias “Notas” do *Divan*. Deixar os Barmecidas “sem explicação” neste poema só faz sentido num projeto de tradução que não remova as “Notas” do *Divan*. A quadrinha-mote do *Livro do cantor*:

Vinte anos fiz fluir
De uma vida bem vivida;
Maravilhas a fruir
Qual na era Barmecida.

(MARTINESCHEN, 2014a, p. 24).

Há ainda um sem-número de outras traduções de poemas do *Divan*, espalhadas pela Internet em blogs pessoais de poesia, de estudos sobre poesia persa e árabe,¹⁷⁶ e em fontes textos de reflexão, não apenas para o português mas para várias outras línguas. A facilidade de publicação e de compartilhamento de textos proporcionada pela Internet faz com que os locais de produção e publicação de traduções de poesia se desloquem dos veículos tradicionais (livros, coletâneas, revistas universitárias e de literatura) para o meio mais flexível do *blog*, o qual inclusive está menos sujeito a leis de direitos autorais e permite uma circulação livre dos textos. Contudo, essa circulação se dá à revelia ou *apesar* da fortuna crítica, e poucos sites (em especial a *Wikipedia*, sobretudo a de língua alemã) fazem referências às fontes do *Divan* ou a estudos dedicados. Dentre os poemas encontrados, destacam-se aqueles que foram musicados (por Schubert, Zelter etc.), além de alguns dos poemas mais famosos já citados (“Anelo abençoado”, “Ginkgo biloba”) e outros poemas do espólio (“*Wer sich selbst und andre kennt...*”) que ficaram tão famosos quanto os poemas publicados em livro.

2.3 Hafez

Quem foi Hafez? Khwāja Šamsu d-Dīn Muḥammad **Hāfez**-e Šīrāzī foi um poeta, teólogo e místico persa, nascido (provavelmente) por volta de 1320 e falecido em 1389 em Xiraz, no sudoeste do atual Irã. Sua poesia é marcada pelo amor, pela celebração do vinho e da embriaguez, com um tom místico que se contrapunha à ortodoxia muçulmana da época: uma poesia que tematiza o amor em suas diversas formas, sobretudo pela via

¹⁷⁶ Cf. as citações de Goethe em LUCCHESI & TEIXEIRA (2007) e LUCCHESI (2000).

mística, “cujo objetivo superior é a fusão misteriosa com a deidade, a ‘unio mystica” (BÜRCEL, 1972, p. 23). Seus poemas fazem parte do patrimônio cultural da humanidade, em especial no Oriente Médio, onde são lidos e recitados de cor em muitos países muçulmanos, e exercem grande influência na música, nas artes e na educação.

O pseudônimo Hafez significa “aquele que preserva o Corão de cor”, apelido que o poeta ganhou já na sua infância por ter aprendido o livro sagrado do Islã de cor. Lenda reza que aprendeu apenas ao ouvir seu pai recitar as suras do Corão, fato que se acumula a outras lendas contadas a seu respeito, como seu encontro com o ditador mongol Tamerlão. Relata Bürgel a respeito daquele encontro:

A saga conta que Hafez teve um encontro espiritualoso também com esse igualmente patologicamente sanguinário e gigantescamente genial conquistador do mundo. Hafez desculpou-se por não poder pagar os impostos exigidos por Tamerlão, que redarguiu: quem afirma em um de seus versos que estaria pronto para abrir mão das cidades de Samarcanda e Bucara pela marca de beleza do seu amado, não pode ser totalmente desprovido de meios. No que Hafez respondeu, perspicaz: “Mas é justamente por isso que estou quebrado!” E com isso ele foi liberado do pagamento dos impostos (BÜRCEL, 1972, p. 8).

Por mais lendária que seja, essa saga acrescenta mais elementos de afinidade entre Goethe e o poeta persa. Goethe também se encontraria em 1808 com um tirano, Napoleão, e teria uma conversa espirituosa com ele sobre literatura, música e outros assuntos.

2.3.1 A poesia de Hafez

A poesia de Hafez é conhecida por contestar frontalmente a ortodoxia muçulmana, pela sua rigidez de hábitos que, ao fim e ao cabo, dão ao crente menos prazer de viver e uma religiosidade seca, dura, sem maleabilidade. Uma das restrições da xaria – o código de conduta do crente muçulmano – é quanto ao consumo de álcool, por entorpecer a mente e desviar o crente do caminho reto. Tradicionalmente, porém, sempre se bebeu vinho na Pérsia e no Oriente Médio – ali encontram-se antigos rastros das primeiras culturas de vinhas datando de pelo menos 5.000 anos a.C. O vinho portanto é parte da cultura persa, e o domínio do Islã sobre a Pérsia impôs sua proibição nesse costume tão antigo e tradicional. A tradição mística religiosa, que sempre existe, em todas

as religiões, surgiu também no Islã, e hoje a seita mais conhecida é a dos sufis, da qual nomes expoentes são do poeta Rûmî, Schams, Ibn Al-Arabi e o próprio Hafez, que fez parte da ordem sufi Tariqa. No misticismo islâmico, o vinho não é um impedimento ou uma “impureza”, mas é o “acesso à verdadeira purificação” (BÜRCEL, 1972, p. 19), tanto que, no mais conhecido gazel de Hafez, há um conselho de “molhar o tapete de oração com vinho”, uma blasfêmia à ortodoxia muçulmana mas que significa, principalmente, afrouxar as regras rígidas impostas para a vida por meio da alegria ébria do amor (cito aqui a tradução de von Hammer)¹⁷⁷:

Reich mir, o Schenke, das Glas,
bringe den Gästen es zu,
Leicht ist die Lieb' im Anfang,
es folgen aber Schwierigkeiten.

Wegen des Moschusgeruchs,
welchen der Ostwind geraubt
Deinen gekrausten Locken,
wie vieles Blut entfloß dem Herzen!

Folge dem Worte des Wirts:
Färbe den Teppich mit Wein!
Reisende sind der Wege,
sie sind des Laufs der Posten kundig.

Kann ich genießen der Lust
in der Geliebten Gezelt,
Wenn mich zum Aufbruch immer
der Karawane Glocke rufet?!

Finstere Schatten der Nacht!
Wogen und Wirbelgefahr,
Können euch wohl begreifen,
die leicht geschürzt am Ufer wohnen?

Durch die befriedigte Lust
ward ich zum Märchen der Stadt,
Kann ein Geheimnis bleiben
der Stoff der allgemeinen Sage?

Wünschest du Ruhe, Hafis,
folge dem köstlichen Rat:
Willst du das Liebchen finden,
verlaß die Welt und laß sie gehen!
(HAFEZ, 1972, p. 44)

¹⁷⁷ No Brasil, a única tradução de Hafez de que tenho notícia é uma antiga edição feita por Aurélio Buarque de Hollanda (HAFEZ, 1949) em prosa a partir de uma tradução francesa. Rûmî, o Maulana, tem uma recepção mais ampla que Hafez, com algumas traduções em livro (LUCCHESI, 2000; LUCCHESI & TEIXEIRA, 2007; RÛMÎ, 2012) e muitas outras espalhadas na Internet em blogs de poesia ou de reflexão religiosa. A tradução de von Hammer-Purgstall pode ser encontrada no site “Liebeslyrik” no endereço <http://www.deutsche-liebeslyrik.de/hafis/hafis.htm>.

Em sua tradução, Joseph von Hammer-Purgstall converte cada dístico em uma estrofe, sendo cada verso do dístico original convertido em mais um dístico. Von Hammer prioriza a compreensão, e em sua tradução acaba sendo bastante prolixo. Sua tradução não reproduz a monorrima, talvez por não querer deixar os poemas monótonos (não menciona nada a esse respeito no prefácio da sua tradução do *Diwan*).

Este talvez tenha sido o primeiro poema de Hafez lido por Goethe. Neste poema, Hafez trata, simultaneamente e em muitos níveis, de praticamente todos os temas que movimentam o *West-östlicher Divan*: o amor, o vinho, a poesia (por exemplo, na sexta estrofe), religiosidade (na terceira estrofe, “*Färbe den Teppich mit Wein*”, que manda “molhar o tapete de oração com vinho”), a figura da amada (nos cachos de almíscar), sabedoria (última estrofe, cujo último hemistíquio é uma citação de provérbio árabe), dentre outros temas. Cada *Beit* (é o nome árabe para o dístico que compõe o gazel), segundo Bürgel, “deve constituir um todo fechado em si, como uma pérola num colar” (BÜRCEL, *op. cit.*, p. 16), mas, reunidos em gazel, esses versos independentes ganham forma, ganham contexto, pois todas as temáticas se relacionam intrinsecamente e, sobretudo na poesia de cariz místico (como é a poesia de Hafez), todos os temas levam a uma relação com a divindade, com a espiritualidade. Assim, há como que um fio condutor que interliga essas “pérolas”, formando assim um pequeno “colar” que constitui o poema. Por fim, o último dístico de um gazel costuma ser a “assinatura” do poeta, no qual seu *nom de plume* é evocado, algumas vezes com uma citação corânica. Neste gazel, Hafez inclui na sua assinatura uma “autoexortação” para dar as costas ao mundo e abraçar a via contemplativa.

Apresento aqui três traduções minhas deste gazel, feitas a partir da versão de von Hammer (e também de outros tradutores), cada uma focalizando um tema – respectivamente: amor, vinho e poesia – e cada uma mais “compacta” que a outra.

Traga o vinho para brindarmos, escansão,
ao amor, de início fácil, mas que não o é, não!

Que cheiro de almíscar exalam os teus cachos,
sangrando, exangue, todo pobre coração.

Junto ao meu amor fico muito, muito pouco,
pois já o sino conclama à peregrinação.

“Mancha o tapete de oração com vinho”, diz

Saki, traga e nos sirva o vinho,
cantemos o seu esplendor.

Dos cachos flui um tal perfume
que exalta o peito, sedutor.

A noite do ébrio é tão curta:
mal bebe e já soa o clamor.

O taberneiro me aconselha:

Já bem bebe o poeta
o amor, sua meta.

Doce aroma encerra
essa flor, discreta.

Breve instante dura
a noite, secreta.

“Mais poesia na vida!”

o mestre; seus pés já correram muito chão.	"Mancha teu tapete de vinho!"	Sim, mestre profeta!
A noite escura e a tempestade me arrebatam. Quem, na praia calma, entende a minha aflição?	O sóbrio, calmo, nada sabe das tormentas tontas do amor.	Mas desta arte só entende bem o esteta.
Procurei sozinho meu caminho no amor; virei chacota, piada para o povão.	Fermentei meu próprio vinho, mas não tive um apreciador.	Eu mesmo, sozinho, errei minha meta.
Hafiz! Se é Amor que busca, assim que o achar largue este mundo e liberte teu coração!	Hafiz, eis o segredo da vida: beba! e vá, sem temor.	Paz encontrarás, Hafiz, no Grão-Poeta.

2.3.2 O gazel e as formas poéticas árabe-persas

As tradições poéticas persa, árabe e turca têm como formas poéticas tradicionais o gazel, a cássida, o ruba'i e o masnawi, todas elas com características formais semelhantes mas com pequenas variações. Essas formas têm uma fórmula básica:

o verso dividido em dois hemistíquios por uma cesura fixa, a rima constante (monorrima ou rima encadeada) que aparece no final do segundo hemistíquio mas também no final do primeiro no primeiro verso [do poema], bem como o pé métrico constante, ou seja, um dos 16 metros árabes que a poesia persa assimilou com leves variações. (BÜRCEL, 1972, p. 10).

As formas do ruba'i e do gazel são as mais conhecidas no Ocidente, enquanto a cássida e o masnawi têm menor penetração.

O *ruba'i* é uma forma reduzida, contendo apenas dois versos que seguem esquema rímico AABA ou AAAA, e normalmente em tradução para línguas ocidentais resultam em quadrinhas. O ruba'i ficou conhecido no ocidente devido à ampla divulgação da poesia de Omar Khayyam por meio da tradução de Edward Fitzgerald, *The Rubáiyát of Omar Khayyam*, publicada entre 1859 e 1889 e que serviu de modelo a muitas traduções até muito recentemente.¹⁷⁸ Essa forma poética, por sua concisão, em geral é expressão condensada de sabedoria ou espiritualidade, e se aproxima muito das "máximas" ou dos poemas epigramáticos de Goethe. Outro autor que se tornou popular no Ocidente por meio da tradução de seus ruba'i foi Rûmî,

A *cássida* (grafada também *qassida*), por sua vez, é uma forma poética que também se vale do dístico e da cesura fixa, com um esquema rímico também fixo, mas em geral tem extensão mais longa, "uma sequência ininterrupta de versos", como

¹⁷⁸ Uma ampla listagem das traduções brasileiras dos *Rubaiyat* de Khayyam pode ser encontrada no blog "não gosto de plágio", mantido pela tradutora e professora Denise Bottmann (disponível em <http://naoostodeplagio.blogspot.com.br/2013/03/rubaiyat.html>, último acesso janeiro de 2016).

comenta Alberto MUSSA (2006, p. 11). A cássida é a forma adotada nos *Poemas suspensos* ou *Al-Muallaqat*, uma coletânea de sete poemas árabes pré-islâmicos escritos no que hoje se denomina “árabe clássico”.¹⁷⁹ Esses poemas representam a tradição poética tribal pré-islâmica que se praticava na Península Arábica, e, segundo conta a lenda, foram inscritos em letras douradas nas paredes externas da Caaba, em Meca, devido à beleza de seus versos.

O *masnawi* (também grafado *mathnawi*) é uma forma afim da cássida, mas de maior extensão e utilizado normalmente em poemas épicos e sapienciais, como o *Mathnawi-i Ma'navi* de Rûmî. Esse volumoso poema sufi ficou “conhecido como o 'Corão em Persa'” (WERNECK FILHO, 200, p. 171), a obra de maior repercussão de Rûmî dentro do mundo muçulmano e também no Ocidente. Infelizmente ainda não há tradução do *Mathnawi-i Ma'navi* para o português, mas pode-se encontrar uma longa discussão sobre ele, sobre outros poemas e sobre a vida e filosofia de Rûmî no volume organizado por Marco Lucchesi e Faustino Teixeira, *O canto da unidade: em torno da poética de Rûmî* (LUCCHESI & TEIXEIRA, 2007).¹⁸⁰

O *gazel* é, ao lado do *ruba'i*, a forma poética persa mais conhecida no Ocidente, e é a que encontrou maior penetração nas literaturas ocidentais. Ela segue o mesmo padrão de versificação delineado na citação de Bürgel acima, e é complementado pela inclusão de citações do Corão e também por uma referência ao poeta no verso final:

O *gazel* persa tem ainda uma peculiaridade a mais que é a menção do nome do poeta – em geral, é um *nom de plume* assumido posteriormente – no último verso, como um símbolo e um selo de propriedade (BÜRGELE, 1972, p. 10).

¹⁷⁹ A tradução brasileira dos *Poemas suspensos*, feita por Alberto MUSSA (2006), é provida de longa introdução a respeito da tradição que sustenta esses poemas (forma, temática, estilo), detalhados comentários de cada um dos dez poemas (numa tentativa de reproduzir a prática das edições árabes, nas quais “não há praticamente verso que não possua uma dessas notas de rodapé”, MUSSA, *op. cit.*, p. 208) e uma nota biográfica a respeito do autor de cada poema. Tradicionalmente os *Al-muallaqat* são sete (dos autores Imru al-Qays, Tárafa, Zuhayr, Ântara, Amr, al-Hárith e Labid, os quais Goethe leu e comenta no capítulo “Árabes” das “Notas” do *Divan*, cf. capítulo 3 desta tese), mas Mussa inclui Abid, Nábigha e Al-Asha, a partir de uma coletânea feita “pelo filólogo [Yahya Ibn Ali] Al-Tibrizi” (*idem*, p. 10).

¹⁸⁰ No capítulo “Diário de um tradutor” (LUCCHESI, 2007, p. 43-55), Marco Lucchesi fornece um belo relato pessoal do seu percurso tradutório e de aproximação à poesia persa, com seus percalços no aprendizado do persa, a difícil busca por materiais, muitas citações e muitas frases que condensam a oficina do tradutor, como “A tradução é um *leixa-pren*. Um duelo, que se resolve nas zonas de silêncio, onde se apóia o descontínuo do persa ao português” (*ibidem*, p. 51), e termina evocando o padroeiro dos tradutores: “São Jerônimo, rogai por mim”.

A rima constante do gazel é o critério estruturante e organizador de um divã. Os poemas são agrupados de acordo com sua rima, em ordem alfabética, em capítulos ou, como se convencionou chamar no Ocidente, em “livros” ou “coletâneas”. A primeira tradução integral ocidental de um divã persa foi a já mencionada tradução do *Diwan* de Hafez feita por Joseph von Hammer-Purgstall, que abriu as portas de uma recepção mais ampla da literatura persa no ocidente e permitiu a penetração das formas poéticas tradicionais do Oriente Médio nas literaturas ocidentais, sobretudo do gazel. Como veremos no capítulo 3, essa não foi a forma escolhida por Goethe para compor os poemas do *West-östlicher Divan*, mas alguns elementos dela – como a monorrima, utilizada esporadicamente, a citação de versos do Corão e a menção ao nome do poeta no último verso (no caso de Goethe, não apenas ao seu próprio nome, mas ao de seu interlocutor Hafez).

O *Divan* de Goethe está organizado de maneira semelhante ao *Diwan* de Hafez, com doze livros de poemas com diferentes temáticas e quantidades de poemas. Cada livro tem um título em persa (em transcrição) e seu equivalente em alemão: “Moganni Nameh”/“*Buch des Sängers*” (“Livro do cantor”), “Usch Nameh”/“*Buch der Liebe*” (“Livro do amor”) etc. A forma poética do gazel (11 a 14 dísticos com métrica variável e monorrima), por exemplo, é adotada pelo autor de maneira “adaptada”, ou seja, Goethe lança mão dos recursos poéticos das duas tradições (alemã e persa) para criar poemas como este, que abre a seção de prosa e funde em uma quadrinha o tetrâmetro trocaico tradicional alemão com a monorrima típica do gazel:

<p><i>Wer das Dichten will verstehen Muß in's Land der Dichtung gehen; Wer den Dichter will verstehen Muß in Dichters Lande gehen.</i></p>	<p>Fosse conhecer a poesia, Pra sua terra viajaria; Fosse conhecer o poeta, Nas suas terras andaria.</p>
<p>(DKV, p. 137)</p>	

Este poema – que admite uma torção gramatical para executar a monorrima e simultaneamente dar leveza oral aos versos 1 e 3 – exemplifica a “levez” vista por Heinrich Heine nos versos do *Divan*. Dentre os poemas do *Divan*, alguns estão dentre os mais conhecidos de Goethe, como “Wiederfinden”¹⁸¹, “Gingo biloba”, “Selige

¹⁸¹ “Reencontro” na tradução de Paulo Quintela in GOETHE(2005, p. 119-20).

Sehnsucht”¹⁸², e outros que foram imortalizados nos arranjos musicais de Zelter, Schubert, Mendelssohn, Richard Strauss e outros.¹⁸³

A “aparição” de Hafez proporcionou uma intensificação do envolvimento de Goethe com a literatura do Oriente – via traduções de obras literárias, relatos de viagem e obras de referência da orientalista –, e a publicação do livro *Geschichte der schönen Redekünste Persiens* [*História das belas artes de narrar da Pérsia*], de Joseph von Hammer, em 1818, foi o último estímulo necessário para Goethe retomar o trabalho (suspense por 2 anos, provavelmente devido à morte de Christiane Vulpius) com o *Divan*, e escrever a seção de prosa.¹⁸⁴

2.3.2.1 Recepção de formas poéticas orientais no Brasil

Comento aqui rapidamente a diferença de recepção de formas poéticas “orientais” na literatura brasileira. A pouca penetração da forma do gazel e da monorríma persa sugere que parece haver “orientais” e “orientais”. A forma poética do haicai, também de origem “oriental”, teve penetração mais profunda no nosso sistema literário e foi adotada por muitos poetas (notadamente Paulo Leminski, mas também os poetas concretos). Há um sem-número de haicaístas na poesia contemporânea brasileira, que publicam tanto em livro quanto na vasta livraria da Internet, com uma profusão de *blogs*, *microblogs* – não são poucos os usuários da rede social *Twitter* que fazem caber nos 140 caracteres as 14 sílabas de um haicai – e publicações de todo tipo. Pode-se supor que haja uma maior interpenetração da cultura japonesa e da brasileira, com manifestações culturais como a culinária, festas (os *matsuris* de cada estação), a literatura (os já mencionados haicais, o *mangá* e sua manifestação televisiva do *anime*) e manifestações religiosas (como o *seicho-no-ie*, a comunidade *Johrei* e as várias escolas budistas, com mosteiros e grupos espalhados pelo Brasil). Mas essa preponderância é apenas aparente.

¹⁸² Em minha tradução, “Anelo abençoado”; na tradução de Manuel Bandeira, “Anelo”.

¹⁸³ Uma lista detalhada dos poemas de Goethe que foram musicados ao longo dos anos encontra-se na antologia organizada por Pfromm Neto (GOETHE, 2005, p. 129-166).

¹⁸⁴ Como veremos adiante, as “Notas” não foram previstas desde o início do trabalho com o *Divan*, mas são decorrência direta da confusão causada pelos poemas no público.

A presença de etnias originárias do Oriente Médio (turcos, sírios, egípcios, libaneses, persas) no Brasil não é de maneira alguma menos expressiva do que a japonesa. Os mesmos itens culturais mencionados acima para o Japão (culinária, festas, literatura, religiões) se aplicam também para a chamada “cultura árabe”, tão mesclada à cultura brasileira quanto a japonesa, e com ecos na nossa literatura, como os romances de Milton Hatoum, *Lavoura Arcaica* de Raduan Nassar (2002) e na figura de Malba Tahan, pseudônimo do autor Julio Cesar de Mello e Souza (1895-1974), muito popular desde a década de 1920 com seus “livros árabes” (o mais famoso deles talvez seja *O homem que calculava*, de 1938).

Contudo, como explicar a pouca penetração das formas e elementos poéticos tradicionais da literatura árabe na cultura literária brasileira? Para o termo *divã* – por metonímia, um móvel típico das salas em que se dava a reunião do conselho otomano –, por exemplo, talvez haja a interferência da psicanálise (e da sua penetração no discurso literário, humorístico¹⁸⁵ e jornalístico) que restringe ou limite o uso do termo a “sofá sem braço e sem encosto” (a expressão “no divã” é usada sempre que algo é discutido profundamente, como na *talking cure* de Freud). Existe também a aura “exótica” desse tipo de sofá, que remete a um oriente “imaginado”, distante, fictício.

Há um fator estritamente textual que talvez possa ser levantado como determinante para essa parca recepção, que é a monorrima presente tanto nos *rubaiyat* quanto no *gazel* e na *cassida*. De fato, em diferentes traduções de poesia persa (LUCCHESI, 2000; LUCCHESI & TEIXEIRA, 2007; RÛMÎ, 2012) e árabe (AL-MUALLAQAT, 2006), os tradutores em geral optaram por suprimi-la, como indica, por exemplo Marco Lucchesi:

Pretendo evitar a monorrima – que funciona tão bem nos poemas em farsi. Mas em português – sem o timbre das vogais breves e longas – a escolha seria desoladora. Pretendo lidar com a força do ritmo e da figura. (“Diário de um tradutor”, LUCCHESI & TEIXEIRA, 2007, p. 53)

A distância entre os sistemas linguísticos português e persa/árabe é realmente um fator que dificulta a penetração da monorrima (e de formas que façam uso dela), sobretudo pela ausência da diferenciação entre sílabas longas e breves¹⁸⁶ e pela

¹⁸⁵ Lembremos do *Analista de Bagé* de Luis Fernando Verissimo, que submete seus pacientes a um divã e a uma psicologia nada convencionais.

¹⁸⁶ Este não seria o caso do idioma alemão, por exemplo, que possui distinção entre vogais longas e breves. Isso possibilitou a alguns tradutores optarem por preservar a monorrima em suas traduções e até mesmo incorporá-la na sua própria poesia (possivelmente o mais famoso seja Friedrich Rückert com suas *Oestliche*

tendência (tradicional desde pelo menos a lírica trovadoresca galego-portuguesa) de haver alguma alternância nas rimas. Em alemão, por outro lado, a monorrima também é monótona, ainda que a alternância entre sílabas longas e breves seja possível. Mesmo assim, a forma poética do gazel está presente no “acervo de formas” disponível ao poeta alemão há bastante tempo, e foi utilizada sistematicamente por vários poetas (os mais famosos são o já citado Friedrich Rückert e August von Platen-Hallermünde).

Há de fato alguns poetas e compositores da nossa tradição que fazem uso de monorrima em suas obras, como Chico Buarque (por exemplo na canção “Brejo da cruz”) ou Manuel Bandeira, no seu “Gazal em louvor de Hafiz”:

Gazal em louvor de Hafiz

Escuta o gazal que fiz,
Darling, em louvor de Hafiz:

– Poeta de Chiraz, teu verso
Tuas mágoas e as minhas diz.

Pois no mistério do mundo
Também me sinto infeliz.

Falaste: “Amarei constante
Aquele que não me quis.”

E as filhas de Samarcanda,
Cameleiros e sufis

Ainda repetem os cantos
Em que choras e sorris.

As bem-amadas ingratas,
São pó; tu, vives, Hafiz!
(BANDEIRA, 1993, p. 182).

Bandeira utiliza com precisão o esquema rímico “a a / x a / x a...” dos dísticos de seu poema, e alterna octossílabos e redondilhas maiores (sendo estas sempre os versos da rima). Contudo, este poema é excepcional tanto na obra de Bandeira quanto na literatura brasileira, e não configura uma tendência na tradição poética de língua portuguesa. Não se encontra “gazel” nem no dicionário Houaiss nem em dicionários de termos literários (como o *Dicionário de termos literários* de Massaud Moisés ou o *E-dicionário de Termos Literários* de Carlos Ceia). Por outro lado, o gazel (em alemão *Ghase*) consta de qualquer manual moderno de métrica— como o *Arbeitsbuch Lyrik*

Rosen e as *Kindertodtenlieder*). Goethe, contudo, apropriou-se da monorrima (e da forma do *gazel*) de maneira menos “servil” que Rückert, ao lançar mão desses recursos em pontos específicos com objetivos também muito específicos, como veremos.

(FELSNER, HELBIGER e MANZ, 2012, p. 85) e *Deutsche Metrik* (WAGENKNECHT, 2007, p. 91).

2.3.3 O Livro de Hafez no *West-östlicher Divan*

É grande a importância de Hafez para Goethe, e de todos os poetas persas a que Goethe teve acesso (Rûmî, Nisami, Ferdusi, os poetas do *Al-Muallakat* etc.), apenas a ele Goethe dedicou um livro inteiro no seu *Divan*.¹⁸⁷ O “Livro de Hafez” pode ser considerado como uma recuperação poetizante da biografia do poeta de Xiraz – como se Goethe se fizesse biógrafo de Hafez, um biógrafo que reconta a história de uma pessoa e que explicita a relação muito pessoal que tem com o biografado, para finalizar explicitando a forma com que pretende se apropriar da arte desse poeta. Após um poema que recupera a origem do apelido “Hafez” (“Apelido” ou “*Beyname*”), Goethe discute uma querela que o poeta de Xiraz teve com a ortodoxia da sua época por escrever poemas “fora dos limites da lei”. Os poemas “Acusação” [*Anklage*], “Fatwa”, “O alemão agradece” [*Der Deutsche dankt*] e um segundo “Fatwa” recuperam essa querela, e remontam ao prefácio do *Diwan* na tradução de von Hammer-Purgstall, onde se fala da discussão entre eruditos muçulmanos (os muftis) acerca de possíveis violações da ortodoxia islâmica. O sábio Ebusuud, mufti muito respeitado na sua época, emitiu sua *fatwa* (palavra árabe para “sentença”) que contrariava os opositores de Hafez, apoiando-se numa lição de sabedoria que ensina a confiar no próprio intelecto para diferenciar veneno de antídoto.

Fetwa

Hafis Dichterzüge sie bezeichnen
Ausgemachte Wahrheit unauflöslich;
Aber hie und da auch Kleinigkeiten
Außerhalb der Gränze des Gesetzes.
Willst du sicher gehn, so mußt du wissen
Schlangengift und Theriak zu sondern -
Doch der reinen Wollust edler Handlung
Sich mit frohem Muth zu überlassen,
Und vor solcher, der nur ew'ge Pein folgt,
Mit besonnenem Sinn sich zu verwehren,
Ist gewiß das beste um nicht zu fehlen.
Dieses schrieb der arme *Ebusuud* euch,
Gott verzeih ihm seine Sünden alle.

(DKV, p. 29-30)

Fatwa

Os versos de Hafez demonstram
Verdades arranjadas, indelévelis;
Mas aqui e ali também miudezas
Para fora dos limites da lei.
Se quiseres andar seguro, debes
Distinguir peçonha e teriaga –
Mas entregar-se ao nobre ato
De volúpia pura em boa vontade,
E proteger-se, com bom senso,
Daquilo que leva ao tormento eterno,
É justo o melhor pra não errar.
Isso escreveu-lhes o pobre Ebusuud,
Deus perdoe-lhe todos seus pecados.

¹⁸⁷ Aos poetas citados e à tradição pré-islâmica dos *Muallaqat* Goethe presta reverência na seção em prosa do *Divan*, em capítulos dedicados a cada um deles.

O poema “Fatwa” é uma tradução poetizante da *fatwa* enunciada de fato por Ebusuud, transmitida pela tradução de Joseph von Hammer-Purgstall. Com incorreções que possa ter, este poema é um primeiro testemunho da presença da tradução no *Divan*: Goethe retraduz um texto em prosa com uma metrificação ritmizante, de modo a extrair o conteúdo (que pode muito bem ser lido por um erudito ou estudante interessado no *Diwan* de Hafez) e recriá-lo para seus propósitos poéticos dentro do seu próprio *Divan*.

O poeta de Xiraz é tão importante que Goethe o considera seu irmão gêmeo, com quem quer fazer uma disputa poética que transcende distâncias temporais e espaciais:

Unbegrenzt

Daß du nicht enden kannst das macht dich groß,
Und daß du nie beginnst das ist dein Loos.
Dein Lied ist drehend wie das Sterngewölbe,
Anfang und Ende immer fort dasselbe,
Und was die Mitte bringt ist offenbar,
Das was zu Ende bleibt und Anfangs war.

Du bist der Freuden ächte Dichterquelle,
Und ungezählt entfließt dir Well' auf Welle.
Zum Küssen stets bereiter Mund,
Ein Brustgesang der lieblich fließet,
Zum Trinken stets gereizter Schlund,
Ein gutes Herz das sich ergießet.

Und mag die ganze Welt versinken,
Hafis mit dir, mit dir allein
Will ich wetteifern! Lust und Pein,
Sey uns den Zwillingen gemein!
Wie du zu lieben und zu trinken
Das soll mein Stolz, mein Leben seyn.

Nun töne Lied mit eignem Feuer!
Denn du bist älter, du bist neuer.

Ilimitado

Te engrandece que não tens término;
E que não comeces, é o teu destino.
Teu poema gira como o firmamento,
Fim e início, o mesmo eternamente.
E o que traz o meio é muito fácil:
O que resta ao fim e era no início.

És do poeta de alegrias vera fonte,
E incontáveis fluem de ti onda a onda.
Boca ao beijo sempre aflita,
Um canto que do peito amável vaza,
Goela sempre atenta à bebida,
Um bom coração que se extravasa.

E pode o mundo se afundar,
Hafez, contigo, contigo apenas
Disputarei! Prazer e penas
Sejam a nós, gêmeos, plenas!
Como tu beber e amar:
Será o meu brio, a minha sina!

Soa, canto, em próprio fogo!
Pois és mais velho, és mais novo.

(DKV, p. 31)

Hafez é portanto modelo para o idoso poeta de Weimar. Que Hafez tenha *rejuvenescido* o ânimo de Goethe é algo notável, e não apenas por retirar-lhe do marasmo em que se encontrava desde a morte de Schiller, mas por fornecer-lhe um *modelo* a ser seguido, alguém a ser *imitado* – algo que muitos outros fariam depois de Goethe, como Friedrich Rückert e August von Platen.

“Imitação” – “*Nachbildung*” em alemão, que não significa cópia, mas recriação inspirada – é o tema do poema que se segue ao poema “Ilimitado”:

Nachbildung

In deine Reimart hoff' ich mich zu finden,
 Das Wiederholen soll mir auch gefallen,
 Erst werd' ich Sinn, sodann auch Worte finden;
 Zum zweytenmal soll mir kein Klang erschallen,
 Er müßte denn besondern Sinn begründen,
 Wie du's vermagst begünstgter vor allen.

Denn wie ein Funke fähig zu entzünden
 Die Kaiserstadt, wenn Flammen grimmig wallen,
 Sich winderzeugend, glühn von eignen Winden,
 Er, schon erloschen, schwand zu Sternenhallen;
 So schlängs von dir sich fort mit ew'gen Gluten
 Ein deutsches Herz von frischem zu ermuthen.

Zugemeßne Rhythmen reizen freylich,
 Das Talent erfreut sich wohl darin;
 Doch wie schnelle widern sie abscheulich,
 Hohle Masken ohne Blut und Sinn.
 Selbst der Geist erscheint sich nicht erfreulich,
 Wenn er nicht, auf neue Form bedacht,
 Jener todten Form ein Ende macht.

(DKV, p. 32)

Imitação

Nas tuas rimas espero me achar,
 Repetir-te vai ser, sim, muito bom,
 De início o sentido, e aí verbos achar;
 Duas vezes não terei nenhum som:
 Ele deve ter um sentido a fundar,
 Qual fazes tu, de nós o com mais dom.

Pois, qual faísca capaz de inflamar
 A cidade do Rei, se chamas de pogrom,
 Ventando-se, queimam de próprio ar,
 Ela, extinta, estrela sumiu no salão;
 Tal veio, a mim, de ti eterna chama
 Que um peito teuto renova e inflama.

Ritmos corretos são cabíveis,
 O talento se alegra infenso;
 Mas depressa repelem, horríveis,
 Ocas máscaras sem sangue ou senso.
 Nem o gênio tem frenesi, eis
 Que ele, a nova forma em mente,
 Tal forma morta faz silente.

“Eu faço isso do meu jeito ao sempre imitar alguma coisa e, dessa forma, me apropriado assim do sentido e da forma dessas formas poéticas”.¹⁸⁸ É esse o resumo deste poema e da abordagem goetheana sobre a poesia persa no *Divan*. Em vez de adaptações e transformações para agradar ao gosto do público, apropriação dos elementos estrangeiros (aqui, a monorríma em versos alternados).

Podemos notar que Hafez é um poeta de grande importância para Goethe, e este dá testemunho disso repetidas vezes. Contudo, inversamente, Goethe também é um poeta importante para Hafez, pois o intenso estudo que dedicou à sua poesia, sua vida e à literatura persa nos anos do *Divan* (1814-1827) e a própria publicação do *West-östlicher Divan* ampliaram o espaço para a recepção da poesia de Hafez na Alemanha e no Ocidente em geral. Nota-se a importância de Goethe para a recepção de Hafez, por exemplo, no prefácio introdutório de Bürgel à coletânea *Gedichte aus dem Diwan* (HAFEZ, 1972), onde o organizador não começa falando de Hafez, mas de Goethe:

Nos anos de 1812/13, foi publicado na editora Cotta, em dois volumes com um total de mais de mil páginas, *Der Diwan von Mohammed Schemsed-din Hafis. Aus dem Persischen zum erstenmal ganz übersetzt von Joseph v. Hammer (...)*. Foi essa publicação que inspirou o Goethe idoso para uma das suas obras mais

¹⁸⁸ “*Ich tue dies nach meiner Weise, indem ich immer etwas nachbilde und mir so Sinn und Form jener Dichtarten aneigne*” (carta de 11/1/1815 de Goethe a Knebel, citado em DKV, p. 1009).

originais, o *West-östlicher Divan*, publicado em 1819 também pela editora Cotta e que dá testemunho do entusiasmo, singular para um ocidental, do gênio alemão pelo [gênio] persa. (BÜRCEL, 1972, p. 3).

Ou seja, para falar de Hafez é indispensável falar sobre Goethe. Goethe é citado, também, quando se fala de outros poetas persas, como por exemplo Rûmî. No prefácio à sua tradução de Rûmî em *A sombra do Amado: Poemas de Rûmî*, Marco Lucchesi cita o último verso do poema “Dschelal-ed-Din Rumi spricht”, “Jalaludin Rûmî fala”:

Und was dir blüht, sogleich wird es veralten. (DKV, p. 48)	E o que te floresce, já vai envelhecer.
---	---

Em coletâneas ocidentais de textos a respeito de poesia persa ou sobre o Islã, o único poeta ocidental mencionado a ter se relacionado intimamente com essa poesia normalmente é Goethe – apesar de ter havido outros como Friedrich Rückert que, contudo, não gozam da reputação do poeta de Weimar. Na coletânea *Caminhos do Islã* (LUCCHESI, 2002), Roger Garaudy cita o poema “Selige Sehnsucht” como tributário da imagem do amor da borboleta pela chama da vela – que se consome enquanto ama (GARAUDY, 2002, p. 296-8). Em outra coletânea, *O canto da Unidade: em torno da poética de Rûmî* (LUCCHESI & TEIXEIRA, 2007), Faustino Teixeira reflete sobre as “Perspectivas dialogais em Rûmî” e cita não um poema do *Divan* de Goethe, mas um da sua lírica tardia, agrupado sobre a rubrica “*Gott und Welt*” [“Deus e o mundo”]:

Im Innern ist ein Universum auch; Daher der Völker löblicher Gebrauch, Daß jeglicher das Beste, was er kennt, Er Gott, ja seinen Gott benennt,	Dentro de nós há também um Universo; Daqui nasceu nos povos o louvável costumes De cada qual chamar Deus, mesmo o seu Deus A tudo aquilo que ele de melhor em si conhece. (TEIXEIRA, 2007, p. 72).
---	--

Por fim, a importância de Goethe para a imagem de Hafez se reflete em monumentos erigidos no Ocidente para o poeta de Xiraz e para Goethe. Em Leipzig, na rua *Hafisweg*, há um memorial dedicado a Hafez, com um alto-relevo do poeta e inscrições relativas a Goethe nas laterais da pedra. No lado direito, consta a penúltima estrofe do poema “Ilimitado” do *Livro de Hafez*:

Und mag die ganze Welt versinken, Hafis mit dir, mit dir allein	E pode o mundo se afundar, Hafez, contigo, contigo apenas
--	--

Will ich wetteifern! Lust und Pein,
 Sey uns den Zwillingen gemein!
 Wie du zu lieben und zu trinken
 Das soll mein Stolz, mein Leben seyn.

(DKV, p. 31)

Disputarei! Prazer e penas
 Sejam a nós, gêmeos, plenas!
 Como tu beber e amar:
 Será o meu brio, a minha sina!

Em Weimar, foi erigido no ano 2000, o Ano Internacional do Diálogo das Culturas, um monumento aos poetas Goethe e Hafez, na forma de uma placa de bronze disposta longitudinalmente de leste a oeste, com duas cadeiras esculpidas de um bloco de granito de frente uma para a outra:



Figura 2: Memorial a Goethe e Hafez em Weimar
 (Wikimedia Commons)

Na placa de bronze encontram-se poemas de Hafez gravados como num tapete persa, enquanto que nos “encostos” das cadeiras estão as estrofes “*Herrlich ist der Orient...*” (p. 90) e “*Wer sich selbst und andre kennt*” (p. 233).

*

Fecham o *Livro de Hafez* os poemas “*Offenbar Geheimniss*” [“Claro enigma”] e “*Wink*” [“Aceno”]. O primeiro poema recupera a designação de muitos críticos com respeito à densidade do verso de Hafez, quem por sua vez era também chamado de “a língua mística, e o intérprete dos segredos” (DKV, p. 1015). Essa designação é um dos testemunhos a respeito da poesia de Hafez que Joseph von Hammer-Purgstall reúne na introdução da sua tradução do *Diwan*. Outra descrição levantada por von Hammer é a de que “suas palavras tinham força sobre-humana e sentido secreto”, o que o fazia ser

chamado de “língua mística”: “por fora são simples e sem decoração, mas têm significados profundamente embasados na verdade, e também a mais elevada realização” (*ibidem*). A poesia de Hafez, portanto, apesar de se valer de palavras cotidianas e aparentemente sem grande mistério, encerra em si (por sua força de significação e pela combinação de citações do Corão em vários gazéis como introdução ou “chave de ouro”) uma grande profundidade. Adotando a “técnica de interpolação” que nosso “pai rococó” Odorico Mendes utilizou para vazar a *Ilíada* aproveitando versos de autores brasileiros, quando estes exprimiam com arte o que o verso homérico dizia, chamei esse poema de “Claro enigma”, numa referência ao livro homônimo de Carlos Drummond de Andrade, marcado por um lirismo que, se não se entrega ao modo fácil de poetar, não se pretende hermético – mas misterioso e convidativo. Como foi convidativa a “Máquina do mundo”, que no poema homônimo desse livro é pouco prezada pelo poeta, como se a decifração de todos os segredos do mundo pudesse estragar toda a magia (ou a mística) da poesia.

Offenbar Geheimniss

Sie haben dich, heiliger Hafis,
Die mystische Zunge genannt,
Und haben, die Wortgelehrten,
Den Wert des Worts nichts erkannt.

Mystisch heißest du ihnen,
Weil sie Närrisches bei dir denken,
Und ihren unlautern Wein
In deinem Namen verschenken.

Du aber bist mystisch rein,
Weil sie dich nicht verstehn,
Der du, ohne fromm zu sein, selig bist!
Das wollen sie dir nicht zugestehn.

(DKV, p. 32-3)

Claro enigma

A ti eles, santo Hafêz,
De mística língua chamaram,
E eles, sábios na palavra,
O valor da palavra erraram.

Místico eras pra eles,
Pois pensam asneira de ti,
E o vinho impuro deles
Despejam em nome de ti.

Mas tu és puro místico,
Pois a ti não te entendem,
Tu, que sem ser beato, és bento!
Por isso te repreendem.

O poema “Wink” “acena” e estabelece um jogo poético com o poema precedente, ao abordar, num gesto tolerante à ambiguidade, o fato de a palavra não proporcionar uma relação “perfeita” com o significado, mas apenas apontar para ele, convidando o leitor (ou o ouvinte) a abrir sua curiosidade e se aprofundar. A palavra, no poema, se relaciona com o leque por não mostrar exatamente tudo aquilo que promete mas transparecer – pelos olhos – o que de mais belo ela tem. Segundo a fortuna crítica, o poema se relaciona com ideias expostas na *Doutrina das cores* que tratam do caráter mediado da visão. Nessa obra, Goethe verte “em rimas alemãs” as “palavras de um velho místico [Plotino]”, acerca do “relâmpago” (“*Blitz*”) que, apesar do leque ocultador, atinge em cheio o olho do leitor:

Wär' nicht das Auge sonnenhaft,
 Wie könnten wir das Licht erblicken?
 Lebt' nicht in uns des Gottes eigne Kraft,
 Wie könnt' uns Göttliches entzücken?
 (citado por Birus em DKV, p. 1022)

Se o olho solar não fosse,
 Como a luz iríamos vislumbrar?
 Se em nós a força de Deus não fosse,
 Como o divino iria nos encantar?

*

Wink

Und doch haben sie Recht die ich schelte;
 Denn daß ein Wort nicht einfach gelte
 Das müßte sich wohl von selbst verstehn.
 Das Wort ist ein Fächer! Zwischen den Stäben
 Blicken ein Paar schöne Augen hervor,
 Der Fächer ist nur ein lieblicher Flor,
 Er verdeckt mir zwar das Gesicht;
 Aber das Mädchen verbirgt er nicht,
 Weil das schönste was sie besitzt
 Das Auge, mir in's Auge blitzt!

(DKV, p. 33)

Aceno

Mas têm razão os que censuro:
 Pois é claro que a palavra
 Não tem só um sentido puro.
 Pelas hastes do leque – a palavra! –
 Um belo par de olhos espreita.
 O leque é só um buquê doce,
 Que de fato oculta a face,
 Mas a moça não se esgueira,
 Pois o mais belo que ela tem,
 O olho, no olho me relampeia.

CAPÍTULO 3. QUESTÕES DE TRADUÇÃO NO WEST-ÖSTLICHER DIVAN

Como espero ter ficado claro até aqui, esta tese procura, por um lado, explorar a presença da tradução no *West-östlicher Divan* e, por outro, utilizar a tradução como paradigma de investigação de elementos, como: recepção da poesia persa, leitura do pensamento goetheano sobre tradução, modos de tradução correntes, a força de uma figura como Goethe na aproximação à poesia estrangeira, entre outras. Em outras palavras, usar a tradução como metodologia de estudo permite explorar o projeto poético da obra analisada em moldes parecidos com os de um *projeto de tradução*. O título deste capítulo parece redundante, e poderia se aplicar ao trabalho como um todo. Prefiro, antes, pensar que este capítulo representa em microcosmo o que a tese toda faz, num modo semelhante ao fractal, que na pequena escala reproduz a escala maior.

Este capítulo objetiva tratar de dois temas: primeiramente, explicitar as *modalidades de tradução* presentes no *Divan*, em vários níveis e complexidades; em segundo lugar, explorar o que chamo de *caráter duplo* do *Divan*, que se justifica na conciliação de extremos (oriental e ocidental, jovem e velho, bem como domesticação e estrangeirização no ato de traduzir) que tem como objetivo encontrar um caminho do meio para a aproximação ao autor estrangeiro.

Traduzir o *West-östlicher Divan* representa uma oportunidade singular para levantarmos questões gerais de tradução, para além das questões práticas verso a verso, mas de modo nenhum sem levá-las em consideração. Isso se deve à presença marcante da tradução nessa obra, em vários níveis e intensidades, para além da reflexão explícita feita por Goethe no capítulo “Traduções” das “Notas”. Apesar de já existir tanto no imaginário de muitos leitores quanto no paideuma de muitos escritores e no horizonte de referência de estudiosos brasileiros, o *West-östlicher Divan* ainda é um livro rodeado de certa aura de mistério e incompreensão que cabe aqui problematizar.

3.1 Escolha da edição base para a tradução

São muitas as edições do *Divan* disponíveis. A maioria das edições em alemão compreende a obra na sua totalidade (poemas e prosa), com mais ou menos comentários de um editor e, eventualmente, um glossário dos termos mais ou menos obscuros (sobretudo palavras do persa e do árabe). Para realizar este trabalho de tradução – de “primeira tradução” do *Divan* ao português – não bastaria apenas uma edição com “apenas” os poemas e a prosa. Como já mencionado anteriormente, qualquer tradução (em específico também esta tradução) deve se confrontar com o que já se conhece da obra a se traduzir, com o campo de estudos que se formou em torno dessa obra e – talvez o mais importante – assumir uma posição frente a esse *corpus*.

A edição tomada como base para esta tradução é a organizada por Hendrik Birus (revisão da edição organizada por Erich Trunz) e publicada pela editora Deutscher Klassiker Verlag em 2 volumes (GOETHE, 2010). Nessa edição encontram-se as duas primeiras edições do *Divan* (1819 e 1827), bem como diversos fragmentos de poemas, estágios intermediários da composição, trechos do espólio e poemas do *Divan* editados em outras obras. Enquanto o primeiro volume apresenta o *Divan*, figuras e um comentário sobre a gênese, a recepção e a fixação do texto da edição – o segundo volume se concentra no comentário minucioso (em muitos casos, verso a verso, linha a linha) do *Divan* como um todo, além de uma lista de referências sobre a obra e as diferentes edições do *Divan*.

Outras edições a que tive acesso foram: duas edições de estudo [*Studienausgaben*] da editora Reclam (GOETHE 1999; 2008, sendo a última uma antologia da obra poética geral de Goethe), que contém comentários, ilustrações e trechos do espólio; a edição da Insel Verlag (GOETHE, 2012), comentada por Hans-J. Weitz e acompanhada de ensaios sobre o *Divan* de Hugo von Hoffmannsthal, Oskar Loerke e Karl Krolow; a edição fac-similar organizada por Katharina Mommsen (GOETHE, 1996); o volume 2 da edição de obras completas da Aufbau Verlag (GOETHE, 1981).

A edição da Deutscher Klassiker Verlag oferece um comentário filológico bastante detalhado, e tem uma instrutiva tabela cronológica da gênese textual do *Divan*. O comentário verso a verso é tão extenso que compreende um volume à parte com quase mil páginas. Essa edição se alinha à tradição filológica do século XX, ainda que procure se afastar de uma tendência exclusivamente biografizante para a exegese dos textos. A minúcia dos comentários foi de grande ajuda tanto para a concepção deste projeto de

tradução quanto para a realização do mesmo, pois permitiu enxergar a rede de relações interna à obra e também externa, a partir das fontes consultadas por Goethe e da recepção contemporânea.

É compreensível o ímpeto filológico de Birus tendo em vista a profundidade das relações que cada poema, cada verso, cada termo estrangeiro no *Divan* de Goethe instauram com temas desconhecidos ao leitor atual, e também tendo em vista a enorme quantidade de trabalhos que já se debruçaram sobre o *Divan* ao longo destes quase dois séculos de publicação. É com esse volume de conhecimento em mente que o comentador traça o ideal para sua edição que, se realizado, contribuiria ainda mais para encerrar o *Divan* em seu círculo fechado de leitores:

Tendo em vista essa situação de comentários, a forma mais apropriada de apresentação seria aquela que os filólogos dos séculos XVII e XVIII levaram à perfeição: a '*editio cum selectis novisque commentariis*', na qual o texto é circundado por um rosário de comentários. O editor permite que o primeiro comentador tenha a palavra sobre um trecho questionável, complementa-o e contrapõe-se a ele por meio de citações de comentários posteriores, frequentemente – mas de maneira alguma sempre – ele tem, para além desse arranjo, ainda algo importante ou mesmo conclusivo para contribuir. Mas para isso ele precisaria das grandes páginas dos fólhos e a tipografia diferenciada daquele tempo (BIRUS *in* DKV, p. 762).¹⁸⁹

E também seria necessário um espaço imenso de armazenamento, seja em papel, seja em meio eletrônico. Pois as leituras, traduções e estudos sobre o *Divan* (e sobre qualquer obra) são muitas, e só tendem a aumentar com o passar do tempo. De fato uma edição comentada de crescimento indeterminado – como imagino que seria um horizonte ideal da edição de Birus – tem a vantagem de manter a obra longe de uma única interpretação fechada, e abrir espaço para a multiplicidade de estudos e comentários que se escrevem ano após ano (ainda que, na forma de edição praticada por Birus, o editor tenha poder de escolher os estudos de relevância para aduzir e, necessariamente, excluir aqueles que não considerar relevantes ou aos quais não tiver acesso). Por outro lado, uma tal edição corre o risco de perpetuar o enclausuramento do *Divan* no nicho acadêmico da “divanística”.

¹⁸⁹ *Angesichts dieser Kommentierungssituation wäre eine Darstellungsform die angemessenste gewesen, wie sie die Philologen des 17. und 18. Jahrhunderts zur Perfektion gebracht hatten: die >editio cum selectis novisque commentariis<, bei der der Text von einem Kranz von Kommentaren umgeben ist. Der Editor läßt jeweils den Erstkommentator zur fraglichen Stelle zu Wort kommen, ergänzt und konterkariert ihn durch Zitate aus späteren kommentaren, oft – aber keineswegs immer – hat er über dieses Arrangement hinaus selbst noch etwas Wichtiges, womöglich gar Anschließendes beizutragen. Doch dazu brauchte es die große Seiten von Folianten und die differenzierte Typographie jener Zeit.*

A edição organizada por Michael Knaupp, de valor acessível, faz referência à edição organizada por Birus e por outras edições do passado, mas abre mão – devido à exiguidade de espaço determinada pelo formato de livro de bolso, proposta da editora Reclam – de um comentário extenso no estilo da edição DKV. Mesmo assim, seus comentários são de grande valia para o estudante e o leitor interessado. Como opção de economia de espaço, apresenta as duas edições (de 1819 e 1827) superpostas, e indica com um asterisco (*) os poemas que foram acrescentados no *Neuer Divan*. As “Notas” são apresentadas em sua integralidade, apesar de não serem analisadas na seção de comentários. Um extenso glossário de termos estrangeiros e referências literárias e da época, juntamente com uma lista de obras de referência, fecham a edição.

A edição de H.-J. Weitz também prima pela manuseabilidade, mas sem abrir mão de um comentário. O espaço ainda mais reduzido, porém, limitou os comentários dos poemas a esclarecimentos vocabulares de termos estrangeiros (p. ex. o nome *Chiser*, *Quíser*, no poema “Hégira”, que se refere ao lendário guardião da fonte da juventude) e a informações sobre a data de composição/fixação definitiva dos poemas e dos capítulos da prosa. Esta edição reproduz a edição de 1827, contudo sem indicar isso em lugar algum. Quanto ao texto do *Divan*, esta edição o adapta à ortografia corrente do ano de publicação (2012). Ao final do volume, constam três ensaios sobre o *Divan*: “Goethes ‘West-oestlicher Divan’” [“O ‘West-östlicher Divan’ de Goethe”], de Hugo von Hofmannsthal (2012, p. 359-363), em que o autor comenta o que considera serem os 10 poemas mais representativos do *Divan*; “Der Goethe des ‘West-östlichen Divans’” [“O Goethe do ‘Divã ocidento-oriental’”] de Oskar Loerke (2012, p. 364-378), em que o autor expõe o olhar de Goethe para o Oriente e a variedade de materiais de que se valeu o poeta de Weimar; e, por fim, “Die Leichtigkeit des ‘Divan’” [“A leveza do ‘Divan’”], de Karl Krolow (2012, p. 379-386), em que o autor valoriza a “leveza do *Divan*” identificada por Heine em *Die romantische Schule*, e comenta:

à ‘sorte’ deste livro da lírica tardia de Goethe faz parte o fato de que a leveza não se desfaz em uma fuga por meio de possibilidades de expressão artística e não se esconde atrás da espantosa variabilidade e da amplitude de variações. (KROLOW, 2012, p. 379).

A edição da Reclam de poemas de Goethe, organizada por Bernd Witte (GOETHE, 2008), não contém as “Notas” (pois a proposta da edição é de reunir apenas poemas, cf. seção “Zu dieser Ausgabe” à p. 483), e opta por apresentar o *Divan* segundo a edição de 1819 (também conforme a proposta da antologia: “Os textos são reproduzidos

na forma da sua primeira publicação, ou seja, na forma em que se tornaram acessíveis ao público literário pela primeira vez” (*ibidem*).

3.2 A tradução do título¹⁹⁰

Nesta seção trato da questão da tradução do título *West-östlicher Divan*, levando em conta sobretudo a relação do título com o caráter ao mesmo tempo duplo e uno da obra, e a relação já existente do *Divan* com o horizonte de recepção em tradução. Esta é a primeira tradução do *West-östlicher Divan* para o português, e isso deveria gerar uma expectativa de inauguração, de suprimento de uma lacuna. Contudo, como lembra Mauricio Cardozo, “quando a tradução chega, não cria nada do zero, no vácuo; inscreve-se já nessa ampla rede de relações, numa rede instantânea e sempre em construção” (CARDOZO, 2011, p. 431). Considerando então que esta obra ainda não foi traduzida para português, essa “ampla rede de relações” inclui, numa primeira instância, o título da obra.

No que diz respeito ao título do *Divan* utilizado em trabalhos no Brasil, não há concordância, mas uma certa tendência. Otto-Maria Carpeaux, ao se referir brevemente às “experiências eróticas do sexagenário e até do septuagenário [Goethe]”, chama o *Divan* de “*Divã Oriental-Occidental*” (CARPEAUX, 2013, p. 79), invertendo Oriente e Ocidente, assim como Rubens Enderle (2010) em sua seleção de poemas. Izabella Kestler (2010; 2012, p. 107), em trabalhos que tratam do conceito de *Weltliteratur*/literatura universal, utiliza o título original em alemão e sugere a tradução “*Divã ocidento-oriental*”, repetindo o sufixo “-al” nos dois componentes do adjetivo. Nas traduções para o português de escritos de Walter Benjamin, há variação entre *Divã Oriental-Occidental*, *Divã ocidento-oriental* e *Divã do Ocidente e do Oriente*.¹⁹¹

¹⁹⁰ Uma análise preliminar dos problemas envolvidos na tradução do título e de alguns poemas do *Divan* foi publicada em MARTINESCHEN (2014a).

¹⁹¹ No volume *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe* (BENJAMIN, 2009), tanto no ensaio sobre *As afinidades eletivas* quanto no verbete enciclopédico sobre o poeta, os tradutores optaram consistentemente por *Divã do Ocidente e do Oriente* nos dois ensaios. Nas traduções publicadas do ensaio “*Die Aufgabe des Übersetzers*”, há três versões: *Divã Oriental-Occidental* (Susana Kampff Lages), *Divã ocidento-oriental* (João Barrento) ou apenas “*Divan*” (Fernando Camacho e Karlheinz Barck) (a primeira tradutora em BRANCO, 2008 e BENJAMIN, 2010, p. 202-231, os demais apenas na primeira obra).

As traduções para outras línguas e às quais tive acesso mostram também tendências diferentes na tradução do título. Das traduções para o inglês, em três delas os tradutores se valeram do parentesco germânico entre os idiomas e traduziram o título como *West-easterly Divan* (Weiss) ou *West-eastern Divan* (Boyesen e Dowden). Um dos tradutores mais recentes (Bidney) optou por remover o sufixo e intitulou a obra *West-east Divan*, algo como “*Divã oeste-leste*”, algo paratático e conciso. Henri Lichtenberger, tradutor da versão francesa, optou por *Divan occidental-oriental* (na primeira edição de 1950) e depois apenas por *Le Divan* (na edição de 1984). O tradutor para o castelhano, Rafael Assens, optou por *Divan de Occidente y Oriente*, e os tradutores da edição italiana (GOETHE 1990) optaram por *Divano occidentale-orientale*.

3.2.1 Divan

Buenas. Vá entrando e se abanque, índio velho.
O analista de Bagé

A tradução da palavra *Divan* é de simplicidade enganosa. O dicionário Houaiss (2009, p. 701) atribui à palavra “divã” (importada ao português pela via da língua turca) oito acepções, cinco das quais derivadas da “sala onde se reunia o conselho de Estado na Turquia otomana” e do móvel utilizado ali. Devido a Freud ter utilizado o “sofá sem braço e sem encosto” (sexta acepção) como o local de posicionamento dos pacientes submetidos à sua *talking cure* (a psicanálise), derivou-se para “divã” o sentido de “consultório do psicanalista, onde existe um divã (‘sofá’), ou sessão de psicanálise”.¹⁹²

A última acepção, sob a rubrica “literatura”, considera “divã”, “no mundo muçulmano, coletânea de obras literárias (de um ou de vários autores)”. O “mundo muçulmano” aqui entende-se como a tradição poética em língua árabe, persa e turca, nas quais a obra de um poeta é reunida em um único volume, ampliado e reeditado até a morte do escritor. Em geral, um divã organiza os poemas segundo ordem alfabética de

¹⁹² Neste trabalho não adentrarei em discussões psicanalíticas a partir da palavra “divã”. Uma análise do *Divan* como “Local poético de transposições de fronteiras psico-culturais” pode ser lida no artigo de Inge Wild (2000). A autora explora aspectos de psicologia e interculturalidade no *Divan*, sobretudo nas diferentes possibilidades de projeção abertas pela via poética ao poeta idoso numa sociedade bastante repressiva, e ressalta aspectos interculturais da obra de Goethe – tema do volume em que foi publicado o trabalho: *Nordsüdlicher Divan. Goethe in interkultureller Perspektive [Divã nortessul. Goethe em perspectiva intercultural]* (GUTJAHR, 2000).

rima, mas também pode-se agrupar os poemas segundo alguma temática. É dessa estrutura que Goethe se apropria para o seu *West-östlicher Divan*, realizando uma ação de tradução ao criar no espaço de língua alemã uma referência para o termo *Divan* que ultrapassasse o espaço restrito dos orientalistas e aficionados por literatura do Oriente.

O termo “divã” é, portanto, a escolha imediata para se traduzir *Divan*. Esta tradução do *Divan* de Goethe objetiva, com a escolha do termo “divã” (e não “coletânea”, “antologia” ou “ciclo”), contribuir para cobrir esta lacuna teórica na ciência literária brasileira, ao oferecer um exemplo do que seja um divã no sentido literário do termo, para além da acepção psicanalítica do termo (e da sua penetração no discurso humorístico¹⁹³ e jornalístico) e de outras associações.

3.2.2 “*West-östlich*”: viagem e paralelismo

Todo meu gozo é só mania,
Que é mais doce a melancolia.

Robert Burton, *A anatomia da melancolia*¹⁹⁴

A tradução do *Divan*, para além de disponibilizar a obra aos leitores não falantes de alemão, abre espaço para reflexões tradutórias de vários níveis. Publicar o *Divan* em tradução implica confrontar-se com a imagem que já se construiu a respeito dessa obra no espaço linguístico para o qual se destina. E no espaço de língua portuguesa esse momento apresenta uma oportunidade de ouro para se pensar o estatuto tanto do poeta quanto da obra.

West-östlicher Divan não foi o primeiro título dado por Goethe para a sua “coletânea de poemas mais ampla e cíclica” (SAFRANSKI, 2010, p. 457). No início de 1814, após serem compostos os primeiros poemas, Goethe anota o título “*Gedichte an Hafis*” [“Poemas a Hafez”]; em meados de dezembro do mesmo ano, após a coletânea ter crescido em quantidade e variedade, ela ganha o nome de “*Deutscher Divan*” [“Divã alemão”], até que, no último dia de 1814, anota nos seus *Tag- und Jahreshefte* para este

¹⁹³ À guisa de exemplo, lembremos do *Analista de Bagé* de Luis Fernando Verissimo, que submete seus pacientes a um divã e a uma psicologia nada convencionais.

¹⁹⁴ BURTON, Robert. *A anatomia da melancolia*. Tradução de Guilherme Gontijo Flores, prefácio de Manoel Tosta Berlinck. 4 volumes. Curitiba: Editora da UFPR, 2011

ano, que “... o *west-östlicher Divan* tinha sido fundado”(apud DKV, p. 773).¹⁹⁵ O título da obra ainda passaria por modificações,¹⁹⁶ mas *West-östlicher Divan* se fixaria, como se depreende tanto das anotações de diário de Goethe quanto do anúncio feito na revista *Morgenblatt für gebildete Stände* de 24 de fevereiro de 1816, publicada pelo seu editor Cotta. Nesse anúncio o *Divan* é anunciado com o título complementar “*West-oestlicher Divan oder Versammlung deutscher Gedichte in stetem Bezug auf den Orient*” [“*West-oestlicher Divan ou Coletânea de poemas alemães em relação estreita com o Oriente*”].

Nesse anúncio, também, lê-se nas suas primeiras linhas algo que terá eco na “Introdução” das “Notas” e que dá o tom da coletânea: “O poeta se considera um *viajante*. Já chegou ao Oriente” (DKV, p. 549, grifo meu).¹⁹⁷ Assim como os grandes viajantes do passado (como Marco Polo) percorreram países desconhecidos e, por seus relatos, apresentaram o “Oriente” ao “Ocidente”, da mesma forma o poeta do *Divan* pretende apresentar o relato da sua viagem oriental – neste caso, uma viagem poética. Pois Goethe, até onde se sabe, jamais deixou a Europa (o local mais distante que esteve de Weimar foi a Itália), e conhece o “Oriente” pela via dos livros.

Anne Bohnenkamp-Renken (2003) caracteriza o *Divan* como “A viagem poética de Goethe” em seu artigo homônimo (“*Goethes poetische Morgenlandfahrt*”), e explica que essa “poeticidade” tem pelo menos dois sentidos: “uma viagem até a poesia do Oriente e uma viagem com os meios da poesia: da fantasia e da criação literária” (BOHNENKAMP-RENKEN, 2004, p. 1). A autora lembra também que ambas as partes do *Divan* (a coletânea de poemas e a parte em prosa) começam com um convite para a viagem, tanto no poema “Hégira” quanto no poema que abre as “Notas”, “*Wer das Dichten will verstehen*”.

O *topos* da viagem é, portanto, a marca principal do *Divan*. A viagem produz um deslocamento, tanto no sentido espacial (sair de um lugar para ir a outro) quanto num sentido mais metafórico, mas que também pode significar “sair de um lugar para ir a outro”. O poeta do *Divan* parte do Ocidente (“*West*”) em direção ao Oriente (“*Ost*”) – ou a *algum* Oriente. Este é o primeiro sentido que o adjetivo “*west-östlich*” pode adquirir, o de

¹⁹⁵ ... *der west-östliche Divan ward gegründet*.

¹⁹⁶ Em carta não enviada ao seu editor Cotta, Goethe chama a obra de “*Versammlung deutscher Gedichte, mit stetem Bezug auf den Divan des persischen Sängers Mahomed Schemseddin Hafis*” [“*Coleção de poemas alemães, em relação estreita com o Divã do bardo persa Muhammad Samsud-din Hafēz*”].

¹⁹⁷ *Der Dichter betrachtet sich als einen Reisenden. Schon ist er im Orient angelangt*.

deslocamento, de saída de um lugar conhecido (e confortável) em direção a algum novo lugar (não necessariamente desconhecido nem tampouco confortável).

Outro sentido que a viagem pode ter é o de proporcionar ao viajante a possibilidade de relativizar, equalizar o peso e a importância que podem ter tanto sua terra natal (ou seu local de partida) quanto seu destino. São muito conhecidas as palavras alemãs *Wanderlust* [vontade de caminhar] e *Fernweh* [saudades do desconhecido], “tipicamente alemãs”, vontades irresistíveis de partir sempre em viagem – mas sempre com o lar, o *Heim*, em vista como ponto de retorno. Tanto o lar quanto o desconhecido têm seu valor, e o sentimento de “saudades” (*Heimweh*, “saudades de casa”, ou *Fernweh*) por um ou por outro se apresenta sempre que se está no local oposto. O lar nunca é tão aconchegante quanto quando estamos longe dele;¹⁹⁸ inversamente, o estrangeiro pode ser atrativo quando estamos frente a ele, e ele nos faz enxergar a nós mesmos, como um espelho. Caseiro e estrangeiro, conhecido e desconhecido, perto e longe ganham curiosamente uma importância semelhante, pois são sempre algo que não se tem, em que não se está, no momento; ambos são fonte de saudades, de melancolia.

No *Divan*, Oriente e Ocidente têm peso parecido. Estão em posições parecidas, correm como que em paralelo no decorrer da história. Assim, o adjetivo “west-östlich” permite ler também a ideia de paralelismo entre Ocidente e Oriente. Esse paralelismo se apresenta em vários âmbitos – científico, cultural, religioso –, como na primeira estrofe do poema “Talismãs” (claramente de cariz religioso-ecumênico) deste mesmo livro:

Gottes ist der Orient!	É de Deus o Oriente!
Gottes ist der Occident!	É de Deus o Ocidente!
Nord- und südliches Gelände	Norte e sul, todo torrão,
Ruht im Frieden seiner Hände.	Jaz na paz da Sua mão.
(DKV, p. 15)	

Seria impensável para Goethe, em sua época, um neologismo que misturasse “*westlich*” e “*östlich*” para ressaltar esse paralelismo – algo como “*wöstlich*” fugiria a todo o trabalho com a linguagem característico do poeta de Weimar; além disso, poderia evocar

¹⁹⁸ Que o digam os pequenos hobbits na trilogia d’*O Senhor dos anéis*, de Tolkien, um belo elogio à viagem e ao desapego do conforto do “mesmo” e do “conhecido”. Não à toa, o livro que o personagem Bilbo Bolseiro escreve para narrar suas aventuras (um livro dentro de outro livro!) tem por subtítulo “*There and back again*”, “Lá e aqui novamente”. Ao fim da extenuante viagem, o antes acomodado hobbit de fato retorna a casa, mas já não é mais o mesmo, e precisa partir novamente em viagem: o “*back*” do subtítulo, ambigualmente, significa tanto “de volta a casa” quanto “de volta à viagem”. O lar já não é mais o mesmo para o hobbit (aconchegante, porém não é mais o “mesmo”), assim como o desconhecido já não é mais o mesmo (assustador, mas não mais da “mesma” forma) e nem mesmo o próprio hobbit.

a ideia de “deserto”, na palavra alemã *Wüste*. Propor um neologismo em português na esteira de “*wöstlich*” seria desviante e pouco conectado com a constituição do *Divan*. “*West-östlich*” faz uso da morfologia tradicional alemã e, como um dos dois (*West* ou *Ost*) tem que figurar mais à esquerda, “no início”, dá-se assim de pronto o sentido de deslocamento,¹⁹⁹ enquanto que o de paralelismo decorre do caráter duplo do *Divan* – ocidental e oriental, religioso e secular, novo e antigo, jovem e idoso, poesia e prosa etc.

O composto “*west-östlich*” também se conecta a outros compostos goetheanos que, por sua vez, impuseram grandes dificuldades a seus tradutores, como o “*Ewig-weibliche*” no final do *Fausto II*. A estrofe final do “Chorus Mysticus” rendeu a Haroldo de Campos seis páginas de discussão comparativa no ensaio “Transluciferação mefistofáustica” (CAMPOS, 1981, p. 203-8), e o fulcro da discussão se concentra nesse mesmo composto. Haroldo traduz esse composto como “Eterno-Feminino”, e compara sua tradução com as opções de outros tradutores: “feminino eterno” (Ornellas), “O Feminil-Imperecível” (Klabin-Segall), “The Eternal-Feminine” (Charles E. Passage), “Eternal Womanhood” (Philip Wayne), “L'Eternel-Féminin” (Lichtenberger, Arnoux/Biemel e Garnier) e “lo eterno femenino” (Cansinos Assens).

Uma tradução do título que faça jus à obra deve respeitar tanto esse caráter duplo da obra quanto o transporte feito na “viagem” (do viajante indo ao desconhecido e retornando ao seu lar como “comerciante que dispõe suas mercadorias de maneira conveniente e procura de várias maneiras torná-las agradáveis”²⁰⁰); deve levar em conta tanto o aspecto da “viagem poética” quanto a equiparação de Oriente e Ocidente. Considerando a polissemia do título e tentando recuperar o uso que Goethe faz da composição de adjetivos do alemão, proponho o título *Divã ocidento-oriental*. Essa forma de adjetivação corresponde mais à morfologia do português do que “ocidento-oriental”: por exemplo, dizemos “sócio-político” e não “social-político”. A partir daqui, refiro-me ao *Divan* a partir dessa proposta de título, apesar de já haver anunciado, ainda que indiretamente, essa escolha (por exemplo, ao mencionar as “Notas e tratados para melhor compreensão do *Divã ocidento-oriental*”).

¹⁹⁹ Logicamente “à esquerda” só é o “início” para a escrita ocidental, feita da esquerda para a direita. Para línguas como o árabe, o persa e o hebraico (e também japonês e mandarim), porém, o sentido da escrita é o oposto.

²⁰⁰ (...) *übernimmt er die Rolle eines Handelsmanns, der seine Waaren gefällig auslegt und sie auf mancherley Weise angenehm zu machen sucht* (DKV, p. 139).

3.3 As modalidades de tradução no *Divã ocidento-oriental*

Ao longo do trabalho até aqui procurei demonstrar que a tradução esteve presente em muitas fases da gênese e da recepção do *Divã*, bem como tentei utilizar a tradução (como um modo de leitura) para apresentar efeitos, reações e relações estabelecidas por essa obra, além de apontar também para resultados da atividade tradutória de Goethe para sua própria poesia (como pudemos ver no poema “Rei dos Elfos”, anteriormente, e na tradução goetheana do *Cântico dos cânticos*). Agora, nesta seção, procuro organizar e apresentar sistematicamente as modalidades em que a tradução age dentro do *Divã ocidento-oriental*, para além do capítulo “Traduções”, que é o ponto em que Goethe tematiza explícita e racionalmente o tema da tradução.

3.3.1 Importação de elementos estruturais e formais como tradução

3.3.1.1 O divã como forma do livro de poesia

Como já apresentado, a forma de organização tradicional da poesia persa se chama “divã”, que corresponde à ideia de “coletânea” e normalmente reúne toda a obra de um determinado poeta organizada alfabeticamente pela rima. Contudo, há alguns divãs que não compreendem toda a obra do poeta, e em muitos casos o divã reúne sobretudo gazéis ou rubaiyat, como é o caso do *Diwan* de Hafez (cf. tradução de von Hammer-Purgstall) ou o *Diwan-i-Shams* de Rûmî, coletânea de gazéis em memória à “aparição” do místico andarilho Shams em sua vida.

Na época em que Goethe escreveu seu *Divã*, o único divã de que se tinha conhecimento era o *Diwan* de Hafez, ainda recém-publicado e pouco conhecido do público em geral. A forma de organização do divã ainda era bastante desconhecida na Alemanha, fora dos círculos orientalistas, assim como a forma poética do gazel. Como diz Goethe, a poesia de Hafez estava dispersa, e não exerceu sobre ele grande influência (podemos supor, também não sobre outros intelectuais), como anotou em seus *Tages und Jahreshefte* de 1815:

se antes não consegui tirar nenhum proveito dos trechos desse magnífico poeta traduzidos e publicados aqui e ali em revistas, agora eles agiram em conjunto de maneira muito mais viva sobre mim, e tive que, em contrapartida, agir de maneira produtiva, caso contrário não poderia ter resistido à poderosa aparição.” (DKV, p. 727).

Ou seja, a poesia de Hafez, apesar de já ser algo conhecida por intelectuais como Goethe e Herder, e por alguns desbravadores como Herbelot, Jones e von Hammer, ela teve pouca penetração na literatura alemã, até a tradução completa de Joseph von Hammer-Purgstall ser publicada em 1812. Essa edição, feita por um erudito orientalista, também poderia permanecer anos oculta do conhecimento do público e dos escritores, se Goethe não tivesse se deparado com ela. A “aparição” da poesia de Hafez na sua vida reavivou seu interesse por lançar-se a uma região desconhecida para ele até então, e disparou uma interação que, como descrevi no capítulo 2, alcançou grandes profundezas e amplitudes. A quantidade de fontes que Goethe consultou, de pessoas que movimentou e de poemas que escreveu em um curto espaço de tempo (a maioria dos poemas do *Divã* foi escrita entre 1814 e 1819) representam uma aceleração na produtividade do poeta sem precedentes na sua carreira.

Os poemas primeiramente foram sendo compostos sem organização em livros ou seções, e foram sendo agrupados numa pasta. Ao longo dos anos de 1814 a 1816, o título da “coleção” [*Versammlung*] de poemas avançou em direção à “estreita relação com o Oriente”, passando pelo “Divã do poeta persa Mohammed Schemsed-din Hafis”, até finalmente chegar ao definitivo e conciso “*West-östlicher Divan*”. Ao mesmo tempo em que o título se aproximava da forma final, os poemas foram sendo agrupados, primeiramente numa seção única (ordenada em 1815 no *Wiesbadener Divan*), para depois ser idealizada a estrutura de livros anunciada no início de 1816 no *Morgenblatt für gebildete Stände* do editor Cotta. Nessa publicação, Goethe já tem os “livros” definitivos escolhidos, dos quais apenas o *Livro dos amigos* [*Buch der Freunde*] acabaria sendo removido e seu conteúdo (dedicatórias e honrarias aos amigos orientalistas e colaboradores do *Divã*) transferido para as “Notas”.

A estrutura do divã persa, apesar de ter servido de inspiração, foi adotada por Goethe com adaptações. Como Goethe deliberadamente evita a monorrima, por se esforçar em apresentar ao leitor alemão a matéria estrangeira em metros e em formas conhecidas (levadas aos seus limites, é verdade), seria impossível uma organização por

ordem alfabética de rima, ou mesmo dos títulos dos poemas – já que muitos dos poemas não têm título, e o *Divã* de 1819 ainda não era objeto de pesquisa filológica para ter um índice de títulos e primeiros versos. Assim, Goethe aproveita a ideia de “livros” do *Diwan* de Hafez e cria a sua própria forma, rejuvenescendo com isso duas coisas: tanto introduz a forma do divã como maneira de organização de poesia ocidental (outros poetas viriam a adotar uma organização estrutural semelhante à do *Divan*, como Baudelaire nas suas *Flores do Mal* – ainda que, segundo tenho notícia, o *flâneur* não tenha conhecido a poesia do *Divã* de Goethe); quanto renova a própria forma de *livro de poesia*, que nessa época (final dos anos 1810) se confrontava com um novo gênero que vinha se firmando no começo do século XIX: o romance.

O romance enquanto forma dominante da literatura – ou, poderíamos dizer: *determinante* da Literatura – aos poucos conquistava seu espaço com a expansão da classe burguesa na sociedade europeia, com a agilização dos transportes (a modernização das carruagens e a chegada do trem causariam revolução tanto na agilidade dos correios quanto na demanda por leitura – viagens passaram a exigir entretenimento), com o crescente letramento, o conseqüente maior tempo dedicado à leitura silenciosa (que, de certa forma, privilegia o romance e dá menor espaço à poesia sobretudo lírica, que em geral é recitada em voz alta) e com a chegada do papel-moeda por volta de 1800 (que aboliu a troca de livros [*Tauschmarkt*] praticada pelos editores até meados do século XVIII). A literatura se tornava um produto, um item a ser comprado e vendido, ao mesmo tempo em que justamente essa condição a possibilitava. Nessa época – as primeiras décadas do século XIX – o romance estava se consagrando como gênero dominante da literatura, e podemos dizer que a ideia de “Literatura” com “L” maiúsculo se confunde com o próprio gênero do romance.²⁰¹

O que significa Goethe publicar um ciclo/coletânea de poemas numa época em que a literatura circula rapidamente, lida na privacidade do quarto ou na reclusão moderna (dentro da multidão) da viagem de trem, com base em um modelo de livro retirado da poesia oriental, na qual o livro é recitado praticamente de cor e é guardado como um tesouro nos lares ao lado do Corão (como é o caso do divã de Hafez)? Como a “viagem poética” do *Divã*, esse modelo remete a uma outra época, numa espécie de nostalgia de

²⁰¹ As informações sobre a evolução do mercado livreiro, suas causas e conseqüências retirei sobretudo do catálogo *Weltliteratur: die Lust am Übersetzen im Jahrhundert Goethes* (TGAHRT, 1983) e do artigo da pesquisadora Christine Haug sobre a casa editorial Gebauer (HAUG, 2010).

um tempo que não voltaria mais, mas para o qual se vai com prazer, em fuga da realidade maçante e desoladora.

Ou então, podemos supor, Goethe procurou traduzir – no sentido de importar – um gênero de livro que vinha perdendo prestígio (enquanto forma minimamente rentável de literatura) frente ao romance, num “esforço weltliterário” para incorporar à sua poesia elementos de um estrangeiro distante, de modo a ampliar as possibilidades de intercâmbio da literatura alemã. Lembremos que a época do *Divã* (sobretudo a do *Neuer Divan*) coincide com as reflexões de Goethe sobre *Weltliteratur*, para a qual Goethe usa termos relacionados à velocidade (“*beschleunigen*” [“acelerar”], “*anmarschierende*” [“que vem marchando”]) e ao *mercado* – sobretudo quando se refere ao papel dos alemães no palco internacional da literatura traduzida. Diz isso em famosa carta enviada a Carlyle, o tradutor da biografia de Schiller para o inglês:

Quem entende e estuda a língua alemã se encontra no *mercado* no qual todas as nações oferecem suas *mercadorias*, ele atua como intérprete enquanto se *enriquece*.

E assim todo tradutor deve ser visto como alguém que se esforça como mediador desse *comércio* intelectual geral, e faz de seu *negócio* a promoção desse intercâmbio. Pois, de tudo o que se pode dizer da insuficiência da tradução, ela é e segue sendo um dos *negócios* mais importantes e honrados no mundo em geral. (citado por BIRUS, 2004, p. 22-3, grifos meus)²⁰²

Trazer à literatura mundial uma nova forma de livro para circulação, para desse modo incrementar a oferta de mercadorias no mercado da literatura – talvez essa possa ter sido uma esperança de Goethe ao optar pela forma do *divã*: uma forma diferente de reunir sua poesia e que tivesse a chance de circular no leque cada vez *menos* amplo da literatura, tomado como estava pelo romance. No fim, essa esperança falharia, pois o *Divã* se tornou o menos conhecido dos seus livros, tornou-se um “*Kuriosum*” de estudiosos e eruditos, e não uma peça da *Weltliteratur* que poderia exemplificar esse “comércio intelectual” de que ele fala a Carlyle em 1827.

Mas teria mesmo o *Divã* *falhado* no sentido de fazer circular a mercadoria da literatura persa infiltrada na literatura alemã? Talvez não, se considerarmos a massiva

²⁰² *Wer die deutsche Sprache versteht und studiert befindet sich auf dem Markte wo alle Nationen ihre Waren anbieten, er spielt den Dolmetscher indem er sich selbst bereichert. Und so ist jeder Übersetzer anzusehen, daß er sich als Vermittler dieses allgemein geistigen Handels bemüht, und den Wechseltausch zu befördern sich zum Geschäft macht. Denn, was man auch von der Unzulänglichkeit des Übersetzens sagen mag, so ist und bleibt es doch eins der wichtigsten und würdigsten Geschäfte in dem allgemeinen Weltwesen.*

recepção proporcionada por Rückert e August von Platen (este, que compôs pelo menos dois livros de gazéis, os *Ghaselen* e *Neue Ghaselen*). A tradução da forma do divã para o alemão talvez não tenha sido bem-sucedida como tentativa de integrá-la à tradição literária alemã, mas abriu as portas para a entrada de outro elemento estrangeiro: as formas e elementos da poesia persa.

3.3.1.2 Formas e elementos poéticos árabe-persas

No capítulo 2 falei a respeito das formas e elementos poéticos típicos da poesia persa. As formas mais populares são o gazel e o ruba'i, cuja característica fundamental é o uso de dísticos marcados por uma cesura fixa, e a monorrima, que tem função organizacional do divã. Goethe de fato se inspira na poesia de Hafez para escrever sua própria poesia, mas de que maneira faz isso? Já mencionei que faz isso de maneira adaptada, ou seja, sem reproduzir ou imitar diretamente o gazel persa. Mas qual a sua forma de adaptação?

Na “Introdução” às “Notas” Goethe declara se dedicar a verter o estrangeiro na forma e na métrica caseiras, de modo a não causar estranheza ao leitor alemão. Dessa maneira, a monorrima do gazel – que perpassa em geral todos os dísticos do poema – é adotada de maneira alternada, como na terceira parte do poema “*Einladung*” do *Livro de Zuleica* (traduzido à p. 100):

Da du nun Suleika heißest
Sollt ich auch benamset seyn,
Wenn du deinen Geliebten preisest,
Hatem! das soll der Name seyn.
Nur daß man mich daran erkennet,
Keine Anmaßung soll es seyn.
Wer sich St. Georgenritter nennet
Denkt nicht gleich Sanct Georg zu seyn.
Nicht Hatem Thai, nicht der Alles Gebende
Kann ich in meiner Armuth seyn,
Hatem Zograi nicht, der reichlichst Lebende
Vor allen Dichtern, möcht ich seyn.
Aber beyde doch im Auge zu haben
Es wird nicht ganz verwerflich seyn:
Zu nehmen, zu geben des Glückes Gaben
Wird immer ein groß Vergnügen seyn.
Sich liebend an einander zu laben,
Wird Paradieses Wonne seyn.

(DKV, p. 74-5)

Este poema não tem uma rima única como o gazel persa, mas adota uma espécie de rima dominante que determina o “tom” do poema (o verbo “*seyn*”, “ser”) e que concorda com a temática: neste poema, Goethe nomeia sua *persona* (Hatem) no jogo dialógico que se desdobrará no *Livro de Zuleica*, e portanto o verbo “ser” ecoa por todos os nove dísticos, se pudermos chamá-los assim. A estrutura monorrímica do gazel é compensada por uma rima alternada nos versos ímpares. Ao ouvido ocidental, a rima única pode soar monótona e representar pouca criatividade, sobretudo se for uma rima em eco como a do poema acima (a mesma palavra se repete no final do dístico).

Se a poesia do *Divã* não transfere a forma do gazel para a tradição poética alemã, pela intenção descrita acima, ela abre as portas para uma nova importação, mais ousada, que tenha a intenção de se apropriar da forma e se aproximar do original. Essa abordagem é feita, entre outros, pelo poeta e tradutor Friedrich Rückert, cujas inspiradas e volumosas traduções Goethe não chegou a conhecer, além das *Oestliche Rosen*, obra diretamente tributária do *Divan*. Em sua obra (nas *Rosen* e nas *Kindertodtenlieder*, principalmente) e em suas traduções, Rückert “usa e abusa” das características do gazel, escrevendo poemas monorrimados e com versos de comprimento variável, contudo consistentes com uma forma “geral” (cf. a dedicatória ao *Divã* das *Oestliche Rosen* citada anteriormente). Com relação às formas e elementos poéticos orientais, a poesia do *Divã* realiza uma espécie de tradução do segundo tipo, “parodística”, que não se preocupa em se “identificar com o original”, mas sim em “apropriar-se do senso estrangeiro e rerepresentá-lo com o senso caseiro” (DKV, p. 280).

Suleikastrophe ou “estrofe de Zuleica”

Nos poemas do *Livro de Zuleica* predomina um tipo de estrofe que ficou conhecida na versificação alemã como *Suleikastrophe* ou “estrofe de Zuleica”. Esse tipo de estrofe representa, na sua forma, o diálogo encenado poeticamente entre os amantes Hatem e Zuleica, e consiste da “alternância de versos com cadência masculina e feminina” (FELSNER, HELBIGER e MANZ, 2012, p. 85), normalmente com rimas alternadas. Na cadência masculina, a última sílaba do verso é forte (verso oxítono),

enquanto na feminina a última sílaba forte do verso é a penúltima (verso paroxítono). Um exemplo de *Suleikastrophe*:

Locken, haltet mich gefangen In dem Kreisen des Gesichts! Euch geliebten braunen Schlangen Zu erwidern hab' ich nichts. (DKV, p. 23-4)	Cachos, tende-me detido Ao redondo da feição! Brunas cobras, impedido Estou de dar-lhes reação.
--	--

O termo *Suleikastrophe* é encontrado recorrentemente em manuais de versificação alemã, como o *Arbeitsbuch Lyrik* (FELSNER, HELBIGER e MANZ, 2012, p. 85) e *Deutsche Metrik* (2007, p. 91). Esse tipo de estrofe é um exemplo da inovação introduzida por Goethe na literatura alemã (dentre tantas outras), ao criar uma forma de representar uma lírica dialógica entre um homem e uma mulher a partir da tradução da tradição persa dos “pares amorosos”, que dialogam pelo meio da poesia. Esse tipo de estrofe também representa o diálogo de Goethe com o grande poeta do amor, Hafez, e portanto é um resultado direto da atividade de tradução do “Oriente” empreendida por Goethe no *Divan*. Na verdade, a *Suleikastrophe* faz mais que esse diálogo amoroso: representa o ato sexual entre macho e fêmea, que disputam entrelaçados o prazer no jogo do amor.

Essa forma de estrofe, porém, não tem equivalente na versificação portuguesa, pelo menos não com esse nome, sobretudo porque as designações “masculina” e “feminina” têm caído em desuso há algum tempo.²⁰³ Traduzir esse ritmo de verso para o português pode se configurar uma tarefa árdua, sobretudo considerando que o português é uma língua rica em palavras paroxítonas, pobre em monossílabos significativos, e o esquema de rimas (normalmente muito ricas em alemão, língua cheia de radicais monossilábicos fortes) acaba se limitando a verbos no infinitivo ou nas conjugações oxítonas, quando não se apela para “*fillers*” ou “enchedores” de rima fácil, como “enfim”, “assim”, “então” etc. No caso da quadrinha acima, para os versos agudos vali-me da rima em “-ão”, normalmente tida como uma rima pobre, enquanto no original alterna-se a palavra “*nichts*” [“nada”] com a palavra “*Gesichts*”, “rosto” no genitivo.

²⁰³ Isso se não contarmos o tratado *O sexo do verso* de Glauco MATTOSO (2010), que de maneira jocosa e consoante à sua poesia pornográfica e escatológica defende uma “suruba” de masculino e feminino na versificação portuguesa, com forte ênfase no ritmo.

Schenkenstrophe ou “estrofe da taverna”

De maneira similar à *Suleikastrophe*, remete-se ao *Divan* de Goethe a origem da *Schenkenstrophe* ou “estrofe da taverna”, por ser a estrofe predominante no *Livro da taverna*, comentado acima. A *Schenkenstrophe* consiste de quatro versos de andamento trocaico (normalmente, em alemão, octossílabos ou hexassílabos), todos com cadência feminina (em versificação portuguesa, verso grave ou paroxítono ou, na versificação de Glauco Mattoso, cadência feminina mesmo). Um exemplo de poema que se vale largamente da *Schenkenstrophe*:

Schenke	Garçom
Nennen dich den großen Dichter, Wenn dich auf dem Markte zeigest; Gerne hör´ ich wenn du singest Und ich horche wenn du schweigst.	Chamam-te grande poeta, Quando mostras-te no mercado; Gosto de ouvir quando recitas E escuto se ficas calado.
Doch ich liebe dich noch lieber, Wenn du küssest zum Erinnern; Denn die Worte gehn vorüber Und der Kuß der bleibt im Innern.	Mas te amo mais amado Quando lembro que te beijo; Pois palavra já é passado E o que fica é o teu beijo.
Reim auf Reim will was bedeuten, Besser ist es viel zu denken. Singe du den andern Leuten Und verstumme mit dem Schenken.	Rima em rima diz, sim, algo, Pensar muito é muito bom. Cante tu ao vário vulgo, E te cales com o garçom.

(DKV, p. 110)

A *Schenkenstrophe* pode ser encontrada em manuais de versificação, como o livro *Deutsche Metrik* (WAGENKNECHT, 2007, p. 91) e o *Arbeitsbuch Lyrik* (FELSNER, HELBIG e MANZ, 2012, p. 85). Ainda que descrita de maneira rápida nesses manuais, a “estrofe da taverna” é registrada como uma contribuição do *Divan* de Goethe para o repertório de formas e elementos poéticos da poesia alemã.

3.3.1.3 Títulos de poemas e vocabulário

Aqui me apoio nas considerações de Bernd Witte do seu posfácio à edição de estudos (*Studienausgabe*) de poemas (GOETHE, 2008). Já citamos aqui a manifestação

de Goethe quanto à necessidade de a literatura alemã se “renovar” por meio da “participação estrangeira” para não cair na “obscuridade pedante”. A literatura precisa de renovação de tempos em tempos, e um dos instrumentos para essa renovação é a tradução. Por vezes, essa tradução não necessariamente traz palavras, textos, formas completamente estranhos à literatura de chegada, mas pode *reapresentar*, *restaurar* palavras, textos, formas que estavam já esquecidos; ou pode reconfigurá-los de maneira que a forma estrangeira permita refletir sobre a história da forma nativa.

“Todos os poemas do *Divã* carregam em si o signo da sua origem a partir do estrangeiro, e com isso apontam para a estrutura fundamental da produtividade poética” (WITTE, 2008, p. 1134), comenta o organizador da edição já mencionada. Ou seja, os poemas do *Divã* estão profundamente calcados em uma origem estrangeira, e se (como comentei no item anterior) sua forma não é de todo estranha, a escolha vocabular nos poemas dá um sinal da origem estrangeira, das seguintes formas.

Os títulos dos livros do *Divã*, todos, têm uma parte em alemão e uma tradução em persa, todas elas terminando com a palavra persa “*nameh*”. *Moganninameh*, justaposto a *Buch des Sängers*, dá a impressão de que este primeiro “*nameh*” trate do “cantor”. Ao ler o título do segundo livro, *Hafis Nameh*, justaposto ao título alemão, *Buch Hafis*, o leitor percebe a repetição da palavra “*nameh*”, e se repetir a mesma observação para os outros 10 livros, aprenderá uma palavra do persa, “*nameh*”, e terá deduzido que ela significa “livro”, “capítulo” ou, também, “ciclo” ou “série”. Se esse procedimento parece ingênuo, essa ingenuidade é apenas aparente: Goethe não supõe que seus leitores conheçam o *Diwan* de Hafez na tradução de von Hammer-Purgstall, onde no prefácio há uma explicação do termo “*nameh*”. Além disso, as “Notas” ao *Divan* estão localizadas ao final do livro, e creio que, por mais que a leitura do paratexto textual possa preceder a leitura do texto em si, as mesmas não seriam consultadas para explicação do termo “*nameh*” numa primeira leitura do *Divã*. Ao chegar nas “Notas”, o leitor já está familiarizado com este (e outros) termos, e os comentários de Goethe, que em parte não explicam os termos estrangeiros que adotam, já não pareceriam tão incompreensíveis, por exemplo quando Goethe se refere ao *Shah-nameh* de Ferdusi. Dessa forma, o *Divã* age (também) como um pequeno glossário da língua persa, cujos verbetes são veiculados via poesia.

Witte comenta sobre os títulos de poemas que deliberadamente utilizam palavras estrangeiras ao alemão. O principal exemplo é o poema “Hégira”, em alemão “*Hegire*”, um

vocábulo derivado do francês “*hégire*”. Na época de Goethe já existia uma transcrição equivalente ao vocábulo árabe “*hijra*”: “*Hedschra*”. Contudo, Goethe opta pelo vocábulo francês, por razões que ele mesmo explica nas “Notas”:

Foi principalmente sob orientação francesa que fomos introduzidos àquelas regiões. O dicionário de Herbelot foi-nos útil como desejávamos. Agora, o erudito francês deve apropriar-se de palavras e nomes orientais e torná-los agradáveis para a pronúncia da sua nação, que por sua vez pouco a pouco se transmitiu para a acultura alemã. Assim, preferimos dizer “*Hegire*” em vez de “*Hedschra*”, por causa do som agradável e da antiga amizade (citado por WITTE, 2008, p. 1136).

Ou seja, “*Hegire*” age como um sinal indicando para o leitor que o poema sob esse título refere-se a um tema estrangeiro, e a conotação dada pelo termo francês também tem seus efeitos. Afinal, a “campanha” de conquista moderna do Oriente começou, segundo Edward Said, com a invasão napoleônica do Egito em 1798. Como pioneiros na dominação do Oriente (inclusive do Extremo Oriente, onde a França dominaria por muitos anos a antiga Indochina, que corresponde atualmente aos países Vietnã, Laos, Camboja e Tailândia), os franceses são os primeiros a “traduzir”, de maneira bélico-conquistadora, essa região para o Ocidente.

Witte cita ainda outros termos, alguns deles já citados em poemas aqui. Anglicismos e galicismos, além de fazerem referência aos conquistadores do Oriente, remetem à poesia inglesa e francesa, respectivamente, e também a outros estudiosos que contribuíram para o conhecimento da poesia oriental, como William Jones e o já citado Herbelot. Exemplos desses termos incluem “*Schawl*” para “*Schal*” [“xale”], no poema “*Hégira*”; “*Kriegesthunder*”, uma mistura da palavra alemã “*Krieg*”, “guerra” com a inglesa “*thunder*”, “trovão”, no poema “*Zwiespalt*” [“Cisão”]; o verbo “*bewhelmen*” no *Livro de Zuleica*, que podemos traduzir por “*overwhelmar*”; entre muitas outras.

Inocentes ou perigosos (por interditem a compreensão) como possam parecer esses usos vocabulares, podemos deduzir uma intenção de salientar o aspecto intercultural e polilinguístico do texto do *Divã*, e em última instância, de *qualquer* texto literário, pois a interação (dominação ou submissão a) com culturas estrangeiras alimenta as literaturas nacionais desde a noite dos tempos. Ou, como formula Witte:

Na realidade, essas palavras de forma estrangeira (...) estão no texto alemão como sinais, como sinais de que a cultura nunca é monolíngue, mas repousa sobre a transposição a partir de outras culturas. O texto do poema se apresenta,

assim, como *fenômeno de travessia* [*Schwelphenphänomen*], como o lugar no qual essa passagem se realiza.

Com isso, nos versos do *West-östlicher Divan* indica-se para fora aquilo que é inerente a toda escrita literária. Neles, Goethe persegue a ideia de que a escrita é sempre resultado de uma tradução, é sempre um processo transcritivo (WITTE, *idem*, p. 1136-7).

A escolha vocabular estrangeirizante do *Divã*, apresentada aqui de maneira ilustrativa, é um sinal da forte presença da tradução nessa obra. Se Goethe não desejou causar estranhamento demasiado com as formas poéticas que, teoricamente, feririam o ouvido alemão e obstruiriam a “boa primeira impressão deste livrinho” (como afirma nas “Notas”) – ele optou deliberadamente pela riqueza vocabular que, se considerada ininteligível, com uma consulta ao dicionário ou a uma enciclopédia em minutos se naturaliza. Sabemos que a recepção do *Divan* causou seu enclausuramento em um campo acadêmico que, com auxílio da filologia alemã e da orientalística, de fato desvendou já todas as referências a termos estrangeiros na poesia e na prosa dessa obra. Podemos, então, supor que a “proposta tradutória” vocabular de Goethe malogrou? Dito de outro modo: teria Goethe esperado demais do seu público, supondo que buscaria as referências às quais ele – um cidadão comum que consulta a biblioteca da sua cidade – teve acesso, e estaria atento às contribuições tradutórias e literárias paralelas ao *Divan*, empenhadas em intensificar a relação entre a literatura oriental e o sistema literário alemão?

Talvez não de todo. Há uma palavra que não mencionei aqui, e que Goethe escolheu deliberadamente como “rosto” da sua obra, da sua acareação com o Oriente: *Divan*. A partir da publicação da sua obra, a palavra estrangeira *Divan* entra na língua alemã definitivamente como “coletânea de poemas orientais”, e o dicionário Duden registra como exemplo de “Diwan” (a ortografia alemã atual consolidou a grafia com 'w') justamente “[Goethes] *West-östlicher Diwan*”. A partir do *Divã* de Goethe passa a existir de fato o “divã” na literatura alemã.²⁰⁴

²⁰⁴ Não podemos deixar de mencionar outros “divãs” na literatura ocidental. O *Folhas de relva* de Walt Whitman, escrito e ampliado durante toda sua vida, pode ser visto como uma espécie de divã, coligido porém pelo próprio poeta. Outro divã famoso é o *Divã do Tamarit* de Federico García Lorca, no qual o poeta espanhol escreve cássidas e gazéis publicados postumamente em 1940.

3.3.1.4 Poemas traduzidos

No *Divã* há muitos poemas que podem ser considerados “traduções *stricto sensu*”, ou seja, são transposições de textos escritos em outras línguas, em prosa ou em forma de poema. Este é o caso, por exemplo, do poema “*Der Winter und Timur*”, traduzido aqui como “O Inverno e Timur”. Nesse poema, Goethe traduz a biografia da vida do déspota mongol Tamerlão, a partir da versão latina disponibilizada por William Jones na sua obra *Poeseos Asiaticae commentarium libri sex* que, por sua vez, traduz um poema raivoso do poeta Ibn Arabshah, que não teve a mesma sorte que Hafez ao se deparar com o tirano. A transformação empreendida por Goethe toma por base o texto latino e se vale do hexâmetro (o mesmo metro utilizado por Herder para verter o *Cid*) como metro épico para verter esse assunto, que é igualmente de matéria épica. O hexâmetro é o metro *par excellence* da *Naturdichtung* (poesia natural) que é o modelo, segundo Goethe e o senso comum, da literatura ocidental e é o texto épico *par excellence*: o texto homérico. Utilizando-se do metro teoricamente (assumo eu) mais natural para tratar da matéria épica, Goethe verte um texto no qual uma força da natureza (o Inverno, personificado) toma a voz e ameaça o tirano com castigos piores do que os que este inflige em suas vítimas. O resultado é um poema poderoso, com andamento muito acentuado e até mesmo violento – a forma representando o conteúdo.

Outros poemas traduzidos encontram-se no *Livro de Hafez*, como apresentei em parte na seção 2.3.3. Neste livro, Goethe traduz (valendo-se de determinada metrificacão para dar forma, moldar o conteúdo poeticamente) duas *fatawa* (plural de *fetwa*) ou sentenças islâmicas proferidas contra o poeta Hafez devido ao fato de sua poesia fugir das restrições da lei islâmica. Goethe importa essas sentenças – intercaladas por um poema de sua autoria intitulado “O alemão agradece” [“*Der Deutsche dankt*”] – como recurso retórico de apresentação do poeta de Xiraz, para em seguida chamá-lo de “Ilimitado” (DKV, p. 31) e anunciar a “Imitação” [“*Nachbildung*”] que pretende fazer para instaurar o “Claro enigma” [“*Offenbar Geheimniss*”] dessa relação com a poesia persa. Clareza e obscuridade se alternam, num jogo que oculta enquanto revela o sentido dessa relação poética (cf. o poema “Aceno” [“*Wink*”] para esse jogo de ocultação, explorado numa metáfora metalinguística).

Estes “poemas traduzidos”, apesar de Goethe não afirmar abertamente que o sejam, exercem muitas funções no *Divan*, a primeira delas a importação de temas e imagens (cf. a próxima seção). Além disso, essa modalidade de tradução serve de “instrumento” ou de fonte de informação para a escrita de Goethe. Como no caso de “O Inverno e Timur”, Goethe traduziu em forma poética um trecho de enciclopédia que, por sua vez, reproduzia em prosa latina um poema antigo escrito em árabe por Ibn Arabshah. Como instrumento de busca por informações, aqui a tradução também age como uma espécie de “duto” pelo qual uma história tão antiga atravessa as línguas, os espaços e as épocas e se apresenta – transformada – na poesia alemã do século XIX.

Apresento aqui como exemplo o poema “O Inverno e Timur” com alguns comentários a respeito da sua tradução e da tradução que ele mesmo é, feita a partir de um verbete enciclopédico em latim que traduz um poema em árabe.

Der Winter und Timur

So umgab sie nun der Winter
Mit gewalt'gem Grimme. Streuend
Seinen Eishauch zwischen alle,
Hetz' er die verschiedenen Winde
Widerwärtig auf sie ein.
Über sie gab er Gewaltkraft
Seinen frostgespitzten Stürmen,
Stieg in Timurs Rat hernieder,
Schrie ihn drohend an und sprach so:
»Leise, langsam, Unglücksel'ger!
Wandle, du Tyrann des Unrechts;
Sollen länger noch die Herzen
Sengen, brennen deinen Flammen?
Bist du der verdammten Geister
Einer, wohl! ich bin der andre.
Du bist Greis, ich auch, erstarren
Machen wir so Land als Menschen.
Mars! du bist's! Ich bin Saturnus,
Übeltätige Gestirne,
Im Verein die schrecklichsten.
Tötest du die Seele, kältest
Du den Luftkreis; meine Lüfte
Sind noch kälter, als du sein kannst.
Quälen deine wilden Heere
Gläubige mit tausend Martern,
Wohl, in meinen Tagen soll sich,
Geb es Gott! was Schlimmres finden.
Und bei Gott, dir schenk ich nichts.
Hör es Gott, was ich dir biete!
Ja bei Gott! von Todeskälte
Nicht, o Greis, verteid'gen soll dich
Breite Kohlenglut vom Heerde,
Keine Flamme des Dezembers.«

(DKV, p. 70)

O Inverno e Timur

E envolveu-lhes o Inverno,
Numa fúria acre. Lança
Seu gelado bafo em todos,
Repulsivo os vários ventos
Atiçou p'ra cima deles.
Sobre eles fez atroz
Chuvas gélidas, agudas,
E ao conselho de Timur
Descendeu, urrou e disse:
“Leve e lento perambules,
Infeliz tirano injusto!
Quantas almas 'inda queimam
e chamuscam na tua chama?
Um espírito maldito
És decerto! e eu sou outro.
És grisalho, e eu também;
Terra e gente enrijecemos.
Tu és Marte! Eu, Saturno;
Os celestes malfeitores,
No conluio os piores.
Almas matas, e enregelas
O ar em ciclo; e meus ares
São mais frios de que te ufanas.
Martirizam tuas hordas
Brutas todos os bons crentes:
Ah, nos dias meus vai dar-se,
Haja Deus! mal bem pior.
E por Deus! Não dou-te nada,
Ouça Deus o que te deixo!
Sim, por Deus! do frio de morte,
Ó grisalho, não te ampara
Nem fogão ou ampla brasa,
Nem a chama do Dezembro.”

Este poema (escrito em dezembro de 1814) é um dos momentos em que a “tradução propriamente dita” pode ser encontrada na metade poética do *Divã*. Segundo a fortuna crítica (DKV p. 1167-1174), o poema compõe um interlúdio épico entre a poesia reflexiva (*Livro dos provérbios*) e a amorosa (*Livro de Zuleica*), compondo uma espécie de eixo gravitacional do livro como um todo.

A temática “despótica” é, como já mencionado acima, muito facilmente identificada com a expansão imperial de Napoleão Bonaparte, a quem o poeta de Weimar conheceu quando o imperador por ali passava. De fato, há um paralelismo entre as histórias do conquistador mongol Timur²⁰⁵ e a derrota de Napoleão no inverno russo, contudo essa associação tem mais um status de fato literário do que de âncora à realidade. Hendrik Birus (DKV, p. 1168) relembra que Goethe, em sua peça comemorativa do final da campanha napoleônica, *Des Epimenides Erwachen* [*Despertar de Epimênides*] (1814), havia trazido o “demônio da opressão” representado pela “fantasia de um déspota oriental”. Nessa peça, na qual Goethe – a exemplo de Ésquilo em *Os Persas* – deveria tratar do recente término do domínio napoleônico sobre a Europa, o poeta se apropria da imagem do vate cretense Epimênides para tratar de sua própria condição pessoal. Epimênides (séc. VII a.C.) havia adormecido por 57 anos e, ao despertar, tem seu dom de vaticínio ampliado pelos deuses, além de não ter envelhecido nada. Goethe se apropria dessa imagem para refletir sobre si mesmo: durante o domínio napoleônico, portou-se de maneira neutra ou mesmo favorável ao déspota corso, mas não considera que esse período (1804-1814) foi um desperdício.²⁰⁶ Dieter Lamping ainda comenta a relação que Goethe parece estabelecer entre o mito e si mesmo: “Os deuses ‘te preservaram em paz’, diz o sacerdote a Epimênides, ‘de modo que tu podes sentir de maneira pura’ (verso 863ss.). Esta, porém, é a disposição do poeta, à qual Goethe se manteve fiel durante toda sua vida” (*op. cit.*).

A apropriação da imagem de Epimênides como recurso literário de tratamento retrospectivo da própria autobiografia é um dos exemplos de apropriação neste poema. “O Inverno e Timur”, porém, tem como fundamento uma outra modalidade de apropriação:

²⁰⁵ Tamerlão ou Timur-leng (que em turcomeno significa “Timur, o coxo”) viveu entre 1336 e 1405 e foi um dos imperadores do que se seguiu à dissolução do império de Genghis Khan (1162-1227). Sua última investida conquistadora foi em 1405, quando partiu em direção à China em meio ao inverno e faleceu na cidade de Shymkent (atual Cazaquistão). Na cidade de Samarcanda (atual Uzbequistão) foi erguido um mausoléu em sua homenagem, chamado de Gur Emir.

²⁰⁶ Comentário feito por Dieter Lamping no portal *Goethezeit*, no “Schnellkurs Goethe”, na subseção “Der späte Goethe” (“O Goethe tardio”).

a tradução poetizante. Já mencionamos que a época do *Divã* correspondeu a um período de rejuvenescimento e retorno à atividade após um longo período de marasmo que se sucedeu à morte de Schiller em 1805. Podemos associar esse alento de juventude à imagem de Epimênides, que mesmo tendo dormido por quase seis décadas, desperta jovem e com seu principal dom, o de vate, restaurado e potencializado. Goethe se sente novamente inspirado; com seu dom de poeta recuperado e um ânimo de “contemplação e comunicação” (“Introdução” das “Notas”) na velhice, o poeta dirige seu olhar ao período que acabara de passar (a dominação napoleônica) e dá tratamento literário a ele. Como seu foco de atenção está voltado para o Oriente, Goethe está em contato com muitas obras que contam dessa região do globo, e no meio da reflexão sobre o período despótico recém-terminado ele encontra material para tratar literariamente dessa experiência, com uma referência cuja profundidade e alcance temporal é surpreendente.

Em uma das obras que mais consultou na composição do *Divã*, o *Poeseos Asiaticae commentarium libri sex* do orientalista britânico William Jones, Goethe encontra um verbete em latim que conta da biografia e do destino do déspota mongol.²⁰⁷ Timur havia sido um tirano impiedoso, com sede insaciável de conquista. Assim como Napoleão, Timur despertou a ira e a frustração sobretudo de quem não tinha como reagir a ele, empurrado pela força da tirania e da opressão. Um desses oprimidos foi o poeta Ahmad ibn Arabshah, nascido e morto em Damasco durante o império de Timur. Conforme resgata Katharina MOMMSEN (1989, p. 478-80), Ibn Arabshah e sua família foram expulsos de sua cidade natal, indo parar em Samarcanda, a partir de onde o jovem poeta procurou construir sua vida com base no seu conhecimento – dominava com maestria o persa, o turco e o árabe. Foi encarregado pelo sultão de Adrianópolis (atual cidade de Edirne, na Turquia) com a tradução de livros do persa e do árabe para o turco. Após a morte do sultão, voltou a Damasco, onde se dedicou ao seu talento literário. Das suas obras, a que lhe renderia reconhecimento seria sua biografia poética de Timur, escrita por “um homem a quem a tirania se tornou seu destino desde a juventude, e que nunca pôde

²⁰⁷ “*Circumibat autem illos Hyems cum ventis suis vehementibus, et sparsit inter eos flatus suos glareas dispergentes; et in eos concitavit ventos suos frigidus, ex opposito flantes; et potestatem in eos concessit gelidis suis procellis; et in ejus (Timuri) consessum descendit, et eum inclamans, allocuta est: ‘Lentè, O infauste, et leniter incede, O tyranne injuste! quousque andem hominum corda igne tuo combures? et jecinora aestu et ardore tuo inflammabis? quòd si uma es ex infernis animabus, esquidem animarum altera sum; et nos senes sumus, qui continuo occupamur in regionibus et servis subjugandis; et stellae maleficae (Mars et Saturnus) in conjunctione sunt infaustissimae. Et si animas occidis, et auras frigiditas reddis, at auras meae sint qui fideles supplicii vexent, impellant, percutiant: at in diebus meis, Dei adjutu, est id quod magis vexet et percutiat. Et per Deum, tibi nihil remitto. Cape igitur id, quod ad te attuli; et per Deum, non te defedent, O senex, à leti frigore, carbonum in foco ardor, nec in mense Decembri flamma.’*” (in DKV, p. 1170)

acertar suas contas com a tirania” (*op. cit.*, p. 480). Em sua biografia “sopra um espírito de amarga animosidade contra o seu herói homônimo” (*ibidem*).

Jones recuperou esse poema como relato poderoso a respeito do domínio de Timur, e verteu-o ao latim na sua *Poeseos*, de onde Goethe por sua vez tirou o estofado para o seu poema no *Divã*. Katharina Mommsen comenta o percurso dessa apropriação e a forma com que Goethe (re)moldou o poema segundo sua própria estética:

O Inverno e Timur é uma recriação ritmizada e em forma de balada a partir da representação poética da campanha de inverno de Timur feita por Ibn Absharah. Goethe ateve-se firmemente à fonte latina, da qual ele não apenas tomou o ritmo épico e o ápice dramático em discurso direto, mas também o seu *crescendo* constante até o fechamento. A transposição contém muitas características estilísticas no posicionamento de palavras, concentração e na escolha precisa e penetrante de palavras. Em quase nenhum outro lugar dentro do *Divã ocidentário-oriental* Goethe abriu mão, como aqui, da flexibilidade dos versos e das rimas. Justamente por isso, *O Inverno e Timur* tem uma veemência e imediatez especiais (MOMMSEN, *loc. cit.*).

A descrição formal de Mommsen é complementada por mais uma referência com a qual o poeta de Weimar se identificou. Goethe considerava Hafez seu “irmão gêmeo”, e este, assim como Ibn Arabshah, vivera no período em que Timur varreu a Ásia em chamas. Diferentemente deste último, Hafez esteve frente a frente com Timur e, devido à sua estatura de grande poeta conhecido em toda a Ásia, foi poupado da fúria do déspota e venerado por ele. Goethe passou por situação semelhante frente a Napoleão, que venerava o poeta: “O encontro de Hafez com Timur tinha semelhança com suas próprias conversas com Napoleão. Ambos poetas souberam se colocar respeitosamente ante ao usurpador. Ambos, porém, também assumiram uma posição durante as reviravoltas políticas que lhes permitiu continuarem a agir como poetas.” (MOMMSEN, *op. cit.*, p. 484). São portanto identificações em vários níveis com a situação política das duas épocas e regiões do mundo, com a posição de ambos os poetas com relação aos déspotas da vez, que proporcionaram a Goethe um tratamento literário poderoso em “O Inverno e Timur”.

As escolhas formais de Goethe não podem ser negligenciadas, considerando o peso deste poema e a história da relação de Goethe com o Oriente e a matéria épica. Conforme comenta Hendrik Birus, “Goethe transpôs a fonte latina quase literalmente em troqueus não rimados e com quatro acentos, o metro da **adaptação** do *Cid* de Herder” (DKV, p. 1172, negrito meu). Destaco aqui o termo “adaptação” devido ao peso que a mão apropriadora de Goethe tem nesta transposição “quase fiel”. A escolha métrica e

vocabular não é fortuita, e evidencia a força da influência de Herder sobre a prática tradutória e poética de Goethe, remontando à década de 1770 quando ambos trabalharam juntos em Estrasburgo.

Goethe opta pelo mesmo metro utilizado por Herder para verter um texto de conteúdo épico e histórico, e não opta pelo hexâmetro importado por Voß para a língua alemã (apesar de elogiar a tradução inovadora da *Ilíada* publicada poucos anos antes). Podemos considerar a escolha de Goethe por duas perspectivas. Em primeiro lugar, levando em conta a tipologia tríplice do capítulo “Traduções”, veremos que a tradução de Voß da *Ilíada* é classificada como pertencente ao terceiro tipo, “o mais elevado”, que, segundo Goethe tem uma recepção complicada:

Essa forma sofreu no início a maior resistência; pois o tradutor que se liga firmemente ao seu original abandona mais ou menos a originalidade da sua nação, e assim surge um terceiro ao qual o gosto da multidão deve primeiro ser construído (DKV, p. 281).²⁰⁸

Como anuncia na “Introdução” das “Notas”, Goethe “não quer que nada obstrua a primeira boa impressão do presente livrinho” (DKV, p. 138),²⁰⁹ e a escolha por um metro que ainda gozava de pouca apreciação pelo público leitor iria contra essa pretensão. Assim Goethe opta pelo troqueu, o metro utilizado majoritariamente no *Divan*, sem rimas, de modo a importar um tema estrangeiro sem revolucionar o verso alemão, e fazer referência indireta à tradução de Herder, também de matéria épica.

Em segundo lugar, podemos considerar que, como o raivoso poema de ibn Arabshah sobre Timur agiu de maneira tão profunda em Goethe, o poeta alemão teria que reagir utilizando um elemento poético que lhe fosse muito caro e de seu amplo domínio, e que estivesse em compasso com a proposta apropriadora do *Divã*. O troqueu alemão, na verdade – como menciona Birus na mesma página, ao citar o crítico Michelsen –, no caso do poema raivoso e vingativo de ibn Arabshah, obtém uma potência expressiva que reforça a ira contra o tirano. Michelsen comenta que os versos “são de uma premente plenitude de ictos [acentos]: quase todas as partes marcadas como ‘tônicas’ são ocupadas por sílabas com um acento forte na palavra (...); de fato, mesmo muitas sílabas

²⁰⁸ *Diese Art erlitt anfangs den größten Widerstand; denn der Uebersetzer der sich fest an sein Original anschließt giebt mehr oder weniger die Originalität seiner Nation auf, und so entsteht ein Drittes, wozu der Geschmack der Menge sich erst heran bilden muß.*

²⁰⁹ *Nun wünscht’ ich aber, daß nichts den ersten guten Eindruck des gegenwärtigen Büchleins hindern möge.*

que não são acentuadas no esquema métrico são acentuadas.” (DKV, *loc. cit.*) Ou seja, os versos de *O Inverno e Timur*, eivados de raiva e desejo de vingança (como o poema vingativo de Taabbata Scharran no capítulo “Árabes”), necessitam de uma entonação forte, incisiva.

Optei pelo verso de sete sílabas, com um esquema de acentuação “Xx Xx Xx Xx”, e fiz escolhas vocabulares de modo que preservassem essa “plenitude de acentos”. A ausência de rimas no texto de Goethe facilitou o trabalho de “assentamento” das ideias no metro escolhido, sem a necessidade de se recorrer a torções sintáticas muito grandes. Em alguns versos foi necessária pequena reordenação de palavras, como nos v. 4-5, “Repulsivo os vários ventos / Atiçou pra cima deles”, quando no original está “*Hetzt’ er die verschiednen Winde/ Widerwärtig auf sie ein*”, que contudo não altera a estrutura narrativa do poema. Há muito *enjambement* neste poema, e procurei reproduzi-lo nos versos em que ocorre (p. ex. v. 2, 6, 24, 27, 33).²¹⁰

3.3.2 Tradução/importação de temas e imagens

3.3.2.1 Os Barmecidas no *Divã*

Dos nomes próprios misteriosos no *Divã*, “Barmecidas” é o primeiro que aparece, justamente na quadrinha que serve de epígrafe ao *Livro do cantor*. Essa quadrinha, reproduzida abaixo, apresenta um comentário de Goethe a respeito de “vinte anos” em que viveu muito bem, apesar de não explicar que período seria esse:

<p><i>Zwanzig Jahre ließ ich gehn Und genoß was mir beschieden; Eine Reihe völlig schön Wie die Zeit der Barmekiden</i> (DKV, p. 11)</p>	<p>Vinte anos fiz fluir De uma era bem vivida; Maravilhas a fruir Qual na era Barmecida</p>
--	---

A fortuna crítica se divide quanto a que significariam esses “vinte anos”. Segundo Konrad Burdach e outros, tais vinte anos podem se referir às duas décadas entre a

²¹⁰ A tradução passou pelo crivo de uma oficina de tradução, realizada em 3-4 de novembro de 2014 na UFSC. Assim como a própria recriação de Goethe, minha tradução não tem autoria de uma única pena, mas conta com a contribuição de colegas tradutores que me auxiliaram a refinar o texto até a versão presente.

primeira viagem à Itália (1786) e o ano seguinte à morte de Schiller e o ano da Batalha das Nações em Leipzig (1806), interpretação que se firmou como padrão na “divanística”. Katharina Mommsen (1953), por outro lado, sugere que os vinte anos correspondem ao período de 1775 a 1795, quando Goethe foi ministro do duque Carl August, por quem teve grande amizade e a quem havia dedicado o *Divã*, numa versão anterior do manuscrito.

Os Barmecidas foram uma dinastia de nobres persas que foram muito influentes durante a dinastia abássida (aprox. 750-803). Durante o período em que foram vizires dos califas, o califado viveu grande prosperidade e riqueza. Se seguirmos a interpretação de Mommsen, o período em que Goethe foi ministro de Carl August foi também de grande bonança e proveito, e o poema poderia ser lido como dedicatória e agradecimento ao duque. Contudo, a referência é mais complexa do que isso. A análise de Mommsen se fundamenta em um conto das *Mil e uma noites*, no qual um faminto adentra o palácio de um rico barmecida, que lhe oferece comida e bebida invisíveis, forçando o faminto a fingir estar se saciando como um teste da sua paciência e firmeza de caráter, até que o barmecida revela seu teste e por fim oferece um banquete ao faminto. Após ser acolhido pelo barmecida, o faminto vive vinte anos como seu ministro/auxiliar, nunca mais tendo de padecer fome ou sede. O “barmecida” no caso de Goethe seria o duque Carl August, que, como no conto, testava a lealdade, a maleabilidade e a assertividade de Goethe na corte.

Inocente como pode parecer, a história das *Mil e uma noites* tem um impacto importante na recepção do *Divã*. Segundo MOMMSEN (1953, p. 296-7), as histórias de Xerazade eram leitura comum de todo estudante ou erudito (Goethe leu em tradução francesa), e Goethe pode muito bem ter assumido que seu público leitor entenderia a referência ao rico barmecida e aos vinte anos de bonança do faminto. Mommsen salienta, porém, que atualmente (seu artigo é de 1953, mas talvez seu comentário ainda se aplique aos dias de hoje) as *Mil e uma noites* talvez já não estejam mais tão presentes no imaginário dos leitores quanto na época de Goethe, e faz uma recapitulação da história. De fato, o nome “barmecida” demanda alguma pesquisa, e (na era da Internet) uma busca fornece muitas informações sobre a dinastia de nobres, mas nada sobre tais “vinte anos”.

Aqui podemos olhar para o poema de um ponto de vista tradutório. À sua maneira, Goethe recuperou a parábola do faminto e a conectou a acontecimentos de sua vida, mas de modo misterioso e com poucas referências concretas. Essa apropriação da história como que estabelece um clima ou um horizonte de leitura para o *Divã* (é o

primeiro poema do livro), e traz ao imaginário do leitor as antigas histórias de Xerazade, Sinbad, Ali Babá e Aladim. É uma epígrafe escolhida com muito cuidado que não apenas comenta ou complementa o *Livro do cantor*, mas, antes, anseia determinar o “ambiente” de leitura do *Divã*, e convidar o leitor a relembrar as histórias das *Mil e uma noites*, que provavelmente leu quando criança e que lhe faziam viajar na imaginação. Podemos imaginar que Goethe tenha desejado que essa quadrinha preparasse o ambiente de leitura do *Divã*, ao confiar no horizonte de “leituras orientais” do seu público. A recepção da obra, porém, parece indicar que essa suposta intenção de Goethe não foi realizada.

No caso brasileiro, há inúmeras traduções e adaptações das histórias de Xerazade, inclusive em desenho animado (pensemos no filme de animação *Aladim* dos estúdios Disney) e livros infantis (histórias de *Sinbad, o marujo*, por exemplo). A parábola do faminto e do rico barmecida, porém, talvez não seja de acesso tão imediato ao leitor brasileiro contemporâneo quanto era na época de publicação do *Divã*.

A parábola do faminto encontra eco na literatura brasileira por outra via, no livro *Lavoura arcaica* de Raduan Nassar (2002 [1975]). Ela é apresentada de modo intertextual exatamente no centro do romance como uma das fontes da revolta do protagonista André contra seu pai. A parábola era lida diariamente pelo patriarca da família como exemplo da maior virtude que um homem deve ter: a paciência. O faminto era o modelo de pessoa idealizado pelo pai.

Contemplando esta obra a partir de uma perspectiva tradutória, e inspirados pelo tema proposto pela quadrinha acima, podemos explorar a rede de relações entre as literaturas, num ímpeto “weltliterário” que reconhece a circulação de poesia entre os literatos transcendendo limites espaciais e temporais. Partindo da obra de Nassar, podemos ver como a parábola do faminto (a temática do pão pacientemente partilhado pelo pai) é explicitada na tradução de *Lavoura arcaica* ao alemão, feita por Berthold Zilly e publicada em 2004. O título escolhido por Zilly é *Das Brot des Patriarchen* (NASSAR, 2004), ou *O pão do patriarca*, título que – à diferença do título em português – revela a centralidade desse pão (ou do alimento “moral”) oferecido pelo pai do protagonista como origem da sua revolta, revolta essa que certamente também é sentida pelo faminto cuja paciência é testada pelo rico barmecida na narrativa das *Mil e uma noites*.

No *Divã*, a referência aos barmecidas se resolve internamente por meio do capítulo “Persas antigos” das “Notas”; já a referência às *Mil e uma noites* (e também à

circunstância biográfica) não é de todo óbvia, apesar de pressupor um horizonte de leitura. Mas seu esclarecimento seria de ajuda à recepção do *Divã*? Talvez sim, se ela inspirasse uma retomada dessa narrativa antiga,²¹¹ de modo a (re)expandir o imaginário do leitor brasileiro e dessa forma permitir um acolhimento tanto da poesia de Goethe quanto da antiga poesia árabe. Dessa forma, uma tradução pode ensejar novas traduções, novas leituras e novas obras – assim como o *Diwan* de Hafez disparou o *Divã* de Goethe, que, por sua vez, disparou uma recepção mais intensa da poesia persa em língua alemã, sobretudo a partir da figura de Friedrich Rückert.

Como procurei fazer com todos os poemas, ao traduzir optei por reproduzir o esquema silábico do original (alternância entre sete e oito sílabas, com andamento troqueu) adaptado numa redondilha maior com andamento troqueu, de maneira a espelhar a proposta de acolhimento do original: um verso “caseiro” que acolhe um elemento estrangeiro.

3.3.2.2 Talismãs e o oráculo do livro

Há muitos poemas traduzidos nos “livros de sabedoria” do *Divã*, como o *Livro dos provérbios*, o *Livro das parábolas* e o *Livro das contemplações*, extraídos sobretudo do *Diwan* de Hafez, dos *Fundgruben des Orients* e da *Geschichte der schönen Redekünste Persiens*, todas obras editadas por Joseph von Hammer-Purgstall. A Pérsia é tida como uma região onde a sabedoria ancestral do Islã – e também das religiões antigas do Zoroastrismo e do Maniqueísmo – é mantida viva por meio da poesia e dos ditos, histórias e parábolas que circulam na fala do povo. Um livro “ocidentto-oriental” tem também a intenção de trazer essa tradição de sabedoria oral para o Ocidente, e por isso Goethe se empenha nesses livros em traduzir (sempre de maneira poetizante, modeladora e instituidora de ritmo e andamento) esses textos orais para o alemão.

²¹¹ Existe uma tradução recente, publicada em 2012, feita por Mamede Mustafa Jarouche, a primeira feita diretamente do árabe, certamente num impulso recente de traduções “diretamente do original”. Esse impulso, louvável pela empreitada de aproximação com o estrangeiro, deve ser visto *cum grano salis* como salienta Cardozo (2011), pois pode ensejar uma valorização exacerbada da “tradução direta” e uma depreciação da “indireta”, como se o primeiro caso fosse necessariamente mais puro do que o segundo.

O *Livro dos provérbios*, por exemplo, apresenta problemas interessantes. Primeiramente, coloca-se o problema de se traduzir provérbios ou ditados de uma língua para outra. Como Antoine Berman comenta em *A tradução e a letra*, a tradução de provérbios é um problema complexo, pois envolve “não simplesmente traduzir 'palavra por palavra'”: “é preciso também traduzir seu ritmo, o seu comprimento (ou sua concisão), suas eventuais aliterações etc.” (BERMAN, 2012, p. 20-22). Provérbios e ditados são normalmente derivados da sabedoria popular, da religiosidade ou da poesia que se infiltrou profundamente na cultura popular, e em geral são moldados pela forma da língua falada, expressos com rimas, ritmos e formas que são coloquiais e “cabem na boca” dos falantes. Berman, na sua análise, tem consciência de todas essas dimensões (além das dimensões histórica e relacional entre as culturas/línguas em contato), e se opõe à busca obstinada por equivalentes: preconiza que, mesmo que haja algum provérbio semelhante, que se procure (no contexto em que o dito provérbio apareça na obra a traduzir) reimportá-lo para a língua de chegada, de modo a traduzir “a *estranheza* do provérbio original” (*ibidem*, grifo no original). O que Goethe faz é traduzir essa “estranheza”, ainda que não consiga reproduzir totalmente as características formais (rimas, ritmos, aliterações etc.) de provérbios persas e árabes.²¹² O que Goethe prioriza é a *ideia* do provérbio, a *lição* da parábola, a *sabedoria* da contemplação, para além de reproduzir essa estranheza como uma “curiosidade”, procurando integrá-la de alguma forma na poetologia da obra.

É o que parece se apresentar com a primeira quadrinha do *Livro dos Provérbios*, reproduzida abaixo:

Talismane werd' ich in dem Buch zerstreuen, Das bewirkt ein Gleichgewicht. Wer mit gläub'ger Nadel sticht, Überall soll gutes Wort ihn freuen.	Talismãs no livro quero diluir Pra que tudo pese o mesmo. Espete a agulha crente a esmo: Palavra boa vai sair.
---	---

(DKV, p. 62)

Essa quadrinha não traz grandes inovações ou desafios formais nem para o poeta nem para o leitor. São verbos de andamento trocaico, os versos 2 e 3 são heptassílabos comuns, enquanto o primeiro e o último têm, respectivamente, 11 e 10 sílabas poéticas. A

²¹² Afinal, nem tudo é cem por cento reprodutível numa tradução, e como Goethe não lê árabe e persa fluentemente, ele não tinha como identificar essas características formais com muita precisão. Além disso, a proposta de Goethe é acomodar o elemento estrangeiro em formas de verso tradicionais alemãs. Sinal disso é o uso consciente e seletivo que Goethe faz da monorrima, característica permanente do verso persa mas que ao ouvido ocidental da época talvez denotasse imitação servil e/ou falta de criatividade.

tradução procurou responder ao ritmo e à rima, ao andamento e ao comprimento do poema.

O que é inovador no trabalho de Goethe é a importação de duas ideias. Primeiramente, a noção de talismã, que na verdade é bastante conhecida no Ocidente, mas remete a raízes da mística e da sabedoria de civilizações antigas. O talismã é um objeto que concede algum tipo de poder ao seu portador (invencibilidade, invisibilidade, clarividência etc.), ou também serve como lembrança de um poder maior (um rosário de oração pode ser entendido como um tipo de talismã). Neste provérbio, Goethe estabelece diálogo com dois poemas do *Livro do Cantor* que abordam – e inscrevem – objetos de poder dentro do *Divã*: “*Segenspfänder*” [“Porta-sortes”] e “*Talismane*” [“Talismãs”]. O primeiro poema – que também tem uma metáfora tradutória – enumera cinco elementos que dão poderes ao portador, ou pelo menos dão a ele a sensação de tê-los:

Segenspfänder

Talisman in Karneol,
Gläub'gen bringt er Glück und Wohl;
Steht er gar auf Onyxgrunde,
Küß' ihn mit geweihtem Munde!
Alles Übel treibt er fort,
Schützt dich und schützt den Ort:
Wenn das eingegrabne Wort
Allahs Namen rein verkündet,
Dich zu Lieb' und Tat entzündet.
Und besonders werden Frauen
Sich am Talisman erbauen.

Amulette sind dergleichen
Auf Papier geschriebne Zeichen;
Doch man ist nicht im Gedränge
Wie auf edlen Steines Enge,
Und vergönnt ist frommen Seelen,
Längre Verse hier zu wählen.
Männer hängen die Papiere
Gläubig um, als Skapuliere.

Die *Inschrift* aber hat nichts hinter sich,
Sie ist sie selbst und muß dir alles sagen,
Was hinderein mit redlichem Behagen
Du gerne sagst: "Ich sag' es! Ich!"

Doch *Abraxas* bring ich selten!
Hier soll meist das Fratzenhafte,
Das ein düstrer Wahnsinn schaffte,
Für das Allerhöchste gelten.

Porta-sortes²¹³

Talismã em cornalina
traz ao crente sorte à sina;
quando em ônix lavrado,
dá-lhe um beijo consagrado!
Ele afasta a todo mal,
cobre a ti e ao teu local:
se, encravada como tal,
a palavra amar a Alá,
e ao amor te incitar.
E as mulheres, sobretudo,
tiram dele seu estudo.

Amuletos são tais quais;
mas são de papel: sinais,
sem limite de tamanho –
que na pedra é tacanho –,
e as almas pias colhem
versos longos quanto podem.
Tais papéis-penduricalhos
São pro crente escapulários.

Por trás do *escrito* nada se escondeu,
pois se sustenta por si e diz tudo,
ao que tu, em afã honesto e puro,
dizes com gosto: “Eu digo! Eu!”

Mas o *Abraxas* eu evito!
Aqui cria o grotesco
a loucura pelo avesso,
e se sagra no infinito.

²¹³ Em alemão, “*Pfand*” é um objeto que guarda o valor de outro, como recipientes de bebidas que são devolvidos quando da compra de novo líquido. São, portanto, “portadores” de algo. Na tradução italiana, este poema é traduzido como “*Portafortuna*”, que reproduz essa ideia do “*Pfand*”. Adotei solução semelhante, pois “Porta-sortes” dá a ideia de que o objeto carrega em si o poder, ou a sorte.

Sag' ich euch absurde Dinge,
Denkt, daß ich Abraxas bringe.

Se eu falar muita besteira,
trago Abraxas na algibeira.

Ein *Siegelring* ist schwer zu zeichnen,
Den höchsten Sinn im engsten Raum;
Doch weißt du hier ein Echtes anzueignen,
Gegraben steht das Wort, du denkst es kaum.

Já um *sinete* é complicado:
em pouco espaço muito é dito.
Mas se apreendes bem o que é honrado,
após gravado, mal pensas no escrito

(DKV, p. 13-14)

Com este poema, Goethe conecta cinco símbolos de poder, estabelecendo uma espécie de gradação entre eles. Do mais conciso ao mais prolixo, a ordem é: *Talismã*, *Sinete*, *Abraxas*, *Amuleto* e *Inscrito*. O talismã, para o muçulmano, é um objeto que remete a Alá, por intermédio de um dos seus 99 nomes (como o rosário muçulmano, o *masbaha*, com 99 contas representando os 99 nomes de Alá), uma oração ou uma sura do Corão. A “palavra encravada”, portanto, em geral deve ser concisa, forte e marcante.

Goethe fornece exemplos de talismãs no poema de mesmo nome que se segue quase diretamente ao poema “Porta-sortes”. Com base no texto *Ueber die Talismane der Moslimen* [Sobre os talismãs dos muçulmanos] de Joseph von Hammer-Purgstall, Goethe escreve cinco estrofes de tom proverbial que apresentam alguns desses talismãs.

Talismane

Gottes ist der Orient!
Gottes ist der Okzident!
Nord- und südliches Gelände
Ruht im Frieden seiner Hände.

Er, der einzige Gerechte,
Will für jedermann das Rechte.
Sei von seinen hundert Namen
Dieser hochgelobet! Amen.

Mich verwirren will das Irren;
Doch du weißt mich zu entwirren.
Wenn ich handle, wenn ich dichte,
Gieb du meinem Weg die Richte.

Ob ich Ird'sches denk' und sinne,
Das gereicht zu höherem Gewinne.
Mit dem Staube nicht der Geist zerstoben,
Dringet, in sich selbst gedrängt, nach oben.

Im Atemholen sind zweierlei Gnaden:
Die Luft einziehen, sich ihrer entladen:
Jenes bedrängt, dieses erfrischt;
So wunderbar ist das Leben gemischt.
Du danke Gott, wenn er dich preßt,
Und dank ihm, wenn er dich wieder entläßt.

(DKV, p. 15)

Talismãs

É de Deus o Oriente,
é de Deus o Ocidente!
Norte ou sul, todo torrão
jaz na paz da Sua mão.

Ele, o único que é Justo,
quer a todos só o justo.
De seus nomes, muitos, cem,
que louvemos este! Amém.

O Errado me confunde,
mas só tu me desconfundes.
Quando ajo ou poeta,
tu me dás caminho reto.

Quando penso no mundano,
realizo um alto plano.
A mente não dispersa pelo pó
se ergue à escuta por si só.

Existem duas graças no respirar:
sorver o ar, dele se liberar.
Um refresca, o outro oprime:
a vida é assim, mista e sublime.
Graça a Deus, se ele te aperta;
dá graça a Ele, se te liberta.

O talismã para o muçulmano é uma inscrição que se dedica exclusivamente a louvar a Alá, ao Corão ou à criação, e é memorizada e repetida durante a oração ou durante meditação diária. Muitas vezes o talismã é inscrito em um pequeno objeto que pode ser carregado no bolso, mas não tão pequeno que não possa conter um texto mais longo. Com essa analogia, Goethe pretende que seus poemas, inspirados pela pena de Hafez (“aquele que preserva o Corão”²¹⁴), tenham valor de talismãs e também sirvam para louvor de Alá, ou então para enaltecimento da poesia e do amor. De toda forma, Goethe se apropria da noção de talismã e aplica sobre seus escritos.

Retorno aqui para a primeira quadrinha do *Livro dos provérbios*. Com os poemas “Porta-sortes” e “Talismãs”, recuperei dois momentos em que Goethe resgata objetos de poder antigos, e faz uma escolha deliberada pelo *talismã*, um objeto pequeno que contém uma inscrição lapidar (trocadilho intencional) e que é guardado com esmero pelo bom crente muçulmano. Aplicando aos seus poemas, Goethe pretende que eles também sejam objetos preciosos, a serem guardados na memória dos seus leitores, e para que estejam melhor à disposição do leitor, resolve por “diluí-los” no livro, ou seja, encher o *Divã* de poemas belos e lapidares.

Essa pode ser uma boa descrição da poesia do *Divan*: lapidar. Os poemas desse livro são de grande profundidade de referências culturais, religiosas e linguísticas que têm um poder semelhante ao dos talismãs, objetos de poder que protegem ao seu portador. Espalhados pelo livro, são encontrados facilmente, bastando o leitor “espetar a agulha a esmo”.

Essa imagem (a da “agulha”) também é importação de uma tradição antiga do mundo árabe: a do *oráculo* no livro. Os muçulmanos têm a prática de tomar uma agulha e colocá-la numa página aleatória do Corão, e ler o trecho que estiver apontado pela agulha, interpretando a leitura como um sinal de bom augúrio. O Corão não é o único livro a ser adotado como oráculo: o *Diwan* de Hafez, por ser um livro muito popular e frequentemente ser o único livro além do Corão em casas mais humildes no mundo muçulmano, também é tido como um oráculo, e também se realiza a prática de “espetar uma agulha a esmo” e ler “a boa palavra” do poema que for encontrado ao acaso.

²¹⁴ *Al-Hafiz* (ال حافظ), “O Preservador”, é um dos 99 “Belos nomes de Alá” reunidos e recitados no *al-asmā ul-husnā*. O muçulmano costuma carregar uma espécie de rosário, o *masbaha*, composto de 99 ou 33 contas, com o qual pode recitar o *al-asmā ul-husnā*.

O ato de tradução na importação dessa imagem consiste no fato de que Goethe, ao “disputar” com seu “irmão gêmeo” Hafez, talvez também quisesse que seu livro se servisse de oráculo, tanto por encerrar belos poemas quanto porque o *Divã* apresenta o Oriente e a tradição islâmica transformados pela mão do poeta ocidental. Se a poesia do *Divã* contém o Oriente (pelo menos o Oriente que Goethe conseguiu abarcar com suas leituras), escolher a esmo uma página vai abrir uma porta para essa região, e as conexões entre os poemas conduzirão a leitura do todo. Como no exemplo apresentado: o ditado dos talismãs remete a dois poemas do *Livro do cantor*, cada um deles com uma abordagem do Oriente e do Islã diferentes, mas ambos incorporando a confissão do poeta pela via da poesia para a interação entre as pessoas: “*Weltpoesie als Weltversöhnung*”, como diziam também Rückert e Herder.

A poesia não se deixa calar, e a força da relação com o Islã e com a poesia de Hafez impelem Goethe a tomar da pena e a vazar essa relação na forma da poesia. Goethe confessa, enfim, no *Livro do cantor*:

Geständniss

Was ist schwer zu verbergen? Das Feuer!
Denn bey Tage verräth's der Rauch,
Bey Nacht die Flamme, das Ungeheuer.
Ferner ist schwer zu verbergen auch
Die Liebe, noch so stille gehegt,
Sie doch gar leicht aus den Augen schlägt.
Am schwersten zu bergen ist ein Gedicht,
Man stellt es untern Scheffel nicht.
Hat es der Dichter frisch gesungen,
So ist er ganz davon durchdrungen,
Hat er es zierlich nett geschrieben,
Will er die ganze Welt soll's lieben.
Er liest es jeden froh und laut,
Ob es uns quält, ob es erbaut.

(DKV, p. 16)

Confissão

O que é ruim de esconder? O fogo!
Se ao dia a fumaça o trai
À noite a chama o monstro, o ogro.
Mais difícil de esconder, ai!
O amor; guardado em cura calma,
Pula ágil para fora d'alma.
O pior mesmo é esconder um poema:
Pois cobri-lo dá o maior problema.
Se o poeta o recém-cantou,
De poesia o encharcou;
Se o poeta o escreveu com classe,
Quer que todo o mundo o abrace.
A todos lê, alegre e forte.
Azar de nós – ou será sorte?

3.3.2.3 Os pares amorosos da poesia oriental

...dein aschenes Haar, Sulamith...
Celan - *Todesfuge*

Já abordei este tema quando comentei da relação de Goethe com Marianne von Willemer, no capítulo 2. A literatura oriental – e a ocidental também! – está desde tempos imemoriais marcada por pares amorosos que, em diálogo, desenrolam o enredo das

poesias que encarnam. O poema “*Musterbilder*” [“Modelos”], que cito novamente abaixo, enumera seis pares amorosos que darão a tônica do *Livro do amor* e do *Livro de Zuleica*, onde se realiza o diálogo lírico entre Hatem e Zuleica:

Modelos

Ouve, lembra de cor
 Seis pares de amor.
 Palavra atíça, amor queimava:
 Rostam e Rodavá.
 Desconhecidos, venham cá:
 Iussuf e Zuleica.
 O amor não dá ganho ao fim:
 Ferhad e Shirin.
 Unidos, como em baila:
 Majnun e Laila.
 Velho, admirando está
 Jamil a Botainá.
 Um doce humor sem regra,
 Salomão e a negra²¹⁵!
 Se tens isto bem guardado,
 Vives a vida reforçado.

Cada par desses recuperado, como num colar de contas de vidro, Goethe resgata toda a poesia amorosa do Oriente e da Antiguidade, do Islã e do Judaísmo. O primeiro par, Rostam e Rodavá, se refere ao *Shah-nameh* ou *Livro dos reis*, o grande poema épico nacional persa escrito por Ferdusi durante 30 anos no século XI d.C. Nesse livro, narra-se em quase 60.000 versos a história da Pérsia desde a criação do mundo até a conquista árabe no século VII, e Rostam é o principal herói da narrativa. Goethe faz aqui, porém, uma confusão: Rodavá (“Rodawu” em alemão) é na verdade a mãe de Rostam, que deu à luz o herói após ter se casado com Zal, um herói da geração anterior. Apesar da referência errônea, a evocação desse par remete o leitor à época do *Shah-nameh*.²¹⁶

Iussuf e Zuleica são amantes do livro homônimo de Jami, e remetem à história de José no Egito sendo seduzido pela esposa de Potifar, um alto comandante do faraó. Ferhad e Xirin são um par amoroso que, na verdade, não realiza o seu amor. Estão presentes no “épico romântico” (DKV, p. 1029) 'Khosru e Xirin', escrito em 1180/81 pelo poeta persa Nezami, e também em uma parte do *Shah-nameh* de Ferdusi. Khosru foi o último dos imperadores sassânidas antes do domínio árabe sobre o Irã, e o épico

²¹⁵ Sulamita, a Rainha de Sabá e amante de Salomão no *Cântico dos cânticos*.

²¹⁶ No capítulo “Traduções”, Goethe anseia por uma tradução em prosa do *Schah-nameh*, que não veria por ter falecido em 1832. A primeira e única tradução desse livro para o alemão teria sido feita por Rückert, e publicada apenas em 1890 postumamente.

românico de Nezami retrata o amor de Khosru e sua amada Xirin. No *Shah-nameh*, Ferdusi descreve o amor do pedreiro Ferhad por Xirin, que se consagra quando ele não se permite viver após a morte de sua amada. É uma história dramática de amor que Goethe resgata e desenvolve em outros poemas (p. ex. “*Süßes Kind, dir Perlenreihen*” do *Livro do amor*) e nos capítulos “Antigos persas”, “História” e “Nezami” das “Notas”, numa longa cadeia de inter-referências.

Majnun e Laila são o par que faz as vezes de Khosru e Xirin na literatura árabe. Os dois são protagonistas de outro drama romântico de Nezami, *Laila e Majnun*, escrito em 1188 e que Goethe conheceu em tradução alemã. Nezami é tido como o maior escritor do épico romântico na literatura persa. Jamil e Botainá são um par semelhante a Majnun e Laila, e também aparecem no já mencionado épico de Nezami.

Na Bíblia, encontra-se talvez o mais antigo par amoroso de que se tem notícia, transmitido à posteridade pela pena de Salomão e consolidado no *Cântico dos cânticos*. Esse livro tão especial da Bíblia sempre foi objeto de muitas leituras e análises, e segundo Thomas Tillmann, “certamente em nenhum outro livro da Bíblia colocam-se tão contrários e irreconciliáveis tantos modos diferentes de interpretação como no caso do *Cântico*, que coloca desafios com sua característica singular no cânone da Escritura Sagrada” (TILLMANN, 2006, p. 187). Esse livro em geral tem duas tendências de interpretação: como poesia de amor sensual entre Salomão e Sulamita, ou como poesia que canta o amor de Deus pela humanidade. A segunda tradição exegética, surgida sobretudo depois da Reforma com o acesso a mais fontes textuais e, ao longo do século XVIII, com a racionalização do pensamento na *Aufklärung*, foi sendo pouco a pouco menos valorizada, e o estatuto de poesia popular eternizada na Bíblia pelo nome de Salomão se afirmou como a tradição predominante. Desde meados do século XVIII, uma série de tradutores, teólogos e filósofos se debruçaram sobre o texto em hebraico e propuseram novas traduções, cada uma eivada de concepções teóricas diferentes. Herder e Goethe incluíam-se entre esses tradutores, e Herder inclusive é da opinião que a poesia do *Cântico* só se preservou para a posteridade devido à autoridade de Salomão como autor:

O *Cântico* e os *Provérbios* não teriam sido preservados se o nome de Salomão não os tivesse decorado e a época posterior de coleção já não tivesse encontrado, em primeiro lugar, um amável senso místico na descrição das épocas salomônicas

vindouras! Como canções de noivas e de amor de um outro poeta elas não teriam se preservado (HERDER, v. 3, p. 434ss. *apud* REINHARDT, 2012, p. 21).²¹⁷

Ao evocar o par amoroso Salomão e Sulamita, Goethe faz uma conexão direta com o Antigo Testamento, numa referência que funda o *Divan* também na antiga tradição judaica e faz uma conexão com sua práxis tradutória da juventude quando, na década de 1770 em Estrasburgo em companhia de Herder, traduziu, entre outras coisas, o *Cântico dos cânticos* como poesia amorosa, afastando-se da exegese católica ainda vigente. O *Cântico* exerceu grande fascínio no poeta quando jovem: “O que fascinou Goethe na 'Canção de Salomão' é sua força de expressão poética, e não o seu enraizamento em um círculo cultural estrangeiro. (REINHARDT, 2012, p. 21).

Com a evocação e a discussão (em poemas e na prosa) desses seis pares amorosos, Goethe conecta o seu *Divã* com a longa tradição de “épicos românticos” repletos de amores difíceis e dramáticos, e também com a tradição bíblica (Salomão e Sulamita) e corânica (Iussuf e Zuleica).

3.3.2.5 O pó sob os pés do(a) amado(a)

A poesia de amor de Hafez, se assemelha muito à tradição trovadoresca do *minnesang* alemão, dos *troubadours* da Provença e do trovadorismo galego português, sobretudo quando trata do amor como forma de devoção à amada ou ao amado. O amor cortês, que predomina nessas tradições europeias, de modo algum é o único modo de tratar o amor que aparece na poesia de Hafez, mas se alterna, muitas vezes dentro do mesmo poema, com outras formas, como o amor de Deus pela humanidade, o amor compassivo com quem está desamparado etc. Mas dentro dessa modalidade do amor cortês, um motivo recorrente é o do pó como veículo tanto da presença da amada (o pó se transforma, assim, quase em relíquia ou talismã para o amante) ou como signo da tranquilidade e da sabedoria. Em muitos gazéis Hafez se vale dessa imagem da poeira;

²¹⁷ *Das Hohelied und die Sprüche wären nicht aufbehalten worden, wenn sie nicht der Name Salomo geziert und die spätere sammelnde Zeit nicht schon im ersten einen lieblichen mystischen Sinn, die Beschreibung künftiger Salomonischer Zeiten gefunden hätte! Als Braut- und Liebeslieder eines andern Dichters hätte man sie nicht aufbewahrt.*

cito aqui alguns versos, em tradução de Aurélio Buarque de Hollanda:

A poeira do caminho da Bem-Amada é um perfume. Traze-me essa poeira, ó Zéfiro! Apaga-me a angústia do coração (...)

Amigos, em nome da vossa lealdade eu vos suplico: trazei-me um pouco do pó pisado por ela, não aquele em que se imprimiram passos estranhos. (...)

Derrama na minha alma ressequida o misterioso bálsamo do desejo; traze-me um pouco da poeira do limiar de sua porta. (...)

Hafiz, não laves o rosto para limpá-lo da poeira que a pobreza tranqüila nele acumulou: esta poeira vale mais do que o ouro do alquimista. (...)

Se me reduces à condição de poeira, não deixes, ao menos, de projetar a tua sombra sobre este pó. (...)

Dize a este pobre, tão perturbado só de te ver, que não limpe o rosto da poeira que o cobre; a poeira do teu caminho é mais embalsamada do que as rosas. (...)

Quem nunca limpou a frente da poeira de teu umbral, ó taverna, ignorará sempre o perfume do Amor.

(HAFEZ, 1944, p. 48, 61, 66, 90, 96, 108)

Goethe se vale da temática da poeira (como metonímia da amada, como sinal do amor paciente e contemplativo do amante submisso) no *Livro do cantor*, livro em que reflexões metafísicas e metapoéticas se alternam com referências à poesia de Hafez, num jogo poético que, além de ser um jogo, também é uma forma de apresentar ao leitor as fontes – de temas, de inspirações – às quais os poemas do *Divan* se referem. Não é à toa que o poema “*Allleben*” [“Toda-vida”] se encontra neste livro, seguindo-se a poemas como “*Lied und Gebilde*” [“Poesia e forma”] (DKV, p. 21) e “*Erschaffen und beleben*” [“Formado e informado”] (DKV, p. 18), que tratam de apresentar elementos da poesia persa que estarão presentes no *Divã*, num diálogo com o poema “Elementos” (DKV, p. 17), que recupera os elementos do amor, do vinho, da guerra e do ideal estético como fundamentais para a poesia do *Divã* – seja de Goethe, seja de Hafez. O poema “*Allleben*”, como estes outros, dá continuidade ao diálogo metapoético feito até então no *Livro do cantor*, e chama outros poemas para o diálogo, entremeando o fio dessa conversa por todo o *Divã*, ou mostrando os caminhos que a “poeira do amor” se espalha por todo o livro.

Alleben

Staub ist eins der Elemente,
 Das du gar geschickt bezwingest,
 Hafis, wenn zu Liebchens Ehren
 Du ein zierlich Liedchen singest.

Denn der Staub auf ihrer Schwelle
 Ist dem Teppich vorzuziehen,
 Dessen goldgewirkte Blumen
 Mahmuds Günstlinge beknieen.

Treibt der Wind von ihrer Pforte
 Wolken Staubs behend vorüber,
 Mehr als Moschus sind die Düfte
 Und als Rosenöl dir lieber.

Staub, den hab' ich längst entbehret
 In dem stets umhüllten Norden,
 Aber in dem heißen Süden
 Ist er mir genugsam worden.

Doch schon längst, daß liebe Pforten
 Mir auf ihren Angeln schwiegen!
 Heile mich, Gewitterregen,
 Laß mich, daß es grunelt, riechen!

Wenn jetzt alle Donner rollen
 Und der ganze Himmel leuchtet,
 Wird der wilde Staub des Windes
 Nach dem Boden hingefeuchtet.

Und sogleich entspringt ein Leben,
 Schwillt ein heilig heimlich Wirken,
 Und es grunelt, und es grünet
 In den irdischen Bezirken.

(DKV, p. 23-4)

Toda-vida

Pó é um dos elementos
 Que tu moves muito hábil,
 Ó Hafez, quando à honra do amado
 Lindo canto sai-te ao lábio.

Pois o pó do umbral dela
 Afasta até o tapete,
 A cujas flores tão douradas
 Curvam os bons de Mahamede.²¹⁸

Leva o vento do portão
 Pó em nuvens graciosas,
 Mais que almíscar o preferes,
 Mais ainda que óleo de rosas.

Pó: suportei-o há muito tempo
 Lá no Norte, sempre oculto,
 Mas foi só no quente sul
 Que ganhou pra mim seu vulto.

Mas há tempo a dobradiça
 Dos portões vem me embalando!
 Salve-me, tempestade,
 Que eu cheire o verdejando!

Quando o céu se ilumina
 Com muito raio e trovão
 O agreste pó dos ventos
 É regado até o chão.

E assim surge uma vida,
 Poder sobe, oculto e santo,
 E viceja, verdejante,
 Esta terra em todo canto.

Este poema imita a forma do gazel no nível da estrofe, ao rimar apenas o segundo e o quarto versos de cada estrofe (como ocorre na poesia persa, que rima sempre o segundo verso de cada dístico), e essa escolha formal, antes de ser fortuita, tem muito significado, pois este é um poema que recupera um tema fundamental da poesia persa e a traz para a poesia alemã, dessa forma mesclando ambas e produzindo uma terceira forma, híbrida. Como pudemos observar ao longo do trabalho e com os poemas citados, o *Divã* de Goethe não é composto predominantemente por gazéis (como são os *Ghaselen* de August von Platen ou as *Kindertodtenlieder* de Rückert), mas quando Goethe opta por essa forma, essa escolha não é fortuita. Neste poema, que trata especificamente do tema da “poeira do umbral da amada” fundamental para a poesia

²¹⁸ Aqui, Mahmud de Gházni.

persa, a forma do gazel dá importância a esse tema, como que convencendo o leitor (e, até, confundindo-o) de que está lendo poesia oriental. O “pó da poesia”, digamos, é trazido pelo Zéfiro, o vento Leste, dos confins do Coração²¹⁹ persa para o coração da poesia alemã, na pena de um poeta tido como um dos maiores da língua alemã, que espera que seus poemas alcancem o “peito do seu povo” (cf. poema “Boa noite”).

A palavra “*Allleben*”, traduzida aqui como “Toda-vida”, é um neologismo goetheano, inspirado primariamente nos epítetos judaico-cristãos de Deus, que também começam com “All-”: *Allmächtige* (todo-poderoso), *Allgegenwärtige* (onipresente), etc. Na tradição islâmica, existe uma listagem de nomes de Deus, a chamada *al-asmā' al husnā*, os “Belos nomes de Deus”, espalhados no Corão, na Suna (transmissão de ensinamentos do profeta Maomé) e no Hadiz (*Hadith*, a narrativa tradicional da vida do Profeta), e que em geral são cem (noventa e nove “belos nomes” mais Alá). A maioria deles Em conexão a essa tradição de nomeação, Goethe fechou o *Livro de Zuleica* com um poema no qual – talvez de maneira algo blasfema, à moda de Hafez – faz um louvor à amada, criando dez epítetos semelhantes aos nomes do *al-asmā' al-husnā*:

<p>In tausend Formen magst du dich verstecken, Doch, Allerliebste, gleich erkenn' ich dich; Du magst mit Zauberschleiern dich bedecken, Allgegenwärt'ge, gleich erkenn' ich dich. An der Zypresse reinstem, jungem Streben, Allschöngewachsne, gleich erkenn' ich dich; In des Kanales reinem Wellenleben, Allschmeichelhafte, wohl erkenn' ich dich. Wenn steigend sich der Wasserstrahl entfaltet, Allspielende, wie froh erkenn' ich dich; Wenn Wolke sich gestaltend umgestaltet, Allmannigfalt'ge, dort erkenn' ich dich. An des geblümten Schleiers Wiesenteppich, Allbuntbesternte, schön erkenn' ich dich; Und greift umher ein tausendarm'ger Eppich, O Allumklammernde, da kenn' ich dich. Wenn am Gebirg der Morgen sich entzündet, Gleich, Allerheiternde, begrüß' ich dich; Dann über mir der Himmel rein sich ründet, Allherzerweiternde, dann atm' ich dich. Was ich mit äußerem Sinn, mit innem kenne, Du Allbelehrende, kenn' ich durch dich; Und wenn ich Allahs Namen hundert nenne, Mit jedem klingt ein Name nach für dich.</p>	<p>Em mil formas podes te esconder, Mas, Oniamada, logo reconheço a ti; Com véus mágicos vais te defender, Onipresente, logo reconheço a ti. No puro afã do jovem cipreste, Oniviciosa, logo reconheço a ti; Na pura vida ondeante do canal, Onilisonjeira, claro, reconheço a ti. Quando as águas em fluxo se desdobram Onibrincalhona, feliz reconheço a ti; Quando nuvens formando se transformam Onivariada, ali reconheço a ti. No tapete florido que vela a campina, Onicolorstrelada, belo reconheço a ti; E agarra em torno qual hectabrácica vinha, Ó, Oniacolhedora, ali conheço a ti. Quando ao monte a manhã se incendeia, Logo, Onireluzente, saúdo a ti; Depois sobre mim o céu puro se alteia, Onicordiampla, aí respiro a ti. O que sei com senso externo, interno, Tu Oniinstrutora, conheço por meio de ti; E quando os nomes de Alá, cem, externo, Em cada um ressoa um nome para ti.</p>
--	--

(DKV, p. 101-102)

²¹⁹ Refiro-me à região que antigamente recobria o Irã e muitos países em volta, mas o trocadilho aqui com o coração é claro e intencional: Goethe traz a poesia de Hafez e gostaria que ela repousasse “no peito do seu povo” (como no verso do poema “Boa noite” do *Livro do Paraíso*), alargando-lhe o coração.

Aqui Goethe brinca triplamente com a afinidade fônica entre o prefixo “All-” do alemão – que equivale ao nosso “oni-” (como em “onipotente”) –, com o artigo definido “al” do árabe²²⁰ – presente em muitos dos “belos nomes de Deus”, como *al Rahman* (O Misericordioso), *al Malik* (O Soberano), *al Muhaymin* (O Protetor)²²¹ etc. – e, finalmente, também com o nome de Deus em árabe, “Allah”. Neste poema dei-me liberdade criativa para reconstituir esses epítetos, que em alemão também formam compostos que não são tradicionais ou corriqueiros. Talvez “*Allbuntbesternte*”, que traduzi como “Onicolorstrelado” – ou seja, “o que está repleto de estrelas coloridas” –, seja o mais ousado de todos. “*Allherzerweiternde*” também é um composto bastante denso, e se remete à oração de Moisés no Corão, “Ó Senhor meu, dilata-me o peito;/ facilita-me a tarefa;/ E desata o nó de minha língua” (ALCORÃO, 20:25-27). Numa relação intertextual, o epíteto remete também a uma famosa carta a Herder, em que fala, dentre outras coisas, que quer “rezar como Moisés no Corão: 'Senhor, abre espaço no meu peito estreito!’”²²² A tradução proposta é “Onicordiamplo”, que mistura a raiz “cord-”, relativa a “coração”, com “ampliar”, um sinônimo do verbo utilizado na tradução do Corão (“dilar”). Aqui a forma do gazel também é adotada por Goethe, com cada segundo verso rimando em “dich” (rima em eco) e os demais versos rimando entre si alteradamente, num esquema “a x a x / b x b x ...”.

Procurei reproduzir essa forma sem me preocupar demais com a monotonia que ela poderia causar à leitura, tanto pelo fato de o poema de Goethe utilizar essa rima sem ter tal preocupação, quanto por esse poema lembrar uma oração, uma prece dirigida a Alá (no caso, à amada), e uma das características da oração é que ela deve ser facilmente memorizada. A rima em eco ou a monorrima são ferramentas que auxiliam a memorização, além da estrutura recorrente do verso que é rimado (que começa com a menção da característica a ser louvada, seguida de uma frase cuja fórmula básica é “reconheço a ti”, com variações). Assim, *nesse caso específico*, a monorrima é fundamental para o poema em alemão, e também o é para o poema em português, que deve soar como uma prece.

Outro poema que se vale da figura do pó é o poema do espólio “*Nicht mehr auf Seidenblatt*” [“Não mais em folha de seda”]. Esse poema, como é o caso de outros como

²²⁰ Que compõe palavras como “alcorão” [“al-Quran”], “algoritmo” [“al-Kwharizmi”], “álgebra” [“al-jabr”] etc.

²²¹ Uma lista completa dos nomes de Alá do *al-asmā' al-husnā* pode ser encontrada na Wikipedia, cf. https://pt.wikipedia.org/wiki/Noventa_e_nove_nomes_de_Al%C3%A1 (último acesso janeiro de 2016).

²²² *Ich möchte beten wie Moses im Koran: "Herr mache Raum in meiner engen Brust!"* Goethe se refere à sura 20 do Corão, versos 25-27, que a versão traduz como: “Ó Senhor meu, dilata-me o peito;/ facilita-me a tarefa;/ E desata o nó de minha língua” (ALCORÃO, 20:25-27, p. 267-8).

a quadrinha “*Wer sich selbst und andre kennt*”, apesar de não ter aparecido em nenhuma das duas primeiras publicações, é um dos mais famosos do *Divã*, e sua leitura influenciou ninguém menos que Walter Benjamin, que escolhe um dos versos iniciais para intitular uma novela sua não publicada, “*dem Staub, dem beweglichen, eingezeichnet*” (BENJAMIN, 1972, p. 780-787). Essa novela trata da melancólica lembrança de um ancião a respeito de um “amor selvagem e, como sempre lhe asseguraram, indigno e ignóbil de juventude” que deseja esquecer por meio de viagens a lugares distantes, “a Samarcanda e à Islândia” (BENJAMIN, *op. cit.*, p. 781). O conto não publicado de Benjamin parece se apropriar, à maneira goetheana, da imagética do pó como resquício da amada, numa melancólica e emocionada narrativa de um amor que não se permite esquecer, e que permanece, simbolicamente, nos desenhos rabiscados pelo protagonista na areia do parque, enquanto conta sua história ao narrador. Ao final, o amigo não termina a história, e deixa que o silêncio fale por si, enquanto o vento, soprando os símbolos inscritos na areia (as iniciais do nome da amada), evoca o *Divã* e todo o seu peso oriental:

Aqui interrompeu-se meu amigo. Sua história parecia ter-se-lhe desaparecido. E apenas os lábios, que tinham apenas acabado de falar, acenavam-lhe longamente com um sorriso. Eu, porém, olhei pensativo para os sinais que permaneciam desfigurados no pó aos nossos pés. E o verso imorredouro soprou majestoso pela abóbada dessa história como se por um portão (BENJAMIN, *op. cit.*, p. 787).²²³

E aqui Benjamin mais uma vez expressa seu conhecido fascínio pela arquitetura como metáfora para discussão linguística (como faria também no célebre ensaio “A tarefa do tradutor”). O poema de Goethe que inspirou Benjamin propõe escrever as rimas não mais em papel – que é imóvel e permanece no livro até que seja lido –, mas no pó, que, mobilizado pelo vento, pode aceder à amada e levar-lhe a sua mensagem, o seu amor. Esse mesmo pó, alteado pelo amor, permanece atado ao solo, e o peregrino atento (no texto, o *Wandrer*, o viandante, um dos epítetos que Goethe gosta de se atribuir e que immortalizou em versos como os de “*Über allen Gipfeln ist Ruh*” e “*Wandrer's Sturmlied*”) que passar sobre ele vai sentir o amor que movimentou esse pó, da mesma maneira que Goethe, a partir do pó dos velhos alfarrábios das bibliotecas, pôde saber da grandeza da poesia persa, trazida pelo vento até o Ocidente.

²²³ *Hier brach mein Freund ab. Seine Geschichte schien ihm plötzlich entschwunden. Und nur die Lippen, die noch eben gesprochen hatten, winkten ihr lange ein Lächeln nach. Ich aber sah nachdenklich auf die Zeichen, die verwischt im Staube zu unsern Füßen standen. Und der unvergängliche Vers zog majestätisch durch die Wölbung dieser Geschichte wie durch ein Tor.*

<p>Nicht mehr auf Seidenblatt Schreib' ich symmetrische Reime, Nicht mehr fass' ich sie In goldne Ranken: Dem Staub, dem beweglichen, eingezeichnet, Überweht Sie der Wind, aber die Kraft besteht, Bis zum Mittelpunkt der Erde Dem Boden angebannt. Und der Wandrer wird kommen, Der liebende. Betritt er Diese Stelle, ihm zuckt's Durch alle Glieder. "Hier! vor mir liebte der Liebende, War es Medschnun, der zarte? Ferhad, der kräftige? Dschemil, der dauernde? Oder von jenen tausend Glücklich-Unglücklichen Einer? Er liebte! Ich liebe wie er. Ich ahnd' ihn!"</p> <p>Suleika, du aber ruhst Auf dem zarten Polster, Das ich dir bereitet und geschmückt. Auch dir zuckt's aufweckend durch die Glieder: "Er ist's, der mich ruft, Hatem. Auch ich rufe dir, o Hatem! Hatem!"</p>	<p>Não mais em folha de seda escrevo rimas simétricas; não mais as encerro em guirlandas douradas; no pó, o móvel, inscritas, sobrevoa-lhes o vento. Mas permanece a força até o ponto central da Terra, presa ao solo. E o caminhante virá, o amante. Se pisar neste ponto, tremem-lhe todos os membros. "Aqui! Antes de mim amou o amante! Foi Majnun, o delicado? Farhad, o forte? Jamil, o firme? Ou desses mil feliz-infelizes, algum? Ele amou! Eu amo como ele, eu lembro-lhe!"</p> <p>Zuleica, tu porém jazes em delicada almofada que te preparei e enfeitei. A ti também tremem, despertando, os membros. "Ele é quem me chama Hatem. Também eu te chamo, ó! Hatem! Hatem."</p>
--	---

(DKV, p. 603)

3.3.2.6 A tradução do poema vingativo de Taabbata Sharran no capítulo "Árabes"

No capítulo "Árabes" das "Notas", Goethe descreve seu ponto de vista sobre a cultura tribal pré-islâmica, a qual por sua vez influenciaria sua compreensão do Islã e da "essência" do povo árabe.²²⁴ Segundo Goethe, a poesia do *Al-Muallaqat* apresenta "a mais firme adesão aos companheiros de tribo, ambição, coragem, propensão irreconciliável para a vingança, atenuada por queixas amorosas, benevolência, sacrifício,

²²⁴ É claramente problemática a designação "povo árabe" ou "povo persa", pois na época em que viveram os poetas que Goethe leu não havia a distinção moderna entre nações, mas sim reinos e impérios que se sobrepunham a comunidades tribais itinerantes, todas herdeiras das tradições antigas da região. De maneira semelhante, podemos dizer que é problemática a designação "alemão" a Goethe, já que a Alemanha (nas palavras de Heine, ainda um "Conto de inverno") não se constituía como nação, mas como um aglomerado de pequenos estados relativamente autóctones em vias de se unificar – mas ainda não unificados. Este comentário, longe de intencionar criar confusão, é um *caveat*: objetiva lembrar ao leitor que classificações nacionais são arbitrárias e contingentes e, se servem a uma apresentação genérica, devem ser contempladas *cum grano salis* quando consideradas fundantes da relação entre culturas. O adjetivo *west-östlich* é igualmente genérico, e aponta tanto para a possibilidade de relação entre essas regiões do globo quanto para o problema de considerá-las separadas, estanques, independentes.

tudo em proporções ilimitadas” (DKV, p. 142).²²⁵ Essa leitura da “essência” do povo árabe (em especial, os coraixitas, tribo originária de Maomé) é uma apropriação que Goethe faz dessa cultura aparentemente belaz, vingativa e violenta para, como veremos abaixo, conseguir lidar com a crescente violência no mundo.

Para escrever esse capítulo, Goethe se valeu de muitos materiais de consulta, entre os quais o *Poeseos Asiaticae* de William Jones e a *Bibliothèque Orientale* de Herbelot, para relatar a respeito da tradição poética árabe pré-islâmica que criou formas poéticas utilizadas pelos poetas persas e árabes que Goethe conheceu. Nesse mesmo capítulo, após apresentar os sete poetas cujos poemas foram selecionados para a coletânea *Al-Muallaqat*, Goethe acrescenta um poema da mesma época de fixação desses poemas, mas composto por outro poeta, Taabbata Sharran, e constante de outra famosa e antiga antologia árabe, a *Hamâssa*, compilada no século IX por Abu Taman (MOMMSEN, 1989, p. 141).²²⁶ Esse poema foi incorporado às “Notas” do *Divan*, segundo Katharina Mommsen, “para dar aos leitores alemães do *West-östlicher Divan* uma apresentação da arte poética árabe” (*op.cit.*, p. 142), dentro da proposta explicativa das “Notas” como explicitada no capítulo “Introdução”.

Mais do que um texto informativo aos leitores, porém, o poema vingativo de Taabbata Sharran exerceu influência na pessoa de Goethe de maneira tão marcante quanto espantosa: Goethe, o pacifista que procurava evitar tudo o que era bélico ou revoltoso (é conhecida a rejeição de Goethe à “confusão” causada pela Revolução Francesa), deixou-se encantar por um canto de vingança sangrenta de um clã beduíno de séculos passados, de tal forma que – como relata o teólogo e orientalista Stickel – mesmo na idade de 81 anos conseguia recitar sua tradução de memória, num rompante de emoção e arrebatamento que espantou tanto Stickel quanto a comentadora K. Mommsen. Ela diz: “No seu caráter direto, essa descrição [de Stickel] comprova de maneira ainda mais forte do que qualquer palavra nas ‘Notas e tratados’ a vivaz relação de Goethe com o poema.” (*op. cit.*, p. 154).²²⁷

²²⁵ *Festeste Anhänglichkeit an Stammgenossen, Ehrbegierde, Tapferkeit, unversöhnbare Rachelust gemildert durch Liebestrauer, Wohltätigkeit, Aufopferung, sämtlich gränzenlos.*

²²⁶ Não há tradução para português da *Hamâssa*; a tradução para o alemão feita por Friedrich Rückert foi publicada em dois volumes em 1846, e está disponível na biblioteca online da Biblioteca do Estado da Baviera (<http://www.bsb-muenchen.de>).

²²⁷ Segundo Mommsen, Goethe possivelmente teve contato com o poema ao ler a *Bibliothèque Orientale*, mas no período de composição das “Notas” consultou a dissertação de Freytag, *Carmen Arabicum perpetuo commentario* [1814], na qual consta o original árabe e duas versões, uma em latim e outra em alemão.

O poema, que ocupa cerca de 5 páginas do capítulo “Árabes”, foi traduzido por Goethe (segundo Rückert, 1846, p. 301 *apud* Mommsen, *op. cit.*, p. 143) a partir da versão latina da dissertação de Freytag, em cotejo com a versão alemã do mesmo e com a ajuda do orientalista Kosegarten. E a força do poema sobre Goethe parece ter sido compreendida pelo estudioso Adolf Muschg, citado por Mommsen:

[a posição do poema no capítulo “Árabes”] indica o que Goethe “aprendeu com a poesia oriental”: por meio do recurso artístico técnico das estrofes deslocadas e perspectivas artificialmente trocadas, o poema se torna “um material didático de um novo procedimento para lidar de outra forma com objetos opressivos de outra maneira, qual seja, poética” (MUSCHG, 1986 *apud* MOMMSEN, 1989, p. 154).²²⁸

Ainda no mesmo trecho, Mommsen corrobora que em tempos nos quais a história mundial fora para o autor do *Divã* “um local da ‘violência inevitável’, do ‘estranhamento forçado das pessoas umas contra as outras’”, Goethe buscava na “viagem poética ao Oriente” “meios de salvação” por meio de “indicações poéticas”, por meio de “disfarces” sob os quais pudesse se expressar no início do século XIX. O *Divã*, segundo Muschg, seria “entre muitas outras coisas um livro didático da transformação necessária, da metamorfose poética” (*op. cit.*). O recurso da voz disfarçada do outro é o motor da transformação do eu, do rejuvenescimento do poeta. “Pois esse *Divã* fala com ‘voz disfarçada’ – aquela de Hafez, do cortesão medieval, que justamente como disfarçada se torna a voz de Goethe” (MUSCHG, *op. cit.*). Abaixo voz de Taabbata Scharran, “disfarçada” por Goethe, “disfarçada” por mim:

1
Unter dem Felsen am Wege
Erschlagen liegt er,
In dessen Blut
Kein Thau herabträuft.

2
Große kast legt' er mir auf
Und schied;
Fürwahr diese Last
Will ich tragen.

3
“Erbe meiner Rache
Ist der Schwestersohn,
Der Streitbare,
Der Unversöhnliche.

4
Stumm schwitzt er Gift aus,

1
Sob a falésia da trilha
Abatido jaz ele,
Em cujo sangue
Não goteja orvalho.

2
Grande fardo me deixou,
E partiu;
Deveras este fardo
Carregarei.

3
“Herda minha vingança
O filho da irmã,
O disputável,
O inconciliável.

4
Mudo exsuda veneno,

²²⁸ MUSCHG, Adolf. *Goethe als Emigrant*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986, p. 92ss.

Wie die Otter schweigt,
Wie die Schlange Gift haucht
Gegen die kein Zauber gilt.”

5

Gewaltsame Botschaft kam über uns
Großen mächtigen Unglücks;
Den stärksten hätte sie
Ueberwältigt.

6

Mich hat das Schicksal geplündert,
Den freundlichen verletzend,
Dessen Gastfreund
Nie beschädigt ward.

7

Sonnenhitze war er
Am kalten Tag,
Und brannte der Sirius
War er Schatten und Kühlung.

8

Trocken von Hüften,
Nicht kümmerlich,
Feucht von Händen,
Kühn und gewaltsam.

9

Mit festem Sinn
Verfolgt' er sein Ziel
Bis er ruhte;
Da ruht auch der feste Sinn.

10

Wolkenregen war er,
Geschenke verheilend;
Wenn er anfiel,
Ein grimmiger Löwe.

11

Staatlich vor dem Volke,
Schwarzen Haares, langen Kleides,
Auf den Feind rennend
Ein magrer Wolf.

12

Zwey Geschmacke theilt' er aus,
Honig und Wermuth,
Speise solcher Geschmäck
Kostete jeder.

13

Schreckend ritt er allein,
Niemand begleitet' ihn
Als das Schwerdt von Jemen
Mit Scharten geschmückt.

14

Mittags begannen wir Jünglinge
Den feindseligen Zug,
Zogen die Nacht hindurch,
Wie schwebende Wolken ohne Ruh.

15

Jeder war ein Schwerdt
Schwerdt umgürtet,
Aus der Scheide gerissen
Ein glänzender Blitz.

16

Sie schlürften die Geister des Schlafes,

Quieto qual víbora,
Qual cobra expele veneno
Contra o qual não há mágica.”

5

Violenta mensagem recaiu-nos
De grande forte desgraça;
Mesmo o mais forte seria
Estraçalhado.

6

A fortuna me pilhou,
Ferindo o amistoso,
Cujo convidado
Nunca foi ferido.

7

Sob o sol quente quedava
Em dia frio;
Queimava Sirius,
Era sombra e frescor.

8

Seco de ancas,
Sem reclamar,
Úmido de mãos,
Ousado e violento.

9

De ideia fixa
Perseguiu seu fim
Até jazer;
Também aí jaz a ideia fixa.

10

Sob nuvens de chuva,
Partilha presentes;
Atacando,
Um irado leão.

11

Estado frente ao povo,
Cabelo negro, longa túnica;
Correndo ao inimigo,
Um magro lobo.

12

Dois gostos distribuía,
Mel e vermute;
Pratos de tais gostos
A todos sabiam.

13

Terrível cavalgava só,
Sem mais companhia
Que a espada de lêmen,
Ornada de entalhes.

14

Meio-dia tomamos, novatos,
A hostil caminhada,
Marchando pela noite,
Qual fluentes nuvens insones.

15

Cada um uma espada,
Espada em bainha;
Desembainhada,
Um raio brilhante.

16

Sorviam o espírito do sono,

Aber wie sie mit den Köpfen nickten
Schlugen wir sie
Und sie waren dahin.

17

Rache nahmen wir völlige;
Es entrannen von zwey Stämmen
Gar wenige,
Die wenigsten.

18

Und hat der Hudseilite
Ihn zu verderben die Lanze gebrochen,
Weil er mit seiner Lanze
Die Hudseiliten zerbrach.

19

Auf rauhen Ruhplatz
Legten sie ihn,
An schroffen Fels wo selbst Kamele
Die Klauen zerbrachen.

20

Als der Morgen ihn da begrüßt,
Am dürsten Ort, dem Gemordeten,
War er beraubt,
Die Beute entwandet.

21

Nun aber sind gemordet von mir
Die Hudseiliten mit tiefen Wunden.
Mürbe macht mich nicht das Unglück,
Es selbst wird mürbe.

22

Des Speeres Durst ward gelöscht
Mit erstem Trinken,
Versagt war ihm nicht
Wiederholtes Trinken.

23

Nun ist der Wein wieder erlaubt
Der erst versagt war,
Mit vieler Arbeit
Gewann ich mir die Erlaubniß.

24

Auf Schwerdt und Spieß
Und auf's Pferd erstreckt' ich
Die Vergünstigung,
Das ist nun alles Gemeingut.

25

Reiche den Becher dann
O! Sawad bem Amre:
Denn mein Körper um des Oheims willen
Ist eine große Wunde.

26

Und den Todes-Kelch
Reichten wir den Hudseiliten,
Dessen Wirkung ist Jammer,
Blindheit und Erniedrigung.

27

Da lachten die Hyänen
Beim Tode des Hudseiliten.
Und du sahest Wölfe
Denen glänzte das Angesicht.

28

Die edelsten Geyer flogen daher,

Mas quando cabecearam
Caímos neles,
E se foram.

17

Vingança tivemos plena;
Fugiram de duas tribos
Bem poucos,
Mínimos.

18

E assim o hudailita,
A destruí-lo, quebrou a lança.
Pois este com sua lança
Destruíra os hudailitas.

19

Num bruto pouso
Deitaram-no,
Na pedra brusca onde até camelos
Partiam os cascos.

20

Quando a manhã o saúda,
Ali no breu, assassinado,
Foi roubado,
Furtado o butim.

21

Mas agora foram mortos por mim
Os hudailitas com fundas feridas.
Não me abala a desgraça,
Ela mesma se abala.

22

A sede da lança foi saciada
Com fresco gole,
Não lhe foi negado
Repetir o gole.

23

Agora vinho está permitido,
Pois era negado,
Com muito trabalho
Ganhei-me a permissão.

24

A espada e lança
E ao cavalo estendo
O privilégio,
Que é agora bem comum.

25

Alcança-me a taça, então,
Ó, Sawad ben Amre:
Pois meu corpo, pelo amor do meu tio,
É uma grande ferida.

26

E o cálice da morte
Alcançamos aos hudailitas,
Cujo efeito é lamento,
Cegueira e humilhação.

27

Lá riam as hienas
Na morte dos hudailitas.
E podias ver lobos
De semblante reluzente.

28

Abutres nobres acudiram voando,

Sie schritten von Leiche zu Leiche, Und von dem reichlich bereiteten Mahle Nicht in die Höhe konnten sie steigen. (DKV, p. 143-147)	Pulavam de corpo em corpo, E devido à rica refeição disposta Ao alto não puderam se alçar.
--	--

Ao verter este poema, Goethe se vale de uma métrica concisa, além de utilizar muita parataxe (pouca conexão sintática entre as frases e estrofes), como modo de expressar a “dureza” da matéria retratada e da tradição tribal árabe. Em consonância com a força da “aparição” desse verso na sua vida (conforme relatado acima, ele ainda recitava o poema de cor com grande emoção na velhice), Goethe procurou entrelaçar esse poema na sua obra, não apenas no *Divã* mas em outros textos. Por exemplo, na estrofe 20 Goethe usa a expressão “*am dürsten Ort*”, que aparece no poema “Rei dos elfos” na boca do assustado menino que vê as filhas do rei dos elfos: “*Erlkönigs Töchter am dürsten Ort?*”, que verti por “Que as filhas dele estão ali, no breu?”. Adotando o mesmo expediente de Goethe, mantive a referência ao verso do “Rei dos elfos” (em minha tradução, p. 45 desta tese), vertendo a estrofe 20 como “Quando a manhã o saúda,/ **Ali no breu**, assassinado,/ Foi roubado,/ Furtado o butim.”

A transformação operada pelos “elementos de luta da lírica beduína árabe antiga” consistiu em fornecer a coragem para, “no total isolamento do velho poeta [após a morte de todos seus colegas classicistas]” (MOMMSEN, *op. cit.*), retomar novamente a luta contra o mundo opressor, reinventar-se em plena velhice. Se tradução não é transformação, metamorfose *necessária* – Walter Benjamin diz que “[nas traduções] a vida do original alcança, de maneira constantemente renovada, seu mais tardio e mais vasto desdobramento” (BENJAMIN, 2010, p. 209) – então ela não é nada. Este exemplo apresenta um modo de olhar a obra de um poeta a partir das traduções que leu ou fez.

3.3.3 Importação de elementos da poesia de Hafez

Falamos de Hafez no capítulo 2, sobre sua poesia e como a tradução do *Diwan* por von Hammer-Purgstall instigou Goethe à composição do seu próprio *Divã*. Gostaria de recuperar aqui o primeiro gazel de Hafez e, a partir dele, falar de alguns livros do *Divã ocidentto-oriental* que traduzem, nos seus poemas, as temáticas de que trata esse gazel. Cito aqui novamente o gazel 12 de Hafez em tradução de von Hammer-Purgstall:

Reich mir, o Schenke, das Glas,
 bringe den Gästen es zu,
 Leicht ist die Lieb' im Anfang,
 es folgen aber Schwierigkeiten.

Wegen des Moschusgeruchs,
 welchen der Ostwind geraubt
 Deinen gekrausten Locken,
 wie vieles Blut entfloß dem Herzen!

Folge dem Worte des Wirts:
 Färbe den Teppich mit Wein!
 Reisende sind der Wege,
 sie sind des Laufs der Posten kundig.

Kann ich genießen der Lust
 in der Geliebten Gezelt,
 Wenn mich zum Aufbruch immer
 der Karawane Glocke rufet?!

Finstere Schatten der Nacht!
 Wogen und Wirbelgefahr,
 Können euch wohl begreifen,
 die leicht geschürzt am Ufer wohnen?

Durch die befriedigte Lust
 ward ich zum Märchen der Stadt,
 Kann ein Geheimnis bleiben
 der Stoff der allgemeinen Sage?

Wünschest du Ruhe, Hafis,
 folge dem köstlichen Rat:
 Willst du das Liebchen finden,
 verlaß die Welt und laß sie gehen!
 (HAFEZ, 1972, p. 44)

Neste poema Hafez trata de vários dos temas que também movimentam o *Divã* de Goethe: o amor, o vinho, a poesia, religiosidade, a figura da amada, sabedoria popular, dentre outros temas. Os dísticos de um gazel são normalmente tidos como unidades individuais, “como uma pérola num colar” (BÜRGEL, *op. cit.*, p. 16), reunidos por um fio condutor que forma o poema. Aqui gostaria de explorar algumas dessas “pérolas”, apontando para os livros do *Divã* que as tematizam, uns com mais, outros com menos poemas. Alguns livros do *Divã* já foram discutidos anteriormente nesta tese, mas alguns deles retornarão rapidamente, com poemas não discutidos ainda.

3.3.3.1 O amor

Pode-se dizer que o *Divã* de Goethe é um livro de poesia de amor. O amor está presente em alguns livros do *Divã* como temática principal, mas encontra-se em todos os livros, com pelo menos um poema (como no *Livro de Timur*, que tem dois poemas apenas: “O Inverno e Timur” e “Para Zuleica”). O amor cantado por Hafez não se restringe ao amor carnal entre homem e mulher, mas inclui o amor de Deus pela humanidade, ao amor da família, ao amor do ser humano pela criação, ao amor fraternal entre pessoas que têm uma conexão forte (por exemplo, Rûmî e Shams, que passaram meses em retiro numa caverna), entre outros. O amor é tema do poema “Elementos” do *Livro do cantor*, e é cantado como algo que deve permear toda a vida (e toda poesia), o que se reflete na rima repetitiva ao modelo do gazel (neste poema, ocorre em apenas uma estrofe):

Elementos

(...)
 Sobretudo seja o amor
 tema de todo cantor.
 Tem o canto um esplendor
 se perpassa-lhe o amor.

(...)

O *Livro do amor no Divã ocidentário-oriental* é o livro que trata concentradamente do amor, de muitas formas. Ele é o terceiro livro do *Divã*, e recupera o tema anunciado no poema “Elementos” acima. O poema “*Musterbilder*” [“Modelos”], já tratado aqui anteriormente, apresenta o jogo dialógico de pares amorosos típico da literatura oriental, e resgata os pares mais famosos, entre eles Salomão e Sulamita (no texto de Goethe, “a negra” [“*die Braune*”]). Uma das metáforas do amor tratada nesse livro é a dos cabelos da amada, que, com seu perfume e suas tranças, prendem como correntes o apaixonado, inebriando-o com o almíscar (poemas “*Gewarnt*” [“Avisado”] e “*Versunken*” [“Afundado”], ambos à p. 37-8 da DKV).

Aqui apresentamos um poema que, como a quadrinha *Wer das Dichten will verstehen*, reproduz, em pequena escala, o “livro do amor” que é o *Divã ocidentário-oriental*, e também o *Livro do amor*, um *nameh*, sub-livro do *Divã*, de maneira aninhada.

Lesebuch

Wunderlichstes Buch der Bücher
Ist das Buch der Liebe!
Aufmerksam hab ich's gelesen:
Wenig Blätter Freuden,
Ganze Hefte Leiden;
Einen Abschnitt macht die Trennung.
Wiederseh'n! ein klein Kapitel,
Fragmentarisch. Bände Kummers
Mit Erklärungen verlängert,
Endlos, ohne Maß.
O Nisami! - doch am Ende
Hast den rechten Weg gefunden;
Unauflösliches, wer lös't es?
Liebende, sich wieder findend.

(DKV, p. 36)

Livro de leitura

Maravilhoso livro dos livros
É o livro do amor!
Atencioso eu o li:
Pouca folha de alegria,
Cadernos todos de dores;
Uma seção faz a separação.
Reencontro! um capitulinho,
Fragmentário. Tomos de mágoa
Alargados com explicações,
Infundas, sem medida.
Ó Nezami! – Mas no fim
Encontrei o caminho reto;
Indissolúvel, quem o solve?
Amantes, se reencontrando.

A remissão ao amor cortês do apaixonado que sofre por sua amada inalcançável é retratado pelos “cadernos todos de dores” e dos “tomos de mágoa/ alargados com explicações,/ infundas, sem medida”. O amor cortês da poesia de Hafez é representado, entre muitas outras figuras, pela figura do pó, que tanto pode ser o pó da soleira da amada quanto o pó acumulado no rosto do amado que contempla, imóvel e paciente, a sua amada inalcançável. O primeiro verso desse poema faz uma referência religiosa ao “livro dos livros”, que na tradição cristã é a Bíblia e na muçulmana o Corão. Aqui faz uma pequena brincadeira ao remeter, ao mesmo tempo, aos livros sagrados das “religiões do livro”, e à poesia de amor, especialmente a de Hafez – que, inclusive, foi considerada blasfema por muftis (eruditos islâmicos) do seu tempo (cf. poemas “*Fatwa*” na seção 2.3.3).

O tema do amor obviamente não se esgota nesse poema, e gostaria de citar aqui um poema que também remete à religiosidade. O poema “*Ergebung*”, que traduzo como “Entrega”, trata do amante que se entrega de corpo e alma para seu amado, não importando a consequência disso. A imagem utilizada para essa entrega é a da vela que, enquanto ilumina (e espraia seu amor para o amado), se desfaz em lágrimas (de cera). O amor, então, é visto como um sentimento em que o próprio se desfaz inteiramente para se entregar totalmente ao outro, por meio da chama do amor:

Ergebung

“Du vergehst und bist so freundlich,
Verzehrst dich und singst so schön.”

Dichter

Die Liebe behandelt mich feindlich!

Entrega

“Tu passas e és tão amigo,
Tão bem cantas no teu evolir!”

Poeta

O amor me tem como inimigo!

Da will ich gern gestehn
 Ich singe mit schwerem Herzen.
 Sieh doch einmal die Kerzen,
 Sie leuchten indem sie vergehn.

Admito sem pesar:
 Canto com o peito em dor.
 Mas vê a vela, que em ardor,
 Ilumina ao se passar.

*

[Eine Stelle suchte der Liebe Schmerz,
 Wo es recht wüst und einsam wäre;
 Da fand er denn mein ödes Herz
 Und nistete sich in das Leere]

*

[Do amor a dor lugar queria
 Que fosse deserto e sozinho;
 Meu peito ermo encontraria,
 E no vazio achou seu ninho.]

(DKV, p. 40)

Utilizei o verbo “passar” para verter “*vergehen*”, que significa também “desfazer-se”, “decompor-se”, “esvair-se”. Esse verbo é retomado na imagem da vela, que “ilumina ao se passar”, ou seja, que precisa se desfazer para realizar o seu intento. Essa imagem da vela como símbolo da metamorfose que exige a morte do ser na sua forma anterior é retomado em outro grande poema do *Divã*, “*Selige Sehnsucht*”, que discuto abaixo. A imagem da mariposa que é atraída pela luz da vela e que acaba se chamuscando quando se dirige a essa luz se combina com a imagem da vela que se desfaz: enquanto um amante se desmancha em lágrimas quentes para lançar seu amor ao amado, este outro, atraído por esse amor intenso e incandescente, acaba se chamuscando, e para seguir vivendo, deve se transformar – é o motivo do “*stirb und werde*”, que trataremos adiante.

Acrescentei uma estrofe final, publicada no do *Neuer Divan* de 1827, por ela incluir uma referência religiosa, especificamente à oração de Moisés, que no Corão pede “Ó Senhor meu, dilata-me o peito!” (ALCORÃO, 20:25, p. 267). Aqui, a dor de amor procurava um lugar para se alojar, e encontrou um lugar no “peito ermo” do amante, dilatando-o.

3.3.3.2 Contemplações

A reflexão metafísica, mística e metapoética encontra lugar no *Divã* como um todo, como nos gazéis de Hafez, interpenetrados pela mística em todos os seus versos, traços, relações sintáticas. Se no *Divã* há muita reflexão espalhada nos poemas, “talismãs” que podem ser pegos numa busca ao acaso feita por uma agulha no oráculo, no *Livro das Contemplações* Goethe dá voz a essa vertente mística do pensamento,

contemplativa, apaziguadora da mente. Neste livro encontram-se poemas que, novamente, refletem a forma do gazel com objetivos específicos.

O primeiro poema aqui selecionado chama a atenção para o fato de a lira do poeta precisar de um ouvinte atento, caso contrário sua mensagem se perde no vácuo do tempo. O *mais belo* é o que deve ser valorizado, e aqui Goethe denuncia que ainda mantém a Antiguidade grega como fonte original dos modelos de beleza insuperados.

Höre den Rath den die Leyer tönt;
Doch er nutzt nur wenn du fähig bist.
Das glücklichste Wort es wird verhöhnt
Wenn der Hörer ein Schiefuhr ist.

Ouve o conselho que a lira entoia;
Mas ela só é útil se fores capaz.
Palavra mais certa, dela se caçoa
Se o ouvinte ouvido torto traz.

“Was tönt denn die Leyer?” Sie tönet laut:
Die schönste ist nicht die beste Braut;
Doch wenn wir dich unter uns zählen sollen,
So muß du das Schönste, das Beste wollen.

“Mas o que entoia a lira?” ela entoia:
A mais bela noiva não é tão boa;
Mas se entre nós te formos contar,
Deves querer o mais belo, o invulgar.

(DKV, p. 44)

Seguem-se poemas que exploram “cinco coisas a serem seguidas” e “cinco coisas a serem evitadas”. Como muitas vezes a contemplação não resulta em longos discursos, mas afirmações lacônicas e poéticas – como, por exemplo, nos haicais de Basshô, célebres pela concisão e potencialidade de iluminação –, alguns poemas são lacônicos e misteriosos, como o “*Fünf andere*” [“Cinco outras”], que se segue ao poema “*Fünf Dinge*” [“Cinco coisas”]:

Fünf andere

Was verkürzt mir die Zeit?
Thätigkeit!
Was macht sie unerträglich lang?
Müßiggang!
Was bringt in Schulden?
Harren und Dulden!
Was macht Gewinnen?
Nicht lange besinnen!
Was bringt zu Ehren?
Sich wehren!

(DKV, p. 44)

Cinco outras

O que me encurta o tempo?
Passatempo!
O que o estica, indócil?
O ócio!
O que endivida?
A espera e a lida!
O que traz ganho?
Ponderar tacanho!
O que torna honrado?
Ser resguardado!

No *Livro das contemplações* também tem lugar a voz de outros poetas sufis como Ferdusi e Rûmî. Deste último Goethe faz o seguinte verso, citado por Lucchesi no prefácio à sua tradução de Rûmî em *A sombra do Amado: Poemas de Rûmî* (LUCCHESI, 2000):

Dschelal-ed-din Rumi spricht

Verweilst du in der Welt, sie flieht als Traum,
 Du reisest, ein Geschick bestimmt den Raum;
 Nicht Hitze, Kälte nicht vermagst du festzuhalten,
 Und was dir blüht, sogleich wird es veralten.

(DKV, p. 48)

Jalaladin Rûmî fala

Se ficas no mundo, ele foge qual sonho,
 Viajas, o espaço da sina é risonho;
 Calor ou frio, nada podes conter,
 E o que te floresce, já vai fenecer.

3.3.3.3 O vinho

O *Livro do Parsi* é um livro curto com apenas dois poemas. No primeiro, “*Vermächtniß altpersischen Glaubens*” [“Legado da antiga crença persa”], Goethe recupera a antiga religião dos adoradores do fogo, com as histórias de grandes reis do passado, costumes antigos, e a apreciação do vinho. O tema do vinho é retomado no segundo poema, que não tem título, mas explora a relação do vinho com o Sol, o astro que dá energia e vida a todos os seres deste planeta. No capítulo “Antigos persas” das “Notas”, Goethe também dá notícia da veneração do zoroastrismo ao sol, e do seu poder criador: “Tudo aquilo sobre o qual o sol sorria era realizado com a maior diligência, sobretudo porém cuidava-se da vinha, a mais verdadeira criança do sol” (DKV, p. 150).²²⁹ Recupero aqui o segundo poema, em tradução de Leonardo Gonçalves Fischer, que a fez durante grupo de leitura e tradução do *Divã* coordenado por mim no primeiro semestre de 2013.

Wenn der Mensch die Erde schätztet,
 Weil die Sonne sie bescheinet,
 An der Rebe sich ergetzet,
 Die dem scharfen Messer weinet,
 Da sie fühlt, daß ihre Säfte,
 Wohlgekocht, die Welt erquickend,
 Werden regsam vielen Kräften,
 Aber mehreren erstickend:
 Weiß er das der Glut zu danken,
 Die das alles läßt gedeihen;
 Wird Betrunkner stammelnd wanken,
 Maß'ger wird sich singend freuen.

(DKV, 124-125)

Quando o humano a terra estima.
 Pois o sol a ilumina,
 Junto à vinha se anima,
 E esta chora à faca fina,
 Já que sente que seu sumo,
 Fermentado, ao mundo joga
 Frescas forças no consumo,
 Mas a muitos mais afoga:
 Ele é grato à energia
 Em que tudo se levanta;
 O ébrio treme e balbucia,
 O frugal se alegre e canta.

O poema do *Livro do Parsi* selecionado aqui como que faz um interlúdio entre o *Livro das parábolas*, que contém *insights* de sabedoria religiosa, e o *Livro do Paraíso*, que

²²⁹ *Alles wozu die Sonne lächelte ward mit höchstem Fleiß betrieben, vor anderm aber die Weinrebe, das eigentlichste Kind der Sonne, gepflegt.*

vai tratar do além-vida muçulmano (cf. abaixo). Esse interlúdio com o vinho espelha o conselho do taberneiro no gazel de Hafez citado anteriormente, que manda “manchar o tapete de oração com vinho”. Neste caso, a poesia de Goethe “encharca o livro de vinho”, justamente nos pontos de maior religiosidade do livro, entre o *Livro das parábolas* e o *Livro do Paraíso*.

Antes ainda do *Livro das contemplações*, o *Livro da taverna* tematiza de maneira concentrada o vinho, a taverna e a vida levada de maneira menos rígida. Na taverna tanto estamos com nossos amigos, quanto podemos estar sozinhos, bebendo para esquecer ou para rememorar um grande amor. Na taverna, também, seguimos o conselho do taberneiro e nos encharcamos de vinho, produto da “criança mais verdadeira do sol”, a vinha. Se a vinha é tão sagrada, uma criação tão valiosa do sol, beber o seu sumo é como que libertador, e ao mesmo tempo é uma atividade devocional, religiosa – ainda que “blasfema”, uma palavra que só tem sentido se a “norma” é a austeridade. O *Divã* se encharca de vinho e maleabilidade, de amor e de poesia, de maneira que a ebriedade cantada por Hafez, de maneira semelhante ao “pó da poesia”, é traduzida para a poesia alemã.

O poema do *Livro da taverna* aqui selecionado é citado em tradução de Yuri Kulisky, que também realizou a tradução no contexto da oficina de leitura mencionada acima. Na tradução, Yuri procurou preservar a monorrima, que representa o vinho que encharca todo o poema. Ébrio – ou melhor, desperto – pelo consumo do vinho, o eu lírico se liberta dos limites, dos grilhões da dura lei religiosa, e abre o pensamento para contemplações que transcendem as religiões (nos livros seguintes, contempla-se tanto a religião pagã dos antigos persas quanto a muçulmana, antípodas que convivem numa mesma região e se retroalimentam).

<p>Sitz ich allein, Wo kann ich besser sein? Meinen Wein Trink ich allein, Niemand setzt mir Schranken, Ich hab so meine eignen Gedanken. (DKV, p. 104)</p>	<p>Sento sozinho: Onde é que eu me alinho? O meu vinho Bebo sozinho, Ninguém se põe contra, Assim eu penso por minha conta.</p>
---	--

É curioso observar a ambiguidade do termo *Schenke* em alemão. Ele significa tanto a “taverna” quanto “taberneiro” ou “garçom”, mais especificamente o rapaz que serve o vinho ao rei ou aos clientes da taberna. Há uma palavra antiga para *Schenke* em

português, que é “escanção”, derivada do francês *échanson*, que era o servo que mantinha cheia a taça de vinho dos reis.

3.3.3.4 A religiosidade

Com o contato intenso com Hafez – “aquele que preserva o Corão de cor” –, Goethe não poderia evitar a presença da religião islâmica em sua poesia inspirada no Oriente. Essa presença pode ser constatada nos gazéis de Hafez sobretudo com a presença de versos corânicos no início ou no final de cada poema, como uma referência ou uma dedicatória a Alá. Se o Islã e a religiosidade já foram mencionados aqui (como no poema “Talismãs”, no qual Goethe diz que “Deus [me] dá o caminho reto” e, ao prover a graça de respirar, diz: “Graça a Deus, se ele te aperta;/ dá graça a Ele, se te liberta”, p. 182 acima), no *Livro do Parsi* e no *Livro do Paraíso* esses dois temas são poetizados com profundidade. No primeiro, Goethe trata da antiga religião do fogo de Zoroastro, como marca antiga do povo persa. No segundo, reflete sobre o além-vida proposto pelo Islã, suas diferenças com a noção cristã de além-vida e sobre certas restrições para o crente (por exemplo, o fato de, tradicionalmente não haver lugar para mulheres no Paraíso).

A religiosidade islâmica é vista por algumas pessoas como irreconciliável com a Cristandade. Cruzadas, guerras santas e trabalhos de erudição vinham sendo realizados há séculos na Europa como modo de combater, desautorizar e extirpar a religião de Maomé, e essa atividade só viria começar a ser mitigada no século XVIII com a *Aufklärung*, segundo a qual o uso da razão deve prevalecer a crenças religiosas unilaterais. É no espírito da *Aufklärung* que Lessing (1729-1781) escreve sua peça *Nathan der Weise* [*Nathan o sábio*], que debate a convivência entre as religiões do Levante (Judaísmo, Cristianismo e Islã).

Goethe sentiu afinidades pelo Islã desde a juventude, quando traduziu para si suras do Corão (a partir do latim) e iniciou, aos vinte e três anos de idade, uma tragédia sobre Maomé, que restou fragmentária. A afinidade de Goethe com o Islã pode ser resumida, segundo Katharina Mommsen, nos seguintes pontos:

A doutrina da unidade de Deus; a convicção de que Deus se revela na Natureza e de que essa revelação é transmitida por diferentes enviados da humanidade; a

recusa de “milagres” e a concepção de que a fé deve se demonstrar em atos de benevolência (MOMMSEN, 2001, p. 25).

O *Livro do Paraíso* trata de muitos temas da religiosidade islâmica, sobretudo sobre o além-vida. O poema “*Auserwählte Frauen*” [“Mulheres escolhidas”] trata das mulheres que teriam (segundo a visão de Goethe) lugar garantido no Jannat, o Paraíso muçulmano: Zuleica, sua amante; Maria, mãe de Jesus; Cadija, a primeira mulher de Maomé; e Fátima, a filha que Maomé teve com Cadija. O poema “*Begünstigte Thiere*” [“Animais favorecidos”] fala dos animais aceitos no Paraíso: o jumento que carregou Maria para ter Jesus; um lobo, que obedeceu Maomé numa lenda; o fiel cão da lenda dos “Sete adormecidos” (cf. abaixo); e o gato de Abu Hurairah, companheiro de Maomé.

A lenda dos “*Siebenschläfer*” ou “Sete adormecidos” é uma antiga lenda de tempos pré-cristãos. Fala de seis pessoas – cinco crianças mais um pastor – que se refugiam numa caverna para se protegerem de perseguição religiosa, e devido à sua fé Deus os fez dormir por mais de trezentos anos, a salvo da perseguição nessa caverna. O sétimo membro é um cão que, fiel, se posta na entrada da caverna, guardando-a. Após o sono de séculos, os “adormecidos” despertam no que creem ser uma era de mais tolerância, e ao serem reconhecidos por parentes, são agraciados e bem recebidos por estes. O motivo dos *Siebenschläfer* não é novidade, havia na Alemanha e na Europa muitas “*Siebenschläferkirchen*”, igrejas dedicadas aos Sete Adormecidos com altares, pinturas e canções que celebram a lenda desses crentes de fé poderosa. No Corão, a surata “A Caverna” trata dessa mesma lenda, transformando a caverna num símbolo da fé protetora e da devoção a Deus. Essa lenda foi retomada modernamente por Thomas Mann no final do seu romance *A montanha mágica*, numa relação intertextual tanto com a tradição religiosa quanto com o *Divan* de Goethe.

O poema dos “Sete adormecidos” é formalmente semelhante a “O Inverno e Timur”, e com seu “estilo violentamente comprimido, alcança sua efetividade no signo do laconismo: por meio de assíndetos, palavras compostas poderosas, encurtamento de frases” (DKV, p. 1413). Procurei reproduzir esse laconismo, por meio da reprodução do verso curto (redondilha maior).

Siebenschläfer

Sechs Begünstigte des Hofes
 Fliehen vor des Kaisers Grimme,
 Der als Gott sich lässt verehren,
 Doch als Gott sich nicht bewähret;
 Denn ihn hindert eine Fliege,
 Guter Bissen sich zu freuen.
 Seine Diener scheuchen wedelnd,
 Nicht verjagen sie die Fliege.
 Sie umschwärmt ihn, sticht und irret
 Und verwirrt die ganze Tafel,
 Kehret wieder wie des häm'schen
 Fliegengottes Abgesandter.

"Nun," so sagen sich die Knaben,
 "Sollt' ein Flieglein Gott verhindern?
 Sollt ein Gott auch trinken, speisen,
 Wie wir andern? Nein, der Eine,
 Der die Sonn erschuf, den Mond auch,
 Und der Sterne Glut uns wölbte,
 Dieser ist's, wir flieh'n!" Die zarten
 Leichtbeschuh- beputzten Knaben
 Nimmt ein Schäfer auf, verbirgt sie
 Und sich selbst in Felsenhöhle.
 Schäfershund, er will nicht weichen,
 Weggescheucht, den Fuß zerschmettert,
 Drängt er sich an seinen Herren,
 Und gesellt sich zum Verborgnen,
 Zu den Lieblingen des Schlafes.

Und der Fürst, dem sie entflohen,
 Liebentrüstet, sinnt auf Strafen,
 Weiset ab so Schwert als Feuer:
 In die Höhle sie mit Ziegeln
 Und mit Kalk sie lässt vermauern.

Aber jene schlafen immer,
 Und der Engel, ihr Beschützer,
 Sagt vor Gottes Thron berichtend:
 So zur Rechten, so zur Linken
 Hab ich immer sie gewendet,
 Dass die schönen jungen Glieder
 Nicht des Moders Qualm verletze.
 Spalten riss ich in die Felsen,
 Dass die Sonne, steigend, sinkend,
 Junge Wangen frisch erneute:
 Und so liegen sie beseligt.
 Auch, auf heilen Vorderpfoten,
 Schläft das Hündlein süßen Schlummer.

Jahre fliehen, Jahre kommen,
 Wachen endlich auf die Knaben,
 Und die Mauer, die vermorschte,
 Altershalben ist gefallen.
 Und Jamblika sagt, der Schöne,
 Ausgebildete vor allen,
 Als der Schäfer fürchtend zaudert:
 "Lauf' ich hin! und hol' euch Speise,
 Leben wag' ich und das Goldstück!"

Os sete adormecidos

Seis preferidos da corte
 Fogem da ira do rei,
 Que qual deus se faz honrar,
 Mas qual deus não se mantém:
 Pois lhe impede uma mosquinha
 De fruir uns bons bocados.
 Seus servos gritam, abanam,
 Não espantam essa mosca.
 Rodeia, ela pica e voa
 E incomoda toda a mesa,
 Volta como um emissário
 Malvado do deus das moscas.

Então! falam-se os meninos,
 Pode a mosca tolher um rei?
 Deve um deus beber, comer,
 Como os outros. Não, aquele
 Que criou o sol e a lua,
 Rodeou-nos de brilho estelar,
 Esse é ele, fuja-mos! –
 Guris mal calçados, limpos
 Recolhe um pastor, abriga-os
 E a si mesmo na caverna.
 Cão pastor não quer sair,
 Escorraçado, o pé moído,
 Comprime-se ao seu senhor,
 E se irmana ao escondido,
 Aos preferidos neste sono.

E o príncipe de que fugiram,
 Furiamoroso, pensa em castigos,
 Proíbe assim espada e fogo,
 Faz murar de cal e tijolo
 A caverna com eles dentro.

Mas eles dormem para sempre,
 E o anjo, o protetor,
 Diz, relata ante o trono d'Ele:
 Seja à destra ou à sinistra,
 Sempre fiz que se movessem,
 Tal que os belos jovens membros
 Não lhes fira o pó do mofo.
 Rompi frestas nas falésias,
 Tal que o sol, que sobe e desce,
 Renovasse as jovens faces.
 E assim em bênção jazem. –
 E nas santas patas dianteiras
 Dorme o cão um sonho doce.

Anos escapam, anos vêm,
 Enfim acordam os meninos
 E o muro, amolecido,
 Pela idade jaz caído.
 E diz Jamblika, o belo,
 Mais educado de todos,
 Ao titubear do pastor:
 Eu irei! trago comida,
 Levo a vida e este ouro! –

Ephesus, gar manches Jahr schon,
Ehrt die Lehre des Propheten
Jesus. Friede sei dem Guten!

Und er lief, da war der Tore
Wart' und Turn und alles anders.
Doch zum nächsten Bäckerladen.
Wandt er sich nach Brot in Eile.
Schelm!"so rief der Bäcker, hast du,
Jüngling, einen Schatz gefunden!
Gib mir, dich verrät das Goldstück,
Mir die Hälfte zum Versöhnen!

Und sie hadern. Vor den König
Kommt der Handel; auch der König
Will nun teilen wie der Bäcker.

Nun betätigt sich das Wunder
Nach und nach aus hundert Zeichen.
An dem selbsterbauten Palast
Weiß er sich sein Recht zu sichern;
Denn ein Pfeiler, durchgegraben,
Führt zu scharfbenamsten Schätzen.
Gleich versammeln sich Geschlechter,
Ihre Sippschaft zu beweisen,
Und als Ururvater prangend
Steht Jamblika's Jugendfülle.
Wie von Ahnherrn hört er sprechen
Hier von seinem Sohn und Enkeln.
Der Urenkel Schar umgibt ihn,
Als ein Volk von tapfern Männern,
Ihn, den jüngsten, zu verehren.
Und ein Merkmal über's andre
Dringt sich auf, Beweis vollendend;
Sich und den Gefährten hat er
Die Persönlichkeit bestätigt.

Nun zur Höhle kehrt er wieder,
Volk und König ihn geleiten.
Nicht zum König, nicht zum Volke
Kehrt der Auserwählte wieder;
Denn die Sieben, die von lang her,
Achte waren's mit dem Hunde,
Sich von aller Welt gesondert,
Gabriels geheim Vermögen
Hat, gemäß dem Willen Gottes,
Sie dem Paradies geeignet,
Und die Höhle schien vermauert.

(DKV, 133-136)

Éfeso há muito louva,
A lei do profeta Jesus.
(Bem-aventurados os bons.)

E correu, lá estava a torre,
Portão, vigia e tudo.
Mas na primeira padaria
Voltou-se com pressa ao pão. –
Patife! Grita o padeiro,
Tu, jovem, tens um tesouro!
Me dá, trai-te esta moeda,
A metade em consolo!

E contendem. – Ante o rei
Vai a disputa; mesmo o rei
Quer partir como o padeiro.

E aí se dá o milagre,
Pouco a pouco, em cem sinais,
É deste mesmo palácio
Que defende o seu direito.
Pois cavando num pilar
Se alcança o dito tesouro.
Já se juntam as famílias
Comprovar a sua herança.
E cintila como o avô
A juventude de Jamblika.
Vê falar de antepassados
De seu filho e de seus netos.
Os binetos o circundam,
Qual povo de bravos homens,
A louvar-lhes o mais jovem.
E uma marca trás a outra
Confirma, finda a prova;
A si e aos companheiros
Confirmou a identidade.

E à caverna ele retorna,
Povo e rei acompanhando. –
Nem ao rei, tampouco ao povo
Regressa o Escolhido:
Pois aos sete, que faz muito
Eram oito com o cão,
E alhearam-se do mundo,
O secreto patrimônio
De Gabriel, Deus o quis,
Concedeu-lhes o paraíso,
E a gruta se viu murada.

Assim com o *Livro dos provérbios* e o *Livro das contemplações*, o *Livro das Parábolas* tem um tom místico-contemplativo, cheio de observações calcadas na sabedoria religiosa. Se o *Livro dos provérbios* se baseia grandemente na obra *Geschichte der schönen Redekünste Persiens* de von Hammer, o das *Parábolas* está bastante colado

ao *Gulistan* ou *Jardim das Rosas* do poeta Saadi,²³⁰ conterrâneo (nasceu em Xiraz) e contemporâneo de Hafez. O *Jardim das Rosas* compõe, juntamente com o *Masnawi* de Rûmî, os *Rubayiât* de Omar Khayam e o *Diwan* de Hafez, uma espécie de quadrilátero poético da literatura persa (que é coroado pelo *Shah-nameh* de Ferdusi, o épico nacional), e é reconhecido como obra da literatura universal.

Nos últimos anos, com a recepção da poesia persa se intensificando no Ocidente (Rûmî parece ser o preferido, haja vista a profusão de traduções e estudos da sua obra), muitos poemas e poetas têm sido laureados como representantes do diálogo intercultural e inter-religioso. No *hall* de entrada na sede das Nações Unidas, em Nova Iorque, por exemplo, há um tapete persa de intrincado bordado inscrito com um poema de Saadi que, muito apropriadamente, fala do gênero humano e da compaixão entre as pessoas, o “*Bani Adam*” ou “Filhos de Adão”:

بنی آدم اعضای یک پیکرند
که در آفرینش ز یک گوهرند

چو عضوی به درد آورد روزگار
دگر عضوها را نماند قرار

تو کز محنت دیگران بی غمی
نشاید که نامت نهند آدمی

*

Die Menschenkinder sind ja alle Brüder
Aus einem Stoff wie eines Leibes Glieder

Hat Krankheit nur einzig Glied erfasst
So bleibt anderen weder Ruh noch Rast

Wenn anderer Schmerz dich nicht im Herzen brennt
Verdienst du nicht, dass man noch Mensch dich nennt.²³¹

*

Human beings are members of a whole,
In creation of one essence and soul.

If one member is afflicted with pain,
Other members uneasy will remain.

If you've no sympathy for human pain,
The name of human you cannot retain!²³²

230 Em português, excertos do *Gulistan* de Saadi foram traduzidos, em prosa a partir do francês, por Aurélio Buarque de Hollanda (SAADI, 1952) e mais recentemente por uma equipe de tradutores (SAADI, 2000).

231 Tradução para o alemão de Karl Heinrich Graf *apud* BELLMAN, Dieter (org.) *Der Rosengarten, 1, Von der Lebensweise der Könige*. Carl Schünemann Verlag, Bremen 1982.

232 Tradução publicada pelas Nações Unidas, disponível no Wikiquote, <https://en.wikiquote.org/wiki/Saadi>, acesso em 01/11/2015.

*

Os filhos de Adão são membros de um todo,
criados a partir de uma única essência.

Se um dos membros é tomado pela dor,
Os outros tremerão em seu estertor.

Se a dor do outro não te dói no coração,
Então não mereces dizer-se humano, não! (tradução minha indireta)

Aqui trago o poema “*Ich sah mit Staunen und Vergnügen*”, que trata da parábola da pena do pavão que repousa sobre o Corão. Nessa parábola, lida por Goethe num poema do *Gulistan* de Saadi, o eu lírico conversa com a pena, e se admira de que ela, soberba, ouse repousar sobre o mais belo dos livros. A pena, personificada, responde que o belo pode repousar onde bem quiser, ainda mais sobre um livro de tanta beleza quanto o Corão. A pena também é simbólica da glória de Deus, que é a única que pode conceder beleza ao mundo. Comenta Konrad Beutler, organizador da edição comentada do *Divan* de 1956, sobre este poema, refletindo sobre a força do *Divan*: “Quem e torna receptáculo da revelação, a este convém muito mais a humildade. (...) Nada demonstra mais claramente do que a repoetização dessa imagem primordial feita na parábola o quanto o *Divan* é confissão, não imitação de forma oriental como capricho no jogo poético” (BEUTLER, 156, p. 717 *apud* DKV, p. 1369, grifo meu).²³³ Ou seja, o *Divan* é expressão de uma entrega (“Islam” significa “entrega”, “devoção”) à poesia do Oriente, que se torna como que uma religião à qual Goethe presta reverência. O *Divan* é como que a tradução do “Islam”, da *jiade* pessoal de Goethe com relação à poesia persa. Com a “aparição” de Hafez, Goethe não poderia deixar de se empenhar nessa luta, e é o que confessa no já mencionado *Tages- und Jahreshefte* de 1815.

O poema de Goethe, segundo a fortuna crítica (DKV, p. 1368-70), se baseia num poema do *Gulistan* de Saadi que fala da pena do pavão que, bela, repousa sobre o mais belo dos livros. Apresento aqui a versão da pena tradutória de Leonardo Fischer, também realizada durante o já mencionado grupo de leituras.

Ich sah, mit Staunen und Vergnügen,
Eine Pfauenfeder im Koran liegen,
Willkommen an dem heil'gen Platz!
Der Erdgebilde höchster Schatz.
An dir, wie an des Himmels Sternen
Ist Gottes Größe im Kleinen zu lernen.
Daß er, der Welten überblickt,

Vi com deleite e com espanto
Pousar pavônea pena ao Corão santo;
Bem-vinda ao lugar sagrado,
Terrena forma do Elevado!
Em ti e nos astros destes céus,
No pequeno se vê quão grande é Deus.
Pois Ele mundos sobreviu,

²³³ GOETHE, Johann W. *West-östlicher Divan*, org. e coment. por Ernst Beutler. Bremen: 1956.

Sein Auge hier hat aufgedrückt, Und so den leichten Flaum geschmückt Daß Könige kaum unternahmen Die Pracht des Vogels nachzuahmen. Bescheiden freue dich des Ruhms, So bist du wert des Heiligtums.	Aqui seu olho imprimiu, A leve pena então vestiu, Em vão tentaram reis a empresa De imitar da ave a realeza. Modesta alegra-te da glória E do sagrado és meritória.
---	--

(DKV, p. 117)

3.3.4 Tradução como “motor poético”

Aqui abordo a ideia de *tradução como “motor poético”*, com base no uso que Goethe faz de imagens, personagens e recursos da poesia persa dentro da sua própria prática poético-tradutória. Já falamos aqui do uso consciente da tradução como modo de importação de recursos que fundamentam vários poemas, como “O Inverno e Timur”, o poema de Taabbata Sharran, os poemas “Fetwa” – que transpõem sentenças muçulmanas que existiram de fato – e da tradução de gazéis de Hafez calcadas em traduções feitas por Joseph von Hammer-Purgstall. Essa atividade tradutória de Goethe para composição do *Divã* pode ser entendida como reação criativa do poeta à leitura do *Diwan* de Hafez na forma de *Nachbildungen* ou recriações inspiradas, fato que gerou confusão no público leitor do *Damenkalender* em 1817 quanto à autoria desses poemas e que, conforme explicado anteriormente, impulsionou a escrita da “parte histórica” do *Divã*. Essa forma de reação criativa à obra de outro poeta não era novidade na época de Goethe, e se não eram consideradas “traduções de fato” segundo critérios modernos de cuidado com o texto original, conviviam muito bem com essas mesmas “traduções de fato”, feitas em geral por eruditos e especialistas. Por exemplo, as *Oestliche Rosen* [*Rosas orientais*] de Rückert são recriações inspiradas na poesia persa, calcadas na forma tradicional do gazel, e se não se consagrou como poesia alemã que incorporava a forma persa, essa obra preparou o caminho para suas *Kindertodtenlieder*.

Traduzir um poema pode ser apenas uma atividade de recriação textual – “apenas” aqui não significando de modo algum que a “transcrição” necessária para a tradução poética seja simples ou não demande esforço –, mas também pode influenciar outros níveis de uma obra que se valha dessa tradução, ou seja, agir diretamente sobre a sua poetologia. Ao traduzir, à sua maneira, a poesia persa para dentro da literatura alemã, Goethe não apenas transporta textos, imagens ou conteúdos – esse seria o “conteúdo inessencial” da sua tradução, nos dizeres de Benjamin –, mas *incorpora* esses elementos

na sua prática poética, com uma profundidade que é maior que a da simples recorrência desses recursos na superfície do texto.

O que chamo de “motor poético” é o gesto de tomar um determinado recurso poético *estrangeiro* a partir de outra tradição poética e *incorporá-lo* realmente dentro da sua obra, fazendo com que a tradução aja dentro da própria poesia com função realmente metapoética: usar a poesia para fazer poesia, falar de poesia e *modificar* a poesia.

3.3.4.1 “...Wasser wird sich ballen”: a mão criadora do poeta

O primeiro exemplo de uso da tradução como “motor poético” começa com a importação de uma fábula indiana. Segundo a fortuna crítica (DKV, p. 950ss.), Goethe teve contato já na década de 1770 com o relato de viagens de Olfert Dappers (1681), no qual ele descreve a lenda de uma moça indiana que, enquanto preservasse sua alma “pura” [“*rein*”] (sem desejos lascivos), ela teria o poder de modelar água no formato de uma esfera e carregá-la apenas com seu pensamento. Posteriormente, na época da composição do *Divan*, Goethe voltaria a ler essa história por meio de outro relato de viagem, de Pierre Sonnerats. Cito aqui a fábula para que a tenhamos em mente:

Mariatale era a esposa do penitente *Schamadagini*, e (...) dominava os elementos; contudo, ela conseguia manter esse domínio apenas enquanto seu coração permanecesse puro. Uma vez, quando colhia água de um tanque e, como de costume, formava uma esfera com ela para levá-la para casa, viu ela na superfície da água as formas de algumas *graças* [*Grandeurs*] que esvoaçavam no ar por sobre a sua cabeça. Mariatale ficou enfeitiçada com os encantos delas, e o desejo de luxúria se esgueirou em seu coração: a água já enrolada se soltou uma vez mais e se incorporou à água restante no tanque. Desse dia em diante ela nunca mais conseguiu levar água para casa sem um recipiente. (DKV, p. 950)²³⁴

O comentador Birus sublinha a palavra “*rein*”, “puro” como um dos termos centrais do *Divã*, e precisamente essa “pureza” que Goethe busca na poesia persa é o elemento

²³⁴ *Mariatale war die Frau des Büsser Schamadagini, und (...) beherrschte die Elemente; aber sie konnte diese Herrschaft nur so lange behalten als ihr Herz rein bleiben würde. Einst da sie aus einem Teiche Wasser schöpfte, und in ihrer Gewohnheit eine Kugel daraus gestaltete um es nach Hause zu tragen, sah sie auf der Oberfläche des Wassers die Gestalten einige Grandeurs, die über ihrem Haupte in der Luft umherflogen. Mariatale ward durch die Reitze derselben bezaubert, und die Lustbegierde schlich sich in ihr Herz: Das schon zusammengerollte Wasser löste sich plötzlich wieder auf und vermengte sich mit dem übrigen im Teiche. Von dieser Zeit an konnte sie niemals mehr ohne Geschirr Wasser nach Hause bringen.*

que ele precisa para restaurar, rejuvenescer a sua própria poesia. Mas esse rejuvenescimento não tem a ver apenas com sua idade, nem com o cansaço causado pela sofrida morte de Christiane Vulpius. Não: ele tem a ver com uma ideia de renovação que a *tradução* proporciona a uma literatura, como afirmaria mais ao final da década de 1820 no *Le Globe*, quando desenvolve a ideia de *Weltliteratur*: “toda literatura fica entediada dentro de si mesma se não for renovada pela participação estrangeira”.²³⁵

A “participação estrangeira” aqui é o surgimento de Hafez, cujo efeito foi tão poderoso e influente que de fato causou uma revolução na poesia de Goethe. A poesia de Hafez não apenas retirou Goethe do marasmo e da solidão em que se encontrava no começo da década de 1810, mas como que ressuscitou e reavivou as marcantes experiências do passado para o poeta, como o contato com o Corão, com a poesia do *Cântico* e os trabalhos de tradução ao lado de Herder na década de 1770. A entrada de Hafez na vida de Goethe por meio da tradução “refrescou” sua poesia, não permitindo que ela se “entediasse”. Que esse interesse tenha fenecido quando da publicação do *Neuer Divan* em 1827, pouco importa: a década do *Divã* foi talvez o período de produtividade mais intempestivo e eruptivo de Goethe, e isso tudo causado por uma tradução.

Outro elemento que se renova em Goethe são suas concepções sobre arte e sobre o modelo tido como imorredouro da literatura clássica grega. Ainda que continue reconhecendo os gregos como a fonte das formas belas – diria a Eckermann em 1827, na mesma passagem sobre *Weltliteratur*: “na necessidade por algo modelar, devemos sempre nos voltar para os gregos, em cujas obras o belo homem sempre está representado” (ECKERMANN, 2002, p. 238). A Antiguidade grega segue sendo seu modelo principal, seu *Urbild* ao qual sempre retorna para encontrar o ideal de beleza. Mas a “aparição” de Hafez lançou-o numa nova busca: a pela pureza da terra oriental, ancestral mesmo para os gregos, um lugar em que a origem do homem se perde na noite dos tempos, e de onde vem essa poesia que, poderosa, canta Deus, o amor e o vinho ao mesmo tempo, sem contradições. A pureza ou “inocência” do Oriente são a fonte da juventude para Goethe.

Não é por acaso que a água e o líquido apareçam nessa nova relação. É no “líquido elemento” que está a origem da vida, e é na região cercada de rios do Oriente

²³⁵ *Eine jede Literatur ennuyirt sich zuletzt in sich selbst, wenn sie nicht durch fremde Teilnahme nicht wieder aufgefrischt wird.*

Médio que está o berço da humanidade (segundo o conhecimento da época), na Mesopotâmia. Goethe escreveria a seu *Urfreund* Knebel a respeito do seu trabalho com o Oriente:

Quando se avança com seriedade ali dentro, é como se entrássemos no mar. Contudo, também é bom nadar em um elemento tão amplo e exercitar ali as suas forças. Eu faço isso do meu jeito ao sempre imitar alguma coisa e, dessa forma, me apropriar do sentido e da forma dessas maneiras de poetar (DKV, p. 952).²³⁶

É no líquido elemento que Goethe busca uma nova poesia, líquida e fluida, à diferença dos modelos sólidos e pétreos da Grécia antiga – que, porém, permanecem modelares, mas não dinâmicos e fugazes como a poesia persa. No poema “*Lied und Gebilde*” [“Poesia e forma”] do *Livro do cantor*, Goethe opõe o modelo monolítico antigo à fluida flexibilidade da poesia persa, chamando a figura do rio Eufrates (da Mesopotâmia), de modo a evocar o “líquido elemento” com o qual moldará sua poesia:

Lied und Gebilde	Poesia e forma
Mag der Grieche seinen Thon Zu Gestalten drücken, An der eignen Hände Sohn Steigern sein Entzücken;	Pode o argivo com sua argila Formas espremer, E nas mãos do próprio filho, Sobe o seu prazer;
Aber uns ist wonnereich In den Euphrat greifen, Und im flüßgen Element Hin und wieder schweifen.	Mas nos é auspicioso No Eufrates adentrar, E no líquido elemento Flutuar pra lá e pra cá.
Löscht sich so der Seele Brand Lied es wird erschallen; Schöpft des Dichters reine Hand Wasser wird sich ballen. (DKV, p. 21)	Quando a chama d'alma esfria, É canção que alteia; Pura mão do poeta cria, Água se boleia.

Para esta reflexão é importante a última estrofe, que recupera a mencionada fábula indiana.²³⁷ Na fábula, a pureza da alma de Mariatale lhe permite conter o “líquido elemento” em forma de esfera sem nenhum recipiente; no poema, o poeta, com sua “pura mão”, dá forma a elementos etéreos com a poesia. Essa é metáfora da poesia em si, cujo

²³⁶ geht man (...) einmal ernstlich hinein, so ist es vollkommen als wenn man in's Meer geriete. – Indessen ist es doch auch angenehm, in einem so breiten Elemente zu schwimmen und seine Kräfte darin zu üben. Ich tue dies nach meiner Weise, indem ich immer etwas nachbilde und mir so Sinn und Form jener Dichtarten aneigne.

²³⁷ Goethe trabalha com essa lenda também nos seus “poemas indianos”, a *Paria-Trilogie* [Trilogia do pária], escrita em 1821/22.

fundamento é justamente a *poiesis*, a criação, a formação. E a força dessa metáfora oriental vem justamente da sua oposição ao padrão clássico de beleza.

Podemos dizer que os modelos clássicos são vistos por Goethe como eternos, fixos e imorredouros com seus ideais de beleza, do homem, da arte em geral. A forma moldada no barro dá a extensão dessa fixidez: depois de cozida, a argila não se permite remodelar, e se a quebramos, só se reconstitui em fragmentos. Se o *fragmento* é a forma de arte romântica e moderna *par excellence*, representando o estilhaçamento moderno do sujeito, em contraposição à figura monolítica de homem da Antiguidade – Goethe aqui adota outro elemento para trabalhar com esse estilhaçamento, que é a água.

Mas o que representa esse “líquido elemento”, que a “mão pura” do poeta transforma em texto, em poema palpável, legível, visualizável? No primeiro dístico da última estrofe está a resposta: o rio Eufrates, metonímia e metáfora do Oriente como um todo (por remeter à aurora das civilizações da Mesopotâmia, como os impérios babilônio, sumério, persa), uma região que tem seus limites indefinidos, e é por isso que Goethe diz que, ao abordar o Oriente, “é como se entrássemos no mar” (cf. acima). O “Oriente” é uma região disforme, que na época de Goethe começa onde termina a Europa, e termina no outro estrangeiro, nas costas da América, e como que conecta o Velho com o Novo Mundo. Para a Europa do século XIX, o Oriente é toda essa região antiga, ancestral, que se opõe, de maneira *complementar* (ou seja, em negativo) ao Ocidente – à diferença do Novo e do Novíssimo Mundo, regiões tidas como virgens e sem história.

Essa fluidez, essa ausência de barreiras e subdivisões é característica do pensamento que funda o Orientalismo, doutrina criticada por Edward Said em seu livro homônimo (SAID, 2001). A argumentação de Said se funda na crítica da generalização dominante, da estereotipação de toda uma região do globo que, considerada do alto, assume uma identidade única, ainda que imprecisa. O especialista no Oriente, não importa em que área ele se concentre ou que língua fale, “é considerado um orientalista pelas pessoas que se apresentam como orientalistas” (*idem*, p. 86), o que tem a consequência de não delimitar geograficamente essa “região” do planeta. É essa genericidade da abordagem ocidental do Oriente que é criticada por Said:

e como os orientalistas se ocuparam tradicionalmente *com as coisas orientais* (...), devemos aprender a aceitar esse tamanho enorme e indiscriminado mais uma capacidade quase infinita para a subdivisão como uma das principais características do Orientalismo – uma característica evidenciada no seu confuso amálgama de *indeterminação imperativa* e *detalhe preciso* (*ibidem*, grifos meus).

De fato nota-se nas obras orientalistas – o *Poeseos Asiaticae* de William Jones, a *Bibliothèque Orientale* de Herbelot, a revista *Fundgruben des Orients* de von Hammer – uma convivência do detalhe filológico (com explicações etimológicas de nomes, palavras, referências detalhadíssimas com histórias antigas e relatos) com a generalização, como se depreende dos próprios títulos das obras. Todas elas falam da “Ásia” ou do “Oriente” como se fossem uma coisa só, na qual o “oriental” é apenas um só. Se politicamente essa forma de estereotipação permitiu a dominação europeia sobre o continente (e Said vergasta em seu livro toda a verve imperialista de aparência benévola dos conquistadores britânicos e franceses, além dos pioneiros portugueses), para a poesia e a arte orientais há uma estereotipação semelhante, expressa nos títulos das obras mencionadas acima. A “arte oriental” é diferente, estrangeira, radicalmente outra em comparação com a arte ocidental, e a aproximação a ela é feita em fases, paulatinamente.

Goethe aparentemente tinha consciência dessa visada exotizante do Oriente, eivada de estereótipos e obras que (como a tradução medieval do Corão, a “*türkische Bibel*” ou “Bíblia turca”) serviam mais à dominação do Oriente do que ao estabelecimento de uma relação honesta com essa região do globo. Na verdade, “região do globo” é outro estereótipo que Goethe de fato usa, mas se referindo especificamente à Pérsia, sobretudo a região do Antigo Coração. A relação de Goethe não é com um construto, com uma ideia geral de Oriente que o considera uniforme em toda a sua extensão territorial e temporal, mas com as pessoas que ali viveram e sobretudo – esse é o tema central do *Divã* – com a sua poesia. Já dizia Herder nas suas *Briefe zur Beförderung der Humanität* (opinião de que Goethe parece partilhar):

Logo, é assim com a poesia dos povos e das épocas em nosso planeta: em cada época e língua, ela foi a quintessência dos erros e das perfeições de uma nação, um espelho do seu *ethos*, a expressão do mais elevado que ela perseguia. (...) Nessa galeria de diferentes modos de pensar, aspirações e desejos, *conhecemos as épocas e as nações certamente de maneira mais profunda do que pelos caminhos inconsoláveis e enganadores da sua história política e bélica*. Nesta, dificilmente vemos de um povo mais do que a forma com que ele se deixou governar e matar; na outra, aprendemos como pensava, o que almejava e desejava, como se alegrava, e como foi conduzido por seus mestres e por suas inclinações (HERDER, 1985, v. VIII, p. 575, grifos meus).

Consciente da fluidez do conceito de Oriente; da vastidão das manifestações poéticas desse “Oriente”, mesmo considerando apenas a poesia escrita em língua persa

ou árabe (que abrange milênios e grandes revoluções culturais, a mais fundamental delas o advento do Islã); da grande diferença entre a poesia praticada no Ocidente (fundada nos ideais gregos clássicos, mas aos poucos se desprendendo deles com a revolução causada pelos Românticos²³⁸) e as formas milenares da poesia persa e árabe; consciente, em decorrência disso, do longo caminho a ser percorrido para uma (ideal) aproximação entre Ocidente e Oriente que permita superar dicotomias não apagando-as, mas investindo na convivência, na tolerância; e consciente de seu papel histórico de grande poeta – a irrupção da ideia de *Weltliteratur* no ideário de Goethe se daria em sequência e em consequência ao trabalho com o *Divã* – como importador de poesia: com tudo isso em mente, Goethe decide por dar a sua participação no intercâmbio literário entre a antiga literatura da Pérsia e a alemã, e o fruto dessa participação é o *Divã ocidento-oriental*.

E o *Divã* não tem a intenção “orientalizante” de produzir uma poesia “exótica” e “difícil”, que recenda a incensos e a almíscar e apenas remeta o leitor a um Oriente imaginado que está na noite dos tempos – essa é a leitura de Heine, já citado aqui. Antes, Goethe se dirige ao Oriente (“devemos nos orientalizar, o Oriente não vai vir até nós”²³⁹ citado por REINHARDT, 2012, p. 59) e parece sentir como sua obrigação *presentificar* o Oriente na sua obra, para além dos estereótipos tradicionais. E uma das metáforas para isso é a lenda da “*sich ballendes Wasser*” “a água que boleia”.

Pois se o Oriente é esse “mar”, o “líquido elemento” de tantas nações e línguas conviventes onde o poeta “oscila”; e se Goethe não quer escrever poemas domesticadores – que trazem o Oriente à sua poesia, modificando-o –, mas “orientalizar” sua poesia – levando sua própria poesia até o Oriente, modificando-a – então a poesia do *Divã* tinha que encontrar forma de dar forma em língua alemã a essa massa informe de poesia persa e conhecimento sobre o Oriente. E a busca pelo Oriente trouxe-lhe a pureza – que também é um rejuvenescimento – que lhe faltava para, com sua “mão de poeta”, fizesse “água se bolear”, tornasse palpável o “líquido elemento” da poesia do Oriente.

A imagem da “água que boleia” é então traduzida para o alemão por Goethe, não apenas neste poema, mas em *todo* o *Divã*, que dá testemunho desse “entrar no mar”,

²³⁸ Aqui não é o lugar para explorar a implosão dos modelos clássicos feita pelos românticos de Iena (Schlegel, Tieck, Novalis). Remeto o leitor ao abalizado trabalho de Walter Benjamin, *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão* (BENJAMIN, 1999) e ao trabalho de Márcio Seligmann-Silva, *Ler o livro do mundo: Walter Benjamin – romantismo e crítica poética* (SELIGMANN-SILVA, 1999).

²³⁹ (...) *so müssen wir uns orientalisieren, der Orient wird nicht zu uns herüber kommen.*

desse “oscilar entre dois mundos” que ele valorizaria tanto numa carta a seu amigo Zelter (que musicou alguns de seus poemas) em 1821:

Contudo, têm se juntado novamente novos poemas para o *Divan*. A religião, mitologia e costumes maometanos dão espaço para uma poesia que muito bem calha à minha idade. Entrega incondicional à vontade imperscrutável de Deus, visão alegre do giro da Terra, móvel e sempre retornando, em forma circular e espiral, amor, afinidade oscilando entre dois mundos, toda a realidade *purificada, dissolvendo-se no simbólico*. O que mais o vovô poderia querer? (citada por KNAUPP, 1999, p. 623)²⁴⁰

Goethe procura utilizar no *Divã* “a linguagem mais simples e a métrica mais leve e compreensível de seu dialeto” (DKV, p. 139) para apresentar o estrangeiro persa em sua poesia. Mas teve que se deixar “oscilar” no “líquido elemento” da poesia persa, contaminando-se definitivamente. A inocente incorporação de uma imagem poética da poesia estrangeira parece se revelar como uma poderosa forma de tradução que “encharca” (como o vinho de Hafez) a poesia de Goethe, dando-lhe forma. Aqui, então, podemos entender porque o poeta se abstém da *fôrma* limitante do gazel: ele não precisa dela, pois sua “mão pura” dá ao oscilante e líquido Oriente a forma que bem entender. E dessa forma abre espaço para que ele flua para dentro da poesia alemã, abrindo assim o espaço para uma recepção maior, uma abertura de barreiras que proporcionou a “enxurrada” de traduções de Friedrich Rückert, até hoje o mais prolífico tradutor de poesia oriental da cultura alemã (e aqui “oriental” se refere a poesia em língua persa, árabe, urdu, turca, sânscrita e muitas outras).

Reinhardt resume o uso dessa imagem por Goethe no plano “ético” da sua poesia, e creio que não é coincidência que se refira à “aparição de uma cultura estrangeira” como o motivo inicial dessa forma de apropriação:

Se o poeta permanece “puro” – totalmente no sentido ético –, então ele pode alcançar o milagre, que parece impossível, de uma “imagem que se pode deixar” [*hinterlassungsfähiges Gebilde*] (Benn) na qual tudo faz sentido. (...) O elemento oriental do líquido seria o estrangeiro que a mão do poeta tem que formar para si própria. A metáfora do “boleamento da água” retirada do [texto] indiano contém o rígido imperativo do trabalho artístico que é o de conjurar imagens humanas tocantes a partir das *aparições de uma cultura estrangeira*. (REINHARDT, 2012, p. 135, grifo meu).

²⁴⁰ *Indessen sammeln sich wieder neue Gedichte zum Divan. Diese Mohamedanische Religion, Mythologie, Sitte geben Raum einer Poesie wie sie meinen Jahren ziemt. Unbedingtes Ergeben in den unergründlichen Willen Gottes, heiterer Überblick des beweglichen, immer kreis- und spiralartig wiederkehrenden Erde-Treibens, Liebe, Neigung zwischen zwei Welten schwebend, alles Reale geläutert, sich symbolisch auflösend. Was will der Großpapa weiter?*

Para resumir, entendo (apoiado por Reinhardt) o gesto de importar essa singular imagem da fábula de Mariatale como uma pujante metáfora para o fazer poético em si que, como entendiam Herder e Goethe, é realimentado e “renovado” por meio da tradução. A “viagem poética ao Oriente” (BOHNENKAMP-RENKEN, 2003) empreendida por Goethe alterou definitivamente e fundamentalmente a língua e a literatura alemãs, além de deixar profundas marcas interculturais no poeta. “Traços interculturais na obra literária de Goethe”, como é o título do livro de Hartmut REINHARDT (2012), houve desde suas primeiras obras, como o drama inacabado “Maomé” (e toda sua “afinidade com o Islã”, como explora MOMMSEN, 2001), seus “poemas brasileiros”, passando pelo *Divã ocidento-oriental* e chegando, no final da sua vida, nos poemas chineses do *Chinesisch-Deutsche Tags- und Jahreszeiten*, os indianos das *Indische Balladen* e a utopia americana dos *Wanderjahre*.

Com sua “mão pura de poeta”, Goethe consegue dar forma palpável, textual não apenas ao “Oriente” – esse construto é algo grande demais para ser abordado de maneira poética e *ética*, como Reinhardt salienta ser o horizonte goetheano –, mas, sobretudo, à sua *relação* com o Oriente, esse “palimpsesto” de escritos e sobrescritos que, fluidos e informes em sua imensidão e variedade, foram “enformados” por meio de um gesto tradutório, por se valer de uma imagem estrangeira à sua poesia.

3.3.4.2 “*stirb und werde*”: os *topoi* da borboleta e da vela como metáfora do amor e da tradução

O poema “*Selige Sehnsucht*” – que, segundo os manuscritos de Goethe, se refere ao “*Buch Sad. Ghasele I*”, ao “Livro da letra Sad, gazel 1” de Hafez (cf. WITTE, 2008, p. 1129) – é responsável pela importação de duas imagens recorrentes na poesia persa: a da borboleta atraída pela luz da vela como representação da morte que transforma, e da vela que se esvai enquanto ilumina como representação do amor. Essa importação se deu, como no caso da “água que se boleia”, não apenas por meio da apropriação do “conteúdo”, digamos, dessa imagem – ou seja, como apenas mais um item da grandiosa *orientalia* manipulada por Goethe, como uma curiosidade do Oriente. Não: essas duas imagens como que se incorporam à poesia do *Divã* de maneira

programática, como estratégia de superação de barreiras e como supressão da primazia do próprio sobre o estrangeiro. Cito aqui o poema em minha tradução, para que o tenhamos em vista.

Selige Sehnsucht

Sagt es niemand, nur den Weisen,
Weil die Menge gleich verhöhnet,
Das Lebend'ge will ich preisen,
Das nach Flammentod sich sehnet.

In der Liebesnächte Kühlung,
Die dich zeugte, wo du zeugtest,
Ueberfällt die fremde Fühlung
Wenn die stille Kerze leuchtet.

Nicht mehr bleibest du umfangen
In der Finsterniß Beschattung,
Und dich reißet neu Verlangen
Auf zu höherer Begattung.

Keine Ferne macht dich schwierig,
Kommst geflogen und gebannt,
Und zuletzt, des Lichts begierig,
Bist du Schmetterling verbrannt.

Und so lang du das nicht hast,
Dieses: Stirb und Werde!
Bist du nur ein trüber Gast
Auf der dunklen Erde.

*

Tut ein Schilf sich doch hervor
Welten zu versüßen!
Möge meinem Schreibe-Rohr
Liebliches entfließen!

(DKV, p. 24-5)

Anelo abençoado

Conte só a quem é sábio,
pois a plebe zomba logo:
louvarei o vivo, lábil,
que deseja o fim no fogo.

Na fresca noite de amor,
que te gerou e onde geraste,
cai-te estranho dissabor
quando, calma, a vela gaste.

Nunca mais quedas envolto
pela sombra desta treva;
há um anseio em ti, revolto,
por um coito que se enleva.

Não te impedem as distâncias,
vens voando e encantada;
pela luz tens muitas ânsias.
Mariposa: és chamuscada.

“Morre e te transforma:” assim
que cumprires teu destino,
deixarás de ser, enfim,
nesta terra um peregrino.

*

Como o caldo vem da cana
e adoça a todo o mundo,
flua amor de minha pena
sem parar nem um segundo.

Este é um dos poemas mais famosos – se não for o mais famoso – do *Divã*, musicado por muitos compositores nos séculos XIX e XX, e é um dos poemas líricos de maior peso da obra. Como comenta Bernd Witte, nas anotações de Goethe consta uma relação tradutória deste poema diretamente a um gazel de Hafez, que consta da tradução de von Hammer (HAFEZ, 1812, v. II, p. 90ss; citado também em HAFEZ, 1972, p. 96-97 e DKV, p. 966-7):

Keiner kann sich aus den Banden
Deines Haars befreien,
Ohne Furcht von der Vergeltung
Schleppst du die Verliebten.

Bis nicht in des Elends Wüsten
Der Verliebte wandert,

Ninguém pode dos grilhões
Dos teus cabelos libertar-se,
Sem medo de retaliações
Carregas os apaixonados.

Até o deserto da miséria
O apaixonado vagueia,

<p>Kann er in der Seele Inners, Heiligstes nicht dringen.</p> <p>Deiner Wimpern Spitzen würden selbst Rustam besiegen, Deiner Brauen Schütze würde selbst Waqqas beschämen.</p> <p>Wie die Kerze brennt die Seele, Hell am Liebensflammen Und mit reinem Sinne hab ich Meinen Leib geopfert.</p> <p>Bist du nicht wie Schmetterlinge Aus Begier verbrennest, Kannst du nimmer Rettung finden Von dem Gram der Liebe.</p> <p>Du hast in des Flatterhaften Seele Gluth geworfen, Ob sie gleich längst aus Begierde Dich zu schauen tanzte.</p> <p>Sieh' der Chymiker der Liebe Wird den Staub des Körpers, Wenn er noch zu bleiern wäre, Doch in Gold verwandeln.</p> <p>O Hafis! kennt wohl den Pöbel großer Perlen Zahlwert? Gib die köstlichen Juwelen nur den Eingeweihten.</p>	<p>Mas não pode no imo da alma Instilar algo mais sagrado.</p> <p>As pontas dos teus cílios venceriam mesmo a Rostam, O arco das tuas pestanas envergonharia mesmo a Waqqas²⁴¹.</p> <p>Como a vela, a alma queima, Clara em chamas de amor E com senso puro eu Sacrifiquei meu corpo.</p> <p>Se não és qual mariposa Queimando de desejo, Nunca vais achar descanso Da dor do amor.</p> <p>Tu jogaste brasas Na alma do volúvel, Como ela por desejo Há muito dançava por te ver.</p> <p>Vê: o químico do amor Pega o pó do corpo e, Se ainda fosse plúmbeo, Transformaria em ouro.</p> <p>Ó Hafez! Saberá o povo O valor de grandes pérolas? Dê as valiosas joias Só aos iniciados.</p>
---	---

Aqui temos um problema de autoria tradutória. Na época em que o *Diwan* de Hafez foi traduzido, a técnica de fixação de textos da filologia ainda estava em seus primórdios, além de ser muito difícil atestar a confiabilidade das fontes a que Joseph von Hammer-Purgstall recorreu para sua tradução e de lendas serem onipresentes em torno da vida dos poetas persas, inclusive Hafez.²⁴² Atualmente a pesquisa de fontes orientalística (segundo Bürgel e Birus) considera que esse gazel talvez não tenha sido escrito por Hafez, mas sim incluído posteriormente numa cópia que chegou a von Hammer. Tanto que numa edição mais recente dos gazéis de Hafez (WOHLLEBEN, 2004)²⁴³ esse gazel não consta, apesar de ter sido um dos mais famosos e mais lidos de

241 Rostam é o herói maior do épico nacional persa *Schah-nameh* de Ferdusi, enquanto Waqqas é o arqueiro e companheiro do profeta Maomé (cf. HAFEZ, 1972, p. 112).

²⁴² Mesmo hoje em dia muitos poetas conhecemos através das lendas e das histórias que se contam a respeito deles, como Homero e Shakespeare.

²⁴³ Traduzida em *prosa*, o que é curioso, dada a longa recepção de poesia persa que se deu em língua alemã desde o *Divã* de Goethe.

Hafez na época de Goethe. Assim, um poema atribuído erroneamente a Hafez é fonte de um dos poemas mais substanciais e densos do *Divã ocidento-oriental*.

Apesar desse problema autoral, as imagens que o poema trabalha – a vela como representação da alma amorosa, a borboleta atraída pela luz e que precisa morrer para se transformar – são recorrentes em outros gazéis de Hafez.²⁴⁴ A leitura da fortuna crítica pode sanar toda ânsia por referências de trechos traduzidos ou apropriados textualmente pelo poeta para a construção de “*Selige Sehnsucht*”. Penso que o comentário de Witte – o posfácio de uma edição que reúne a maior parte dos poemas de Goethe e não se concentra exclusivamente no *Divã* – tem uma força interpretativa que, apesar (ou justamente por causa) de sua concisão, supera a largueza documental do comentário de Birus na DKV que, por sua vez, concentra sua interpretação nos gazéis de Hafez ligados ao poema goetheano e na conexão com a Bíblia, sobretudo no motivo do “*stirb und werde*”, relacionado com o Novo Testamento (palavras de Jesus em Mateus 10, 39: “Quem achar a sua vida perdê-la-á; e quem perder a sua vida, por amor de mim, achá-la-á”, ou de São Paulo em Coríntios 1 15, 36: “Insensato! o que tu semeias não é vivificado, se primeiro não morrer”²⁴⁵).

O comentário de Witte de fato considera a dimensão místico-cristã da vida que se dá apenas com a morte, a morte do antigo para dar lugar ao novo; mas a relação que estabelece com o gesto tradutório de Goethe no seu poema parece mais produtiva ao se aplicar não apenas ao poema, mas ao *Divã* como um todo. Witte resume a origem místico-religiosa das imagens veiculadas no poema: “A alma cheia de amor por Deus, a chama da vela, queima o corpo, a borboleta, e se aproxima assim da origem divina do amor” (WITTE, 2001, p. 1129). Goethe abre mão de uma representação direta dessa imagética, “concentrando-se no momento em que ocorre o que chama de ‘um coito elevado’” (*ibid.*). É justamente esse o termo que Goethe usa: “*Begattung*”, termo que se traduz também por “cópula”, e que é a designação científica do ato procriatório feito pelos animais. Birus nos recorda do *Ensaio sobre a pintura* de Diderot, no qual o enciclopedista comenta: “A cópula e a reprodução custam a vida à borboleta, e ao ser humano, a beleza” (em DKV, p. 972). E é essa imagem poderosa que está encerrada no “*stirb und werde*” do poema.

²⁴⁴ Cf. uma recuperação extensiva dessas referências no comentário sobre o poema na DKV (p. 966-978).

²⁴⁵ Versão Almeida Corrigida e Revisada. Coríntios: <https://www.biblionline.com.br/acf/1co/15>; Mateus: <https://www.biblionline.com.br/acf/mt/10>.

Segundo Witte, Goethe eleva essa “cópula”, a união entre dois seres que desejam procriar, para “superar o 'estranho dissabor’” (WITTE, *loc. cit.*) – em alemão, “*fremde Fühlung*”, que não à toa inclui o adjetivo “*fremd*”, “estrangeiro” –, em um gesto no qual, “simultaneamente, o próprio deve sucumbir” (*Idem*, p. 1130). É na cópula, na *relação* que próprio e estrangeiro realizam o “paradoxo de fusão e nova forma sem a abolição das partes componentes”, como diz Steiner (2005, p. 281): dão à luz um terceiro. Nesse movimento, a poesia que Goethe escrevia até então morre, como mariposa atraída pela luz emanada pela poesia de amor de Hafez (que arde e também se desfaz), e renasce numa nova forma, “ocidento-oriental”, que não por acaso transcende as noções de poesia nacional, preparando Goethe para a reflexão que consolidará sob o termo *Weltliteratur*.

Distanciando-se das interpretações esotéricas da primeira geração de comentadores do *Divã* (“Burdach e com ele a falange dos intérpretes mais velhos”) que procuraram ver nessa imagem a metempsicose ou transmigração das almas, Bernd Witte aposta no âmbito humano dessa transformação:

Goethe fala nessa imagem a respeito da realização do anseio amoroso no ato de criação, no qual a distância do estrangeiro – que o Outro sempre é – é superada, mas na qual simultaneamente o próprio sucumbe, a individualidade é apagada como numa “pequena morte”, para conduzir à existência um terceiro, qualitativamente novo. (WITTE, *loc. cit.*).

O encontro amoroso entre o Próprio e o Outro, o nativo e o estrangeiro, o conhecido e o desconhecido tem como resultado como que uma destruição dos dois que existiam antes para a criação de algo novo, dentro do qual os dois anteriores seguem vivendo, ainda que alterados. É a metamorfose que Steiner parece identificar. E o “coito elevado”, diz Witte, é a chave para compreender a penetração dessa imagem não apenas como motivo poético, mas como representação do que o poema faz acontecer:

a superação da distância do texto estrangeiro e com isso simultaneamente o ocaso da própria subjetividade, de onde surge um terceiro que não é mais o texto original e não mais a maçante linguagem sensual do animal humano, mas sim a linguagem moldada culturalmente, e por isso clara, do poema (*idem*, p. 1131).

A “borboleta que se queima” na “luz do amor”, que por sua vez é gerada pela “vela que se desfaz enquanto ilumina”, se torna aqui símbolo do gesto tradutório empreendido por Goethe, não apenas neste poema e ou no poema “Entrega” do *Livro do amor* (p. 285), mas no *Divã* como um todo, de maneira similar à imagem da “água que se

boleia” discutida na seção anterior. O problema é que o acesso a esse motor poético do *Divã* parece estar restrito a poucos. Já no primeiro dístico, Goethe diz: “só aos sábios o reveles/ pois a plebe zomba logo”, um eco da famosa Ode III,1 de Horácio, o “*Odi profanum vulgus et arceo*”: “Detesto o povo infausto e afasto-o”²⁴⁶. Ou seja, “jogar pérolas aos porcos” (como Birus recupera da frase de Jesus) é um desperdício. Com isso, Goethe parece encerrar o seu já críptico poema (e seu livro) a um círculo mais restrito ainda de leitores, aqueles que não são o “provo infausto”. Mas se o anseio, o “anelo” de Goethe com esse poema é elevado, é porque na relação desigual e que não cria (reproduzindo apenas ou o modo de ver do Próprio ou o modo de ser do Outro) não se alcança o terceiro, o novo que se cria da fusão entre os opostos.

O poema trata da borboleta (ou “mariposa”, na minha versão) como representação da vida que depende da morte (lembremos que os lepidópteros passam por uma metamorfose a partir da forma de lagarta, passando por pupa para, no final, emergir alados do casulo), e trata do amor como a chama de uma vela que se desfaz enquanto ilumina (numa representação da “entrega” do amado, que abre mão até mesmo de seu corpo para amar o Outro). Na grande escala da obra como um todo, essas imagens representam o próprio gesto tradutório de Goethe com relação à poesia de Hafez e à sua própria poesia. Pois o texto do *Divã*, apesar de subscrito autoralmente ao poeta de Weimar e ainda que apresente as suas idiossincrasias, não corresponde totalmente à poesia conhecida dele, tanto que o primeiro anúncio dos poemas confundiu seus leitores pela sua “ambiguidade” entre traduções e imitações inspiradas (cf. seção 3.1.2.3 acima); o *Divã ocidento-oriental* também não pode ser considerado uma tradução “propriamente dita” da poesia de Hafez, nos moldes como a realizada por Joseph von Hammer-Purgstall (ou como posteriormente faria Rückert com poemas de Rûmî), por não ter *um texto* de partida ao qual se possa referir diretamente como seu “original”. Mesmo assim, a poesia do *Divã* faz surgir um terceiro tipo de poesia mista e híbrida que causa dúvida, espanto ou admiração no leitor, como Heine, por exemplo: a fluidez do texto identificada por Heine não parece alemã, e a única explicação para isso é que ela se “persificou”, “orientalizou”.

Assim, a poesia do *Divã* é o resultado, a *cria* que resulta da relação amorosa, da *cópula* da poesia de Goethe com a poesia de Hafez, da poesia alemã (da qual Goethe é

²⁴⁶ Trad. de Guilherme Gontijo Flores, que está editando uma tradução integral das *Odes* de Horácio (no prelo) a partir da sua tese de doutorado *Uma poesia de mosaicos nas Odes de Horácio: comentário e tradução poética*, defendida em 2014.

um dos maiores representantes) com a poesia persa (não apenas de Hafez, mas de outros poetas veiculados por traduções e obras de referência), uma cria que “pervive”, nos dizeres de Walter Benjamin, pela pena de Goethe para além do seu “original” (no caso de Goethe, esse “original” é fluido, um “líquido elemento” que à força de uma “mão pura” toma forma textual) e propõe o paradoxo da fusão sem apagamento. Pois nem a poesia de Goethe se desfez em favor da persa, nem a poesia de Hafez se desfez em favor da de Goethe. Bernd Witte mais uma vez resume o movimento tradutório de “*Selige Sehnsucht*”:

O poema [“*Selige Sehnsucht*”], portanto, é um texto ocidentário-oriental no sentido real da palavra, no qual o pensamento elitista romano, a mística persa e a religião pietista interiorizada se tornaram o *medium* da intenção de expressão mais própria de Goethe. Partindo de uma evocação e da penetração espiritual daquilo que se dá nas “noites de amor”, o autor reflete nele [no poema] sobre o processo da criação do terceiro, que surge a partir da transposição do outro para dentro do próprio: *tradução como ato de amor* (WITTE, *op.cit.*, p. 1131-2).

Dessa forma, vemos como o motivo da morte para geração da vida, do ato de amor criativo e da chama da vela que se consome (morre) para gerar luz, são incorporados na poetologia do *Divã* como “motor poético”, como processo de poesia que funde, em relação que mata e recria, a poesia persa e a poesia de Goethe. Podemos ver na borboleta a representação da poesia de Goethe, ávida pela chama de amor, por sua vez uma representação da poesia de Hafez. É por meio do contato que a borboleta é “chamuscada” e ascende a um patamar inaudito, com um caráter *duplo* que vejo como produtivo em vez de confuso ou espantoso.

3.4 O caráter duplo do *Divã*

*Zwei Seelen wohnen, ach! In meiner Brust*²⁴⁷

Faust I, “Vor dem Tor”

Gostaria aqui de explorar o *caráter duplo* do *Divan* como um modo de leitura da obra que propõe a tolerância à ambiguidade, e aceita que pode haver um estado

²⁴⁷ “Vivem-me duas almas, ah! no seio”, em tradução de Jenny Klabin-Segall (GOETHE, 2010b, p. 119).

intermediário (ou uma escala contínua) entre opostos, opostos esses que o *Divã ocidento-oriental* coloca em movimento: “velhice e juventude, graça e seriedade, beatitude e mundanidade, ebriedade e sobriedade, amor e guerra, história e presente, o mais íntimo e o público, comunicação e ocultação” (KNAUPP, 1999, p. 525).

Essa duplicidade pode ser percebida já no título, *West-östlicher Divan*. O adjetivo “west-östlich” indica que a obra dirige o olhar tanto para o Oriente quanto para o Ocidente, e que há uma duplicidade inerente nos poemas, que são alemães mas estão colados no Oriente.

Como explorei na seção 3.1, esse adjetivo também tem um movimento duplo: envolve tanto um deslocamento do Ocidente *para* o Oriente (Goethe: “devemos nos orientalizar, o Oriente não vai vir até nós”) quanto um *paralelismo* entre as duas regiões, um reconhecimento equânime das contribuições ocidentais e orientais. Simplesmente dirigir o olhar para o Oriente não é grande inovação, mas aqui essa orientação/orientalização é fundamental para a ideia de duplo, pois envolve uma transformação – da poesia alemã e do Oriente – que mescla esses dois extremos, dando-lhes nova aparência. Além do título em alemão, o *Divã* também tem um título em árabe, como se pode ver no frontispício da edição de 1819 (figura 3 abaixo).

À direita, o título em alemão, com letras decoradas e o autor “Goethe”. À esquerda, uma página com um título escrito em árabe, “decorado à maneira otomana e desenhado por Emer” (DKV, p. 876) que, transliterado por Hendrik Birus, fica “*Ad-dīwān aš-šarqī li’l-mu’allif al-ġarbī*”. O comentador traduz esse título como “*Der östliche Diwan des westlichen Verfassers*” (ibid.), que traduzo como “O divã oriental do autor ocidental”. Um título duplo cujas partes são, cada uma, também duplas, refletindo aqui a estrutura fractal que mencionei anteriormente com relação ao poema que abre as “Notas”.



Figura 3: Frontispício e folha de rosto (imagem: Wikipédia)

A macroestrutura do *Divã* também é dupla: a obra tem uma primeira parte com *poemas* (a “coletânea”) agrupados em 12 livros, e uma segunda parte em *prosa*, intitulada originalmente “*Besserem Verständniß*” ou “À melhor compreensão”. Dois modos de escrita que se conjugam e se relacionam, definindo-se mutuamente. As “Notas” não fazem sentido sem os poemas (como exploramos anteriormente, elas surgiram a partir da necessidade de explicar a “ambiguidade” dos poemas); da mesma forma, os poemas dependem das “Notas”, para a explanação de suas partes obscuras (palavras estrangeiras, referências a costumes estrangeiros, a própria “poesia persa”, que para o leitor pode não ser muito familiar etc.) ou como contraparte prosaica na qual muitas vezes os temas tratados na poesia são recuperados em forma narrativa, com mais vagar (por exemplo, a história do ditador Timur, ou a história dos poetas persas, cuja participação nos poemas se dá de forma intertextual, como no poema “*Dschelal-ed-din Rumi spricht*” [“Jalaladin Rûmî fala”] do *Livro das contemplações*, à p. 287).

A duplicidade do *Divã* também se encontra na poesia com o uso mesclado de formas e elementos poéticos ocidentais e persas, nas formas descritas na seção anterior. A poesia do *Divã* não se calca exclusivamente na forma persa (como as *Oestliche Rosen* de Rückert), mas tampouco apaga características do estrangeiro para reproduzi-lo

“parodisticamente”, substituindo as referências estranhas por conhecidas. A intenção de Goethe em usar “a linguagem mais simples e a métrica mais leve e compreensível de seu dialeto” (DKV, p. 139) consistia em transportar a poética persa para a poesia alemã do *Divã* mas de modo que o estrangeiro transparecesse. Essa “poética” compreende muitos elementos. Um deles é a já mencionada forma do gazel, uma das mais comuns na poesia persa (e de Hafez em especial). Goethe se valeu dessa forma (ou fôrma²⁴⁸) poética de maneira adaptativa em sua poesia, como na quadrinha “*Wer das Dichten will verstehen*” citada anteriormente, ou então tematizou essa forma em poemas de reflexão metapoética, como o poema “Elementos” do *Livro do cantor*:

Elemente	Elementos
Aus wievielen Elementen Soll ein ächtes Lied sich nähren? Daß es laien gern empfinden, Meister es mit Freuden hören?	E de quantos elementos deve um canto se nutrir, para aos leigos sentimentos e aos mestres divertir?
Liebe sey vor allen Dingen Unser Thema, wenn wir singen; Kann sie gar das Lied durchdringen, Wird's um desto besser klingen.	Sobretudo seja o amor tema de todo cantor. Tem o canto um esplendor se perpassa-lhe o amor.
Dann muß klang der Gläser tönen, Und Rubin des Weins erglänzen; Denn für Liebende, für Trinker Winkt man mit den schönsten Kränzen.	Que as taças alto soem, brilhe o rubro vinho nelas: aos amantes e aos ébrios só se oferta as láureas belas.
Waffenklang wird auch gefodert. Daß auch die Trommete schmettre; Daß, wenn Glück zu Flammen lodert, Sich im Sieg der Held vergöttre.	Soem armas! Já é hora. Que o trompete toe alto! Quando a sorte chama: agora! seja o herói um deus no alto.
Dann zuletzt ist unerläßlich, Daß der Dichter manches hasse, Was unleidlich ist und häßlich Nicht wie Schönes leben lasse.	E por fim é indispensável que o poeta odeie tudo que há de feio e insuportável e o expulse deste mundo.
Wenß der Sänger dieser viere Urgewalt'gen Stoff zu mischen, Hafis gleich wird er die Völker Ewig freuen und erfrischen.	Dome bem nosso cantor esses quatro tão potentes: qual Hafêz vai alegrar, despertar a toda a gente.

(DKV, p. 17)

Neste poema a rima única típica do gazel aparece apenas na segunda estrofe, que tematiza o amor como o principal elemento que deve perpassar toda canção. Essa

²⁴⁸ A diferenciação forma-fôrma mencionada aqui sugere que, além de fornecer elementos rítmicos e estéticos ao poeta, a forma poética também possa *moldar* ou *enformar* o que é poetizado, justamente pela restrição *formal* (de forma) que impõe. Essa consideração se aproxima da relação entre linguagem e pensamento, segundo a qual diferentes línguas segmentam (*moldam*) o mundo de maneiras.

forma de rima é mesclada com um verso tradicionalmente alemão, o tetrâmetro trocaico (que em português pode ser vertido ritmicamente pela redondilha maior), e assim os versos têm uma forma que remete a duas tradições poéticas colocadas em diálogo. O poema ainda elenca o vinho, a guerra e o Belo como elementos indispensáveis de um poema para que possa “aos leigos sentimentos/ e aos mestres divertir”. A evocação de um padrão de beleza como elemento indispensável da poesia é reminiscência da primazia da literatura clássica grega como fonte de modelos eternos de completude. Goethe não consegue se desvencilhar dessa primazia (à diferença de Herder), e sua presença neste poema é uma mostra da mescla adaptada que o poeta faz com a poesia persa.

Gostaria ainda de citar algumas passagens do comentário de Michael Knaupp (1999) à edição da editora Reclam (GOETHE, 1999) sobre o caráter *duplo* da poesia do *Divã*. Dentre as duplicidades do *Divã*, Knaupp aponta que essa duplicidade não pode ser ignorada:

Os motivos da separação e união, duplicação e fusão permeiam todo o livro: velhice e juventude, graça e seriedade, beatitude e mundanidade, ebriedade e sobriedade, amor e guerra, história e presente, o mais íntimo e o público, comunicação e ocultação – tudo isso se refere um ao outro, é enredado e intricado um com o outro sem que com isso as oposições sejam eliminadas em favor da indiferenciabilidade. Passagens realmente líricas se alternam com narrativas, parábolas se seguem a poemas dialógicos, o Oriente ao lado da Antiguidade, contemplação histórica é reforçada com comentários analíticos. (KNAUPP, 1999, p. 525)

A enumeração de Knaupp é bastante abrangente, mas aponta aqui apenas as *oposições*, quando elas poderiam ser entendidas como *facetras* de uma mesma manifestação, como uma certa “folha de árvore do Oriente” que não permite dizer se é uma folha única que se parte ou se são duas que se fundem:

Gingo biloba

Dieses Baums Blatt, der von Osten
Meinem Garten anvertraut,
Giebt geheimen Sinn zu kosten,
Wie's den Wissenden erbaut.

Ist es Ein lebendig Wesen,
Das sich in sich selbst getrennt?
Sind es zwey? die sich erlesen,
Daß man sie als eines kennt?

Ginkgo biloba

Folha d'árvore do Oriente
Que no meu jardim se fia,
Dá-me a ver o senso ausente
Que aos sábios erigia.²⁴⁹

Será apenas Um vivo ser?
Que de si em si se parte,
Serão dois? que, ao recolher,
Dão a ver sem que se aparte?

²⁴⁹ A primeira estrofe desta tradução retirei da tradução feita por Yuri Kulisky no contexto da já mencionada oficina de leitura e tradução do *Divã* coordenada por mim em 2013.

Solche Frage zu erwidern, Fand ich wohl den rechten Sinn; Fühlst du nicht an meinen Liedern, Dass ich eins und doppelt bin? (DKV, p. 78-9)	Pra atender a tais questões Alcancei um senso azado; Não vês tu nestas canções Que sou Um e duplicado?
--	---

O poema talvez mais representativo do caráter *duplo* do *Divã* é este, “Ginkgo biloba”. Ele é inspirado numa árvore originária da Ásia, a *Ginkgo biloba*, a única representante da sua família, que existe há pelo menos 150 milhões de anos (segundo sugerem fósseis). O nome do gênero “Ginkgo” advém do chinês *Yin Xin*, que significa “damasco prateado”, pelas suas sementes de brilho prateado. O nome da espécie, *biloba*, deriva do formato bilobado (ou seja, bipartido) de suas folhas. Na época de Goethe já havia muitas árvores Ginkgo plantadas, trazidas por viajantes e botanistas que conheceram a árvore e a catalogaram.

A simbologia da Ginkgo no Japão e na China remete à boa saúde, longevidade e resistência, ainda mais considerando-se que essa árvore foi a única a sobreviver às bombas atômicas de Hiroxima e Nagasaki, renascendo a partir de sementes que restaram no solo. Para Goethe, neste poema a ginkgo representa em si todo o Oriente, desde o Oriente Médio até o Japão, e por ter sido transplantada com sucesso para o clima europeu, pode ser considerada um “estrangeiro germanizado” ou “europeizado”, mas que preserva suas características de origem. Assim como a árvore já foi aclimatada à Europa com seus gelados invernos, da mesma forma para Goethe a poesia persa se aclimatou de maneira indissociável à sua poesia, e o símbolo dessa mescla é a folha da ginkgo, que pode ser vista como uma folha que se divide em duas, ou duas folhas que se fundiram numa base comum:

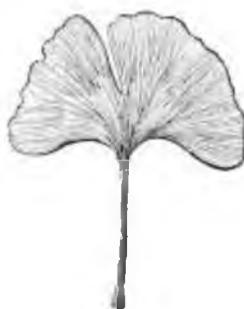


Figura 4: Folha de
Ginkgo biloba

A ambiguidade dessa folha pode ser comparada à ambiguidade do *Divã*: é uma poesia que se divide em alemã e persa? Ou será a união dessas duas, que se fundem em uma mas que mantêm duas partes (no caso, “lobos”) apontando para cada lado? Da mesma forma, a folha representa a estrutura dupla (poesia-prosa) do *Divã*, enquanto parte de um mesmo “talo” para se dividir em duas, e a “ligação” na base representaria a indissociabilidade dos “lobos” dessa folha: arrancamos um, e ambos morrem.

É significativo e curioso que mais uma vez Goethe escreva um poema tão central e tão significativo para sua obra e que se baseia em plantas. De maneira similar ao que faz em poemas como “Comparação” (p. 76) e “Gefunden” [“Achado”], em “Ginkgo biloba” Goethe aborda a transformação a partir da morfologia vegetal, neste caso não procurando a *Urpflanze* (pelo menos não explicitamente), mas contemplando a natureza una e duplicada dessa árvore que é um “fóssil vivo” – outra ambiguidade, pois o que já se tornou fóssil não poderia, em princípio, estar vivo. “Ginkgo biloba” é, ao lado de “Anelo abençoado” e “Poesia e forma”, um dos poemas de maior força representativa do caráter geral duplo do *Divã ocidento-oriental*.

Em seguida ao comentário anterior, Knaupp como que compensa a série de oposições e reforça o caráter unificador de opostos do *Divã*:

A parte dos poemas em especial unifica dois elementos estruturais opostos. A palavra árabe-persa *divã* significa “coletânea”, e de fato trata-se neste livro em primeiro lugar de uma coleção de poemas frouxamente conectados tematicamente em diferentes ânimos e ritmos. Em nenhum lugar se encontra a rígida arquitetura de uma coroa de sonetos ou de um ciclo de elegias. Apesar disso, esta coletânea não é aleatória, os poemas se correspondem uns com os outros, referem-se uns aos outros²⁵⁰, encontram-se em torno de polos temáticos e juntam-se em pares e finalmente em livros. (*idem*, p. 525-6).

Knaupp ainda complementa seu comentário ressaltando que um modo de duplicidade do *Divã* promoveu mais confusão do que compreensão, e influenciou de modo decisivo sua recepção (não apenas no sistema literário, mas mesmo mercadológico), apesar da intenção de inserção do *Divã* no “peito do povo” (cf. poema “Boa noite” do *Livro do paraíso*, adiante):

²⁵⁰ Exemplos de referências entre poemas são, por exemplo, entre os poemas “Segenspfänder” e “Talismane”, do *Livro do cantor*, e o poema “Talismane werd’ ich in dem Buch zerstreuen”, do *Livro dos provérbios*, que tratam da temática de talismãs e suas formas; entre o já citado poema “Aparição” e todo o *Livro de Hafez*, por se referirem à “aparição” deste poeta na vida de Goethe.

Tão popular o *Divã* se dá por vezes na sua forma, apesar disso ele não é um livro popular, mas sim tem algo que o afasta da compreensão imediata. A coexistência de sabedoria de velhice e tolice de amor, a união de louvor aos príncipes e entusiasmo pelo Oriente, a mistura de jogo mundano e ânsia religiosa irritou os contemporâneos de Goethe, e não deve espantar que quase cem anos após a publicação do *Divã* ainda houvesse exemplares disponíveis para compra na editora (*idem*, p. 527).

O caráter *duplo* do *Divã*, portanto, apesar de ser elemento constitutivo (como temos visto através de exemplos textuais), também é fator de incompreensão e de confusão. Infelizmente esse não era objetivo de Goethe, se levarmos em conta o que escreveu numa carta (não enviada) de maio de 1815 a seu editor Cotta, na qual traça em linhas gerais o projeto ainda em formação, e expressa seu desejo de popularidade do livro: “Esse *divã* alemão eu desejo [ver] na forma de um livro de bolso em muitas mãos, mas ainda há tempo, pois ele ainda deve crescer em alguns membros” (KNAUPP, 1999, p. 564-5).²⁵¹

Essa característica (“de algo em si que lhe afasta de uma compreensão imediata”, KNAUPP, *op. cit.*, p. 527) talvez seja compartilhada com outros textos de difícil compreensão e de estudo aprofundado, como o texto bíblico, o Corão e reflexões religiosas de visada mística-contemplativa, que via de regra fogem à lógica de verdadeiro/falso e demandam uma compreensão que transcenda e concilie os extremos. Creio que para compreender o *Divã* como texto duplo precisemos de uma visada que não opte necessariamente por um dos extremos (oriental ou ocidental, poesia ou prosa, etc.), mas que os entenda como indissociáveis, como o são Oriente e Ocidente. Diz Goethe em famoso poema do espólio:

<i>Wer sich selbst und andre kennt</i>	Quem a si e outros entende
<i>Wird auch hier erkennen:</i>	Reconhece aqui os iguais:
<i>Orient und Okzident</i>	Oriente e Ocidente
<i>Sind nicht mehr zu trennen.</i>	Já não se separam mais.
(DKV, p. 614)	

Essa pequena estrofe – quatro tetrâmetros trocaicos – é uma das mais famosas do *Divã*, ainda que não tenha sido publicada em nenhuma das duas edições oficiais. A ideia de juntar o Oriente e o Ocidente pelos meios da poesia é o que permite Goethe

²⁵¹ *Diesen deutschen Divan wünscht ich, in Form eines Taschenbuchs, in viele Hände, wozu aber noch Zeit ist, denner muß sich noch um manche Glieder vermehren.*

inscrever no *Divã* um modo de ensinar a ambiguidade e estimular a convivência e o diálogo entre essas regiões do globo.

Por fim, tratemos de um último aspecto geral que atesta a duplicidade do *Divã*. A edição de 1819, já ao ser publicada, contém em si o projeto para sua próxima edição, ampliada e revisada. O capítulo “*Künftiger Divan*” ou “*Divã vindouro*” das “Notas” contém uma descrição geral dos livros de poesia (suas motivações, algumas referências etc.) e uma série de considerações sobre as próximas adições a cada um dos livros, com dois poemas que viriam de fato a constar da edição de 1827. O *Divã* nasce portanto duplo em mais um sentido: é um livro que contém a sua próxima edição já em germe.

3.4.1 *West-östlicher Divan*: Ciclo ou coletânea?

Aqui gostaria de considerar rapidamente a forma de construção do *Divã* que gera discordância na fortuna crítica, mas que considero tão somente um sintoma da duplicidade/ambiguidade inerente dessa obra. Segundo o comentador Birus, os títulos intermediários do *Divã* que contêm “*Versammlung*” indicariam que a obra se assemelha mais a uma coletânea (uma “coleção de poemas”, “[Ver-]Sammlung”) do que a um ciclo.

Se lembrarmos que a forma de organização tradicional do *divã* na poesia persa consiste em agrupar os poemas em “livros” segundo a rima – gerando, portanto, um livro para letra *âlif* (ل), outro para *bâ* (ب), e assim por diante –, notaremos que o *Divan* de Goethe não segue estritamente esse modo de organização: os livros agrupam os poemas segundo temáticas específicas (o amor, o poeta, contemplações, parábolas etc.) que não se limitam apenas à rima dos poemas. E esse agrupamento não foi pensado de antemão por Goethe, como veremos adiante, mas foi decidido após um certo número de poemas já ter sido composto. Essa organização seria, aliás, impensável, pois Goethe não adota cegamente a monorríma típica do *gazel*, mas procura acolher essa forma “[n]a linguagem mais simples e [n]a métrica mais leve e compreensível de seu dialeto”²⁵² (DKV, p. 139), como afirma na “Introdução” das “Notas”. Ou seja, Goethe faz uso da forma poética do *gazel* mas sem incorporá-la em todos os poemas.

²⁵² (...) *der schlichtesten Sprache, in dem leichtesten, faßlichsten Sylbenmaße seiner Mundart* (...)

Birus, em seção dedicada à “Estrutura” (DKV, p. 736-41), reconhece que o *Divã* “de fato é um ciclo” no sentido de “uma coleção lírica como simples reunião de diferentes obras de um certo período, talvez mesmo na ordem em que realmente surgiram” (p. 737), mas questiona a aplicabilidade de um “conceito mais aberto de ciclo”, pois, para ele, o que mais apropriadamente define o *Divã* é sua característica de *coletânea*, “*Versammlung*”, julgamento que se funda no uso original da palavra persa “*diwan*”, “coletânea”. Birus elenca ainda outras definições de ciclo de poesia, e segundo ele nenhuma delas se aplica totalmente ao *Divã*. Um outro argumento favorável à sua análise é o estatuto autoral de Goethe: a organização dos poemas seguiria um critério de antologização, e não de interligação entre eles. Birus afirma:

Devido à sua relação intertextual e contínua, em primeiro lugar com Hafez, depois com a literatura oriental em si, bem como ao seu caráter de totalidade pretendido desde o princípio – e não produzido apenas posteriormente –, o *West-östlicher Divan* se diferencia realmente de modo significativo das demais obras líricas de Goethe, contudo não nos princípios de sua estruturação (DKV, p. 738).

Birus ainda levanta mais argumentos para justificar o estatuto de “coletânea” do *Divã* de Goethe, todos fundados no significado original de “divã”, no “espalhamento” [“*Zerstreuung*”] (p. 739 e 740) dos poemas²⁵³ e no “caráter de conjunto” [“*Ensemblecharakter*”] (*ibidem*) da obra, ou seja, no fato de o *Divã* ser um todo. Na verdade, esse argumento parece contrariar a tese inicial de Birus de que o *Divã* é uma coletânea, e o comentador também considera “autoirônica” (p. 739) uma declaração do próprio Goethe, em carta de 18/5/1815 ao seu amigo Zelter:

Pois cada membro individual é tão permeado²⁵⁴ pelo sentido do todo, é tão intimamente oriental, refere-se a costumes, usos, religião, que deve ser primeiramente exposto por um poema precedente se for exercer influência sobre a imaginação ou o sentimento (*ibidem*).

Por fim, Birus considera que as várias possibilidades de pareamento entre os livros do *Divã* (p. ex. *Livro do cantor* e *Livro de Hafez*, *Livro do amor* e *Livro de Zuleica* etc.) corrobora definitivamente o caráter de coletânea, e conclui que o *Divã* “não é um

²⁵³ A exemplo, segundo Birus, das *Zerstreute Blätter* de Herder e com fundamento no poema que abre o *Livro dos provérbios*, “Talismane werd’ ich in dem Buch zerstreuen” [“Talismãs no livro quero diluir”].

²⁵⁴ Este é mais um indício de que as “Notas” são parte integrante do *Divan*, e que separá-las do corpo de poemas é uma mutilação que, perpetuada por muitos anos, ensejou uma recepção ao mesmo tempo fragmentária e isoladora dessa obra. O expoente maior dessa recepção foi o “divanista” pioneiro Konrad Burdach, para quem “apenas os poemas eram vistos como ‘texto’, [e] as *Notas* e *tratados* de Goethe apenas ‘comentários’ aos poemas, portanto de comentário dispensável” (BOHNENKAMP, 1996, p. 324).

ciclo (no sentido germanístico), mas uma coleção de coleções, ‘coligida por Goethe’” (p. 741).

Apesar de provavelmente ter como objetivo diminuir os danos causados à recepção do *Divã* com essa digressão, a argumentação de Birus parece introduzir mais confusão ao descartar o caráter cíclico da obra. Uma das definições de ciclo que apresenta em sua argumentação é a de Carl Becker (1971), que, em artigo intitulado “*Das Buch Suleika als Zyklus*” [“O Livro de Zuleica como ciclo”], contrapõe a ideia de “coletânea de poemas [*Gedichtsammlung*] como algo *construído* [“*Gebautes*”]” à de “ciclo como algo *que cresceu* [“*Gewachsenes*”]” (*ibidem*, grifos meus), e disso o comentador depreende que o *Divã* se aproxima mais da definição de coletânea. Contudo, pouco antes disso, na seção que recapitula cronologicamente as fases de composição do *Divã*, o comentador lembra da “erupção produtiva” que caracterizou o ano entre julho de 1814 e maio de 1815, no qual o livro *cresceu* até cerca de 100 poemas não ordenados. Essa ordenação se deu apenas em maio de 1815, justamente ao final desse período “eruptivo”, e teve como resultado o chamado *Wiesbadener Register* ou *Registro de Wiesbaden*.

O título dado por Goethe a essa nova reordenação (que antecede cronologicamente o título oficial *West-östlicher Divan*) é *Des deutschen Divans manigfaltige Glieder*, ou *Os diversos membros do Divã alemão* (DKV, p. 453). Essa nova versão do *Divã* contém um índice de todos os poemas escritos até então (um total de 100), ainda sem ordenação ou agrupamento visíveis (exceto dos primeiríssimos poemas, como “*Hegire*”, “*Segenspfänder*”, “*Talismane*” que permaneceriam nessa ordem na edição de 1819), e pode ser vista como uma primeira fase do processo de “antologização”, de seleção dos poemas do *Divã*. Contudo o “caráter de conjunto” permanece, pois ainda não há o agrupamento em “livros” ao modelo do *divã* de Hafez, que se daria apenas ao final de 1815 e início de 1816 (quando Goethe envia trechos para publicação no *Morgenblatt*). Paralelamente ao esforço de organização, de *construção*, nota-se (em diversas cartas e anotações) que o *crescimento* do *Divã* não para, e Goethe usa repetidas vezes expressões referentes a “todo” ou “conjunto” (“*Ganze*”), “elementos” (“*Glied*”) e a crescimento (“*wachsen*”, “*anwachsen*”) (grifos meus na citação):

Os poemas a *Hafez* cresceram [*angewachsen*] a 30 e perfazem *um todo* que certamente pode se estender, se o humor voltar a ficar favorável (carta a Riemer de 29/08/1814 citado em DKV, p. 767).

(...) Minha câmara de tesouros a cada dia está mais cheia²⁵⁵ de riquezas do Oriente; como poderei ordenar e empilhá-las, o tempo dirá (carta a Zelter de 8 de fevereiro de 1815 citado em GOETHE, 1999, p. 560)

(...) Eu mesmo não sabia que *conjunto* singular eu tinha preparado com eles [os poemas] (continuação da carta de 8 de maio a Zelter citado em GOETHE, *op. cit.*, p. 566).

O *Livro de Kabus* chegará com a carruagem do correio. A esse livro de sabedorias vai anexa uma folhinha poética [o poema *Abglanz*], retirado do *Divan*, que *cresceu* já em *muitos membros*. (carta aos Willemers, 26 de outubro de 1815 citado em GOETHE, *op. cit.*, p. 579).

O *Divã* está *viçoso* [*angewachsen*] e forte. (carta a Zelter de 11 de março de 1816, citado em GOETHE, *op. cit.*, p. 584)²⁵⁶

Estas citações corroboram a ideia de um todo, de um ciclo de poemas que foi “crescendo” e adquirindo forma para depois ser organizado e seccionado. Poderíamos citar ainda inúmeros outros trechos de cartas, diários e anotações de Goethe para corroborar uma ou outra compreensão do *Divã* (como ciclo ou antologia), praticamente *ad infinitum*. A filologia não tem uma opinião unânime, e nem a recepção não acadêmica. Em vez de subscrever aqui exclusivamente a uma ou a outra forma de classificação, quero sugerir aqui que ambas as leituras se complementam, e tê-las em vista *simultaneamente* pode ser produtivo para compreender melhor o *Divã* em toda sua complexidade.

*

Este capítulo se dedicou sobretudo a apontar os elementos que corroboram o caráter *duplo* do *Divã ocidento-oriental* a partir de “questões de tradução”. Se “todos os poemas do *West-östlicher Divan* carregam em si o signo da sua origem a partir do estrangeiro e indicam por meio dele a estrutura fundamental da produtividade poética em si” (WITTE, 2001, p. 1134), a poesia dessa obra, como descrevi em vários aspectos neste capítulo, carrega em si também o signo do *duplo*. Esse signo se manifesta tanto na origem quanto na forma de realização dos poemas: muitos deles são “recriações inspiradas” de poemas de Hafez (cf. “*Anelo abençoado*”) ou são “traduções de fato” (cf. “*O Inverno e Timur*”); e em muitos poemas (como em “Elementos” ou “Em mil formas podes

²⁵⁵ Esta citação fornece o título para a edição crítica do espólio do *Divan*, “Meine Schatzkammer füllt sich täglich...” (BOSSE, 1999).

²⁵⁶ Na sequência de citação: “*Die Gedichte an Hafis sind auf 30 angewachsen und machen ein kleines Ganze, das sich wohl ausdehnen kann, wenn der Humor wieder rege wird.*”; “*Meine Schatzkammer füllt sich täglich mehr mit Reichtümern aus Osten; wie ich sie ordnen und aufstutzen kann, muß die Zeit lehren.*”; “*Ich habe selbst noch nicht gewußt, welches wunderliche Ganze ich daraus vorbereitet.*”; “*Das Buch Kabus kommt mit dem Postwagen. Diesem Weisheitsbuche ist ein dichterisches Blättchen [Abglanz] beygefügt, dem Divan entnommen, welcher um viele Glieder gewachsen ist.*”; “*Der Divan ist angewachsen und stark.*”

te esconder“) a forma estrangeira do gazel com seus dísticos monorrimados se mistura ao tetrâmetro tradicional alemão, com maior ou menor penetração da forma estrangeira. A poesia do *Divã* é dupla também enquanto adota para sua própria poetologia formatos estrangeiros, como quando adota os “motores poéticos” da “água que boeia” e do “morre e te transforma” respectivamente enquanto signos da ação formadora da poesia (que transforma o informe e líquido Oriente em algo palpável, legível: um poema) e enquanto gesto transformador tanto do texto de saída quanto do texto de chegada por meio da tradução. Este último gesto não age apenas sobre um texto, mas sobre a poesia tanto de Goethe como de Hafez: se a poesia de Goethe se modificaria definitivamente pelo intenso estudo e interação com o Oriente, à poesia de Hafez (e de seus outros colegas-poetas Rûmî, Saadi, Nezami, Ferdusi, Enveri e Djami) seriam abertas as portas para sua entrada na literatura alemã, tanto por meio do *Divã* de Goethe (cuja eficácia podemos dizer que não foi grande devido à sua recepção problemática) quanto por meio da atividade de poetas e tradutores (como Friedrich Rückert e August von Platen, além de orientalistas modernos como J.C. Bürgel e Annemarie Schimmel) que se empenharam na massiva tradução da poesia dessa parte do globo, tornando-a não mais desconhecida.

O paralelismo da poesia e da prosa do *Divã* também corroboram o caráter duplo do livro, pois se ambas partes se complementam, não podem ser lidas ou traduzidas em separado. Se não é possível realizar uma correlação um-para-um entre poemas e “Notas” ou vice-versa, ainda assim não se pode negar o caráter expletivo da seção em prosa como *complementar* da poesia, no sentido matemático do termo: elas explicam o que os poemas calam, enquanto os poemas poetizam o que a prosa não tematiza. Podemos supor, com Bernd Witte, que “os poemas do *Divã* são, como poesia erudita, carentes desde o início de comentário” (WITTE, 2001, p. 1127); Goethe tentou suprir essa demanda por meio das suas “Notas”. Mas a grande quantidade de trabalhos e análises detalhadas de muitos aspectos profundos do *Divã* feitos na “divanística” me faz perguntar: será que a seção de prosa do *Divã* foi insuficiente para “elucidar, esclarecer e indicar”, como o poeta anuncia na “Introdução”? Ou será que o caráter suplementar dessas notas, associado ao exotismo dos temas, vocabulário e imagens poéticas, foi o que incitou justamente a formação de um campo de estudos simultaneamente tão profundo e amplo como a “divanística”? Talvez o *Divã ocidentto-oriental* como grande obra da velhice de Goethe ao lado do *Fausto II* e dos *Anos de peregrinação de Wilhelm Meister* estivesse predestinado a instigar o surgimento de uma área de estudos dedicada, seguindo o

movimento (ou a intenção) de decifração completa da obra de Goethe por meio da filologia e, com isso, a efetividade das “Notas e tratados” ficou obliterada pela monumental quantidade e aprofundamento dos trabalhos dedicados ao *Divã*.

Seria possível ainda ler o *Divã* novamente, sem a “avalanche” da fortuna crítica, como um livro *duplo* em sua estrutura, concepção, poetologia?

3.4.2 O dialogismo no *Divã* ocidentário-oriental

Por fim, a duplicidade do *Divã* também se expressa na forma discursiva adotada nos poemas e na prosa. Por um lado, a poesia do *Divã* é marcada pelo signo do diálogo, pois se funda numa experiência de “prova do estrangeiro”: como apresentamos neste capítulo, para muitos dos poemas – se não para todos – pode-se encontrar uma ligação, uma conexão com um texto estrangeiro, seja um poema de Hafez, sejam vários poemas, seja a matéria épica do *Shah-nameh*, seja um verbete de enciclopédia, seja “o Oriente” como um todo. E essa relação não é secreta: ela está tanto expressa na forma da poesia quanto no discurso da prosa. Essa segunda parte do *Divã*, por sua vez, tem o claro propósito de estabelecer o diálogo, mas um diálogo mais prolixo e longo, como o que se poderia ter numa agradável tarde de primavera que passamos conversando com um amigo sobre uma bela viagem que fizemos. “O autor dos presentes poemas prefere ser visto como um viajante”, diz Goethe na “Introdução” das “Notas”, e convida a quem quiser para sentar ao seu lado e, em diálogo, saber do seu diálogo com o Oriente.

O diálogo também encontra lugar nos poemas, mas não apenas na relação que cada um deles tem com outros poemas. Todo o *Livro de Hafez* (em pequena escala, mas representando também todo o *Divã*) é a realização do diálogo entre Goethe e o poeta persa, que se realiza no poema que abre o livro, “*Beyname*” [“Apelido”] (p. 282):

Apelido

Poeta

Muhammad Samsu d-Din, então,
Porque o teu povo, honrado,
Chamou-te *Hafez*?

Hafez

Honrado,
 Eu respondo à tua questão.
 Porque, com feliz memória,
 Do Corão sagrada história
 Sem mudança eu preservo,
 E qual bom e pio servo
 Repudio a diária inglória
 A tocar aqueles – e a mim –
 Que a palavra e a semente
 Do Profeta têm na mente;
 É por isso o nome, enfim.

Poeta
 Bem, Hafez, me parece,
 Não me devo a ti igualar:
 Pois quem opinião alheia tece
 Aos outros vai se assimilar.
 E assim me igualo a ti,
 Pois do livro dos livros santos
 Bela imagem extraí:
 Daquele pano dos panos
 Que a face do Senhor guardou,
 Meu peito em calma serenou –
 Com negação, óbice, rapinagem –
 Com a fé e sua serena imagem.

Esse diálogo apresenta na forma da poesia a interação entre o poeta de Weimar e o poeta de Xiraz, num modelo que remonta a antiga forma pela qual filósofos expunham uma doutrina por meio de um diálogo. Exemplos famosos são os diálogos de Platão, como *Fedro*, *O Banquete*, *Crátilo*, *Fedro*, *A República* e tantos outros. No *Livro de Zuleica* e no *Livro da taverna* encontramos a maior concentração de lírica dialógica do *Divã*, pois nesses livros tem lugar um jogo de conversas entre *personae* poéticas: no primeiro caso, Hatem e Zuleica; no segundo, o poeta e o escanção, o garçom que serve o vinho.²⁵⁷

Por fim, o *Divã* é uma obra dialógica também num sentido mais amplo, que é o do diálogo literário. Goethe considerava Hafez seu “irmão gêmeo”, alguém em quem encontrou tanto um interlocutor perfeito quanto um espelho de si mesmo. O diálogo de Goethe com Hafez disparou um outro diálogo maior, que é aquele entre o Ocidente e o Oriente, diálogo que tem lugar no *Divã* pelo *medium* da poesia. E não apenas pela via poética: as “Notas e tratados” são uma outra forma de diálogo, neste caso pela via da prosa, com possibilidades de ser mais prolixa e na qual é possível colocar questões de maneira mais objetiva que na poesia. Diz Katharina Mommsen em resenha ao livro

²⁵⁷ O trabalho de Gabriele Schwieder (2001) propõe uma leitura poetológica do *Divã* de Goethe na medida em que explora as características polifônicas e dialógicas da obra e também a relação entre oralidade e escrita. Remeto o leitor a essa obra para uma discussão mais aprofundada.

Goethes Noten und Abhandlungen de Wolfgang Lentz: “As afirmações de Goethe se permitem compreender e controlar mais facilmente do que nos poemas, onde sempre se deve contar com exageros” (MOMMSEN, 1960b, p. 137).

3.5 A indissociabilidade entre o *Divã* e a tradução

A varredura realizada acima em busca das modalidades de tradução no *Divã* permite perceber o papel que a tradução – enquanto atividade, reflexão e gesto poetizante – desempenhou na obra como um todo. É possível rastrear – e disso a fortuna crítica está repleta – relações intertextuais dos poemas do *Divã* com outros textos sobre os quais se fundaram: é o caso de “O Inverno e Timur”, “Anelo abençoado”, do poema vingativo de Taabatta Sharran, entre outros. De fato, os poemas do *Divã* todos têm um laço com um poema estrangeiro, e essa relação tão tênue não permite afirmar que os mesmos sejam “traduções” no sentido estrito da palavra – ainda que, no *Damenkalender*, tenha sido percebida aquela “ambiguidade”.

Mesmo assim, podemos supor que o *Divã* não teria ganho a feição que tem sem a atividade de tradução. A tradução, podemos dizer neste ponto, é o fio pulsante que conecta as “pérolas” que são os poemas do *Divã* e os capítulos das “Notas”, constituindo um grande rosário feito de peças tradutórias que, segundo o desejo de Goethe numa carta não enviada a Cotta, “deveria circular em muitas mãos” (citada em KNAUPP, 1999, p. 564). Se todos os poemas do *Divã* têm alguma ligação tradutória com poemas de Hafez, com outras obras da literatura persa ou com obras de informação (relatos de viagem, coletâneas, resenhas etc.) consultadas por Goethe, então podemos concluir que o *West-östlicher Divan*, de fato, não poderia existir sem a tradução.

Considerando a indissociabilidade entre o *Divã* e a tradução, Antonella Nicoletti, no seu esforço de encontrar um modo de aplicação do modelo tripartido de traduções (seu trabalho se funda em encontrar no capítulo “Traduções” a fonte da “poetologia tradutória” do livro), resolve aplicá-lo justamente para ler a poesia do *Divã*. Ela não cai na ingênua armadilha de uma compreensão essencialista da tradução (a da transferência de significado), mas, antes, flexibiliza essa noção e salienta que o autor, em suas anotações, considerava “sua obra [como] a tentativa de ‘trazer algo de um mundo totalmente

diferente' para o público alemão”, ou seja: “tra-ducere, tra-duzir” (NICOLETTI, 2002, p. 296). A constatação de Nicoletti (a de que o *Divã* seja uma tradução), contudo, não passa pelo crivo da aplicação do modelo tripartido sobre o texto do *Divan*, especialmente quanto ao terceiro tipo de tradução, “o último e mais alto”. Vejamos o trecho de Nicoletti:

A partir dessa perspectiva, a lírica [do *Divan*] poderia, no sentido amplo e metafórico desenvolvido dentro do próprio texto, ser comparada com o segundo tipo de tradução, o lírico-estilístico, enquanto a prosa do *Divan* poderia ser comparada com o primeiro tipo, o prosaico. Numa carta [não enviada] a Cotta de 1815, Goethe circunscreveu seu projeto como o “objetivo de conectar o Ocidente e o Oriente, o passado e o presente, o persa e o alemão, e fazer com que os costumes e modos de pensar de ambos os lados se sobreponham uns aos outros”. Isso pode ser compreendido como um anúncio do terceiro tipo de tradução, aquele que se identifica com o original, que não quer fazer “com que um valha em vez do outro, mas no lugar do outro” e representa uma sobreposição semelhante. Por fim, justamente os poemas de Hafez que serviram a Goethe e Marianne como texto comum para seu intercâmbio poético podem ser vistos como o valor original e fundamental do texto que uma tradução do terceiro tipo pode tornar visível. Nesse caso, os poemas de Marianne von Willemer seriam o original, e os poemas do *Divan* seriam a tradução deles do terceiro tipo, que torna visível o texto primordial e fundamental dos poemas de Hafez (NICOLETTI, 2002, p. 296).²⁵⁸

Se considerarmos razoável que os poemas de Goethe sejam imitações ou “paródias” da poesia de Hafez e que as “Notas” sejam a versão em prosa da “tradução” do Oriente empreendida por Goethe (como a manifestação textual de um conhecimento amplo e “fluido”), procurar um equivalente do terceiro tipo de traduções aqui não parece ser muito produtivo, pois esse terceiro tipo, como comentei no capítulo 1, parece representar mais um horizonte ideal ao qual as traduções almejam, sem nunca chegar a ele, do que um modo preciso de tradução. Como o próprio Goethe diz no final do capítulo “Traduções”, a aproximação entre estrangeiro e nativo se dá num círculo infinito.

Talvez o terceiro modo, “mais elevado e último”, de traduções se dê dentro do *Divã* na transformação que o trabalho intenso com traduções realizou na poesia de

²⁵⁸ *Aus dieser Perspektive könnte dessen Lyrik in dem vom Text selbst entwickelten weitgefassten oder metaphorischen Sinn mit der zweiten als lyrisch-stilistischen Übersetzungsart und die Divan-Prosa mit der ersten prosaischen Art verglichen werden. Im Brief an Cotta von 1815 umschrieb Goethe sein Vorhaben als „Absicht“, „den Westen und dOsten, das Vergangene und Gegenwärtige, das Persische und Deutsche zu verknüpfen, und beyderseitige Sitten und Denkart über einander greifen zu lassen“. Dies könnte als Ankündigung der sich mit dem Original identifizierenden dritten Übersetzungsart verstanden werden, die eines „nicht anstatt des andern, sondern an der Stelle des andern“ geltend machen will und eine ähnliche Überlagerung darstellt. Schliesslich könnten gerade die Gedichte Hafis', die Goethe und Marianne als gemeinsamer Text zum poetischen Austausch galten, als jener Ur- und Grundwert des Textes angesehen werden, den eine Übersetzung der dritten Art ersichtlich machen kann. In diesem Fall wären die Gedichte Marianne von Willemers das Original und die Divan-Gedichte deren den Ur- und Grundtext der Gedichte Hafis sichtbar machende Übersetzung der dritten Art.*

Goethe. Esse terceiro tipo de tradução, portanto, se encontraria mais *entre as linhas* do *Divã*, e não em exemplos textuais concretos – porque também não há um texto-base (um *Urtext*, no dizer de Goethe) do qual os poemas seriam “traduções” (e aqui uso o termo na sua acepção *stricto sensu*). Dito de outro modo, o terceiro tipo de tradução não estaria expresso textualmente no *Divã* pelas imagens e termos estrangeiros importados para dentro da poesia: ele está no *gesto poético-tradutório* e *metapoético* que acontece em *todo* o texto do *Divã*. Assim, constatando a *presença* de várias modalidades de tradução no *Divã*, teríamos a *simultaneidade* sugerida pelo modelo de Goethe: a convivência dos três tipos de tradução, como que fechando “o círculo de aproximação” mencionado acima. O “fechamento do círculo” não implica um *final*, mas o recomeço da atividade de tradução: pois um caminho circular não tem fim.

Esse “gesto poético-tradutório” é visível sobretudo no uso que Goethe faz das imagens do “morre e te transforma” e da “água que se boleia” descritos acima: essas imagens não são apenas temas de seus poemas ou da sua prosa, mas se tornaram o modo pelo qual a poesia do *Divã* é feita. A “água que se boleia” pela mão do poeta é o modo pelo qual Goethe transforma o “líquido elemento” da poesia persa (representado no poema “Poesia e forma” pelo rio Eufrates) em uma forma palpável e que pode ser “carregada. O motivo do “morre e te transforma” representaria a morte tanto da língua alemã *antes* do *Divan* (esta obra traria inovações de tal monta que possibilitariam os versos “tão leves, tão sussurrados” que Heine achava que nem pareciam possíveis em língua alemã) quanto a antiga poesia de Goethe – que a partir do *Divã* e da intensa relação com o Oriente que o gerou já não seria mais poesia apenas alemã: a poesia do *Divã* se tornaria *Weltliteratur*.

Uma última consideração sobre o “gesto poético-tradutório” de Goethe. O trabalho de tradução na composição do *Divã* não agiu apenas sobre a poesia de Goethe, mas também sobre a língua alemã, ao explorar os espaços não-regulamentados dessa língua com o objetivo de acolher o estrangeiro. A tradução realizada por Goethe – que *modifica* a literatura alemã, como vimos acima, por meio da importação de formas, do estabelecimento de novas formas como a *Suleikastrophe* e a *Schenkenstrophe* e do gesto transformador da sua própria poesia por meio das imagens da “água que se boleia” e do “morre e te transforma” – objetiva aproximar-se do estrangeiro de forma que ele passe a fazer parte da literatura alemã.

E Goethe parece ter tido algum sucesso nisso! Se as formas da *Suleikastrophe* e da *Schenkenstrophe* adentraram o repertório poético alemão, o *West-östlicher Divan* também abriu as portas da literatura alemã para que outros em sua sequência participassem do intercâmbio literário. O maior dos contribuintes para esse intercâmbio “pós-*Divã*” foi Friedrich Rückert, que não apenas traduziu massivamente a poesia oriental de várias línguas, mas integrou os modos estrangeiros de poesia (sobretudo a forma persa do gazel) na sua própria poesia, como nas suas *Kindertodtenlieder*, a imortalização na forma de gazel da litania por seus filhos mortos. Assim, Goethe produziu uma poesia ocident-oriental híbrida e dupla, que ele deseja que seja acolhida pelo seu povo, como um símbolo da possibilidade da interação entre os povos, pelos meios da *Weltliteratur* e da tradução. Esse desejo Goethe expressa no final do *Livro do Paraíso* – um local muito apropriado para expressar desejos de sobrevivência da obra – com o poema “Boa Noite”:

Gute Nacht!

Nun so legt euch liebe Lieder
An den Busen meinem Volke
Und in einer Moschus-Wolke
Hüte Gabriel die Glieder
Des Ermüdeten gefällig;
Daß er frisch und wohlhalten,
Froh wie immer, gern gesellig,
Möge Felsenklüfte spalten,
Um des Paradieses Weiten,
Mit Heroen aller Zeiten,
Im Genusse zu durchschreiten;
Wo das Schöne, stets das Neue,
Immer wächst nach allen Seiten,
Daß die Unzahl sich erfreue.
Ja, das Hündlein gar, das treue,
Darf die Herren hinbegleiten.

Boa noite!

Vão dormir, canções queridas,
Sobre o peito da minha gente,
E em almíscar nevoante
Gabriel cuida das vidas
Dos exaustos, com prazer;
Pra que fresco e bem cuidado,
Sempre alegre a conviver,
Possa abrir em pedras hiatos,
Para singrar o Paraíso
Com heróis de todo tipo,
Com prazer pra todo lado;
Onde o Belo, sempre o Novo,
Cresce sempre a todo lado,
Tal que alegre a todo o povo.
Mesmo o cão, fiel e probo,
Segue os reis por todo lado.

Ironicamente, o ousado projeto poético de Goethe padeceria do mesmo mal de que padeceu a tradução da *Antígona* feita por Hölderlin no final do século XVIII, da qual Goethe escarneceu juntamente com Schiller e Voss (como relata Haroldo de Campos em “A palavra vermelha de Hölderlin”, CAMPOS (1969)). Apenas no século XX é que se reconheceria o valor da tradução radical hölderliniana, e hoje em dia o poeta suábio é respeitado como um dos maiores tradutores da história. De maneira similar, é apenas no final do século XX e no começo do XXI que o pensamento tradutório de Goethe vem ganhando reconhecimento, após passar quase duzentos anos sob “sete selos”.

À GUIA DE CONCLUSÃO

Apresentei neste trabalho um projeto de tradução do *West-östlicher Divan* para o português do Brasil, e para recapitular as estações desse trabalho, retomo aqui as perguntas que coloquei na introdução, tentando atar pontas soltas e ressaltar que pode ser produtivo utilizar a tradução não apenas como um apoio ao trabalho, mas como a própria metodologia da pesquisa do projeto poético que fundou a obra analisada.

1) “Por que Goethe?” No capítulo 1 procurei abordar a pessoa de Goethe e explorar sua relação com a tradução. Essa relação foi longa e produtiva, e se a reflexão teórica sobre tradução transpareceu aqui e ali de maneira dispersa e, em certos pontos, contraditória, ela não é de pouco valor por causa dessa dispersão. Essa dispersão é reflexo do modo de trabalho de Goethe, que direcionava sua atenção a tudo quanto lhe interessasse e expressava sua visão sobre esses assuntos. Foi assim com áreas como meteorologia, mineralogia, morfologia vegetal, óptica – e também na tradução. O capítulo 1 se pautou por um questionamento da figura de autor clássico de Goethe, sobretudo para ressaltar o sentido de “clássico” que, segundo Italo Calvino, designa aquele autor ou livro “que não terminou de dizer o que tinha para dizer”. Meu foco aqui é a tradução na vida e na obra de Goethe, e procurei levantar vários momentos e pessoas (a grande figura aqui é Johann Gottfried Herder) nos quais a tradução foi fundamental para a construção tanto da obra do poeta de Weimar quanto seu pensamento sobre tradução e sua ideia de *Weltliteratur*. É importante ressaltar que o pensamento tradutório de Goethe de fato está disperso na sua obra, e não tem uma sistematicidade que lhe permita ser aplicado ou localizado na obra de Goethe como um todo; contudo, apesar e talvez por causa disso, ele ainda pode contribuir para a reflexão nos Estudos da Tradução, por permite modalizar a dicotomia estrangeirização-domesticação e mesmo o conceito de “fidelidade” ao admitir pontos intermediários nesse espectro e estimular a tolerância ou a convivência de múltiplas traduções, pois todas fazem parte de um círculo no qual gira o processo de aproximação entre autores, línguas e literaturas. Na área dos Estudos da Tradução, o trabalho recente mais denso a respeito do pensamento tradutório de Goethe

no *Divã* é a tese de doutoramento de Antonella Nicoletti, que procura deduzir do capítulo “Traduções” das “Notas” uma teoria a respeito da tradução conectada com as reflexões contemporâneas do Romantismo alemão, com mais profundidade e vagar que Antoine Berman fez em seu *A prova do estrangeiro* (2002). A partir de uma base semiótica, Nicoletti considera o modelo tripartido de traduções como programático para a constituição do *West-östlicher Divan*, e propõe uma aplicação desse modelo no próprio *Divã*, cujas conclusões e consequências retomo adiante.

O papel de Herder na formação do pensamento tradutório e “weltliterário” de Goethe não pode ser menosprezado, e ainda está para ser feito um trabalho que conecte a reflexão e a atividade tradutórias destes dois pensadores. A obra desse pensador prussiano tem sido estudada recentemente, em trabalhos de várias frentes. Pelo menos dois autores já apontaram, quase no mesmo ano, para o papel preponderante de Herder no pensamento tradutório ocidental. Antoine Berman, em *A prova do estrangeiro* (2002 [1984]), coloca Herder como precursor do pensamento romântico por sua insistência no poder da tradução como ferramenta constitutiva e incentivadora da *Bildung*, o projeto de formação intelectual e moral do povo alemão vislumbrado desde a *Aufklärung*. Por outro lado, Andreas Kelletat, em sua tese de doutoramento *Herder und die Weltliteratur [Herder e a Weltliteratur]*, de 1984, investe numa pormenorizada análise da prática e da teoria tradutórias de Herder, confrontando as duas e procurando reposicionar esse pensador na cadeia intelectual que conecta pensadores como Vico, Hamann, Martin Buber, os poetas concretos brasileiros e os filósofos da pós-modernidade. Não obstante essas recuperações, a reflexão tradutória de Herder, esparsa em sua volumosa obra, permanece ostracizada por não ter se conformado à formatação do procedimento científico que se deu, sobretudo, a partir da segunda metade do século XVIII.

2) “Por que *West-östlicher Divan*?” Bem, primeiramente porque o *Divã* ainda não tem tradução para o português do Brasil. Esse é o objetivo central desta tese, e a tradução deve ser feita na integralidade porque poemas e “Notas” são inseparáveis. Essas “Notas” não são notas no sentido bibliográfico do termo, não são um paratexto que possa ser descartado, mas são a expressão em prosa dos temas discutidos na poesia, sem a pretensão de completude ou precisão filológica, mas com a intenção de dar testemunho da relação do poeta com o Oriente. Mas no capítulo 2 procurei aprofundar mais essa resposta, analisando a obra com o olhar da tradução. Analisar a gênese da obra, por exemplo, permitiu desnudar o projeto poético de Goethe e suas fontes de

informação sobre o Oriente, além de explicitar momentos da recepção *prévia* da obra que influenciaram na sua realização final (por exemplo, a reação ambígua das leitoras do *Damenkalender* estimulou Goethe a escrever as “Notas”). Por falar em “leitoras”, uma das pessoas de maior influência na composição do *Divan* foi Marianne von Willemer: a intensa paixão entre ela e Goethe (não realizada no plano físico) encontrou realização no *Livro de Zuleica*, onde três poemas são de sua autoria. Se há um “coautor” do *Divã*, esse é Marianne von Willemer. A fonte central do *Divã*, porém, foi a poesia de Hafez, que trouxe consigo toda a poesia da Pérsia, pois Goethe não se contentou apenas com o *Diwan* traduzido por Joseph von Hammer-Purgstall. Analisar a recepção do *Divã*, em alemão e em tradução, bem como nas áreas dos Estudos da Tradução e na “divanística”, permitiu desnudar um problema na leitura dessa obra: as áreas não se conversam, apesar de produzirem conhecimento que poderia muito bem ser compartilhado. A pesquisa de Katharina Mommsen, filóloga minuciosa com uma formação de outros tempos, permanece interdita aos estudos da tradução por estar incrustada nos estudos goetheanos, o que é uma grande pena, pois uma pesquisa como a descrita no livro *Goethe und Diez* (MOMMSEN, 1961), por exemplo, daria insumos para compreender a formação do modelo tripartido de traduções de Goethe com base na relação do poeta com os tradutores Heinrich von Diez e Joseph von Hammer-Purgstall. Fica aqui o estímulo para que se traduzam este e outros livros de Mommsen, para o inglês e outras línguas, de modo a fazer esse conhecimento circular e tornar mais compreensível o *Divã* e a reflexão sobre tradução presente nele. Por outro lado, é importante salientar o isolamento do *Divã* dentro da área de estudos que se formou em torno dele, que o tornou um livro impossível de ler sem comentários. Isso não quer dizer que ele realmente não possa ser lido sem comentários, dicionários (como o *Divan-Wörterbuch* de Christa Dill) e glossários, mas a aura de “livro difícil” realmente obstrui a sua recepção.

Como obra ainda não traduzida para o português, era necessário também falar dos “ecos” que essa obra causou em outras línguas. No Ocidente, o eco literário mais forte verteu da pena de Friedrich Rückert, cuja obra ainda está para ser explorada e contemplada. A genialidade com que aprendia línguas, a energia de que dispunha para traduzir dezenas de obras da poesia oriental (e aqui “oriental” se refere mesmo a muitas regiões do Oriente, com obras em urdu, sânscrito, persa, árabe, mandarim etc.) que ficaram em sua maioria inéditas (apenas no final da década de 1990 iniciou-se o projeto da edição histórico-crítica de suas obras completas). O poeta das *Kindertodtenlieder* – às

quais se associa a figura de Gustav Mahler, que converteu algumas em canções – foi um dos autores mais produtivos que deram seguimento à recepção da poesia oriental estimulada pelo *Divã*. Do lado oriental, Muhammad Iqbal, o poeta nacional do Paquistão, escreveu o seu *Payam-e-Mashriq* ou *Mensagem do Oriente* (IQBAL, 1923), na qual escreve poemas em persa que procuram trazer para sua língua a poesia e a filosofia do Ocidente – uma obra “oriento-ocidental”, portanto. A obra de Iqbal – um poeta moderno que procurou suas raízes na antiga tradição da língua persa como língua da poesia – é engajada politicamente, e esse livro em especial é um belo exemplo de reação no sentido contrário disparada pelo *Divã*. Em inglês e alemão há traduções de Iqbal, quiçá algum dia sua “Mensagem” chegue até nós.

Para finalizar essa apresentação do *Divã*, foi indispensável discutir as traduções existentes dessa obra (pelo menos aquelas às quais tive acesso, nas línguas em que transito: inglês, espanhol, francês e italiano), e apontar os poucos rastros dessa obra em língua portuguesa. Dos poucos poemas traduzidos do *Divã*, Rubens Enderle e eu contribuimos com uma quantidade semelhante de poemas, publicando respectivamente na revista de estudos orientais da USP *Tiraz* e na revista eletrônica *escamandro*. No mais, o mais conhecido tradutor do *Divã* no Brasil é Manuel Bandeira, que traduziu “*Selige Sehnsucht*” nos “Poemas traduzidos” da *Estrela da vida inteira*.

3) “Por que tradução?” Porque traduzir o *Divã* é uma maneira de mostrar a forte presença da tradução na sua composição e questionar pressupostos da recepção da obra, desse modo adotando a tradução como opção metodológica. Traduzir o título, por exemplo, envolve conhecer essa tradição de recepção e se conectar a ela, contudo não sem levantar a questão da “tradução inaugural”, que não apresenta uma obra pela primeira vez mas sim se conecta na complexa rede de relações que a cultura de chegada já tem com a literatura do autor em questão. Ou seja: minha tradução, apesar de finalmente suprir a lacuna de não haver uma tradução do *Divã* no Brasil, não traz uma obra realmente inédita; apenas oferece um novo modo de olhar para um autor que julgávamos muito conhecido. E não apenas isso: chama a atenção para o fato de, apesar de Goethe ser um poeta “clássico” incontornável e influente, uma ínfima parcela de sua poesia ter sido traduzida para português, com algumas edições já esgotadas e antigas. É hora de rejuvenescer a poesia de Goethe, retirá-la desse ostracismo reverente e trazê-la de fato para o público leitor brasileiro, não apenas em coletâneas e antologias, mas em outras formas: filmes, animações, quadrinhos (como a adaptação do *Fausto* feita pelo

quadrinista FLIX (2010)), de que forma for. Se esta tradução servir para estimular uma onda de traduções da poesia de Goethe, ela terá cumprido seu papel. Ainda mais para estimular a *retradução* do *Divã*.

Se a tradução é elemento fundamental na constituição do *Divã*, é necessário explicitar isso. E o capítulo 3 se dedicou a essa explicitação. Estruturalmente, além do uso de vocábulos estrangeiros (não apenas as palavras transliteradas do persa, mas palavras que chegaram por outras vias ao alemão e que têm significado, como “*Hegire*”), do uso de metáforas (como o pó sob os pés da amada, o livro como oráculo e os pares amorosos) e temas (o amor, a religiosidade, o vinho, etc.) da poesia persa, da tradução de provérbios e adágios, o *Divã* importa a forma de organização persa do *divã*, inscrevendo essa forma num momento em que o gênero literário do “poema” e do “livro de poemas” estava lentamente cedendo lugar ao gênero que fez a literatura circular e entrar na vida das pessoas de fato: o romance. Ainda que não tenha se criado uma tradição de “*divãs alemães*”, o *Divã* de Goethe marcou um lugar na história da literatura alemã.

Mas a modalidade de tradução que considero mais poderosa no *Divã* é o uso da tradução como o que chamei de “motor poético”. As imagens da “água que se boleia” (importada de uma lenda indiana) e do “morre e te transforma” (imagem combinada da borboleta atraída pela luz e da vela que ilumina enquanto se desfaz) não se resumem a meras curiosidades importadas na poesia do *Divã*, mas representam o próprio fazer poético de Goethe nessa obra. A primeira imagem representa a ação de “dar forma” a um elemento fluido e disforme, que na fábula é água mas no caso de Goethe é a sua relação com o Oriente, esse “líquido elemento” de que fala em carta a Knebel. E o gesto “formador” de Goethe se dá pelo meio da literatura, tendo como resultado os poemas do *Divã* e as “Notas e tratados para melhor compreensão”, duas maneiras distintas para dar forma a um mesmo elemento. Nos doze livros do *Divã*, Goethe dá “forma poética” a esse elemento, enquanto que nas “Notas” dá “forma prosaica” ao mesmo elemento – ou quase o mesmo, pois nem tudo o que um poema em sua polissemia e densidade é possível explicar por meio de uma prosa narrativa.

A segunda imagem, da “borboleta atraída pela luz da vela” representa a metamorfose do próprio Goethe realizada pela poesia persa. A “luz da vela” podemos entender como a poesia de Hafez, que atraiu Goethe para a vasta e antiga tradição da poesia persa. Podemos entender a “borboleta” como Goethe e sua poesia que, em

contato com a chama dessa vela, é “chamuscada”. Em vez de morrer, a poesia de Goethe se refaz, renasce em outra forma, misturada com a poesia de Hafez. Olhando por outro lado, podemos enxergar essa morte como uma etapa de metamorfose, como aquela que acontece com a lagarta para se tornar borboleta: a lagarta *deve* deixar de existir para que a borboleta surja. Da mesma forma, a poesia de Goethe *deve* deixar de ser a mesma para que o *West-östlicher Divan* seja possível. E esse é mais um indicador da grande relevância desse livro para a atualidade: mostrar que a poesia de Goethe não é a mesma nas mais de sete décadas de atividade poética dele, mas que ela se transforma constantemente, e no caso do *Divã* essa transformação é radical. Tão radical que, a partir do *Divã* (pelo menos, talvez, no entendimento de Goethe), sua poesia se torna *Weltliteratur*. Não é mais exclusivamente alemã ou persa, não é exclusivamente “literatura nacional” ou “literatura traduzida”, mas é um misto das duas – ainda que os traços tanto da faceta alemã da sua poesia e da faceta persa da poesia de Hafez não tenham desaparecido. De maneira semelhante, a borboleta ainda guarda em si a lagarta que um dia foi, mesmo que em resquícios de sua forma e em trechos do seu gene – que vai permitir gerar novas lagartas e reiniciar o ciclo de “morte e transformação”. A transformação pela qual Goethe Fritz Strich, no capítulo em que discute “A força de abertura do Extremo Oriente” [“*Die öffnende Macht des fernen Ostens*”] na construção do conceito de *Weltliteratur*, comenta que “quando o Oriente transmitiu sua mensagem de abertura para Goethe, ele pôde retornar novamente ao espaço europeu. Ele tinha se tornado ocidentoriental” (STRICH, 1956, p. 182).

E toda essa análise tradutória expõe aquilo que torna o *Divã* um livro tão singular e representativo de um ideal “weltliterário” de Goethe: seu caráter *duplo*. A ambiguidade percebida pelo público do *Damenkalender* (se os poemas seriam traduções “propriamente ditas” ou recriações) não foi nem negada nem confirmada por Goethe, e curiosamente estimulou o poeta a *duplicar* mais ainda a sua obra ao escrever as “Notas”. Goethe não se decidiu por “resolver” a ambiguidade, e as “Notas”, em vez de explicarem definitivamente que tipo de poemas são os poemas do *Divã*, mantiveram a questão em suspenso, e apenas acrescentaram um outro relato (na forma de prosa) sobre a poesia do Oriente. Ao fazer uso das modalidades de tradução relacionadas acima, o *Divã* combina os opostos de Oriente e Ocidente, juventude e velhice, seriedade e humor, sensualidade e religiosidade, amor e guerra, a ebriedade e a solenidade, o místico e o mundano, num jogo dialógico (entre Hatem e Zuleica, entre Hatem e o escansão, entre Goethe e Hafez)

que apenas enfatiza a convivência em vez da dicotomia. Se essa ideia for estendida à tradução, podemos enfim propor que o modelo tripartido de Goethe se afasta da dicotomia de Schleiermacher, e aposta na convivência das traduções no “círculo no qual se movimenta a aproximação do estrangeiro e do nativo, do conhecido e do desconhecido”, como afirma no final do capítulo “Traduções”.

*

Desenhar o *projeto* de uma tradução é explicitar o enredado de relações que essa tradução coloca em movimento, seja *a posteriori* (como insumo para uma análise do gesto tradutório e de sua realização), seja *a priori* (como definição do “espaço de ação delimitado pelo projeto de tradução”, CARDOZO, 2011, p. 115). A noção de *projeto de tradução*, portanto, se coloca diametralmente oposta à crítica fácil, fundada na inerente imperfeição e na qualidade *ancilar* ou secundária da tradução.

Nesta tese de doutorado, explicitarei meu *projeto de tradução* na modalidade *a priori* mencionada acima: defini os limites e liberdades da minha atuação, as especificidades textuais que procurei trabalhar (rimas, padrões métricos, elementos estrangeiros, transcrições de nomes árabes e persas etc.), os textos teóricos que procurei como apoio para a busca pelas profundas redes de relações de cada poema, e também as traduções com as quais a minha tradução dialoga, enquanto colaboradoras na tarefa de traduzir o *Divã* e promover a sua pervivência (se concordarmos com a ideia de Benjamin). Parte do projeto desta tradução envolvia também estabelecer os limites dentro dos quais a vasta fortuna crítica exerceu influência no trabalho de tradução, e de que maneira essa tradução propõe se integrar a essa fortuna crítica. Não rejeito de modo algum a profundidade e a largura da fortuna crítica da filologia goetheana; muito pelo contrário: dela me servi como fonte de esclarecimentos, e logicamente este trabalho também se insere nessa fortuna crítica. Contudo, decidi não investir em uma tradução filologicamente comentada, mas sim numa tradução integral do texto da primeira edição do *Divã*, e usar o espaço desta tese para espalhar “talismãs” (como disse Goethe de seus poemas), ponteiros para o leitor interessado se aprofundar nas inúmeras leituras que exploram as minúcias do *Divã*.

Um dos mais belos símbolos dessa união dos duplos é a folha da árvore oriental *Ginkgo biloba*, à qual Goethe dedica um dos poemas líricos de maior força do *Divã*, inserido no *Livro de Zuleica*, que por sua vez é o livro no qual se realiza o diálogo poético entre Goethe e Marianne von Willemer. *Diálogo* é uma palavra-chave para o *Divã ocidento-oriental*: o diálogo entre poetas, entre continentes, entre culturas – entre amantes. E diálogo é uma forma de relação: uma relação de duas vias, “em que o encontro se torna possível” (CARDOZO, 2004, p. 166), na qual é possível superar as dicotomias e promover a compreensão.

A tradução, por fim, é o modo pelo qual se realiza a *Weltliteratur*, essa ideia (pois não é nem um método nem um tipo de literatura, mas uma forma de contemplação das manifestações literárias no mundo que reconhece mas transcende barreiras nacionais) da velhice de Goethe que se propagou não por seus escritos, mas pelo eco de sua voz na pena de Eckermann.²⁵⁹ Considerando todos os modos de tradução de que Goethe se valeu para compor o *West-östlicher Divan*, e a constatação da fortuna crítica do caráter misto e *duplo* da poesia dessa obra como *ocidento-oriental*, podemos dizer que o *Divã* é uma obra que objetiva a realização do ideal da *Weltliteratur*, que consiste na esperança de que as nações literárias do mundo percebam-se e conheçam-se entre si, e com isso aprendam a se compreender melhor por meio dessa interação. “Toda literatura fica entediada dentro de si mesma se não for renovada pela participação estrangeira”, Goethe escreveu no jornal francês *Le Globe*, numa alusão ao surgimento dessa época em que as literaturas do mundo não podem mais permanecer estranhas umas às outras.

O projeto de tradução que apresentei aqui desnuda não apenas o horizonte de atuação pelo qual me orientei para realizar a tradução para o português (ou seja, o meu projeto de tradução), mas ele é *simultaneamente* a explicitação do *projeto poético* realizado por Goethe no *Divã*. Dessa maneira, explica-se como um trabalho de tradução é um trabalho de *crítica* da obra. Dito de outra forma: o *projeto poético* do *West-östlicher Divan* oferece um *projeto de tradução* para ele mesmo, e foi esse projeto que tentei seguir para a escrita do *Divã ocidento-oriental*. Para resumir essa reflexão, proponho a seguinte tábua comparativa dos projetos, considerando os diferentes elementos manipulados tanto por Goethe quanto por mim – que, na verdade, se espelham:

²⁵⁹ A formulação mais famosa de *Weltliteratur* foi traduzida e divulgada por Eckermann, enquanto suas demais manifestações se limitaram a cartas, anotações em diários e um ou dois comentários na sua revista *Kunst und Alterthum*.

	<i>West-östlicher Divan</i>	<i>Divã ocidento-oriental</i>
Original	A relação de Goethe com o Oriente e com Hafez.	O <i>West-östlicher Divan</i> na sua edição de 1819, mais poemas do espólio.
Autor traduzido	Hafez, Nezami, Ferdusi, Taabbata Sharran, ...	J. W. Goethe e Marianne von Willemer
Leituras	Leitura da erudição orientalista, relatos de viagem, traduções de poesia persa	Leitura da “divanística”, “relatos de viagem” (análises e estudos), traduções do <i>Divan</i> para outras línguas
Relações	Poesia ocidental e oriental	Poesia de Goethe com o Brasil, poesia persa com o Brasil
Projeto de texto	Tradução prosaica (“Notas”), parodística (poemas) e “mais alta” (as entrelinhas do <i>Divan</i> com tudo o que modifica na literatura alemã)	Tradução poética (acolhimento do tetrâmetro trocaico na redondilha maior), tradução da prosa de maneira idiomática e fluida
Metáforas	<ul style="list-style-type: none"> • “água que se boleia”: moldagem do “líquido elemento” persa pela “mão pura” do poeta; • “morre e te transforma”: tradução como ato de amor entre a poesia persa e alemã, que produz um <i>terceiro</i> híbrido • Tradução como <i>prova do estrangeiro</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • “água que se boleia”: tradução como relato da experiência da obra; • “morre e te transforma”: morre o <i>Divan</i> desconhecido e místico, e nasce um <i>Divã</i> com o qual se pode estabelecer uma relação • Tradução como <i>prova do estrangeiro</i>
Texto da Tradução	• Tradução (realização do <i>Divan</i>) como texto primeiro	• Tradução (reescrita do <i>Divã</i>) como texto segundo

Tabela 2: Projeto poético vs projeto de tradução

Traduzindo essa tabela: a minha tradução é o relato da minha experiência de quatro anos de convivência com o *West-östlicher Divan*. É a afirmação de que ainda vale a pena ler Goethe no século XXI, seja porque ele ainda foi muito pouco lido (apesar da sua “fama”), seja porque esse autor “clássico” “ainda não terminou de dizer o que tinha que dizer” (como diria Calvino). O modelo de traduções de Goethe, apesar de não ditar regras práticas nem fornecer dicotomias como o modelo de Schleiermacher (e a nossa ciência é tão cheia de dicotomias!), permite que reconheçamos o valor de cada tradução pela contribuição que ela dá ao nos aproximar um pouco mais do estrangeiro. E o movimento é justamente esse: de *ir em direção ao estrangeiro*, quase no modelo preferido de Schleiermacher, mas não para apenas fazer com que o leitor viaje ao país distante, mas para que se *contamine*, se modifique – e não apenas o leitor, mas a *literatura* na língua de chegada também se modifique.

Por fim, retornamos ao início. As epígrafes desta tese resumem o ânimo e a atmosfera que guiaram o trabalho e também resumem as esperanças que ele nutre. Meu objetivo foi abrir um espaço no coração da literatura brasileira para dar um lar ao *Divã*, que até agora só nos visitou, sem posar. Ao viandante Goethe, o *Wanderer* (palavra bífida

do inglês e do alemão), também quero abrir mais espaço para que ele se aproxime mais da nossa literatura, e como ele está vivo por meio das suas obras, são elas que têm que “deitar no peito do nosso povo”, como deseja Goethe no poema “Boa Noite”. “Por onde quer que eu vá/Onde deitar minha cabeça é meu lar”, diz a epígrafe da banda de *heavy metal* Metallica: por longos e tortuosos os caminhos percorridos pelo *Divã*, que ele possa encontrar um lar na nossa literatura. A “fama” do *Divã ocidento-oriental* também é o tema deste trabalho: o livro exótico e misterioso só permanecerá “sob sete selos” se não o conhecermos, não convivemos com ele. E é isso que Tim Maia nos diz (apesar de se referir, na verdade, ao livro *O Universo em desencanto*): “Leia o livro!” Para que o *Divã* e a teoria de tradução de Goethe ganhem relevância, devemos ler esse livro na sua íntegra, e não apenas nos *readers* de história da tradução. É o eterno problema da citação. Mas é o problema da tradução: um problema tão variado, amplo e complexo, tão intrinsecamente interdisciplinar que não pode ser abordado de uma única forma e sob um único viés teórico. A *viagem* proposta por Haroldo de Campos nas suas *Galáxias* é como o convite que Goethe nos faz no *Divã*, uma “hégira” ou fuga para o mundo da poesia que, segundo Herder, é a “quintessência dos erros e das perfeições de uma nação, um espelho do seu *ethos*, a expressão do mais elevado que ela persegue”. O último dos meus epigrafados é Derrida, cujo pensamento não tomo aqui como teoria – penso que ele não gostaria que se encerrasse seu pensamento num rótulo e o convertesse num método, repetível e pasteurizado – mas como estímulo e chamamento constante à reflexão, estabelecendo como que uma “cama de gato” cujos sinos tocam sempre que esbarramos em algo em que não prestamos atenção.

A *tarefa do tradutor* que me propus foi passar a mensagem oriental de Goethe. Com essa tradução, espera-se que essa mensagem possa encontrar refúgio no coração da nossa literatura.

*

Pronunciamos então o bom conselho,
muitos dias nossos pusemos nisso;
Se acaso soar mal no ouvido humano –
Bom, dever de núncio é falar. E só.

REFERÊNCIAS

Obras de Goethe

Edições do *West-östlicher Divan em alemão*

GOETHE, Johann Wolfgang von. *West-östlicher Divan*. Unter Mitwirkung von Hans Heinrich Schaeder, hrsg. und erläutert von Ernst Beutler. Wiesbaden: Dieterich, 1948.

_____. *West-östlicher Divan. Eigenhändige Niederschriften*. Organização e comentários de Katharina Mommsen. Frankfurt am Main: Insel, 1996.

_____. *West-östlicher Divan*. Studienausgabe. Herausgegeben von Michael Knaupp. Stuttgart: Reclam, 1999a.

_____. *West-östlicher Divan*. Munique: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2006.

_____. (DKV) *West-östlicher Divan*. Hendrik Birus (org.). 2 vol. Berlin: Deutscher Klassiker Verlag, 2010b.

_____. *West-östlicher Divan*. Herausgegeben und erläutert von Hans-J. Weitz. Mit Essays zum 'Divan' von Hugo von Hofmannsthal, Oskar Loerke und Karl Krolow. Berlin: Insel Verlag, 2012.

Traduções do *Divan*

GOETHE, Johann Wolfgang. *Goethe's West-easterly Divan*. Tradução, introdução e notas de John Weiss. Boston: Roberts Brothers, 1877.

_____. *Goethe's Works illustrated by the best German artists. Vol. 1 The life of Goethe / by Hjalmar H. Boyesen ; Poems (Songs ; Familiar songs ; From Wilhelm Meister ; Ballads ; Antiques ; Elegies ; Epigrams ; The four seasons ; Sonnets ; Miscellaneous poems ; Art ; Parables ; Epigrams ; God und world ; West-Eastern Divan ; Hermann und Dorothea)*. Filadélfia: G. Barrie, 1885.

_____. *West-eastern Divan in twelve books*. Tradução de Edward Dowden. Londres, Toronto: J.M. Dent & Sons Ltd., 1914.

_____. *Le Divan*. Tradução de Henri Lichtenberger, prefácio e notas de Claude David. Paris: Gallimard, 1984.

_____. *Obras completas*. Tomo 1. Recopilación, traducción, estudio preliminar, preambulos y notas de Rafael Cansinos Assens. Madrid: Aguilar, 1987 [*Divan de Occidente y Oriente*]: p. 1645-1866].

_____. *Il Divano occidentale-orientale*. A cura di Ludovica Koch, Ida Porena e Filiberto Borio. Edição bilíngue alemão-italiano. Milão: Rizzoli, 1990.

_____. *The West-east Divan: poems, with "notes and essays"*: Goethe's intercultural dialogues. "Divan" translated, with introduction and commentary by Martin Bidney; "notes and essays" translated by Martin Bidney and Peter Anton von Arnim. Albany, Nova Iorque: State University of New York Press, 2010c.

Demais obras de Goethe

_____. *Goethes Werke in zwölf Bänden*. Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag, 1981.

_____. *Memórias: Poesia e verdade*. Trad. Leonel Vallandro. 2v. Brasília: Ed. UnB, 1986 [1811-1833].

_____. *Poemas*. Trad. Paulo Quintela, Coimbra, Centelha, 1986.

_____. *Werke*. Berlim: Directmedia, 1998, Digitale Bibliothek.

_____. *Viagem à Itália 1786-1788*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1999 [1813-1817].

_____. *Poesias escolhidas*. Org. e apresentação de Samuel Pfromm Netto. Campinas, SP: Editora Átomo, Edições PNA, 2005a.

_____. *A metamorfose das plantas*. São Paulo: Antroposófica, 2005b.

_____. *O aprendiz de feiticeiro*. Tradução de Mônica Rodrigues da Costa. Edição bilíngüe. São Paulo: Cosac & Naify, 2006. (Coleção Dedinho de Prosa).

_____. *Gedichte*. Studienausgabe. Stuttgart: Reclam, 2008.

_____. *Anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Tradução de Nicolino Simone Neto. Apresentação de Marcus Vinicius Mazzari. Posfácio de Georg Lukács. 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. *Fausto. Uma tragédia*. 2 volumes, 4ª edição. Tradução do original alemão de Jenny Klabin Segall. Apresentação, comentários e notas de Marcus Vinicius Mazzari. Ilustrações de Eugène Delacroix. São Paulo: Ed. 34, 2010a.

Obras consultadas para este trabalho

ALCORÃO. *O Alcorão Sagrado*. Versão digital do Centro Cultural Beneficente Árabe Islâmico de Foz do Iguaçu. Disponível em <http://www.islam.com.br>. 2016.

AL-MUALLAQAT: *Os poemas suspensos*. Tradução direta do árabe, introdução e notas de Alberto Mussa. Rio de Janeiro: Record, 2006.

AMARU. *Poemas de amor*. Tradução de Aurélio Buarque de Hollanda. São Paulo: Livraria José Olympio Editora, 1949.

APTER, E. *Against World Literature: on the politics of untranslatability*. Londres, Nova Iorque: Verso, 2013.

ARROJO, Rosemary. A tradução como palimpsesto. *Trabalhos em linguística aplicada*, nº 5-6, 1985, p. 17-24.

AUERBACH, E. Filologia da literatura mundial. In: _____. *Ensaio de literatura ocidental*. Org. de Davi Arrigucci Jr. e Samuel Titan Jr. Tradução de Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012, p. 357-373.

ASKARIAN, Ghorbanali. *Ost-westliche Begegnung in der Poesie*. Muhammad Iqbals „Botschaft des Ostens“ als Antwort auf Goethes „West-östlichen Divan“. Berlin: Weißensee Verlag, 2009.

AZENHA JR., João. Tradução é movimento: uma leitura do Romantismo alemão. *Rev. ANPOLL*, n. 14, jan./jun. 2003, p. 31-56.

_____. Goethe e a tradução: a construção da identidade na dinâmica da diferença.

Literatura e Sociedade, n. 9 (2006), p. 44-59.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 20ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BARTELS, Nora. Wie Goethe nach China kam. Postado em 8 de setembro de 2009. Disponível em: <<http://www.nora-bartels.de/2009/09/wie-goethe-nach-china-kam/>>, último acesso em 15 de abril de 2015.

BATTISTI, Patricia Stafusa Sala. *A crítica de tradução em Antoine Berman: Reflexo de uma concepção anti-etnocêntrica da tradução*. 140f. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) – Instituto de Estudos da Linguagem – UNICAMP. Campinas, 2000.

BENJAMIN, W. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Tradução, prefácio e notas de Márcio Seligmann-Silva. 1ª edição. São Paulo: Iluminuras, 1999.

_____. *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*. Tradução de Mônica Krausz Bornebusch, Irene Aron e Sidney Camargo; supervisão e notas de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2009.

_____. A tarefa do tradutor. In: HEIDERMAN, Werner (org.). *Clássicos da teoria da tradução*. V. 1: alemão-português. 2ª edição revisada e ampliada. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010, p. 202-231.

_____. *Escritos sobre mito e linguagem*. Organização, apresentação e notas de Jeanne Marie Gagnebin, tradução de Susana Kampff Lages. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2011.

_____. *Gesammelte Schriften*. V. 4 I/II. Kleine Prosa. Baudelaire-Übertragungen. Org. por Tillman Rexroth. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.

BERMAN, Antoine. *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris: Gallimard, 1995.

_____. *Das Projekt einer "produktiven" Übersetzungskritik*. In: KUHN (2007), p. 53-126.

_____. *Towards a translation criticism: John Donne*. Tradução e organização de Francoise Massardier-Kenney. Ohio: Kent State University Press, 2009, p. 1-79.

_____. *A tradução e a Letra ou o Albergue do Longínquo*. Tradução de Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan e Andreia Guerini. Tubarão: Copiart; Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.

_____. *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica*: Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin. Tradução de Maria Emília Pereira Chanut. Bauru, SP: EDUSC, 2002 [1984].

BERNHARD, Thomas. *Goethe schtirbt*. In: Die Zeit, 19 de março de 1982 (disponível em <http://www.zeit.de/1982/12/goethe-schtirbt>, último acesso em 26 de janeiro de 2016), republicado em BERNHARD, Thomas. *Goethe schtirbt. Erzählungen*. Berlim: Surhkamp, 2011.

BIRUS, Hendrik. *Goethes Idee der Weltliteratur. Eine historische Vergegenwärtigung*. Disponível em: http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/birus_weltliteratur.pdf, último acesso em 17/10/2011.

_____. "Goethes imaginativer Orientalismus". In: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts*. 1992, p. 107-128.

_____. "Lessing und die Weltliteratur". Disponível em http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/lessing/birus_weltliteratur.pdf, último acesso em 15/04/2014 (proferido originalmente como palestra nos 39. *Kamenzer Lessing-Tage*, de 15/01 a 27/02/2000, *Kleine Welt – Große Welt*).

BOHNENKAMP, Anne. „West-östlicher Divan“. In: WITTE, Bernd; OTTO, Regine. *Goethe Handbuch*. Vol. 1: Gedichte. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1996.

BOHNENKAMP-RENKEN, Anne. Goethes poetische Orientreise. Disponível no endereço <http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/divan_bohnenkamp.pdf>, último acesso em 13/04/2014 (publicado originalmente em: **Goethe-Jahrbuch**, n. 120, 2003, p. 144-156).

BOSSE, A. *Meine Schatzkammer füllt sich täglich... Die Nachlaßstücke zu Goethes »West-östlichen Divan«*. Dokumentation – Kommentar. Göttingen: Wallstein, 1999.

BOYLE, N. *Goethe: der Dichter in seiner Zeit*. V. 1. Tradução do inglês de Holger Fliessbach. Munique: Beck, 1991.

BRANCO, Lucia Castello (org.). *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin*: quatro traduções para o português. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.

BURDACH, K. "Aus: Goethes West-östlicher Divan (1896)". In: MANDELKOW, K. R. (org.) *Goethe im Urteil seiner Kritiker. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Goethes in Deutschland. Teil III: 1870-1918. Herausgegeben, eingeleitet und kommentiert von Karl Robert Mandelkow.* Munique: C.H. Beck, 1979, p. 275-285.

_____. "Die älteste Gestalt des West-östlichen Divans". In: _____. *Zur Entstehungsgeschichte des West-östlichen Divans: drei Akademievorträge.* Berlin: Akademie-Verlag, 1959.

BÜRCEL, Johann Christoph. Einleitung. In: HAFIS, Muhammad Schams ad-Din. *Gedichte aus dem Diwan.* Stuttgart: Philipp Reclam, 1972, p. 3-31.

BUSCHMEYER, Matthias. *Poesie und Philologie in der Goethe-Zeit. Studien zum Verhältnis der Literatur mit ihrer Wissenschaft.* Tübingen: Niemeyer, 2008.

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável e outros ensaios.* São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 93-107.

_____. *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária.* São Paulo: Perspectiva, 2006 [1992].

_____. *Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora.* Org. Sonia Queiroz. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2011.

_____. A palavra vermelha de Hölderlin. In: _____. *A arte no horizonte do provável e outros ensaios.* São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 93-107.

CARDOZO, Mauricio M. *Solidão e encontro. Prática e espaço da crítica de tradução literária.* 2004. 174f. Tese (Doutorado) – FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo.

_____. e o mar vai virar sertão: anotações de viagem. In: STORM, Theodor. *O centauro bronco.* Tradução e posfácio de Mauricio M. Cardozo. Curitiba: Editora UFPR, 2006, p. 153-163.

_____. Ilóquio ou Por uma mecânica ética da tradução. In: *Tradução em revista*, n. 4. Rio de Janeiro: PUC-Rio (on-line), 2007a.

_____. Espaço versus prática da crítica de tradução literária no Brasil. *Cadernos de Tradução (UFSC)*, v. XIX, p. 205-234, 2007b.

_____. Tradução e o trabalho de relação: notas para uma Poética da Tradução. In: PIETROLUONGO, Márcia A. (org.) *O trabalho da tradução*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009a.

_____. O significado da diferença: a dimensão crítica da noção de projeto de tradução literária. In: *Tradução e comunicação*, n. 18, p. 101-117, 2009b.

_____. Mãos de segunda mão? *Tradução (in)direta* e a relação em questão. *Trab. Ling. Aplic.*, Campinas, n. 50(2), jul./dez., p. 429-441, 2011.

CARPEAUX, Otto-Maria. *A história concisa da literatura alemã*. Posfácio de Willi Bolle. 1ª Ed. São Paulo: Faro Editorial, 2013.

_____. *A cinza do purgatório*. Balneário Camboriú, SC: Livraria Danúbio Editora, 2015 (1ª ed. 1942).

COSTA, Walter Carlos. Bandeira, importador de poesia. *Travessia*, v. 5, n. 13 (1986), p. 102-108.

COUTINHO, Maria João. O traço da língua pura. *Cadernos Benjaminianos*, n. 4, Belo Horizonte, ago-dez. 2011, p. 27-38.

CZUCKA, Eckehard. Tatsachen und Ereignisse in Goethes Erlkönig. Sprachkritisch-hermeneutische Untersuchungen zur Metaphorizität der Ballade. In: Georg Stötzel (org.): *Germanistik – Forschungsstand und Perspektiven. Vorträge des Deutschen Germanistentages 1984*. 2ª parte. Berlim, Nova Iorque: de Gruyter, 1985, p. 525 - 540.

DERRIDA, Jacques. O que é uma tradução “relevante”? In: *Alfa*, São Paulo, 44 (n. esp.), p. 13-44, 2000.

DILL, Christa. *Wörterbuch zu Goethes West-östlichem Divan*. Amsterdam: De Gruyter, 2010.

DONAT, Sebastian; BIRUS, Hendrik. *Goethe – ein letztes Universalgenie?* Göttingen: Wallstein, 1999.

DUDEN. *Bücher, die man kennen muss. Klassiker der Weltliteratur*. Mannheim: Bibliographisches Institut GmbH, 2011.

ELWENSPOEK, Hans-Joachim. *Neues vom Erlkönig*. Begegnungen im Reich der Fantasy. Norderstedt: Books on Demand, 2013.

ENDERLE, Rubens. Divã oriental-ocidental, de Goethe. Poemas 1-6 do Livro do Cantador. *Tiraz, revista de estudos árabes e das culturas do Oriente Médio*. USP, n. 7, ano VII, 2010, p. 163-186.

FALEIROS, Álvaro. *Tradução e significância nos Caligramas de Apollionaire: o espaço gráfico, o metro e a textura fônica*. 2003. Tese (Doutorado) – FFLCH, Universidade de São Paulo.

_____. Sobre uma não-tradução e algumas traduções de “*L’invitation au voyage*” de Baudelaire. *Alea*, v. 9, n. 2, julho-dezembro 2007, p. 250-262.

FELSNER, Kristin; HELBIG, Holger; MANZ, Therese. *Arbeitsbuch Lyrik*. Berlim: Akademie Verlag, 2012.

FLIX. *Faust. Der Tragödie erster Teil*. Hamburgo: Carlsen, 2010.

FRIEDENTHAL, Richard. *Goethe. Sein Leben und seine Zeit*. Munique: R. Piper & Co. Verlag, 1963.

FUHRMANN, Manfred: Goethes Übersetzungsmaximen. In: *Goethe-Jahrbuch*, V. 117, [s.l.]. 2000.

GASSER, Stephanie. *Goethe und die Übersetzung*. Monografia apresentada à École de traduction et d'interpretation de Genebra. 123 p. Setembro de 2000.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Tradução: Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorialg, 2009.

_____. *Palimpsestos*. A literatura de segunda mão. Tradução de extratos. Cibele Braga, Erika Viviane Costa vieira, Luciene Guimarães, Maria Antônia Ramos coutinho, Mariana Mendes Arruda e Miriam Vieira. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GRIMM, Herman. Goethe und Suleika. Zur Erinnerung an Marianne von Willemer. In *Preußische Jahrbücher*, org. por H. v. Treitsche e W. Wehrenpfennig. Vol 24. Berlim: Georg Reimer, 1869.

HAFEZ, Mohammed Schemsed-din. *Der Diwan*. Aus dem Persischen zum erstenmal ganz übersetzt von Joseph von Hammer-Purgstall. Stuttgart und Tübingen: Cotta'sche Buchhandlung, 1812 (disponível online em: <http://www.deutsche-liebeslyrik.de/hafis/hafis.htm>).

_____. *Gedichte aus dem Diwan*. Seleção e organização de Johann Christoph Bürgel. Stuttgart: Philipp Reclam, 1972.

HAUG, Christine. Das Hallesche Verlagsunternehmen Johann Justinus und Johann Jakob Gebauer. Ein Baustein zur transnationalen Buchhandels- und Verlagsgeschichte im 18. Jahrhundert. In: FULDA, Daniel; HAUG, Christine (orgs.) *Der Hallesche Verlag Gebauer im Europa der Aufklärung*. Série Buchwissenschaftliche Beiträge, v. 89. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2014, p. 13-42.

HEIDERMANN, Werner. *Clássicos da teoria da tradução*. V. 1: Alemão-Português. 2ª edição revisada e ampliada. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010.

HEISE, Eloá. Goethe, um teórico da transnacionalidade. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 5, 2000, p. 77-84.

_____. Weltliteratur, um conceito transcultural. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 11, 2007, p. 35-57.

HERDER, Johann Gottfried. *Ensaio sobre a origem da linguagem*. Tradução de José M. Justo. Lisboa: Edições Antígona, 1987 [1772].

_____. *Também uma filosofia da história para a formação da humanidade: uma contribuição a muitas contribuições do século*. Tradução, notas e posfácio de José M. Justo. Lisboa: Edições Antígona, 1995 [1774].

_____. *Von deutscher Art und Kunst*. Einige fliegende Blätter. Hamburgo: Bode, 1773 (disponível em http://www.deutschestextarchiv.de/book/show/herder_artundkunst_1773, acesso em fevereiro de 2016).

_____. *Volkslieder*. Stimmen der Völker in Liedern. Edição completa e revisada com uma biografia do autor, preparada e organizada por Michael Holzinger. Berlim: Holzinger, 2013

(acessível em <http://www.zeno.org/Lesesaal/N/9781482559576?page=0>, último acesso 15 de janeiro de 2016).

_____. *Werke in zehn Bänden*. Organização e notas de Ulrich Gaier. (11 vols.) Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1985 (versão em CD-ROM: Cambridge ProQuest Information and Learning Company: 2001).

HESSE, H. *Eine Bibliothek der Weltliteratur*. Stuttgart: Reclam, 1976.

IQBAL, Muhammad Allama. *Botschaft des Ostens*. Übersetzt und herausgegeben von Annemarie Schimmel. Tübingen: Edition Erdmann, 1977a.

_____. *Message from the East*. A selective verse rendering of Iqbal's „Payam-i-Mashriq“ by M. Hadi Hussain. Lahore, 1977b. Disponível em <http://www.allamaiqbal.com/works/poetry/persian/payam/translation/>, último acesso em 7 de fevereiro de 2016.

KAFKA, Franz. *Desista! e outras histórias de Franz Kafka / ilustradas por Peter Kuper*. Tradução de Alexandre Boide. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2008.

KELLETAT, A. *Herder und die Weltliteratur. Zur Geschichte der Übersetzung im 18. Jahrhundert*. Frankfurt am Main, Nova Iorque: Peter Lang, 1984.

KIETZBICHLER, Josefine et al. *Theorie der Übersetzung antiker Literatur in Deutschland seit 1800. Transformationen der Antike*. Berlin: de Gruyter, 2008.

KNAUPP, Michael. „Zu dieser Ausgabe“. In: GOETHE, J.W. *West-östlicher Divan*. Stuttgart: Reclam, 1999, p. 525-535.

KREUTNER, Rudolf. Rückert, Johann Michael Friedrich. In: *Neue Deutsche Biographie* 22 (2005), p. 208-210, disponível em: <http://www.deutsche-biographie.de/pnd118603817.html>, último acesso em 01 de março de 2016.

KROLOW, Karl. Die Leichtigkeit des ‚Divan‘. In: GOETHE, J. W. *West-östlicher Divan*. Hrsg. u. erl. von Hans-J. Weitz. Berlin: Insel, 2012.

KRUGER-WESTEND, Herman. *Goethe und der Orient*. Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger, 1903.

KUSCHEL, Karl-Josef. *Vom Streit zum Wettstreit der Religionen*. Lessing und die Herausforderung des Islam. Düsseldorf: Patmos Verlag, 1998.

KUHN, Irène. *Antoine Bermans “produktive” Übersetzungskritik*. Entwurf und Erprobung einer Methode. Mit einer Übertragung von Bermans *Pour une critique des traductions*. Tradução e organização de Irène Kuhn. Tübingen: Günter Narr Verlag, 2007.

KUPER, Peter. *A metamorfose / Franz Kafka; adaptado por Peter Kuper*. Tradução Cris Siqueira. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.

LACOSTE, Jean. Goethe et la tâche du traducteur. *Romantisme*, n. 106, “Traduire au xixe siècle”, p. 9-20, 1999.

LEFEVERE, André (org.). *Translation history culture*. A sourcebook. Londres, Nova Iorque: Routledge, 1992.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Organização: Jovita Maria Gerheim Noronha; Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LEMINSKI, Paulo. *Vida – Cruz e Souza, Bashô, Jesus e Trótski*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LUCCHESI, Marco. *A sombra do Amado. Poemas de Rûmî*. Tradução de Marco Lucchesi e Luciana Persice. Rio de Janeiro: Ficus, 2000.

LUCCHESI, Marco; TEIXEIRA, Faustino. *O canto da unidade: Em torno da poética de Rûmî*. Rio de Janeiro: Fissus, 2007.

MAINBERGER, Sabine. “No remoinho da tendência-espiral” – Questões de estética, literatura e ciências naturais na obra de Goethe. Tradução de Tercio Redondo. *Estudos avançados*, 24 (69), p. 203-218, 2010.

MARTINESCHEN, Daniel. *A reflexão tradutória de Johann Gottfried Herder*. Estudo e antologia. 198f. Monografia (Bacharelado em Estudos da Tradução) – Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2013.

_____. Traduzindo o *Divan* de Goethe: um encontro com a *Weltliteratur*. *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, fase VIII, nº 79, ano III, p. 15-26, abril-maio-junho 2014a.

_____. O Divan de Goethe por Daniel Martineschen. In: *Escamandro*, 28 de agosto de 2014b, acessível em: <https://escamandro.wordpress.com/2014/08/28/o-divan-de-goethe-por-daniel-martineschen/>, último acesso em 11 de fevereiro de 2015.

MAY, Markus; ZEMANEK, Evi. *Annäherung - Anverwandlung - Aneignung: Goethes Übersetzungen in poetologischer und interkultureller Perspektive*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2013.

MEYER, Christoph. Vergesst Goethe, lest Rückert. *Süddeutsche Zeitung*, Munique, 31 de janeiro de 2016. Disponível em: < <http://www.sueddeutsche.de/kultur/-todestag-von-friedrich-rueckert-vergesst-goethe-lest-rueckert-1.2842772>>. Acesso em 01 de fevereiro de 2016.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. 13ª edição. São Paulo: Cultrix, 1975.

_____. *Dicionário de termos literários*. 12ª Ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.

MOMMSEN, Katharina. R. Steiger, Goethe-Chronik Bd. I (1749-1775). In: FRÜHWALD, W. e HARMS, W. (orgs.). *Arbitrium. Zeitschrift für Rezensionen zur germanistischen Literaturwissenschaft*. Munique: C. H. Beck, 1984, p. 289-292.

_____. Die Barmekiden im West-östlichen Divan. In: *Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft*, neue Folge, vol. 14/15 (1952/53), 1953, p. 279-301.

_____. *Goethe und Diez*. Quellenuntersuchungen zu Gedichten der Divan-Epoche. Berlim: Akademie-Verlag, 1961.

_____. *Goethe und die arabische Welt*. Frankfurt am Main: Insel, 1989.

_____. *Goethe und der Islam*. Frankfurt am Main: Insel, 2001.

_____. *Goethe und 1001 Nacht*. Berlin: Akademie-Verlag, 1960a.

_____. Resenha do livro *Goethes Noten und Abhandlungen zum West-östlichen Divan* de Wolfgang Lentz. *Deutsche Literaturzeitung*. Ano 81, caderno 2, p. 137-140, fevereiro de 1960b.

MOURA, M. dos S. *A poiesis orgânica de Goethe. A construção de um diálogo entre arte e ciência*. 2006, 364f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006a.

_____. A poética do vivente. Uma resposta de Goethe à mecanização do mundo. *Boletim Inter-Cultural* (Rio de Janeiro), Rio de Janeiro, n. 35, 2006b.

_____. Goethe e a religião com o mundo. In: Sperber, Suzi Frankl. (Org.). *Presença do sagrado na literatura*. 1ed. Campinas: Unicamp -IEL-Sector de Publicações, 2011, v. 1, p. 173-183.

_____. O mundo encantado de Goethe. In: Moura, Magali; Cambeiro, Delia. (Org.). *Magias, encantamentos e metamorfoses: fabulações modernas e suas expressões no imaginário contemporâneo*. Rio de Janeiro: PPG em Letras, UERJ, 2013, v. 1, p. 67-89.

MOURA, Magali dos Santos; KESTLER, Izabella Maria Furtado (orgs.) *Fausto de Goethe e a contemporaneidade. Questões fáusticas no século XXI*. 2012

NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. São Paulo: Companhia das letras, 2002.

_____. *Das Brot des Patriarchen*. Aus dem brasilianischen Portugiesisch von Berthold Zilly. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.

NESTI, Fido. *Os Lusíadas em quadrinhos*. Adaptação Fido Nesti. São Paulo: Editora Peirópolis, 2006.

PAES, José Paulo. *Tradução: a ponte necessária*. São Paulo: Ática, 1990.

PFROMM NETO, Samuel. *Introdução*. In: GOETHE, J. W. *Poesias escolhidas*. Campinas, SP: Editora Átomo, Edições PNA, 2005.

PYRYTZ, Hans. *Goethe und Marianne v. Willemer*. Stuttgart: 1948.

RADÓ, Gyorgy. "Goethe und die Übersetzung". *Babel*, v. 28, n. 4. Budapeste: Kultúra,, 1982, p. 198-231.

REICHMANN, Tinka. Frases célebres do Fausto: um desafio para a tradução. *Pandaemonium Germanicum*, 12, 2008, p. 191-209. Acessível em <http://www.fflch.usp.br/dlm/alemao/pandaemoniumgermanicum>, último acesso em 10/04/2015.

REINHARDT, Hartmut. *Dem Fremden freundlich zugetan*. Interkulturelle Bezüge in Goethes literarischem Werk. Nordhausen: Bautz, 2012.

RIEDEL, Volker. Ein Grundsatz aller Kunst: Goethe und die Vossische Homer-Übersetzung. In: *International Journal of Classical Tradition* 8 (2002), p. 522-565.

ROOTHAER, Roger. Literatura universal: a tradução na época de Goethe. *TradTerm*, São Paulo, v. 24, Dezembro/2014, p. 155-198.

RÛMÎ, Jalalladin. *A Mística do Amor*. Tradução de André Luis Soares Vargas. Porto Alegre: Ed. Pradense, 2012.

SAADI. *O Jardim das Rosas*. Tradução de Aurélio Buarque de Hollanda. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1952.

_____. *Gulistan. O Jardim das Rosas*. Prefácio de Omar Ali Shah. Tradução de Rosângela Tibúrcio, Beatriz Vieira e Sergio Rizek a partir do original persa traduzido por Omar Ali Shah. São Paulo: Attar, 2000.

SAFRANSKI, Rüdiger. *Goethe. Kunstwerk des Lebens*. Munique: Carl Hanser Verlag, 2013.

SAID, Edward. *Orientalismo. O Oriente como invenção do Ocidente*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SCHIMMEL, Annemarie. Weltpoesie allein ist Weltversöhnung. *VIA REGIA – Blätter für internationale kulturelle Kommunikation*, v. 21/22, 1995, disponível em <http://www.via-regia.org/bibliothek/pdf/Heft2122/schimmel_weltpoesie.pdf>, último acesso 10 de janeiro de 2016.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. Sobre os diferentes métodos de tradução. In: HEIDERMAN, 2010 [1838], p. 38-101.

SCHLEIERMACHER, F. D. E.; POLL, Margarete von Mühlen; BRAIDA, Celso R.; FURLAN, Mauri. Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens. Traduções sinóticas. *Scientia Translationis*, n. 9, 2011, p. 3-70.

SCHNEIDER, Sylk. *Goethes Reise nach Brasilien. Gedankenreise eines Genies*. Weimar: Weimarer Taschenbuch Verlag, 2008.

SCHWIEDER, Gabriele. *Goethes west-östlicher Divan: eine poetologische Lektüre*. Colônia, Weimar, Viena: Böhlau, 2001.

SELIGMANN-SILVA, Marcio. *Ler o livro do mundo. Walter Benjamin – romantismo e crítica poética*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

SIMÕES, A. C. Manuel Bandeira: o tradutor. *A MARGem – Revista Eletrônica de Ciências Humanas*, ano 3, n. 6, p. 72-84, jul./dez. 2010.

SOETHE, Paulo Astor. Sobre a sátira: contribuições da teoria literária alemã na década de 60. *Fragmentos*, v. 7, n. 2, p. 07-27, Florianópolis, jan-jun 1998.

SOUZA, Marcelo Paiva de. A simplicidade grega de Hölderlin. *Gárgula revista de literatura*, Brasília-DF, nº 1, p. 36-38.

STEIGER, Robert e REIMANN, Angelika. *Goethes Leben von Tag zu Tag*. Vols. 1-8. Zúrique e Munique: Artemis, 1982-1996.

STEINER, George. *Depois de Babel. Questões de linguagem e tradução*. Traduzido da terceira edição (1998) por Carlos Alberto Faraco. Curitiba: Editora UFPR, 2005.

STOCKHAMMER, Robert. Erlkönig. In: WITTE, Bernd (org.) *Interpretationen. Gedichte von Johann Wolfgang Goethe*. Stuttgart: Reclam, 1998, p. 96-108.

TGAHRT, Reinhard. *Weltliteratur: Die Lust am Übersetzen im Jahrhundert Goethes*. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum. Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft, 1982.

TILLMANN, Thomas. *Hermeneutik und Bibelexegese beim jungen Goethe*. Berlim, Nova Iorque: Walter de Gruyter, 2006.

UNSELD, Siegfried. *Goethe und der Ginkgo: ein Baum und ein Gedicht*. Frankfurt: Insel, 1998.

VOGEL, Carl. *Die letzte Krankheit Goethe's. Nebst einer Nachschrift von c. W. Hufeland*. Berlim: G. Reimer, 1833. Acessado em 27/10/2015, disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=QpYAAAACAAJ>.

VON HAMMER-PURGSTALL, Joseph. *Der Diwan von Mohammed Schemsed-din Hafis. Aus dem Persischen zum erstenmal ganz übersetzt von Joseph v. Hammer*. 2 volumes. Stuttgart, Tübingen: Cotta, 1812.

WEISS, John. Introduction. In: GOETHE, J.W. *West-easterly Divan*. Boston: Roberts Brothers, 1877, p. v-xxxi.

WEISSBOORT, Daniel; EYSTEINSSON, Astradur (orgs.) *Translation – Theory and Practice*. A Historical Reader. Oxford: Oxford University Press, 2006.

WILD, Inge. Goethes *West-östlicher Divan* als poetischer Ort psycho-kultureller Grenzüberschreitungen. In: GUTJAHR, Ortrud (org.). *Westöstlicher und nordsüdlicher Divan. Goethe in interkultureller Perspektive*. Paderborn: [s.n.], 2000, p. 73-88.

WITTE, Bernd (org.) *Interpretationen. Gedichte von Johann Wolfgang Goethe*. Stuttgart: Reclam, 1998.

_____. Nachwort. In: GOETHE, J. W. *Gedichte*. Studienausgabe. Stuttgart: Reclam, 2001, p. 1105-1141.

WITTE, Bernd; OTTO, Regine (org.) *Goethe Handbuch*. 4 volumes e índice. V. 1: Gedichte; v. 2: Dramen; v. 3: Prosaschriften; v. 4/1 e 4/2: Personen-Sachen-Begriffe. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1996.

WOHLLEBEN, Joachim. *Die Ghasele des Hafiz*. Neu in deutsche Prosa übersetzt, mit Einleitung und Lesehilfen von Joachim Wohlleben. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004.

ZELLER, Bernhard. "Vorwort". In: TGAHRT, R. *Weltliteratur*. Die Lust am Übersetzen im Jahrhundert Goethes. Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft, 1982, p. 5-9.

ANEXOS

ANEXO I: DIVÃ OCIDENTO-ORIENTAL DE GOETHE²⁶⁰

Moganni Nameh – Livro do cantor

<p><i>Zwanzig Jahre ließ ich gehn Und genoß was mir beschieden; Eine Reihe völlig schön Wie die Zeit der Barmekiden</i></p>	<p>Vinte anos fiz fluir De uma era bem vivida; Maravilhas a fruir Qual na era Barmecida</p>
---	---

*

Hegire

Nord und West und Süd zersplittern,
Throne bersten, Reiche zittern,
Flüchte du, im reinen Osten
Patriarchenluft zu kosten,
Unter Lieben, Trinken, Singen
Soll dich Chisers Quell verjüngen.

Dort, im Reinen und im Rechten,
Will ich menschlichen Geschlechtern
In des Ursprungs Tiefe dringen,
Wo sie noch von Gott empfinden
Himmelslehr in Erdesprachen
Und sich nicht den Kopf zerbrechen.

Wo sie Väter hoch verehrten,
Jeden fremden Dienst verwehrten;
Will mich freu'n der Jugendschranke:
Glaube weit, eng der Gedanke,
Wie das Wort so wichtig dort war,
Weil es ein gesprochen Wort war.

Will mich unter Hirten mischen,
An Oasen mich erfrischen,
Wenn mit Karawanen wandle,

Hégira

Norte e oeste e sul se espalham,
tronos racham, reinos falham,
Vai-te à terra oriental,
sorve o ar patriarcal;
No amar, beber, cantar
Quíser vai te remoçar.

Onde tudo é justo e puro
Vou buscar com muito apuro
a raça humana, lá na origem,
quando ouvia – sem vertigem –
na sua língua o tom de Deus,
sem partir os crânios seus.

Onde os pais ainda honravam,
e maus cultos rejeitavam;
vou gozar do desatino,
com fé ampla e pouco tino,
já que o forte era a palavra,
pois falada era a palavra.

Aos pastores vou mesclar-me,
num oásis saciar-me,
trago em caravana e a pé

²⁶⁰ Nota à banca: a versão aqui apresentada está incompleta por estar sendo finalizada. A versão final será enviada em formato PDF aos membros da banca até a data da defesa, e depois incluída na versão final impressa da tese.

Schal, Kaffee und Moschus handle;
Jeden Pfad will ich betreten
Von der Wüste zu den Städten.

Bösen Felsweg auf und nieder
Trösten, Hafis, deine Lieder,
Wenn der Führer mit Entzücken
Von des Maultiers hohem Rücken
Singt, die Sterne zu erwecken
Und die Räuber zu erschrecken.

Will in Bädern und in Schenken,
Heil'ger Hafis, dein gedenken,
Wenn den Schleier Liebchen lüftet,
Schüttelnd Ambralocken düftet.
Ja, des Dichters Liebeflüstern
Mache selbst die Huris lüstern.

Wolltet ihr ihm dies beneiden
Oder etwa gar verleiden,
Wisset nur, dass Dichterworte
Um des Paradieses Pforte
Immer leise klopfend schweben,
Sich erbittend ew'ges Leben.

xale, almíscar e café;
Quero andar pelas picadas
do deserto até as muradas.

Nos rochedos, pela trilha,
com sua mula vai o guia;
às estrelas canta alto –
medo assoma os maus de assalto.
Ó Hafez, sem teus poemas
esta terra tem problemas.

Pelas termas e tavernas
tuas honras canto eternas:
meu benzinho sopra o véu,
cachos d'âmbar solta ao léu.
Sim, o poeta, sussurrando,
deixa as houris se corando.

Saibam todos que o invejam
ou que seu caminho pejam,
que as palavras do poeta
fazem súplica discreta
na portada do Eterno
por seu tempo sempiterno.

*

Segenspänder

Talisman in Karneol,
Gläub'gen bringt er Glück und Wohl;
Steht er gar auf Onyxgrunde,
Küß' ihn mit geweihtem Munde!
Alles Übel treibt er fort,
Schützt dich und schützt den Ort:
Wenn das eingegrabne Wort
Allahs Namen rein verkündet,
Dich zu Lieb' und Tat entzündet.
Und besonders werden Frauen
Sich am Talisman erbauen.

Amulette sind dergleichen
Auf Papier geschriebne Zeichen;
Doch man ist nicht im Gedränge
Wie auf edlen Steines Enge,
Und vergönnt ist frommen Seelen,
Längre Verse hier zu wählen.
Männer hängen die Papiere
Gläubig um, als Skapuliere.

Die *Inschrift* aber hat nichts hinter sich,
Sie ist sie selbst und muß dir alles sagen,
Was hinterdrein mit redlichem Behagen
Du gerne sagst: "Ich sag' es! Ich!"

Doch *Abraxas* bring ich selten!
Hier soll meist das Fratzenhafte,
Das ein düstrer Wahnsinn schaffte,

Guarda-sortes

Talismã em cornalina
traz ao crente sorte à sina;
quando em ônix lavrado,
dá-lhe um beijo consagrado!
Ele afasta a todo mal,
cobre a ti e ao teu local:
se, encravada como tal,
a palavra amar a Alá,
e ao amor te incitar.
E as mulheres, sobretudo,
tiram dele seu estudo.

Amuletos são tais quais;
mas são de papel: sinais,
sem limite de tamanho –
que na pedra é tacanho –,
e as almas pias colhem
versos longos quanto podem.
Tais papéis-penduricalhos
São p'ro crente escapulários.

Por trás do *escrito* nada se escondeu,
pois se sustenta por si e diz tudo,
ao que tu, em afã honesto e puro,
dizes com gosto: "Eu digo! Eu!"

Mas o *Abraxas* eu evito!
Aqui cria o grotesco
a loucura pelo avesso,

Für das Allerhöchste gelten.
Sag' ich euch absurde Dinge,
Denkt, daß ich Abraxas bringe.

Ein *Siegelring* ist schwer zu zeichnen,
Den höchsten Sinn im engsten Raum;
Doch weißt du hier ein Echtes anzueignen,
Gegraben steht das Wort, du denkst es kaum.

e se sagra no infinito.
Se eu falar muita besteira,
trago Abraxas na algibeira.

Já um *sinete* é complicado:
em pouco espaço muito é dito.
Mas se apreendes bem o que é honrado,
após gravado, mal pensas no escrito

*

Freysinn

Laßt mich nur auf meinem Sattel gelten!
Bleibt in euren Hütten, euren Zelten!
Und ich reite froh in alle Ferne,
Ueber meiner Mützer nur die Sterne.

-

Er hat euch die Gestirne gesetzt
Als Leiter zu Land und See;
Damit ihr euch daran ergötzt
Stets blickend in die Höh.

Livre-senso

Que eu cavalgue em minha própria sela!
Fiquem nas suas tendas, suas celas!
E eu vou trotar ao longe, ao léu,
apenas estrelas sobre o chapéu.

-

Ele vos pôs no céu estrelas
como guia em terra e mar,
para que, fascinados por elas,
ergam sempre o seu olhar.

*

Talismane

Gottes ist der Orient!
Gottes ist der Okzident!
Nord- und südliches Gelände
Ruht im Frieden seiner Hände.

Er, der einzige Gerechte,
Will für jedermann das Rechte.
Sei von seinen hundert Namen
Dieser hochgelobet! Amen.

Mich verwirren will das Irren;
Doch du weißt mich zu entwirren.
Wenn ich handle, wenn ich dichte,
Gieb du meinem Weg die Richte.

Ob ich Ird'sches denk' und sinne,
Das gereicht zu höherem Gewinne.
Mit dem Staube nicht der Geist zerstoßen,
Dringet, in sich selbst gedrängt, nach oben.

Im Atemholen sind zweierlei Gnaden:
Die Luft einziehen, sich ihrer entladen:
Jenes bedrängt, dieses erfrischt;
So wunderbar ist das Leben gemischt.
Du danke Gott, wenn er dich preßt,
Und dank ihm, wenn er dich wieder entläßt.

Talismãs

É de Deus o Oriente,
é de Deus o Ocidente!
Norte ou sul, todo torrão
jaz na paz da Sua mão.

Ele, o único que é Justo,
quer a todos só o justo.
De seus nomes, muitos, cem,
que louvemos este! Amém.

O Errado me confunde,
mas só tu me desconfundes.
Quando ajo ou poeto,
tu me dás caminho reto.

Quando penso no mundano,
realizo um alto plano.
A mente não dispersa pelo pó
se ergue à escuta por si só.

Existem duas graças no respirar:
sorver o ar, dele se liberar.
Um refresca, o outro oprime:
a vida é assim, mista e sublime.
Graça a Deus, se ele te aperta;
dá graça a Ele, se te liberta.

*

Vier Gnaden

Daß Araber an ihrem Theil
Die Weite froh durchziehen
Hat Allah zu gemeinem Heil
Der Gnaden vier verliehen.

Den Turban erst, der besser schmückt
Als alle Kaiserkronen.
Ein Zelt, das man vom Orte rückt
Um überall zu wohnen.

Ein Schwerdt, das tüchtiger beschützt
Als Fels und hohe Mauern,
Ein Liedchen, das gefällt und nützt,
Worauf die Mädchen lauern.

Und Blumen sing' ich ungestört
Von Ihrem Schawl herunter,
Sie weiß recht wohl was Ihr gehört
Und bleibt mir hold und munter.

Und Blum' und Früchte weiß ich euch
Gar zierlich aufzutischen,
Wollt ihr Moralien zugleich,
So geb' ich von den frischen.

Quatro graças

Aos árabes, de sua parte,
pra singrar a amplitude,
Alá por bem comum reparte
quatro graças em virtude.

Primeiro o turbante: graça tal
nem mesmo os reis têm tanto.
A tenda se ergue do local
pra morar em qualquer canto.

A espada, muito mais valente
que pedras e amurada.
A canção, que a moças atentes
dá saber e as agrada.

E canto flores sem pudor
das que caem do xale dela;
ela bem sabe o seu valor,
tão doce e assim tão bela.

E flor e fruta sei servir
a vocês, mui graciosas;
se morais querem ouvir,
então dou-lhes das viçosas.

*

Geständniss

Was ist schwer zu verbergen? Das Feuer!
Denn bey Tage verräth's der Rauch,
Bey Nacht die Flamme, das Ungeheuer.
Ferner ist schwer zu verbergen auch
Die Liebe, noch so stille gehegt,
Sie doch gar leicht aus den Augen schlägt.
Am schwersten zu bergen ist ein Gedicht,
Man stellt es untern Scheffel nicht.
Hat es der Dichter frisch gesungen,
So ist er ganz davon durchdrungen,
Hat er es zierlich nett geschrieben,
Will er die ganze Welt soll's lieben.
Er liest es jeden froh und laut,
Ob es uns quält, ob es erbaut.

Confissão

O que é ruim de esconder? O fogo!
Se ao dia a fumaça o trai
À noite a chama o monstro, o ogro.
Mais difícil de esconder, ai!
O amor: guardado em cura calma,
Pula ágil para fora d'alma.
O pior mesmo é esconder um poema:
Pois cobri-lo dá o maior problema.
Se o poeta o recém-cantou,
De poesia se encharcou;
Se o poeta o escreveu com classe,
Quer que todo o mundo o abrace.
A todos lê, alegre e forte.
Azar de nós – ou será sorte?

*

Elemente

Aus wievielen Elementen
Soll ein ächtes Lied sich nähren?
Daß es laien gern empfinden,
Meister es mit Freuden hören?

Liebe sey vor allen Dingen
Unser Thema, wenn wir singen;
Kann sie gar das Lied durchdringen,
Wird's um desto besser klingen.

Dann muß klang der Gläser tönen,
Und Rubin des Weins erglänzen;
Denn für Liebende, für Trinker
Winkt man mit den schönsten Kränzen.

Waffenklang wird auch gefodert.
Daß auch die Trommete schmettre;
Daß, wenn Glück zu Flammen lodert,
Sich im Sieg der Held vergöttre.

Dann zuletzt ist unerläßlich,
Daß der Dichter manches hasse,
Was unleidlich ist und häßlich
Nicht wie Schönes leben lasse.

Wenß der Säng'ger dieser viere
Urgewalt'gen Stoff zu mischen,
Hafis gleich wird er die Völker
Ewig freuen und erfrischen.

Elementos

E de quantos elementos
deve um canto se nutrir,
para aos leigos sentimentos
e aos mestres divertir?

Sobretudo seja o amor
tema de todo cantor.
Tem o canto um esplendor
se perpassa-lhe o amor.

Que as taças alto soem,
brilhe o rubro vinho nelas:
aos amantes e aos ébrios
só se oferta as láureas belas.

Soem armas! Já é hora.
Que o trompete toe alto!
Quando a sorte chama: agora!
seja o herói um deus no alto.

E por fim é indispensável
que o poeta odeie tudo
que há de feio e insuportável
e o expulse deste mundo.

Dome bem nosso cantor
esses quatro tão potentes:
qual Hafez vai alegrar,
despertar a toda a gente.

*

Erschaffen und beleben

Hans Adam war ein Erdenklos,
Den Gott zum Menschen machte,
Doch bracht' er aus der Mutter Schooß
Noch vieles Ungeschlachte.

Die Elohim zur Nas' hinein
Den besten Geist ihn bliesen,
Nun schien er schon was mehr zu seyn,
Denn er fing an zu niesen.

Doch mit Gebein und Glied und Kopf
Blieb er ein halber Klumpen,
Bis endlich Noah für den Tropf
Das Wahre fahd, den Humpen.

Der Klumpe fühlt sogleich den Schwung,
Sobald er sich benetzt,
So wie der Teig duch Säuerung
Sich in Bewegung setzt.

Criado e animado

Seu Adão, bolo de lama,
Deus fez um ser humano;
Do ventre da mãe reclama
Muitos feitos desumanos.

As Elohim dentro ao naso
Sopraram-lhe bom espírito.
Eis que achou-se um grande arraso,
E já deu um bom espirro.

Ossos, membros, cuca ao topo:
Nunca foi um bolo inteiro,
Até Noé achar o copo
Que pra gota é o verdadeiro.

O bolo sente o momento
Tão logo se umidece,
Como a massa, que em fermento
Se mexe e logo cresce.

So, Hafis, mag dein holder Sang,
Dein heiliges Exempel
Uns führen, bey der Gläser Klang,
Zu unsres Schpfers Tempel.

Hafez, que teu beato canto,
Teu santo exemplo,
Nos leve, taças em pranto,
Ao Seu divino templo.

*

Zwiespalt

Wenn links an Baches Rand
Cupido flötet,
Im Felde rechterHand
Mavors drommetet,
Da wird dorthin das Ohr
Lieblich gezogen,
Doch um des Liedes Flor
Durch Lärm betrogen.
Nun flötets immer voll
Im Kriegesthunder,
Ich werde rasend, toll,
Ist das ein Wunder.
Fort wächst der Flötenton
Schall der Posaunen,
Ich irre, rase schon,
Ist das zu staunen!

Cisão

Se à esquerda do regato
Cupido canta à toa,
e à destra em campo vasto
Mavorte atroa,
para lá o seu ouvido
é docemente puxado,
mas por ruído o florido
da canção é perturbado.
Já soa linda a flauta
em meio a um traque.
Se me agito, peralta:
não é um milagre?
E sobe o tom da flauta,
trombeta que soa.
Erro e saio da pauta:
mas essa é boa!

*

Phaenomen

Wenn zu der Regenwand
Phoebus sich gatet,
Gleich steht ein Bogenrand
Farbig beschattet.

Im Nebel gleichen Kreis
Seh ich gezogen,
Zwar ist der Bogen weiß,
Doch Himmelsbogen.

So sollst du, munter Greis,
Dich nicht betrüben,
Sind gleich die Haare weiß,
Doch wirst du lieben.

Aparição

Se ao muro de chuva
Febo se aninha,
Surge a sombra recurva,
E em cor rebrilha.

Vejo um mesmo arco
Traçado no véu;
Branco é mesmo o arco,
Mas arco-de-céu.

Tu, velho querido,
Não debes chorar;
Teu cabelo é encanecido,
Mas tu vais amar.

*

Liebliches

Amável

Was doch buntes dort verbindet
 Mir den Himmel mit der Höhe?
 Morgennebelung verblindet
 Mir des Blickes schafe Sehe.

Sind es Zelten des Vesires
 Die er lieben Frauen baute?
 Sind es Teppiche des Festes
 Weil er sich der Liebsten traute?

Roth und weiß, gemischt, gesprenkelt
 Wüßt' ich schönres nicht zu schauen;
 Doch wie Hafis kommt dein Schiras
 Auf des Nordens trübe Gauen?

Ja es sind die bunten Mohne,
 Die sich nachbarlich erstrecken,
 Und, dem Kriegesgott zum Hohne,
 Felder streifweis freundlich decken.

Möge stets só der Gescheute
 Nutzend Blumenzierde pflegen,
 Und ein Sonnenschein, wie heute,
 Klären sie auf meinen Wegen!

Onde a cor que me apega
 Firmamento com a altura?
 Bruma matutina cega
 De meu olho a vista pura.

São as tendas do vizir
 Que ele fez pras suas queridas?
 São tapetes desta festa
 Porque uniu-se à preferida?

Rubro e branco, misturados,
 Nada vi tão belo assim;
 Pode o teu Shiraz, Hafez,
 Vir ao norte triste, enfim?

Sim, é o colorido ópico
 Que se estende à vizinhança,
 E, causando em Marte opróbio,
 Cobre os campos com pujança.

Que o sábio ainda cultive
 Flores lindas de uma renda,
 E, como hoje, o sol se altive
 E as clareie em minha senda!

*

Im Gegenwärtigen Vergangnes | Passado no presente

Ros' und Lilie morgentaulich
 Blüht im Garten meiner Nähe;
 Hinten an, bebuscht und traulich,
 Steigt der Felsen in die Höhe;
 Und mit hohem Wald umzogen
 Und mit Ritterschloß gekrönt,
 Lenkt sich hin des Gipfels Bogen,
 Bis er sich dem Tal versöhnet.

Und da duftet's wie vor alters,
 Da wir noch von Liebe litten
 Und die Saiten meines Psalters
 Mit dem Morgenstrahl sich stritten;
 Wo das Jagdlied aus den Büschen
 Fülle runden Tons enthauchte,
 Anzufeuern, zu erfrischen,
 Wie's der Busen wollt und brauchte.

Nun die Wälder ewig sprossen,
 So ermutigt euch mit diesen,
 Was ihr sonst für euch genossen.
 Läßt in andern sich genießen.
 Niemand wird uns dann beschreien,
 Daß wir's uns alleine gönnen;

Rosa e lírio, orvalhadas,
 Brotam no jardim ao lado;
 Escondidas, confiadas,
 As falésias vão ao alto.
 E com alta mata em torno,
 E um castelo no seu topo,
 Se desdobra o arco do cume,
 E com o vale se funde.

E rescende a
 Quando amores nos doíam,
 E as cordas do meu saltério
 A brigar com o Sol soíam.

Nun in allen Lebensreihen
Müset ihr genießen können.

Und mit diesem Lied und Wendung
Sind wir wieder bei Hafisen,
Denn es ziemt, des Tags Vollendung
Mit Genießern zu genießen.

*

Lied und Gebilde

Mag der Grieche seinen Thon
Zu Gestalten drücken,
An der eignen Hände Sohn
Steigern sein Entzücken;

Aber uns ist wonnereich
In den Euphrat greifen,
Und im flüßigen Element
Hin und wieder schweifen.

Löscht sich so der Seele Brand
Lied es wird erschallen;
Schöpft des Dichters reine Hand
Wasser wird sich ballen.

Poesia e forma

Se o grego com seu barro
Formas conceber,

Cresce o seu prazer;

Mas nos é auspicioso
O Eufrates adentrar,
E no líquido elemento
Cá e lá oscilar.

Quando a chama da alma esfria,
Canção que se alteia;
Pura mão do poeta cria,
Água se boleia.

*

Dreistigkeit

Worauf kommt es überall an
Daß der Mensch gesundet?
Jeder höret gern den Schall an
Der zum Ton sich rundet.

Alles weg! was deinen Lauf stört!
Nur kein düster Streben!
Eh er singt und é er aufhört
Muß der Dichter leben.

Und so mag des Lebens Erzklang
Durch die Seele dröhnen!
Fühlt der Dichter sich das Herz bang
Wird sich selbst versöhnen.

Atrevimento

Donde vem que em todo lado
O Homem a si se cura?
Todos ouçam de bom grado
O som que em tom seapura.

Manda embora o que te estrova!
Só evite o mau querer!
Seja quieto, seja em trova,
O poeta há de viver.

Que da vida o tom primário
Vibre na alma!
Mal sente o mau presságio,
e o peito se acalma.

*

Derb und Tüchtig

Curto e grosso

Dichten ist ein Übermuth,
Niemand schelte mich!
Habt getrost ein warmes Blut,
Froh und frey wie ich.

Sollte jeder Stunde Pein
Bitter schmecken mir,
Würd' ich auch bescheiden seyn,
Und noch mehr als ihr.

Denn Bescheidenheit ist fein,
Wenn das Mädchen blüht,
Sie will zart erworben seyn,
Die den Rohen flieht.

Auch ist gut Bescheidenheit,
Spricht ein weiser Mann,
Der von Zeit und Ewigkeit
Mich belehren kann!

Dichten ist ein Übermuth!
Treib' es gern allein.
Freund und Frauen, frisch von Blut,
Kommt nur auch herein!

Mönchlein ohne Kapp' und Kutt'
Schwatze nicht auf mich ein!
Zwar du machest mich kaputt,
Nicht bescheiden! Nein.

Deiner Phrasen leeres Was
Treibet mich davon,
Abgeschliffen hab ich das
An den Sohlen schon.

Wenn des Dichters Mühle geht,
Halte sie nicht ein:
Denn wer einmal uns versteht,
Wird uns auch verzeihn.

Gira o poeta a sua moenda,
Nunca vai parar.
Pois quem quer que nos entenda
Vai nos perdoar.

*

Alleleben

Staub ist eins der Elemente,
Das du gar geschickt bezwingest,
Hafis, wenn zu Liebchens Ehren
Du ein zierlich Liedchen singest.

Denn der Staub auf ihrer Schwelle
Ist dem Teppich vorzuziehen,
Dessen goldgewirkte Blumen
Mahmuds Günstlinge beknieen.

Treibt der Wind von ihrer Pforte

Toda-vida

Wolken Staubs behend vorüber,
Mehr als Moschus sind die Düfte
Und als Rosenöl dir lieber.

Staub, den hab' ich längst entbehret
In dem stets umhüllten Norden,
Aber in dem heißen Süden
Ist er mir genugsam worden.

Doch schon längst, daß liebe Pforten
Mir auf ihren Angeln schwiegen!
Heile mich, Gewitterregen,
Laß mich, daß es grunelt, riechen!

Wenn jetzt alle Donner rollen
Und der ganze Himmel leuchtet,
Wird der wilde Staub des Windes
Nach dem Boden hingefeuchtet.

Und sogleich entspringt ein Leben,
Schwillt ein heilig heimlich Wirken,
Und es grunelt, und es grünert
In den irdischen Bezirken.

*

Selige Sehnsucht

Sagt es niemand, nur den Weisen,
Weil die Menge gleich verhöhnet,
Das Lebend'ge will ich preisen,
Das nach Flammentod sich sehnet.

In der Liebesnächte Kühlung,
Die dich zeugte, wo du zeugtest,
Ueberfällt die fremde Fühlung
Wenn die stille Kerze leuchtet.

Nicht mehr bleibest du umfangen
In der Finsterniß Beschattung,
Und dich reißet neu Verlangen
Auf zu höherer Begattung.

Keine Ferne macht dich schwierig,
Kommst geflogen und gebannt,
Und zuletzt, des Lichts begierig,
Bist du Schmetterling verbrannt.

Und so lang du das nicht hast,
Dieses: Stirb und Werde!
Bist du nur ein trüber Gast
Auf der dunklen Erde.

*

Tut ein Schilf sich doch hervor
Welten zu versüßen!
Möge meinem Schreibe-Rohr
Liebliches entfließen!

Anelo abençoado

Conte só a quem é sábio,
pois a plebe zomba logo:
louvarei o vivo, lábil,
que deseja o fim no fogo.

Na fresca noite de amor,
que te gerou e onde geraste,
cai-te estranho dissabor
quando, calma, a vela gaste.

Nunca mais quedas envolto
pela sombra desta treva;
há um anseio em ti, revolto,
por um coito que se enleva.

Não te impedem as distâncias,
vens voando e encantada;
pela luz tens muitas ânsias.
Mariposa: és chamuscada.

“Morre e te transforma:” assim
que cumprires teu destino,
deixarás de ser, enfim,
nesta terra um peregrino.

*

Como o caldo vem da cana
e adoça a todo o mundo,
flua amor de minha pena
sem parar nem um segundo.



Hafis Nameh – Livro de Hafez

Sey das Wort die Braut genannt,
Bräutigam der Geist;
Diese Hochzeit hat gekannt
Wer Hafisen preist.

A palavra seja a noiva.
Noivo o espírito;
Quem conhece essa boda
Vê em Hafez o mérito.

*

Beyname

Dichter

Mohamed Schemseddin, sage,
Warum hat dein Volk, das hehre,
Hafis dich genannt?

Hafis

Ich ehre,
Ich erwiedre deine Frage.
Weil in glücklichem Gedächtniß
Des Korans geweiht Vermächtniß
Unverändert ich verwahre
Und damit so fromm gebahre,
Daß gemeinen Tages Schlechtniß
Weder mich noch die berühret,
Die Prophetenwort und Saamen
Schätzen, wie es sich gebühret;
Darum gab man mir den Namen.

Dichter

Hafis, drum, so will mir scheinen,
Möcht' ich dir nicht gerne weichen:
Denn, wenn wir wie andre meynen,
Werden wir den andern gleichen.
Und so gleich ich dir vollkommen,
Der ich unsrer heil'gen Bücher
Herrlich Bild an mich genommen,
Wie auf jenes Tuch der Tücher
Sich des Herren Bildniß drückte,
Mich in stiller Brust erquickte,
Trotz Verneinung, Hindrung, Raubens,
Mit dem heitern Bild des Glaubens.

Apelido

Poeta

Muhammad Samsu d-Din, então,
Porque o teu povo, honrado,
Chamou-te *Hafez*?

Hafez

Honrado,
Eu respondo à tua questão.
Porque, com feliz memória,
Do Corão sagrada história
Sem mudança eu preservo,
E qual bom e pio servo
Repudio a diária inglória
A tocar aqueles – e a mim –
Que a palavra e a semente
Do profeta têm na mente;
É por isso o nome, enfim.

Poeta

Bem, Hafez, me parece,
Não me devo a ti igualar:
Pois quem opinião alheia tece
Aos outros vai se assimilar.
E assim me igualo a ti,
Pois do livro dos livros santos
Bela imagem extraí:
Daquele pano dos panos
Que a face do Senhor guardou,
Meu peito em calma serenou –
Com negação, óbice, rapinagem –
Com a fé e sua serena imagem.

*

Fetwa

Hafis Dichterzüge sie bezeichnen

Fatwa

Os versos de Hafez demonstram

Ausgemachte Wahrheit unauslöslich;
Aber hie und da auch Kleinigkeiten
Außerhalb der Gränze des Gesetzes.
Willst du sicher gehn, so mußst du wissen
Schlangengift und Theriak zu sondern -
Doch der reinen Wollust edler Handlung
Sich mit frohem Muth zu überlassen,
Und vor solcher, der nur ew'ge Pein folgt,
Mit besonnenem Sinn sich zu verwahren,
Ist gewiß das beste um nicht zu fehlen.
Dieses schrieb der arme *Ebusuud* euch,
Gott verzeih ihm seine Sünden alle.

Verdades arrançadas, indeléveis;
Mas aqui e ali também miudezas
Para fora dos limites da lei.
Se quiseses andar seguro, debes
Distinguir peçonha e teriaga -
Mas entregar-se ao nobre ato
De volúpia pura em boa vontade,
E proteger-se, com bom senso,
Daquilo que leva ao tormento eterno,
É justo o melhor pra não errar.
Isso escreveu-lhes o pobre Ebusuud,
Deus perdoe-lhe todos seus pecados.

*

Unbegrenzt

Daß du nicht enden kannst das macht dich groß,
Und daß du nie beginnst das ist dein Loos.
Dein Lied ist drehend wie das Sterngewölbe,
Anfang und Ende immer fort dasselbe,
Und was die Mitte bringt ist offenbar,
Das was zu Ende bleibt und Anfangs war.

Du bist der Freuden ächte Dichterquelle,
Und ungezählt entfließt dir Well' auf Welle.
Zum Küssen stets bereiter Mund,
Ein Brustgesang der lieblich fließet,
Zum Trinken stets gereizter Schlund,
Ein gutes Herz das sich ergießet.

Und mag die ganze Welt versinken,
Hafis mit dir, mit dir allein
Will ich wetteifern! Lust und Pein,
Sey uns den Zwillingen gemein!
Wie du zu lieben und zu trinken
Das soll mein Stolz, mein Leben seyn.

Nun töne Lied mit eignem Feuer!
Denn du bist älter, du bist neuer.

Ilimitado

Te engrandece que não tens término;
E que não comesces, é o teu destino.
Teu poema gira como o firmamento,
Fim e início, eternamente o mesmo.
E o que traz o meio é muito óbvio:
O que resta ao fim e era no início.

És do poeta de alegrias vera fonte,
E incontáveis fluem de ti onda a onda.
Boca ao beijo sempre aflita,
Um canto que do peito eamável vaza,
Goela sempre atenta à bebida,
Um bom coração que se extravasa.

E pode o mundo se afundar,
Hafez, contigo, contigo apenas
Disputarei! Prazer e penas
Sejam a nós, gêmeos, plenas!
Como tu beber e amar:
Será o meu brio, a minha sina!

Soa, canto, em próprio fogo!
Pois és mais velho, és mais novo.

*

Nachbildung

In deine Reimart hoff' ich mich zu finden,
Das Wiederholen soll mir auch gefallen,
Erst werd' ich Sinn, sodann auch Worte finden;
Zum zweytenmal soll mir kein Klang erschallen,
Er müßte denn besondern Sinn begründen,
Wie du's vermagst begünstgter vor allen.

Denn wie ein Funke fähig zu entzünden
Die Kaiserstadt, wenn Flammen grimmig wallen,
Sich winderzeugend, glühen von eignen Winden,

Imitação

Pras tuas rimas quero me adentrar,
Repetir-te vai ser, sim, muito bom,
De início o sentido, e aí verbos achar;
Duas vezes não terei nenhum som:
Ele deve ter um sentido a fundar,
Qual fazes tu, de nós o com mais dom.

Pois, qual faísca capaz de inflamar
A cidade do Rei, se chamas de pogrom,
Ventando-se, queimam de próprio ar,

Er, schon erloschen, schwand zu Sternenhallen;
So schlängs von dir sich fort mit ew'gen Gluten
Ein deutsches Herz von frischem zu ermuthen.

Zugemeßne Rhythmen reizen freylich,
Das Talent erfreut sich wohl darin;
Doch wie schnelle widern sie abscheulich,
Hohle Masken ohne Blut und Sinn.
Selbst der Geist erscheint sich nicht erfreulich,
Wenn er nicht, auf neue Form bedacht,
Jener todten Form ein Ende macht.

Ela, extinta, estrela sumiu no salão;
Tal veio, a mim, de ti eterna chama
Que um peito teuto renova e inflama.

Ritmos corretos são cabíveis,
O talento se alegra infenso;
Mas depressa repelem, horríveis,
Ocas máscaras sem sangue ou senso.
Nem o gênio tem frenesi, eis
Que ele, a nova forma em mente,
Tal forma morta faz silente.

*

Offenbar Geheimniss

Sie haben dich, heiliger Hafis,
Die mystische Zunge genannt,
Und haben, die Wortgelehrten,
Den Wert des Worts nichts erkannt.

Mystisch heißest du ihnen,
Weil sie Närrisches bei dir denken,
Und ihren unlautern Wein
In deinem Namen verschenken.

Du aber bist mystisch rein,
Weil sie dich nicht verstehn,
Der du, ohne fromm zu sein, selig bist!
Das wollen sie dir nicht zugestehn.

Claro enigma

A ti eles, santo Hafêz,
De mística língua chamaram,
E eles, sábios na palavra,
O valor da palavra erraram.

Místico eras pra eles,
Pois pensam asneira de ti,
E o vinho impuro deles
Despejam em nome de ti.

Mas tu és puro místico,
Pois a ti não te entendem,
Tu, que sem ser beato, és bento!
Por isso te repreendem.

*

Wink

Und doch haben sie Recht die ich schelte;
Denn daß ein Wort nicht einfach gelte
Das müßte sich wohl von selbst verstehn.
Das Wort ist ein Fächer! Zwischen den Stäben
Blicken ein Paar schöne Augen hervor,
Der Fächer ist nur ein lieblicher Flor,
Er verdeckt mir zwar das Gesicht;
Aber das Mädchen verbirgt er nicht,
Weil das schönste was sie besitzt
Das Auge, mir in's Auge blitzt!

Aceno

Mas têm razão os que censuro:
Pois é claro que a palavra
Não tem só um sentido puro.
Pelas hastes do leque – a palavra! –
Um belo par de olhos espreita.
O leque é só um buquê doce,
Que de fato oculta a face,
Mas a moça não se esgueira,
Pois o mais belo que ela tem,
O olho, no olho me relampeia.



Ushk Nameh – Livro do amor

<p>Sage mir Was mein Herz begehrt? Mein Herz ist bey dir Halt es werth.</p>	<p>Diz, a Que anseia meu coração? Em ti está meu coração Valoriza.</p>
---	--

*

Musterbilder

Hör und bewahre
Sechs Liebespaare.
Wortbild entzündet, Liebe schürt zu:
Rustan und Rodawu.
Unbekannte sind sich nah:
Jussuph und Suleika.
Liebe nicht Liebesgewinn:
Ferhad und Schirin.
Nur für einander da:
Medschun und Leila.
Liebend im Alter sah
Dschemil auf Boteinah.
Süße Liebeslaune,
Salomo und die Braune!
Hast du sie wohl vermerkt,
Bist im Leben verstärkt.

Modelos

Ouve, lembra de cor
Seis pares de amor.
Palavra atíça, amor a queimar:
Rostam e Rodavá.
Desconhecidos, venham cá:
Iussuf e Zuleica.
O amor não dá ganho ao fim:
Ferhad e Shirin.
Unidos, como em baila:
Majnun e Laila.
Velho, admirando está
Jamil a Botainá.
Um doce humor sem regra,
Salomão e a negra!
Se tens isto bem guardado,
Vives a vida reforçado.

*

Lesebuch

Wunderlichstes Buch der Bücher
Ist das Buch der Liebe!
Aufmerksam hab ich's gelesen:
Wenig Blätter Freuden,
Ganze Hefte Leiden;
Einen Abschnitt macht die Trennung.
Wiederseh'n! ein klein Kapitel,
Fragmentarisch. Bände Kummers
Mit Erklärungen verlängert,
Endlos, ohne Maß.
O Nisami! - doch am Ende
Hast den rechten Weg gefunden;
Unauflöslisches, wer lös't es?
Liebende, sich wieder findend.

Livro de leitura

Maravilhoso livro dos livros
É o livro do amor!
Atencioso eu o li:
Pouca folha de alegria,
Cadernos todos de dores;
Uma seção faz a separação.
Reencontro! um capitulinho,
Fragmentário. Tomos de mágoa
Alargados com explicações,
Infundas, sem medida.
Ó Nezami! – Mas no fim
Encontraste o caminho reto;
Indissolúvel, quem o solve?
Amantes, se reencontrando.

*

Ergebung**Entrega**

“Du vergehst und bist so freundlich,
Verzehrst dich und singst so schön.”

Dichter

Die Liebe behandelt mich feindlich!
Da will ich gern gestehn
Ich singe mit schwerem Herzen.
Sieh doch einmal die Kerzen,
Sie leuchten indem sie vergehn.

*

[Eine Stelle suchte der Liebe Schmerz,
Wo es recht wüst und einsam wäre;
Da fand er denn mein ödes Herz
Und nistete sich in das Leere]

(DKV, p. 40; 335)

“Tu passas e és tão amigo,
Tão bem cantas no teu evolar!”

Poeta

O amor me tem como inimigo!
Admito sem pesar:
Canto com o peito em dor.
Mas vê a vela, que em ardor,
Ilumina ao se passar.

*

[Do amor a dor lugar queria
Que fosse deserto e sozinho;
Meu peito ermo encontraria,
E no vazio achou seu ninho.]



Tefkir Nameh – Livro das contemplações

Höre den Rath den die Leyer tönt;
Doch er nutzt nur wenn du fähig bist.
Das glücklichste Wort es wird verhöhnt
Wenn der Hörer ein Schiefuhr ist.

“Was tönt denn die Leyer?” Sie tönet laut:
Die schönste ist nicht die beste Braut;
Doch wenn wir dich unter uns zählen sollen,
So mußst du das Schönste, das Beste wollen.

Ouve o conselho que a lira entoia;

Mas ela só é útil se fores capaz.
Palavra mais certa, dela se caçoa
Se o ouvinte ouvido torto traz.

“Mas o que entoia a lira?” ela entoia:
A mais bela noiva não é tão boa;
Mas se entre nós te formos contar,
Deves querer o mais belo, o invulgar.

*

Fünf Dinge

Fünf Dinge bringen fünfe nicht hervor,
Du, dieser Lehre öffne du dein Ohr:
Der stolzen Brust wird Freundschaft nicht entsprossen;
Unhöflich sind der Niedrigkeit Genossen;
Ein Bösewicht gelangt zu keiner Größe;
Der Neidische erbarmt sich nicht der Blöße;
Der Lügner hofft vergeblich Treu und Glauben;
Das halte fest, und niemand laß dir's rauben.

Cinco coisas

Cinco coisas cinco outras não trazem,
Tu, abre-te o ouvido à aprendizagem:
Do peito altivo não brota a amizade.
São baixos os que amam brutalidade;
Um malvado não alcança a grandeza;
Ao invejoso não move a nudeza;
Quem mente conta em vão que nele confiem;
Guarda isto e nunca deixa que te tirem.

*

Fünf andere

Was verkürzt mir die Zeit?

Cinco outras

O que me encurta o tempo?

Thätigkeit!
 Was macht sie unerträglich lang?
 Müßiggang!
 Was bringt in Schulden?
 Harren und Dulden!
 Was macht Gewinnen?
 Nicht lange besinnen!
 Was bringt zu Ehren?
 Sich wehren!

Passatempo!
 O que o estica, indócil?
 O ócio!
 O que endivida?
 A espera e a lida!
 O que traz ganho?
 Ponderar tacanho!
 O que torna honrado?
 Ser resguardado!

*

Und was im *Pend-Nameh* steht
 Ist dir aus der Brust geschrieben;
 Jeden dem du selber gibst
 Wirst du wie dich selber lieben.
 Reiche froh den Pfennig hin,
 Häufe nicht ein Gold-Vermächtniß,
 Eile freudig vorzuziehen
 Gegenwart vor dem Gedächtniß.

E o que está no *Pend-Nameh*
 Foi escrito a partir do teu peito;
 Aquele a quem você doar
 Vais amar como a ti próprio.
 Feliz, deixa a moeda ir,
 Empilhar ouro não é glória,
 Corre, alegre, a preferir
 O presente à memória.

*

Dschelal-ed-din Rumi spricht

Verweilst du in der Welt, sie flieht als Traum,
 Du reisest, ein Geschick bestimmt den Raum;
 Nicht Hitze, Kälte nicht vermagst du festzuhalten,
 Und was dir blüht, sogleich wird es veralten.
 (DKV, p. 48)

Jalaladin Rûmî fala

Se ficas no mundo, ele foge qual sonho,
 Viajas, o espaço da sina é risonho;
 Calor ou frio, nada podes conter,
 E o que te floresce, já vai fenecer.



Rendji Nameh – Livro do mau-humor

Wanderers Gemüthsruhe

Über's Niederträchtige
 Niemand sich beklage;
 Denn es ist das Mächtige,
 Was man dir auch sage.

In dem Schlechten waltet es
 Sich zu Hochgewinne,
 Und mit Rechtem schaltet es
 Ganz nach seinem Sinne.

Wandrer, gegen solche Noth
 Wolltest du dich sträuben?

Paz de espírito do viandante

Sobre baixezas vis
 ninguém se lamente;
 de tudo que o povo diz
 isso é o mais potente.

No Mal elas prosperam
 para um alto ganho;
 e no Bem é que operam
 bem do seu tamanho.

Viandante! Que costume
 têm de te irritar!

Wirbelwind und trocknen Koth,
Lass sie drehn und stäuben!

Torvelinho e seco estrume:
Gire-os em pó no ar!



Hikmet Nameh – Livro dos provérbios

Talismane werd' ich in dem Buch zerstreuen,
das bewirkt ein Gleichgewicht.
Wer mit gläubiger Nadel sticht
Ueberall soll gutes Wort ihn freuen.

*

Vom heut'gen Tag, von heut'ger Nacht
Verlange nichts
Als was die gestrigen gebracht.

*

Wer geboren in bösten Tagen
Dem werden selbst die bösen behagen.

*

Wie etwas sey leicht
Weiß der es erfunden und der es erreicht.

*

Das Meer fluthet immer,
Das Land behält es nimmer.

*

Was klagst du über Feinde?
Sollten solche je werden Freunde,
Denen das Wesen wie du bist
Im Stillen ein ewiger Vorwurf ist.

*

(...)

*

Wenn Gott so schlechter Nachbar wäre
Als ich bin und als du bist,
Wir hätten beyde wenig Ehre;
Der läßt einen jeden wie er ist.

*

Gesteht's! Die Dichter des Orients
Sind größer als wir des Occidents.
Worin wir sie aber völlig erreichen,
Das ist im Haß auf unsers Gleichen.

*

Ueberall will jeder obenauf seyn,
Wie's eben in der Welt so geht.
Jeder sollte freylich grob seyn,
Aber nur in dem was er versteht.

*

Verschon uns Gott mit deinem Grimmel!
Zaunkönige gewinnen Stimme.

*

Will der Neid sich doch zerreißen,
Laß ihn seinen Hunger speißen.

*

Sich im Respect zu erhalten
Muß man recht borstig seyn.

Talismãs no livro quero diluir
pra que tudo pese o mesmo.
Crente, espeta a agulha a esmo:
palavra boa vais fruir.

*

Nesta noite e neste dia,
nada queira
que já ontem não havia.

*

Quem nasceu em dias piores
acha até os maus melhores.

*

Que algo é fácil
Sabe quem achou e realizou.

*

O mar vai e vem,
a terra nunca o retém.

*

Por que queixar-se de inimigos?
Se viessem a ser amigos,
a eles o ser que tu és
eterna censura é.

*

(...)

*

Se Deus fosse um mau vizinho
Como eu e como tu,
ambos seríamos mesquinhos;
bem, cada um é cada um.

*

Admite! Os poetas do Oriente
São maiores que nós do Ocidente.
Mas onde nós os alcançamos em total,
É só sob ódio do que nos é igual.

*

Sempre há quem quer estar acima,
é o que acontece neste mundo.
Cada um é livre para ser bruto,
Mas apenas naquilo que domina.

*

Deus nos livre da Sua fúria!
Ganha voz a corruíra.

*

Se a inveja for rasgar-se,
deixe-a em sua fome saciar-se.

*

Pra manter-se em respeito
Deve-se ter boa pelagem.

Alles jagt man mit Falken,
Nur nicht das wilde Schwein.

Tudo se caça com falcão,
Menos o porco selvagem.



Timur Nameh – Livro de Timur

Der Winter und Timur

So umgab sie nun der Winter
Mit gewalt'gem Grimme. Streuend
Seinen Eishauch zwischen alle,
Hetzt' er die verschiedenen Winde
Widerwärtig auf sie ein.
Über sie gab er Gewaltkraft
Seinen frostgespitzten Stürmen,
Stieg in Timurs Rat hernieder,
Schrie ihn drohend an und sprach so:
»Leise, langsam, Unglücksel'ger!
Wandle, du Tyrann des Unrechts;
Sollen länger noch die Herzen
Sengen, brennen deinen Flammen?
Bist du der verdammten Geister
Einer, wohl! ich bin der andre.
Du bist Greis, ich auch, erstarren
Machen wir so Land als Menschen.
Mars! du bist's! Ich bin Saturnus,
Übeltätige Gestirne,
Im Verein die schrecklichsten.
Tötest du die Seele, kältest
Du den Luftkreis; meine Lüfte
Sind noch kälter, als du sein kannst.
Quälen deine wilden Heere
Gläubige mit tausend Martern,
Wohl, in meinen Tagen soll sich,
Geb es Gott! was Schlimmres finden.
Und bei Gott, dir schenk ich nichts.
Hör es Gott, was ich dir biete!
Ja bei Gott! von Todeskälte
Nicht, o Greis, verteid'gen soll dich
Breite Kohlenglut vom Heerde,
Keine Flamme des Dezembers.«

O Inverno e Timur

E envolveu-lhes o Inverno,
Numa fúria acre. Lança
Seu gelado bafo em todos,
Repulsivo os vários ventos
Atiçou p'ra cima deles.
Sobre eles fez atrozes
Chuvas gélidas, agudas,
E ao conselho de Timur
Descendeu, urrou e disse:
"Leve e lento perambules,
Infeliz tirano injusto!
Quantas almas 'inda queimam
e chamuscam na tua chama?
Um espírito maldito
És decerto! e eu sou outro.
És grisalho, e eu também;
Terra e gente enrijecemos.
Tu és Marte! Eu, Saturno;
Os celestes malfeitores,
No conluio os piores.
Almas matas, e enregelas
O ar em ciclo; e meus ares
São mais frios de que te ufanas.
Martirizam tuas hordas
Brutas todos os bons crentes:
Ah, nos dias meus vai dar-se,
Haja Deus! mal bem pior.
E por Deus! Não dou-te nada,
Ouça Deus o que te deixo!
Sim, por Deus! do frio de morte,
Ó grisalho, não te ampara
Nem fogão ou ampla brasa,
Nem a chama do Dezembro."

*

An Suleika

Dir mit Wohlgeruch zu kosen,
Deine Freuden zu erhöh'n,
Knospend müssen tausend Rosen
Erst in Gluten untergehn.

Um ein Fläschchen zu besitzen
Das den Ruch auf ewig hält,

A Zuleica

Pra aromar-te de carícias
E elevar tuas alegrias,
Devem mil botões de rosas
Desfazer-se sobre as brasas.

Ter um frasco como um gume,
Qual teu dedo, assim, perfeito,

Schlank wie deine Fingerspitzen,
Da bedarf es einer Welt.

Einer Welt von Lebenstrieben,
Die, in ihrer Fülle Drang,
Ahndeten schon Bulbuls Lieben,
Selleregenden Gesang.

Sollte jene Quaal uns quälen?
Da sie unsre Lust vermehrt.
Hat nicht Myriaden Seelen
Timurs Herrschaft aufgezehrt?

Que eternize este perfume,
Nos exige um mundo inteiro:

Um que pulsa com ardores
Que, no seu ímpeto pleno,
Semelham muito aos amores
de Bulbul, nada sereno.

Deve tal dor doer-nos,
Se ela faz crescer o afã?
Não quis Timur roer-nos,
As mil almas, como um *Khan*?



Suleika Nameh – Livro de Zuleica

<p>Ich gedachte in der Nacht Daß ich den Mond sähe im Schlaf; Als ich aber erwachte Ging unvermuthet die Sonne auf.</p>	<p>Nesta noite cogitei Ter visto a lua ao dormir; Mas tão logo despertei Veio quieto o sol e se ergueu.</p>
---	---

*

Einladung

(...)

Dass Suleika von Jussuph entzückt war
Ist keine Kunst;
Er war jung, Jugend hat Gunst,
Er war schön, sie sagen zum Entzücken,
Schön war sie, konnten einander beglücken.
Aber daß du, die solange mir erharrt war,
Feurige Jugendblicke mir schickst,
Jetzt mich liebst, mich später beglückst,
Das sollen meine Lieder preisen,
Sollst mir ewig Suleika heißen.

Da du nun Suleika heißest
Sollt ich auch benamset seyn,
Wenn du deinen Geliebten preisest,
Hatem! das soll der Name seyn.
Nur daß man mich daran erkennt,
Keine Anmaßung soll es seyn.
Wer sich St. Georgenritter nennet
Denkt nicht gleich Sanct Georg zu seyn.
Nicht Hatem Thai, nicht der Alles Gebende
Kann ich in meiner Armuth seyn,
Hatem Zograi nicht, der reichlichst Lebende
Vor allen Dichtern, möcht ich seyn.
Aber beyde doch im Auge zu haben

Convite

(...)

Que Zuleica por José foi encantada
Não é novidade;
Era jovem, graça da juventude,
Era belo, dizem era de encantar,
Era bela, podiam se deleitar.
Mas que tu, que me foi aguardada,
Jovens olhos de fogo me remetas,
Me amas já, depois me deleitas:
Isso meus cantos vão exaltar,
Zuleika vou sempre te chamar.

Já que Zuleica te chamas,
Nomeado devo também ser,
Se tu teu amado inflamas,
Hatem! Deve o nome ser.
Para que se me reconheça,
Presunção não há-de ser.
Quem de S. Jorge se enalteça
Não pensa em São Jorge ser.
Não Hatem Thai, o generoso,
Posso em minha pobreza ser,
Hatem Zograi não, o mais poderoso
Dos poetas, quero ser.
Mas devo ter ambos em mente,

Es wird nicht ganz verwerflich seyn:
 Zu nehmen, zu geben des Glückes Gaben
 Wird immer ein groß Vergnügen seyn.
 Sich liebend an einander zu laben,
 Wird Paradieses Wonne seyn.

De todo inútil não vai ser:
Leixa-pren da sorte presente
 Grande prazer há-de ser.
 Refrescar-se um ao outro amante:
 O Paraíso há-de ser.

*

Suleika

Hochbeglückt in deiner Liebe
 Schelt ich nicht Gelegenheit;
 Ward sie auch an dir zum Diebe,
 Wie mich solch ein Raub erfreut!

Und wozu denn auch berauben?
 Gib dich mir aus freier Wahl;
 Gar zu gerne möcht ich glauben –
 Ja, ich bin's, die dich bestahl.

Was so willig du gegeben,
 Bringt dir herrlichen Gewinn,
 Meine Ruh, mein reiches Leben
 Geb ich freudig, nimm es hin!

Scherze nicht! Nichts von Verarmen!
 Macht uns nicht die Liebe reich?
 Halt ich dich in meinen Armen,
 Jedem Glück ist meines gleich.

Zuleica

Teu amor me faz bendito,
 Eu não perco a ocasião;
 Se ela a ti te fez bandido,
 Feliz faz-me a espoliação!

E, no fim, pra quê este roubo?
 Muito livre, dá-te a mim;
 Quero crer com muito arroubo –
 Que eu roubei-te, fui eu, sim!

Tu te deste de bom grado,
 Isso traz bom ganho a ti,
 Minha vida, meu agrado,
 Dou feliz, pega pra ti!

Zombe não! Sem fracassos!
 Não nos enriquece o amor?
 Se eu te tenho nos meus braços,
 Todo ardor é meu ardor.

*

Gingo biloba

Dieses Baums Blatt, der von Osten
 Meinem Gatten anvertraut,
 Giebt geheimen Sinn zu kosten,
 Wie's den Wissenden erbaut.

Ist es Ein lebendig Wesen,
 Das sich in sich selbst getrennt?
 Sind es zwey? die sich erlesen,
 Daß man sie als eines kennt?

Solche Frage zu erwidern,
 Fand ich wohl den rechten Sinn;
 Fühlst du nicht an meinen Liedern,
 Dass ich eins und doppelt bin?

Ginkgo biloba

Folha d'árvore do Oriente
 Que no meu jardim se fia,
 Dá-me a ver o senso ausente
 Que aos sábios erigia.

Será apenas Um vivo ser?
 Que de si em si se parte,
 Serão dois? que, ao recolher,
 Dão a ver sem que se aparte?

Pra atender a tais questões
 Alcancei um senso azado;
 Não vês tu nestas canções
 Que sou Um e duplicado?

*

Suleika

Was bedeutet die Bewegung?
Bringt der Ost mir frohe Kunde?
Seiner Schwingen frische Regung
Kühlt des Herzens tiefe Wunde.

Kosend spielt er mit dem Staube,
Jagt ihn auf in leichten Wölkchen,
Treibt zur sichern Rebenlaube
Der Insekten frohes Völkchen.

Lindert sanft der Sonne Glühen,
Kühlt auch mir die heißen Wangen,
Küßt die Reben noch im Fliehen,
Die auf Feld und Hügel prangen.

Und mir bringt sein leises Flüstern
Von dem Freunde tausend Grüße;
Eh' noch diese Hügel düstern,
Grüßen mich wohl tausend Küsse.

Und so kannst du weiter ziehen!
Diene Freunden und Betrübten.
Dort wo hohe Mauern glühen,
Dort find' ich bald den Vielgeliebten.

Ach, die wahre Herzenskunde,
Liebeshauch, erfrischtes Leben
Wird mir nur aus seinem Munde,
Kann mir nur sein Athem geben.

Zuleica

O que é o movimento?
Leste, boa nova propagas?
Do seu giro o bom momento
Cura ao peito fundas chagas.

Entretém o pó em mimos,
Levantando-o em fina nuvem,
Leva à vinha, ao seu imo,
Do inseto o povo do bem.

Calma suave o sol que arde,
Fresca faz-me a quente face,
Beija a vinha que se parte,
Que em campo e montes faz-se.

E seu leve sussurrar
Traz do amigo mil gracejos;
'Té que o monte vá escurar
Me saúdam bem mil beijos.

E assim podes seguir!
Sirva o amigo e o ofendido.
No alto muro a reluzir
Acho logo o meu querido.

Ah, vera cardiologia!
Sopro amado, fresca vida
Só sua boca me traria,
Só o seu hálito me dá.

*

Suleika

Ach, um deine feuchten Schwingen,
West, wie sehr ich dich beneide:
Denn du kannst ihm Kunde bringen,
Was ich in der Trennung leide!

Die Bewegung deiner Flügel
Weckt im Busen stilles Sehnen;
Blumen, Augen, Wald und Hügel
Stehn bei deinem Hauch in Tränen.

Doch dein mildes sanftes Wehen
Kühlt die wunden Augenlider;
Ach, für Leid müßt ich vergehen,
Hofft ich nicht, zu sehn ihn wieder.

Eile denn zu meinem Lieben,
Spreche sanft zu seinem Herzen;
Doch vermeid, ihn zu betrüben,
Und verbirg ihm meine Schmerzen.

Sag ihm aber, sag's bescheiden:

Zuleica

Ah, as tuas asas úmidas,
Oeste, ah, como te invejo:
Pois podes dar-lhe notícias
Do que sozinho sofro!

Tuas asas, em movimento,
Dão ao peito calmo arquejo;
Flores, olho, mato e monte,
Caem no choro ao teu bafejo.

Mas tua brisa em sopro leve
Alivia o olho magoado;
Ah, a dor me diz: releve!
Não queria tê-lo encontrado.

Vou correndo ao meu amor,
Falo ao peito, sem temores;
Mas evito-lhe o amargor,
E lhe oculto as minhas dores.

Diz discreto, diz a ele:

Seine Liebe sei mein Leben,
Freudiges Gefühl von beiden
Wird mir seine Nähe geben.

Seu amor é a minha vida,
O bom afeto, meu e dele,
Me dará sua cercania.

*

In tausend Formen magst du dich verstecken,
Doch, Allerliebste, gleich erkenn' ich dich;
Du magst mit Zauberschleiern dich bedecken,
Allgegenwärt'ge, gleich erkenn' ich dich.
An der Zypresse reinstem, jungem Streben,
Allschöngewachsne, gleich erkenn' ich dich;
In des Kanales reinem Wellenleben,
Allschmeichelhafte, wohl erkenn' ich dich.
Wenn steigend sich der Wasserstrahl entfaltet,
Allspielende, wie froh erkenn' ich dich;
Wenn Wolke sich gestaltend umgestaltet,
Allmannigfalt'ge, dort erkenn' ich dich.
An des geblühten Schleiers Wiesenteppich,
Allbuntbesternte, schön erkenn' ich dich;
Und greift umher ein tausendarm'ger Eppich,
O Allumklammernde, da kenn' ich dich.
Wenn am Gebirg der Morgen sich entzündet,
Gleich, Allerheiternde, begrüß' ich dich;
Dann über mir der Himmel rein sich ründet,
Allherzerweiternde, dann atm' ich dich.
Was ich mit äußerem Sinn, mit innerm kenne,
Du Allbelehrende, kenn' ich durch dich;
Und wenn ich Allahs Namen hundert nenne,
Mit jedem klingt ein Name nach für dich.

Em mil formas podes te esconder,
Mas, Oniamado, logo reconheço a ti;
Com véus mágicos vais te defender,
Onipresente, logo reconheço a ti.
No puro afã do jovem cipreste,
Oniviçoso, logo reconheço a ti;
Na pura vida ondeante do canal,
Onilisonjeiro, claro, reconheço a ti.
Quando as águas em fluxo se desdobram
Onibrincalhão, feliz reconheço a ti;
Quando nuvens formando se transformam
Onivariado, ali reconheço a ti.
No tapete florido que vela a campina,
Onicolorstrelado, belo reconheço a ti;
E agarra em torno qual hectabrácica vinha,
Ó, Oniacolhedor, ali conheço a ti.
Quando ao monte a manhã se incendeia,
Logo, Onireluzente, saúdo a ti;
Depois sobre mim o céu puro se alteia,
Onicordiamplu, aí respiro a ti.
O que sei com senso externo, interno,
Tu Oniinstrutor, conheço por meio de ti;
E quando os nomes de Alá, cem, externo,
Em cada um ressoa um nome para ti.



Saki Nameh – Livro da Taverna

Sitz ich allein,
Wo kann ich besser sein?
Meinen Wein
Trink ich allein,
Niemand setzt mir Schranken,
Ich hab so meine eignen Gedanken.

Sento sozinho:
Onde é que eu me alinho?
O meu vinho
Bebo sozinho,
Ninguém se põe contra,
Assim eu penso por minha conta.

*

Schenke

Nennen dich den großen Dichter,
Wenn dich auf dem Markte zeigest;
Gerne hör´ ich wenn du singest
Und ich horche wenn du schweigst.

Escansão

Chamam-te grande poeta,
Quando mostras-te no mercado;
Gosto de ouvir quando recitas
E escuto se ficas calado.

Doch ich liebe dich noch lieber,
 Wenn du küssest zum Erinnern;
 Denn die Worte gehn vorüber
 Und der Kuß der bleibt im Innern.

Reim auf Reim will was bedeuten,
 Besser ist es viel zu denken.
 Singe du den andern Leuten
 Und verstumme mit dem Schenken.

Mas te amo mais amado
 Quando lembro que te beijo;
 Pois palavra já é passado
 E o que fica é o teu beijo.

Rima em rima diz, sim, algo,
 Pensar muito é muito bom.
 Cante tu ao vário vulgo,
 E te cales com o garçom.



Mathal-Nameh – Livro das Parábolas

Ich sah, mit Staunen und Vergnügen,
 Eine Pfauenfeder im Koran liegen,
 Willkommen an dem heil'gen Platz!
 Der Erdgebilde höchster Schatz.
 An dir, wie an des Himmels Sternen
 Ist Gottes Größe im Kleinen zu lernen.
 Daß er, der Welten überblickt,
 Sein Auge hier hat aufgedrückt,
 Und so den leichten Flaum geschmückt
 Daß Könige kaum unternahmen
 Die Pracht des Vogels nachzuahmen.
 Bescheiden freue dich des Ruhms,
 So bist du wert des Heiligtums.

Vi com deleite e com espanto
 Pousar pavônea pena ao Corão santo;
 Bem-vinda ao lugar sagrado,
 Terrena forma do Elevado!
 Em ti e nos astros destes céus,
 No pequeno se vê quão grande é Deus.
 Pois Ele mundos sobreviu,
 Aqui seu olho imprimiu,
 A leve pena então vestiu,
 Em vão tentaram reis a empresa
 De imitar da ave a realeza.
 Modesta alegre-te da glória
 E do sagrado és meritória.



Parsi Nameh – Livro do Parsi

Wenn der Mensch die Erde schätzt,	Quando o humano a terra estima.
Weil die Sonne sie bescheinet,	Pois o sol a ilumina,
An der Rebe sich ergetzet,	Junto à vinha se anima,
Die dem scharfen Messer weinet,	E esta chora à faca fina,
Da sie fühlt, daß ihre Säfte,	Já que sente que seu sumo,
Wohlgekocht, die Welt erquickend,	Fermentado, ao mundo joga
Werden regsam vielen Kräften,	Frescas forças no consumo,
Aber mehreren erstickend:	Mas a muitos mais afoga:
Weiß er das der Glut zu danken,	Ele é grato à energia
Die das alles läßt gedeihen;	Em que tudo se levanta;
Wird Betrunkner stammelnd wanken,	O ébrio treme e balbucia,
Mäß'ger wird sich singend freuen.	O frugal se alegre e canta.



Chuld Nameh – Livro do Paraíso

Siebenschläfer

Sechs Begünstigte des Hofes
Fliehen vor des Kaisers Grimme,
Der als Gott sich lässt verehren,
Doch als Gott sich nicht bewähret;
Denn ihn hindert eine Fliege,
Guter Bissen sich zu freuen.
Seine Diener scheuchen wedelnd,
Nicht verjagen sie die Fliege.
Sie umschwärmt ihn, sticht und irret
Und verwirrt die ganze Tafel,
Kehret wieder wie des hãm'schen
Fliegengottes Abgesandter.

"Nun," so sagen sich die Knaben,
"Sollt' ein Flieglein Gott verhindern?
Sollt ein Gott auch trinken, speisen,
Wie wir andern? Nein, der Eine,
Der die Sonn erschuf, den Mond auch,
Und der Sterne Glut uns wölbte,
Dieser ist's, wir flieh'n!" Die zarten
Leichtbeschuh't-beputzten Knaben
Nimmt ein Schäfer auf, verbirgt sie
Und sich selbst in Felsenhöhle.
Schäfershund, er will nicht weichen,
Weggescheucht, den Fuß zerschmettert,
Drängt er sich an seinen Herren,
Und gesellt sich zum Verborgnen,
Zu den Lieblingen des Schlafes.

Und der Fürst, dem sie entflohen,
Liebentrüsted, sinnt auf Strafen,
Weiset ab so Schwert als Feuer:
In die Höhle sie mit Ziegeln
Und mit Kalk sie lässt vermauern.

Aber jene schlafen immer,
Und der Engel, ihr Beschützer,
Sagt vor Gottes Thron berichtend:
So zur Rechten, so zur Linken
Hab ich immer sie gewendet,
Dass die schönen jungen Glieder
Nicht des Moders Qualm verletze.
Spalten riss ich in die Felsen,
Dass die Sonne, steigend, sinkend,
Junge Wangen frisch erneute:
Und so liegen sie beseligt.
Auch, auf heilen Vorderpfoten,
Schläft das Hündlein süßen Schlummer.

Jahre fliehen, Jahre kommen,
Wachen endlich auf die Knaben,

Os sete adormecidos

Seis preferidos da corte
Fogem da ira do rei,
Que qual deus se faz honrar,
Mas qual deus não se mantém:
Pois lhe impede uma mosquinha
De fruir uns bons bocados.
Seus servos gritam, abanam,
Não espantam essa mosca.
Rodeia, ela pica e voa
E incomoda toda a mesa,
Volta como um emissário
Malvado do deus das moscas.

Então! falam-se os meninos,
Pode a mosca tolher um rei?
Deve um deus beber, comer,
Como os outros. Não, aquele
Que criou o sol e a lua,
Rodeou-nos de brilho estelar,
Esse é ele, fuja-mos! –
Guris mal calçados, limpos
Recolhe um pastor, abriga-os
E a si mesmo na caverna.
Cão pastor não quer sair,
Escorraçado, o pé moído,
Comprime-se ao seu senhor,
E se irmana ao escondido,
Aos preferidos neste sono.

E o príncipe de que fugiram,
Furiamoroso, pensa em castigos,
Proíbe assim espada e fogo,
Faz murar de cal e tijolo
A caverna com eles dentro.

Mas eles dormem para sempre,
E o anjo, o protetor,
Diz, relata ante o trono dEle:
Seja à destra ou à sinistra,
Sempre fiz que se movessem,
Tal que os belos jovens membros
Não lhes fira o pó do mofo.
Rompi frestas nas falésias,
Tal que o sol, que sobe e desce,
Renovasse as jovens faces.
E assim em bênção jazem. –
E nas santas patas dianteiras
Dorme o cão um sonho doce.

Anos escapam, anos vêm,
Enfim acordam os meninos

Und die Mauer, die vermorschte,
 Altershalben ist gefallen.
 Und Jamblika sagt, der Schöne,
 Ausgebildete vor allen,
 Als der Schäfer fürchtend zaudert:
 "Lauf' ich hin! und hol' euch Speise,
 Leben wag' ich und das Goldstück!"
 Ephesus, gar manches Jahr schon,
 Ehrt die Lehre des Propheten
 Jesus. Friede sei dem Guten!

Und er lief, da war der Tore
 Wart' und Turn und alles anders.
 Doch zum nächsten Bäckerladen.
 Wandt er sich nach Brot in Eile.
 Schelm!"so rief der Bäcker, hast du,
 Jüngling, einen Schatz gefunden!
 Gib mir, dich verrät das Goldstück,
 Mir die Hälfte zum Versöhnen!

Und sie hadern. Vor den König
 Kommt der Handel; auch der König
 Will nun teilen wie der Bäcker.

Nun betätigt sich das Wunder
 Nach und nach aus hundert Zeichen.
 An dem selbsterbauten Palast
 Weiß er sich sein Recht zu sichern;
 Denn ein Pfeiler, durchgegraben,
 Führt zu scharfbenamsten Schätzen.
 Gleich versammeln sich Geschlechter,
 Ihre Sippschaft zu beweisen,
 Und als Urvater prangend
 Steht Jamblika's Jugendfülle.
 Wie von Ahnherrn hört er sprechen
 Hier von seinem Sohn und Enkeln.
 Der Urenkel Schar umgibt ihn,
 Als ein Volk von tapfern Männern,
 Ihn, den jüngsten, zu verehren.
 Und ein Merkmal über's andre
 Dringt sich auf, Beweis vollendend;
 Sich und den Gefährten hat er
 Die Persönlichkeit bestätigt.

Nun zur Höhle kehrt er wieder,
 Volk und König ihn geleiten.
 Nicht zum König, nicht zum Volke
 Kehrt der Auserwählte wieder;
 Denn die Sieben, die von lang her,
 Achte waren's mit dem Hunde,
 Sich von aller Welt gesondert,
 Gabriels geheim Vermögen
 Hat, gemäß dem Willen Gottes,
 Sie dem Paradies geeignet,
 Und die Höhle schien vermauert.

E o muro, amolecido,
 Pela idade jaz caído.
 E diz Jamblika, o belo,
 Mais educado de todos,
 Ao titubear do pastor:
 Eu irei! trago comida,
 Levo a vida e este ouro! –
 Éfeso há muito louva,
 A lei do profeta Jesus.
 (Bem-aventurados os bons.)

E correu, lá estava a torre,
 Portão, vigia e tudo.
 Mas na primeira padaria
 Voltou-se com pressa ao pão. –
 Patife! Grita o padeiro,
 Tu, jovem, tens um tesouro!
 Me dá, trai-te esta moeda,
 A metade em consolo!

E contendem. – Ante o rei
 Vai a disputa; mesmo o rei
 Quer partir como o padeiro.

E aí se dá o milagre,
 Pouco a pouco, em cem sinais,
 É deste mesmo palácio
 Que defende o seu direito.
 Pois cavando num pilar
 Se alcança o dito tesouro.
 Já se juntam as famílias
 Comprovar a sua herança.
 E cintila como o avô
 A juventude de Jamblika.
 Vê falar de antepassados
 De seu filho e de seus netos.
 Os binetos o circundam,
 Qual povo de bravos homens,
 A louvar-lhes o mais jovem.
 E uma marca trás a outra
 Confirma, finda a prova;
 A si e aos companheiros
 Confirmou a identidade.

E à caverna ele retorna,
 Povo e rei acompanhando. –
 Nem ao rei, tampouco ao povo
 Regressa o Escolhido:
 Pois aos sete, que faz muito
 Eram oito com o cão,
 E alhearam-se do mundo,
 O secreto patrimônio
 De Gabriel, Deus o quis,
 Concedeu-lhes o paraíso,
 E a gruta se viu murada.

Gute Nacht!

Nun so legt euch liebe Lieder
 An den Busen meinem Volke
 Und in einer Moschus-Wolke
 Hüte Gabriel die Glieder
 Des Ermüdeten gefällig;
 Daß er frisch und wohlhalten,
 Froh wie immer, gern gesellig,
 Möge Felsenklüfte spalten,
 Um des Paradieses Weiten,
 Mit Heroen aller Zeiten,
 Im Genusse zu durchschreiten;
 Wo das Schöne, stets das Neue,
 Immer wächst nach allen Seiten,
 Daß die Unzahl sich erfreue.
 Ja, das Hündlein gar, das treue,
 Darf die Herren hinbegleiten.

Boa noite!

Vão dormir, canções queridas,
 Sobre o peito da minha gente,
 E em almíscar nevoante
 Gabriel cuida das vidas
 Dos exaustos, com prazer;
 Pra que fresco e bem cuidado,
 Sempre alegre a conviver,
 Possa abrir em pedras hiatos,
 Para singrar o Paraíso
 Com heróis de todo tipo,
 Com prazer pra todo lado;
 Onde o Belo, sempre o Novo,
 Cresce sempre a todo lado,
 Tal que alegre a todo o povo.
 Mesmo o cão, fiel e probo,
 Segue os reis por todo lado.

Notas e reflexões para melhor compreensão do *Divã ocidento-oriental*

*Wer das Dichten will verstehen
 Muß in's Land der Dichtung gehen;
 Wer den Dichter will verstehen
 Muß in Dichters Lande gehen.*

Fosse conhecer a poesia,
 Pra sua terra viajaria;
 Fosse conhecer o poeta,
 Nas suas terras andaria.

É na terra do poema
 que se entende o poema;
 é na terra do poeta
 que se entende o poeta.

Introdução

Tudo tem o seu tempo! – Um dito cujo significado se aprende a reconhecer quanto mais se avança na idade. Segundo ele, há um tempo para calar e outro para falar, e desta vez o poeta se decidiu pelo último, pois se a ação e o trabalho marcam a idade mais jovem, convêm à mais velha a reflexão e a comunicação.

Lancei ao mundo meus primeiros escritos sem prefácio, sem dar indicações, por breves que fossem, do que se tratava ali; isso se deu na crença de que a nação, cedo ou tarde, pudesse utilizar esse material publicado. Assim, vários de meus trabalhos tiveram repercussão imediata, já outros, não tão compreensíveis e penetrantes, precisaram de vários anos para serem reconhecidos. Entretanto estes trabalhos também passaram, e uma segunda, uma terceira geração renovada me compensa dupla e triplamente pelas inconveniências que tive que aguentar de meus contemporâneos do passado.

Agora, porém, não quero que nada obstrua a primeira boa impressão do presente livrinho. Por isso, decido-me a elucidar, esclarecer e indicar, e tão somente com o objetivo de despertar uma compreensão direta nos leitores que estejam pouco ou nada familiarizados com o Oriente. Por outro lado, não precisará deste suplemento aquele que já tiver tido um contato mais próximo com a história e com a literatura dessa região do

mundo tão extremamente curiosa; vai, muito mais, identificar com facilidade as fontes e regatos cuja umidade saciante fiz fluir ao meu canteiro de flores.

Contudo, o autor dos presentes poemas prefere ser visto como um viajante a quem é suficiente ser elogiado se tiver conseguido se assimilar com dedicação ao modo específico estrangeiro, se tratar de se apropriar dos usos da língua, se souber partilhar modos de pensar e aceitar costumes. Que seja perdoado caso isso só lhe seja possível até um determinado grau, e caso permaneça claramente um estrangeiro devido a um acento próprio e a uma inflexibilidade indomável de seus conterrâneos. Nesse sentido, que se garanta já o perdão para o livrinho! Os bons conhecedores perdoam com compreensão; já os entusiastas, menos incomodados por tais faltas, aceitam com imparcialidade o que se lhes é apresentado.

Mas para que tudo o que traz em sua bagagem agrade mais depressa aos seus, o viajante assume o papel do comerciante que dispõe suas mercadorias de maneira conveniente e procura de várias maneiras torná-las agradáveis. Por isso, não se deve levar a mal suas expressões apelativas, descritivas e mesmo panegíricas.

Antes de qualquer coisa, nosso poeta se permite declarar que se comprometeu em primeiro lugar, na ética e na estética, com a compreensibilidade; por isso, empenhou-se em usar a linguagem mais simples e a métrica mais leve e compreensível de seu dialeto, e a sugerir só muito vagamente aquilo que o oriental busca para seu deleite por meio de artificialidade e afetação.

Contudo, a compreensão pode ser impedida por diversas palavras estrangeiras inevitáveis, que são obscuras porque se referem a certos objetos, a crenças, opiniões, usos, fábulas e costumes. Esclarecer essas palavras considerou-se a próxima obrigação, e foram tomadas em conta as exigências advindas de perguntas e objeções de ouvintes e leitores alemães. Um índice em anexo indica as páginas onde há passagens obscuras, e também onde estas são explicadas. Essa explicação, contudo, se dá dentro de um certo contexto, de maneira que não surjam notas esparsas, mas sim um texto autônomo que, ainda que manipulado somente de maneira superficial e frouxamente conectado, garanta ao leitor uma visão geral e explicações.

Que o cumprimento da nossa tarefa atual seja agradável! Podemos esperar que seja: pois, em uma época em que muito do Oriente está sendo fielmente apropriado à nossa língua, pode se mostrar proveitoso tentarmos nós, de nossa parte, também direcionar a nossa atenção para lá, de onde há milênios têm chegado a nós tantas coisas grandiosas, boas e belas, e de onde se espera que cheguem mais a cada dia.

Hebreus

A poesia ingênua é a primeira de toda nação:²⁶¹ serve de base para todas as posteriores. Quanto mais fresco e natural for o seu surgimento, de modo tanto mais feliz se desenvolverão as épocas posteriores.

Já que falamos de poesia oriental, é necessário considerarmos a Bíblia como a coletânea mais antiga. Grande parte do Antigo Testamento foi escrita com disposição elevada, com entusiasmo, e pertence ao campo da arte poética.

Se nos lembramos vivamente daquela época em que Herder e Eichhorn nos iluminavam pessoalmente sobre esse assunto, recordamo-nos de um alto deleite, comparável a uma pura alvorada oriental. Aqui só é possível insinuar o que esses homens nos deram e nos deixaram, e que se nos perdoe a pressa com a qual passamos por tais tesouros.

Contudo, à guisa de exemplo, consideremos o livro de Rute que, em seu propósito elevado de prover antepassados respeitáveis e interessantes a um rei de Israel, pode ser igualmente tido como o mais doce pequeno todo que nos foi transmitido de modo épico e idílico.

Passemos então algum tempo nessa grande canção, que constitui o que há de mais delicado e inimitável que chegou até nós, uma expressão de amor apaixonado e gracioso. Lamentamos mesmo que os poemas aglomerados de modo fragmentário e jogados uns sobre os outros não garantam um deleite puro e pleno – e mesmo assim nos encantamos em nos penitenciarmos naqueles locais nos quais se viveu aquilo que foi poetizado. Sopra sempre um leve vento da amável região de Canaã; seguras condições rurais, vinhas, jardins de flores e temperos, algo da limitação urbana, mas com uma corte real e suas nobrezas ao fundo. O tema principal, porém, ainda é a ardente inclinação de jovens corações que se procuram, encontram, afastam, atraem, nas mais variadas e altamente simples condições.

Pensamos várias vezes em destacar e organizar algo para fora dessa amável confusão; porém é justamente o enigmático-indissolúvel²⁶² que nos dá umas poucas folhas de graça e particularidade. Com que frequência espíritos de bom pensamento e amantes da ordem não são estimulados a encontrarem algum contexto compreensível qualquer – ou a colocá-lo ali – passando a um sucessor sempre o mesmo trabalho!

Assim, o livro de Rute já exerceu de tal forma o seu irresistível fascínio em tantos bravos homens, que estes se entregavam ao devaneio de que ainda se poderia minimamente ganhar alguma coisa com um estudo detalhado e parafrástico sobre o que se realiza ali, representado inestimavelmente em seu laconismo.

E dessa forma, livro a livro, o livro dos livros poderia ser perscrutado, de forma que nos seria dado adentrarmos nele como num segundo mundo, para nos perdermos, nos ilustrarmos e nos educarmos.

Árabes

Encontramos maravilhosos tesouros no *Muallaqat*,²⁶³ obra de um povo oriental, os árabes. São cantos de louvor que saíram vitoriosos de disputas poéticas; poemas surgidos antes dos tempos de Maomé, escritos em letras douradas, dependurados nos portões da casa de Deus em Meca. Falam de uma nação nômade, rica em rebanhos e guerreira, inquietada internamente devido à disputa entre várias tribos. São representados neles a mais firme adesão aos companheiros de tribo, ambição, coragem, propensão

262 *Rätselfhaft-Unauflösliche*, um dos muitos compostos duplos de Goethe, como o “*Ewig-Weibliche*” da cena final do *Fausto*. Este se refere à característica simultaneamente conexa e desconexa, misteriosa e indissociável do livro de Rute.

263 Cf. o brilhante volume *Os Poemas Suspensos* organizado e traduzido por Alberto Mussa (2006). Usei a transliteração adotada por Mussa para os nomes dos poetas do al-Muallaqat .

irreconciliável para a vingança, atenuada por queixas amorosas, benevolência, sacrifício, tudo em proporções ilimitadas. Esses poemas nos dão noção suficiente da alta educação da tribo dos Coraixitas, na qual surgiu o próprio Maomé que, contudo, jogou sobre ela um escuro manto religioso e assim conseguiu tapar toda perspectiva de puros progressos.

O valor desses excelentes poemas, em número de sete²⁶⁴, se torna ainda maior pela sua enorme variedade. Aqui não poderíamos prestar contas mais sumárias e dignas do que as que o sagaz *Jones* deu sobre o seu caráter, como citamos aqui: “O poema de *Imru al-Qays* é suave, alegre, brilhante, elegante, vário e vetusto. *Tárafa*: audaz, excitado, exultante e mesmo assim permeado por alguma alegria. O poema de *Zuhayr* é afiado, sério, casto, cheio de leis morais e ditados sérios. A poesia de *Labid* é leve, apaixonada, delicada, tenra; lembra a segunda égloga de Virgílio, pois lamenta o orgulho e a soberba da amante e disso tira motivo para enumerar suas virtudes e elevar a reputação da sua tribo até o céu. A canção de *Ántara* se apresenta orgulhosa, ameaçadora, precisa, suntuosa, mas não sem a beleza das descrições e imagens. *Amr* é intenso, sublime, vangloria-se; *Al-Háarith*, por sua vez, cheio de sabedoria, discernimento e dignidade. Iguamente as duas últimas [canções] se apresentam como disputas poético-políticas que foram realizadas frente a uma reunião de árabes para aplacar o ódio destrutivo entre duas tribos”.²⁶⁵

Enquanto certamente estimulamos com essas poucas linhas nossos leitores a lerem ou relerem esses poemas; acrescentamos aqui um outro, da época de Maomé, totalmente no espírito das mesmas. Pode-se descrever o caráter deste como sombrio, ou mesmo escuro, brilhante, vingativo e saturado de vingança.

	1
Sob a falésia da trilha Abatido jaz ele, Em cujo sangue Não goteja orvalho.	
	2
Grande fardo me deixou, E partiu; Deveras este fardo Carregarei.	
	3
“Herda minha vingança O filho da irmã, O disputável, O inconciliável.	
	4
Mudo exsuda veneno, Quieto qual víbora, Qual cobra expele veneno Contra o qual não há mágica.”	
	5
Violenta mensagem recaiu-nos De grande forte desgraça; Mesmo o mais forte seria	

264 Goethe se baseia na obra do orientalista inglês *Sir William Jones* (1746-1794), neste caso, *Poesis Asiatica*, que inclui sete dos “Poemas Suspensos”, provavelmente retirados da coletânea de Hammad al-Ráwiya (MUSSA, 2006, p. 9) que incluía apenas os poetas que Goethe enumera. A coletânea com o “número mítico de dez” (*idem*, p. 10) canções, organizada por al-Tibrizi, incluía as canções de al-Asha, Nábigha e Abid al-Abras.

265 JONES, 1777, p. 72 citado em GOETHE, 2010, p. 1432.

Estraçalhado.	6
A fortuna me pilhou, Ferindo o amistoso, Cujo convidado Nunca foi ferido.	7
Sob o sol quente quedava Em dia frio; Queimava Sirius, Era sombra e frescor.	8
Seco de ancas, Sem reclamar, Úmido de mãos, Ousado e violento.	9
De ideia fixa Perseguiu seu fim Até jazer; Também aí jaz a ideia fixa.	10
Sob nuvens de chuva, Partilha presentes; Atacando, Um irado leão.	11
Estado frente ao povo, Cabelo negro, longa túnica; Correndo ao imigo, Um magro lobo.	12
Dois gostos distribuía, Mel e vermute; Pratos de tais gostos A todos sabiam.	13
Terrível cavalgava só, Sem mais companhia Que a espada de Iêmen, Ornada de entalhes.	14
Meio-dia tomamos, novatos, A hostil caminhada, Marchando pela noite, Qual fluentes nuvens insones.	15
Cada um uma espada, Espada em bainha; Desembainhada, Um raio brilhante.	16
Sorviam o espírito do sono, Mas quando cabecearam Caímos neles, E se foram.	17
Vingança tivemos plena; Fugiram de duas tribos Bem poucos,	

Mínimos. 18

E assim o hudailita,
A destruí-lo, quebrou a lança.
Pois este com sua lança
Destruíra os hudailitas. 19

Num bruto pouso
Deitaram-no,
Na pedra brusca onde até camelos
Partiam os cascos. 20

Quando a manhã o saúda,
No sítio escuro, assassinado,
Foi roubado,
Furtado o butim. 21

Mas agora foram mortos por mim
Os hudailitas com fundas feridas.
Não me abala a desgraça,
Ela mesma se abala. 22

A sede da lança foi saciada
Com fresco gole,
Não lhe foi negado
Repetir o gole. 23

Agora vinho está permitido,
Pois era negado,
Com muito trabalho
Ganhei-me a permissão. 24

A espada e lança
E ao cavalo estendo
O privilégio,
Que é agora bem comum. 25

Alcança-me a taça, então,
Ó, Sawad ben Amre!
Pois meu corpo, pelo amor do meu tio,
É uma grande ferida. 26

E o cálice da morte
Alcançamos aos hudailitas,
Cujos efeitos são lamento,
Cegueira e humilhação. 27

Lá riam as hienas
Na morte dos hudailitas.
E podias ver lobos
De semblante reluzente. 28

Abutres nobres acudiram voando,
Pulavam de corpo em corpo,
E devido à rica refeição disposta
Ao alto não puderam se alçar.

Pouco é necessário para se compreender este poema. A grandeza do caráter, a seriedade, a legítima crueldade da ação são aqui de fato o tutano da poesia. As duas primeiras estrofes dão a clara exposição, na terceira e na quarta o morto fala e deposita

em seu parente o fardo de vingá-lo. A quinta e a sexta conectam-se segundo o sentido às primeiras, estão deslocadas liricamente, a sétima até a décima terceira elevam o caído, de modo que se sente a grandeza da sua perda. A décima quarta até a décima sétima delineiam a expedição contra os inimigos; a décima oitava reconduz para trás, a décima nona e a vigésima poderiam estar imediatamente depois das duas primeiras. A vigésima primeira e a vigésima segunda poderiam achar lugar depois da décima sétima, e então se segue o prazer da vitória e o gozo da refeição, já o fecho é a terrível alegria de ver os inimigos caídos presas de hienas e abutres.

Extremamente curioso neste poema nos parece que a prosa pura da narrativa se torna poética por meio da transposição de cada evento individual. Por isso, e por faltar ao poema quase toda decoração exterior, a seriedade do mesmo é mais alta, e quem o ler profundamente deverá poder visualizar o ocorrido, do início ao fim, se construindo pouco a pouco frente à imaginação.

Transição

Se agora nos voltarmos a um povo pacífico e civilizado, os persas, devemos, pois a poesia deles proporcionou este trabalho, retroceder ao tempo mais recuado, de modo que o mais recente se nos torne compreensível. Ao historiador sempre permanece curioso o fato de que, apesar de um país ser tão frequentemente conquistado, subjugado e mesmo aniquilado por inimigos, mesmo assim um certo cerne da nação permaneça no seu caráter, e, tão logo se olhe em torno, ressurgem uma bem conhecida e antiga manifestação popular.

Nesse sentido, que seja agradável ouvir sobre os mais antigos persas e avançar rapidamente com passo tão seguro e justo até os dias de hoje.

Antigos persas

A contemplação da Natureza fundamentou a antiga veneração persa dos deuses. Eles se voltavam, rezando ao criador, para o sol que nascia, como a aparição claramente mais maravilhosa. Ali acreditavam visualizar o trono de deus, cercado de anjos. A glória desse serviço que elevava o coração podia ser presenciada diariamente por todos, mesmo o mais humilde. De sua choupana saía o pobre, o guerreiro de sua tenda, e a mas religiosa de todas as funções estava realizada. Ao recém-nascido dava-se o batismo de fogo em tais raios, e por todo o dia, por toda a vida o persa se via acompanhado da estrela-mãe em todas as suas ações. Lua e estrelas clareavam a noite, igualmente inalcançáveis, pertencendo ao ilimitado. Por outro lado, o fogo se colocava ao seu lado; iluminando, aquecendo, segundo sua vontade. Fazer preces na presença desse representante, curvar-se frente ao infinitamente percebido, torna-se obrigação devota agradável. Nada é mais puro do que um alegre nascer do sol, e de modo tão puro também deve-se acender e conservar as fogueiras, se se desejar que sejam e permaneçam sagradas, similares ao sol.

Zoroastro parece ter sido o primeiro a converter a nobre e pura religião natural em um culto trabalhoso. A oração mental que inclui e exclui todas as religiões e perpassa toda a mudança da vida apenas em poucas pessoas selecionadas por Deus, se desenvolve na maioria das pessoas apenas como sensação ardente e abençoada do momento; e logo após seu a pessoa retraída em si mesma, insatisfeita, desocupada retorna ao tédio mais infinito.

Preenchê-lo com cerimônias, dedicações e expiações, com idas e vindas, curvações e prostrações, é obrigação e vantagem dos sacerdotes, que repartiu sua atividade, ao passar dos séculos, em infinitas pequenezas. Quem conseguir ter um vislumbre rápido da primeira e infantil-devota veneração de um sol que nasce até a loucura dos zoroastristas que se encontra ainda hoje na Índia; este pode contemplar ali uma nação que se alça do sono em direção à primeira luz do dia, mas aqui um povo obscurecido que costuma matar o tédio mediano por meio de tédio devoto.

É importante observar, contudo, que os antigos persas não honraram apenas o fogo; a sua religião está fundamentada totalmente sobre a honra de todos os elementos enquanto anunciadores da presença e do poder de Deus. Daí o sagrado pudor de poluir a água, o ar e a terra. Uma tal reverência, sobretudo com aquilo de natural que circunda o ser humano, leva a todas as virtudes burguesas: atenção, limpeza, dedicação são estimuladas e alimentadas. Sobre isso a cultura nacional foi fundada; pois assim como não sujavam nenhum rio, da mesma forma os canais também eram construídos seguindo cuidadosa economia de água e mantidos limpos, e de sua circulação fluía a fertilidade da terra, de modo que o Império então tinha mais de dez vezes o tamanho do atual. Tudo sobre o que o sol sorria era trabalhado com a maior dedicação, mas sobretudo cuidava-se da vinha, o mais real filho do sol.

A curiosa forma de sepultar seus mortos é depreendida justamente do princípio exagerado de não sujar os puros elementos. Mesmo a polícia da cidade funciona a partir desses fundamentos: a limpeza das ruas era uma função da religião, e ainda hoje, quando os zoroastristas são exilados, expulsos, desprezados e encontram sua moradia apenas nos subúrbios e no melhor dos casos em bairros de má fama, um morto dessa confissão tem direito a uma soma com a qual uma ou outra rua da capital possa ser totalmente limpa. Por meio de uma veneração prática tão viva de Deus é que foi possível essa população inacreditável, da qual a história é testemunha.

Uma religião tão delicada, fundada sobre a onipresença de Deus em suas obras do mundo sensorial, deve exercer uma influência própria sobre os costumes. Contemple-se seus principais mandamentos e proibições: não mentir, não contrair dívidas, não ser ingrato! A fertilidade dessas lições todo ético e asceta desenvolve com facilidade. Pois na verdade a primeira proibição contém as duas outras e todas as demais, que no fato só surgem da inverdade e infidelidade; e é por isso que o diabo no Oriente pode ser referido ao se falar do eterno mentiroso.

Uma vez que essa religião conduz à tranquilidade, ela poderia também facilmente conduzir à fraqueza, da mesma forma que nas longas e largas vestimentas também algo de feminino parece ser insinuado. Contudo, também em seus costumes e regras a reação era grande. Eles portavam armas, mesmo na paz e na vida em sociedade, e se treinavam no uso das mesmas de todas as formas possíveis. A montaria mais hábil e firme era tradicional entre eles, também seus jogos, como aquele com a bola e o taco, realizado em grandes pistas, mantinha-os robustos, fortes, ágeis; e uma conscrição inclemente os transformava todos em heróis no primeiro aceno do rei.

Voltemos para o sentido de Deus deles. No começo, o culto aberto era restrito a poucas fogueiras, e por isso era mais nobre; depois, multiplicou-se um sacerdócio muito honrado cada vez mais, de modo que as fogueiras aumentaram. Que esse poder religioso ligado de maneira tão intensiva eventualmente recusaria o poder mundano, explica-se pela natureza dessa relação eternamente insuportável. Para não falar que o falso Smerdis, que se apossou do reino, fora um mago, erguido e mantido por algum tempo pelos seus compatriotas; dessa forma percebemos que os magos muitas vezes aterrorizam os regentes.

Espalhados pela invasão de Alexandre, não favorecidos entre seus sucessores Pártias, recolhidos e reunidos pelos sassânidas, mantiveram-se sempre fiéis aos seus fundamentos, e contrariaram o regente, que os repeliu. Assim, macularam de modo violador a ligação de Chosru com a bela Xirin, uma cristã, de todas as formas em ambas as partes.

Finalmente expulsos para sempre pelos árabes e exilados para a Índia, e do que restou deles ou de seus parentes espirituais na Pérsia sendo até hoje desprezado e xingado, ora tolerado, ora perseguido segundo a vontade do governante; essa religião ainda se preserva aqui e ali na sua mais antiga pureza, mesmo em cantos miseráveis, de modo que o poeta procurou expressar isso por meio do *Legado do antigo persa*.

Certamente não há dúvida de que deve-se muito a essa religião com o passar dos tempos e de que nela residia a possibilidade de uma cultura mais elevada que se espalhou na parte ocidental do mundo oriental. Contudo, de fato é muito difícil fornecer uma noção de como e para onde essa cultura se disseminou. Muitas cidades estavam espalhadas em muitas regiões como pontos vitais; para mim, contudo, o mais admirável é o fato de que a proximidade fatal com a idolatria indiana não conseguiu agir sobre eles. É ainda mais notável o fato de as cidades de Balkh e Bamian terem sido tão próximas uma da outra, enquanto nesta se podia ver os mais loucos ídolos preparados e idolatrados, enquanto naquela os templos do puro fogo eram preservados, grandes mosteiros dessa confissão eram erguidos e uma grande quantidade de mobedes se reuniam. O quão maravilhosos deve ter sido a construção de tais instituições é testemunhado pelos homens extraordinários que saíram de lá. A família dos Barmecidas surgiu dali, onde brilharam por tanto tempo como influentes servos do estado até que, finalmente, assim como uma casa semelhante a esse tipo em nossos tempos, decaiu e foi exilada.

O Regimento

Se o filósofo constrói para si a partir de princípios um direito natural, popular e de Estado, da mesma forma o amigo da história pesquisa de que modo tais relações e ligações humanas vieram a surgir, desde sempre. Nesse sentido, encontramos no Oriente mais antigo: que toda monarquia se deixava desviar pelo direito de declarar guerra. Esse direito, como todos os demais, repousa inicialmente na vontade, na paixão do povo. Um membro da tribo é ofendido, e imediatamente a massa se mobiliza, sem ser chamada, para vingar o ofendido. Contudo, como a massa até sabe agir e se mobilizar mas não se conduzir, ela transfere, por meio de eleição, costumes, hábitos, o comando na luta a um único, seja para uma batalha, seja para várias; ao homem capaz ela delega o perigoso posto para a vida toda, e com certeza também para seus descendentes. E assim o

indivíduo consegue, por meio da habilidade de conduzir guerra, o direito de declarar guerra.

Disso flui, ainda, o poder de chamar, exigir, obrigar à batalha todo cidadão que possa de qualquer forma ser visto como aguerrido e pronto para a luta. Desde sempre essa conscrição teve que ser, se quisesse se afirmar de maneira justa e eficaz, implacável. Se Dario I se armava contra vizinhos suspeitos, o povo incontável obedecia ao aceno. Um ancião conduz três filhos, pede para livrar o mais jovem da batalha, e o rei lhe envia o menino esquartejado de volta. Aqui portanto o direito sobre a vida e a morte já está expresso. Na própria batalha, porém, não sobra dúvida alguma: pois não é com frequência que todo um destacamento do exército é sacrificado em vão, de modo arbitrário e inábil, sem que ninguém cobre satisfações do comandante?

Agora, contudo, em nações belicosas estende-se o mesmo estado mesmo durante os curtos períodos de paz. Em torno do rei sempre há guerra, e ninguém na corte tem a vida segura. Da mesma forma, os impostos demandados pela guerra são aumentados. Por isso, Dario Codomano também determinou cuidadosamente taxas regulares em vez de presentes voluntários. Segundo esse fundamento, com essa lei a monarquia persa galgou ao máximo poder e bem-aventurança que veio, por fim, a sucumbir frente à ambição de uma pequena e fragmentada nação vizinha.

História

Os persas, depois que príncipes extraordinários reuniram suas forças de guerra em uma e ampliaram a elasticidade da massa ao máximo, mostraram-se perigosos mesmo a povos distantes, e tanto mais aos povos vizinhos.

Todos foram vencidos, apenas os gregos, desunidos entre si, uniram-se contra o inimigo numeroso e que investiu repetidas vezes, e mostraram sacrifício exemplar, a primeira e última virtude na qual todas as demais são contidas. Com isso ganhou-se tempo de modo que, na medida em que a potência persa decaiu internamente, Filipe da Macedônia pôde fundar uma unidade, de modo a reunir os demais gregos em torno de si e prepará-los a vencer os invasores externos à perda da sua liberdade interna. Seu filho cobriu os persas e ganhou o império.

Os persas se fizeram não apenas temíveis, mas também extremamente odiados para os gregos, pois combatiam simultaneamente o estado e o culto religioso. Eles, entregues a uma religião na qual as estrelas celestes, o fogo e os elementos eram louvados como seres divinos ao ar livre, consideravam altamente repreensível que se fechasse os deuses em casas, que se rezasse a eles sob um telhado. Assim, queimou-se e destruiu-se os templos, criando assim monumentos que lhes angariaram ódio eterno, pois a sabedoria dos gregos determinou essas ruínas nunca mais deveriam ser erguidas de seus escombros, mas deixadas claramente expostas para estimular vingança futura. As intenções de vingar seu culto religioso ofendido foram trazidas pelos gregos para solo persa; muita crueldade se explica a partir disso, e também se usa do mesmo expediente para desculpar o incêndio de Persépolis.

As práticas religiosas dos magos, que, claramente distanciadas da sua simplicidade, também necessitavam de templos e mosteiros, foram igualmente destruídas,

os magos banidos e espalhados, dos quais uma grande quantidade sempre se reuniu às escondidas e, em épocas melhores, preservou as intenções e o culto religioso. Sua paciência foi testada várias vezes: pois, quando com a morte de Alexandre a curta monarquia decaiu e o império se dividiu, os Partos se apoderaram da parte de que estamos nos ocupando especialmente agora. Língua, costumes, religião dos gregos tornou-se familiar para eles. E assim passaram-se quinhentos anos sobre as cinzas dos antigos templos e altares sob os quais o fogo sagrado sempre se manteve cintilante, de modo que os sassânidas, no início do século III da nossa contagem, ao se reconverterem à antiga religião e restaurarem o antigo culto, encontraram uma quantidade de magos e mobedes que tinham preservado a si e às suas convicções em segredo na e além da fronteira da Índia. A antiga língua persa foi restabelecida, a grega suprimida e lançou-se novamente fundamento para uma nacionalidade própria. Aqui encontramos, num espaço de tempo de quatrocentos anos, a pré-história mitológica dos eventos persas preservada minimamente por meio de ecos poético-prosaicos. O crepúsculo reluzente da mesma ainda nos deleita, e uma variedade de caracteres e eventos desperta grande interesse.

Quanto ao que sabemos, porém, da pintura e da escultura dessa época, tratava-se meramente de pompa e glória, grandeza e magnitude e figuras informes; e como poderia ter sido diferente? se tiveram que herdar sua arte do Ocidente, que ali já se encontrava degradada de maneira tão profunda. O próprio poeta possui um sinete de Shapur I, um ônix, provavelmente cortado por um artista ocidental da época, talvez um prisioneiro de guerra. E se o escultor do sinete tivesse sido mais hábil que o escultor de selos do vencido Valentino? Sobre a aparência das moedas da época sabemos infelizmente muito pouco. Mesmo o poético-fantástico daqueles monumentos remanescentes reduziu-se, pelo esforço de especialistas, pouco a pouco à prosa histórica. Neste exemplo percebemos também, claramente, que um povo pode estar num alto nível moral-religioso, cercar-se de pompa e circunstância e mesmo assim ser contado entre os bárbaros no que diz respeito às artes.

Da mesma maneira, devemos, se quisermos estimar de maneira correta a poesia oriental e especialmente a persa do período seguinte e não superestimá-la, para nosso próprio desgosto e embaraço posteriores, considerar adequadamente onde, afinal de contas, a verdadeira e digna arte poética podia ser encontrada nesses dias.

Do Oeste muito pouco parece ter se espalhado para o Leste, mas o olhar permaneceu sobre a Índia com grande interesse; e como os veneradores do fogo e dos elementos não poderiam considerar aceitável aquela religião louca-monstruosa, e o homem comum uma filosofia abstrusa, tomaram dessa região apenas aquilo que é bem-vindo a todos os seres humanos: escritos que falam de sabedoria do mundo; ao valorizarem ao máximo as fábulas de Bidpai, contudo, destruíram com isso uma poesia futura na sua fundação. Ao mesmo tempo, adquiriram da mesma fonte o jogo de xadrez, que, em relação com essa sabedoria do mundo, é totalmente apropriado para dar um fim em todo senso poético. Se assumirmos isso de princípio, então admiraremos e exaltaremos o natural dos poetas persas tardios que, sempre que condições favoráveis o permitiram, lutaram contra tais adversidades, evitaram-nas ou talvez até mesmo as superaram.

A proximidade de Bizâncio, as guerras com os imperadores ocidentais e as relações mútuas surgidas daí produzem finalmente uma mistura na qual a religião cristã se imiscuiu entre os antigos persas, não sem resistências dos mobedes e mantenedores locais da religião. As várias irritações, mesmo a grande desgraça que caiu sobre o grande

príncipe Chosru Parvis, tiveram sua origem simplesmente no fato de que o amável e charmoso Schirin se mantinha fiel à fé católica.

Tudo isso, mesmo se considerado apenas superficialmente, obriga-nos a admitir que os objetivos e modos de agir dos sassânidas merecem todos os elogios; eles apenas não foram poderosos o suficiente para, cercados de inimigos por todos os lados, sobreviverem numa época das mais turbulentas. Depois de forte resistência, foram subjugados pelos árabes, que Maomé unificou e elevou à potência mais assustadora de todas.

Maomé

Como em nossas considerações sempre partimos ou então retornamos ao ponto inicial da poesia, torna-se apropriado para nossos fins que falemos primeiramente do citado homem extraordinário, que afirmou e asseverou que era profeta e não poeta, e por isso o seu Corão deveria ser visto como lei divina e não apenas como livro humano, para instrução ou deleite. Se agora abordarmos com maior precisão a diferença entre poeta e profeta, diremos: ambos são tomados e inflamados por um deus, mas o poeta esbanja seu dom em deleite, para produzir delite, conquistar glória pelo que produz, de todo modo: uma vida tranquila. Todos os demais fins ele esquece, procura ser variado, mostrar-se ilimitado tanto na opinião quanto na apresentação. O profeta, por outro lado, enxerga apenas um único fim; para alcançá-lo, [...]

Alerta

Sobre tudo o que já falamos até aqui, podemos muito bem nos referir a nós mesmos como testemunhas da melhor boa-vontade com relação à arte poética oriental. Por isso, creio que podemos mesmo ousar ir ao encontro de homens que gozam de conhecimento realmente mais próximo e mesmo direto dessas regiões, com um alerta que não vai renegar o objetivo de afastar todo dano possível a uma coisa tão boa.

Todos têm seu julgamento facilitado pela comparação, mas também pode-se complicá-lo: pois se uma alegoria, ao ser levada adiante demais, claudica, então um julgamento comparativo será sempre inapropriado, quanto mais cuidadosamente se o observa. Não queremos nos perder longe demais, mas, no caso presente, dizer somente isto: quando o excelente Jones compara os poetas orientais com os latinos e gregos, ele tem os seus motivos, e a relação com a Inglaterra e com os velhos críticos de lá o obriga a isso. Ele mesmo, formado na rígida escola clássica, certamente percebia o preconceito excludente que não permitia ter valor nada além do que nos foi herdado de Roma e de Atenas. Ele conhecia, valorizava, amava seu Oriente, e desejava introduzir,

Von Hammer

O quanto passei a dever a esse honrado homem é demonstrado pelo meu livrinho em todas as suas partes. Há muito tempo tive minha atenção chamada para Hafez e seus poemas, mas nada do que me deparei na literatura, em relatos de viagem, em jornais ou outros documentos me deu nenhuma noção, nenhuma ideia do valor, do mérito deste homem extraordinário. Finalmente, contudo, quando a tradução completa de todas as suas obras chegou-me às mãos na primavera de 1813, apanhei com especial afinidade o seu ser interior e procurei me colocar em relação com ele através de produção própria. Essa amigável atividade me auxiliou a superar tempos difíceis, e finalmente me permitiu desfrutar da maneira mais agradável dos frutos da paz conquistada.

Há alguns anos tive ciência de modo geral do trabalho vivaz dos *Fundgruben*, mas agora chegou a hora em que eu tenho que tirar vantagens disso. De muitas formas, esta obra indicou, estimulou e acalmou simultaneamente a necessidade da época; e aqui novamente se confirmou a experiência de que somos auxiliados pelos nossos contemporâneos em qualquer área e da maneira mais bela quando nos dispomos a aplicar de modo grato e amigável as suas contribuições. Homens de grande conhecimento nos ensinam sobre o passado, fornecem o ponto de partida a partir dos quais as atividades atuais emanam, eles indicam à frente o próximo caminho que poderemos tomar. Felizmente, a maravilhosa obra citada ainda é continuada com o mesmo zelo, e mesmo se tenhamos que nos posicionar atrás em nossas pesquisas nessa área; mesmo assim retornamos sempre com prazer e com renovado interesse àquilo que nos foi oferecido de maneira tão frescamente apreciável e útil de tantas perspectivas diferentes.

Contudo, para lembrar-me de algo, devo confessar que essa importante coletânea teria me auxiliado de modo ainda mais rápido se os editores, que naturalmente se empenham e trabalham apenas para especialistas, também tivessem dirigido seu olhar a leigos e amadores e, se não para todos, tivessem precedido vários artigos de uma curta introdução sobre as condições de épocas, pessoas, localidades do passado; assim, de muita busca cansativa e dispersiva teria sido poupado o ávido estudante.

Mas tudo o que então nos tinha ficado a desejar foi agora proporcionado em grandíssima medida, por meio da inestimável obra que nos transmitiu a história da poesia persa. Pois admito com prazer que, já no ano de 1814, quando os *Göttinger Anzeigen* nos deram a primeira notícia do conteúdo dessa obra, eu imediatamente organizara e realizara meus estudos segundo as rubricas ali dadas, o que me proporcionou um ganho considerável. Mas, quando a impacientemente aguardada obra completa finalmente apareceu, encontramos-nos de repente como dentro de um mundo conhecido, cujas condições podíamos reconhecer e contemplar claramente uma a uma, onde antes só se podia vislumbrar de maneira genérica e como que por entre camadas oscilantes de névoa.

Que se possa ficar satisfeito com a utilização que fiz desta obra e se reconheça o objetivo de atrair aqueles que, de outra forma, teriam passado toda sua vida ao largo dessa abundância de tesouros.

Certamente possuímos agora um fundamento sobre o qual a literatura persa pode ser demonstrada de modo magnífico e claro, cujo modelo pode servir de inspiração para elevar a posição e a apreciação de outras literaturas. Altamente desejável, porém, é que sempre se mantenha o ordenamento cronológico e não se tente fazer uma organização sistemática segundo os diferentes gêneros. Nos poetas orientais, tudo é misturado demais para ser separado individualmente; o caráter da época e do poeta na sua época é,

por si só, edificante e age de modo vivaz sobre qualquer pessoa; que se siga fazendo do mesmo modo como foi feito aqui.

Que os méritos do brilhante Xirin, da séria e edificante folha de trevo que posicionei com tanto prazer no final deste trabalho, possam ser amplamente reconhecidos.

Traduções

Como, porém, os alemães também têm avançado cada vez mais em direção ao Oriente por meio de traduções de todo tipo, sentimo-nos motivados a trazer aqui algo de fato conhecido mas nunca suficientemente repetido.

Existem três tipos de tradução. A primeira nos familiariza com o estrangeiro no nosso próprio senso, e uma tradução simples-prosaica é neste caso a melhor. Pois enquanto a prosa elimina completamente toda idiossincrasia de qualquer arte poética e rebaixa mesmo o entusiasmo poético a um mesmo nível d'água, mesmo assim ela presta um grande serviço inicial, pois nos surpreende com o extraordinário estrangeiro dentro do nosso aconchego nacional, do nosso cotidiano e, sem que saibamos como, empresta-nos um ânimo mais elevado e verdadeiramente nos edifica. Um tal efeito a tradução da Bíblia de Lutero vai produzir sempre.

Se a *Canção dos Nibelungos* tivesse sido colocada numa prosa útil e impressa como um livro popular, ter-se-ia ganho em muito, e o senso cavaleiresco estranho, sério, sombrio e macabro teria falado a nós com toda a sua força. Se isso é aconselhável e factível ainda hoje, avaliarão melhor aqueles que se dedicarem mais decididamente a esses assuntos antigos.

Uma segunda época se segue, na qual de fato é tentado colocar-se na condição do estrangeiro, mas de fato é feito o esforço apenas pela apropriação do senso estrangeiro e reapresentação dele segundo o senso caseiro. Tal época gostaria de chamar, no mais puro sentido da palavra, de *parodística*. Na maioria são pessoas espirituosas que se sentem chamadas a realizar uma tal empresa. Os franceses se valem dessa forma na tradução de todas as obras poéticas; exemplos às centenas podem ser encontrados nas transposições de Delille. O francês, quando torna palavras estrangeiras apropriadas à sua fala, procede igualmente com os sentimentos, pensamentos e mesmo com os objetos, e exige para todo fruto estrangeiro um substituto que tenha crescido no seu próprio solo e chão.

As traduções de Wieland pertencem a essa forma; ele também tinha um senso racional e gosto próprios, com os quais se aproximava da Antiguidade e do estrangeiro apenas na medida em que encontrava sua conveniência neles. Esse excelente homem pode ser visto como representante da sua época; ele exerceu influência extraordinária,

pois justamente aquilo que o motivava, a forma com que disso se apropriava e retransmitia também chegou de modo agradável e deleitoso aos seus contemporâneos.

Como, contudo, não se pode permanecer nem na perfeição nem na imperfeição por muito tempo, mas sim uma transformação sempre deve se seguir a outra; assim vivemos o terceiro período, que deve ser considerado o mais alto e o último, ou seja, aquele no qual se deseja tornar a tradução idêntica ao original, de modo que um não deva existir em vez do outro, mas sim no lugar do outro.

Essa forma sofre no início a maior resistência; pois o tradutor que se liga firmemente ao seu original abandona mais ou menos a originalidade da sua nação, e assim surge um terceiro ao qual o gosto da multidão deve primeiro ser formado.

O nunca suficientemente estimado Voss não conseguiu satisfazer o público de início, até que, pouco a pouco, aprendemos a ouvir nessa nova forma, adaptamo-nos a ela. Quem agora, porém, não percebe o que se sucedeu, quanta versatilidade chegou aos alemães, quantas vantagens retóricas, rítmicas, métricas estão à mão do jovem talentoso e cheio de gênio, como agora Ariosto e Tasso, Sakespeare e Calderón nos foram apresentados duas e três vezes como estrangeiros germanizados – este pode esperar que a história literária falará abertamente quem foi o primeiro a abrir esse caminho sob tantas dificuldades.

Os trabalhos de von Hammer também apontam para um tratamento semelhante de obras-primas orientais nas quais preferencialmente a aproximação à forma exterior é o recomendável. Quão infinitamente mais vantajosos se mostram os trechos de uma tradução de Ferdusi que o citado amigo nos trouxe, contra aquelas de um modificador, das quais algo se pode ler nos *Fundgruben*. Essa maneira de modificar um poeta consideramos o erro mais triste que um tradutor dedicado e especialmente consciente do seu trabalho poderia cometer.

Como, porém, em toda literatura essas três épocas se repetem, invertem, os modos de tratamento se permitem até mesmo aplicar simultaneamente; agora, portanto, talvez uma tradução prosaica do *Shah-nameh* e da obra de Nezami ainda seria totalmente viável. Ela seria utilizada para a leitura rápida e dedicada a revelar o sentido principal, nos alegraríamos com o conteúdo histórico, fabuloso, ético em geral e nos aproximaríamos cada vez mais confiantes às concepções e modos de pensar, até que finalmente pudéssemos nos irmanar completamente com eles.

Lembremos aqui do aplauso mais efusivo que nós alemães dedicamos a uma tal tradução dos *Sakuntala*, e poderemos atribuir a felicidade que ela proporcionou àquela prosa geral na qual o poema foi dissolvido. Agora, contudo, seria tempo de nos darmos uma tradução do terceiro tipo que correspondesse aos diferentes dialetos, aos modos de linguagem rítmicos, métricos e prosaicos do original e fizesse com que esse poema nos parecesse novamente satisfatório e nativo, em todas as suas características próprias. Como atualmente encontra-se em Paris um manuscrito dessa obra eterna, um alemão que morasse lá poderia nos proporcionar um serviço imortal ao realizar um tal trabalho.

O tradutor inglês do *Mensageiro das nuvens, Megadhuta*, é também digno de todas as honras, pois o primeiro contato com uma tal obra sempre marca época na nossa vida. Contudo, sua tradução pertence na verdade à segunda época, parafrástica e supletória, ela bajula com o pentâmetro iâmbico o ouvido e o senso do noroeste. Ao nosso *Kosegarten*, por outro lado, agradeço por alguns versos diretamente da língua original, que certamente proporcionam uma compreensão completamente outra. Além disso, o inglês se permitiu transposições dos motivos que o experiente olhar estético descobre e deprecia de pronto.

Por que chamamos a terceira época também de última, esclarecemos aqui brevemente. Uma tradução que objetiva se identificar com o original se aproxima, no fim, da versão interlinear e facilita grandemente a compreensão do original, por ela somos conduzidos e mesmo arrastados ao texto-base, e assim é finalmente fechado todo o círculo no qual se movimenta a aproximação do estrangeiro e do nativo, do conhecido e do desconhecido.

Fecho final!

O quanto conseguimos conectar o Oriente longínquo mais antigo ao mais novo e vivo, julgarão os conhecedores e amigos com benevolência. Chegou-nos à mão, porém, novamente algo que, pertencente à história atual, pode contribuir satisfatoriamente à conclusão alegre e vivaz do todo.

Quando, cerca de quatro anos atrás, o enviado persa destinado a São Petersburgo recebeu a tarefa de seu imperador, a nobre esposa do monarca não desperdiçou de maneira nenhuma essa oportunidade; não, enviou de sua parte significativos presentes à Sua Majestade Imperadora Mãe de todos os Russos, acompanhada de uma carta cuja tradução temos a felicidade de compartilhar.

Carta

*da esposa do imperador da Pérsia à Sua
Majestade Imperadora Mãe de todos os Russos*

Enquanto durarem os elementos dos quais o mundo é composto, que a nobre senhora do Palácio da Grandeza, a arca do tesouro das pérolas do império, a constelação das estrelas do império, aquela que carrega o sol brilhante do grande império, o círculo do ponto central do império superior, a palmeira da fruta da força suprema; que ela possa estar sempre feliz e preservada de todas as intempéries.

Depois de apresentados estes meus mais sinceros desejos, tenho a honra de anunciar que, depois que em nossas épocas felizes, por ação da grande misericórdia do Ser Todo-Poderoso, os jardins das duas grandes potências produzem novamente frescas flores de rosas e tudo aquilo que se imiscuiu para separar ambas as magníficas cortes foi eliminado pela mais sincera união e amizade; e também em reconhecimento dessa grande bênção, dêis que todos que estão ligados a uma ou outra corte não parem de

manter relações e correspondências amigáveis.

Neste momento, quando a Sua Excelência Mirsa Abul Hassan Chan, o enviado à grande corte russa, está viajando à sua capital, achei necessário abrir as portas da amizade por meio da chave desta sincera carta. E, porque é um antigo costume, segundo os fundamentos da amizade e da cordialidade, que amigos se deem presentes, assim peço aceitar as mais finas joias do nosso país que oferecemos. Espero, em retorno, que V. Ex^a, por meio de algumas gotas de cartas amigáveis, possa saciar o jardim de um coração que lhe ama muito. Da mesma forma que peço que me lisonjeie com pedidos, os quais me ofereço a atender do modo mais devoto.

Que Deus mantenha seus dias puros, felizes e gloriosos!

*

Presentes

Um colar de pérolas com peso de 498 quilates.

Cinco xales indianos.

Uma caixinha de cartão, trabalho de Ispahan.

Uma pequena caixa para guardar penas.

Receptáculo com aparelhos úteis.

Cinco peças de brocado.

*

O quanto o enviado que ficou em Petersburgo se expressou sobre as relações entre as duas nações de modo prudente e modesto, demonstramos aos nossos conterrâneos em conexão com a história da literatura e da poesia persas apresentada acima.

Recentemente, porém, descobrimos que esse, digamos, *enviado nato*, quando em sua passagem pela Inglaterra, foi contatado em Viena pela graça do seu Imperador, à qual o próprio soberano quer dar importância e brilho por meio de expressão poética. Também estes poemas acrescentamos aqui, como a pedra final da nossa cúpula, de fato feita de muitos materiais, mas, Deus queira! construída para ser durável.

[Poema árabe: À bandeira]

À Bandeira

O grande Fatih Ali Xá, o Turco, é igual a Jemshid,

Luz do mundo, senhor do Irã, Sol da Terra.

Seu escudo lança amplas sombras no prado do mundo,

Seu cinto exala almíscar no cérebro de saturno.

O Irã é a garganta de um leão, seu príncipe o sol;
 Eis brilham leão e sol no brasão de Dara.
 A cabeça do arauto Abul Hassan Chan
 Eleva ao domo celeste o brasão de seda.
 Por amor foi enviado a Londres
 E trouxe sorte e bem para o senhor dos cristãos.

[Poema: *Auf das Ordenband* mit dem Bilde der Sone und des Königes]

À faixa da Ordem Real
 com a imagem do Sol e do rei

Deus abençoe esta faixa de brilho nobre;
 O Sol retirou-lhe o véu.
 Seu enfeite veio do pincel do segundo Mani,
 A imagem do Fatih Ali Xá com a coroa do Sol.
 Um arauto grande do senhor co'a corte celeste
 É Abul Hassan Chan, erudito e sábio,
 Da cabeça aos pés imerso em pérolas reais;
 O caminho do dever trilhou do começou ao fim.
 Já que queriam erguer sua cabeça ao Sol,
 Deram-lhe como servo o Sol do céu.
 Tão boa nova é de grande sentido
 Para o enviado, nobre e louvável.
 Sua aliança é aliança do senhor do mundo, Dara,
 Sua palavra é palavra do senhor com brilho celeste.

Silvestre de Sacy

Silvestre de Sacy

Unserm Meister, geh! verpfände Dich, o Büchlein, traulich-froh; Hier am Anfang, hier am Ende, Östlich, westlich, A und Ω.	A nosso mestre, vai! penhora- te, folhinha, gentil-sôfrega; Eis o início e o fim, ora: Leste, oeste, Alfa e Ômega.
--	---

سيلويستر دساسي
 يا ايها الكتاب سر الى سيدنا الاعز
 فسلم عليه بهذه الورقة
 التي هي اول الكتاب واخرة
 يعنى اوله في المشرق واخرة في المغرب

ما نصیحت بجای خود کردیم
 روزکاری درین بسر بردیم
 کر نیاید بکوش رغبت کس
 بر رسولان پیام باشد و بس

Wir haben nun den guten Rat gesprochen	Pronunciamos então o bom conselho,
Und manchen unsrer Tage dran gewandt;	muitos dias nossos pusemos nisso;
Mißtönt er etwa in des Menschen Ohr –	Se acaso soar mal no ouvido humano –
Nun, Botenpflicht ist sprechen. Damit gut.	Bom, dever de núncio é falar. E só.