

A TRADUÇÃO DO VERSO LIVRE DE “CÓLERA”, DA POETA IRAQUIANA NAZIK AL-MALAIKA

Michel Sleiman¹

Maria Carolina Gonçalves¹

¹Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil

Resumo: “Cólera”, de Nazik Al-Malaika, poema escrito em 1947 como uma expressão de seus sentimentos diante da epidemia de cólera ocorrida naquele ano no Egito, é considerado o primeiro poema árabe escrito em verso livre, após séculos de ocorrência majoritária da *casida*, forma poética identificada pelos princípios da monorríma e da isometria. O poema integrou o livro de 1949 em cujo prefácio a poeta expôs suas considerações quanto à poesia, prefácio esse que alguns críticos consideram o “primeiro manifesto” do movimento do verso livre em árabe. Este artigo apresenta uma tradução do poema “Cólera”, que busca evidenciar os elementos libertários daquele verso, além de discutir as noções de tal libertação a partir da perspectiva da autora do poema.

Palavras chave: Nazik Al-Malaika; Cólera; Movimento do Verso Livre; Poesia Árabe; Tradução de Poesia

TRANSLATION OF FREE VERSE IN “CHOLERA”, BY THE IRAQI POET NAZIK AL-MALA’IKA

Abstract: “Cholera”, by Nazik al-Mala’ika, a poem written in 1947 as an expression of her feelings in the face of the cholera epidemic that took place in Egypt in that same year, is considered the first Arabic poem composed in free verse, after centuries of the prevalence of the *qasida*, a poetic form identified by the principles of using monorhyme and the isometric verse. The poem was later part of her 1949 book in which preface she expresses her ideas about poetry. Some critics consider that preface the “first manifesto” of the free verse movement in Arabic. This article presents a translation of “Cholera”, which seeks to highlight the



liberating elements of that verse, in addition to debating the notions of such liberation from the perspective of the author of that poem.

Keywords: Nazik al-Mala'ika; Cholera; Free Verse Movement; Arabic Poetry; Translation of Poetry

Criada num ambiente familiar em que eram frequentes os debates sobre temas da literatura e das artes – a mãe Salima, o pai Sádiq e o irmão Nizar eram poetas –, a poeta iraquiana Nazik Al-Malaika (1923-2007) recebeu o incentivo necessário para desenvolver, ainda no tempo da escola, suas habilidades de escrita poética e aprofundar os estudos em Literatura Árabe, em Bagdá, e Literatura Inglesa, em Princeton (Ghazoul, 185). Assumiu papel de liderança no movimento do verso livre, tanto por seus poemas quanto por seu trabalho crítico sobre literatura, questões sociais e de gênero (Altoma, 7). Seu poema “Cólera”, de 1947, cuja tradução apresentamos ao final deste ensaio, à parte ser um tocante poema sobre a epidemia de cólera que devastou o Egito naquele ano, leva o marco de ser considerado o primeiro poema do chamado “verso livre” em árabe.

Poesia livre

O denominado “movimento da poesia livre”, encabeçado por poetas como Nazik e seu conterrâneo Badr Shakir al-Sayyab (1926-1964) (Jayyusi, *Trends and movements in modern Arabic poetry*; Khouri) faz parte de um movimento mais amplo de modernização da literatura árabe. Enquanto busca por um “poema novo”, encontra-se inserido entre dois tempos: a retomada generalizada das atividades literárias pelo mundo árabe, após a Campanha de Napoleão Bonaparte ao Egito, e a modernização aprofundada na segunda metade do século XX. Os poetas desse movimento buscavam ainda um sopro renovado para a poesia, que a desvencilhasse da rigidez com que vinha sendo escrita desde os começos do século XIX, quando teve início a chamada Nahda, ou seja, “ressurgi-

mento” da literatura árabe, após o longo estado de letargia que se deve, em parte, ao impacto que a dominação otomana causou nos países árabes a partir da Istambul imperial¹. Movidos por um impulso de renovação, uma das marcas da modernidade segundo o crítico Adonis (62, 199, 202), os libertadores do verso naquelas primeiras décadas do século XX defendiam, a seu favor, um fazer literário menos servil em relação aos temas e procedimentos observados na grande poesia dos antigos. O poema tradicional, denominado *casida* e regido pela métrica árabe antiga, preconizava como melhor forma para a poesia o poema longo, monorrímo e isométrico, sem divisão estrófica, mas com versos concebidos em dois hemistíquios. Em pleno século XX, esse sistema de versificação ainda era válido para toda poesia composta em árabe, assim como fora outrora no Alandalus medieval árabe ou hebraico (Sefarad) ou, ainda, na poesia em turco e persa até recentemente. Um sistema descrito e difundido em meados do século VIII pelo iraquiano Ahmad al-Khalil al-Farahidi, famoso gramático de Basra que concebeu uma interpretação engenhosa – aceita, comentada e desde então propalada – do que fora em seu entender o sistema de metrificação da poesia árabe desde finais do século VI, quando a lírica árabe começava a dar mostras de sua genial expressão.

Num estudo posterior, de 1962, voltado à poesia contemporânea, Nazik Al-Malaika dedicou um capítulo ao tema da “poesia livre enquanto movimento” (Al-Malaika, *Qaḍāya ašši ‘r almu ‘āšir* (

¹ Pode-se falar em “vácuo literário”, ausência de instituições criativas (Khouri, 1), embora se possa citar o elenco restrito de algumas vozes espalhadas no vasto território árabe (Bāchā), sem, contudo, alguma noção de escola literária. Autores, como Vernet (143), chegam a afirmar que a literatura árabe “perdeu praticamente toda a sua importância” a partir do século XIII, retomando-a somente na Nahda, época essa referida como “renascimento” dessa literatura. No entanto, a Nahda não deve ser entendida como renascimento, em comparação com seu homônimo europeu, que significou o resgate das obras greco-latinas. Um renascimento similar se deu nos séculos IX e X em árabe, quando os legados persa e greco-latino foram resgatados durante o Islā abássida, tendo sido emblemática a Casa da Sabedoria, em Bagdá, que traduziu, comentou e ampliou muito dessas literaturas. Ver Attiè, 2002.

21-50 ,. (قضايا الشعر المعاصر), *grifos nossos*). A poesia de verso livre que a sua geração ensaiou, tanto no Iraque como logo em outras localidades do mundo árabe, é bastante diferente, contudo, do “verso livre” praticado na poesia euro-americana (El Janabi). A liberdade no verso árabe, como veremos, dá-se ainda no âmbito do verso medido e rimado. A questão tocava a técnica do verso, enquanto procedimento de metrificação, muito embora a liberdade de temas ancorados, já não tanto no imaginário do passado, mas na realidade circundante do poeta estivesse já desenhada nos escritos de autores do Oriente, como o libanês Khalīl Shaibūb, o sírio Nizar Qabbani ou os egípcios ‘Abdarrahmān Shukrī e Aḥmad Zakī Abū Shādī, além da importante escola de autores imigrados ao continente americano, como Amīn Raiḥānī e Gibran Khalil Gibran, que formaram a associação *The Pen League* em Nova York, e os irmãos Fauzi e Chafic Maluf, imigrados ao Rio e a São Paulo, onde viçou a Liga Andalusina (Jayyusi, *Trends and movements in modern Arabic poetry*, 536; Khouri, 9-12; Habchi; Sismondini).

Experimentando poemas de metro mesclado, geralmente com rima à maneira tradicional, embora com alguma variação, as tentativas de transformação nesses poetas ainda encontravam as barreiras das convenções tradicionais, consistindo em variações de modelos fixos, tanto de rima como de métrica. A libertação efetiva seria empreendida pelas gerações de 1950 em diante, irradiada a partir do núcleo de poetas libaneses, como Yusuf Al-Khal, ou acudidos a Beirute, como Adonis, ou os muitos de fora mas que eram ali publicados. Só então a poesia deixa de ser uma pauta para a rima e a reprodução de princípios métricos, e o poema torna-se um elemento móvel, que foge das formas prontas, elemento a sondar a realidade íntima do poeta e sua relação com a tradição e a palavra moderna, dadas numa constelação plural de sentidos (Adonis, 81-117). Antes que se desse tal fenômeno, a palavra de Nazik Al-Malaika nos finais dos anos 1940 coloca-se como um ponto de inflexão no processo de renovação em curso.

O verso livre de Nazik Al-Malaika

Apesar de alguns autores considerarem que o movimento do verso livre na década de 1940 começou como “mera revolta” contra as formas já desgastadas da poesia árabe clássica, em outros termos, como uma “reação contra uma técnica” (Boullata, 250), não se pode deixar de considerar as mudanças de conteúdo nos poemas escritos nesse período.

Os finais dos anos 1940 coincidem com a efervescência de ideias políticas frente aos acontecimentos históricos que marcaram o mundo árabe como um todo, sobretudo a formação do Estado de Israel em 1948 nos territórios da Palestina histórica. A data, conhecida pelos árabes pelo termo Nakba, “catástrofe”, pode ser considerada o motivo catalisador para a mudança poética e um divisor de águas para a literatura árabe em geral, representando a divisão fundamental entre um período de relativa calma e confiança e um período de desespero, ansiedade e desconforto generalizado (Jayyusi, *Modern Arabic Poetry: An Anthology*, 14; *Anthology of modern Palestinian literature*, 16). No Iraque, a nova situação após a Segunda Guerra Mundial contribuiu para o estabelecimento de uma atmosfera favorável a experimentações no sentido da renovação da poesia, conforme apontado por Abbas e Ahmed (3).

Intelectuais árabes passaram a rejeitar as amarras da cultura tradicional, a qual incluía a antiga forma poética. Assim, o início formal do movimento deve ser visto como “um fenômeno artístico que obteve sucesso porque era tanto artisticamente maduro quanto oportuno no sentido de sua adequação ao momento histórico e psicológico no mundo árabe” (Jayyusi, *Trends and movements in modern Arabic poetry*, 557). A urgência dos acontecimentos demandava a mudança: já não fazia sentido recorrer ao passado glorioso da literatura árabe, e o emprego das formas fixas da poesia deixou de ser adequado para expressar os eventos de um mundo em transformação.

Isso não significa que não houvesse intenção revolucionária nos experimentos de verso livre que precederam os anos 1940. No

entanto, se aqueles poetas haviam questionado a sujeição a formas antigas e pré-concebidas da poesia árabe, propondo desde poemas sem rimas, mas metrificados, até poemas que desdobram em estrofes o tradicional verso de dois hemístiquios, como se fizera em Alandalus com a estrófica *muachaha* (Corriente, 24-27; Sleiman, *Arte do Zajal*, 47-55; 200), o movimento do verso livre mais a final dessa década concretizará seus esforços de renovação (Jayyusi, *Trends and movements in modern Arabic poetry*, 557).

Com a publicação, em 1949, do segundo livro de poemas de Nazik Al-Malaika, “Estilhaços e cinzas”, o movimento do verso livre ganhou contornos mais nítidos. Embora apenas 11 dos 32 poemas da obra possam ser considerados livres em relação à métrica khaliliana, o prefácio assinado pela poeta apresentou sua visão sobre o que era a poesia de seu tempo. O texto é considerado por críticos como al-Basri (191) não um simples prefácio a um livro, mas o prefácio a uma tendência, tratando-se do “primeiro manifesto”, como afirma no capítulo de mesmo nome, “de um movimento revolucionário que começou a amadurecer ao longo da primeira metade do século XX e completou seu amadurecimento no início da segunda metade do século”².

Em suas reflexões, Al-Malaika afirma que os poetas de seu tempo continuam presos às “regras impostas pelos antepassados” desde o período pré-islâmico e os inícios da civilização islâmica, porque têm seus sentimentos “atados a uma série de formas antigas” e a “expressões mortas”. Critica o apego às “tradições poéticas idealizadas pelos antigos”, que o fizeram com base naquilo que se adequava a seu tempo, e discorda da adoção daquelas formas pelos contemporâneos, como se a integridade da língua dependesse daquilo que foi estabelecido “há mil anos” e como se a poesia não pudesse ser considerada poesia caso se desviasse da métrica tradicional (Al-Malaika, *Dīwān Nāzik Almalā'ika* (ديوان نازك الملائكة), 8).

² (tradução nossa)

[البيان الأول لحركة ثورية اختمرت خلال النصف الأول من هذا القرن ونضجت في أوائل النصف الثاني منه]

A poeta equipara a poesia à vida e afirma que esta passa e, com ela, mudam “as imagens, as cores e os sentimentos”. Apesar disso, a poesia de seu tempo continua repetindo as imagens de “paremos e choremos...” e “partiu Su’ād...”, fazendo uma referência aos versos iniciais dos poemas atribuídos a, respectivamente, Imru’ al-Qays (século VI) e Ka’b Ibn Zuhayr (século VII). Argumenta que a língua árabe empregada naquele tempo era inspiradora por ser a língua na qual as pessoas se emocionavam, riam e choravam, mas deixou de contar com o mesmo poder de inspiração. E critica os que continuam usando aquelas expressões como uma “cópia” em seus livros (Al-Malaika, *Dīwān Nāzik Almalā’ika* (ديوان نازك الملائكة), 9).

A autora reflete sobre sua própria escrita, afirmando que propôs um pequeno “desvio” às regras poéticas de costume, o que se nota em alguns de seus poemas, como “Sejamos amigos”, “Elegia a um dia insignificante”, “A canção do abismo”, entre outros. E conclui que essa nova forma de métrica “liberta as asas do poeta de mil amarras” (Al-Malaika, *Dīwān Nāzik Almalā’ika* (ديوان نازك الملائكة), 13). Defende sua opção pela nova forma em detrimento daquelas registradas pelo pioneiro Khalil. Na argumentação, a poeta emprega seus próprios versos como justificativa, buscando ritmos e correspondência sonora em rimas e pés métricos que atendem a uma pauta que ela mesma define a partir da necessidade que, para ela, tem o tema do poema. Para isso, faz rimar versos heterométricos (versos 1 e 2 e versos 3 e 4), busca isometria em versos sem rima (versos 1 e 3) e estabelece uma falsa relação entre versos heterométricos e sem-rima (versos 2 e 4). Não obstante, o poema no conjunto tem harmonia:

Tuas mãos foram feitas
para tocar as estrelas
para tecer as nuvens e para juntar as sombras
para erguer utopias no sem-fim das areias.
Se eu tivesse utilizado o metro de Khalil, teria conseguido
expressar os sentidos com essa brevidade e essa facilidade?

Mil vezes não³. (Al-Malaika, *Dīwān Nāzik Almalā'ika*
(ديوان نازك الملائكة), 13-14, *Tradução nossa*)

Por um lado, a poeta defende flexibilidade no que diz respeito às rimas e à métrica, mas não o rompimento total com elas. Assim, sua “revolução poética” não era uma rebelião contra as formas poéticas árabes tradicionais, mas a defesa, ainda, de múltiplas formas em vez de uma, pré-estabelecida. As novas formas, entretanto, deveriam manter-se dentro dos limites da métrica, que a poeta considerava indispensável à poesia (Ghazoul, 185-186).

Por outro lado, ao empregar rimas variadas em seus poemas, critica aqueles que fazem uso da rima única, tradicionalmente mantida em todos os versos desde a poesia pré-islâmica, sob a justificativa da riqueza lexical da língua árabe, que permite a adoção desse procedimento. A seu ver, a rima única confere “monotonia” ao poema e entedia o ouvinte, além de sufocar os sentimentos e representar uma “barreira”, o que acaba impedindo que poetas escrevam seus versos. Essas reflexões também fazem parte do prefácio ao seu livro de 1949, no qual afirma:

Em nossa literatura antiga, raramente encontramos poemas com uma ideia única, dominados por um único modo de expressão do começo ao fim, pois o poeta é obrigado a fazer rimar. Eu conheço poetas que [até hoje] escolhem a rima para depois escrever o verso, de acordo com a rima, e essa é a maior prova da extensão da tirania dessa deusa arrogante (Al-Malaika, *Dīwān Nāzik Almalā'ika*
(ديوان نازك الملائكة), 19)⁴.

³ Nossa tradução propõe outras tantas relações: versos com 6, 7, 14 (cesura na 6^a) e 13 (cesura na 6^a) sílabas; rima perfeita nos versos 1 e 4, e imperfeita nos versos 1, 2 e 4; ecos nas nasais do verso 3 (nuvens-juntar-sombras).

⁴ قلما نجد في أدبنا القديم قصائد موحدة الفكرة، يسيطر عليها جو تعبيرى واحد منذ مطلعها إلى ختامها. فالشاعر يضطر إلى مصانعة القافية، وأنا

Ao defender, de modo pioneiro, suas ideias sobre o verso livre enquanto movimento literário, Nazik Al-Malaika explica por que, em sua opinião, a nova forma seria preferível àquela de dois hemistíquios, pois permite ao poeta parar somente quando o sentido esteja completo, o que proporciona mais concisão e naturalidade ao poema. Ela expressou diversas ideias sobre o assunto em revistas literárias, notadamente a libanesa *Adab*. Num ensaio de 1958, a poeta menciona a sua rejeição do que ela chama de “padrão monótono”, em referência à forma de dois hemistíquios, que passou a ser definitivamente recusada pelos poetas na década de 1950 em diante.

Posteriormente, desenvolveu suas ideias sobre o assunto, publicando-as em 1962 no livro “Questões da poesia contemporânea”. A publicação causou controvérsias, principalmente no que diz respeito às regras que a poeta propunha tocante ao verso livre, e gerou uma intensa atividade crítica, o que acabaria por motivar a revisão sobre o fazer do verso livre (Jayyusi, *Trends and movements in modern Arabic poetry*, 565-568, 606). Na obra, a autora discute a disseminação do poema em prosa a partir do meio literário libanês, o que considera um erro, julgando que esses textos não deveriam ser classificados como “poesia”, dadas as diferenças entre poesia e prosa. Critica também a geração que, segundo ela, segue o modelo europeu em tudo, abandonando a herança árabe (Al-Malaika, *Qaḍāya ašši ‘r almu ‘āšir* (قضايا الشعر المعاصر), 182, 186). Ao realizar tais afirmações, une-se a outros poetas que criticavam duramente a entrada do poema em prosa, tido como um elemento “ocidental”, na literatura árabe da época (El Janabi, 20). Embora as gerações seguintes tenham rejeitado os limites à libertação da poesia que Nazik Al-Malaika tentou fixar, as ideias que publicou não nos parecem um retrocesso do movimento, mas um ponto de partida e um incentivo ao debate sobre esse fazer literário.

Com a publicação de *Estilhaços e cinzas*, a poeta forneceu “a plataforma a partir da qual a experiência em verso livre foi lança-

(tradução nossa) أعرف شعراء يختارون القافية، ثم يكتبون البيت وفقاً لها، وهذا أبرز دليل على مدى [طغيان هذه الإلهة المغرورة].

da”, conforme comenta Jayyusi (*Trends and movements in modern Arabic poetry*, 559), e seus escritos sobre o assunto contribuíram para fomentá-la e explicá-la. À mesma época, seu conterrâneo al-Sayyab publicou seus primeiros poemas em verso livre, alguns dos quais fazem parte de seu segundo livro, *Lendas*, de 1950. As duas obras são resultado de anos de experimentação e dão mostras da liderança de ambos na revolução da forma na poesia. O movimento iniciado formalmente por Nazik Al-Malaika motivou experimentações em verso livre na obra de outros autores no Iraque, entre os quais se destacam nomes como Lami‘a ‘Abbas ‘Amara, ‘Abdalwahhāb al-Bayyātī e Buland al-Haydari.

Esses poetas foram responsáveis por iniciar uma verdadeira revolução na literatura árabe. Muitos deles, como Nazik, estudaram na Universidade de Bagdá, onde tiveram contato com a obra de autores estrangeiros como Eliot, Edith Sitwell, Yeats, Auden, Pound, Neruda, Nazim Hikmat, Lorca, Eluard, Aragon, entre outros. Esses estudos lhes mostraram outras possibilidades na poesia (Jayyusi, *Trends and movements in modern Arabic poetry*, 564-565).

Os novos poemas motivaram experiências literárias para além do Iraque. Numerosos poetas em outros países aderiram ao movimento do verso livre, o que indica a maturidade da literatura árabe para essa transformação no final da década de 1940. Na Palestina, a celebrada poeta Fadwa Tuqan convenceu-se definitivamente pela adoção do verso livre e pela escrita de uma nova poesia após a reflexão sobre o fazer poético e o contato com os poemas da colega de ofício iraquiana (Tuqan, 91).

Dessa forma, a autora de *Estilhaços e cinzas* desempenha este duplo papel no movimento do verso livre: o de poeta e crítica. Poeta, assimilou a herança literária árabe e suas formas tradicionais, o que lhe permitiu experimentar novas formas na estrutura do poema. Como crítica, apresentou uma visão original que estabeleceu as bases teóricas do verso livre e refletiu sobre seus desenvolvimentos “com detalhes críticos sem precedentes nas letras árabes modernas” (Altoma, 11), abrindo caminho para novos debates literários.

Ressalta-se que a maior parte dos poetas modernos dessa fase ainda manteve o apego a certas convenções, como a rima, realizando eventuais experimentações: variando entre diversas rimas no poema, não necessariamente seguindo uma ordem, ou não mantendo as rimas em todo o poema. Rejeitando ou não as rimas e as formas herdadas da literatura árabe antiga, é importante notar, conforme observa Nazik, que as discussões sobre o fazer poético abriram espaço para que diversas experimentações outrora inadmissíveis passassem a ser aceitas. Conclui seu prefácio com as seguintes palavras:

A última coisa que quero dizer neste prefácio é que tenho uma fé muito forte no futuro da poesia árabe. Acredito que, impulsionada por tudo o que está no coração de seus poetas, pela força, pelos talentos e pelas possibilidades, [a poesia árabe] conquistará uma posição elevada na literatura mundial.

E mil salvas aos poetas do amanhã (Al-Malaika, *Dīwān Nāzik Almalā'ika* (ديوان نازك الملائكة), 29)⁵.

O poema “Cólera” e sua tradução ao português

Incluído em *Estilhaços e cinzas*, “Cólera” faz referência direta à epidemia que acometeu o Egito em 1947, ano em que o poema foi publicado pela primeira vez no número de dezembro da revista libanesa *‘Urūba*. De acordo com o relatório emitido pela Organização Mundial da Saúde⁶, a epidemia teve início em setembro daquele

5

[خر ما أود أن أقوله في هذه المقدمة، انني أومن بمستقبل الشعر العربي إيماناً حاراً عميقاً. أومن انه مندفع بكل ما في صدور شعرائه من قوى ومواهب وإمكانيات، ليتبوأ مكاناً رفيعاً في أدب العالم. وألف تحية لشعراء الغد]. (tradução nossa).

⁶ Cf. *Cholera epidemic in Egypt* (1947) - A preliminary report - World Health Organization, pp. 353-354, 357, 368. Disponível em: < <https://www.who.int/bulletin/>

le ano, no Egito, após quase meio século sem grandes incidentes relacionados ao cólera no país. Naquele mês, dezenas de mortes foram registradas diariamente. O número total de infectados ao longo da epidemia ultrapassou os 20 mil, dos quais 10.277 vieram a falecer. O acontecimento foi amplamente divulgado pelos veículos internacionais e gerou reações diversas em todo o mundo.

O eu-lírico do poema lamenta o número de mortes e o sofrimento provocado pela epidemia, expressando sua tristeza pelas vítimas. O choro e os lamentos ecoam ao longo de todas as estrofes, além de outros termos relacionados ao som, à tristeza e à escuridão. A palavra “morte” figura em todo o poema e no penúltimo verso de cada estrofe a palavra chega a ser repetida três vezes, o que a tradução manteve. O poema menciona também a vendeta, costume presente em culturas como a do Alto Egito. Na epidemia, contudo, a vingança entre famílias rivais perde o sentido, porque é a doença que mata primeiro.

Trata-se de um dos primeiros poemas da moderna literatura árabe a propor uma inovação sensível na métrica árabe tradicional. Essa métrica vinha servindo de modelo para toda a poesia em árabe clássico ou dialetal concebida no Oriente (desde a Península Arábica e o Levante até o Egito e o Iraque) e no Ocidente (no Magrebe e no findo Alandalus), bem como nutriu a poesia de outras línguas como o persa, o turco e o hebraico medievais.

Em “Cólera”, ocorrem três inovações: 1. incidência de 4 estrofes com 13 versos heterométricos, onde na poesia tradicional só se observa sequência de versos isométricos sem divisão estrófica; 2. combinação inusitada de rimas, onde na poesia tradicional rege a monorrima e; 3. mescla – também inusitada – de pés métricos tirados a diferentes metros e rearranjados em cada verso segundo o entendimento da poeta, onde na poesia tradicional se dá a combinação de pés segundo um esquema previsto pela métrica árabe tradicional. Na visão de Abbas e Ahmed (3), essas inovações ilustram os avanços que Nazik Al-Malaika alcançou com suas experimentações.

As estrofes no poema em árabe e em português realizam o mesmo padrão de combinação de rimas x-a-a-b-b-a-c-c-a-d-d-d-d. O padrão combinatório é repetido, mas se altera o valor fônico da combinação a cada estrofe. Exemplos no texto em português: versos 1-3 da estrofe 1 – (x)quieta-(a)gemidos-(a)gritos; e versos 1-3 da estrofe 2 – (x)dia-(a)passos-(a)arrasta. Exemplos no texto em árabe: الليلُ – الأثاثُ – الأمواتُ ؛ الع فجرُ – الماشينُ – الباكين.

Feita aqui de forma a evidenciar as inovações propaladas pela autora, mas em atenção à recepção do leitor em língua portuguesa do Brasil, a tradução reproduz a combinação de rimas do poema em árabe, mas de um modo que atenua, ou mesmo apague, o aspecto tradicional da rima na poesia em português. Assim, a rima perfeita aparece ao lado da toante. A rima é perfeita em passagens como “fundem/infundem” e, toante, seja a toante completa, como em “gemidos/gritos”, seja a incompleta, como em “voz/morte”. Por vezes, a rima é obtida por sugestão sonora, apenas, como em “arrasta/criança”. De modo geral, leva-se para o interior dos versos a ambiência sonora das rimas e seu entorno fonêmico na ponta dos versos, fazendo-se concorrerem vogais e consoantes que se aproximam, seja no grau de abertura e fechamento de vogais aproximadas, seja pelo ponto de articulação das consoantes no aparelho fonador; é o caso de “aSSaSSino→SilênCio”, “sEM fIM→nINguÉM”, até que se pulverize a ambiência sonora em ecos paronomásticos dentro da estrofe, como “NoiTe-queTa-aTeNte” na primeira estrofe e “romPe-PaSSos-ProCiSSão” na segunda, ou entre uma estrofe e outra, seja na manutenção das repetições lexicais, seja nas estruturas de paralelismo morfossintático reveladas no decorrer do poema. Tal ambiência visa a levar à quase impercepção da rima, jogando o poema construído sobre uma base rítmico-rímica, por vezes, no plano da prosa poética ou do poema em prosa. A tradução se pergunta se não terá sido esta, no plano do texto árabe, a inovação mais bem atingida pela poeta (?) ...

Quanto ao ritmo, os versos nas estrofes árabes combinam diferentes unidades métricas (pés) destacadas do sistema de versificação tradicional, isto é, a poeta traz para cada verso uma com-

binhação inusitada de pés métricos, lá onde na métrica tradicional cabiam a determinados metros em específico. O resultado, pois, é a sequência de versos de diferente extensão e variado ritmo interno, como se apresenta abaixo.

Tabela 1: Unidades métricas breves (/) e unidades métricas longas (-)

NÚMERO DO VERSO NA ESTROFE	SEQUÊNCIA DE UNIDADES	CÔMPUTO DE UNIDADES
1	// ---	5
2	/ - / - - // - - -	10
3	- - - - // - - - - // - - - -	14
4	// - - - - - // -	10
5	// - - - - - // -	10
6	// - // - // - - -	11
7	- - // - // - -	9
8	- - - - // - - -	9
9	- - // - - - - - // - // -	15
10	- - // - - - - -	9
11	- - - - - // - -	9
12	- - - - -	6
13	- - - - - // - - // - -	14

Fonte: Os Autores

Na métrica árabe, a unidade é resultante da combinação fonética de uma consoante vocalizada, ou de uma consoante vocalizada à qual se agrega uma consoante não vocalizada, sendo que, *mutatis mutandis* em português, nem sempre tal unidade corresponde à unidade silábica da nossa poesia, o que geraria correspondências heterossilábicas quando o propósito da tradução fosse o de refletir tal correspondência. No entanto, aceitamos como equivalentes aqui, sem muita tergiversação, a unidade métrica do poema árabe e a sílaba poética do poema em português (Chânfara; Sleiman, A

arte do Zajal, 109-190; A poesia árabe-andaluza. Ibn Quzman de Córdoba, 173-206).

O cômputo de unidades no poema em árabe revela para cada estrofe uma mesma sequência de versos progressivamente com 5-10-14-10-10-11-9-9-15-9-9-6-14 unidades. Em português, como se pode constatar no poema mais adiante, a tradução assentou sobre um cômputo aproximado: 3-10-15-8-8-10-11-11-12-9-9-6-14. O poema chegou a essa extensão em atendimento ao tempo médio de duração que as ideias do poema requerem para serem redesenhadas satisfatoriamente num português literário a gosto do século XX e, quiçá, ainda perceptível hoje. Tal ajuste evitou ainda a necessidade de impor acréscimos ou subtrações de léxico por força da rima ou da extensão do verso. Internamente, o poema atendeu às potencialidades de significação do vernáculo, estando atento aos elementos semântico-fônico-morfossintáticos – paralelismos, paronomásias e toda sorte de elementos que concorram para a consecução da função poética, nos termos jakobsonianos assentados desde há muito no horizonte teórico-prático da tradução.

الكوليرا

سكن الليل
أصغ إلى وقع صدَى الأتات
في عُقْ الظلمة، تحت الصمتِ، على الأموات
صرخاتٌ تعلو، تضطربُ
حزناً يتدفقُ، يلتهبُ
يتعثرُ فيه صدَى الأهات
في كل فؤادٍ غليبانُ

في الكوخ الساكنِ أحزانُ
في كل مكانٍ روحٌ تصرخُ في الظلماتُ
في كلِّ مكانٍ يبكي صوتُ
هذا ما قد مرَّ قَه الموتُ
الموتُ الموتُ الموتُ
يا حُزْنَ النيلِ الصارخِ مما فعلَ الموتُ

طَلَعَ الْفَجْرُ
أَصْغَ إِلَى وَقَعِ خُطَى الْمَاشِيْنَ
فِي صَمْتِ الْفَجْرِ، أَصْبَحَ، أَنْظَرَ رَكْبَ الْبَاكِيْنَ
عَشْرَةَ أَمْوَاتٍ، عَشَرُونَ
لَا تُحْصِي أَصْبَحَ لِلْبَاكِيْنَ
اسْمَعُ صَوْتَ الطِّفْلِ الْمَسْكِيْنَ
مَوْتِي، مَوْتِي، ضَاعَ الْعَدَدُ

مَوْتِي، مَوْتِي، لَمْ يَبْقَ عَدَدٌ
فِي كُلِّ مَكَانٍ جَسَدٌ يَنْدُبُهُ مَحْزُونٌ
لَا لِحِظَةً إِخْلَادٌ لَا صَمْتٌ
هَذَا مَا فَعَلْتُ كَفْتُ الْمَوْتَ
الْمَوْتُ الْمَوْتُ الْمَوْتُ
تَشْكُو الْبَشَرِيَّةُ تَشْكُو مَا يَرْتَكِبُ الْمَوْتُ

الْكَوْلِيرَا
فِي كَهْفِ الرُّعْبِ مَعَ الْأَشْلَاءِ
فِي صَمْتِ الْأَبْدِ الْقَاسِي حَيْثُ الْمَوْتُ دَوَاءٌ
اسْتَيْقِظَ دَاءُ الْكَوْلِيرَا
حَقْدًا يَنْدَفِقُ مَوْتُورَا
هَبِطَ الْوَادِي الْمَرِخِ الْوُضَاءِ
يَصْرُخُ مَضْطَرِبًا مَجْنُونَا
لَا يَسْمَعُ صَوْتَ الْبَاكِيْنَ
فِي كُلِّ مَكَانٍ خَلَّتْ مَخْلَبُهُ أَصْدَاءُ
فِي كُوخِ الْفَلَاحَةِ فِي الْبَيْتِ
لَا شَيْءَ سِوَى صَرَخَاتِ الْمَوْتِ
الْمَوْتُ الْمَوْتُ الْمَوْتُ
فِي شَخْصِ الْكَوْلِيرَا الْقَاسِي يَنْتَقِمُ الْمَوْتُ

الصَّمْتُ مَرِيضٌ
لَا شَيْءَ سِوَى رُجْعِ التَّنْكِيبِ
حَتَّى حَقَارُ الْقَبْرِ تَوَى لَمْ يَبْقَ نَصِيرٌ
الْجَامِعُ مَاتَ مَوْدِنُهُ
الْمَيْتُ مِنْ سَيُؤْتِيهِ
لَمْ يَبْقَ سِوَى نُوحِ وَرَفِيرِ
الطِّفْلِ بِلَا أُمٍّ وَأَبٍ
يَبْكِي مِنْ قَلْبٍ مَلْتَهَبِ
وَعَدَا لَا شَيْءَ سِوَى الْفَقْرِ الدَّاءِ الشَّرِيرِ

يا شَبَّحَ الهَيْضَةَ ما أَبْقَيْتْ
لا شَيْءَ سِوَى أَحْزَانِ المَوْتِ
المَوْتِ، المَوْتِ، المَوْتِ
يا مِصرُ شعوري مَرْقَةُ ما فَعَلَ المَوْتِ

Cólera

Noite quieta
atente ecoam por tudo os gemidos
na sombra profunda, sob a mudez, sobre os mortos, gritos
arrancam, se batem, se fundem
afloram tristezas, infundem
nelas o choro distante e sentido
em cada coração fervilha uma dor
e o casebre silente aninha as dores
em toda parte escura uma alma lança um grito
em toda parte chora uma voz
isto é o que esgarçou a mão da morte
a morte a morte a morte
ó grito triste do Nilo isto é o que te fez a morte.

Rompe o dia
atente ao som que vão deixando os passos
na aurora silente, ouça a procissão e o choro que arrasta
pelos dez mortos, pelos vinte
já não conte mais, só lacrime
escute a voz da pobre criança
mortos e mortos, não se sabe mais quantos
mortos e mortos, já não resta amanhã
em toda parte um corpo que alguém chora em pranto
sem silêncio ou retiro que conforte
isto é o que fez a mão da morte
a morte a morte a morte
queixam-se queixam-se todos do que acarreta a morte.

Nas cavernas
do horror corpos e o cólera assassino
no duro e eterno silêncio a morte é que é medicina
o mal do cólera desperta
e em ódio transborda a vendeta
varre o límpido rio da alegria
grita louco, esbraveja, ódio nas veias
sem dar ouvidos à voz que pranteia
por onde passa deixa rastros de feridas
em casebres e em casas de porte
só se escutam os gritos da morte
a morte a morte a morte
no porte do cólera cru é que se vinga a morte.

Mudo, tudo
só os lamentos e as orações sem fim
morreu o coveiro, ninguém ficou para dar auxílio
até o muezim está morto
e o morto, quem vai chorar o morto?
Restaram só lamentos e suspiros
o choro da criança sem pai nem mãe
é de um coração ferido lancinante
que amanhã será pelo mal atingido
fantasma do cólera ó má sorte
só deixaste a tristeza da morte
a morte a morte a morte
ó Egito que sinto esgarçou-te o que fez a morte.

Considerações finais

Após apresentar os termos da poética de inovação propalados pela iraquiana Nazik Al-Malaika, este artigo evidenciou o rearranjo de rimas e bases métricas que se observam em seu célebre

poema. A combinação dessas rimas e bases métricas, que nossa tradução assume, evidencia o entendimento do que era o “verso livre” para a poeta, que, em resumidas palavras, pode ser entendido como um abrandamento da rigidez dos pressupostos da métrica árabe tradicional, esta terminantemente rechaçada, anos mais tarde, pelos modernizadores que defendem chegam a defender o “verso em prosa”⁷.

A tradução não se ateve estritamente à dimensão semântica do poema, mas abriu-se às ideias do poema e ao modo como essas ideias se apresentam no quadro preestabelecido pela poeta, segundo o qual se harmonizam repetições rítmicas e de rimas, buscadas na métrica árabe tradicional. Para traduzir essas harmonizações, o poema em português assumiu como válida a equiparação entre a base qualitativa do poema árabe e a base quantitativa do poema em português. Com isso, a unidade átona do português representou a unidade curta do árabe, e a unidade tônica, a unidade longa. Quanto à rima, sempre perfeita no árabe, passou a imperfeita no texto em português, dentro de um quadro aceitável e reconhecido da poesia brasileira posterior à Semana de Arte Moderna.

Referências

Abbas, Amthal Mohammed; Ahmed, Susan Taha. *Nazik Al-Malaika: Perusals and translations*. *College of Education*, University of Diyala, p. 1-14, abr. 2020. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/340634111_Nazik_Al-Malaika_Perusals_and_Translations. Acesso em: 05 mar. 2020.

⁷ Atualmente o “verso livre” e o “verso em prosa” convivem com a poesia tradicional cultivada em alguns círculos. Cite-se a propósito a poesia de Tamim Al-Barghouti, presente nas manifestações da Primavera Árabe de 2011.

Adonis. *Poesía y poética árabes*. Tradução de Carmen Ruiz Bravo-Villasante. Madri: Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 1997.

Al-Basri, Abd al-Jabbar Dawud. *Nāzik al-Malā'ika: ašš'ir wa annazariyya* (نازك الملائكة الشعر والنظرية). Bagdá: Dar al-Huryya, 1971.

Al-Malaika, Nazik. *Dīwān Nāzik Almalā'ika* (ديوان نازك الملائكة). Beirute: 'Awda, 1997.

Al-Malaika, Nazik. *Qaḍāya ašš'ir almu'āšir* (قضايا الشعر المعاصر). Bagdá: Manshurat Maktabat Alnahda, 1967.

Altoma, Salih J. "Nazik Al-Mala'ika's poetry and its critical reception in the west". *Arab Studies Quarterly*, vol. 19, no. 4, (1997): 7-20.

Attîê, Miguel. *Falsafa, a filosofia entres os Árabes*. São Paulo: Palas Athena, 2002.

Bāchā, 'Umar Mūsà. *Tārīkh al'adab al'arabiyy. Al'ašr al'uṭmāniyy* (تاريخ الأدب العربي. العصر العثماني). 2^a ed. Beirute; Damasco: Almu'āšar-Alfikr, 1999.

Boullata, Issa J. "Badr Shakir al-Sayyab and the Free Verse Movement". *International Journal of Middle East Studies*, vol. 1, no. 3, (1970): 248-258.

Chānfara. *Poema dos árabes*. Tradução de Michel Sleiman. Rio de Janeiro: Tabla, 2020.

Corriente, Federico. *Poesía dialectal árabe y romance en Alandalús*. Madrid: Gredos, 1997.

El Janabi, Abdul Kader (Org.). *Le poème arabe moderne*. Paris: Maisonneuve et Larose, 1999.

Ghazoul, Ferial J. "Iraq". *Arab Women Writers: A Critical Reference Guide, 1873-1999*, traduzido por Mandy McClure, editado por Radwa Ashour, Ferial J. Cairo: The American University in Cairo Press, 2007, pp. 178-203.

Habchi, Sobhi. *Les fils d'Orphée: du Mont Liban aux Amériques*. Paris: Maisonneuve, 2004.

Jayyusi, Salma Khadra (Ed.). *Anthology of modern Palestinian literature*. Nova York: Columbia University Press, 1992.

Jayyusi, Salma Khadra (Ed.). *Modern Arabic Poetry: An Anthology*. Nova York: Columbia University Press, 1987.

Jayyusi, Salma Khadra (Ed.). *Trends and movements in modern Arabic poetry*. Vol. 2. Leiden: Brill, 1977.

Khouri, Mounah Abdallah (Ed.). *An anthology of modern Arabic poetry*. Berkeley: University of California Press, 1974.

Sismondini, Alberto. *Arabia Brasilica*. Tradução de Letizia Zini Antunes e Valéria Vicentini. Cotia: Ateliê, 2017.

Sleiman, Michel. *A arte do Zajal*. Estudo de poética árabe. Cotia: Ateliê, 2007.

Sleiman, Michel. *A poesia árabe-andaluza. Ibn Quzman de Córdoba*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

Tuqan, Fadwa. *Rihlah jabaliyyah, rihlah sa'bah* (رحلة جبلية رحلة صعبة). Amã: Shurûq, 1985.

Vernet, Juan. *Literatura árabe*. Barcelona: Editorial Labor, 1968.

Recebido em: 21/12/2020

Aceito em: 04/03/2021

Publicado em maio de 2021

Michel Sleiman. E-mail: msleiman@usp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6050-6682>.

Maria Carolina Gonçalves. E-mail: maria2.goncalves@usp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4817-4360>.