

CARMEN LUCIA MATOS DOS SANTOS

AS MIL E UMA NOITES: DE ORIGENS TEXTUAIS A DESDOBRAMENTOS INTERTEXTUAIS

CURITIBA
2010

CARMEN LUCIA MATOS DOS SANTOS

AS MIL E UMA NOITES: DE ORIGENS TEXTUAIS A DESDOBRAMENTOS INTERTEXTUAIS

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do Grau de Mestre ao Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE.

Orientadora: Profa. Dra. Brunilda Tempel Reichmann.

CURITIBA
2010

TERMO DE APROVAÇÃO

CARMEN LUCIA MATOS DOS SANTOS

AS MIL E UMA NOITES: DE ORIGENS TEXTUAIS A DESDOBRAMENTOS INTERTEXTUAIS

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do Grau de Mestre pelo Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADRE, pela seguinte banca examinadora:

Profa. Dra. Brunilda Tempel Reichmann

Profa. Dra. Mail Marques de Azevedo

Profa. Dra. Maria Cristina de Souza

Curitiba, 05 de fevereiro de 2010

AGRADECIMENTOS

Agradecer é um ato de amor, de reconhecimento. Embora as palavras não expressem satisfatoriamente a intensidade impressa ao sentimento de gratidão, utilizo-as em reconhecimento a todos que, de alguma forma, estiveram presentes durante este percurso acadêmico.

Primeiramente, agradeço ao Criador pela oportunidade de viver e compartilhar as experiências humanas neste paraíso tão especial, o planeta Terra.

À exuberância da natureza, pelo seu meio ambiente ainda povoado por animais, vegetais e minerais, mas infelizmente tão degradado pela ambição, pela falta de amor e humanidade.

À minha família constituída por pessoas tão especiais: meu esposo José, meu filho Igor e minha filha Luciana (que pacientemente traduziu alguns textos relevantes a esta pesquisa); enfim, pelo amor, incentivo e o apoio incondicional que dedicam aos meus projetos em todos os momentos da minha vida.

Aos Professores do Mestrado, pelo conhecimento, aprendizado e condução às novas perspectivas acerca dos estudos literários.

Aos colegas do Mestrado, pelo compartilhamento de dúvidas, alegrias e conquistas.

Às Professoras Doutoras Mail e Sigrid, pelo carinho e dedicação durante as aulas tornando-as prazerosas e interessantes.

À minha orientadora Profa. Dra. Brunilda Tempel Reichmann, pelo incentivo, disponibilidade, e constante preocupação durante a elaboração deste trabalho.

À Profa. Maria Cristina, pela atenção e disponibilidade em participar da banca.

À Direção do Centro Universitário Campos de Andrade, pela concessão da bolsa integral do Curso de Mestrado.

Às Professoras Maria Andrade, Ana Maria Cordeiro Vogt e equipe do NDI, pelo apoio e incentivo nesta jornada.

À Helena pela amizade e apoio.

Ao Vastok, Nino e Maricota pela silenciosa e constante companhia durante o percurso de pesquisa, leitura e escritura do presente trabalho.

Ao Raposinha, em seu curto percurso entre nós, pela saudosa lembrança...

A todos os amigos e parentes, pela colaboração direta ou indireta, MUITO OBRIGADA!

*Se partires um dia rumo à Ítaca,
faz votos de que o caminho seja longo,
repleto de aventuras, repleto de saber.
Nem Lestrigões nem os Ciclopes
nem o colérico Posídon te intimidem;
eles no teu caminho jamais encontrarás
se altivo for teu pensamento, se sutil
emoção teu corpo e teu espírito tocar.
Nem Lestrigões nem os Ciclopes
nem o bravo Posídon hás de ver,
se tu mesmo não os levars dentro da alma,
se tua alma não os puser diante de ti.*

(Konstantinos Kaváfis)

SUMÁRIO

RESUMO	vii
ABSTRACT	viii
INTRODUÇÃO	1
1 A INFLUÊNCIA DE AS MIL E UMA NOITES NO IMAGINÁRIO OCIDENTAL	28
1.1 ORIENTE: IMAGEM E SUBVERSÃO.....	28
1.1.1 Medéia: o trágico encontro entre oriente e ocidente.....	30
1.2 O IDÍLIO E O FASCÍNIO DE AS MIL E UMA NOITES.....	37
1.2.1 <i>As mil e uma noites</i> na literatura ocidental europeia.....	40
1.2.2 <i>As mil e uma noites</i> no Brasil.....	41
1.2.3 <i>As mil e uma noites</i> em cordel.....	44
1.3 BORGES E A INFLUÊNCIA DOS MIL E UM CONTOS NA LITERATURA MUNDIAL.....	48
2 O PERCURSO DA NARRATIVA PELA VIDA	56
2.1 O TEMOR DA MORTE.....	57
2.2 O DESTEMOR DA MORTE.....	60
2.3 A LUTA PELA VIDA E A FLUIDEZ DO TEMPO.....	62
2.4 TECELÃS DA VIDA: NARRAR, URDIR E TRAMAR.....	65
2.4.1 As Moiras e a tríplice tarefa de fiar, medir e cortar.....	66
2.4.2 Mulheres: urdiduras e tramas.....	68
3 NARRAÇÃO NA PÓS-MODERNIDADE: DIÁLOGO E SUBVERSÃO	75
3.1 PRESSUPOSTOS METAFICCIONAIS E INTERTEXTUAIS.....	76
3.2 BARTH: A ARTE DA FICÇÃO EM <i>QUIMERA</i>	78
3.2.1 “Dunyazadíada”: a narrativa metaficcional.....	81
3.2.2 O intertexto em “Dunyazadíada”.....	88
CONSIDERAÇÕES FINAIS	95
REFERÊNCIAS	98

RESUMO

As mil e uma noites e Šahrāzād sobrevivem no imaginário popular mundial após séculos de uma trajetória migrante. Ao fascínio da riqueza expressiva e temática dos seus contos fantásticos e exóticos, veio somar-se o interesse por seus aspectos formais, em especial desde 1704, quando Antoine Galland fez a primeira tradução para o francês, que se tornou uma fonte de influência para notáveis autores ocidentais. O objetivo principal deste trabalho é o estudo desse diálogo entre escritores ocidentais modernos e *As mil e uma noites*. Considerando elaborações e reelaborações de seus textos por diferentes copistas e tradutores delinea-se, na introdução deste trabalho, um traçado de sua remota origem e dos principais estudos a seu respeito. Dessa forma, objetiva-se evidenciar a importância do *Livro das mil e uma noites* no cenário da literatura mundial como uma fonte de influência para notáveis autores que, ao longo do tempo, buscaram ali inspiração para suas criações ou, simplesmente, fruição estética. Enfatiza-se entre esses autores Jorge Luis Borges, o proeminente leitor dos mil e um contos, em cuja obra se encontra o maior número de referências a *As mil e uma noites*. Na sequência, o trabalho examina o diálogo com obras que extraíram recortes de *As mil e uma noites*, para formar e desconstruir os elementos da narrativa, (re)elaborando o novo a partir da visão de mundo de cada autor e de seus próprios contextos. Para isso, (de acordo com as teorias de Linda Hutcheon e Julia Kristeva) analisa-se, no conto “Dunyazadíada” da tríade intitulada *Quimera* de John Barth, o “guru” pós-moderno, o processo de construção metaficcional e de subversão das fontes, relativo ao Prólogo-moldura da coletânea árabe. De todas as traduções de *As mil em uma noites* para a língua portuguesa, elegeu-se a edição brasileira do *Livro das mil e uma noites* (2008, vol. I – ramo sírio) de Mamede Mustafa Jarouche, tanto por seu aparato crítico como por se tratar da primeira versão traduzida diretamente de manuscritos originais árabes para o português do Brasil.

Palavras-chave: *As mil e uma noites*. Diálogo intertextual. Desconstrução. Narrativa.

ABSTRACT

The thousand and one nights and Scheherazade have survived in the popular imagination worldwide after centuries of a migratory path. The fascinating richness of themes and expression in its fantastic and exotic tales is added to the interest in its formal aspects, especially since 1704, when Antoine Galland made the first translation into French, which became a source of influence for notorious western writers. The main objective of this paper is the study of this dialog among modern western writers and *The thousand and one nights*. Considering the elaborations and re-elaborations of its texts by different copyists and translators, we show, in the introduction of this study, an outline of its remote origin and the main studies to this respect. Thus, the objective is to show the importance of the *Book of the thousand and one nights* in the scenario of world literature as a source of influence for notorious writers who, over time, have sought in it inspiration for their creations or simply, esthetic fruition. Among these authors, we highlight Jorge Luis Borges, the prominent reader of the thousand and one tales, in whose book we can find the highest number of references to *The thousand and one nights*. In sequence, the study examines the dialog established among literary works which make reference to *The thousand and one nights*, to form and deconstruct the elements of narrative, (re)elaborating the new based on how each author sees the world from his/her own context. For such, (according to the theories of Linda Hutcheon and Julia Kristeva) we analyze, in the tale “Dunyazadiad” of the trilogy entitled *Chimera*, by the postmodern “guru”, John Barth, the process of metafictional construction and subversion of sources, related to the Prologue frame of the Arab collection. Of all the translations of *The thousand and one nights* into Portuguese, the best one is the Brazilian edition of *Livro das mil e uma noites* (2008, vol. I – ramo sírio) by Mamede Mustafa Jarouche, both for his critical apparatus and because it is the first version translated directly from the original Arab manuscripts into Brazilian Portuguese.

Key words: *The thousand and one nights*. Intertextual dialog. Deconstruction. Narrative.

INTRODUÇÃO

A gente tem vontade de perder-se em *As mil e uma noites*, pois sabe que, se entrar nesse livro, é capaz de esquecer nosso pobre destino humano. Entrando nele, pode-se entrar num mundo que está repleto de figuras arquetípicas e de indivíduos também. No título de *As mil e uma noites* existe algo muito importante: a sugestão de que se trata de um livro infinito. (BORGES, 1983, p. 81)

Trezentos anos de incontestável êxito sobre o imaginário ocidental, onze séculos de circulação no Oriente. Discorrer a respeito da importância do *Livro das mil e uma noites*¹ requer pensar sua perenidade e o desejo humano de enredar-se nessa fonte inesgotável de narrativas. Desejo que, possivelmente, surgiu ainda na infância, no primeiro encontro com os contos maravilhosos ou de fadas. Dentre esses, os contos de “Aladim e a lâmpada maravilhosa”, “Simbad, o marujo”, “Ali-Babá e os quarenta ladrões”, que traduzidos e publicados por Jean-Antoine Galland² como originais do manuscrito árabe, com o passar do tempo adquiriram popularidade e lograram êxito como livros autônomos e roteiros fílmicos.

Independente do panorama das produções contemporâneas, ainda hoje, em que o debate em torno da pós-modernidade é adiado e destaca alguns elementos na literatura como marcas de uma renovação estética, pluralidade de propostas e interpretações, comportamento e tendências, o *Livro das mil e uma noites* continua a ser apreciado por inúmeros leitores e a influenciar escritores. No espaço heteróclito das

¹ No decorrer do trabalho serão utilizados os seguintes títulos: *As mil e uma noites* (forma como essa coletânea é mais conhecida) e *Livro das mil e uma noites* (título pelo qual foi editada no Brasil a tradução feita pelo Professor Mamede Mustafa Jarouche).

² Galland, orientalista francês, foi o primeiro europeu a traduzir a coletânea de *As mil e uma noites* e torná-la conhecida no Ocidente. Nos parágrafos seguintes será abordado esse tema referente à tradução feita por Galland dos contos não encontrados no manuscrito árabe original, conforme a pesquisa do arabista Hermann Zotenberg.

produções narrativas contemporâneas, essa obra consegue, pelo alcance de aceitabilidade, a façanha de circular ao mesmo tempo em polos antagônicos: entre o público não especializado e grupos restritos ao universo acadêmico e à crítica literária. A natural migração de *As mil e uma noites* em territórios de leitores distintos pode ser atribuída à concentração de elementos tão diferentes entre si, provenientes de uma cultura erudita que passou para a popular, conforme argumentos do arabista brasileiro de origem libanesa, Mamede Mustafa Jarouche (2008). Para esse autor, o *Livro das mil e uma noites* não é uma literatura “oral” oriunda de uma vertente popular, mas provém de um trabalho letrado, da elaboração escrita apropriada pela esfera da oralidade:

Ou seja: não são lendas ou fábulas orais que alguém um dia resolveu compilar, mas sim histórias elaboradas por alguém, por escrito, a partir de fontes diversas (das quais algumas por acaso poderiam ser orais, embora não exista nenhuma evidência disso) que foram sofrendo, de maneira crescente, a apropriação dos narradores de rua, os quais encontraram nela um excelente material de trabalho. (JAROUCHE, 2008, p. 28)³

Para fundamentar a presente pesquisa, bem como o levantamento nesta introdução dos principais estudos a respeito do *Livro das mil e uma noites*, foi escolhida a versão traduzida por Jarouche que a compilou para o português do Brasil direto de manuscritos originais árabes mantidos na Biblioteca Nacional de Paris, na Real Academia de la História (Madri) e na Bodleian Library (Oxford).

As traduções anteriores para o português não provinham desse tipo de fonte, mas das traduções elaboradas e reelaboradas em outros idiomas, como as versões

³ Todas as citações futuras do *Livro das mil e uma noites* farão referência a essa edição de 2008, volume I (ramo sírio) e serão registradas no corpo do trabalho apenas com o número da página.

francesas de Jean-Antoine Galland e Joseph-Charles Mardrus⁴, a inglesa de Richard Francis Burton⁵ e a alemã de Enno Littmann⁶, autores citados por Borges em *História da eternidade* (1999, p. 44-56).

Ao tomar para si a tarefa de traduzir o *Livro das mil e uma noites*, direto dos manuscritos árabes para o português, Jarouche precisou eleger a edição que servisse como base, uma vez que as narrativas produzidas e compiladas por autor ou autores, em espaços e em tempos indefinidos, dificultam a transposição da obra. Assim, para desenvolver um trabalho que garantisse o máximo de autenticidade da tradução para o português, Jarouche utilizou o conjunto de três volumes do manuscrito “Árabe 3609-3611” da BNP. Os volumes desse manuscrito, sobre os quais pesam as acusações de infidelidade da tradução, em função das omissões, reelaborações e acréscimos na produção do texto com o intuito de torná-lo mais aprazível ao gosto literário de seus contemporâneos, pertenceram a Galland que teve o indiscutível mérito de tornar conhecidas as histórias de *As mil e uma noites* no Ocidente.

Diante da dificuldade de leitura do manuscrito “Árabe 3609-3611”, permeado por dialetos desconhecidos dos estudiosos contemporâneos, lacunas, erros de cópia e deteriorados pela ação do tempo, Jarouche recorreu a outras edições para resolução dos trechos não compreensíveis ou incompletos no original. Destacam-se, a edição de

⁴ Joseph-Charles Mardrus publicou em 1899, *Livre des Mille Nuits et Une Nuit (Livro das mil e uma noites)*. Segundo Borges, era uma versão mais literal e “de modo geral, cabe dizer que Mardrus não traduz as palavras e sim as representações do livro: liberdade negada aos tradutores, mas tolerada nos desenhistas – a quem permitem acrescentar traços desse tipo...” (1999, p. 54).

⁵ A respeito de Burton, em *História da eternidade* (1999, p. 44) Borges comenta que: “Um dos objetivos secretos de seu trabalho era aniquilar outro cavalheiro (também de barba tenebrosa de mouro, também de pele curtida) que estava compilando na Inglaterra um vasto dicionário e que morreu muito antes de ser aniquilado por Burton. Esse era Eduardo Lane, o orientalista, autor de uma versão excessivamente escrupulosa das *Mil e Uma Noites*, que havia suplantado outra de Galland. Lane traduziu contra Galland, Burton contra Lane; para entender Burton é preciso entender essa dinastia inimiga”.

⁶ Enno Littmann – também conhecido por decifrar os manuscritos etíopes da Fortaleza de Axum – é citado por Borges (1999, p. 55) como “complacente e de uma fraqueza total” e que precisou de uma advertência dos editores para conservar o nome de Alá e não o substituir por Deus.

Breslau, publicada na Alemanha entre 1825 e 1843 (peculiar por conter mil noites); de Bulaq, publicada em 1835 no Cairo (primeira edição oriunda de um único manuscrito do ramo egípcio tardio); a segunda edição de Calcutá, publicada entre 1839 e 1842, (tem por base o manuscrito egípcio do ramo tardio); as duas recentes edições de Beirute (quatro volumes de 1981 e dois volumes de 1999); Leiden (edição crítica do ramo sírio, publicada em dois volumes em 1984 – o primeiro com o *corpus* e o segundo com aparato crítico).

No que concerne à supressão de lacunas encontradas no original e no intuito de ressaltar as variantes imprescindíveis para a história no tocante às mudanças produzidas no livro, Jarouche consultou os manuscritos do ramo egípcio antigo: “Árabe 3615” (Biblioteca Nacional de Paris); “Gayangos 49” (Real Academia de la História – Madri); “Brodl. Or. 550” (Bodleian Library – Oxford) e “Árabe 3616” (BNP) que pertenceu a Benoit de Mallet – cônsul-geral da França no Egito entre 1692 e 1702.

Segundo Jarouche (p. 11), somente a partir da segunda metade do século XIII d.C. e início do século XIV d.C. a obra assumiu as características pelas quais atualmente é conhecida e reconhecida. A forma como chegou à contemporaneidade apresenta diversas elaborações e reelaborações marcadas pelo decoro de cada época em que ocorriam.

Com base na análise de manuscritos, parte da crítica formulou a hipótese de que o *Livro das mil e uma noites* procede das reelaborações de dois ramos, o sírio e o egípcio. Essa hipótese encontra-se em estudos formulados por arabistas como M. Herman Zotenberg, Macdonald e reafirmado por Muhsin Mahdi na década de 1980.

Do ramo egípcio subdividido em antigo e tardio, o manuscrito mais antigo copiado nessa região reporta-se ao século XVII d.C., contendo 870 noites. Na segunda

metade do século XVIII d.C., por iniciativa de um copista do Cairo que teria reunido materiais dispersos, surgiu uma reelaboração do denominado ramo egípcio tardio que apresentou o número de noites pelo qual o livro é conhecido.

Jarouche, na edição crítica do primeiro volume do *Livro das mil e uma noites*, cita que desde o século IX d.C. já circulava no mundo árabe uma obra com título e características análogas.

No rastro das hipóteses levantadas por diversos críticos e autores a respeito de *As mil e uma noites*, dois estudos se prestam à pesquisa de estudiosos arabistas e à crítica especializada. O primeiro é a pesquisa conduzida pelo arabista franco-polonês M. Herman Zotenberg, na segunda metade do século XIX. O segundo, a edição crítica do ramo sírio ao *Livro das mil e uma noites*, do *scholar* iraquiano Muhsin Mahdi, que residiu nos Estados Unidos e foi professor de Estudos Árabes da Universidade de Harvard.

O trabalho publicado por Zotenberg não tinha a pretensão dos orientalistas e arabistas que o antecederam, de buscar uma verdade, uma origem evidente e conclusiva a respeito do *Livro das mil e uma noites*. Propunha-se a traçar uma espécie de genealogia de forma a classificar e comparar as diversas constituições que foram dadas nas diferentes épocas de produção do *Livro*.

Do estudo denominado “Nota sobre Alguns Manuscritos das *Mil e uma noites* e a Tradução de Galland”, publicado na Revista Tiraz (2006, p. 195-233), traduzido a partir da edição “História de Ala’ Al-Din ou Aladim e a Lâmpada Maravilhosa, Texto Árabe Publicado Com Uma Nota Sobre Alguns Manuscritos das Mil e Uma Noites, Por H. Zotenberg, Paris, Imprimerie Nationale, MDCCCLXXXVIII”, se fará uma breve explanação acerca de algumas das diferenças apontadas por Zotenberg, entre a

tradução de Galland e o texto do manuscrito. Na época da pesquisa, o autor verificou que a tradução de Galland, publicada no início do século XVIII, incluía entre outros contos, “O adormecido acordado”, “Aladim ou a lâmpada maravilhosa”, “Ali Babá e os quarenta ladrões”, “As duas irmãs com ciúmes de sua caçula”, em que o texto de origem era desconhecido. O estudioso não encontrou esses contos no manuscrito de Galland e, tampouco, nas edições de Habicht⁷, Bulaq, Calcutá, ou ainda, em exemplares manuscritos analisados por outros estudiosos. Acreditou-se que a tradução de Galland era fruto de sua imaginação. Esse cenário mudou a partir do momento em que houve uma melhor divulgação da coletânea árabe, desfazendo as dúvidas acerca da autenticidade dos relatos. Assim, surgiu a hipótese de que essa tradução tinha por base um volume perdido após a morte de Galland ou de pertencer a outras séries de contos do acervo da BNP. Os pesquisadores Caussin de Perceval, J. de Hammer, Reinaud e Loiselleur não lograram êxito em comprovar essa hipótese. Segundo Zotenberg, parte dessa lacuna foi preenchida com um exemplar do manuscrito de *As mil e uma noites* adquirido pela BNP, na época em que realizava suas pesquisas.

Em seu estudo, Zotenberg alerta que, embora Galland tenha se interessado pelos contos árabes desde sua primeira viagem a Constantinopla, não havia provas de que tenha visto a coletânea de *As mil e uma noites* nessa época ou durante as duas viagens posteriores que fez ao Levante⁸ em 1675 e 1679. Para corroborar essa teoria, aponta na dedicatória de Galland à Marquesa d’O, seu declarado desconhecimento da obra até aquele momento:

⁷ Maximilian Habicht publicou o texto árabe na variante conhecida como edição Breslau (1825-1843).

⁸ Essas regiões do Levante, atualmente, correspondem ao Líbano, Síria e Palestina.

E é confiando nisso, diz ele, que ousou pedir-lhe para este livro a mesma proteção que a senhora concedeu à tradução francesa de sete contos árabes, que tive a honra de lhe apresentar. A senhora surpreender-se-á que, desde aquele tempo, não tive a honra de lhe oferecer os contos imprimidos. A demora, senhora, deve-se ao fato de que, antes de iniciar a impressão, soube que estes contos haviam sido extraídos de uma coletânea prodigiosa de contos semelhantes, em vários volumes, intitulada *As Mil e uma Noites*. Esta descoberta obrigou-me a suspender impressão e cuidar de retomar a coletânea. Era preciso mandar vir da Síria e verter para o francês o primeiro volume aqui presente, dos quatro únicos que me enviaram. Os contos que ela contém ser-lhe-ão, sem dúvida, muito mais aprazíveis do que aqueles que a senhora já viu, etc.⁹

Para Zotenberg, os sete contos referidos por Galland faziam parte de as “Viagens de Sinbad, o marinheiro”. Como sugere trecho da correspondência ao bispo de Avranche, Daniel Huet, transcrito a seguir, Galland só conheceu a coletânea de *As mil e uma noites* pouco tempo antes de publicar a sua tradução:

Tenho também uma outra pequena tradução, a partir do árabe, de contos que valem bem os contos de fadas que foram publicados nos últimos anos em tamanha profusão que enfim parece nos repugnam. Há dois que parecem ter sido extraídos de Homero. Na verdade, em um conto se reconhece a fábula de Circe no outro de Polifemo. (2006, p. 198)

Zotenberg, em sua investigação, assinala as divergências entre a tradução de Galland e o texto do manuscrito, com base na comparação entre ambos, produzindo assim, vários exemplos. Dentre esses, alguns julgados mais categóricos no texto “Nota sobre alguns manuscritos das *Mil e uma noites*” (2006, p. 202) são transcritos a seguir:

- Na sequência da história das “Damas de Bagdá”, lê-se na tradução, desde o meio da 69ª Noite até o meio da 90ª, a história de “Simdbad, o marinheiro”,

⁹ GALLAND citado por ZOTENBERG em Nota sobre Alguns Manuscritos das *Mil e uma noites* e a Tradução de Galland (2006, p. 197).

que não está no manuscrito. Portanto, a partir da 70ª Noite, as rubricas deixam de corresponder de uma parte e de outra;

- A 138ª Noite e a 139ª do manuscrito formam somente uma única Noite na tradução, a 157ª;
- A 141ª Noite do manuscrito, que contém apenas uma peça em versos, não está representada na tradução;
- A história de “Nur Addin e de Anis Aljalis” e a história de “Jullnar do mar, de seu filho Badr e da princesa Jawhara, filha do rei Samandal”, que no manuscrito, ocupam as Noites 201 a 271 e precedem a história de “Qamar Azzaman”, são colocadas, na tradução, na seqüência desta última e não são divididas em Noites.

Zotenberg admite o fato de o tradutor modificar as divisões dos relatos, que em algumas ocasiões são arbitrárias no próprio original. Porém, não entende o que o teria conduzido “a inverter a ordem dos últimos contos e a introduzir, no lugar que ocupa, a história de “Sindbad, o marinheiro” (2006, p. 202).

Nesse ponto Zotenberg destaca a seguinte leitura na seqüência da 100ª Noite da tradução de Galland:

A centésima primeira e a centésima segunda Noites são usadas, no original, para descrever sete vestidos e sete adereços diferentes, que a filha do vizir Shems-eddin Mohammed trocou ao som dos Instrumentos. Como esta descrição não me agradou, e, aliás, está acompanhada de versos, que, na verdade, têm sua beleza em árabe, mas que os franceses não poderiam apreciar, não achei oportuno traduzir estas duas noites. (2006, p. 202)

São muitos os exemplos descritos pelo estudioso, assinalando as divergências, além de detalhes da narrativa francesa “em que mais de uma passagem é inconciliável com a redação do manuscrito” (2006, p. 202) inclusive o início da obra traduzida por Galland.

Com base no prefácio de Caussin de Perceval¹⁰, tomo VIII de sua edição, Zotenberg diz que esse tradutor, ao colocar lado a lado o mesmo trecho da tradução e outro texto literalmente traduzido do manuscrito, verificou que o início da obra de Galland é como uma paráfrase. Supôs, ainda, que essa interpretação era pertinente por se tratar de um trecho em que a tradução literal pareceria um pouco seca ao leitor francês. No ensejo de remediar tal defeito, Galland achou por bem se reportar a um determinado ponto da narrativa para falar do pai de Šāhriyār e Šāhzamān e da cessão do reino de Samarkanda. Ainda nessa interpretação do texto, Galland dá vida a um discurso de Šāhzamān dirigido ao vizir de Šāhriyār, retardando a fala das irmãs, Šahrāzād e Dinārzād. Conforme as suposições de Caussin de Perceval, essa intervenção de Galland poderia ter a finalidade de expor aos seus conterrâneos um texto “elegante e agradável”, o que o fez acrescentar ou excluir algumas palavras do original.

Para Zotenberg, os contos acima mencionados, dos quais não encontrou o correspondente original, podem ser explicados pelas anotações de Galland em seu diário mantido até a sua morte e ainda conservado na BNP. Nos relatos

¹⁰ Armand Pierre Caussin de Perceval, orientalista e lexicógrafo francês, 1814, foi para Constantinopla como um estudante drogman (termo usado no Oriente para designar um intérprete). Em seguida viajou para a Turquia e Líbano, onde passou um ano entre os maronitas de Alepo, antes de se tornar um intérprete. Ao retornar a Paris é nomeado em 1820, professor de língua árabe moderna na Escola de Línguas Orientais, e em 1833, professor de árabe no Collège de France. Sua principal obra é o livro, *Ensaio sobre a história dos árabes antes do Islão*, baseado no *Kitab al-Aghani (Livro de Canções)* de Abu al-Faraj. Esse livro foi considerado como importante fonte de informações acerca da vida e dos costumes dos árabes pré-islâmicos. Foi publicado no Egito depois de quarenta anos de sua escrita.

correspondentes às datas dos meses de março, maio, junho e outubro de 1709, o tradutor escreve a respeito do seu contato com o Monsieur Hanna, maronita de Alepo, o qual lhe narrou alguns contos árabes. Esses relatos levaram Zotenberg a supor que os contos sem originais provinham da redação árabe recebida por Galland do maronita Hanna.

A pesquisa de Zotenberg prossegue com análises e enumeração de manuscritos sob a guarda da BNP. Nesse trabalho, importava-lhe verificar e comparar as disposições dadas ao texto de *As mil e uma noites* nos diferentes contextos e circunstâncias de sua produção.

Como mencionado anteriormente, o *Livro das mil e uma noites* não tem uma autoria, um tempo ou espaço definidos. Trata-se de narrativas elaboradas e reelaboradas pela arbitrariedade do compilador ou do tradutor que as tornavam sujeitas à subversão e a transformações de acordo com as convenções de sua época ou de suas próprias restrições à obra.

O problema das diferentes feições dadas *As mil e uma noites* por Galland, abordado no estudo de Zotenberg, ocorreu com outras obras em que tradutores insulados em seus universos adaptam e efetuam mudanças estruturais frente ao texto fonte. Nesse aspecto, o tradutor faz uma seleção e manutenção de passagens que considera fundamental à narrativa, bem como a omissão de outras que em seu julgamento não são importantes. É dessa forma que muitas traduções e adaptações tendem, por opção, a uma leitura mais seletiva ao exonerar pontos considerados polêmicos ou que vão de encontro ao decoro socialmente estipulado.

O segundo estudo mencionado trata da edição crítica do ramo sírio elaborada pelo crítico e filólogo Muhsin Mahdi¹¹, publicada na edição de Leiden de *As mil e uma noites*. Nesse estudo, o autor manteve a divisão dos ramos “sírio” e “egípcio”, de acordo com os orientalistas Zotenberg e Macdonald. Contudo, Mahdi subdividiu o ramo “egípcio” em antigo e tardio. Para Mahdi, o *Livro das mil e uma noites*, na forma como é conhecido atualmente, foi produzido no interior do Estado Mameluco que no século XIV abrangia o Egito e a Síria. Em sua proposta e, com base em outros estudiosos¹² do assunto, como a pesquisadora iraquiana Nabia Abbott, o autor considerava que a primeira elaboração da obra teria ocorrido em Bagdá sob o governo da dinastia abássida, em torno do século IX d.C. Seria esse o “ramo iraquiano” desaparecido, conforme a citação de Jarouche (2004, p. 78) no artigo *O “prólogo-moldura” das Mil e uma noites no Ramo Egípcio Antigo*:

[...] curiosamente, a única coisa que se pode afirmar a seu respeito é que de fato ele existiu e que nele uma personagem feminina, Šahrazad ou Širazad, contava histórias a um rei – cujo nome não se transmitiu à posteridade –, valendo-se dos préstimos de outra personagem feminina chamada Dunyazad ou mais possivelmente Dinarzad.

Da Mesopotâmia, fronteira entre o dito mundo árabe e a Pérsia, de onde provavelmente veio uma das fontes remotas, o *Livro* propagou-se para a Síria, sendo essa a primeira elaboração ou elaborações que, segundo Mahdi, constituiriam as “matrizes ou arquétipos antigos”. Quanto à outra “matriz” ou “arquétipo” (*dustur*) formou-

¹¹ Consagrado como decano de filosofia árabe e islâmica, após cursar Bacharelado em Filosofia pela Universidade Americana de Beirute, foi para Chicago onde estudou no famoso Instituto Oriental sob a direção de Nabia Abbott. Lecionou na Universidade de Chicago e depois em Harvard. Dedicou grande parte de sua carreira à busca de manuscritos. Tornou-se conhecido ao recuperar, editar, traduzir e interpretar as obras de Alfarabi, fundador da filosofia política no mundo islâmico.

¹² Nabia Abbott encontrou um fragmento de papiro com a data de 266 H., referido como “livro que contém a história de mil noites”.

se na segunda metade do século XIII, na vigência da dinastia abássida do Estado Mameluco no Egito e Síria, além do texto constituinte *addustur*. Para Mahdi, ainda que perdida, é possível considerar que esta “matriz” abrangia todas ou uma significativa parte das histórias e expressões que compunham o *addustur* e que este seria “o único original ao qual remontam, no final das contas, todos os manuscritos de ambos os ramos, sírio e egípcio” (MAHDI citado por JAROUCHE, 2004, p. 73).

Para Jarouche, é indiscutível a qualidade e o rigor do trabalho de Mahdi, o que o torna uma referência obrigatória aos estudiosos do assunto. Provavelmente será superado no caso da localização de outros manuscritos antigos que possam contestar as atuais fontes. Apesar da rigorosa seriedade, esse estudo não se pode afirmar como conclusivo e definitivo. Jarouche, ao declarar-lhe a importância para os estudiosos do assunto, não deixa de formular suas críticas. São dois os aspectos que considera problemáticos nessa argumentação: o autor não explica claramente as diferenças entre “matriz” e “constituinte”; nem quando começou a propagação causada por esses dois ramos, sírio e egípcio.

Ainda no que se refere às críticas ao estudo, aponta a resenha do orientalista francês Patrice Coussonnet que, sem deixar de elogiar os esforços de Mahdi, nomeia algumas objeções e restrições (grafadas entre aspas), das quais Jarouche (2004, p. 74) discorda, conforme a seguinte seleção:

- 1) Coussonnet: “O autor edita [o manuscrito de Galland] sem nenhuma correção”. Jarouche: “Não é verdade. O autor inclui diversas correções, algumas poucas operadas a partir de sua própria pena, mas a maioria a partir dos outros manuscritos de que se serviu”.

- 2) Coussonnet: “Certos manuscritos importantes das *Noites* não foram utilizados pelo autor”. Jarouche: “Trata-se de informação que deveria ser matizada. [...] faz-se mister registrar que M. Mahdi deixou claro o pouco interesse apresentado, para seu propósito específico, daquilo que ele classificou de “ramo egípcio tardio”, ao qual pertencem os manuscritos citados pelo resenhista (o de Reinhardt e o de Leningrado). Sublinhe-se que não se trata, obviamente, da data do manuscrito, e sim do *corpus* nele contido; o manuscrito “49 Gayangos”, da Biblioteca da Real Academia de História, em Madrid, é bastante recente – talvez de início do século XIX – e no entanto apresenta um *corpus* mais antigo do que o manuscrito “3612 árabe” da Biblioteca Nacional de Paris, produzido no século XVII”.
- 3) Coussonnet: “Elaborada ao fim do século XIX por Zotenberg, essa tese de uma genealogia dos manuscritos e de sua divisão em dois ramos, sírio e egípcio, parece superada”. Jarouche: “Para que se considere superada, é necessário que tenha aparecido outra mais consistente, mas isso, ao menos no que se refere à crítica genética, ainda não ocorreu. Ademais, Muhsin Mahdi sustenta muito bem tal tese e a renova”.
- 4) Coussonnet: “Parece difícil comprovar essa ‘sirinidade’ presumida [dos manuscritos do ramo sírio]”. Jarouche: “Não, não parece. O autor a demonstra, e muito bem. É tão óbvio que nenhum manuscrito carrega os dizeres: atenção, trata-se de um manuscrito sírio. E não se trata de uma ‘sirinidade’ estritamente regional (e muito menos ‘nacional’, o que seria absurdo), mas de um ‘regionalismo’, diga-se assim, operado numa circunstância específica em que duas regiões – Síria e Egito – foram

englobadas por um único Estado, qual seja, o Estado Mameluco. Talvez, em tais condições, a obra tenha sido elaborada, ou reelaborada, com a finalidade de subtrair-se às determinações exclusivamente regionalistas – muito embora vários dialetismos sírios sejam ali observáveis”.

No que pese as críticas de Coussonnet, o estudo de Mahdi se constitui em referência aos estudiosos do assunto, por tratar-se de uma pesquisa séria e elogiável do ponto de vista acadêmico.

Na longa lista de pesquisadores orientalistas/arabistas que se dedicaram ao estudo de *As mil e uma noites*, destaca-se também René R. Khawam, cidadão francês, nascido em Alepo, Síria. Seu estudo tem por objetivo avaliar a forma como os “mil e um textos” ao longo do tempo foram publicados, sem a seriedade de se estabelecer uma leitura fidedigna dos textos originais. Preocupado em destacar a cultura árabe e revelá-la ao Ocidente, sem omitir seu mundo complexo e fascinante, pesquisou durante trinta e nove anos o manuscrito árabe da BNP. A partir desses originais, editou em oito volumes *As mil e uma noites*. A edição francesa contém uma sinopse da história das traduções das *Noites* no Ocidente, na qual Khawam demonstra as variações mais importantes ocorridas nos textos traduzidos. A edição de *As mil e uma noites*, de Khawam, foi considerada ímpar por se constituir em uma tradução fidedigna dos manuscritos originais da BNP. Um deles, o mais antigo datado do século XIII, possivelmente compunha o espólio de Galland. Contudo, com a publicação da Edição de Leiden, por Muhsin Mahdi e da edição brasileira do *Livro das mil e uma noites*, por Jarouche, a obra de Khawam deixou de ser a única estabelecida e traduzida exclusivamente a partir dos manuscritos originais da BNP. As referidas publicações também resultaram de longa e minuciosa pesquisa aos manuscritos da BNP e de outras

bibliotecas européias, considerando a concepção de uma leitura mais fiel aos originais. Até o momento, o *Livro das mil e uma noites* traduzido por Jarouche foi publicado no Brasil em três volumes. O primeiro e o segundo trazem histórias provenientes do chamado ramo sírio, o terceiro, do ramo egípcio, assim como o quarto volume ainda não publicado.

O *Livro das mil e uma noites* é uma obra composta de um prólogo-moldura e de contos fantásticos e exóticos que narram bufonias, peripécias, aventuras e desventuras. Ou, como sugere a crença de muitos críticos literários, “um conjunto pouco mais ou menos fabuloso de fábulas fabulosamente arranjadas” (p. 9). Jarouche, entretanto, rebate essa crença ao criticar que esse tipo de análise retira do livro a sua materialidade, além de não considerar “o conjunto de práticas letradas em idioma árabe que de fato o constituíram como tal” (p. 11).

O prólogo-moldura, importante para este trabalho por tratar-se da narrativa que introduz Šahrāzād e seu plano para salvar as mulheres do reino, apresenta ao leitor um enredo básico: a história de dois irmãos, os reis Šāhriyār e Šāhzamān, descendentes do império sassânida localizado nas penínsulas da Índia e da Indochina. O sultão Šāhriyār¹³ “era um cavaleiro vigoroso, um conquistador invencível que o fogo não podia consumir, que o braseiro de uma vingança retumbante não podia apaziguar, pronto para reagir à altura todas as vezes que contestavam seus direitos” (KHAWAM, 1998, p. 19). Ao conquistar a região de Samarkanda, o sultão estabelece seu irmão Šāhzamān como governante. Após dez anos de separação, Šāhriyār com desejo de revê-lo, envia a Samarkanda o seu vizir, pai de Šahrāzād e Dinārzād, a fim de conduzi-lo até seu

¹³ Neste trabalho, os nomes das personagens serão grafados como: Šāhriyār, Šahrāzād, Dinārzād, Šāhzamān, conforme a grafia do *Livro das mil e uma noites*, na tradução de Jarouche. As grafias diferentes desses nomes que surgirem ao longo do texto, referir-se-ão às citações de outros autores.

reino. O vizir viaja em comitiva durante muitos dias e noites até o reino de Samarkanda. Šāhzamān ao saber da ilustre visita, reúne os altos membros da corte e recebe o vizir nas cercanias da cidade, suprindo-lhe as necessidades de provisões e feno. Imola algumas reses em sua homenagem e presenteia-o com dinheiro e joias, corcéis e camelos para cumprir com sua obrigação de anfitrião. Durante dez dias, Šāhzamān ocupa-se dos preparativos da sua viagem para o reino do irmão. Na noite que antecede a partida, deixa seu lugar ocupado por um oficial e vai ao acampamento do vizir, onde palestram até altas horas da noite. Contudo, saudoso da esposa, retorna ao palácio para revê-la. Quando chega ao quarto encontra-a dormindo junto a um servidor da cozinha real.

Ao vê-los naquele estado, o mundo se escureceu todo em seus olhos e, balançando a cabeça por alguns instantes, pensou: Isso e nem sequer viajei; estou ainda nos arredores da cidade. Como será então quando eu de fato tiver viajado até meu irmão lá na Índia? O que ocorrerá então depois disso? Pois é, não é mesmo possível confiar nas mulheres. (p. 40)

Possuído pela cólera, desabafa: “Deus do céu! Mesmo eu sendo rei, o governante da terra de Samarkanda, me acontece isso? Minha mulher me trai!” (p. 40). Incapaz de conter a fúria mata os amantes e atira-os do alto da muralha do palácio ao fundo do fosso que o cerca. Depois do ato homicida dirige-se ao acampamento do vizir para a jornada ao reino do irmão. No entanto, no coração de Šāhzamān “ardía uma chama inapagável e uma labareda inextinguível por causa do que lhe fizera a mulher: como pudera traí-lo, trocando-o por um cozinheiro, aliás um simples ajudante na cozinha?” (p. 40)

Quando a comitiva se aproxima do reino, Šāhriyār vai ao encontro do irmão para dar-lhe as boas vindas e hospeda-o em um palácio ao lado do seu. Šāhzamān passa todo o seu tempo ao lado de Šāhriyār e retorna ao palácio que ocupa somente na hora de dormir. Porém, ao ver-se a sós, remói toda a angústia que sente por causa da esposa. Com o espírito obcecado pelo que lhe sucedera, pouco se alimenta, torna-se pálido e de aspecto transtornado. Šāhriyār, preocupado com essa aparência doentia e, supondo a causa como, saudades do reino, da família e dos amigos, concede-lhe inúmeros presentes e organiza uma caçada com duração de dez dias antes dos preparativos da viagem de retorno a Samarkanda. Mas Šāhzamān lhe diz: “Irmão, opresso trago o peito, e turvo o pensamento. Deixe-me e viaje você, com a benção e a ajuda de Deus” (p. 41). Ao ouvir a recusa, Šāhriyār não o força a nada e parte com os membros da corte e soldados. Depois da partida do irmão, Šāhzamān retorna aos seus aposentos e, dominado pela tristeza, contempla da sua janela o amplo jardim que cerca as duas residências reais, quando um movimento chama sua atenção. Uma porta secreta do palácio de Šāhriyār abre-se e surge a rainha, sua cunhada, acompanhada por vinte criadas, dez brancas e dez negras, que caminham até o sopé do palácio onde se encontra Šāhzamān que as vê sem ser visto. Despem-se e, surpreso, Šāhzamān descobre dez negros disfarçados com vestimentas femininas que passam a copular com as outras dez criadas brancas, enquanto a rainha grita: “Mas ud! ó Mas ud!” (p. 42). A esse chamado, um escravo negro salta de uma árvore e possui a rainha. O grupo assim permanece até o meio do dia e retorna ao palácio pela porta secreta, enquanto Mas ud pula o muro e segue outro caminho. Depois de presenciar essa cena, o coração de Šāhzamān se liberta da angústia e da tristeza que o afligem e pensa:

Eis a nossa condição! Meu irmão é o maior rei da terra, governante de vastas extensões, e isso despenca sobre ele em seu próprio reino, sobre sua esposa e concubinas: a desgraça está dentro de sua própria casa! Comparado a isso, o que me ocorreu diminui de importância, justo eu que imaginava ser a única vítima dessa catástrofe; estou vendo, porém, que qualquer um pode ser atingido! Por Deus, a minha desgraça é mais leve que a do meu irmão! (p. 42)

Ao descobrir que o irmão também é traído, Šāhzamān torna-se um outro homem. Alimenta-se e bebe com vontade, enquanto reflete: “Depois de ter padecido sozinho em razão dessa desgraça, agora me sinto bem” (p. 43). Ao retornar da caçada, Šāhriyār “foi recebido por um Šāhzamān que se dispôs a servi-lo com um sorriso no rosto. E Šāhzamān continuou pelos dias seguintes bebendo e comendo. Suas preocupações e obsessões se dissiparam, [...] seu ânimo se fortaleceu” (p. 43). Intrigado com a transformação, Šāhriyār ordena que o irmão o informe dos motivos de tantas alterações em seu comportamento. A princípio, Šāhzamān relata o que sucedera com a esposa às vésperas de sua viagem. Šāhriyār, contudo, desconfia de alguma coisa e insiste em saber o real motivo da sua mudança. Sem alternativa, Šāhzamān relata a traição da rainha e das concubinas. Ao ouvir o que ocorre em seu palácio, o sultão “ficou terrivelmente encolerizado, a tal ponto que quase começou a pingar sangue” (p. 45), mas diz que precisa ver com os próprios olhos para acreditar. Šāhzamān sugere a Šāhriyār que arme uma nova caçada: que saiam com os soldados, montem acampamento fora da cidade e, na calada da noite, retornem secretamente ao palácio para flagrar a rainha e as concubinas com seus amantes. Conforme o plano, os irmãos saem para a caçada e, sob disfarce, retornam ao palácio ocupado por Šāhzamān. No alvorecer postam-se à janela em vigília. Algum tempo depois, a porta secreta do jardim abre-se e surge a rainha com o seu séquito. Como de costume, o

grupo caminha até o sopé do palácio e repete toda a cena presenciada anteriormente por Šāhzamān. Transtornado, Šāhriyār lamenta-se: “Ninguém está a salvo neste mundo. Isso ocorre dentro do meu palácio, do meu reino. Maldito mundo, maldita fortuna. Essa é uma terrível catástrofe” (p. 46). Inconformado com a sua desgraça propõe a Šāhzamān que abandonem seus reinos e percorram o mundo com a condição de retornar “se [...] encontrarmos alguém cuja desgraça seja pior que a nossa” (p. 46).

Viajam por algum tempo e chegam a um prado de plantas e árvores na orla do mar salgado. Lamentam-se de seus infortúnios quando ouvem um grito, um brado violento vindo do mar. Com medo, pensam que os céus se fecham sobre a terra. O mar torna-se mais agitado e da fenda de suas águas surge uma imensa coluna negra que cresce até alcançar o topo do céu. Apavorados sobem em uma árvore e observam por entre as folhagens aquele fenômeno. Descobrem que se trata de um *ifrit*¹⁴ preto, carregando um baú de vidro lacrado com cadeados. O *ifrit* caminha em direção ao prado e se instala sob a copa da árvore onde estão Šāhriyār e Šāhzamān. Abre o baú e retira de dentro uma bela jovem. Depois de contemplá-la diz-lhe: “Ó senhora de todas as mulheres livres, a quem sequestrei na noite de seu casamento, eu gostaria agora de dormir um pouco” (p. 47). O *ifrit* deita a cabeça em seu colo e adormece. A jovem ergue os olhos e descobre os irmãos. Afasta o *ifrit* de seu colo e por meio de gestos manda-os descer. Temerosos por suas vidas argumentam: “Mas isso aí que está deitado é inimigo do gênero humano. Por Deus, deixe-nos em paz” (p. 47). No entanto, ela retruca: “É absolutamente imperioso que vocês desçam. Se acaso não fizerem, eu acordarei o *ifrit* e lhe pedirei que os mate” (p. 47). Trêmulos, descem da árvore e postam-se diante da

¹⁴ Segundo consta no Alcorão, *ifrit* significa criatura sobre-humana e maligna. Em alguns manuscritos usa-se *jinni*, que é traduzido como gênio (p. 46).

jovem que se deita e ordena: “Vamos, comecem a copular e me satisfaçam, senão eu vou acordar o *ifrit* para que ele mate vocês” (p. 47). Suplicam mais uma vez: “Pelo amor de Deus minha senhora, não faça assim. Nós agora estamos com muito medo desse *ifrit*” (p. 47). Irredutível, ela responde: “É absolutamente imperioso” (p. 47). E ameaça-os: “Por Deus que ergueu os céus, se vocês não fizerem o que eu estou mandando, eu acordarei meu marido *ifrit* e mandarei que mate vocês e os afunde nesse mar” (p. 47). Sem alternativa, eles a obedecem. Quando terminam a jovem pede-lhes seus anéis e retira do meio de suas roupas um pequeno saco contendo noventa e oito anéis de cores e modelos diversos e pergunta aos irmãos:

Por acaso vocês sabem o que são esses anéis? E continuou: Todos os donos desses anéis me possuíram, e de cada um eu tomei o anel. E como vocês também me possuíram, dêem-me os seus anéis para que eu os junte a estes outros e complete cem anéis; assim, cem homens terão me descoberto bem no meio dos cornos desse *ifrit* nojento e chifrudo, que me prendeu nesse baú, me trancou com quatro cadeados e me fez morar no meio desse mar agitado e de ondas revoltas, pretendendo que eu fosse, ao mesmo tempo, uma mulher liberta e vigiada. Mas ele não sabe que o destino não pode ser evitado nem nada pode impedi-lo, nem que, quando uma mulher deseje alguma coisa, ninguém pode impedi-la. (p. 47-48)

Assombrados com essas palavras, Šāhriyār e Šāhzamān exclamam: “Deus, ó Deus, não existe poderio nem força se não em Deus altíssimo e grandioso! De fato, vossas artimanhas são terríveis” (p. 48). Entregam-lhe os anéis e põem-se em marcha. Šāhriyār diz: “Ó meu irmão Šāhzamān, veja só essa desgraça: por Deus, é muito pior do que a nossa. [...] Vamos retornar, mano, para nossos reinos e cidades. Não voltaremos a tomar em casamento mulher alguma” (p. 48). De volta ao reino, Šāhriyār manda executar a rainha e as concubinas. Decide, a cada noite, desposar uma mulher

e matá-la no dia seguinte, “a fim de manter-se a salvo de sua perversidade e perfídia” (p. 49). Depois de muitos casamentos e mortes, torna-se raro encontrar jovens mulheres para casar e o reino enluta-se com a dor das mães, dos pais e com a irritação das mulheres que rogam pragas contra o rei. Nesse cenário de terror surge a destemida Šahrāzād, filha do vizir de Šāhriyār e irmã de Dinārzād, disposta a por um fim a essa resolução do rei.

Em diferentes traduções o prólogo-moldura básico apresenta pequenas variações. Uma delas é a condição de Dinārzād que, em determinados textos, é apresentada como irmã de Šahrāzād, em outros como serva. Outra variação é o desfecho da história de Šahrāzād. Enquanto na tradução de Galland e nas edições de Bulak e Breslau, o sultão concede-lhe a graça por sua incontestável habilidade como contadora de histórias, na segunda edição de Calcutá, Šahrāzād é perdoada ao apresentar os filhos nascidos nesse período de mil e uma noites.

Segundo Emmanuel Cosquin (1909)¹⁵ citado por Daisy Wajnberg (1997, p. 82), o prólogo-moldura divide-se em três partes interligadas entre si, mas independentes umas das outras:

1) a história do marido angustiado pela traição da esposa, que recobra o ânimo, ao descobrir que alguém mais poderoso vive o mesmo drama;

2) a história do gênio ciumento que mantém a mulher prisioneira e, ainda assim, não escapa da sua traição;

3) a história da contadora de histórias que dribla a morte com a sua habilidade de narrar.

¹⁵ Cosquin, em 1909, publicou o artigo “Le prologue-cadre des Mille et Une Nuits, les légendes perses et le livre d’Esther”. Nele estabelece a inequívoca origem hindu do conto-moldura, no trabalho de rastreamento das suas variantes, demonstrado em histórias de diferentes procedências e datações.

Nesse sentido, a moldura do *Livro das mil e uma noites*, apropriadamente seria a terceira história, a primeira e a segunda inserções posteriores para esclarecer os motivos da fúria do sultão e introduzir a narradora Šahrāzād. Para Wajnberg (1997, p. 85), o prólogo-moldura tem a função aglutinadora com relação às histórias nele incorporadas, permitindo a “colagem” de diversos materiais narrativos, em que a firmeza da sua estrutura consiste na necessária flexibilidade capaz de incluir o máximo de narrativas. Por outro lado, essa estrutura definida pela trama contínua de narrativa, mostra-se adequada na assimilação das diversidades e ao procedimento de materiais heterogêneos.

Assim sendo, as histórias narradas no *Livro das mil e uma noites*, se designadas como sucessão de acontecimentos ficcionais que constituem o objeto desse discurso e, as suas diferentes relações de encadeamento, de oposição e de repetição, estariam unidas por uma narrativa primeira, nesse caso, a do prólogo-moldura estabelecendo-se como a história das histórias, aquela que suscita as narrativas noturnas de Šahrāzād. Ou de acordo com a teoria de Gérard Genette (1995, p. 228) na análise do discurso narrativo da obra de Proust, *Em busca do tempo perdido*, a narrativa do Prólogo-moldura pode ser definida como extradiegética “a instância narrativa de uma narrativa primeira” e a narrativa de Šahrāzād como diegética, ou seja, “a instância narrativa segunda”. Nesse sentido, a estrutura das histórias vinculadas por um primeiro fato narrado acontece pela forma na qual ligam-se os sucessivos narradores após a primeira história do denominado prólogo-moldura.

Assim, infere-se que o narrador extradiegético do prólogo-moldura compõe todo o cenário do qual surge Šahrāzād, a heroína e primordial narradora do *Livro das mil e uma noites*. E, de acordo com a definição de Genette (p. 227) a respeito da diferença

de nível narrativo, Šahrāzād já está na primeira história, não pelo fato de que esta a enquadra com “um preâmbulo e uma conclusão [...] mas no sentido de que o narrador da segunda já é uma personagem da primeira, e que o neto de narração que o produz é um acontecimento contado na primeira”. Isso ocorre no momento em que a voz do narrador extradiegético do Prólogo-moldura fica em silêncio para que Šahrāzād disponha da palavra e dê lugar ao fluxo de histórias que serão contadas no decorrer de mil e uma noites, narrativas com o pleno poder de revogar a sentença de morte decretada por Šāhriyār.

Ainda de acordo com a teoria de Genette (p. 228) no momento em que a voz de Šahrāzād surge, gera um segundo nível narrativo, o intradieético, em que a contadora de histórias não participa de suas próprias histórias, constituindo-se em mais uma narradora intra-heterodieética, desfiando seu fabulário em terceira pessoa, sem interferir ou esboçar comentários, análise ou incursões na mente das personagens. Contudo, na parte interna dos contos narrados por Šahrāzād, ocorre outra mudança de nível narrativo quando ela concede a voz a uma personagem e esta passa a narrar a sua história em primeira ou terceira pessoa. Nesse caso, é estabelecido um novo nível narrativo, o metadieético, que se constitui de um segundo nível narrativo e pode gerar outros níveis ao dar a palavra sucessivamente a diversos personagens. O nível metadieético aplicado a partir do momento em que Šahrāzād dá voz a suas personagens, de acordo com os tipos de relação que podem unir a narrativa metadieética à narrativa primeira na qual se insere, segundo Genette (p. 232), seria o terceiro tipo que “não comporta nenhuma relação explícita entre os dois níveis de história: é o próprio acto da narração que desempenha uma função na diegese, independentemente do conteúdo metadieético: função de distração e/ou de

obstrução”. Genette (p. 232) diz que o exemplo mais ilustre dessa relação, encontra-se, sem dúvida alguma em *As mil e uma noites*, onde Šahrāzād rejeita a morte por intermédio de suas narrativas, não importando quais sejam as histórias, desde que mantenham a atenção de Šāhriyār subjugada.

Assim, Šahrāzād retém em suas mãos o fio da trama de onde surgem e para onde retornam as histórias, inserindo-as umas as outras, e, dessa forma, estruturando o *Livro das mil e uma noites*.

Isto posto, o breve levantamento de estudos a respeito de *As mil e uma noites* nesta introdução foi relevante para fundamentar a composição dos capítulos no intuito de elucidar alguns aspectos recorrentes da influência universal dessa obra no espaço de leitores intelectuais e comuns e, principalmente, a figura de Šahrāzād, a tecelã noturna dos mil e um contos.

O presente trabalho de pesquisa estruturou-se em três capítulos. O primeiro capítulo contém uma breve explanação, sob a ótica de Edward W. Said, e focaliza o fascínio que o Oriente sempre exerceu no imaginário europeu, permitindo a construção de uma identidade do povo, da cultura e dos costumes orientais sob o ponto de vista ocidental, mistificando o modo de ver o Oriente. A forma como se vê o outro (Oriente) sempre esteve presente como reflexo da cultura ocidental nas mais remotas épocas da sua civilização. *Medéia*, a tragédia que ganhou fama pelo gênio de Eurípedes, ilustra esse olhar mistificador que, pela sua complexidade, desencadeia outra questão: a que diz respeito ao gênero e a construção da identidade feminina. Esse modo de ver o outro também atinge diretamente a condição da mulher e do mistério feminino que intriga o homem desde o princípio. Em muitas civilizações antigas, o feminino, nos ritos primordiais, se refletia nos mitos da criação. Exemplos desse mito criador podem ser

vistos nas antigas figuras que datam mais de três mil anos, conhecidas como “Vênus paleolíticas”, com suas formas opulentas valorizando os seios, as nádegas e o ventre. Porém, devido ao temor que o homem sempre sentiu em relação a esse ser misterioso, seja em sua forma humana ou divina, e com o poder absoluto de gerar uma outra vida, tentou reduzir o feminino à condição de inferioridade e submissão.

Em contrapartida à subversão da imagem do Oriente pelo Ocidente, verifica-se a influência que o *Livro das mil e uma noites* exerceu em intelectuais como Jorge Luis Borges, o mais enredado nas tramas da narrativa de Šahrāzād. “Leitor incansável da Biblioteca” (SOUZA, 1993, p. 101) Borges começou a exercer essa atividade na infância e continuou ao longo de sua existência, evocando na figura do escritor um espaço privilegiado e ocupado pela leitura que se tornou a representação do ato de escrever e viver. Para ele, a Biblioteca “confunde-se com o universo, a escrita com a leitura, proporcionando ao escritor o hábito de ‘folhear’ os mil e um livros que povoam sua noite” (SOUZA, 1993, p. 101). E, dentre esses mil e um livros, Šahrāzādes, assim como Quixotes, sua outra grande paixão, desfilam entre os contos inacabados que têm o poder de deter a morte. Além de Borges, outros escritores foram envolvidos pelas tramas de *As mil e uma noites*, como o escritor britânico Robert Louis Stevenson (1850-1894); o brasileiro Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908) e no cenário da literatura brasileira contemporânea, Milton Hatoum.

O mérito de *As mil e uma noites* de se fazer presente em culturas distintas comprova-se no Nordeste brasileiro que, pródigo em riqueza cultural, se deixou influenciar pelas suas tramas promovendo-a como tema da VII Bienal Internacional do Livro do Ceará. O encontro entre a tradição nordestina do cordel e a cultura árabe resultou em uma coletânea de folhetos cordelistas adaptados de contos conhecidos de

As mil e uma noites, como “Aladim e a lâmpada maravilhosa” e “Ali Babá e os quarenta ladrões”.

O segundo capítulo aborda o tema narrativa e morte; o mito da tessitura que extrai da viagem aos tempos imemoriais, entidades míticas associadas à arte de fiar e tecer, como as Moiras, as três severas fiandeiras do destino e Senhoras do fio da vida humana; a apaixonada Ariadne que pelo fio da sua urdidura salva o amado do cruel destino daqueles que adentravam o labirinto do Minotauro; Aracne, vaidosa pela perfeição de sua tessitura, esquece-se da sua condição humana ao desafiar Atenas Penites, a deusa que ensinou às mortais a arte de tecer e fiar; e, Penélope, a tecelã diurna, que no manto escuro da noite desfaz toda a trama urdida para recomeçá-la sempre no dia seguinte e, assim, adiar a conclusão dessa tarefa e escolher um dos pretendentes à sua mão e ao trono de Ítaca. Nesse sentido, a narrativa de Šahrāzād é associada à arte da tessitura, ou seja, de urdir, tramar e enredar. Uma trama em que os fios se entrelaçam e ao mesmo tempo permitem a percepção da tessitura inacabada a cada novo alvorecer, deixando sempre a ponta do fio do recomeço e da continuidade para a noite seguinte pleiteando, sucessivamente, mais um dia de vida.

O terceiro capítulo evidencia a presença do diálogo entre o prólogo-moldura de *As mil e uma noites* e o conto “Dunyazadíada”, em *Quimera*, de John Barth. Apropriando-se de parte da estrutura narrativa daquele livro, o escritor estadunidense provoca em seu texto, um autodesvendamento em que o autor parece espionar-se a si mesmo no processo de construção da narrativa, revelando ainda, nesse texto auto-reflexivo, uma forma diferente de escrever romances como se fosse uma tentativa de denunciar o presente por meio de uma retomada do passado. É também perceptível em “Dunyazadíada”, obra singular e criativa, perpassada pela interação e conflito entre o

antigo e o novo, entre o estabelecido e o inovador, que o texto desenvolvido por Barth, alerta para o seu próprio processo de construção. No entanto, essa forma de escritura que parece nova, a qual denominou-se metaficção, de acordo com Linda Hutcheon, “não é um fenômeno literário novo, nem esteticamente melhor do que os outros” (SCRIPTA, 2006, p. 334), ou seja, o que a diferencia e a torna inovadora é o seu “grau de autoconsciência sobre realidades literárias”. Na trama construída em “Dunyazadíada”, a protagonista Šahrāzād transforma-se em secundária, perdendo, assim, o seu lugar secular de narradora sagaz e criativa para a irmã Dinārzād. O gênio (Barth) além da paixão que nutre por Šahrāzād, conhece todas histórias narradas por ela, e, juntamente com as irmãs, empreende uma viagem rumo à salvação das mulheres do reino.

E assim, percebe-se que as tessituras urdidas pelas vozes femininas ecoantes do universo ficcional permitem o delineamento de uma visão do papel da mulher na sociedade. Papéis como de guerreira e articuladora capaz de assegurar no reverso de sua condição (aparentemente) submissa o refazer-se nas tramas que desenrolam o fio da escrita ao relatar a história de cada uma.

1 A INFLUÊNCIA DE *AS MIL E UMA NOITES* NO IMAGINÁRIO OCIDENTAL

O Oriente, na visão ocidental, alterna-se entre o mistério que depreende das fascinantes aventuras do *Livro das mil e uma noites* e a imagem totalitária e essencialista criada por estudiosos, arabistas e orientalistas, designando fronteiras hierárquicas para construir a identidade cultural europeia sobre e contra a oriental.

Os contos de *As mil e uma noites* contribuíram para o imaginário ocidental na criação de uma terra de delícias, onde a libido, o misticismo e as supostas e imensuráveis riquezas, tornaram-se facilitadores da permanência da incompreensão do pensamento europeu em relação ao complexo e inexplorado mundo oriental.

1.1 ORIENTE: IMAGEM E SUBVERSÃO

Edward W. Said (2007, p. 27), em seu estudo a respeito do Orientalismo, afirma que, desde a Antiguidade o Oriente foi uma espécie de invenção europeia, local associado a episódios romanescos, a seres exóticos, a paisagens atrativas e experiências incomuns. Em sua concepção, o orientalismo constitui uma forma de abordagem da cultura oriental fundamentada no lugar especial do Oriente mistificado na experiência ocidental europeia. Desse modo, o Oriente além de contíguo à Europa, local de ricas colônias europeias, era a “fonte de suas civilizações e línguas, seu rival cultural e uma de suas imagens mais profundas e mais recorrentes do Outro” (2007, p. 27-28). Para Said, o Oriente auxiliou a definir a Europa – ou o Ocidente – por meio de sua representação, ideia, personalidade, contraste de experiências.

Said, afirma ainda que o imaginário acerca das coisas orientais tinha por base a consciência ocidental de soberania em sua centralidade inquestionável, de onde se originava a ideia de um mundo oriental. Conforme as ideias generalizadas a respeito de quem ou do que era um oriental, o pensamento ocidental imbricava-se por desejos, repressões, investimentos e projeções. Os estudos acerca do Oriente, ainda que regidos pelo *status* academicista, pouco ou nada contribuíram para eliminar os preconceitos do homem ocidental em relação ao árabe. Acabaram por perpetrar a imagem de um árabe indolente, sensual, ignorante, violento e corrupto. Said demonstra em seu estudo que a imagem criada pelo Ocidente a respeito do Oriente tinha muito pouco ou quase nada de concreto das suas culturas e povos. Na verdade, tratava-se de uma imagem construída pela arbitrariedade, para diferenciar e justificar o poderio colonial europeu no Oriente.

Uma das abordagens da tese de Said situa-se na análise da superfície e exterioridade do texto dos estudiosos orientalistas, com base na descrição formulada pelo orientalismo sobre o Oriente. O autor aponta essa imagem como produto de uma representação que remonta à obra de Ésquilo. Para Said (2007, p. 51), *Os persas* representavam “uma encenação altamente superficial de algo que um não-oriental transformou num símbolo de todo Oriente”.

A imagem do outro, construída pela arbitrariedade, segundo o ponto de vista de Said, conduz ao tempo primevo da mitologia grega, mundo fascinante e reflexo da multifacetada natureza humana, em busca de Medéia e seu trágico encontro com o Ocidente na figura de Jasão. Na tragédia de Medéia, é nítida a configuração da imagem do outro, principalmente quando se repensa o sentimento feminino, a condição da mulher privada de direitos na sociedade grega do período clássico e, ao mesmo tempo

o quanto algumas dessas heroínas conseguiram intervir no poder masculino ao qual eram submetidas para subverter ordens e padrões. Medéia redesenha-se como o outro, a alteridade dos costumes e cultura da sociedade grega. Uma estranha em suas vidas, em suas castas, diferente das submissas mulheres gregas oprimidas e limitadas naquele mundo totalmente masculino.

1.1.1 Medéia: o trágico encontro entre Oriente e Ocidente

Medéia era filha da Oceânida Idiia e de Eetes filho do Sol e rei da Cólquida¹⁶.

Conforme a hesiódica:

Do Sol incansável a ínclita Oceanina
Perseida gerou Circe¹⁷ e o rei Eetes.
Eetes, filho do Sol ilumina-mortais,
desposou a virgem do Oceano rio circular
Sábua de belas faces, por desígnios dos Deuses. (HESÍODO, 2003, p. 159-161)

O reino da Cólquida era para a civilização da Hélade, em sua percepção mítica e arcaica, o oriente envolto pelas brumas do mistério, terra distante habitada por seres cruéis, hábeis feiticeiros iniciados na oculta arte da magia e prática do sobrenatural. E, assim, o mito cria a tensão necessária à lenda, a imagem do outro¹⁸, sua alteridade¹⁹. Na construção do outro, para os habitantes da Hélade, o rei Eetes era cruel e desumano. A mitologia relata que Pélias, tio de Jasão, usurpou-lhe trono e, a fim de

¹⁶ Região da Ásia Menor, situada ao norte da atual Armênia.

¹⁷ A arquetípica Circe era associada à capacidade de criar filtros e venenos poderosos para transformar seres humanos em animais

¹⁸ Na abordagem antropológica, o *outro* se refere a uma construção identitária, processo pelo qual um grupo constitui um outro grupo de valores, representações, sentidos.

¹⁹ Houaiss define alteridade como natureza ou condição do que é outro, do que é distinto. Filosofia: situação, estado ou qualidade que se constitui por meio de relações de contraste, distinção, diferença.

mantê-lo distante do reino usou a famosa crueldade de Eetes e o convenceu a empreender viagem a Cólquida para vingar Frixo, torturado e morto por esse rei bárbaro que se apossou do velocino de ouro, pele de um carneiro alado com lã de ouro. O velocino transportara pelos ares Frixo e a irmã Hele durante sua fuga de Tebas até a Ásia Menor. Argos, filho de Frixo, constrói a nau que recebe o seu próprio nome, enquanto um arauto convoca os príncipes e heróis da Hélade para a expedição a Cólquida, onde Jasão conhece Medéia, filha do rei Eetes.

“Medéia, de belos tornozelos, subjugada em amor graças à áurea Afrodite” (HESÍODO, 2003, P. 161), após a promessa de Jasão em desposá-la e ser-lhe fiel, dentro do templo e diante do altar de Hécate (deusa das bruxarias, sortilégios e propiciadora de poderes mágicos), possibilita-lhe todos os meios necessários à empreitada heroica. Graças ao seu conhecimento, planejamento e ao bálsamo mágico que fornece a Jasão para untar o corpo e as armas, tornando-o invulnerável ao ferro e ao fogo, ele consegue vencer as provas sobre-humanas impostas pelo rei Eetes como condição à posse do velocino de ouro. Medéia instrui Jasão quanto aos perigos e como eliminá-los e com sua magia adormece o guardião do manto do misterioso carneiro nos bosques de Ares. Ela o acompanha na fuga até a nau Argos e, para impedir a tenaz perseguição do pai, toma o irmão como refém, mata-o e espalha seus membros em diversos locais, retardando a empresa paterna.

Hesíodo (2003, p. 163), no canto 995, assim descreve a história de Medéia e Jasão:

Virgem do rei Eetes sustentado por Zeus,

o Esonida²⁰ por desígnios dos Deuses perenes
 levou-a de Eetes após cumprir gemidosas provas,
 as muitas impostas pelo grande rei soberbo
 o insolente Pélias estulto e de obras brutais.
 Cumpriu-as, e chegou a lolcos após muito penar
 o Esonida, levando em seu navio veloz
 a virgem de olhos vivos, e desposo-a florescente.
 Ela, submetida a Jasão pastor de homens,
 pariu Medeio, criou-o nas montanhas Quíron²¹
 Filirida, e cumpriu-se o intuito do Grande Zeus.

Em tradição transmitida tardiamente por Diodoro Sículo citado por BRANDÃO (1992, p. 83), Medéia é descrita como uma princesa civilizada, humanitária, disposta a opor-se às arbitrariedades de um pai bárbaro, habituado a sacrificar todos os estrangeiros que chegavam à Cólquida. Frustrado com a rebeldia da filha encerra-a em uma prisão da qual ela foge para unir-se aos argonautas. Supostamente, essa versão poderia ser encarada como uma desmistificação dessa personagem, insentando-a do arquétipo do povo oriental do qual provinha, ou mesmo um tributo à sua engenhosidade. Essa descrição também poderia ser uma forma de conceber uma identidade ao outro devido à união de Medéia ao herói ocidental, distanciando-a de seu grupo, tornando-a diferente, de acordo com o padrão vigente da civilização grega daquela época, ou seja, uma mulher frágil, submissa, dependente e subjugada pelo poder masculino. Porém, Medéia contrapõe-se a esse estereótipo. É poderosa, ousada e muito inteligente. Sem o planejamento e a estratégia concebidos por sua prodigiosa

²⁰ Referência a Jasão.

²¹ BRANDÃO, 1992, p. 355-356: Centauro, metade homem, metade cavalo, filho da oceânida Filira e de Crono, pertencente à mesma família divina de Zeus. Era imortal, vivia em uma gruta do Monte Pélion acompanhado pela mãe que o ajudava a educar os grandes heróis, como Asclépio, Peleu, Aquiles, Jasão e outros mais. Era sábio, prudente e pacífico. Ensinava a seus discípulos conhecimentos acerca de música, arte da guerra e da caça, ética e medicina.

mente para a posse do velocino, Jasão jamais o teria conquistado pela força de suas armas. Não é por acaso que o nome Medéia provém do verbo *medesthai* que quer dizer “arquitetar um projeto, ter em mente uma ideia, planejar” (BRANDÃO, 1992, p. 83). O sinônimo apresenta-se como “hábil em planejar” o mal e a desgraça alheia.

Pélias certo do fracasso de Jasão surpreende-se ao vê-lo retornar a lolco com o velocino de ouro. Porém, nega-se a devolver-lhe o trono alegando que com a morte do pai de Jasão, seu direito extinguiu-se e o sucessor por direito é o seu filho Acasto. Mais uma vez, atribui-se a Medéia o desfecho, o “planejar do mal, da desgraça alheia”. Para vingar o marido ou inspirada por Hera que odiava o usurpador, ela induz as filhas de Pélias a matá-lo e fervê-lo em um caldeirão durante três dias, com a promessa de fornecer-lhes um filtro mágico por meio do qual o pai tornaria à vida, rejuvenescido. Pélias não recobra a vida, o casal é expulso de lolco e passa a viver exilado em Corinto. Após dez anos de convivência, Jasão repudia Medéia para casar-se com a filha do rei Creonte, a princesa Glauce ou Creúsa.

Segundo alguns estudiosos, esse é o ponto de tensão da tragédia. E é nesse ponto em que se percebe também o momento em que a construção do outro se cristaliza, ao tomar como pressuposto a articulação do europeu em supor o Oriente como visão idílica e como espaço vulnerável a valores repreensíveis no Ocidente. Medéia provinha de uma terra oriental segundo o pensamento do povo da Hélade, com costumes e cultura diferentes, habitada por um povo cruel praticante de sacrifício humano, do ocultismo e sobrenatural. Considerando o modo como o Ocidente habituou-se a ver o Oriente, construindo valores, representações e sentidos para uma relação de contrastes e diferenças, certamente, a Jasão essas seriam razões pertinentes para repudiar Medéia e casar-se com alguém que lhe era igual, pertencente à sua cultura e

com os mesmos costumes. Sobretudo, um meio fácil de ascender ao poder, pelo qual se dispôs a enfrentar grandes desafios, vencidos somente pela intervenção de Medéia.

Enquanto experimentada como múltipla força, a tensão se estrutura na mitificação das relações entre os entes, subjugando-os pela percepção do poder acerca do ser e do não-ser. Poder esse que constrói e configura o mundo de acordo com o que nele existe e as vantagens que em cada caso poderá convergir em conveniência ao homem. Assim, na questão do ser e o não-ser, Medéia representa não somente aquela que planeja o mal, que promove a desgraça, mas toda uma forma pré-concebida do outro. Medéia é estilizada como uma mulher bárbara, por isso, inclinada a sentimentos primitivos e perversos, incapaz de conter o ódio sobre-humano no qual se converte o amor que sente pelo marido diante do seu perjúrio. Nessa construção do outro, a humilhação de Medéia pelo repúdio e perjúrio de Jasão, desencadeia o infanticídio, a premeditação e o assassinato da rival. Em uma análise hipotética e representativa da ira de Medéia, repassada em sua história de renúncia a tudo por amor a Jasão – como a perda do pudor quando não casou conforme os ritos consagrados, isto é, de acordo com o direito de a autoridade paterna conceder a filha em casamento; a traição ao seu país; o desacato à autoridade paterna e o assassinato do irmão – foi gerada a partir da representação de um mundo no qual o amor e a fidelidade seriam contratos irrevogáveis, de natureza imperecível. Porém, Jasão não compartilha esses mesmos valores. Para ele, importa o novo himeneu por meio do qual virá a ascensão social e o poder que sempre perseguiu.

Medeia, aviltada em sua condição de esposa, despojada de seu antigo prestígio e, por fim, desconsiderada aos olhos de Jasão, mediante a uma situação crítica de um mundo hostil adverso as suas expectativas e valores matrimoniais e,

instigada pela fúria de um amor preterido, decide vingar-se contra todos aqueles que a ofenderam e humilharam.

Sua rebelião evidencia, no olhar do outro, o embricamento e entrelaçamento das suposições de sua origem bárbara e sentimentos primitivos, no processo de sua construção identitária. As palavras de Jasão não deixam quaisquer dúvidas quanto aos valores atribuídos ao outro:

Eu, agora, recupero a razão, tinha-a perdido, quando te arrastei para longe de tua terra bárbara, para fazer-te entrar em uma casa grega, ó detestável flagelo, tu havias traído teu pai e teu país natal. Foste o gênio fatal que os deuses desencadearam contra mim. Antes de entrar no navio Argo, de bela proa, havias assassinado teu irmão ao pé dos altares, foi por aí que começaste. Tornada minha mulher, me havias dado filhos e eis que, por ódio a um outro leito, a um outro himeneu, os fazes perecer. Não, de todas as mulheres gregas, nenhuma existe que tivesse ousado semelhante atrocidade, e foste tu que a elas preferi como esposa, para a minha desgraça e para a minha ruína, porque não és mulher, és uma leoa feroz, um monstro mais selvagem que a tirrênia Cila!²² Mas eu poderia acabrunhar-te com ultrajes sem comover-te, impudente como és. Morre, pois, coberta de vergonha e maculada com o sangue de teus filhos! Quanto a mim só me resta chorar minha sorte, ai de mim! Não gozei de meu novo himeneu, e estes seres queridos que gerei, que alimentei, não os verei mais vivos, não lhes falarei mais, perco-os para sempre! (EURÍPEDES, 2007, p. 57-58)

Aparentemente, Jasão, o herói ocidental, apresenta-se imaculado perante as trágicas ações perpetradas pela esposa. Pertence a um outro grupo de valores que nada tem de semelhança com o grupo de Medéia.

Em um outro prisma, a tragédia de Medéia pode ser vista também como o resquício memorial de uma sociedade que se dissolveu no tempo. Um tempo em que a deusa-mãe significava a totalidade da natureza em seus diversos desdobramentos;

²² Ninfa marinha transformada em um terrível monstro. Ameaçava os navegantes no mar Tirreno, destruindo suas embarcações.

quando os humanos organizaram sua percepção dos eventos naturais em um mundo onde a deusa era a um só tempo útero e força do universo, representação das fases da lua (cheia, nova, crescente, minguante); das estações (primavera, verão, outono, inverno) e, principalmente, das etapas da vida (nascimento, crescimento, procriação, morte). Um tempo em que povos agro-pastoris associavam o poder da terra com o da mulher, e a sociedade era matrilinear. Um tempo, antes que sucessivas levas de tribos guerreiras que cultuavam o deus-trovão, “polígamas, patriarcais, orgulhosas de sua descendência, habitantes de tendas, imundos e rudes” (CAMPBELL, 1999, p. 145), destruíssem a cultura nativa centrada na deusa. Tempo este das sociedades matricentradas em que o respeito e a lealdade eram valores irrevogáveis. Nesse sentido, é provável que a ira incontida de Medéia tenha como causa o desrespeito e o perjuro de Jasão a essas regras ao prometer-lhe fidelidade diante de uma deusa tão antiga como Hécate. O não cumprimento de promessas feitas pelos homens das tribos guerreiras e seus descendentes parece que teve um papel fundamental no estabelecimento do domínio masculino sobre as sociedades matrilineares.

Tomando por base a cultura de uma sociedade matrilinear, a ira de Medéia pelo desrespeito de Jasão à sua condição de esposa fiel é uma raiva que revela sentimento de impotência perante a traição a um legado de valores e crenças que sustentavam um mundo matricentrado, partilhado entre iguais e usurpado pelo domínio patriarcal.

Reputar a Medéia toda a culpa pela tragédia familiar, retira, possivelmente, a importância do poder e da força dessa personagem feminina. E isso ocorre devido ao temor que o homem sentiu, desde os primórdios, em relação ao poder de vida e morte, inerente à natureza da mulher.

Nascida de uma estirpe de deuses, Medéia tem poderes considerados sobrenaturais, é forte e corajosa: ao fugir da fúria do pai, não se furta em sacrificar o irmão; a fim de vingar Jasão, não poupa esforços para induzir as filhas de Pélias ao parricídio; tampouco falta-lhe coragem para assassinar aos filhos e a rival, vingando-se da traição e do perjuro do marido. Assim, a tragédia de Medéia ilustra não somente o modo de ver e de construir o outro. Não se presta tão somente a exemplificar o olhar e a construção do Ocidente em relação ao Oriente, mas em mostrar a expressão da vida humana em toda a sua dimensão em termos de humanidade, sobrepondo-se à origem, cultura, costumes, valores, representações e sentidos.

1.2 O IDÍLIO E O FASCÍNIO DE *AS MIL E UMA NOITES*

Independente dos aspectos infantilizados, das histórias não encontradas nos manuscritos originais ou do apelo erótico creditado e trazido a lume por algumas traduções de *As mil e uma noites*, incontestável é a lista de escritores, críticos e intelectuais emblematicamente atraídos pelas narrativas de Šahrāzād, tais como Odisseu, pelo alegórico canto e encanto das sereias, criaturas imemoriais e femininas.

Que poderoso atrativo encontra-se nas páginas de *As mil e uma noites* tornando-as tão interessantes ao mundo literário, inspirando e enredando autores consagrados e ao mesmo tempo propiciando inenarrável prazer a simples leitores? Seria o fascínio humano pelo suposto exotismo dos lugares distantes velados pelo mistério com o qual o imaginário ocidental configurou o Oriente? Como qualquer pensamento, modismo ou não, transmutado no decorrer da evolução da história humana, torna-se difícil conceber um paradigma elucidativo a tais questões.

Ao considerar as críticas às elaborações, reelaborações e apropriações levadas a termos por copista e tradutores, uma outra questão parece transcender a visão idílica de *As mil e uma noites*: além da incontestável atração de seus contos, sublima-se a figura arquetípica de Šahrāzād. O idílio e a fascinação, que parecem motivar as tessituras multifacetadas das malhas textuais das narrativas vislumbradas no universo ficcional de *As mil e uma noites*, permitem a releitura a esse arquétipo.

Assim, ao longo do tempo, o encanto pelas histórias desse fabulário oriental, associado ao discurso sedutor de Šahrāzād enredaram em suas tramas, ilustres nomes da literatura e da história universal. No rastro dos tempos imemoriais, Jorge Luis Borges (1983) em sua mini conferência, *Sete noites*, cita Alexandre, rei da Macedônia, como o primeiro ocidental a ter contato com essas narrativas marcadas por elementos sobrenaturais e mágicos. Conquistador do mundo conhecido em sua época, tornou-se célebre nos países do Islã como Alexandre Bicorne, em alusão aos dois chifres que possuía simbolizando o Ocidente e o Oriente. Durante a conquista da Pérsia, conheceu esse fabulário reelaborado com o colorido do mundo árabe e que fariam parte da compilação dos contos que deram origem ao *Livro das mil e uma noites*. Além do inseparável exemplar da *Ilíada* mantido sob o seu travesseiro, Alexandre passou a cultivar o hábito daquela terra oriental: o de ouvir os contadores noturnos de histórias. Esses homens anônimos da noite eram populares no ofício de narrar contos. Para driblar sua constante insônia e distrair-se durante a longa vigília noturna, Alexandre reunia-os e ouvia-lhes os relatos maravilhosos e fantásticos. Essa tradição dos contadores noturnos persistiu ao longo dos séculos migrando entre os países orientais. Segundo Borges (1983, p. 79), um dos tradutores de *As mil e uma noites*, o orientalista britânico Edward Lane relata em seu livro *An Account of the Manners and Customs of*

the Modern Egyptians (Modos e costumes dos egípcios modernos) que por volta de 1850, nos saraus do Cairo, era comum a presença desses homens narradores.

No percurso migratório dos contos de *As mil e uma noites*, Borges (1983, p. 79) afirma que tanto o Capitão Burton como o espanhol Cassinos-Assênias, em suas traduções, relatam a existência de uma série de contos da coletânea cujo núcleo central originara-se de uma série proveniente da Índia. É provável que eles se referissem à *Kalila e Dimna*. De acordo com Christiane Damien Codenoto (2007, p. 01), essa coletânea se constitui em um dos mais antigos fabulários orientais. Tardiamente, foi descoberto o seu texto original em sânscrito. Estudos comparativos e pesquisas realizadas por estudiosos orientalistas revelaram que *Kalila e Dimna* é uma reunião de narrativas pertencentes originalmente ao *Pancatranta*²³ e à epopeia indiana *Mahabharata* datada por volta do séc. VII a. C. Contudo, ignora-se a data de sua tradução para o persa. A versão árabe feita por Ibn al-Muqaffa tornou-se a mais importante em consideração à sua riqueza textual, portanto, a maior difusora da obra.

Na migração da série indiana para a Pérsia, essa foi enriquecida pelo colorido da cultura árabe. Da Pérsia, migrou para o Egito, país responsável pela primeira compilação dos mil contos.

Com a tradução de Galland, a migração de *As mil e uma noites* extrapolou as fronteiras dos países orientais, revelando ao imaginário europeu o exotismo dessas distantes regiões, além de prestar-se como fonte de referência e influência a grandes autores no espaço literário ocidental.

²³ Apólogos utilizados nas pregações dos monges budistas, por volta do século V a.C.

1.2.1 *As mil e uma noites* na literatura ocidental europeia

Dentre tantos autores e leitores influenciados pelo encanto das narrativas de *As mil e uma noites*, destaca-se o novelista, poeta e escritor de roteiros de viagens, Robert Louis Stevenson. Nascido em Edimburgo, em 1850, viajou pela Europa, Estados Unidos e, finalmente, fixou residência na ilha polinésia de Vailima em Samoa. Descrito como amigo e protetor dos nativos, era conhecido pelos samoanos como *Tusitala* – contador de histórias. Faleceu nessa ilha em 1894. Tornou-se conhecido como o autor de dois clássicos: *A ilha do tesouro* (1883), uma das histórias mais famosas da língua inglesa e da novelística de aventuras; *O médico e o monstro* (1886), tematizando um caso de dupla personalidade ao mostrar a transformação da criatura de boa a má e vice-versa, por meio de processo mítico-transcendental. Para este trabalho, o interesse em Stevenson concentra-se em *As novas mil e uma noites*, publicado em 1882, no qual o autor retoma e reelabora a história do califa Hārūn Arrasid e seu vizir Jafar que percorrem disfarçados as ruas de Bagdá, para saber o que o povo pensa do seu governo e envolvem-se em insólitas aventuras. No *Livro das mil e uma noites*, o califa Hārūn Arrasid e Jafar aparecem nos contos “O carregador e as três jovens de Bagdá” (p. 110-205) e “As três maçãs” (p. 205-212). Em sua releitura, Stevenson compõe o príncipe Florizel da Boêmia e o seu ajudante, o Coronel Geraldine. Essas duas personagens, utilizando inúmeros disfarces, esquadriham as ruas de Londres e também envolvem-se em pitorescas e sombrias aventuras. Contudo, a Londres descrita por Stevenson em momento algum lembra a capital britânica. É uma Londres metamorfoseada em Bagdá. Não a cidade de Bagdá real, verdadeira, mas a Bagdá de ruelas estreitas coloridas e perigosas; palácios, tendas e casebres; tesouros, riquezas e

misérias; mercados, mercadores e aventureiros provenientes dos sonhos e da fantástica imaginação que dão vida aos contos de *As mil e uma noites*.

1.2.2 *As mil e uma noites* no Brasil

Em sua peregrinação sem fronteiras, a coletânea de contos de *As mil e uma noites* aportou no cenário da literatura brasileira. Um dos seus leitores mais ilustres foi Machado de Assis. Em 1882, escreveu o prefácio de uma edição de *Contos seletos das mil e uma noites*, traduzidos da versão alemã de Franz Hoffmann por Carlos Jansen. Como o demonstra Machado de Assis em trecho do seu prefácio, essa edição era dirigida aos adolescentes e jovens, porém essa destinação dos contos árabes a um público específico não impediu que esse ícone da literatura brasileira expresse o deleite e a magia dessas narrativas:

Para os nossos jovens patrícios creio que é isto novidade completa. Outrora conhecia-se, entre nós, esse maravilhoso livro, tão peculiar e variado, tão cintilante de pedrarias, de olhos belos, tão opulentos sequins, tão povoado de vizires e sultanas, de idéias morais e lições graciosas. Era popular, e, conquanto não se lesse então muito, liam-se e reliam-se as *Mil e uma noites*. A outra geração tinha, é verdade, a boa fé precisa, uma certa ingenuidade, não para crer tudo, porque a mesma princesa narradora avisava a gente das suas invenções, mas para achar nestas um recreio, um gozo, um embevecimento, que ia de par com as lágrimas, que então arrancavam algumas obras romanescas, hoje insípidas. E nisto se mostra o valor das *Mil e uma noites*: porque os anos passaram, o gosto mudou, poderá voltar e perder-se outra vez, como é próprio das correntes públicas, mas o mérito do livro é o mesmo. Essa galeria de contos, que Macaulay citava algumas vezes, com prazer, é ainda interessante e bela, ao passo que

outras histórias do Ocidente, que encantavam a geração passada, com ela desapareceram.²⁴

O escritor Milton Hatoum, ganhador de três prêmios Jabuti na categoria de melhor romance (*Relato de um certo oriente* (1989), *Dois irmãos* (2000) e *Cinzas do Norte* (2005), esse último recebeu o Prêmio Portugal Telecom de Literatura) é outra personalidade enredada nas tramas narrativas de *As mil e uma noites*. Seja por sua origem ancestral libanesa enraizada no mundo árabe ou pelo encanto das narrativas, não omite sua admiração por essa obra ao ressaltar que “ouvir dos mais velhos um conto das *Mil e uma noites* ou uma passagem da vida do califa Harum ar-Rashid era tão fascinante quanto ouvir de uma professora francesa um poema de Baudelaire²⁵”. Na entrevista concedida a Aida Ramezá Hanania, em 05 de novembro de 1993, transcrita e editada para o sítio da Revista Mandruvá, ao falar do livro *Relato de um certo oriente*, Hatoum alude à influência de *As mil e uma noites* na concepção do romance:

Ainda quanto a aspectos estruturais, devo dizer que pensei muito na estrutura das *Mil e uma noites*; pensei numa narradora, numa personagem feminina que contasse essa história... E isso, por várias razões – por razões de ordem meta-linguística, a referência a Sheharzade; e também pelo fato de a mulher na família árabe ser submissa (*aparentemente...*), mas, ao mesmo tempo, ser a detentora do segredo, de certos segredos da família...

Stefania Chiarelli (2007, p. 44), em *Vidas em trânsito: as ficções de Samuel Rawet e Milton Hatoum*, demonstra também essa influência de *As mil e uma noites* no primeiro romance de Hatoum, *Relato de um certo oriente*. Segundo a autora, a

²⁴ Trecho extraído do Prefácio a *Contos Seletos das Mil e Uma Noites*. Rio de Janeiro: Leammert & C., s/d. Reproduzido na Revista Brasileira, nº 12. Jun. 1939. [Escrito em out. 1882].

²⁵ Retirado do texto de participação do autor em seminário de escritores brasileiros e alemães, realizado pelo Instituto Goethe de São Paulo, em 04/11/1993.

personagem-narradora de *Relato*, “dispõe de grande dose de volúpia da palavra”, surgindo dessa forma, uma primeira referência a Šahrāzād, mestra da arte sedutora da linguagem. No capítulo “Narrar o Oriente no Brasil” (2007, p. 61), Chiarelli afirma que em *Relato* o referencial de Hatoum a respeito de *As mil e uma noites* ultrapassa o contexto dos imigrantes árabes, quando se evidenciam de forma significativa dois ícones da cultura oriental: o *Corão* e *As mil e uma noites*.

Por ocasião da Feira do Livro de Frankfurt, em entrevista intitulada “O arquiteto da memória”, concedida a Deutsche Welle, em outubro de 2004, Hatoum em uma de suas respostas se diz influenciado por Machado de Assis e William Faulkner, contudo reafirma a importância de *As mil e uma noites* em sua produção literária e o quanto essa obra foi prestigiada por grandes nomes da literatura universal:

Dos árabes, *As mil e uma noites*. A estrutura do *Relato* lembra um pouco a das histórias que puxam histórias de *As Mil e Uma Noites*, que, enfim, é um livro lido e apreciado por todos os grandes escritores do Ocidente. De Edgar Allan Poe a Proust, de Stendhal a Balzac, chegando até ao próprio Faulkner. Todos os escritores leram *As mil e uma noites* depois da tradução do Antoine Galland para o francês no século 18.

Em *Relato de um certo oriente* (HATOUM, 2008), a passagem selecionada para evidenciar a influência do fabulário oriental, refere-se às narrativas de *As mil e uma noites* como argumento para atrair e aproximar duas personalidades tão distintas entre si, seja pela origem ou cultura. Uma é a personagem do alemão Dörner, que ganhava a vida como fotógrafo. A outra é personificada pelo imigrante, marido de Emilie, conhecido como um homem sisudo, austero, solitário, “fiel a uma vida reclusa” (HATOUM, 2008, p. 62). No convívio com esse homem que preferia o silêncio e a companhia do Livro (*Corão*), Dörner percebe que os episódios ocorridos na família e na

vida da cidade e que eram confidenciados pelo imigrante, permitia-lhe vislumbrar a “coincidência entre certas passagens da vida de outras pessoas, que mescladas a textos orientais ele incorporava à sua própria vida” (HATOUM, 2008, p. 71). A partir das conversas entre as personagens que utilizam esses momentos para ler os contos de *As mil e uma noites* percebe-se o quanto a obra influenciou na amizade de Dorner com o imigrante, servindo para aproximá-los apesar das diferenças culturais ou religiosas que poderiam distanciá-los:

O convívio com teu pai me instigou a ler *As mil e uma noites*, na tradução de Henning. A leitura cuidadosa e morosa desse livro tornou nossa amizade mais íntima; por muito tempo acreditei no que ele me contava, mas aos poucos constatei que havia uma certa alusão àquele livro, e que os episódios de sua vida eram transcrições adulteradas de algumas noites, como se a voz da narradora ecoasse na fala do meu amigo. No início da nossa amizade ele se mostrara circunspecto e reservado, mas ao concluir a leitura da milésima noite ele se tornara um exímio falador. (HATOUM, 2008, p. 71)

Neste ponto, constata-se como é atual o comentário de Machado de Assis quanto à sobrevivência de *As mil e uma noites* ao tempo e às mudanças nos gostos dos leitores, enquanto outras narrativas que encantaram as gerações passadas, com elas desapareceram. A Bienal do Livro do Ceará, edição de 2006, tematizando *As mil e uma noites* é mais um exemplo pertinente da sua influência no Ocidente há mais de três séculos a partir da primeira versão publicada por Galland.

1.2.3 *As mil e uma noites* em cordel

Em 2006, a VII Bienal Internacional do Livro do Ceará, intitulada “Era uma vez... Mil e uma histórias”, abordou como tema central o universo clássico narrativo de *As mil*

e uma noites. O Centro de Convenções do Ceará recebeu uma decoração temática com espaços reproduzindo a arquitetura árabe: o ‘Palácio de Sherezade’ (auditório principal), a ‘Tenda do Sultão’ e a ‘Tenda do Califa’ (mini-auditórios), a ‘Tenda do Escriba’ e o ‘Salão dos Manuscritos’²⁶.

Assim, alguns dos contos mais conhecidos de *As mil e uma noites* transformaram-se em temas da literatura de Cordel. O poeta popular, Klévisson Viana²⁷, desafiou cinco autores cordelistas a escolher um conto da coletânea de *As mil e uma noites* e adaptá-lo ao estilo da literatura de cordel, unindo essa tradição nordestina à cultura árabe. O desafio impunha somente uma condição: dentre os contos selecionado por cada cordelista, deveriam constar “Ali Babá e o quarenta ladrões” e “Aladim e a lâmpada maravilhosa”. Além dos contos acima citados, outros como: “O ladrão de Bagdá”, “O cachorro encantado e a sorte da megera”, “O príncipe da Pérsia e o cavalo encantado”, “O crime das três maçãs”, e “O mercador e o gênio”, também foram selecionados para compor a coletânea cordelista.

Reelaborada a partir do imaginário poético e da forma como o poeta cordelista vê o mundo, esse tipo de escritura sempre teve conexão com os romances tradicionais e, principalmente com fatos circunstanciais da realidade local, nacional e até mundial, desdobrando-se em temas diversificados. Orígenes Lessa, citado por Ivan Cavalcanti Proença (1977, p. 40) ao falar da função catártica dos folhetos de cordel, também demonstra a sua aproximação com as obras mais conhecidas da literatura mundial:

É curioso, estes autores quase analfabetos são disseminadores de cultura. Levam ao povo traduzidas na sua linguagem pitoresca e humilde, as obras mais famosas de

²⁶ Sítio oficial da Bienal Internacional do Livro do Ceará – 7ª Edição. <www.rpsfeiras.com.br/Feiras/ceara2006>.

²⁷ Informações pesquisadas no Jornal *Diário do Nordeste*, Caderno 3, 26 ago. 2006.

camadas literárias mais elevadas. Ao povo das feiras chegam “Amor de Perdição”, “O Guarani”, “Iracema, a Virgem dos Lábios de Mel”, “O Corcunda de Notre Dame” e até “Romeu e Julieta”, transpostos em redondilhas maior, cadência a que se habituaram seus pobres leitores de alpargatas ou pé no chão.

Outras obras da literatura mundial como *Dom Quixote*, *Os miseráveis* e *O conde de Monte Cristo* também foram apropriadas e adaptadas à linguagem e à poética popular do cordel. Com *As mil e uma noites* tematizando a VII Bienal do Livro do Ceará não poderia ser diferente. Assim, nasceu a coletânea de *As mil e uma noites em cordel*, da qual selecionou-se, para demonstrar neste trabalho, trechos de dois contos reescritos para o cordel, ou como citado acima por Orígenes Lessa, “traduzidos na linguagem pitoresca e humilde”: “O mercador e o gênio” por Damásio Paulo da Silva (2006, p. 1-32) que no *Livro das mil e uma noites* (p. 56) é a história contada por Šahrāzād na primeira noite em que passa com o sultão; e “O crime das três maçãs” por Arievaldo Viana (2006, p. 1-24) que corresponde à história de “As três maçãs” (p. 205) narrada na 69ª noite.

“O mercador e o gênio”

Numa província da Arábia
Antigamente vivia
Um mercador ambulante
Que muitos bens possuía
Em terra gado e dinheiro
Outro não se conhecia.

[...]

Ergueu-se rapidamente
Diante de si foi vendo
Um gênio descomunal

Estas palavras dizendo:

- Vais morrer pra me pagar

O que estais me devendo.

[...]

O gênio continuou:

- Inda há pouco praticaste

Um crime descomunal

Ou negarás que tragaste

Umas frutas e as cascas

Ao caso fora jogaste? (SILVA, 2006, p. 1-4)

“O crime das três maçãs”

O sultão tinha o costume

De às vezes se disfarçar

E sair de madrugada

Pela cidade a vagar

Levando por companhia

O Grão-Vizir Djafar.

Seu intuito era sondar

Como andava o reinado

Se o povo estava contente

Ou vivia inconformado

Se seus súditos o amavam

Ou se ele era odiado. (VIANA, 2006, p. 2-3)

Fiéis ao gênero da literatura popular nordestina, os folhetos contendo as adaptações das histórias da coletânea árabe foram organizados por Klévisson Viana em uma espécie de caixa estojo. Klévisson, em entrevista concedida ao Jornal Diário do Nordeste – Caderno 3 – edição de 26 de agosto de 2006, declarou ser “comum que o cordel nordestino se aproprie de grandes clássicos literários para desenvolver seus enredos”. Para o autor, foi relativamente fácil o processo de adaptação dos contos

selecionados de *As mil e uma noites* para o cordel devido às muitas aproximações entre os dois temas. Ambos abordam o erótico, o fantástico e o extraordinário. No entanto, a maior preocupação ateu-se à forma de conduzir as ações das personagens. Como Šahrāzād, os poetas populares lutam pela vida, por isso, a ação é tão primordial quanto a palavra que seduz o leitor e/ou ouvinte a lê-los ou ouvi-los até o final da história narrada. Ao concluir, Klévisson ressalta “que a diferença entre os folhetos de cordel e as histórias de Šahrāzād é que o primeiro é escrito em rima e verso. O segundo na forma de prosa”. Para ele, a edição de *As mil e uma noites em cordel* tornou-se uma forma de incentivo à leitura e de fomento à curiosidade do leitor em conhecer esse clássico da literatura árabe. A repercussão alcançada na VII Bienal Internacional do Livro do Ceará superou as expectativas do organizador de *As mil e uma noites em cordel*, confirmando-se mais uma vez, as proféticas palavras de Machado de Assis.

1.3 BORGES E A INFLUÊNCIA DOS MIL E UM CONTOS NA LITERATURA MUNDIAL

Ícone da literatura argentina, Jorge Luis Borges, escritor e crítico literário reconhecido mundialmente, como citado anteriormente, também aventurou-se pela extensa malha de *As mil e uma noites*, entrelaçando-se nela a ponto de dedicar-lhe diversas páginas, transformando-as em testemunhas de sua reverência a essa obra. Em *História da eternidade* (1999), dedicou um capítulo inteiro aos tradutores desses textos orientais. Borges inicia o ensaio com Galland, denominando-o fundador, por tornar conhecida a coletânea do fabulário oriental no Ocidente. Com um elegante e refinado senso de humor, Borges comenta que Galland trouxe a Paris, no retorno de sua viagem a Istambul, além da coleção de moedas, tratados e manuscritos, “uma

maronita suplementar, de memória não menos inspirada que a de Scherazade” (1999, p. 44).

Para Borges, deve-se a essa maronita chamada Hanna, os contos não encontrados no manuscrito original: “Aladim”, “Ali Babá e os quarenta ladrões”, “Príncipe Ahmed e a fada Peri Banu”, “Adormecido acordado”, entre outros já mencionados na introdução quando foi citado o trabalho de Zotenberg. Segundo Borges, ao incorporar à coletânea de contos de *As mil e uma noites* essas histórias que o tempo tornariam essenciais e que os tradutores posteriores, amigos ou inimigos, não se atreveriam a omitir, Galland teria estabelecido um cânone. Em sua apreciação das narrativas de *As mil e uma noites*, Borges destaca que a tradução de Galland é a que recebeu os elogios dos mais famosos leitores: Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), Thomas de Quincey (1785-1859), Stendhal (1783-1842), Alfred Tennyson (1809-1892), Edgar Allan Poe (1809-1849), John Henry Newman (1801-1890). Afirma que após duzentos anos da primeira versão e do surgimento de outras traduções melhores, o leitor da Europa ou das Américas, quando pensa em *As mil e uma noites*, imediatamente ocorre-lhe pensar em Galland. Contudo, Borges (1999, p. 44) não poupa críticas a essa versão, conforme trecho transcrito a seguir,

Palavra por palavra, a versão de Galland é a mais mal escrita de todas, a mais mentirosa e mais fraca, mas foi a mais bem lida. Quem nela se embebeu conheceu a felicidade e o assombro. Seu orientalismo, que hoje nos parece frugal, deslumbrou a todos quantos aspiravam rapé e tramavam uma tragédia em cinco atos.

O tratado de Borges interessa em face da crítica aos mais famosos tradutores das *Noites*. O autor não poupa certa ironia ao falar do arabista britânico Edward Lane, de sua convivência “quase exclusivamente” (1999, p. 45) entre os mulçumanos,

seguindo seus costumes, falando e ouvindo a sua língua durante os anos de permanência no Cairo.

Contudo, nem as altas noites egípcias, nem o opulento e negro café com semente de cardamomo, nem a freqüente discussão literária com os doutores da lei, nem o venerado turbante de musselina, nem o comer com os dedos, fizeram-no esquecer seu pudor britânico, a delicada solidão central dos senhores do mundo. Daí que sua versão eruditíssima das *Noites* seja (ou pareça ser) uma simples enciclopédia da evasão. (BORGES, 1999, p. 45)

Essa evasão de que fala o autor, se traduz pelo comportamento de Lane. Tal qual um inquisidor obstinado, persegue no original os trechos obscenos sob o seu ponto de vista, classificando-os de mau gosto. Lane proclama a sua repugnância em notas como: "*Passo por alto um episódio dos mais repreensíveis*", "*Suprimo uma explicação repugnante*", "*Aqui uma linha grosseira demais para ser traduzida*", "*Suprimo necessariamente outro episódio*", "*Daqui por diante dou curso às omissões*" (BORGES, 1999, p. 45). Para Borges, por conta de sua probidade, esse autor rejeitou contos inteiros, porque não seriam purificados sem destruição. Borges refere-se a Lane como o "virtuoso do subterfúgio, um precursor incontestável dos pudores mais estranhos de Hollywood" (1999, p. 45).

Contudo, redime-o ao afirmar que se em sua proposta não evidencia o colorido bárbaro das *Noites* como o faz o Capitão Burton, tampouco o esquece ou o ameniza como Galland que domesticava seus árabes para não destoar no cenário parisiense. Enquanto Galland não leva em conta a precisão literal, Lane procura justificar sua interpretação de alguma palavra que suscitasse dúvidas. Galland cita um manuscrito invisível e um maronita falecido. Lane em sua precisão indica edição, página e notas de

esclarecimentos que integrariam um volume independente se fossem organizados. Além de Galland e Lane, Borges discorre no ensaio acerca das traduções de Burton, Mardrus e Enno Littmann, apontando suas virtudes e seus pecados. Considera a tradução de Burton como antropológica e obscena, escrita em um inglês cheio de arcaísmos e neologismos que dificultam a sua leitura. Quanto às traduções de Mardrus e de Littmann, considerava-as licenciosas no sentido literal da palavra, desprovidas de encantos literários. Para ele, a melhor de todas as traduções era a de Rafael Cassinos-Assênia, edição publicada no México.

Em *Sete noites* (1983), coletânea de conferências, um dos seus últimos livros, o autor dedica o capítulo três para retomar o seu assunto preferido: as narrativas de *As mil e uma noites*. Nesse trabalho, que chama de mínima conferência, dentre os assuntos a respeito das *Noites*, trata do diálogo entre o Oriente e Ocidente, da pertinência dessas duas palavras como verdadeiras, mas que não podem ser definidas, de acordo com o seu ponto de vista. Questiona o que seria o Oriente, ponderando que, geograficamente, parte dele seria o Ocidente. Já para os gregos e romanos, a África do Norte era o Oriente. Contudo, ao pensar em *As mil e uma noites*, o primeiro sentido captado é o Oriente Islâmico e por extensão a Índia. O Oriente seria a presença que não pode ser definida, algo que é sentido no íntimo, cujas conotações são devidas ao *Livro das mil e uma noites*. Nesse diálogo ou encontros entre Oriente e Ocidente, cita obras, autores e personagens históricos. Menciona Alexandre da Macedônia, como o primeiro a realizar o grande encontro entre as culturas ocidental e oriental no momento em que conquista a Pérsia e deixa de ser totalmente grego para se tornar em parte um persa.

Cita Virgílio que, em plena juventude, sente entre seus dedos a delicada textura de uma seda trazida do Oriente (da longínqua e remota China) para Roma, e anos mais tarde recorda esse fato em *Geórgicas*. Essa sensação impressa na memória de Virgílio é configurada por Borges como “uma seda inconsútil, que estampava imagens de templos, imperadores, rios, pontes e lagos diferentes daqueles que ele conhecia” (1983, p. 73). Plínio, ao povoar a sua *História natural* com chineses e países tão remotos como Bactriana, Pérsia e Índia, é outro autor da antiguidade clássica que no entendimento de Borges representa esse encontro, mais tarde retomado pelos soldados das Cruzadas e por Marco Polo.

O título de *As mil uma noites* constitui-se em fascínio para Borges. Considera-o um dos mais belos do mundo. Em sua alma poética, acredita haver uma beleza particular nesse título, talvez pelo fato de que a palavra “mil” soasse como sinônimo de infinito. Para ele, falar em mil noites é discorrer acerca de infinitas noites. Dizer “mil e uma noites” significava acrescentar uma além do infinito,

Por que inicialmente mil e, depois, mil e uma? Acho que há dois motivos. Um deles é a superstição (importante, neste caso) segundo a qual os números pares são de mau agouro; daí buscou-se um número ímpar e felizmente se acrescentou “uma”. Se tivéssemos colocado novecentas e noventa e nove noites, provavelmente sentiríamos falta de uma. Tal como ficou, sentimos que nos dão uma noite a mais. (1983, p. 75)

Para Borges, o *Livro das mil e uma noites* não tem um fim. Continua no infinito desenrolar de seu tempo. Sempre haverá outros tradutores, cada um com uma versão diferente, propiciando ao leitor a sensação da existência de muitos livros intitulados *As mil e uma noites*. Para ele, essa coletânea de narrativas orientais possuía vida própria: um livro extenso que não precisava ser lido em sua totalidade por se tratar de uma

“parte prévia de nossa memória, assim como é igualmente parte desta noite” (1983, p. 83).

É importante ressaltar que o encantamento de Borges por essa obra implicaria um jogo intercambiável permitindo ocupar o lugar do outro, de acordo com a teoria do ensaísta francês Pierre Brunel²⁸, citado por Eneida Maria de Souza, em *Traços críticos* (1993). Para Souza (1993, p. 102), a constante convivência de Borges com os livros e a noite possibilitou-lhe o “sonho-vigília” permitido pelos textos, vivendo-os se os lia de forma ordenada e de sonhá-los se apenas os folheasse. Nesse trabalho, Souza delinea o perfil do autor na posição de leitor, tradutor de obras alheias e no ato de transigir com o outro por meio de trocas e empréstimos. Com base nesse perfil, enfatiza não ser estranho o autor escrever *Sete noites* dedicando um capítulo da coletânea de conferências ao clássico da literatura universal, *As mil e uma noites*. Assegura ser improvável pensar a escrita de Borges como texto singular ou marca registrada de seu traço individual ao considerar a ressonância das vozes em seu texto. Vozes, provenientes de contadores de histórias como Šahrāzād que, permitem, na superfície textual, a convivência entre o autor, personagens, citações, reflexões e reflexos da escrita alheia.

Brunel, citado por Souza (1993, p. 104), ao traçar o perfil de Borges sob o domínio do fantasma da alteridade, afirma que o eu do escritor não se identificava mais com o que Borges escrevia por se tratar de uma “personagem que habita suas próprias páginas, transforma-se mais em autor das *Mil e uma noites* do que dos livros que escreve”.

²⁸ *Borges et l'autre*, ensaio de Brunel citado por Souza, na abordagem teórica do seu ensaio.

Oportunamente, nessa temática do outro, é provável que o encantamento de Borges a respeito de *As mil e uma noites* encontre a devida sustentação nas reflexões de Brunel. O ensaísta argumenta que a presença desse outro em Borges, encontra-se entrelaçada à figura paterna, em uma espécie de “filiação intelectual” do qual o autor não conseguiu desatar o nó. Esse aspecto induziria o escritor argentino a refletir acerca da influência do pai na sua formação literária. Afinal, foi na biblioteca paterna o primeiro encontro de Borges com *As mil e uma noites* e *Dom Quixote*, duas obras que lhe eram caras e recorrentes em seus livros. Nesse sentido, paira no espaço da subjetividade a indagação de Brunel, se o pai seria o “outro com o qual é possível uma troca de uma a outra margem do tempo?” (1993, p. 104). Nessa linha de raciocínio do ensaísta francês, Souza, afirma que a experiência livresca e familiar do escritor pode ser encontrada em sua obra por meio de traços que revelam sua preocupação com a leitura como forma de negar a paternidade e a propriedade de seus escritos.

No livro *Ficções* (2007), o conto “O sul” retoma o tema de *As mil e uma noites* e lembra a autobiografia de Borges em *Perfis* (1977), quando é impedido de ler e escrever por um longo período. Juan Dahlmann, a personagem do conto, sofre um acidente ao subir apressadamente a escadaria que o conduz ao apartamento, impaciente em sua euforia para examinar um exemplar de *As mil e uma noites*, adquirido naquela tarde. A princípio, sem a devida importância por parte de Dahlmann, o ferimento provocado por uma aresta torna-se grave levando-o à hospitalização por longos dias, com risco de morte: “A febre o consumiu e as ilustrações d’ *As mil e uma noites* serviram para decorar seus pesadelos” (BORGES, 2007, p. 161). Em termos de semelhança entre a autobiografia e o conto, o Borges real é impedido de ler devido a problemas oftalmológicos; com o acidente, a personagem Juan Dahlmann é obrigada a

adiar a tão esperada leitura dos contos árabes. Tal como o Borges real, funcionário da Biblioteca Municipal de Miguel Cané, afastado por Perón em 1946, Juan Dahlmann “era funcionário de uma biblioteca municipal na rua Córdoba”, (BORGES, 2007, p. 160). Contudo, o acidente da personagem do conto em questão, distingue-se da autobiografia ao delimitar como fato causal a euforia pela descoberta de um exemplar avulso de *As mil e uma noites* de Weil. Para Souza (1993, p. 106), o enredo de “O sul” extrapola os traços autobiográficos, pois se torna “impossível separar o que de autobiografia há neste relato e o que de ficcional apresenta a autobiografia”.

Para esta pesquisa, não importa a autobiografia ou o perfil de Borges delineado sob o signo do outro, transformando-o mais em autor de *As mil e uma noites* do que dos seus próprios livros, conforme ressalta Brunel. Importa, sim, a recorrência de *As mil e uma noites* em sua obra, considerando o fascínio exercido por essa coletânea de narrativas. Em suma, o texto das *Noites* como um objeto de desejo e de prazer no seu universo literário, justificando a recorrência dessa temática com a teoria de Roland Barthes (2006, p. 20) acerca do prazer do texto: “aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática *confortável* da leitura”. Assim, as metáforas dessas narrativas prazerosas tão gratas ao leitor Borges poderiam significar a atemporalidade do escritor entrelaçada perenemente nas infinitas noites: “Las Noches son el Tiempo, el que no duerme. / Sigue leyendo mientras muere el día / Y Shahrazad te contara tu historia.”²⁹

²⁹ “As noites são o Tempo, que não dorme. / Continua lendo quando o dia morrer / e Shahrazad te contará a sua história” (tradução livre). BORGES, Jorge Luis. Historia de la Noche. In: *Obras completas de Jorge Luis Borges*. V. II. Buenos Aires: Emece, 1989, p. 169-170.

2 O PERCURSO DA NARRATIVA PELA VIDA

Nas *Mil e uma noites*, contar implica viver, e a ausência de histórias provoca a morte. A ficção torna-se mola da existência: Xerazade escapa da morte, ao retomar, todas as noites, o fio das histórias anteriores, interrompendo-as com o nascer do dia. (SOUZA, 1993, 107).

A possibilidade de diferentes leituras da arquetípica figura de Šahrāzād permite traçar um estudo da sua narrativa como um elo de perpetuação da vida vinculada sempre ao próximo alvorecer. Essa figura unida por laços eternos ao ato de contar história, reveste-se de encantamento ao fiar com maestria a tessitura rendilhada das palavras. Nesse tecer, estabelece um sutil desejo na urdidura das narrativas que parecem incessantes, sempre se refazendo na próxima, mais uma vez, recusando-se às amarras impostas pela definição limitante de um final, como se eternas fossem as noites e, o ato narrativo, o detentor da vida frente à ameaça constante da morte.

No livro *As estruturas narrativas* (2003), Tzvetan Todorov dedica o capítulo três, denominado “Os homens-narrativas”, à análise dos constituintes da narrativa, utilizando *As mil e uma noites* como uma, entre as demais obras escolhidas para elaborar sua tese. Afirma que “narrar é igual à vida; a ausência de narrativa, à morte” (p. 128). Para Todorov, se no conto árabe as personagens não deixam de contar histórias, é porque esse ato consagrou-se na máxima do contar – ser igual a viver. Assim, Šahrāzād vive unicamente se continua a narrar, a contar histórias. Essa situação se repete no interior de muitos contos com personagens que, para viver, precisam utilizar a arte do saber contar. “O mercador e o gênio” é um dos contos narrados por Šahrāzād em que a sentença de morte decretada pelo gênio ao mercador é comutada pelas histórias

insólitas e assombrosas narradas por três xeiques. Ou seja, enquanto houver uma “narrativa perfeita”, a vida permanecerá.

Todorov (2003, p. 129) fala da narrativa imperfeita, a narrativa da morte. Afirma que o homem não passa de uma narrativa. Quando a narrativa não é mais necessária, ele pode morrer. “É o narrador que o mata, pois ele não tem mais função”. Circunstancialmente, no percurso da construção da narrativa em *As mil e uma noites* existe a demarcação paulatina da presença da morte, sempre adiada mediante a “narrativa perfeita”.

2.1 O TEMOR A MORTE

É provável que o temor da morte, tão presente nas narrativas, reflita a necessidade do homem em assegurar a imortalidade, lutando incessantemente para evitar essa fatalidade. O antropólogo cultural, Ernest Becker (s/d, p. 11), afirma que a ideia da morte, e o medo que ela inspira, persegue o animal humano como nenhuma outra coisa; é uma das molas mestras da atividade humana destinada, em sua maior parte, a evitá-la, a vencê-la, negando de alguma forma ser este o seu destino final.

Desde os tempos imemoriais, o homem busca a imortalidade apegando-se à vida em contraposição ao medo da morte. Medo proveniente do antigo legado das ancestralidades longínquas, levando-o a cultivar a ilusão da imortalidade por intermédio de criações artísticas e narrativas de histórias de vida registradas na fração de um determinado tempo e na marca indelével de uma época.

Na mitologia grega, a morte era personificada pelo deus Tânatos, irmão gêmeo de Hipnos, o deus do sono, ambos, filhos de Nix (a noite) e de Érebo, a noite eterna do

Hades. No entanto, essa divindade, pouco cultuada pelos gregos, não era o agente da morte. Simbolizava o aspecto perecível e destruidor da vida. No mundo mitológico, a morte não era encarada como um agente natural, mas como um elemento estranho à criação original. Um evento que precisava de justificativa e de solução em um outro plano da realidade.

Platão, na obra *Fédon*³⁰, aborda o diálogo entre Sócrates e seus discípulos no seu último dia de vida. Sócrates fala da forma como um filósofo deve enfrentar a morte e da imortalidade da alma. Para ele, as almas dos virtuosos reuniam-se aos deuses bons. A alma separava-se do corpo após a morte e permanecia imperecível. O corpo seria uma espécie de cárcere da alma, enquanto a morte significava a sua libertação. Sócrates cultivava essa crença a ponto de encarar com serenidade o momento de sua morte, conforme descrição de Fédon de Élis a Equécrates:

FÉDON: Nos momentos em que estive ao lado dele, tive um sentimento único, singular. Não se tratava de piedade – por eu estar ali para assistir a morte de alguém a quem eu estimava tanto – porque ele, Equécrates, me parecia feliz, em sua forma de agir e em suas palavras. A impassividade e nobreza com que morria era tal que, ao partir para o Hades, Sócrates dava a impressão de ir para lá por sorte de algum concurso divino e que encontraria, quando chegasse, uma felicidade que ninguém jamais sentiu. Dessa forma, ao ver esse espetáculo tão doloroso, não tive nenhum sentimento de compaixão, como deveria ser natural. Mas também não senti prazer, como sempre ocorria em nossas conversas filosóficas habituais, que continuamos fazendo até o fim. (2005, p. 11)

Em referência ao suicídio, Sócrates afirma que jamais é dada ao homem a escolha entre viver e morrer. Até as pessoas que gostariam de estar mortas cometem

³⁰ Obra filosófica escrita por Platão em forma de diálogos. Nesses diálogos, Fédon de Elis, discípulo de Sócrates, conta a Equécrates os momentos que precedem a morte de Sócrates. Trata da imortalidade da alma, a morte como libertação e como um filósofo deve encará-la.

uma impiedade quando tiram as próprias vidas sem aguardar essa libertação de um estranho. Em sua crença na imortalidade da alma, Sócrates julga ser pertinente ao homem que dedicou sua existência à filosofia, ter ânimo no momento da morte, na esperança de conseguir no além uma felicidade única,

A única tarefa de quem se dedica à filosofia propriamente dita é morrer e estar morto, os outros homens, talvez, não percebam. Dessa forma, seria estranho, sem dúvida, que os filósofos se revoltassem com a chegada da morte, pois não aspiraram a outra coisa durante a vida. Essa atitude contraria o que, até então, tinha sido objeto dos seus desejos e cuidados. (2005, p. 22)

Porém, na sociedade ocidental, a morte não é bem vista ou aceita como condição natural. Atualmente, a angústia perante a realidade do destino final de cada ser humano ultrapassa os limites formais das manifestações artísticas e literárias, buscando na ciência um suporte para a longevidade, ressurreição e fonte de eterna juventude. O apego apaixonado de persistir na ilusão da existência continua tem levado o homem a adotar certos procedimentos científicos, como a criogenia³¹ – estudo dos sistemas em baixa temperatura. Essa técnica é utilizada para congelamento de corpos, logo após a morte, com a expectativa de que no futuro a ciência descubra algum processo para ressuscitá-los. Os cientistas que trabalham essa técnica ainda não conseguiram realizar essa proeza e, tampouco, esperam fazê-la futuramente. A esperança dos criobiólogos concentra-se nos avanços da nanotecnologia que utiliza aparelhos microscópios na manipulação dos átomos para reconstruir ou reparar danos a células e tecidos humanos. Apesar dos notáveis progressos da medicina, não há uma certeza de que esses corpos congelados ressuscitarão.

³¹ Informações sobre o processo da criogenia – congelamento de corpos humanos – sítio da Alcor Life Extension Foundation: <<http://www.alcor.org/>>.

Nesse sentido, o sociólogo Norbert Elias (2001, p. 16) afirma que um dos problemas mais gerais de nossa época em relação à morte incide na nossa incapacidade de ajudar aos moribundos, já que a morte do outro reflete a nossa própria morte. Assim sendo, a visão de uma pessoa moribunda abalaria as convictas e defensivas fantasias contra a ideia da própria morte, do amor pela imortalidade. Elias (2001, p. 13-14) afirma que nas sociedades dos Estados-nação mais desenvolvidos, a necessidade de garantias contra a transitoriedade da vida e a segurança das pessoas com a prevenção das doenças, possibilitou uma expectativa de vida maior se comparada a estágios anteriores. A vida se tornou mais previsível nessas sociedades, exigindo do indivíduo um grau mais elevado de antecipação e controle das paixões.

A atitude em relação à morte e a imagem da morte em nossas sociedades não podem ser completamente entendidas sem referência a essa segurança relativa e à previsibilidade da vida individual – e à expectativa de vida correspondentemente maior. A vida é mais longa, a morte é adiada. O espetáculo da morte não é mais corriqueiro. Ficou mais fácil esquecer a morte no curso normal da vida. (ELIAS, 2001, p. 15)

Segundo a teoria de Elias, o indivíduo na tentativa de evitar a ideia da morte distancia-se tanto quanto possível, encobrendo e reprimindo essa ideia indesejável, ou ainda, tomando para si uma crença inabalável em sua própria imortalidade.

2.2 O DESTEMOR A MORTE

Šahrāzād ao desposar o sultão Šāhriyār, tinha consciência do risco de não sobreviver ao dia seguinte. Assume o papel de heroína para salvar a vida das mulheres do reino condenadas pela insana desconfiança do sultão quanto à suposta natureza

traíçoeira da mulher. Assim, ao tomar para si a responsabilidade de extinguir a sentença de morte que pairava sobre a cabeça de cada mulher jovem do reino, Šahrāzād evita o aniquilamento e o extermínio de todo um povo.

Šahrāzād não é apresentada por atributos de beleza física, mas como a filha culta do vizir, um prodígio de memória e eloquência. É descrita por sua ampla e diversificada cultura, por ter “lido livros de compilações, de sabedoria e de medicina; decorara poesias e consultara as crônicas históricas; conhecia tanto os dizeres de toda gente como as palavras dos sábios e dos reis” (p. 49). Além desses atributos, crescem-se os da virtude à sua indiscutível cultura: a coragem com a qual enfrenta a autoridade paterna quando decide casar-se com o sultão: “Sua desajuizada! Será que você não sabe que o rei Sahriyar jurou que não passaria com nenhuma moça senão uma só noite, matando-a ao amanhecer? [...] eu terei de matá-la, pois não posso discordar dele” (p. 50); a determinação em contestar qualquer argumento lógico, como acontece no momento em que o pai narra a fábula “O burro, o boi, o mercador e sua esposa” (p. 50-55) com o intuito de demovê-la de tão arriscada empreitada:

Também você, minha filha, por que não volta atrás em sua decisão? Do contrário, farei com você o mesmo que o mercador fez com a esposa. Ela respondeu: Por Deus que não voltarei atrás. Essas histórias que você contou não me farão hesitar quanto à minha intenção. E, se eu quisesse, poderia contar muitas histórias semelhantes a essa. Mas, em resumo, tenho a dizer o seguinte: se você não me conduzir ao rei Šāhriyār de livre e espontânea vontade, eu entrarei no palácio escondida das suas vistas e direi ao rei que você não permitiu que alguém como eu se casasse com ele, mostrando-se avaro com seu mestre. (p. 55)

O vizir sente-se derrotado diante da irrevogável decisão de Šahrāzād. Sua resposta aos rogos aflitos do pai é incontestável: “ou me converto em um motivo para a

salvação das pessoas ou morro e me acabo, tornando-me igual a quem morreu e acabou” (p. 50).

As palavras de Šahrāzād denotam firmeza e, aparentemente, um destemor diante da morte. Contudo, ela trava uma luta sem tréguas para viver. Suas armas são palavras delineadas pela eloquência. Palavras cuidadosas, sem tudo dizer, aguardando o instante propício ao silêncio. Cada amanhecer é uma vitória sobre a morte acompanhada da angustiante incerteza de sobreviver à próxima batalha noturna.

Em sua arriscada estratégia para vencer a morte, Šahrāzād não está sozinha, precisa da cumplicidade de Dinārzād, peça essencial no estratagema articulado e que entra em cena no momento preciso:

Minha irmãzinha, preste bem atenção no que vou lhe recomendar: assim que eu subir até o rei, vou mandar chamá-la. Você subirá e, quando vir que o rei já se satisfaz em mim, diga-me: “Ó irmãzinha, se você não estiver dormindo, conte-me uma historinha”. Então eu contarei a vocês histórias que serão motivo da minha salvação e da liberdade de toda esta nação, pois farão o rei abandonar o costume de matar suas mulheres. (p. 56)

Na luta travada pela vida, tal qual herdeira do medo da morte legado das ancestralidades longínquas, Šahrāzād marca a sua imortalidade em cada narrativa, fazendo do tempo o seu principal aliado contra a morte implacável que a persegue a cada amanhecer.

2.3 A LUTA PELA VIDA E A FLUIDEZ DO TEMPO

Italo Calvino na coletânea de conferências, *Seis propostas para o próximo milênio*, no capítulo “Rapidez” (2008, p. 39) ao falar do século da motorização que

impôs a velocidade como um valor mensurável, afirma que a literatura desenvolveu diversas técnicas para postergar o curso do tempo. Dentre essas, a digressão ou divagação, técnica estratégica usada com intuito de protelar uma conclusão, multiplicando o tempo no interior da obra, em uma fuga permanente da morte.

Para Calvino, o tempo é dilatado pela proliferação de uma história com relação à outra, característica pertinente à novelística oriental. A história contada por Šahrāzād narra uma história e mais outra, dilatando o tempo, ganhando mais um dia de vida, a cada narrativa contada:

A arte que permite a Sherazade salvar sua vida a cada noite está no saber encadear uma história a outra, interrompendo-a no momento exato: duas operações sobre a continuidade e a descontinuidade do tempo. É um segredo de ritmo, uma forma de capturar o tempo que podemos reconhecer desde as suas origens: na poesia épica por causa da métrica do verso, na narração em prosa pelas diversas maneiras de manter aceso o desejo de se ouvir o resto. (2008, p. 51)

Calvino, ao falar da velocidade no sentido mental, diz que a narrativa assemelha-se a um cavalo condicionado como um meio de transporte cujo trote ou galope dependem do percurso que executará. Expõe que Boccaccio, ao enumerar os defeitos do narrador inepto, referia-se principalmente às ofensas ao ritmo. Assevera que os defeitos de estilo também se configuram nessa questão devido à expressão inapropriada de personagens e ação, uma vez que a propriedade estilística impõe “rapidez de adaptação, uma agilidade de expressão e do pensamento” (2008, p. 53).

Em *Aspectos do romance*, Edward Morgan Foster (2008, p. 55-56) define a história como “narrativa de eventos dispostos conforme a sequência do tempo”. Afirma que o fazer de uma história é o narrar da vida no tempo. E, no romance, a “inscrição no

tempo é imperativa: nenhum romance pode ser escrito sem ela”. Em sua abordagem teórica acerca do aspecto fundamental de um romance, afirma que esse é constituído pelo ato de “contar uma história”. No entanto, cada um manifesta seu assentimento com matizes distintos, mas é precisamente do tom de voz que dependerão as nossas conclusões subsequentes. Assim, ao desembaraçar uma história dos desenvolvimentos mais refinados que a sustentam, esta passa a ter menos elementos que possam torná-la admirável. Em muitos casos a vida do contador depende do suspense e do que acontece em seguida. Foster (2008, p. 54) diz que o saber contar uma história, vem dos longínquos tempos neolítico ou paleolítico. A vida do romancista dependia da reação da audiência composta por indivíduos desgrehados e exaustos da luta pela sobrevivência: quando adivinhavam o que acontecia em seguida, os ouvintes ou adormeciam ou matavam o narrador. Essa ilustração lembra Todorov (2003, p. 129) ao citar que o homem é apenas uma narrativa, e quando esta não é mais necessária, ele pode morrer.

Foster (2008, p. 54), ao falar de Šahrāzād, enfatiza os perigos na sua carreira de narradora, como “evitou sua sina ao saber manejar a arma do suspense – único instrumento literário que surte algum efeito sobre tiranos e selvagens”. E que Šahrāzād como grande romancista – “sofisticada nas descrições, tolerante nos juízos, engenhosa nos episódios, avançada na moral, muito viva ao delinear os personagens, *expert* no conhecimento de três capitais do Oriente” – sobreviveu ao “seu marido insuportável”, não por esses dons, mas por mantê-lo intrigado e pensando no que acontece depois. Para Foster (p. 54-55), a frase “Nesse momento, Xerazade viu que a manhã já rompia, e prudentemente se cala”, tem uma importância capital por tratar-se da “espinha dorsal” de *As mil e uma noites* que preserva a vida da contadora. Ou seja, o suspense no

momento oportuno posterga o curso do tempo, é o recurso empregado por Šahrāzād a fim de evitar a morte.

Em suma, todos os caminhos que conduzem à narrativa estão intrinsecamente ligados ao ato do saber contar. Esse saber determina a vida ou a morte do narrador. Ou como afirma Todorov (2003, p. 129), a ausência da narrativa, ou a narrativa imperfeita, é igual à morte. E a morte significa para o homem um traço marcante da sua transitoriedade e de todos os elementos que possuem vida. Assim, a negação da morte é a mola de escape da qual o homem se utiliza para perpetuar-se e assegurar sua imortalidade. O temor da morte impele-o a buscar formas de evitá-la, de negar sua efemeridade. O desejo de viver faz o homem criar e produzir formas de expressar a sua imortalidade, assim como as histórias de Šahrāzād: a cada noite verte de seus lábios a narrativa inconclusa, elixir da vida eterna, obstinada recusa em aceitar a transitoriedade como própria à condição humana.

2.4 TECELÃS DA VIDA: NARRAR, URDIR E TRAMAR

Brandão (1991, p. 141) observa que a ideia da vida e da morte é inerente à função de fiar. Metaforicamente, narrar, urdir e tramar remetem à ideia de um movimento constante da vida. Os fios da urdidura quando dispostos no tear em sua posição vertical são como os fios da vida. Remontá-los depois de urdidos e prontos para entrelaçar-se aos fios da trama, significa a morte, pois “quando se acaba a urdidura – uma vez atingido o número de idas e voltas desejadas – cortam-se os fios” (TECELAGEM MANUAL, 1984, p. 3). No tear, os fios que urdem não são os mesmos que tramam. Segundo a revista Almanaque Brasil (Set/2009, p. 11), “a trama é o

conjunto de fios colocados no sentido transversal de um tear”, entrelaçando-se aos fios da urdidura para formar estamparias com motivos abstratos ou contar alguma história. Desse modo, a fiandeira encontra no fio uma forma de expressar seus sentimentos, compondo na trama, a sua visão de mundo, um pouco da sua vida, da vida dos outros e do seu destino.

James George Frazer (1933, p. 20-21) também identifica o ato de fiar com o ato de viver, além de relacioná-lo a outras ações humanas por conduzir ao mundo da magia homeopática ou imitativa. Frazer, ao estudar os costumes de diferentes civilizações, lembra que entre os huzulis, antigos habitantes dos Cárpatos, a mulher de um caçador não fiava enquanto o marido caçava, pois em sua concepção, a caça poderia dar voltas e serpentear como o fuso. Na antiga Itália, as mulheres que caminhassem pelas estradas também não fiavam para que o movimento do fuso não produzisse a torção do colmo dos cereais. Entre os ainos de Sacalina, as mulheres grávidas eram proibidas de dedicar-se à fiação nos dois últimos meses de gravidez para evitar que as crianças nascessem com as vísceras torcidas. Nesse sentido, fiar representava, para muitos povos, um ato dotado de propriedades mágicas, capaz de transformar os acontecimentos e intervir na vida das pessoas.

2.4.1 As Moiras e a tríplice tarefa de fiar, medir e cortar

Um dos mitos mais antigos envolvendo o fio refere-se às Moiras. Segundo Martha Robles (2006, p. 97), as Moiras também conhecidas como Parcas ou Fiandeiras, desempenhavam a tríplice tarefa de fiar, medir e cortar o fio da existência. Os gregos antigos acreditavam que a vida era um fio desenrolado e cortado pelas

Moiras, senhoras onipresentes, onipotentes e oniscientes do destino humano. Embora Zeus atribuísse para si o título de “Senhor das Parcas” e o direito de chefiar todas as divindades, era incapaz de transgredir o poder impessoal e inflexível da lei executada pelas Moiras. Assim, Zeus igualava-se aos demais deuses submetidos ao poder supremo da Necessidade. Cloto, a fiandeira criadora do fio, era representada com uma roca na qual fiava a trama da existência de cada ser humano desde o nascimento até a morte. Láquesis, com sua vara media o fio da vida e fixava um ponto na trama de Cloto para determinar o tamanho de uma existência. Láquesis também sorteava que tipo de vida cada pessoa teria. E, finalmente Átropo, a mais temida pelos deuses e mortais, de estatura pequena, era representada com uma abominável tesoura com a qual cortava o fio da existência. Ninguém estava acima do rigor da morte. Ainda que todas as divindades rogassem por alguma vida, não havia meios de impedir o movimento letal da tesoura de Átropos,

[...] nada podem fazer os deuses em favor dos mortos, pois estes foram subtraídos do tempo pelas Moiras, e sua mobilidade já não é regida por nossa certeza de estarmos no presente, de recordarmos o passado e de aguardarmos o futuro. As Moiras os assinalaram, mediram e cortaram conforme os fios exatos e precisos da Necessidade. (ROBLES, 2006, p.100)

Com a idéia da mortalidade e a certeza da consumação do destino, o nome das Moiras era pronunciado com reverência. Como deusas do Destino, presidiam as três fases da existência humana: o nascimento, a procriação e a morte. Nesse sentido, as Moiras determinavam o destino e a vida, vigiavam com rigor as infrações dos deuses e dos homens e não sossegavam até que o infrator recebesse o que lhe era devido.

Em *As mil e uma noites*, Šahrāzād encampa e subverte os papéis atribuídos às Moiras pela mitologia: como Cloto, fia a trama de suas histórias; com a vara de Láquesis mede a curiosidade do sultão para lançar o suspense; e com a letal tesoura de Átropo decide o momento ideal para cortar o fio da narrativa, no entanto, esse corte significa a vida e não a morte.

2.4.2 Mulheres: urdiduras e tramas

As mulheres mais famosas da literatura clássica estão, portanto, ligadas ao fio da urdidura e da trama. O entrelaçamento da mulher com a arte de fiar independia da sua condição social. Aracne, uma das personagens mais famosas da tecelagem, ou talvez a mais famosa, não pertencia à linhagem de deuses, tampouco era ilustre pelo nascimento. Era filha de Idmon, um modesto tintureiro de Colófon, região da Lídia, Ásia Menor³². Contrapondo a condição modesta de Aracne, segundo Brandão (1991, p. 126/256), os pais das nobres Ariadne e Penélope descendiam da linhagem dos numes. O rei Minos de Creta, pai de Ariadne, era filho de Zeus e de Europa, filha de Angenor, rei da Fenícia. Icário, pai de Penélope, filho da ninfa Peribéia, era príncipe de Esparta ou Amiclas.

Conforme os relatos da mitologia grega, a deusa Atenas “Penites”, que significa “a tecelã”, ensinou a arte de fiar às mulheres mortais. Aracne, a jovem tecelã lídia, produzia trabalhos tão perfeitos que a tornaram famosa em toda a Ásia. Envaidecida com o seu talento, apregoava por toda parte que não tinha receio de desafiar a própria

³² Essa região oriental era famosa pela produção de inigualáveis tecidos. Segundo René Menard, *Mitologia Greco-Romana*, 1991, p. 207: Os tecidos constituíam um dos ramos mais importantes da indústria dos atenienses, mas as fábricas da Ásia, célebres em todas as épocas, sobrepujavam em delicadeza as cidades gregas, cujos tecidos menos delicados eram provavelmente mais sólidos.

deusa para uma competição, a fim de mostrar sua superioridade na arte de fiar e tecer. A deusa desgostosa com a petulância de uma simples mortal comparar-se a ela – Atena – de quem procede toda a indústria humana, aceita o desafio de Aracne.

Para tornarem o trabalho mais perfeito, cada uma delas desenha velhas histórias. Minerva (Atena) representou no seu a disputa mantida com Netuno (Posidon) em torno do nome que deveria ser usado pela cidade de Atenas. Aracne houve por bem fixar histórias que não poderiam deixar de ser desagradáveis às divindades do Olimpo grego. Viam-se as metamorfoses dos deuses, e as suas intrigas amorosas figuradas de tal modo que nenhum prestígio lhes advinha. Mas o trabalho de Aracne foi executado com tal delicadeza e tão incrível perfeição que Minerva não logrou em descobrir sequer o menor defeito. (MENARD, 1991, p. 208)

Enfurecida, Atenas esquece a sua condição de deusa “para só se lembrar do despeito provado por se ver igualada em finura por uma simples mortal” (MENARD, 1991, p. 208), destrói a tapeçaria e agride a sua rival. Magoada, Aracne tenta se enforcar, mas é impedida pela deusa que, para punir-lhe o orgulho, profere a sua sentença: “Viverás Aracne, mas ficarás para sempre pendurada desta maneira; será o castigo teu e de toda a tua posteridade” (MENARD, 1991, p. 208). Aracne logo sentiu a sua transformação: em lugar dos braços e pernas surgiram minguidas patas e o resto do corpo em um enorme ventre.

As histórias contadas por Aracne na trama de seus fios transformaram-se em sentenças de morte. Ao mesmo tempo, a perfeição com a qual tramou as cenas de erros e enganos dos deuses, salvou-a do perigo da morte, mas não do castigo de viver para sempre como um inseto. Assim, sua trama equiparou-a ao ato de saber contar uma história, uma “narrativa perfeita” ao relatar vinganças, luxúrias e intrigas cometidas pelos deuses, igualando-os aos homens, por externarem sentimentos próprios à

natureza de um mortal. Atena também desce ao nível de uma mortal quando aceita o desafio de Aracne, demonstrando intolerância por não admitir a vitória da adversária e vingança ao castigá-la.³³

Ariadne é outra personagem clássica ligada ao fio, sem que haja alusão a sua habilidade de fiar com perfeição belas tapeçarias. O fio da trama de Ariadne extrapolou o mero entrelaçamento com o fio da urdidura preparada. Quando Teseu se apresentou ao rei Minos, acompanhado por outros jovens atenienses a serem oferecidos em sacrifício ao Minotauro³⁴, Ariadne apaixonou-se pelo herói grego. Segundo o argumento de Brandão (1991, p. 430), “o amor, porém, torna todo impossível possível”, a fim de livrar Teseu da morte, Ariadne concebe toda a trama ao dar-lhe um novelo de fios, que ele desenrolaria ao entrar no Labirinto. No entanto, “Ariadne condicionou seu auxílio a Teseu: livre do Labirinto, ele a desposaria e a levaria para Atenas” (p. 431). Com o Minotauro morto, Teseu e os companheiros de infortúnio escaparam das tenebrosas armadilhas do Labirinto ao recuperar o fio de Ariadne. Após inutilizar os navios cretenses para impedir que os perseguissem durante o retorno à Grécia, o herói parte levando consigo Ariadne. Antes de chegar a Atenas, o navio faz uma escala na ilha de Naxos. Na manhã seguinte, quando Ariadne acorda, está sozinha, fora abandonada

³³ MENARD, 1991, p. 208-209: É fácil notar que esta lenda na qual Minerva (Atena) não revela absolutamente um bom caráter, tem uma origem nas cidades gregas da Ásia. Aracne, que é Lídia, mostra, aos olhos dos gregos, uma singular audácia ao se comparar com a deusa ateniense, mas os tecidos do Oriente eram inimitáveis, e procurados ansiosamente em todos os mercados da Grécia; não é no terreno do trabalho que Aracne é vencida, é apenas mediante um resultado do poder divino, de que se acha dotado a adversária, igual, senão superior a ela em talento.

³⁴ Ser metamorfoseado, corpo de homem, cabeça de touro, concebido por Pasífae, esposa do rei Minos. Para esconder o monstro, Minos fez Dédalos construir o labirinto no palácio de Cnossos. A cada sete anos, o rei de Atenas era obrigado a enviar quatorze jovens para sacrificar ao Minotauro, como tributo à Creta, para evitar a destruição da cidade de Atenas pela esquadra do rei minóico. O motivo da guerra de Minos contra Atenas foi para vingar a morte de seu filho Androgeu. Esse jovem, vencedor em todas as modalidades nos jogos solenes de Atenas, foi morto devido aos ciúmes do rei ateniense.

pelo ingrato Teseu, a quem salvara de um destino cruel, utilizando tão somente os fios da urdira com o qual tramou a fuga que o livrou da morte.

O sofrimento de Ariadne lembra outra singular personagem, a mais sofrida de todas: Filomela. Segundo relato de Menard (1991, p. 245-246), Tereu, rei da Trácia desposou Procne, filha do rei de Atenas. Procne tinha uma irmã chamada Filomela. Após cinco anos de separação, Procne expressa ao marido o desejo de rever a irmã. Tereu parte para Atenas em busca de Filomela. Porém, no caminho de volta ao seu reino, Tereu abusa de Filomela. A fim de silenciá-la, arranca-lhe a língua, encerra-a em uma masmorra e diz a Procne que Filomela morreu. Na prisão, Filomela tece habilmente em uma tela, a narrativa de toda a violência da qual foi vítima e descobre um meio de enviá-la a Procne. Durante as festas de Baco, Procne resgata em segredo a irmã e a esconde no palácio onde tramam sua vingança: matam Ítis, um filho de Tereu, cozem-lhe os membros e à noite os servem como repasto ao pai. Tereu sente falta de Ítis e pergunta porque não está à mesa. Porém, somente após a macabra refeição, Filomela entra no salão e anuncia que Tereu comeu o próprio filho e, para que não haja dúvidas, joga-lhe a cabeça do jovem. Os deuses desejosos de encerrar as violências nessa família metamorfoseiam Procne em andorinha, Filomela em rouxinol, Ítis em pintassilgo e Tereu em pomba.

O que se retira da dramática história de Filomela é a sua habilidade em transformar o fio em uma “narrativa perfeita”. Os fios de sua trama retrataram com tal perfeição as cenas da violência sofrida que as palavras não foram necessárias para Procne entender o acontecimento e conceber a sua terrível vingança.

Dos mitos clássicos, Penélope é a personagem mais próxima de Šahrāzād no ato de urdir os fios de uma trama. Famosa como esposa de Odisseu, Penélope aguarda

o retorno do marido após dez anos do cerco de Tróia pelos gregos, que culminou com a queda e completa destruição da cidade de Ílio. Durante os anos da ausência de Odisseu, Penélope tornara-se refém do assédio diário de ambiciosos jovens pretendentes à sua mão, ou melhor, ao trono de Ítaca com seus tesouros. Com o passar do tempo, a petulância dos pretendentes aumentou junto com a pressão para que Penélope se decidisse a escolher um marido dentre esses jovens. Penélope, ardilosa como Odisseu, pensou em um meio para adiar essa decisão. Idealizou o início da confecção de uma grande peça que serviria como mortalha ao sogro Laerte. Impôs a conclusão dessa complicada trama como condição para desposar um dos pretendentes. O manto tecido durante o dia era desfeito na calada da noite. O fio que Penélope urdia para fiar a sua trama tornava-se o escudo com o qual protegia sua fidelidade e apostava a sua esperança no reencontro com o marido. A questão da fidelidade não é peculiar somente ao contexto de Penélope. Funciona como outro ponto de aproximação entre Penélope e Šahrāzād. No caso de Šahrāzād, a fidelidade também está em jogo. É a infidelidade da sultana que leva Šāhriyār a condenar à morte centenas de jovens mulheres do seu reino.

Enquanto Penélope tece dia após dia sua interminável trama e, ardilosamente, a desfaz com a cumplicidade da noite, Šahrāzād elabora a trama de suas histórias com o fio condutor da narrativa em uma teia na qual envolve Šāhriyār, noite após noite. Šahrāzād ao falar, não diz tudo. Como senhora da palavra reserva-se o direito do suspense apostando no desejo e na curiosidade que o mundo da fantasia e da ficção despertam nos ouvintes e/ou leitores. Cada palavra proferida habilmente pela voz que se ergue e busca o silêncio no momento oportuno é envolvida pelo suspense ardilosamente concebido por Šahrāzād a fim de manter a vida e transformar a atitude

de Šāhriyār em relação às mulheres. Wajnberg (p. 86) afirma que o corte providencial do fluxo narrativo, com o qual Šahrāzād mantém o suspense e instiga o(s) seu(s) oivinte(s) coduz ao deslocamento indefinível de mais narrativas, provocando a necessidade de acréscimo, de um complemento que não se realiza, a não ser em mais uma história inacabada. Segundo Todorov (2003, p. 114), quando se trata do processo de enunciação no interior do enunciado, é produzido um enunciado em que o processo de enunciação fica sempre por descrever, ou seja:

A narrativa que trata de sua própria criação nunca pode interromper-se, salvo arbitrariamente, pois resta sempre uma narrativa a fazer, resta sempre contar como essa narrativa que se está lendo e escrevendo pôde surgir. A literatura é infinita, no sentido de que trata sempre de sua criação. O esforço da narrativa, de se dizer por uma auto-reflexão, só pode redundar num malogro; cada nova explicitação acrescenta uma nova camada àquela espessura que esconde o processo de enunciação.

Assim, a cada noite, a narrativa inconclusa delimitada pelo suspense com o qual Šahrāzād aguça a curiosidade e desperta o desejo do sultão em ouvir o final da história opera uma sutil mudança em seu comportamento:

Então a aurora alcançou Šahrāzād e ela parou de falar. A mente do rei Šāhriyār ficou ocupada com o restante da história [...]. E o rei pensou: “Por Deus que eu não a matarei até escutar o restante da história. Mas na próxima noite eu a matarei”. Dinārzād disse à irmã: “Por Deus, maninha, se acaso você não estiver dormindo, conte-me uma de suas belas historinhas para que possamos atravessar acordadas esta noite”. E o rei disse: “Que seja a conclusão da história do gênio e do mercador, pois meu coração está ocupado com ela”. (p. 58-59)

Sem satisfazer o desejo despertado em Šāhriyār de ouvir o final da narrativa, a contadora de histórias administra, a cada serão noturno, não somente o fio condutor da

trama, mas também a curiosidade do sultão. Šahrāzād, a grande mestra da palavra, consegue penetrar a mente de Šāhriyār com suas tramas artilosamente construídas no espaço da ficção, desviando o rei do seu intento primordial: o decreto que lhe concede o poder de vida e morte sobre as mulheres jovens do reino. Assim, Penélope e Šahrāzād tecem infinitamente as suas tramas: a primeira, dia após dia, destecendo-a na escuridão da noite; a segunda, noite após noite, suspendendo-a ao alvorecer, pois a conclusão de qualquer tessitura significaria para uma, consumação da infidelidade, para outra, a sentença de morte.

3. NARRAÇÃO NA PÓS-MODERNIDADE: DIÁLOGO E SUBVERSÃO

O paradoxo do inédito e do já dito pode ser formulado de duas maneiras. Por um lado, por maior que seja seu desejo de novo e seu gênio inventivo, seu apetite pelo inédito encontra sempre a saciedade do já dito. Sua crença em escrever o que jamais foi escrito nada mais é do que a sombra escavada em seu saber pelos livros que já leu. (SCHINEIDER, 1990, p. 113)

Em um contexto marcado pelo conflito, a pós-modernidade situa-se no espaço da desconstrução, propício à subversão de modelos literários e que possibilita a revitalização do pré-estabelecido na estrutura narrativa, apresentando uma visão diferenciada do universo ficcional, reconstruindo-o por meio do rompimento com o convencional.

Em *Poética do pós-modernismo*, Linda Hutcheon (1991, p. 11) diz que o seu estudo não pretende defender ou depreciar esse empreendimento cultural que se decidiu chamar de pós-modernismo, tampouco, fazer afirmações de mudanças revolucionárias e radicais, mas estudar um fenômeno cultural que existe e tem provocado muitos debates públicos e, por isso, merece uma atenção *crítica*³⁵. Seu enfoque concentra-se em aspectos relevantes que podem orientar na articulação daquilo que se deseja chamar de uma “poética” do pós-modernismo, uma estrutura conceitual e flexível, capaz de, ao mesmo tempo, constituir e conter uma cultura pós-moderna nos discursos tanto a seu respeito como adjacentes a ela. Para Hutcheon (p. 15), o pós-modernismo ensina que todas as práticas culturais têm um subtexto ideológico que determina as condições da própria possibilidade de sua produção ou de seu sentido. De acordo com a autora, o pós-modernismo é fundamentalmente contraditório e, ao mesmo tempo, suas formas de arte e de teoria, usam e abusam, estabelecem e depois desestabilizam a convenção de

³⁵ Os grifos sinalizados no decorrer do texto são dos próprios autores.

forma paródica, mostrando autoconscientemente seus próprios paradoxos e o caráter provisório que lhes são inerentes para a sua reinterpretação crítica ou irônica em relação à arte do passado.

3.1 PRESSUPOSTOS METAFICCIONAIS E INTERTEXTUAIS

Nessa postura pós-moderna, destaca-se a metaficção que, conforme David Lodge (2009, p. 213), é “a ficção que versa sobre si mesma: romances e contos que chamam a atenção para o status ficcional e o método usado em sua escritura”. Em seu estudo, o autor se refere a *Tristram Shandy* como o avô dos romances metaficcionais, em que o diálogo entre o narrador e os seus leitores, é somente um dos diversos recursos utilizados por Sterne a fim de destacar a evidente lacuna entre a vida e a arte que o realismo procurava ocultar. Lodge (p. 214) ressalta que a metaficção não é uma invenção moderna, mas uma forma atraente a muitos autores contemporâneos que se sentem sufocados por seus antecedentes literários e atormentados pelo fantasma do já dito. De acordo com Lodge (p. 214-215), diferentemente da obra dos romancistas ingleses, cujo discurso metaficcional aparece como apartes em romances que valorizam a descrição romanesca clássica das personagens, autores como Borges, Calvino e John Barth não tratam esse discurso como se fosse um refúgio ou um alibi para fugir às limitações do realismo tradicional, mas o transformam na preocupação e na inspiração central da obra literária.

Assim sendo, a metaficção, vocábulo, que segundo Moisés (2004, p. 281) foi sugerido por Robert Scholes a fim de denominar o processo de autoreflexão efetuado pelo discurso narrativo, é a ficção que por meio da linguagem constrói um texto que

aponta para si próprio, um texto autocêntrico, sem deixar de evidenciar o contexto contemporâneo, como se estivesse propondo um redimensionamento do romance e colocando à prova as intransigentes classificações da tradição literária.

Nesse pressuposto, em que a metaficção remete a ficção a um processo de autorreflexão, segundo Hutcheon (1991, p. 28), “a maioria desses textos pós-modernistas contraditórios também é especificamente paródica em sua relação intertextual com as tradições e as convenções dos gêneros envolvidos”. O uso da paródia, um procedimento que permite ao escritor reapossar-se do passado, para Hutcheon (p. 28) “em certo sentido, é uma forma pós-moderna perfeita, [...] incorpora e desafia aquilo a que parodia”, ou seja, venera ou dessacraliza os textos do cânone, e a intertextualidade nas diversas formas em que um texto pode se referir ao outro, reinventa e reescreve criticamente o passado.

Nesse sentido, a intertextualidade, segundo Lodge (2009, p. 106), seria a própria condição da literatura, em que “todos os textos são tecidos com os fios de outros textos, independente de seus autores estarem ou não conscientes”. Mas o que significa esse vocábulo que propicia a interação e o diálogo entre textos?

O vocábulo, intertextualidade, foi proposto por Julia Kristeva, em *Introdução à semanálise* (em 1969), para comentar o seu entendimento e análise acerca da teoria do dialogismo formulada por Mikhail Bakhtin na primeira metade do século XX. Kristeva diz que Bakhtin, distante do rigor técnico dos linguistas, dominando uma escritura impulsiva e por vezes profética, abordou problemas primordiais à estrutura da narrativa, e foi o primeiro a substituir a *découpage* estatística dos textos por um modelo, no qual a estrutura literária se “elabora” em conexão a uma “outra” estrutura. Essa dinâmica estrutural se realiza a partir de uma concepção em que a palavra literária não é um

ponto (um sentido fixo), mas um “cruzamento de superfícies” textuais, um diálogo de diversas escrituras, dentre as quais, a do escritor, a do destinatário ou da personagem, a do contexto cultural atual ou anterior (2005, p. 66). Assim, a intertextualidade ou dialogismo, duas variáveis de termos para um mesmo significado, é uma referência à inserção de um elemento discursivo em outro que pode ser reconhecido quando a obra de um autor reporta-se a textos, imagens ou sons de outras obras. A esse espaço textual múltiplo atribui-se a denominação de espaço “intertextual”, e ao seu mecanismo, intertextualidade.

Assim, de acordo com as noções centralizadas no conceito de metaficção e nos procedimentos da intertextualidade delineados no espaço do pós-modernismo, neste capítulo procura-se evidenciar em “Dunyazadíada”, de John Barth, a narrativa ficcional que por meio da linguagem constrói e revela um texto autoreflexivo e, ao mesmo tempo intertextual no diálogo travado com Prólogo-moldura de *As mil e uma noites*.

3.2 BARTH: A ARTE DA FICÇÃO EM QUIMERA

John Simmons Barth, escritor, teórico e professor aposentado da Universidade John Hopkins (1973-1995), nasceu em Cambridge, Maryland, EUA, no dia 27 de maio de 1930. Antes de se graduar e doutorar em Letras pela Hopkins, estudou Teoria Elementar e Orquestração Avançada na Juilliard, em Nova York. Precede à sua consagração como romancista, o de membro destacado no meio acadêmico, seja como crítico, teórico ou professor. Também ministrou aulas na Pen State University, na University of Buffalo e na Boston University. Publicou ensaios acerca dos rumos da literatura em uma era pós-modernista, destacando-se: *The literature of the exhaustion*

(*A literatura do esgotamento*) e *The literature of the replenishment* (*A literatura da plenitude*). Em 1957, surpreendeu a crítica e os leitores com a publicação do primeiro romance – *The floating, opera* (*A ópera flutuante*). O romance seguinte, *The end of the road* (*O fim do caminho*, 1958) confirmou o talento do escritor. Em 1965 foi eleito por críticos, autores e editores como um dos mais importantes escritores dos Estados Unidos. Em 1973, ganhou o prêmio National Book Award pelo romance *Quimera*. Não obstante sua importante contribuição aos rumos tomados pela literatura no século XX, somente dois de seus livros foram traduzidos e publicados no Brasil: *Quimera* (Marco Zero, 1986) e *A ópera flutuante* (Brasiliense, 1987). Considerando ainda, a projeção internacional de Barth e o seu declarado interesse por Machado de Assis, surpreende o aparente desinteresse dos editores brasileiros pela tradução do conjunto de sua obra. Sérgio Luiz Prado Bellei, no artigo “John Barth no Brasil³⁶”, transcreve a confissão do autor na qual se diz influenciado por Machado de Assis, pelo menos desde 1968:

Quando escrevi *A ópera flutuante* [...] sofri a influência de um romancista brasileiro, Machado de Assis, que [...] por sua vez tinha sido influenciado pelo *Tristram Shandy*; a mesma técnica de jogar livremente com as idéias e uma visão de mundo semelhante. No final de contas, Sterne acabou chegando a mim vindo do Brasil. (1993, p. 64)

No que concerne à estrutura da obra de Barth, o segundo livro *The end of the road* (*O fim do caminho*) nasceu de um fragmento textual de *A ópera flutuante*, seu primeiro romance. Em marcante oposição, o romance *Quimera*, tal como é apresentada pelos mitólogos – criatura mítica, com cabeça de leão, corpo de cabra e rabo de serpente – é constituída, em sua forma híbrida, pela trilogia dos contos “Dunyazadíada”, “Perseída” e “Beleroфонíada”, que não precede de textos anteriores do autor, mas da

³⁶ FRAGMENTOS, FLORIANOPOLIS, SC, v. 4, n. 1, p. 57-64, 1993.

reinvenção de personagens do fabulário oriental e das narrativas clássicas da mitologia grega. “Perseída” e “Belerofoníada”, referem-se a dois heróis gregos: Perseu, o decapitador da górgona Medusa; e Belerofonte, o exterminador da híbrida Quimera. Em “Dunyazadíada”, Barth apropria-se da personagem Dinārzād, irmã e cúmplice de Šahrzād, de *As mil e uma noites*, para construir uma narrativa metaficcional centralizada em procedimentos do pós-modernismo como a intertextualidade. Sob diferentes perspectivas, Barth faz uma releitura desses contos examinando os mitos, sua relação com a realidade e sua repercussão no mundo contemporâneo.

Dos três contos acima mencionados, interessa para este trabalho, “Dunyazadíada”. Todavia, precedendo a sua análise, importa desvendar no *corpus* da mitologia grega, o que ou quem era “Quimera”. Segundo Brandão (1992, p. 354), esse monstro mitológico nasceu da união entre Tifão³⁷ e Équidna³⁸. Foi criada por Amisódaro, rei da Cária e vivia em Patera devastando a região e os rebanhos. Belerofonte³⁹, cavalgando Pégaso, com um só golpe matou esse monstro.

Segundo Paul Diel, citado por Brandão (p. 354), a luta do herói contra um monstro cruel evidencia que o perigo maior a ser combatido pelo homem está no inimigo quimérico exteriorizado pelo mito sob essa forma. Ou seja, alguma coisa importante que ameaça sua vida por força da imaginação e da fantasia descontroladas dando forma a um perigo monstruoso que todo indivíduo tem dentro de si, uma vez que,

³⁷ Hesíodo (2003, p. 151), canto 820: após Zeus expulsar os Titãs do céu, Terra uniu-se a Tártaro e pariu Tifeu – com “braços dispostos a ações violentas e infatigáveis pés de Deus poderoso. Dos ombros cem cabeças de serpente, de víbora terrível, expeliam línguas trevosas. Dos olhos sob cílios nas cabeças divinas faiscava fogo e das cabeças todas fogo queimava o olhar”.

³⁸ Segundo Nardini (s/d, p. 158) Équidina era um ser monstruoso, metade mulher, metade serpente. Da sua união com Tifão, gerou numerosos monstros entre os quais Cérbero, a hidra de Lerna, o leão de Neméia, a Esfinge e Quimera.

³⁹ Herói coríntio, além de derrotar Quimera, domou as Amazonas. Soberbo pelas vitórias, pretendeu subir ao Céu, mas Zeus o puniu, deixando-o cair na Terra moribundo.

“Quimera” e “imaginação perversa” são sinônimos. Assim sendo, o monstro quimérico, nada mais seria do que a imagem transparente da deformação psíquica contra a qual o herói mítico travaria um combate pessoal para libertar sua mente dos monstros que a povoariam.

De acordo com a teoria de Diel, para Barth, Quimera poderia representar o combate a um perigo monstruoso transmutado em seus ferrenhos críticos, no momento em que a sua excepcional criatividade parecia ameaçada pela angústia de um período literário improdutivo. No artigo *Postmodernismo revisado*, publicado no periódico “El Paseante”, como se fosse uma resposta às críticas de seus opositores, Barth afirma que:

[...] a diferença entre intelectuais profissionais e artistas profissionais, que talvez sejam intelectuais, é que os primeiros publicam artigos e ensaios para compartilhar seus conhecimentos, enquanto os segundos podem publicar um ou outro ensaio entre novelas para compartilhar nossa ignorância, a fim de que os mais doutos possam vir em nosso socorro. (1989, p. 95)

Assim, é provável que o título de *Quimera* se constitua em uma metáfora representando o combate empreendido por Barth para destruir o monstro quimérico que ameaçava a sua carreira de escritor e o mantinha aprisionado a uma etapa improdutiva de sua escritura literária.

3.2.1 “Dunyazadíada”: a narrativa metaficcional

“Dunyazadíada”, o conto no qual se fundamenta este capítulo, apresenta a história de Dinārzād, a ouvinte passiva dos mil e um contos noturnos que,

subversivamente em um discurso representacional, assume o papel de narradora, subtraindo de Šahrāzād essa função que a tornou conhecida em sua prodigiosa carreira de contadora de histórias.

A conferência "Tales within Tales within Tales within Tales"⁴⁰ em 1984, na Universidade de Florida Atlantic, Barth a inicia desta forma: "Era uma vez que eu escrevi em 1971 uma história sobre Dunyazade, a irmã menor de Sherazade, que estava sentada ao pé do leito nupcial durante 1001 noites, observando o rei fazer amor e escutando todas essas histórias antigas, assombrosas e fantásticas."

Segundo Chiarelli (2007, p. 89), como crítico, Barth diz que Šahrāzād é o emblema do pós-moderno em seu desejo de contar histórias. Nos ensaios críticos que produziu sobre o projeto do pós-modernismo na literatura, o autor entreviu a possibilidade de gerar novos trabalhos a partir da apropriação de modelos exauridos, reinventando, descartando, subvertendo, transcendendo e transformando as convenções artísticas. Esse interesse pela questão das histórias sobre a arte de narrar histórias, de textos que contêm outros textos, permeia toda a estrutura narrativa de "Dunyazadíada".

O conto apresenta Šahrāzād como Sherry e Dinārzād como Duny, revelando, logo no início, como em um jogo de palavras, ou melhor, em uma brincadeira com os nomes das personagens, uma forma de mostrar o contexto contemporâneo no qual a narrativa está inserida. Essa forma de construção de um texto autocêntrico, que também não deixa de sinalizar para a contemporaneidade, se apresenta em vários trechos da narrativa de Duny:

⁴⁰ Tradução de OLINTO, Heidrun Friedel, em: "Narrar em tempos pós-modernos: 1001 sherazades".

Daí desistimos da Ci. Pol. (eu buscava os livros para ela, apontava suas penas, fazia chá e organizava suas fichas de referência) e tentamos psicologia – outro beco sem saída. Quando ela notou que a reação que você teve ao ser chifrado por sua mulher foi uma ira homicida, seguida de desespero, e negligência por seu Reino, e que a reação de Shahryar era o contrário, concluiu que *isso* se devia às diferenças de idade entre vocês dois e à ordem das revelações; e concluiu que se havia alguma patologia, era em função da cultura e suas posições como monarcas absolutos e não em decorrência de grilos específicos de suas psiques, et cetera – que mais se poderia dizer? (BARTH, 1986, p. 9)

O enredo de “Dunyazadíada” focaliza a narrativa de Duny a Shah Zaman durante a noite de suas núpcias, das estratégias de Sherry para impedir Šāhriyār de matar centenas de jovens e destruir o reino. Recorda o acontecimento inusitado ocorrido no dia em que auxiliava a irmã em suas pesquisas, investigando maneiras de fazer o sultão mudar de opinião a respeito do caráter traiçoeiro das mulheres e “transformá-lo num marido gentil e carinhoso” (p. 11). Quando Sherry pronunciou a frase, “É como se a chave do tesouro fosse o tesouro”, inesperadamente, entre as estantes de livros, surgira um gênio:

Ele não se parecia com ninguém das histórias que Sherry me contava antes de dormir: primeiro, ele não metia medo, embora tivesse um aspecto muito estranho; um sujeito de pele clara, de uns quarenta anos, sem barba e calvo como um ovo. Suas roupas eram simples, mas bizarras; era alto e saudável e de aparência bastante agradável, exceto pelas lentes esquisitas que usava numa armação em frente dos olhos. [...] Ele era um escritor de contos, disse – de qualquer modo, *tinha sido* um escritor de contos numa terra no outro lado do mundo. [...] Sua carreira também havia alcançado um hiato que ele gostaria de chamar de ponto decisivo se pudesse vislumbrar qual a decisão a tomar: não queria nem repudiar e nem repetir realizações passadas: aspirava ir além delas em direção a um futuro com o qual elas não estavam em sintonia e, por alguma magia, ao mesmo tempo retornar às fontes originais da narrativa. (1986, p. 11-12)

Um gênio com características físicas semelhantes ao próprio Barth – calvo, com óculos – o paradoxo de um escritor vivendo uma fase de sua carreira, cuja única aspiração era “retornar às fontes originais da narrativa”, que viaja ao tempo de Šahrāzād para explicar-lhe como, ao ler *As mil e uma noites*, encontrara a fórmula mágica para continuar a escrever histórias. Nesse sentido, percebe-se que a metaficção, ao usar como ponto de partida textos ficcionais com a presença de comentários a respeito de procedimentos que alertam para o seu próprio processo de construção, mostra como o autor se autodesvela na tessitura do texto literário.

Nesse alerta do processo de construção, as impressões de Duny a respeito do gênio soam como metáforas do pensamento autoreflexivo de Barth referente à crise por ele vivida e contextualizada em um trabalho com a linguagem que parece estender-se à reestruturação do discurso narrativo:

Ele estava tão envolvido nestes problemas que todo seu trabalho e sua vida tinham chegado a uma parada total. Havia deixado seus amigos, sua família e sua posição (tinha um doutorado em letras) e se retirado para um solitário refúgio no pântano, que somente a mais dedicada de suas amantes ousava visitar. ‘Meu projeto’, ele nos disse, ‘é aprender onde ir, descobrindo onde estou e revisando onde estive – onde *todos* nós estivemos. Há um tipo de caracol nos alagados de Maryland – talvez eu o tenha inventado – que vai construindo sua casca com qualquer coisa que aparece à sua frente à medida que caminha, cimentando-a com suas próprias secreções e, ao mesmo tempo, instintivamente planeja sua trilha na direção do melhor material disponível para sua casca; carrega sua história nas costas, vive nela, acrescentando novas e maiores espirais do presente, conforme cresce’. (1986, p. 12-13)

Para Hutcheon (1984, p. 1), a metaficção “é a ficção que inclui dentro de si própria um comentário sobre sua própria narrativa e/ou identidade linguística”⁴¹. Ao focalizar as estruturas linguísticas e narrativas, bem como o papel do leitor, a metaficção, também nominada pela autora de narrativa narcisista, é o próprio narrar que se torna visível. Barth, quando desnuda o fazer literário por intermédio da linguagem, obriga o leitor a voltar sua atenção para a atividade escritural em um discurso que alerta para seus próprios sistemas ficcional e linguístico, ou ainda, para uma espécie de narcisismo discursivo que, segundo Hutcheon (1984, p. 7), aponta para a metaficção:

Em toda ficção, a linguagem é representacional, mas de um outro mundo ficcional, um completo e coerente “heterocosmo” criado pelos referentes fictícios dos signos. Na metaficção, entretanto, este fato torna-se explícito e, enquanto lê, o leitor vive em um mundo que é forçado a considerar como ficcional. Porém, paradoxalmente, o texto também exige que ele participe, que ele se envolva intelectualmente, imaginativamente, e afetivamente em sua co-criação. Esta força de atração bilateral é o paradoxo do leitor. O paradoxo do próprio texto é que ele é narcisicamente autoreflexivo e, no entanto, focado no exterior, orientado ao leitor.

Nesse processo, o papel do leitor é dinâmico, uma vez que ele é levado a questionar, analisar e avaliar o texto com o qual está em contato. O seu papel, portanto, não é passivo, já que pode enriquecer e criticar, conscientemente, essa produção.

Esse recurso literário, próprio da pós-modernidade, desconstrói o que está posto, com o objetivo de (re)construir, de recriar, de fomentar maior compreensão entre a obra literária e o real. É por meio desse recurso que o leitor entra mais amplamente no mundo ficcional, compreendendo o caráter de paródia da obra literária, passando a

⁴¹ Todas as traduções da edição de 1984 são livres.

analisar a relação entre o mundo ficcional e a realidade, descobrindo, portanto, suas semelhanças e diferenças, criticando e avaliando a relação entre o mundo da criação e o real. Para Verônica Kobs (2006, p. 32),

Na literatura pós-moderna, a metalinguagem e a paródia são exemplos de recursos que desestabilizam o leitor diante do texto, já que, rompendo-se com o modelo tradicional de narrativa, o leitor, por vezes, sente-se incapaz de lidar com aquele novo tipo de organização. Nenhum desses recursos, porém, é novidade na literatura.

De acordo com Hutcheon, há dois tipos de metaficção: uma denominada explicitamente narcisista (*overtly narcissistic*) e, a outra, implicitamente narcisista (*covertly narcissistic*). No primeiro tipo – *overtly* – a autoconsciência, por meio de explícitas tematizações ou alegorias de sua diegese ou de sua identidade, é revelada nos textos. No segundo tipo – *covertly* – o processo é internalizado, colocado em prática por intermédio da linguagem, sendo este, portanto, autoreflexivo sem o ser essencialmente autoconsciente. Segundo Hutcheon (1984, p. 30):

Nos textos narcisicamente explícitos, a ênfase é colocada no atrair a atenção do leitor tanto para a liberdade quanto para o dever. Na forma implícita, entretanto, assume-se que ele conhece o seu dever e irá responder de acordo com ele. A tensão desloca-o do ensino do leitor transformado em tema para a atualização do próprio ato de leitura em progresso.

Ao adentrar em sua narrativa, o gênio revisita o antigo, favorecendo o surgimento do novo. Com isso, convida as irmãs a compor uma nova autoria e incita o leitor a participar dessa “não tão nova” trama. A procura pela “chave do tesouro que é o tesouro”⁴², que possibilita a retomada das histórias para salvar as mulheres do reino,

⁴² Grifo meu.

cria um mecanismo que intriga e mantém o leitor interessado no desenrolar da trama e nas possibilidades de intervir no desenvolvimento da narrativa.

Em “Dunyazadíada”, Barth faz o leitor voltar a sua atenção a um mundo hipoteticamente concebido a partir de uma narrativa em que o enredo e os fatos se constroem pela linguagem e pelos discursos e, não essencialmente, pelo que estes refletem. De acordo com Hutcheon (1984, p. 39):

O ato da leitura, então, é, ele próprio, como o ato da escrita, a função criativa para a qual o texto direciona a atenção. Que este processo seja agora o objeto da imitação não altera a natureza essencial do romance como gênero mimético. Metaficção é ainda ficção, apesar da substituição do foco da narração do produto que ela apresenta para o processo que ela é. Auto-representação é ainda autorepresentação.

Barth confessa, durante a conferência “Tales within Tales within Tales”, que desde muito jovem sempre foi apaixonado por Šahrāzād e por ela inspirado. Assim como o autor, também o gênio declara “sua eterna adoração por ela” e que “contraíra uma paixão por Scheherazade ao ler pela primeira vez as histórias que ela usara para encantar o Rei Shahryar” (1986, p. 14). Dessa forma, a viagem ao tempo para encontrar Šahrāzād parece se constituir em uma solução para os problemas da contadora de histórias e também para os do gênio, que tenta reencontrar-se em uma obra do passado.

Com isto, o novo se estabelece sobre o antigo e o discurso oficial é questionado, impedido de manter-se como única e indiscutível verdade. E a metaficção torna-se um dos recursos literários que subverte a narração, alterando-a, bem como o papel destinado ao leitor e autor. Assim, na metaficção, o autor é a peça mais importante nesse jogo de opor e, ao mesmo tempo, aproximar realidade e ficção,

cabendo ao leitor, nesse caso, uma atuação dinâmica e distante da passividade, capaz de preencher lacunas, de interagir com a obra literária e, conseqüentemente, com a realidade.

3.2.2 O intertexto em “Dunyazadíada”

Como visto nos parágrafos anteriores, o conto “Dunyazadíada” apresenta diversas características pós-modernistas, dentre elas, a metaficção, em que a reescritura da sua trama é produzida a partir do diálogo intertextual com o Prólogo-moldura do *Livro das mil e uma noites*, do qual o autor se apropria e reinventa personagens já existentes. Barth, ao visitar e reinventar a história do Prólogo-moldura, escreve uma nova versão em que retira de Šahrāzād, a primazia de narradora incontestável dos mil e um contos. Diferentemente do Prólogo-moldura, em que há um narrador extradiegético que parece preparar o cenário no qual Šahrāzād passa a atuar, nesse texto é a voz de Dinārzād que traz à tona os discursos, embora, o Gênio (Barth) teça todo o diálogo metaficcional em torno da escritura e do fazer literário. Esse texto mesclado pela intertextualidade funciona como o lugar comum onde se absorvem a multiplicidade de outros textos que, segundo Julia Kristeva (2005, p. 68), reflete a ideia de que “todo texto se constrói como mosaico de citações, de absorção e transformação de um outro texto”, sendo esta escrita, uma espécie de releitura do *corpus* existente, no caso, o Prólogo-moldura.

Em “Dunyazadíada”, a evidente apropriação do Prólogo-moldura do *Livro das mil e uma noites* altera tanto o interior da estrutura narrativa quanto possibilita o seu enriquecimento, agregando-lhe elementos externos. Enquanto em *As mil e uma noites*

a contadora de histórias detinha o controle de todos os relatos, em “Dunyazadíada”, há uma inversão de papéis, cabendo a Šahrāzād um papel secundário, enquanto sua irmã passa a ser a narradora e protagonista.

Além disso, a partir do diálogo com o Prólogo-moldura, Barth parece reelaborar também um período de sua história pessoal, trazendo-a para compor a estrutura narrativa do conto, revendo-a e repensando-a. Suas vicissitudes, angústias, carreira e verdade são colocadas a partir de um discurso que reflete hipoteticamente como o mundo que consideramos real é construído e como o poder da realidade imaginária supera muitas vezes a forma de se perceber a realidade empírica. Nesse sentido, o confronto entre o seu próprio drama e o das irmãs Duny e Sherry provoca um impacto, uma vez que a realidade empírica é tão somente um modo de construção discursiva que não a torna mais real do que a própria ficção em si. No diálogo estabelecido entre o gênio (Barth) e as irmãs, ele diz que,

[...] não via quanto de sua dificuldade era devida às suas próprias limitações, sua idade e situação e vicissitudes pessoais, quanto ao declínio geral das letras em sua época e lugar e quanto às outras crises que seu país (e até mesmo, alegou, a própria espécie) atravessava – crises tão desesperadoras e problemáticas, asseverou, quanto a nossa, e tão hostis à firmeza de propósito necessária para compor grandes obras de artes ou à serenidade para apreendê-las. (1986, p. 13)

Para Hutcheon (1984, p. 42), a essência da linguagem literária não se fundamenta em sua conformidade com declarações encontradas em relatos baseados em fatos, mas em sua aptidão para criar alguma coisa nova, um outro mundo que seja coerente, motivado:

A literatura mimética sempre criou ilusões, não verdades literais, sempre fez uso de convenções, não importando o que poderia ter escolhido para imitar – isto é, criar. A imagem familiar do espelho mimético propõe um processo acentuadamente passivo; [...] Nesse tipo de ficção, o leitor torna-se consciente do fato de que a literatura é menos um objeto verbal que transmite sentido, do que sua própria experiência construtiva a partir da linguagem, uma totalidade autônoma e coerente da forma e conteúdo.

O gênio ao ajudar às irmãs a recompor as histórias que salvariam a vida de Šahrāzād e de todas as mulheres do reino, aponta para a troca, para o diálogo, para a apropriação e para a intertextualidade. Por meio desse gesto ele convida a contadora de história a compor o novo a partir do que já existe.

Ao delinear a intertextualidade como uma propriedade do texto literário, Kristeva empresta de Bakhtin a ideia de que “em todo texto a palavra introduz um diálogo com outros textos” (1974, p. 60). Na concepção de Bakhtin, o texto figuraria como o lugar de troca entre porções de enunciados que ele redistribui ou substitui, construindo assim, um novo texto a partir dos textos precedentes. Em “Dunyazadída”, ao se apropriar do *Livro das mil e uma noites*, Barth dialoga permanentemente com esta obra, tomando para si o papel de herói, aquele que conhece e resgata as histórias que salvariam as mulheres do reino. Cabe a ele o conhecimento do passado, da memória em torno das histórias que, em *As mil e uma noites*, são contadas por Šahrāzād. Nesse diálogo, estabelece uma parceria, uma interação com as personagens, sugerindo, alertando, resgatando a memória do outro, preenchendo as lacunas, brincando com o passado e o presente. Barth trabalha com a carga dialógica das palavras dos dois textos e com os fragmentos de discursos que cada um deles introduz no diálogo. Esse lúdico entre

passado e presente pode ser observado no trecho seguinte, o qual mostra a surpresa do gênio ao encontrar-se diante das personagens de *As mil e uma noites*:

‘Você é realmente Scherazade?’, ele perguntou. ‘Nunca tive um sonho tão claro e tão real! E você é a pequena Dunyazade – exatamente como eu imaginei vocês duas! Não se assustem! Não consigo nem dizer-lhes o que significa para mim vê-las e conversar assim: mesmo num sonho, é um sonho tornado realidade, você entende inglês? Não sei uma palavra de árabe. Minha nossa! Não acredito que isto esteja acontecendo de verdade!’. (1986, p.11)

Ao apropriar-se da história de Šahrāzād, Barth estabelece uma intersubjetividade, processo denominado por Kristeva de intertextualidade. Para a autora (2005, p. 67-68), a intersubjetividade refere-se à relação entre autor e leitor. Tal relação integraria um eixo horizontal ao qual se agregaria um outro vertical – a intertextualidade – servindo de base para a relação entre um texto e outros textos, tanto os contemporâneos como aqueles que o precederam, como é o caso de “Dunyazadíada” e *As mil e uma noites*, respectivamente.

Tiphane Samoyault (2008, p. 9) diz que a intertextualidade tornou-se uma noção ambígua do discurso literário, por ter sido um termo tão usado, definido e carregado de sentidos diversos. Atualmente, como se pode perceber, existe uma preferência em utilizar os termos metafóricos, que assinalam de uma forma menos técnica a existência de um texto em outro texto. Usa-se expressões como tessitura, biblioteca, entrelaçamento, incorporação ou diálogo. Aparentemente, em sua neutralidade, o termo intertextualidade tem a vantagem de poder agrupar diversas manifestações dos textos literários, de seu entrecruzamento, de sua dependência recíproca. Nessas narrativas, constata-se que a literatura se evidencia não somente em

uma relação com o mundo, mas também se apresenta em uma relação consigo mesma, com sua história, com a história de suas produções e de suas origens. *As mil e uma noites*, com o seu percurso marcado por adaptações e reescritas, foi utilizada por Barth para compor uma outra narrativa, em que o antigo deu lugar ao contemporâneo, alterando a tônica e o ângulo das questões abordadas, conforme os seguintes trechos:

[...] minha irmã estava no último ano da Faculdade de Artes e Ciências na Universidade de Banu Sasan. Além de ser a Rainha da Festa da faculdade, eleita oradora da turma e uma atleta destacada na equipe universitária, ela tinha uma biblioteca particular com mil livros e a mais alta média na história do *campus*. Todos os departamentos de pós-graduação do Oriente estavam atrás dela oferecendo-lhe bolsas de estudo, mas ela estava tão abismada com a situação da nação que largou a escola no último semestre para se dedicar em tempo integral à pesquisa de como impedir Shahryar de matar todas as nossas irmãs e destruir o país. (1986, p. 8-9)

Já de acordo com o *Livro das mil e uma noites*, Šahrāzād é retratada como alguém que tinha “lido livros de compilações de sabedoria e de medicina: decorara poesias e consultara crônicas históricas, conhecia tanto os dizeres de toda gente como as palavras dos sábios e dos reis. Conhecedora das coisas inteligentes e cultivada tinha lido e entendido” (2008, p. 49). Assim, apesar das duas descrições ressaltarem a inteligência e sabedoria da contadora de história, o seu perfil foi atualizado, trazido para o âmbito contemporâneo.

Para Samoyault (2009, p. 10-11), se cada texto constrói sua própria origem, inscreve-se simultaneamente em uma genealogia que pode mais ou menos ser explicitada. Seria como uma árvore genealógica com inúmeros galhos, possuindo um rizoma mais do que uma única raiz, em que suas filiações se dispersam e as evoluções são tanto horizontais como verticais. Assim, torna-se impalpável construir um quadro

analítico das relações que os textos estabelecem entre si, considerando que da mesma natureza, nascem uns dos outros; influenciam-se mutuamente, conforme o princípio de uma geração não espontânea; e a impossibilidade de reprodução pura e simples ou adoção plena. Considera-se ainda, que a retomada de um texto pode acontecer de maneira aleatória ou consentida, de uma vaga lembrança, homenagem explícita ou submissa de um modelo, da subversão do cânone ou de inspiração voluntária. Com base nesse pressuposto, a apropriação feita por Barth poderia evidenciar, além de uma homenagem, já que esse autor se diz admirador confesso e apaixonado pela contadora de história, como também pode contemplar uma retomada consentida do texto de *As mil e uma noites* e uma subversão do que está posto nesta obra.

Nesse sentido, as práticas da intertextualidade, quer sejam metaforicamente denominadas citação, alusão, referência, pastiche, paródia, plágio ou colagens, se deixam listar com facilidade e permitem a sua descrição. Com isso, disponibilizam um conteúdo objetivo à noção sem extinguir sua imprecisão teórica. Samoyault (2008, p. 10) questiona o que seria a intertextualidade: disfarce de uma antiga e tradicional crítica das fontes ou reflexão nova sobre a propriedade literária e a originalidade de um texto? Noção histórica criada para fazer os discursos literários e as práticas modernas de escrituras corresponderem-se? Conceito teórico com capacidade de dar conta de todas as ligações das obras com a literatura? Um fenômeno das modalidades da escritura literária ou um ponto imperativo para a compreensão de uma parte fundamental de seu trabalho? Diante dessas questões, hesitam os críticos, dividem-se as práticas e a teoria permanece vaga. A partir dessa imprecisão teórica, a autora propõe meios de pensar a intertextualidade de maneira unificada, agrupando seus traços em torno da memória. Parte da ideia de que a intertextualidade seria a memória que a literatura tem de si

mesma. Essa memória figuraria entre a retomada melancólica e a retomada subversiva ou lúdica, no momento em que a criação se submete a passar além daquilo que a precede. A literatura não deixa de lembrar e, tampouco, de fazer notar um desejo idêntico, especialmente acerca do jogo de referência, remetendo-a de si para si mesma; e da referencialidade no que diz respeito à ligação da literatura com o real.

Samoyault (2008, p. 13) afirma ainda, que a imprecisão teórica abrangendo a noção de intertextualidade justifica em parte a sua não aceitação por determinados teóricos da literatura, devido à bipartição de seu sentido em direções diferentes. Por um lado, torna-se um instrumento estilístico e linguístico, indicando o mosaico de sentidos e discursos anteriores gerados por todos os enunciados; de outro, torna-se uma noção poética, limitando a análise à retomada de enunciados literários, utilizando entre outros a citação, a alusão, o desvio. Assim, a noção posiciona-se no cruzamento de antigas práticas, envolvendo a citação, o pastiche, a retomada de modelos; e de modernas teorias do texto, como o caráter do vocábulo, sem mascarar a ideia que permite entender e analisar uma particularidade da literatura: o diálogo que ela tece consigo mesma, como um movimento principal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra *As mil e uma noites* resulta de um processo de escrita, fato que a distancia, como querem muitos, de uma tradição exclusivamente oral. A narrativa, que possibilita a presença de Šahrāzād e o desenvolvimento de seu plano para salvar todas as mulheres do reino, é introduzida por meio do Prólogo-moldura.

A construção dessa obra continua a ser referência mundial já que foi inovadora tanto para sua época como para os dias atuais, subvertendo os recursos narrativos tradicionais e recriando o papel destinado ao narrador e ao leitor.

Sem definição quanto à autoria, ao tempo ou ao espaço, o *Livro das mil e uma noites* é composto de narrativas elaboradas e reelaboradas sob a égide da arbitrariedade do compilador ou do próprio tradutor, fatores que provocaram transformações que refletem, principalmente, o contexto em que esses processos ocorreram. Entre eles, a aceitabilidade da obra, os valores sócio-culturais do possível público-leitor, além dos aspectos subjetivos do próprio do tradutor.

Mesmo diante da presença do apelo erótico e de aspectos infantilizados, *As mil e uma noites* continuam a atrair a atenção de leitores e estudiosos fascinados, entre outras coisas, pela forma como a narradora assumiu o risco da morte evidente e alterou o destino das mulheres que desposassem o rei. Além de uma vitória feminina, uma conquista para aquela época, há a vitória contra a morte, eterno enfrentamento humano.

Sozinha, a guerreira de *As mil e uma noites* enfrentou não somente o terror da morte, mas também encarnou os papéis exercidos, segundo a mitologia, pelas Moiras, em sua tríplice tarefa de fiar, medir e cortar o fio da existência. Esse último, que, a rigor,

seria tarefa de seu marido e algoz, coube à Šahrāzād, ao impedir o corte do fio de sua própria existência.

Como Penélope, Šahrāzād urdi o fio da trama de sua vida noite a noite. Enquanto Penélope desmancha sua trama na noite cúmplice, aguardando o retorno de Odisseu, Šahrāzād constrói narrativas para manter-se viva e alterar a forma como o rei vê as mulheres.

A questão da fidelidade constitui-se outro aspecto em comum entre o mito de Penélope e Šahrāzād. Enquanto Penélope tecia sua trama para proteger sua fidelidade de esposa, Šahrāzād enfrenta a morte em função da infidelidade da sultana, fato que motiva Šāhriyār a condenar à morte centenas de jovens mulheres do seu reino.

Assim, essa trajetória de Šahrāzād é reconstruída em “Dunyazadíada”, obra contemporânea permeada pelo já dito, subverte os recursos narrativos contidos no prólogo-moldura de *As mil e uma noites* por meio de apropriações e intertextualidades, evidenciando um conflito entre a ficção e o real. Enquanto em *As mil e uma noites* Šahrāzād é a senhora da palavra, detendo o controle sobre todos os relatos, o papel é desempenhado, em “Dunyazadíada”, por sua irmã caçula, Duny. Assim como Barth, apropriando-se de nuances que parecem refletir sua trajetória pessoal, incorpora ao conto o contemporâneo contextualizado ao conflito e à crítica. Nesse sentido, expõe idéias e concepções a respeito da crítica e da própria literatura. Demonstra também, a capacidade de subverter o papel do narrador (e do próprio autor) ou de reconstruir determinada narrativa, mediante o uso do recurso da metaficção, o que possibilita a inovação do processo narrativo e o fortalecimento dos aspectos artísticos das produções literárias. E, tendo, ainda, como focos primordiais as estruturas linguísticas e narrativas, bem como o papel do leitor, pode-se inferir que “Dunyazadíada” é uma

metaficção narcisista, segundo a teórica Linda Hutcheon, ao tornar possível o processo de narrar. Processo que desnuda o fazer literário por intermédio da linguagem ao capturar a atenção do leitor para a atividade da escritura como se esta fosse uma ocorrência ímpar dentro do próprio romance.

Portanto, *As mil e uma noites* expõe não somente passagens oriundas da sociedade letrada da época, como também desconstrói o que está posto (tempo, espaço e autoria indefinidos), subvertendo, assim, os elementos da narrativa tradicional, fatores que poderão ter contribuído para a conquista de um público-leitor fiel e secularmente duradouro.

REFERÊNCIAS

ANÔNIMO. *Livro das mil e uma noites*. Volumes 1 e 2: ramo sírio. Trad. Mamede Mustafa Jarouche. 3 ed. São Paulo: Globo, 2008.

ANTROPOLOGIA. O outro. Disponível em: < http://pt.wikipedia.org/wiki/O_outro>. Acesso em: 01 jan. 2009.

ATWOOD, Margaret. *A odisséia de Penélope – o mito de Penélope e Odisseu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburgl. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BARTH, Jonh. *Quimera*. Trad. Felipe Rajabally e Gilda Stuart. São Paulo: Editora Marco Zero, 1986.

_____. Postmodernismo revisado. *El Paseante*, Madrid, n. 14, p. 92-97, 1989.

BECKER, Ernest. *A negação da morte*. Trad. Otavio Alves. São Paulo: Nova Fronteira/Círculo do Livro, s/d.

BELLEI, S. L. P. John Barth no Brasil. *FRAGMENTOS, FLORIANOPOLIS, SC*, v. 4, n. 1, p. 57-64, 1993.

BIENAL INTERNACIONAL DO LIVRO DO CEARÁ. 7ª Edição, 18 a 27 de agosto de 2006. Disponível em: <<http://www.rpsfeiras.com.br/Feiras/ceara2006/default.asp?secao=Atividades%20culturais>>. Acesso em: 10 nov. 2008.

BIOGRAFIA. Armand Pierre Caussin de Perceval. Disponível em: <http://fr.wikipedia.org/wiki/Armand_Pierre_Caussin_de_Perceval>. Acesso em: 03 jan. 2009.

BIOGRAFIA. Muhsin Mahdi. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Muhsin_Mahdi>. Acesso em: 05 jan. 2009.

BORGES, Jorge Luis. As mil e uma noites. In: *Sete noites*. Trad. Moisés Limonad; Samuel León. São Paulo: Editora Max Limonad, 1983.

_____. Historia de la Noche. In: *Obras Completas de Jorge Luis Borges*, v.II. Buenos Aires: Emecé, 1989, p. 169-170.

_____. O sul. In: *Ficções*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 160-168.

_____. Os tradutores de *as Mil e uma noites*. In: *História da eternidade*. Obras completas, vol. I. São Paulo: Editora Globo, 1999. Disponível em: <<http://groups.google.com/group/digitalsource>>. Acesso em: 15 jun. 2008.

BRANDÃO, Juanito de Souza. *Dicionário mítico-etmológico da mitologia grega*. Vol. 2. Letras J-Z. Petrópolis: Vozes, 1992.

BULFINCH, Thomas. *O livro da mitologia: história de deuses e heróis*. Trad. Luciano Alves Meira. São Paulo: Martin Claret, 2006.

CALVINO, Italo. “Rapidez”. In: *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CAMPBELL, Joseph. *As máscaras de deus – mitologia oriental*. Vol. II. São Paulo: Palas Athena, 1999.

CASTELLO BRANCO, Lúcia; BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: LTC Livros Técnicos e Científicos, 1989.

CHIARELLI, Stefania. *Vidas em trânsito – as ficções de Samuel Rawer e Milton Hatoum*. São Paulo: Annablume, 2007.

CODENHOTO, Christiane Damien. *Na senda das Noites: “Les quatre talimans” de Charles Nodier e Les mille et une nuits*. São Paulo, 2007. Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Letras Orientais.

DIÉGUES JÚNIOR, Manuel. *Literatura de cordel*. Rio de Janeiro: Olímpica, 1975. (Cadernos de folclore 2).

ELIAS, Norbert. *A solidão dos moribundos*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

FRAZER, J. G. *The golden bough. A study in magic and religion*. Abridged edition. London: MacMillan, 1933.

FOSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Trad. Sérgio Alcides. São Paulo: Editora Globo, 2008.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. 3. ed. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa/PT: Vega, 1995.

HATOUM, M. Escrever à margem da história. [5 de novembro, 1993]. São Paulo: *Revista Mirandum* – coedição Mandruvá (Revista de Estudos Árabes da FFLCHUSP). Entrevista concedida a Aida Ramezá Ranania. Disponível em: <<http://www.hottopos.com/collat6/milton1.htm#escrever>>. Acesso em: 20 out. 2007.

_____. O arquiteto da memória. [11 de outubro, 2004]. Frankfurt: Deutsche Welle. Entrevista concedida a Soraia Vilela Disponível em: <<http://www.dw-world.de/dw/article/0,,1355392,00.html>>. Acesso em: 11 nov. 2008.

_____. *Relato de um certo oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

HESÍODO. *Teogonia*. A origem dos deuses. Trad. Jaa Torrano. 5. ed. São Paulo: Iluminuras, 2003.

HOUAISS, Antonio. *Dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. *Narcissistic Narrative: the metafictional paradox*. New York: Methuen, 1984.

JANSEN, Carlos: Contos seletos das Mil e uma noites. Disponível em: <http://pt.wikisource.org/wiki/Carlos_Jansen:_Contos_Seletos_das_Mil_e_Uma_Noites>. Acesso em: 22 jan. 2009.

JAROUCHE, Mamede Mustafa. O prólogo-moldura das Mil e uma noites no ramo egípcio antigo. *Tiraz*. São Paulo: USP, 2004. Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/dlo/tiraz/index.htm>>. Acesso em: 30 nov. 2008.

_____. Uma poética em ruínas. In: *Livro das mil e uma noites*. Volume 1: ramo sírio. Trad. Mamede Mustafa Jarouche. Vol I. 3 ed. São Paulo: Editora Globo, 2006, p. 46.

KAVÁFIS, Konstantinos. “Ítaca”. In: *Poemas*. Seleção, estudo crítico, notas e tradução José Paulo Paes. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006, p. 146-147.

KHAWAM, René R. *As mil e uma noites – damas insignes e servidores galantes*. 7. ed. 1. reimp. Trad. Rolando Roque da Silva. São Paulo: Brasiliense, 1998.

KIERNAN, Robert F. *A literatura americana pós 1945*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1983.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. *La révolution du langage poétique: l'avant-garde à la fin du XIX e siècle: Lautréamont et Mallarmé*. Paris: Éditions du Seuil, 1974. p. 60

KOBS, Verônica Daniel. A metaficção e seus paradoxos: da desconstrução à reconstrução do mundo real/ficcional e das convenções literárias. *SCRIPTA UNIANDRADE*, PR, n. 4, p. 27-43, 2006.

KOSS, Monika von. *Hera – um poder feminino*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1997.

LODGE, David. *A arte da ficção*. Trad. Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM, 2009.

MAXADO, Franklin. *O que é literatura de cordel?* Rio de Janeiro: Codecri, s.d.

MENARD, René. *Mitologia Greco-Romana*. 2. ed. Vol. II. Trad. Aldo Della Nina. São Paulo: Opus Editora, 1991.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária – prosa*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 1986.

_____. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.

NARDINI, Bruno. *Mitologia: o primeiro encontro*. Trad. Marcella Mortara. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 2002.

OLINTO, Heidrun Krieger. Narrar em tempos pós-modernos: 1001 Sherazades. *Revista Semear*, PUC-RJ, Rio de Janeiro, n. 7, 2001. Disponível em: <http://www.lettras.puc-rio.br/Catedra/Revista/7Sem_06.html>. Acesso em: 21 jun. 2008.

PESCIOTTA, Natália. O fio da meada. Revista Almanaque Brasil. São Paulo, edição 125, set 2009. Disponível em: <<http://www.almanaquebrasil.com.br/especiais/o-fio-da-meada/>>. Acesso em: 17 dez. 2009.

PLATÃO. *Fédon*. Trad. Heloisa da Graça Burati. São Paulo: Riddel, 2005.

PÓLVORA, Hélio. *Xerazade*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

PROENÇA FILHO, Domicio. *Pós-modernismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1995.

PROENÇA, Ivan Cavalcanti. *A ideologia do cordel*. 2. ed. Rio de Janeiro: Brasília/Rio, 1977.

REICHMANN, Brunilda. *Desdobramentos do narrador em metaficção: uma análise dos níveis narrativos em The French Lieutenant's Woman*. Curitiba, 1999, 245 f. Tese (Concurso de Professor Titular) – Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná.

_____. O que é metaficção? *Narrativa narcisista: o paradoxo metaficcional*, de Linda Hutcheon. SCRIPTA UNIANDRADE, PR, n. 4, p. 333-373, 2006.

REUTER, Yves. *A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração*. 2 ed. Trad. Mario Pontes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2007.

ROBLES, Martha. *Mulheres, mitos e deusas – o feminino através dos tempos*. Trad. William Lagos e Débora Dutra Vieira. São Paulo: Aleph, 2006.

SAMOYAUULT, Tiphane. *A intertextualidade*. Trad. Sandra Nitri. São Paulo: Hucitec, 2008.

SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de palavras: ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento*. Trad. Luiz Fernando P. N. Franco. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

SOUZA, Eneida Maria de. Borges, o autor das *Mil e uma noites*. In: *Traço crítico*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ; Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1993, p. 101-108.

STEVENSON, Robert Louis. *As novas mil e uma noites*. São Paulo: Editora Três, 1974.

TECELAGEM MANUAL NO TRIANGULO MINEIRO: Uma abordagem tecnológica. Brasília: MEC/SPHAN, 1984.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. 4. ed. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.

VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade – niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. São Paulo: Martins Editora, 2002.

VIANA, Antonio Klévisson (org.). *As mil e uma noites em cordel*. Fortaleza: Editora Tupinanquim, 2006. (Caixa com 8 livros-folheto).

WAJNBERG, Daisy. *Jardim de arabesco*. Rio de Janeiro: Imago: São Paulo: FAPESP, 1997.

WILLIS, Roy (org.). *Mitologia: deuses, heróis e xamãs nas tradições e lendas de todo o mundo*. Trad. Thaís Costa e Luiz Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: PubliFolha, 2007.

XAVIER, Elódia. *Declínio do patriarcado – a família no imaginário feminino*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1998.

_____. *Tudo no feminino – a mulher e a narrativa brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1991.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. *Literatura e gênero: a construção da identidade feminina*. Caxias do Sul, RS: EDUCS, 2006.

ZOTENBERG, Herman M. Nota sobre alguns manuscritos das Mil e uma noites e a tradução de Galland. *Tiraz*. São Paulo: USP, 2006. Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/dlo/index.htm>>. Acesso em: 30 nov. 2008.