

**CENTRO UNIVERSITÁRIO CAMPOS DE ANDRADE
HAYAT BOULOS MACHADO**

**A CULTURA ÁRABE E O DIÁLOGO ENTRE TRADUÇÕES:
CONTOS SELECIONADOS DE *AS MIL E UMA NOITES***

**CURITIBA
2010**

HAYAT BOULOS MACHADO

**A CULTURA ÁRABE E O DIÁLOGO ENTRE TRADUÇÕES:
CONTOS SELECIONADOS DE AS *MIL E UMA NOITES***

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Teoria Literária, no Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – Uniandrade.

Orientadora: Prof^a.Dr^a. Brunilda Reichmann

Curitiba

2010

TERMO DE APROVAÇÃO

A CULTURA ÁRABE E O DIÁLOGO ENTRE TRADUÇÕES: CONTOS SELECIONADOS DE *AS MIL E UMA NOITES*

HAYAT BOULOS MACHADO

DISSERTAÇÃO APRESENTADA COMO REQUISITO PARCIAL PARA A OBTENÇÃO DO TÍTULO DE MESTRE EM TEORIA LITERÁRIA, NO CENTRO UNIVERSITÁRIO CAMPOS DE ANDRADE – UNIANDRADE, PELA COMISSÃO FORMADA PELOS SEGUINTE PROFESSORES:

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Brunilda T. Reichmann
(Uniandrade)

Prof. Dr^a. Sandra Fischer (UTP)

Prof. Dr^a. Anna Stegh Camati (Uniandrade)

Curitiba, 05 de janeiro de 2010

Coragem é resistência ao medo, domínio do medo, e não ausência de medo.

Mark Twain

SUMÁRIO

RESUMO

Os contos milenares de *As mil e uma noites* trazem em seus episódios valores morais e éticos, envolvendo personagens como reis, princesas, escravas, gênios e fadas. De uma história central que destaca a figura da princesa Sahrazad, esposa do rei Sahriyar, a obra abre-se para uma série de micro narrativas, representada, por exemplo, pelos contos “O mercador e o gênio” e “O pescador e o gênio”, objetos da presente análise. O objetivo principal deste trabalho é estabelecer a intertextualidade entre esses contos, bem como o diálogo entre as traduções de Alberto Diniz (2002) e Mamede Mustafá Jarouche (2005), com base nas considerações de Maria Cristina Batalha, Lauro Maia Amorim e André Lefevere. Levando-se em conta o pensamento de Batalha, de que a tradução é um processo cultural, apresenta-se inicialmente a relato histórico do povo árabe, destacando-se a religião, suas relações com o mundo ocidental e o hábito milenarmente conhecido de contar histórias, amplamente utilizado naquela cultura. Ainda no que diz respeito ao diálogo entre os contos, estabelece-se a relação entre eles através dos estudos da intertextualidade com aporte nos estudos de Gérard Genette, Laurent Jenny, Julia Kristeva, Tiphaine Samoyault e Geraldo Carlos do Nascimento. Tal relação se estabelece porque se observa, na leitura dos referidos contos, que ambos giram em torno de uma mesma temática – o apelo à vida – e apresentam subtemas comuns, como: as trocas baseadas na confiança, o caráter das personagens e a traição. Este mesmo diálogo está presente também nas traduções de Diniz e Jarouche, sendo que o primeiro utiliza a versão francesa de Antoine Galland como língua de partida para sua tradução e Jarouche, os escritos árabes. A conclusão do estudo visa demonstrar a propagação do livro *As mil e uma noites*, através de diferentes traduções, cujo processo mostra-se desafiador e deve contar com a experiência e confiança do tradutor, pois é uma forma de estabelecer contato com culturas diversas trazidas à luz pelas suas respectivas linguagens. Registra-se, portanto, a homologia de conteúdos entre as obras e os caminhos utilizados pelos autores na tradução dos contos selecionados.

PALAVRAS CHAVE: *As mil e uma noites*. Intertextualidade. Tradução.

ABSTRACT

The millenary tales of *A Thousand and One Nights* deal in their episodes with moral and ethical values, involving characters like kings, princesses, slaves, genies and fairies. In the main story that highlights the figure of princess Sahrazad, wife of king Sahriyar, the story unfolds into a series of micro-narratives, represented, e.g., by the stories “The merchant and the genie” and “The fisherman and the genie”, objects of the present analysis. Thus, the main objective of this dissertation is the study of the dialogue between the translations by Alberto Diniz (2002) and Mamede Mustafá Jarouche (2005) based on the considerations made by Maria Cristina Batalha, Lauro Maia Amorim and André Lefevere. Considering the thoughts of Batalha, that translation is a cultural process, first of all we see the history of the Arabs, highlighting their religion, their relations with the western world and the millenary known tradition of telling stories, used widely in that culture. Furthermore, concerning the dialog used in the stories, we can observe the relation between them through the studies of intertextuality according to the analyses of Gérard Genette, Laurent Jenny, Julia Kristeva, Tiphaine Samoyault and Geraldo Carlos do Nascimento. This relation is established because, on reading these stories, we can observe that both of them focus on the same theme – the appeal to life – and present common subthemes, like exchanges based on trust, the traits of the characters and betrayal. This same dialog is also present in the translations made by Diniz and Jarouche, whereby the first uses the French version by Antoine Galland as the source text for translation and Jarouche, the Arab texts. The conclusion of the study shows the propagation of the book *A thousand and one nights* through the different translations, whose process proves to be quite challenging and should count on the experience and reliability of the translator, because it is a way of establishing contact with the varies cultures, brought to light by the language guiding them. It, therefore, examines the homology between the written works and the paths used by the authors, in the translation of the selected tales, based on their sources.

KEY WORDS: *A Thousand and One Nights*. Intertextuality. Translation.

INTRODUÇÃO

Um universo fascinante e sedutor da civilização oriental é revelado através das diversas vozes que emanam da narrativa clássica da Literatura Árabe, *As mil e uma noites*. Dentre essas vozes, destaca-se a da personagem Sahrazad que, ao contar suas histórias, não apenas prorroga a sua sentença de morte, mas também perpetua as tradições sócio culturais daquela região.

Nesse universo ficcional, onde circulam princesas, xeiques, representantes do povo e seres mágicos como gênios, fadas e feiticeiras, Sahrazad, num ato voluntário e arriscado, sai em defesa das jovens mulheres do reino que estavam sendo mortas pelo Califa (Harum Arrasid) após a primeira noite de núpcias. Inconformada com a violência do sultão, ela decide arriscar-se para salvar as outras mulheres. Então, na primeira noite, depois de consumado o casamento, Sahrazad começa a contar histórias ao rei. Em cada amanhecer o relato é interrompido num momento de suspense, à espera da próxima noite. Assim, o leitor se depara com tramas ardilosas e escabrosas, marcadas por relatos fantasiosos e surpreendentes, que se transformam ora em sonho, ora em pesadelo. O inverossímil e o inexplicável participam dessas intrigas por meio das quais a imaginação da narradora multiplica e expande o contar, evitando assim que mais jovens sejam sacrificadas.

Sob o título *Alf lailah wa lailah (As mil e uma noites)*, o livro registra as narrativas da tradição oral dos povos egípcios, persas, sírios, hindus e árabes propagadas durante os séculos XIII e XVI. Trata-se, portanto, de uma coletânea de contos redigida provavelmente no Egito, no século XIV.

De lá para cá, a narrativa sofreu inúmeras modificações, tais como: o enxerto de novas histórias e o acréscimo de mais uma noite, o que lhe permite figurar entre os textos com final em aberto, cujas traduções implicam na reestruturação do texto e conferem-lhe novos sentidos, conforme salientam Batalha e Pontes em *Tradução* (2007, p. 95): “Traduzir não é permanecer no enunciado, mas sim elaborar um discurso de significados novos, produzindo um outro texto”.

Nesse sentido, o presente trabalho desenvolve o seu diálogo teórico e a sua dimensão de análise com base nas considerações de Maria Cristina Batalha, Lauro Maia Amorim e André Lefevere no que concerne à tradução e Gérard Genette, Laurent Jenny, Julia Kristeva, Tiphaine Samoyault e Geraldo Carlos do Nascimento nas questões da intertextualidade. Além disso, orienta-se nos contos iniciais de *As mil e uma noites*, “O mercador e o gênio” e “O pescador e o gênio” traduzidos por Alberto Diniz (2002) e Mamede Jarouche (2005). Nas duas leituras serão observados os aspectos pertinentes ao contexto dos estudos da tradução na atualidade, propondo-se um registro comparativo entre as obras, ou seja, a forma como cada autor procedeu na condução dos contos no que tange à sua originalidade.

A escolha dessa temática tem como orientação as várias traduções de *As mil e uma noites* que, como assinala Borges (1983, p. 75), um dos mais belos títulos do mundo. O escritor argentino registra que, nesse título, “há uma beleza muito particular, talvez pelo fato de que a palavra ‘mil’ é quase sinônima de ‘infinito’” (1983, p. 75). Para ele, falar em mil noites é falar de infinitas noites – muitas e invulneráveis noites. Para o escritor, o acréscimo de mais uma noite – mil e uma noites – remete a uma noção de não finito, além do infinito.

Ainda pelo olhar de Borges (1983, p. 75), pode-se citar a contribuição curiosa da língua inglesa. Nesse idioma, muitas vezes, não se diz simplesmente *for ever* (para sempre), mas *for ever and a day* (para sempre mais um dia). Ou seja, acrescenta-se um dia à palavra sempre. Por isso, Borges (1983, p. 75) coloca a ideia de infinito como consubstancial às narrativas de *As mil e uma noites*.

As traduções de Alberto Diniz publicadas nos anos 20 do século passado, e Mamede Mustafa Jarouche (2005), o primeiro, admirador da cultura árabe e um de seus principais divulgadores no Brasil, utilizaram como texto fonte a tradução para o francês de Antoine Galland. Galland publicou o primeiro volume em francês em 1707. Jarouche, trabalhando com textos originais redigidos na língua árabe, preocupou-se em manter suas traduções o mais próximo possível daquela cultura para, assim, preservar suas características originais. Jarouche compilou inúmeras versões manuscritas em árabe, obtendo um resultado surpreendente.

O orientalista francês Galland, tendo tomado conhecimento em sua viagem a Constantinopla dos contos das mil e uma noites, fez do livro uma tradução que se tornou obra clássica da literatura francesa. Aproveitou apenas um quarto dos contos originais. A sua escolha recaiu sobre as lendas mais curiosas e os enredos mais palpitantes. Teve o cuidado de abolir todas as cenas que pudessem ferir os princípios morais cristãos. Além disso, suprimiu do enredo dos contos todos os versos e citações poéticas. Procurou também fazer uma tradução que fosse isenta de expressões consideradas por ele inadequadas. A obra de Galland alcançou, na Europa, um êxito extraordinário sendo traduzida para vários idiomas.

Partindo dessa perspectiva, este trabalho apresenta um relato histórico com o propósito de demonstrar como os árabes teriam recebido materiais alienígenas e os teriam arabizado, fato esse que, para Jamil Almansur Haddad (2009, p. 50), representa um ponto fundamental, especialmente no que concerne às narrativas do livro ora estudado. Segundo ele, “é nesse sentido que *As mil e uma noites* têm características árabes, pela arabização do material recebido”.

Seguindo nessa direção, o estudo divide-se em cinco capítulos. O primeiro traça alguns aspectos da história do mundo árabe, destacando as questões religiosas, referentes aos relatos de como a palavra de Deus é levada pelos árabes através do Alcorão, considerando-se que o texto do Alcorão é poético e está na base de toda a literatura árabe (islâmica) produzida desde a sua difusão.

.Seus versículos são citados, comentados, mas, de maneira alguma modificados. O respeito ao texto faz parte da cultura islâmica, que inclui em seu elenco textos intocáveis para o mundo islâmico, como os *Hadith*¹, os dizeres do profeta e, em suma, textos canônicos da tradição islâmica. O que quer que se produza em árabe clássico, portanto, refere-se, diretamente, a uma tradição religiosa, de caráter litúrgico, inseparável de uma tradição literária que se mantém estritamente dentro de limites de obediência a formas poéticas preestabelecidas. Por outro lado, escrever em árabe dialetal condena o texto escrito a ser compreendido por uma pequena comunidade, cada região tendo a sua própria forma dialetal, conforme destaca Luciana Persice Nogueira em sua

¹ *Hadith* significa propriamente “tradição”; o termo designa as sentenças do profeta Muhammed transmitidas à parte do Corão por uma cadeia de intermediários conhecidos. Há dois tipos de hadith: o qudsi, “sentença sagrada” revelação direta na qual Deus fala na primeira pessoa pela boca do profeta e o nabawi, “sentença profética”, que designa uma revelação indireta na qual o Profeta fala por si mesmo (GULISTAN. 2000, p. 19).

tese de doutorado sobre o “Teatro do contador de histórias de Tahar Ben Jelloun”.

O segundo capítulo destina-se a descrição das narrativas e ao ato de contar histórias, levando-se em conta que esse é um fenômeno cultural e milenar. Nessa perspectiva faz-se uma abordagem do conto e suas manifestações, tais como ocorrem nos contos maravilhosos e de fadas, estabelecendo relações com a obra *As mil e uma noites*.

No terceiro capítulo, busca-se evidenciar o papel exercido por Sahrazad na narrativa, bem como a análise da representação do feminino e do registro das diferenças culturais, presentes na tradição oral daquele povo. As histórias e as lendas nos domínios da poesia fazem parte da cultura do povo árabe e refletem muito dos caracteres e forma de viver desse povo, de suas conquistas e maneira de se comunicar. Dessa forma, esses aspectos são também analisados, como forma de destacar o papel inovador e redentor da personagem que usou a própria tradição: o contar, para salvar outras mulheres da morte.

A tradição das narrativas orais está presente na cultura árabe. Malba Tahan (2002, p.15), apresentador do livro traduzido por Alberto Diniz, no Brasil, afirma que antes das grandes transformações sociais que vêm sublevando as terras do Oriente, não havia aldeia que não tivesse seu contador de histórias. Esse autor compara esse contador com a figura do cantor sertanejo no Brasil, ambos ligados à cultura nascida no âmbito do popular. Em algumas cidades – Cairo, Damasco e Constantinopla – os contadores de histórias reuniam-se em verdadeiros “sindicatos”. Cada corporação era dirigida por um deles, de maior

prestígio e autoridade, nomeados de cheik El-medah, significando chefe dos contadores do café (Alberto Diniz, p.15).

O quarto capítulo trata das relações intertextuais estabelecidas entre os contos “O mercador e o gênio” e “O pescador e o gênio”, narrativas que possuem aspectos interligados tanto ao tema, quanto à estruturação da narrativa, aspectos esses responsáveis pelos diferentes sentidos atribuídos aos textos analisados. Esses estudos se desenvolveram com base nos pressupostos teóricos de Gérard Genette (2005), Laurent Jenny (1979), Julia Kristeva (1979), Tiphaine Samoyault (2008) e Geraldo Carlos do Nascimento (2006).

Pretende-se trabalhar no quinto capítulo a análise dos recursos de linguagem e estratégias narrativas utilizadas por cada um dos autores escolhidos para a pesquisa. Lefevere (2007, p. 87) argumenta que os textos traduzidos podem nos ensinar muito sobre a interação de culturas e a manipulação de textos.

Da perspectiva da abordagem de *As mil e uma noites* através das duas traduções selecionadas, a intenção é marcar a interpretação de cada autor nas histórias “O mercador e o gênio” e “O pescador e o gênio”, considerando-se as características dos textos traduzidos. Tratando da tradução, Lefevere (2007, p. 73) cita que há dois fatores que determinam, basicamente, a imagem de uma obra literária tal como ela é projetada por uma tradução. A primeira refere-se à ideologia do tradutor (aceita livremente ou imposta como uma restrição por alguma forma de mecenato); a segunda tem a ver com a poética dominante na literatura recebedora no momento em que a tradução é feita. Lefevere (2007, p. 83) diz ainda que a “ideologia e poética moldam em particular as estratégias do

tradutor para solucionar problemas levantados no universo de discurso do original e das expressões linguísticas daquele original”.

De todas as orientações que determinaram a escolha desse tema, uma das principais, refere-se à importância de *As mil e uma noites* para o imaginário da sociedade; o retrazar caminhos em busca do aprofundamento dos estudos dessa obra, que há séculos perdura na imaginação e memória das pessoas, no acervo das narrativas que deslumbraram a infância, na reminiscência dos adultos, no desencadear de narrativas que não somente perduram, mas que desafiam, com essa perenidade, leitores de todos os países.

O resultado deste estudo deve ser considerado como ponto de partida para futuras indagações de *As Mil e Uma Noites* que sugerem uma viagem aos mistérios do Oriente.

1 O MUNDO ÁRABE

1.1 A HISTÓRIA DO POVO ÁRABE

De acordo com Roberto Khatlab (2002), quando se fala de libaneses, sírios, ou de outros povos árabes, costuma-se chamá-los de “turcos”. Os mais velhos ficam preocupados e respondem com um sorriso enviesado, ante a inadequação do termo; outros ainda tentam explicar o equívoco histórico. Este originou-se no período da vinda dos primeiros imigrantes árabes, entre fins do século XIX e começo do século XX, provenientes do que se chamava “Grande Síria”, um território amplo, que englobava os atuais Líbano, Síria e parte da Jordânia, então sob o domínio do império Turco-Otomano, aquele mesmo que “fechou” Constantinopla e apressou o processo das Grandes Navegações do século XVI (KHATLAB,18/09/09).

Quando os imigrantes apresentavam o passaporte às autoridades brasileiras, lá estava o carimbo identificando-os como turcos, ou súditos daquele império. Ainda não existiam os países como nação, com um governo próprio e fronteiras definidas. Era comum os imigrantes identificarem-se pela província ou cidade de origem, com a opção ou tradição religiosa, tendo papel preponderante na criação de diferentes comunidades no novo país.

A razão da vinda dos primeiros orientais para o nosso país foi a excelente acolhida e receptividade que teve a visita do Imperador D. Pedro II àquela parte do mundo. Falando em árabe, nosso Imperador impressionou não só as autoridades, mas também a população, motivando a imigração de centenas de pessoas para “aquele país exótico e distante”, chamado Brasil. Foi somente após a primeira guerra, com a derrota dos turcos, aliados do

decadente Império Austro-Húngaro, que os países europeus, especialmente Inglaterra e França, dividiram os territórios em protetorados sob sua vigilância, agradando alguns e desagradando outros, mas mantendo o controle sob os poderosos locais, fossem califas, xeiques, ou líderes políticos e religiosos. A população não estava alheia a isso, e se manifestava quando e onde era possível. Por exemplo, os livros de Gibran Khalil Gibran, apesar de serem de conteúdo espiritualista, continham uma crítica contundente aos governantes turcos, sendo queimados em praça pública, banidos, levando seu autor a refugiar-se nos EUA.

Aqui no Brasil, embora a maioria dos imigrantes fosse proveniente de áreas rurais, com pequenas plantações ou pastoreio, acabou sendo identificada pela atividade de mascatear, talvez um antigo traço cultural herdado dos fenícios. Atualmente existem mais de três mil entidades árabes no Brasil, entre clubes, sociedades de beneficência, escolas, jornais, etc. Os laços de parentesco e a proximidade com os patrícios (ou deveríamos dizer "concidadãos") são a razão mais forte, sobrepujando possíveis diferenças políticas e religiosas.

Para mostrar essa riqueza cultural e histórica, com o foco na colônia libanesa, o Memorial do Imigrante resolveu sediar e organizar uma exposição *MAHJAR*² – saga libanesa no Brasil, para que o público em geral e especialmente a comunidade árabe tivessem um contato mais profundo com os fatos históricos e, mais uma vez, desfizesse a imagem negativa que a mídia

² "Mahjar" significa imigração de árabes. Al-Máhjar / Centro de Estudos da Imigração Árabe no Brasil.

mundial faz dos árabes e sua cultura, especialmente após do atentado ao World Trade Center em 11 de setembro de 2001.

No tempo em que emergiam grandes religiões, o homem deixou de confiar apenas na sua memória, e assim desenvolveu a arte de registrar seus feitos e pensamentos permitindo a compreensão da sua história. Traçar um panorama sobre a cultura árabe, resgatando alguns fatos históricos da civilização islâmica, pode produzir novos olhares e gerar novas perspectivas sobre o que se pensa conhecer, facilitando a compreensão e a explicação das causas e implicações no mundo árabe. Edward Said (2007, p. 332) aponta para uma tendência com relação ao comportamento do povo árabe que, embora apresente um alto teor de julgamento e mereça uma discussão mais ampla, pode ajudar a esclarecer os acontecimentos que marcam a trajetória dessa civilização ao longo dos séculos. Segundo ele, os árabes se mostram especialmente fáceis na crença, mas teimosos, materialistas, questionadores, desconfiados, zombando de suas próprias superstições e usos, gostando de testes do sobrenatural – e tudo isso de um modo curiosamente irrefletido, quase infantil. E uma vez que presente e passado estão indissociavelmente ligados na história, e essa muitas vezes afasta-se de sua principal finalidade, que é levar a reflexão sobre as formas de vida e de organização social em todos os tempos e espaços, torna-se necessário revisar a cultura árabe que deixou sua marca na Europa e no mundo.

No século VII, a Península Arábica era habitada por tribos que disputavam o poder, eram idólatras e extremamente supersticiosos. Um homem chamado Mohamed, possuidor de inúmeras qualidades e vivendo num ambiente que necessitava de valores, após receber a primeira mensagem de

Deus na gruta onde meditava, traçou uma organização social e unificou a Arábia, algo até então inconcebível. De acordo com os seus seguidores, quando Mohamed atingiu 40 anos, teria recebido a missão divina de orientar, guiar e tirar o povo da ignorância e da escuridão.

Foi assim que um dia o profeta “Mohamed”, ao meditar na caverna, teria visto o anjo Gabriel que lhe disse “Lê” e ele teria respondido: “Eu não sei ler”. Conforme, ainda, os pressupostos da religião criada por “Mohamed”, ele teria sentido como se o anjo o estivesse estrangulando para em seguida libertá-lo. Isso teria se repetido por mais duas vezes, até que recebendo a ordem pela terceira vez, Mohamed teria perguntado ao anjo: “O que devo ler?”, teria o anjo respondido: “Lê em nome do Seu Senhor, que criou o homem de um coágulo. Lê. E seu Senhor é mais generoso. Que ensinou com o cálamo³. Ensinou o homem aquilo que não sabia” (Surata, 96, 1-4).

Desde então, ao longo de quatorze séculos, os muçulmanos constituíram uma grande nação que contribuiu, devido a sua participação, para a transformação do homem dentro da história. Foi nesse período de domínio e glória que o homem do deserto começou a olhar mais alto – além dos prazeres humanos, fixamente para além dos céus. Esse mistério é expresso pelas letras do alfabeto árabe que iniciam a segunda surata do Alcorão Sagrado, assinalando os segredos formados por letras idênticas àquelas com que os árabes formam seus vocábulos, e assim desafiando continuamente o intelecto humano.

Quando lemos o Alcorão, percebemos que muitos conceitos usados em nosso dia-a-dia são citados e enfatizados frequentemente em seus versículos. Estes conceitos são decisivos para a compreensão do Alcorão e

³ Pena de junco, instrumento de escrita dos calígrafos.

assim, agirmos de acordo com seus postulados. Entre estes conceitos encontramos sabedoria, paciência, lealdade, descrença, favores especiais de Allah.

Segundo Jarouche, pesquisador renomado da cultura Árabe, há muitas perguntas sobre a questão árabe. Entre elas, se os árabes constituíram de fato uma etnia, ou se seriam um mero subproduto da religião muçulmana, ou mesmo se o termo remeteria, antes de mais nada, a um conceito cultural razoavelmente expandido. Ou seja, a cultura árabe seria uma aglutinação dos outros povos que constantemente passavam pelo importante porto da Arábia? O fato é que toda a sua história se inicia no vasto apêndice de terra conhecida como Península Arábica.

A Península Arábica situa-se ao meio da Ásia e da África e não se encontra muito longe da Europa, ocupando uma posição única entre os três continentes. Por esse motivo tornou-se ponto estratégico na rota comercial entre o Império Romano e a Índia, viabilizando amálgamas e transferências entre várias culturas. Sua população era constituída na maioria, por nômades que não se fixavam em determinado lugar, deslocando-se permanentemente em busca de pastagens. As tribos eram constituídas por beduínos que criavam suas leis em defesa de sua liberdade, honra e dignidade, pois não possuíam um governo centralizado antes do Islam. Conforme Alberto Diniz (2002, p. 45), decorre daí a importância das histórias e dos contos que encontramos na imensa cadeia das mil e um noites – contos maravilhosos e de aventura; contos de amor e intrigas de namorados; romances de viagens; aventuras de cavalaria e guerra; lendas fantásticas repletas de crueldades; cenas de zombaria contra judeus e cristãos; contos de gênero policial; anedotas brejeiras e pornográficas; episódios fantásticos e obscenos; lutas religiosas; parábolas e

apólogos; fábulas e histórias de erudição (até com problemas de matemática). Os capítulos são ainda enriquecidos por delicados trechos poéticos nos quais transparecem a beleza, a suavidade e o encantamento dos versos árabes.

Segundo Castro Alves (1998, p. 45), circunstâncias históricas permitem relembrar o termo “cultura” no seu sentido amplo, antropológico, em que a acepção da palavra está assentada no sentido de tudo que provém da organização central de um povo. Ou seja, relacionamento entre os membros do grupo como uma forma de conceber a realidade e expressá-la. No campo cultural, artístico e literário, os árabes deixaram grandes contribuições e um repertório de conhecimentos, símbolos, tradições, ideias, habilidades e regras de condutas constitutivas de uma comunidade, conforme salienta Ayaan (2008, p. 82).

A cultura árabe caracterizou-se também pela construção de maravilhosos palácios e mesquitas, destacando-se nessas edificações os arabescos para ilustração e decoração, elementos presentes nas páginas de *As mil e uma noites*:

[...] O sultão Sahriyar entrou em grandes salas, com tapetes de seda, estrados e sofás cobertos de tecidos da Índia bordados de ouro e prata. Em seguida, viu-se num salão maravilhoso, no meio do qual um grande tanque tinha em cada um dos quatro cantos um leão de ouro maciço. Os quatro leões lançavam água pela boca que, ao cair formava diamantes e pérolas. Havia, também, uma fonte que, forrando do meio do tanque, ia quase bater de encontro a uma cúpula arabescada. O castelo, em três dos seus lados, estava rodeado por um jardim, no qual os canteiros, os lagunhos, os bosques e mil outros adornos concorriam para embelezar. (DINIZ, 2000, p. 93)

Dessa forma, a cultura abrange tudo o que caracteriza uma população humana em sua existência social, assim, a visão cultural é de suma

importância para a compreensão das histórias árabes que iniciaram naquele território chamado Jazira-tul-Arab ou Península dos Árabes, que significa a Ilha árabe, a qual ocupa uma posição única em relação aos outros continentes, cercada por todos os lados pela água, exceto ao norte.

Foi no deserto que o homem árabe relacionou-se com a natureza e com seus semelhantes nas terras próximas ao Mediterrâneo, berço das mais antigas civilizações. Naquele período histórico, nos séculos VI e VII d.C. pode-se imaginar um mundo muito diferente. A Arábia permanecia isolada, rodeada por vastos oceanos de areia, um país sem governo, em que cada tribo declarava-se soberana e considerava-se uma entidade independente. O período pré-islâmico é chamado pelos árabes de “Jahiliyya”, ou, a “era da ignorância” e foi registrada sob a ótica da religião. Helmi explica que essa expressão era usada pelos árabes para marcar o período histórico antes do Islã, levando a ideia de que antes o homem se encontrava nas trevas. O termo “jahiliyya” era ainda usado para depreciar a sociedade que não era islâmica, tendo por objetivo marcar uma imagem negativa dos árabes não muçulmanos, evidenciando que estes se encontravam na obscuridade, adorando pedras, árvores, ídolos, estrelas e espíritos, tudo exceto Deus.

O Islã opôs-se ao antigo costume e convenceu o povo árabe que todas as noções de moral, cultura e civilização até então praticadas eram primitivas.

Foi neste espaço, predominantemente desértico, que teria surgido um homem que teria transformado a condição daquele povo, construindo um Império Muçulmano com o esplendor da fé. Esse acontecimento da História Universal inicia-se com o surgimento do Profeta Mohamed, já mencionado, conhecido no ocidente como Maomé, que, nascido e tendo crescido entre um

povo que considerava jogos, prazeres, álcool e desobediência como virtudes, fundou uma religião que difunde a obediência e o distanciamento dessas práticas.

Para o povo islâmico, Maomé foi um líder que reforçou uma crença e muitos acontecimentos históricos. Envolveu e dominou o intelecto e a emoção de um povo, procurando despertar as potencialidades espirituais da vida humana, ensinando o povo árabe a olhar para o seu “eu” e captar a mensagem dos símbolos. Jacques Lacan situa o “eu” como instância do desconhecimento, da ilusão, da alienação. Segundo ele, “essa relação erótica em que o indivíduo humano se fixa a uma imagem que o aliena em si mesmo, eis aí a energia e eis aí a forma onde tem origem esta organização passional que ele chamará de seu eu” (LACAN, 1966, p. 113). É o momento do chamado “estágio do espelho”. O eu é situado no registro do imaginário juntamente com fenômenos como o amor, o ódio, a agressividade. Lacan reafirma, então, a divisão do sujeito, pois o inconsciente seria autônomo com relação ao “eu”.

Conta a história que o profeta Mohamed era um homem que viveu sempre distante dos prazeres materiais, embora pertencesse a um mundo que seria para ele corrompido pela busca de riquezas. Um homem simples e sem nenhum conhecimento das letras, uma vez que era de domínio público a informação de que ele era analfabeto. Ainda segundo esses relatos, ele tinha uma personalidade que conquistava os corações daqueles com quem convivia e seguia sempre os princípios da honestidade e da justiça. Todo o povo o chamava de “Al-Amin” o verdadeiro, o fidedigno, mesmo seus inimigos depositavam confiança nele. De acordo com esses relatos, a modéstia era uma de suas principais características como também a hospitalidade; amava a paz

num mundo que alimentava a guerra; provindo de uma raça de idólatras, possuía uma mente clara e uma alma pura que nada vê no céu e na terra que mereça ser adorado a não ser o Deus que os árabes, na sua língua, chamam de Allah. Para o povo árabe, como eles próprios dizem, ele se tornou um farol iluminado numa noite escura ou um diamante brilhante num monte de pedras no deserto árabe.

Optou em viver de uma forma modesta, e procurou se ver livre da ignorância e desordem que o cercava por todos os lados. Descobre que tudo o que o rodeava não estava em harmonia com ele mesmo. Este homem nasce na Meca e depois dos quarenta anos de idade teve uma revelação, assumindo, então, o compromisso de reunir os dispersos habitantes de um grande deserto, espalhando uma mensagem monoteísta, e assim instituiu uma lei, uma religião e uma forma de governo. Os feitos deste homem que possibilitou a construção do Islam (significa em árabe submissão voluntária à vontade de Deus), alterando o modo de pensar, e transformou o inculto em culto. Ele disseminou os princípios nos quais acreditava através das milhares de pessoas que se espalharam por todos os cantos do mundo, fazendo, assim, crescer a Nação islâmica.

O Islamismo estendeu seu império em diferentes lugares do mundo. Portanto, obra étnica e cultural dos árabes que, pela pregação do profeta, deixou seus sucessores, sultões, emires e califas que conquistaram com rapidez e audácia um imenso império.

Ao disseminar princípios religiosos como condição básica para se viver, ele unificou a sociedade árabe, antes fragmentada e dividida em tribos. As divergências de crenças, ordem cultural, social e econômica, no entanto, ao

invés de se constituírem em empecilhos para a integração entre o oriente e ocidente, podem vir a ser aspectos enriquecedores na relação entre os povos que habitam esses dois mundos.

A contribuição dos árabes na Península Ibérica é resgatada por Maria Rosa Menocol (2004, p. 34) que compreende tal necessidade:

[...] Assim como nossos estereótipos acerca de rivalidades religiosas não nos deixam perceber efetivamente o fato de ter havido um período longo e influente da história na qual predominou uma cultura de tolerância, com extraordinárias realizações intelectuais e materiais, esses mesmos estereótipos impedem que vejamos as profundas divergências existentes no interior de cada uma das religiões.

Dessa forma, a autora mostra como essa civilização soube mostrar sua transigência singular na história de conquistas e conquistadores, inserindo suas contribuições das quais somos beneficiários. O que equivale a dizer que, uma religião ou uma crença só se instalam no meio de um povo quando trazem uma mensagem que corresponde às suas necessidades e aspirações. Assim, a percepção da história, como o resultado de movimentos contínuos em termos de contribuição, não deve ser ocultada por vozes que se mantêm à sombra dos acontecimentos atuais.

As transformações islâmicas começaram a reestruturar todo o Oriente Próximo, inclusive a Pérsia, chegando ainda no tempo dos omíadas⁴, ao noroeste da Índia. A grande virtude dessa civilização árabe-islâmica (que nesse e em outros aspectos, assemelhava-se à dos romanos) consistia exatamente em sua capacidade de assimilar e até mesmo de fazer florescer novamente os ricos legados das culturas locais mais antigas [...]. A extensão dessa ambição cultural e dessa osmose do Império Islâmico nesse período de expansão foi tão grande quanto sua ambição territorial: dos espólios romanos

⁴ Dinastia governada por califas descendentes do profeta Mohamad.

que enfeitavam as colunas de incontáveis mesquitas, às histórias persas que ficaram conhecidas como *As mil e uma noites* (ou Noites árabes), às obras completas de filosofia grega traduzidas, às especiarias e às sedas do Oriente remoto. A partir dessa confrontação aquisitiva de um universo de línguas, culturas e povos, os omíadas, que haviam saído do Deserto da Árabia, definiram sua versão de islã como a de uma cultura que se comprazia em dialogar com outras. (MENECOL, 2004, p. 34)

A autora do livro *O ornamento do mundo*, citada anteriormente, revisita um importante período histórico da convivência dos árabes com o Ocidente, trazendo uma visão diferente das desenvolvidas pela Europa. Tolerância, arte e ciência influenciaram o mundo de um lugar, em que a autora alicerça sua definição sobre a inteligência de primeira categoria, onde muçulmanos conviveram em perfeita harmonia com cristãos e judeus na Península Ibérica, e que lado a lado alimentaram uma complexa cultura de tolerância.

Assim, o conceito de F. Scott Fitzgerald, destacado por Menecol (2004, p. 45), afirma que “o teste de uma inteligência de primeira categoria é a capacidade de ter em mente, simultaneamente, duas ideias opostas”, e foi esse um dos segredos do ingresso e permanência durante oito séculos dos árabes no Ocidente, que conviviam com ideias contrárias às suas, valorizando e incentivando a busca do conhecimento. Ainda conforme Menecol (2004, p. 45), “Mas, para além desse considerável segmento da população, as bibliotecas eram os monumentos de uma cultura que cultivava a Palavra como um tesouro, construído por governantes que o considerava relicários.”

2 ENTRE CONTOS, HISTÓRIAS E NARRATIVAS: O PODER DE SEDUÇÃO DA PALAVRA

O conto é um dos mais antigos gêneros literários da tradição oral. Filiado à categoria da narrativa, não possui uma caracterização totalmente clara. Poderíamos adotar aqui a acepção de que é o relato de um acontecimento, ou uma narração oral ou escrita de um acontecimento fictício, uma fábula que se conta para divertir crianças, ou, ainda, uma narrativa curta. Entretanto, classificá-lo apenas como narrativa curta seria enquadrá-lo na categoria da fábula, da anedota ou da crônica, esquecendo-se a especificidade do gênero. Também não se restringe somente ao relato de um acontecimento fictício, pois as fronteiras entre a realidade e a ficção diluem-se no conto.

De acordo com Nely Novaes Coelho (2003, p. 21), os contos de fadas e os contos maravilhosos parecem ser da mesma natureza narrativa, por trazerem em seu bojo, o mundo maravilhoso e o mágico. Contudo, há algumas distinções a serem observadas: os contos maravilhosos constituem narrativas sem a presença de fadas. Via de regra, desenvolvem-se no cotidiano mágico e têm como eixo gerador uma problemática social que trata do desejo de auto-realização do herói ou anti-herói no âmbito sócio econômico, através da conquista dos bens, riquezas, poder material, etc. Geralmente, a miséria ou a necessidade de sobrevivência física são pontos de partida para as aventuras de busca. Originaram-se das narrativas orientais e enfatizam a parte material/sensorial/ética do ser humano – suas necessidades básicas (fome, sexo e vontade de poder), suas paixões do corpo (COELHO, 2003, p. 79). Os

contos que integram a obras *As mil e uma noites* são exemplos de contos maravilhosos.

Estes contos adquirem maior popularidade pelo fato de tratarem de ficção fantasiosa que estimula a imaginação do leitor, de modo a cumprir seu papel de entretenimento. Os temas tratados em “O mercador e o gênio” e “O pescador e o gênio” reforçam as semelhanças entre os contos árabes, nos quais os heróis encontram desafios e necessitam de meios mágicos para superar as dificuldades e alcançarem seus objetivos. Franklin Machado esclarece que “há viagens impossíveis, pó que faz a pessoa ficar invisível, expedientes que tornam criaturas humanas em pássaros ou outros animais” (MACHADO, 1980, p. 58).

Ainda segundo Machado (1980, p. 58), esse tipo de conto, no qual o maravilhoso interfere no real foi enriquecido na Europa pelo árabe, e era uma constante nas antigas civilizações orientais, com seus contos de fadas, feiticeiras, princesas inatingíveis com beleza estonteante e paixões avassaladoras. Chegam ao Brasil com os portugueses e são transmitidos oralmente, recebendo novas formas e adaptações “de modo a integrá-los no ambiente onde se disseminava seu conhecimento” (SUASSUNA et al., 1986, p. 71).

Os chamados contos de fadas, por sua vez, são narrativas com ou sem a presença de fadas. Seus argumentos desenvolvem-se dentro da magia e têm como eixo gerador uma problemática existencial. Ou seja, têm como núcleo problemático a realização essencial do herói ou heroína, realização que, via de regra, está visceralmente ligada à união homem/mulher. O conto é uma narrativa curta, na maioria das vezes com um número reduzido de

personagens e um único foco narrativo. A categoria espaço-tempo também é limitada e, quando existem descrições e reflexões, são breves. A diminuição dos elementos estruturais confere ao conto uma grande densidade dramática e uma condensação do sentido. Integrando essa categoria narrativa está o conto popular, advindo da tradição oral, geralmente anônimo, e que gira em torno de situações de caráter universalizante, criados pelo imaginário.

2.1 A ARTE DE CONTAR HISTÓRIAS

O ato de contar histórias reflete a cultura, as vicissitudes, as conquistas, os anseios e o desejo de se comunicar, comum às diferentes sociedades no decorrer do tempo. As histórias, tradições e lendas representam a expressão desses povos. Já a preservação desses relatos faz parte da memória social dos grupos em uma comunidade.

Quando as palavras ainda não existiam, as histórias eram contadas por meio de olhares, da mímica, de gestos, dos sons e dessa maneira contava-se os sentimentos do medo, as surpresa, o desejo, o desconforto, as conquistas. Portanto, não só as palavras, mas os gestos e olhares são instrumentos de conexões, entre quem conta e quem ouve a história. Provocar situações em que prevalece a vontade de uma comunicação autêntica suscitando sentimentos em comum, e saber que a sua vivência é parecida com a vivência do outro, fundiu-se em todas partes onde o homem se agregava em sociedade.

É muito antigo o gosto de ouvir alguém contar uma bela história. Trata-se de um caminho que mostra a necessidade de reconhecer o outro através de sua própria existência, proporcionando assim, uma viagem ao mundo das emoções, alimentando a imaginação e satisfazendo os desejos e fantasias.

Como já afirmava Dante, "Poi piovette dentro a l'alta fantasia" [Chove dentro da alta fantasia] (XVII, p. 25). A obra literária, assim, é valiosa porque transita no figurado, no artístico, no lugar privilegiado da imaginação, da fantasia e da ficção.

Na Antiguidade, os contadores de histórias reuniam a tribo ao redor do fogo (isso acontece ainda, em alguns lugares do mundo), e usavam mitos, lendas e fábulas para explicar os mistérios da vida. Assim, uma das grandes funções das histórias é mostrar que não estamos sozinhos em nossas rivalidades, conflitos e aspirações. No passado as lembranças transmitidas oralmente compreendiam a necessidade do homem de explicar os fatos que aconteciam ao seu redor. Era preciso esclarecer os problemas da vida, os relacionamentos humanos, o enigma da morte, conduzindo o ouvinte a uma viagem pelos principais ritos de passagem da vida humana. Devido a essa necessidade, nasciam as formas de contar histórias.

Para que uma história realmente prenda a atenção de alguém, deve entretê-la e despertar sua curiosidade. Mas para enriquecer sua vida, deve estimulá-la a imaginação: ajudá-la a desenvolver seu intelecto e a tornar clara suas emoções; estar harmonizada com suas ansiedades e aspirações; reconhecer plenamente suas dificuldades e, ao mesmo tempo, sugerir soluções para os problemas que a perturbam. (BETTELHEIM, 1980, p. 13)

Sob esses aspectos, nada é tão enriquecedor e satisfatório para a criança como para o adulto do que o conto de fadas folclórico.

Os contos de fadas ensinam pouco sobre as condições específicas da vida na moderna sociedade de massa; estes contos foram inventados muito antes da nossa existência. Mas através deles pode-se aprender mais sobre os problemas interiores dos seres humanos, e sobre as soluções corretas para

seus predicamentos em qualquer sociedade, do que com qualquer outro tipo de estória. (BETTELHEIM, 1980, p. 13)

Através dos séculos durante os quais os contos de fadas, sendo recontados, foram se tornando cada vez mais refinados e passaram a transmitir ao mesmo tempo significados manifestos e encobertos – passaram a falar simultaneamente a todos os níveis da personalidade humana, comunicando de uma maneira que atinge tanto a mente da criança quanto a do adulto. De acordo com Bettelheim (1980, p. 14.), aplicando um modelo psicanalítico da personalidade humana, os contos de fadas transmitem importantes mensagens à mente consciente, à pré-consciente e à inconsciente.

Sahrazad é a personagem dos contos árabes que conduz o leitor a uma grande aventura no mundo da imaginação em *As mil e uma noites*. A narrativa assinala o ímpeto de uma exímia contadora de histórias. Por meio de sua bem sucedida estratégia, atinge sua meta através dos contos de fadas. Isso porque numa única estória não poderia realizá-la, pois os problemas psicológicos de suas fantasias são complexos e de solução difícil. Somente através de uma variedade de contos de fadas, Sahrazad poderia fornecer subsídios para tal catarse. Os contos de Sahrazad transmitem a tradição de um povo, analisam o comportamento humano e buscam mostrar conflitos e valores de sua cultura. Assim, pode-se dizer que as histórias de *As mil e uma noites* são o reflexo da alma do povo e Sahrazad desempenha um importante papel que reflete todo o poder da criação, imaginação e fantasia que traduzem a arte de narrar.

A arte que permite a Sahrazad 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 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. (CALVINO, 2006, p. 51)

Assim, percebe-se que há um fluir da narrativa dos pensamentos de Sahrazad e que doutrinaram Sahriyar da desistência de matança. “Ouvir os contos de fadas e incorporar as imagens que ele representa pode ser comparado a espalhar sementes, onde só algumas ficarão implantadas na mente” (BETTELHEIM, 1980, p. 189).

2.2 NARRATIVAS

As narrativas atravessam gerações e trazem em seu âmago experiências, crescimento, fruição, pois elas têm acompanhado os indivíduos – de todas as idades – e têm se confundido com sua própria existência. Ficção ou não ficção, as narrativas fazem parte do cotidiano da raça humana. Uma amostra disso é o nosso hábito de iniciarmos determinados assuntos, como se fossemos contar uma história. O contar histórias a partir de situações comuns, usando a força expressiva das palavras aliada à imaginação, permitiu o surgimento da narrativa. Na concepção de Salvatore D’Onofrio (2001, p. 53), “a narrativa é todo o discurso que nos apresenta uma história imaginária como se fosse real, construída por uma pluralidade de personagens, cujos episódios se entrelaçam num tempo e num espaço determinados”. No entanto, além de nem toda narrativa ser ficcional, há narrativas (algumas delas) que transcendem o tempo e o espaço, especialmente os ficcionais, nos quais o tempo é mítico, como *A Bela Adormecida* e *Ana Z. aonde vai você?* de Marina Colassanti, ou em filmes de ficção científica, como *De volta para o futuro*, no qual os

personagens fazem uma viagem pelo tempo. A narrativa está presente em todas as sociedades em todos os tempos e transcende os limites do tempo e da cultura. É tão presente quanto a vida.

Se tomarmos como referente o encadeamento narrativo de *As mil e uma noites*, constataremos que a sequência narrativa constitui o fio do qual se valeu Sahrazad para garantir sua vida. Foi ao término das mil e uma histórias que o sultão Sahriyar, já capturado pela narrativa, altera o destino anteriormente traçado para as mulheres do reino. O processo narrativo instaurou-se no inconsciente do sultão, de modo a resolver seus conflitos internos, amenizando e diluindo o rancor causado pela traição da primeira esposa. Enquanto havia a perspectiva de continuidade da narrativa havia, igualmente, esperança de preservação da vida. Ou seja, foi através da narrativa que se estabeleceu um elo entre a vida do sultão, de Sahrazad e das outras mulheres do reino. A narrativa, nesse caso, é a garantia da vida.

Do mesmo modo, se nos remetermos ao texto bíblico, constataremos que Eva, ao desobedecer às ordens divinas, condena as mulheres ao pecado e à degradação, e a pureza e a obediência de Maria é que as redime. Assim, por uma mulher vem à condenação, por outra mulher, a redenção.

O gênero narrativo se apresenta de formas diversas, entre eles o conto, já descrito acima, cujas características foram propostas por Vladimir Propp (2006, p. 07). Seu estudo levou a reconhecer duas fases na evolução do conto. Na primeira, sua pré-história, conto e relato sagrado – conto – mito – rito – confundiam-se. O relato constituía uma parte imprescindível do ritual religioso. Acreditando que o narrar estava investido de funções mágicas, não se permitia que qualquer pessoa narrasse. Consistia, o retrato, numa espécie

de amuleto verbal do qual se apossava quem ouvia a narrativa, obtendo, com isso, poder para operar magicamente o mundo.

Em algumas tribos, narrar implicava até mesmo sacrificar uma parte da vida do narrador, apressando-lhe o final, de modo que só narrava quem não estava mais preso à vida pelo fervor de viver. Segundo Nádya Gotlib (2000, p. 23), narrar era tarefa de quem chegara à ancianidade. As narrativas, de modo particular as fábulas e apólogos, também eram (e ainda são) utilizados para ensinar, dar exemplos de comportamento, especialmente aos mais jovens, segundo a moral vigente a partir das experiências vividas pelos mais velhos. Esse expediente foi bastante explorado por Cristo que contava histórias (parábolas) na intenção de tornar sua doutrina compreensível àquele povo, iletrado em grande maioria.

Retomando o exemplo de *As mil e uma noites*, observa-se que ali a narrativa é um meio de prolongar a vida, não obstante a sombra da morte paira sobre Sahrazad e as mulheres, virtualmente sultanas. Por outro prisma, o prolongamento da vida se dá ao mesmo tempo em que a morte se aproxima. O tempo da narrativa é um tempo de morte, pois Sahrazad sacrifica um tempo de sua vida enquanto narra. Interrompe a sua própria história, oferecendo-se a si mesma como tempo e espaço para uma história outra. O seu próprio ser feito propriedade do ser das personagens que, então, se dizem pela voz que narra. Ainda muitas narrativas dessa obra ocupam-se da representação da morte, visto que esta é a razão maior da narrativa querer dizer-se.

Entre as narrativas que representam a morte em *As mil e uma noites* encontra-se “O mercador e o gênio”. Seu enredo fabular apresenta-nos um rico mercador que se vê obrigado a uma longa viagem de negócios. Quando

retornava à sua casa, desviou-se do caminho para refrescar-se sob algumas árvores. Enquanto descansava aos pés de uma noqueira, comia algumas tâmaras, jogando os caroços à direita e à esquerda. Terminada a refeição, lavou-se num lago de águas claríssimas, ao lado do qual se sentara, e fez sua prece. Ao terminar a oração, apareceu-lhe um gênio branco enorme com um alfanje na mão, querendo vingança, pois, segundo ele, o mercador havia matado seu filho com um dos caroços que havia jogado. Não adiantaram as lágrimas e súplicas do mercador, que só foi liberado para voltar a sua casa a fim de organizar os negócios, despedir-se da família e retornar após um ano. A morte era certa. Enquanto aguardava o gênio chegar, surgiram três anciãos que, ouvindo a história do mercador, resolveram esperar para ver o desfecho. Quando o gênio apareceu e se preparava para cortar a cabeça do mercador, o primeiro ancião pediu para contar uma história em troca do perdão de um terço de seu crime. E assim ocorre, sucessivamente, com os outros dois anciãos, cada qual contando sua história, o gênio, achando uma mais maravilhosa do que a outra, perdoou o mercador (JAROUCHE, 2005, p. 381).

Nesta fábula, os três mercadores anciãos narram suas histórias na esperança de salvar o mercador. Essas histórias narradas pelos anciãos transitam entre a macro e a micronarrativa. O primeiro ancião relata a história da corça que o acompanha, na verdade, sua mulher, a qual não quisera morta, mesmo depois de ter sido traído por ela. O segundo, acompanhado por dois cães negros, conta que esses eram seus irmãos, que, por inveja haviam-no traído, mesmo depois de tê-los ajudado muito. Nestes “labirintos” fabulares enreda-se o sultão Sahriyar, a mágica operada pela palavra transforma seu mundo interior, apaziguando-lhe o espírito. O perdão às mulheres profetiza-se

então a partir de um “espelhamento narrativo“, do encontro do “eu” no “outro”. É a vida mimetizada na narrativa, onde o paradoxo vida/morte se instaura.

Dentre as várias acepções da palavra narrativa, a que servirá para este estudo refere-se àquela que coloca a narrativa como um modo literário, componente de uma tríade de formas estabelecidas para a produção poética: lírica, narrativa/épica e dramática. A narrativa encontra-se em situações funcionais e em contextos comunicacionais variados. Pode sustentar-se na linguagem verbal, icônica ou verbo-icônica, como a que é utilizada nas histórias em quadrinhos, por exemplo. Incertas nesta diversidade de ocorrências estão as narrativas literárias, de caráter predominantemente ficcional, desdobradas em diversos gêneros.

3 AS MIL E UMA NOITES E A MAGIA DO TEXTO

Como escreve o filósofo francês, Michel Foucault, “Eu penso que em *As mil e uma noites* falava-se, narrava-se até o amanhecer para afastar a morte, para adiar o prazo deste desenlace que deveria fechar a boca do narrador”. A origem da obra *As mil e uma noites* é um verdadeiro enigma até os dias de hoje. Essa origem marcada pela controvérsia é confirmada por Diniz. (2002, p.18).

Essa obra é composta de um prólogo-moldura e de contos que contam as peripécias das personagens criadas pela heroína Sahrazad como forma de manter a si e as outras mulheres do reino vivas. Entre as tramas que marcam esse prólogo-moldura, destacam-se: o reencontro entre os irmãos Sahriyar e Sahzaman; a descoberta de traições conjugais pelas esposas; a aventura dos irmãos ao abandonarem o reino; um possível retorno vinculado ao conhecimento de uma desventura maior do que a deles. Marcada por um repertório fantástico e exótico, *As mil e uma noites* continuam a atrair escritores tão diversos quanto Voltaire, Marcel Proust, Machado de Assis, Edgard Allan Poe, Jean Potoki, Jorge Luis Borges e Charles Nordier. De acordo com Foucault, sua narrativa, “é o avesso encarniçado do assassínio; é o esforço de noite após noite para conseguir manter a morte fora do ciclo da existência” (FOUCAULT citado por JAROUCHE, 2005, p. 9).

As histórias do livro, nas quais transitam elementos mágicos e caracteres essencialmente humanos, são permeadas por paixões desenfreadas, ódios, atitudes generosas, comportamentos cruéis e a curiosidade aguçada. Sahrazad, exímia narradora, utiliza a narrativa como artil

para conter a medida drástica de Sahriyar de desposar uma mulher por noite e assassiná-la na manhã seguinte. Tal comportamento desencadeou-se depois que o rei assistiu à traição de sua esposa com um escravo, não acreditando, a partir desse fato, na existência de uma mulher livre da perversidade e da perfídia. Diante de semelhante fato, toma a resolução de manter-se casado por somente uma noite, para, na manhã seguinte às núpcias, dar a sentença de morte à esposa, pois, somente assim estaria a salvo de uma nova traição. Depois de muitas mortes, a inteligente Sahrazad disse ao pai:

Eu vou lhe revelar, papai, o que me anda oculto pela mente. “Ele perguntou: e o que é?”. Ela respondeu: “Eu gostaria que você me casasse com o rei Sahriyar”. Ou me converto em um motivo para a salvação das pessoas ou morro e me acabo, tornando-me igual a quem morreu e acabou. (JAROUCHE, 2005, p. 49)

Ela decide, então, acabar com aquela situação e se oferece em casamento a Sahriyar, apesar da resistência do vizir, seu pai. Assim, inicia sua estratégia: na primeira noite, como nas demais que se sucedem, conta-lhe histórias espantosas e as suspende ao amanhecer. O rei por sua vez, movido pela curiosidade, poupa Sahrazad da morte para ouvir, na próxima noite, o desfecho da narrativa interrompida.

A reunião das histórias noturnas contadas por Sahrazad ao rei Sahriyar compõe o livro que, na verdade, não possui uma única narrativa. Isso porque foram perdidos os originais mais antigos de uma matriz iraquiana que remonta ao século IIIH./IX d.C. Hoje se distinguem duas versões dessa obra, uma advinda de uma reelaboração produzida entre a segunda metade do século XII d.C; e outra do século XIV d.C; dentro do estado mameluco – assim chamado por ser liderado por uma casta de escravos – quando abrangia as terras da

Síria e do Egito (JAROUCHE, 2005, p.13-28). Essa reelaboração do período mameluco, que mantém as características pelas quais *As mil e uma noites* são hoje conhecidas, foi dividida por parte da crítica em dois ramos, nos quais se distinguem com clareza as duas versões acima mencionadas: as provenientes do sírio e do egípcio, sendo este último subdividido em antigo e tardio.

O professor e pesquisador da Universidade Estadual de São Paulo, Mamede Mustafa Jarouche discorda dessa possibilidade. Diz ele em artigo publicado na ICAarabe⁵ (2005): “Eu creio que existe um autor, mas ele simplesmente permaneceu anônimo, o que não significa que alguém não sentou e escreveu. Penso no ser empírico e não no autor como uma individualidade criadora”. O autor diz ainda:

[...] Não tem autor em que sentido? Não tem autor no sentido moderno, no autor pensado como uma individualidade que se expressa num texto. Sim, nesse sentido não tem autor, porque essa noção de autoria é romântica, do século XIX. Mas tem que ter alguém que reuniu e escreveu isso, e alguns casos adaptou de outras fontes. Aí é lógico que teve um autor. Se você diz que não tem autor, parece que você tinha um maço de papel branco no armário da sua casa, um dia abriu e aquilo estava escrito e *As mil e uma noites* estavam feitas. Isso é um pensamento mágico e não dá para aceitar. (JAROUCHE, ICAarabe, 2005)

Jarouche acrescenta também que não encontrou informação em nenhum lugar que essas histórias eram narradas na rua. A crítica encontrou uma fonte anterior ao *Livro das mil e uma noites* chamada *As histórias espantosas e crônicas maravilhosas*, que parece indicar que as histórias não surgiram como literatura oral. Jarouche defende a tese de que *As mil e uma noites* é um texto que pertence à cultura letrada, escrita e, em algum instante,

⁵ Publicação on line do Instituto da Cultura Árabe que visa promover as diversas formas de expressão da cultura árabe no Brasil.

devido a características especiais, como a fluidez e até o próprio caráter envolvente, ela sofreu uma procriação entre narradores de rua. Os manuscritos passaram a servir de fonte para esses narradores.

Quanto aos manuscritos arabistas, supõe-se que estão divididos em quatro ramos, o mais antigo, do século VIII, é iraquiano; mas dele só restaram algumas linhas em que se pode saber o título, a data e o início da história. Foi encontrado, também, um catálogo produzido por um livreiro árabe no final século X, no qual encontram-se escritos que não correspondem aos que conhecemos hoje, pois o catálogo não explica a natureza das histórias contadas no livro. A segunda versão, a mais antiga que chegou inteira aos dias de hoje, foi feita durante a existência do estado mameluco, entre os séculos XIII e XIV. Nela, as personagens têm os mesmos papéis, no entanto Sharazad narra suas histórias no período de 282 noites.

A reelaboração mameluca é dividida em dois ramos: o sírio e o egípcio antigo. O ramo sírio manteve maior fidelidade ao arquétipo do livro. No ramo egípcio tardio, elaborado na segunda metade do século XVIII, realmente a obra passou a ter mil e uma noites.

A narrativa de *As mil e uma noites* versa que há muitos séculos, no antigo Oriente, Sharazad, uma jovem de beleza e inteligência extraordinárias enfrenta o poder do grande Sultão Sahriyar com astúcia. Ela criaria uma narrativa em que a vida se sobrepõe à morte enquanto o contar garante a luta, o não desistir. No início da narrativa, Sahriyar é o poderoso Sultão que reinava absoluto no Oriente. Possuía um suntuoso palácio em Bagdá e seu irmão, Sahzaman, dominava a China.

Um dia, Sahzaman enviou um mensageiro a Bagdá convidando Sahriyar para uma visita. Sahriyar que gostava de viajar e estava com saudades do irmão, prontamente aceitou. Estava ele no meio do caminho, quando lembrou-se que deixara no palácio o presente que daria a seu irmão. Retornou inesperadamente ao palácio e pode ver um dos súditos entrando no quarto de sua esposa. Enfurecido, o Sahriyar apanhou a espada e, rasgando o véu que guardava a entrada do seu quarto, surpreendeu os dois abraçados. Ordenou aos guardas que levassem o traidor para a prisão e expulsou a rainha de Bagdá para sempre.

Sahriyar decidiu que não confiaria mais em mulher alguma e para evitar traições ele se casaria com uma jovem a cada noite. Ele a deflorava e matava naquela mesma noite. Sahriyar encarregava o nobre Mustafá e o seu Vizir, de escolher suas esposas. Várias jovens foram levadas para o Sultão e as famílias não podiam negar-lhe nada. Muitas, porém fugiam para escapar do cruel destino. Chegou um dia que Mustafá não encontrou donzela para casar com o Sultão e voltou preocupado para a casa.

O Vizir tinha duas lindas filhas, Sharazad e Dinarzad. Sharazad era mais velha, e além de bela, era instruída nas artes e nas ciências. Havia lido muitos livros de história, biografias de reis do passado e crônicas de antigas nações. Conta-se que ela havia reunido mil livros de histórias relativos a nações extintas, a reis já desaparecidos e a poetas. Todas as tardes visitava as praças dos contadores de histórias: um lugar onde várias pessoas contavam suas aventuras e descobertas. Vendo seu pai infeliz, ela pergunta ao pai: porque o vejo alterado?. quando o Vizir contou-lhe, Sharazad disse: “– Pai,

leve-me ao Sultão; serei sua esposa e terminarei com essa tragédia” (JAROUCHE, 2005, p. 372).

No dia seguinte, Sahrazad e seu pai foram ao encontro de Sahriyar. O sultão ficou admirado com sua beleza e casou-se com ela. Já na primeira noite Sharazad começa a contar suas histórias e quando chega o momento esperado Sharazad olhou para o sultão e falou: “Na próxima noite eu lhes contarei uma história mais agradável do que essa, e também mais admirável e espantosa. Curioso, Sahriyar aceitou” (JAROUCHE, 2005, p. 64).

Sharazad, com sua voz melodiosa, continua a contar histórias de aventuras de reis, de viagens fantásticas, de heróis e de mistérios. Conta uma história após a outra, deixando o sultão maravilhado. Sem que Sahriyar percebesse, as horas passaram e o sol nasceu. Sharazad interrompeu uma história na melhor parte e disse: “Já é de manhã, Meu Senhor!” (JAROUCHE, 2005, p. 64). O rei interessado na história deixou Sharazad no palácio para mais uma noite e assim Sharazad fez o mesmo na noites que se sucederam, contou-lhe mais histórias e deixou a última por terminar. Sempre alegre, ora contava um drama, ora contava uma aventura, às vezes um enigma, às vezes uma história real.

A jovem teve tanta dedicação e foi tão carinhosa, que acabou conquistando o coração do sultão, ou seja, o rei foi seduzido pelo prazer do “texto” de que fala Roland Barthes (*O prazer do texto*, 2008). Ele aponta para o prazer do texto tanto de quem escreve como de quem lê e, no seu entender, a busca pelo leitor é necessária, no sentido de que esse seja dragado pela leitura, “*sem saber onde ele está*. [...] Não é a “pessoa” do outro que me é necessária, é o espaço: a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma

imprevisão do desfrute: que os dados não estejam lançados, que haja um jogo” (BARTHES, 2008, p. 9, itálicos do autor).

A habilidade de Sharazad ao lançar-se nesse jogo – que em *As mil e uma noites* é um jogo de vida ou morte – indica sua maestria na arte da narrativa. Suas histórias não representam tagarelices ou causam enfado, ou seja, “esse texto-tagarelice é em suma um texto frígido, como o é qualquer procura, antes que nela se forme o desejo, a neurose”, conforme salienta Barthes (2008, p. 9). Ao contrário, a narradora parte para o último recurso proposto por Barthes: a neurose, ao superar a posição de possível vítima dos desmandos do rei através da linguagem. Cativa a atenção do esposo através de palavras estimulantes “Isso não é nada perto do vou contar na próxima noite, [...]. A continuação da história é melhor e mais espantosa do que o relato de hoje”, palavras que despertam no rei o desejo de saber mais “Por Deus que eu não a matarei até escutar o restante da história” (JAROUCHE, 2005, p. 58), confirmando-se que, somente através de uma narrativa hábil, Sharazad terá direito à vida, daí a neurose: a narração das histórias é o único meio que lhe permite isso, é o objeto de sedução.

Para Barthes, o texto de prazer é “aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática *confortável da leitura*” (BARTHES, 2008, p. 20, itálico do autor). Em *As mil e uma noites* o prazer se revela continuamente, mostrando que o texto deseja ser lido, na medida em que Sharazad e sua irmã evoca-o através de chamamentos tentadores, como no fragmento selecionado: “– Por Deus, minha irmã, é maravilhosa a tua história – disse Dinazade. – A continuação é mais surpreendente ainda – respondeu Sahrazad” (DINIZ, 2002, p. 89).

Dessa forma, conclui-se que a narrativa de *As mil e uma noites* não pode ser vista como apenas mais uma história, mas também como um objeto de desejo que seduz tanto o leitor quanto o rei: “Sahriyar, que ouvira Sahrazad com prazer, pensou consigo mesmo: “– Esperarei até amanhã, e ela morrerá [...]”, entretanto prolonga-lhe a vida por mais uma noite e quando a esposa vai pedir permissão para contar a história, ele diz: “– Termina [...] a história do Mercador e do Gênio. Estou curioso por saber qual é o fim” (DINIZ, 2002, p. 68). Surge aí o jogo de sedução de que fala Barthes e que é orquestrado pela heroína Sharazad através das palavras e da sensibilidade.

3.1 Sharazad: uma mulher redentora

Em torno da personagem central do livro, Sahrazad, a de nobre estirpe, giram Sahriyar, o rei da cidade ou irmão maior; Sahzaman, o rei do tempo ou irmão menor; Vizir, que traduz a palavra árabe *wazir*, e nomeia uma espécie de administrador geral ou ministro, vem logo abaixo do rei e Dinarzad, a nobre moeda.

Sahrazad submetia o rei a um certo tipo de “psicanálise”, entretanto, em vez de deixá-lo falar, quem falava era ela. De acordo com Haddad” esse é um recurso terapêutico novo, talvez os especialistas meditem sobre ele”. As histórias versavam sobre algum acontecimento com o qual o rei poderia se identificar e dele extrair lições que norteariam sua conduta dali em diante. Elas tinham um efeito terapêutico.

“Sahrazad é um caso único de personagem feminino que atua com o intelecto para convencer o rei a abandonar a sua estratégia nefasta e maluca”,

afirma Jarouche⁶. Outra postura interessante, segundo o professor, é que ela usa a narração pura pra fazer o rei mudar de ideia, diferentemente dos sábios árabes que, nas histórias da época, sempre apareciam com eficiências e tratados para convencer os poderosos. Segundo ele, o suspense espelha a situação em que se encontra a narradora: o rei precisa refletir sobre suas próprias ações, desistir de matar, para não imitar a personagem perversa da história interrompida. São analogias que forçam a reflexão.

Partindo dessa perspectiva, Sahrazad apresenta características de cunho social e político, com um sentido imediato: o de evitar que outras mulheres de seu povo tivessem o mesmo destino, ou seja, serem sacrificadas após o encontro com o sultão. Dessa maneira, Sahrazad liga-se ao mito da mulher redentora, de que a história está repleta, como Ester e Judite na Bíblia, Salomé e Joana d'Arc.

Sahrazad produziu um efeito terapêutico. Uma terapêutica basicamente pela palavra. Os contos e a poesia árabes têm sido pesquisados do ponto de vista da utilidade terapêutica, conforme esclarece Jamil Haddad em artigo publicado na ICAarabe.

A música árabe exerce ação hipnotizante, hipnógena, tal como a poesia pode exercer. Como se sabe, nas qasidas, ou seja, nos poemas clássicos árabes, o ritmo começou sendo aprendido a partir da marcha dos camelos. O camelo, quando anda, move, ao mesmo tempo, o membro anterior e posterior, alternando o lado direito com o lado esquerdo. Isto dá uma espécie de ritmo, é uma embaladora, como acalanto, como berceuse, que passa do andar do camelo para os ritmos poéticos. É algo que o ocidental não compreende.

⁶ www.anba.com.br

Nesse sentido, vale lembrar as palavras de Bettelheim (1980) ao explicar que no ciclo das mil e uma noites, a pessoa mentalmente perturbada ouve uma história de fadas, cuja meditação a ajudará a vencer sua perturbação emocional. Por isso, os dois protagonistas desta história representam as tendências conflitantes dentro de nós; e se não conseguimos integrá-las, seguramente nos destruirão. Segundo Bettelheim, Sahrazad e o sultão Sahriyar representam uma só pessoa que projetam as necessidades de integração interna dentro dos conflitos que devem dominar, cada um de uma vez.

Contos de autoria anônima normalmente produzem misticismo literário. Assim ocorreu com a obra *As mil e uma noites* que foi utilizada para compreender, imaginar e fantasiar sobre a vida dos árabes em tempos antigos. Nas maravilhosas narrações fictícias, os elementos mágicos e fantásticos fazem parte do cenário oriental como tapetes voadores, gênios poderosos e pessoas metamorfoseadas. Mas o que mais se discute é o erotismo retratado pelas mulheres árabes que ostentam seus ventres nus, agitando seus quadris, vistas como sedutoras que prometem misteriosas paixões. Percebe-se que as histórias relatadas em *As mil e uma noites* são apenas reflexo parcial e unilateral de uma pequena parcela da sociedade árabe retiradas dos palácios dos reis, rainhas e escravas.

De acordo com Haddad:

As histórias de fundo sexual que, às vezes, se encontram nas mil e uma noites, para o árabe, ou para o japonês, talvez, sejam muito naturais, não estão carregadas de malícia ocidental; ou seja, resvalam mais para o humorismo que para a noção do pecado cristão. Por outro lado, há a diferença de culturas: a

mulher muçulmana tem de velar o rosto, mas não tem problema algum em exibir os seios.

Esse aspecto erótico em *As mil e uma noites* precisa ser estudado com uma visão mais abrangente e imparcialidade. Vale lembrar que em nenhum momento da história o território feminino foi um lugar sereno, onde a mulher transitava sem riscos, e onde o confronto e o conflito não imprimem suas marcas. A história da mulher é antes de tudo, uma história de complementaridades sexuais, onde se interpenetram práticas sociais, discursos e representações do universo feminino como uma trama, intriga e teia.

Por trás do vulto, o véu e a voz feminina permanecem um enigma para o homem que não compreende a mulher, mas se sente provocado pela inquietude gerada por algo suspeito, misterioso e ameaçador. A história dos três calânders, filhos do rei e das cinco damas de Bagdá, mostra a mulher, Zobeida, orientando o carregador que está diante de uma situação incerta e estranha, mas mesmo assim permanece atraído pela sensualidade exibida pelas três irmãs:

Carregador, continuou, dirigindo-se a ele, concederemos mais este favor, mas uma nova condição: apesar de tudo quanto nos vires fazer na tua presença, guarda-te de abrir a boca para nos, indagar os motivos, pois, se fizeres perguntas em torno de coisas que te não devem absolutamente interessar, poderás ouvir o que não há de agradar. Guarda-te, pois, e não procures ser demasiadamente curioso, querendo aprofundar as causas dos nossos atos. (DINIZ, 2002, p.115)

As mulheres árabes não hesitavam em serem positivas em relação ao sexo, exprimem seu desejo pelos homens, exerciam seus atrativos e teciam

sua teia ao redor de quem quer que fosse objeto de sua atenção. Talvez isso pareça paradoxal para uma cultura em que a mulher por um lado tem que velar seu rosto e, por outro, evidencia um lado mais sedutor, com estratégias para atrair os homens para o casamento, amor e sexo. Apresentam-se mulheres fortes, fracas, poderosas, esmagadoras, injustas, inteligentes, submissas, imaturas, que dividem-se em escravas e rainhas e que na imaginação do homem são essencialmente belas.

O sexo é um dos prazeres e atrações da vida, por outro lado sucumbir ao sexo leva a sociedade à crise, separação e anarquia. Essas duas visões se entrecruzam constantemente nas histórias de *As mil e uma noites*. Mulheres fortes, determinadas e com o poder de atração (*fitna*), mas vistas como ameaça ao homem e à sociedade. (*Fitna*, em árabe, significa poder de sedução avassalador da mulher, combinada às qualidades de atração e maldade).

Guilherme Maffei Leão, relata em seu artigo “Um olhar sobre a cultura árabe”:

Ao longo dos últimos vinte anos, assistimos a uma nova etapa do etnocídio cultural do mundo árabe. Edward Said, em *Orientalismo*, aponta como o ocidente cria todo um universo de representações simbólicas para justificar as investidas coloniais. Ali vemos a literatura e diversas fontes documentais escritas como pedras de torque deste movimento. Agora, no período pós-guerra fria, a deformação parte da mídia e do cinema com uma nova roupagem para além da leitura “exótica” ou “bárbara” notamos a ideia de “machismo” e “terrorismo” como os elementos determinantes de desqualificação.

Said (2007, p. 72-73) complementa: “Eu me contento em notar o fato de uma ou outra maneira o oriental geralmente age, fala e pensa de um modo exatamente oposto ao do europeu”. A força cultural não é algo que se possa discutir com muita facilidade – é preciso mostrar e refletir um pouco sobre ela.

4 REFLEXÕES SOBRE INTERTEXTUALIDADE: O DIÁLOGO ENTRE OS CONTOS “O MERCADOR E O GÊNIO” E “O PESCADOR E GÊNIO

O termo intertextualidade foi inicialmente proposto por Julia Kristeva, em *Introdução à semiótica* (1969), como a transposição de um ou (vários) sistema(s) de signos em outro, pois qualquer texto se constrói como um mosaico de citações e é a absorção e transformação dum outro texto. Jenny (1979, p. 14), entretanto, restringe a definição de Kristeva ao afirmar que a intertextualidade “designa não uma soma confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador, que detém o comando do sentido”.

Já Gerard Genette (2005,p.7) denomina esse fenômeno de transtextualidade, ou seja, “tudo que coloca o [texto] em relação manifesta, ou secreta com outros textos”. Ainda, de acordo com o autor, o termo intertextualidade se manifesta através de cinco tipos de relações transtextuais que um texto pode apresentar: a intertextualidade, a paratextualidade, a metatextualidade, a arquitextualidade e a hipertextualidade.

Nesse contexto, no presente capítulo, propõe-se a averiguação das relações que se estabelecem entre os contos “O mercador e o gênio” e “O pescador e o gênio” que dão início às histórias d’*As mil e uma noites*. Das relações intertextuais propostas por Genette verifica-se, já no título dos contos selecionados para a análise, a presença da paratextualidade – a relação que um texto mantém com um texto anterior através de um título, subtítulo, uma epígrafe ou até uma dedicatória. Os títulos “O mercador e o gênio” e “O pescador e o gênio” remetem, primeiramente, a figuras populares do oriente – o mercador e o pescador, surgindo num segundo momento, os seres

fantásticos – os gênios, também comuns na cultura oriental. São contos, portanto, que retratam uma realidade social permeada pela imaginação daquela civilização. Nas versões das narrativas “O mercador e o gênio” e “O pescador e o gênio”, de Mamede Mustafa Jarouche (2007) e Alberto Diniz (2005), escolhidas para esta análise, o que se propõe é registrar o projeto tradutório entre as duas obras, ou seja, a forma como cada tradutor procedeu no trabalho de tradução dos contos. Tendo em vista, principalmente, o fato de que Jarouche traduz volumes do “Livro das mil e uma noites” diretamente do árabe para o português. Nas noites, Sahrazad prossegue, pacientemente, a narrativa de suas histórias que são o símbolo de quem luta pela vida, percebendo no “outro” uma sensibilidade que pode significar uma saída para um destino traçado que, na história “O mercado e o gênio” reflete-se no trecho: “É absolutamente imperioso matar você”. Quem diz? O gênio que simboliza a força e poder diante do mais fraco, nesse caso o mercador.

Dessa forma, tem-se que os contos milenares do livro *As mil e uma noites* trazem nos seus episódios personagens, como reis, princesas, escravas, trabalhadores, gênios e fadas, cercados por valores morais e éticos. De uma história central que destaca a figura da princesa Sahrazad esposa do rei Sahriyar, a obra se abre para outras narrativas, as quais apresentam relações temáticas – a traição, a luta pela vida, as trocas baseadas na confiança – que serão analisadas ao longo deste capítulo.

Nesse ponto convém lembrar como se desenvolve a estrutura narrativa de *As mil e uma noites*. A história central, protagonizada por Sahrazad e Sahriyar, apresentada por um narrador onisciente, dá origem às histórias contadas pela princesa que, por sua vez, introduz as micro-narrativas narradas

pelas demais personagens dos contos em questão, distinguindo-se assim a *mise en abyme*, termo cunhado por André Gide que “consiste em localizar, no brasão, um segundo [brasão], menor ‘em abismo’, no seu centro” (GIDE citado em MOISÉS, 2004, p. 297), ou seja, caracteriza a presença de uma ou mais narrativas dentro da narrativa central. O desenvolvimento dramático assim entendido em *As mil e uma noites* vai ao encontro do pensamento de Genette sobre a focalização.

Em *O discurso da narrativa* (s/d), Genette desenvolve novos conceitos sobre o ponto de vista narrativo: a narrativa não focalizada, ou de focalização zero, quando o narrador sabe mais do que a personagem; narrativa de focalização interna, em que o narrador assume os limites da personagem; e, a narrativa de focalização externa, ou seja, o narrador sabe menos do que sabe a personagem.

Com relação aos recursos e às estratégias narrativas em *As mil e uma noites*, observa-se, conforme mencionado anteriormente, que há um narrador onisciente conduzindo o fio central da narrativa, onde sobressai o ponto de vista de Sahrazad. Ao longo de seu discurso, entretanto, essa narradora dá voz às personagens dos contos que passam a relatar suas próprias experiências. Segundo Genette, essa mudança de focalização, ou a variação de um segmento narrativo para outro dentro de uma mesma narrativa são possíveis, uma vez que sua aplicação não está sujeita a uma fórmula rigorosa, da mesma forma que a onisciência está sujeita a sofrer pequenas restrições sem perder o contexto geral da obra. Dessa forma, o autor estabelece analogia com a música.

Mas uma mudança de focalização, sobretudo se surgir isolada num contexto coerente, pode também ser analisada como uma infração momentânea ao código que rege esse contexto, sem que a existência desse código seja só por isso posta em questão, do mesmo modo que, numa partitura clássica, uma mudança momentânea de tonalidade, ou mesmo uma dissonância recorrente, se definem como modulação ou alteração, sem que seja contestada a tonalidade do conjunto. (GENETTE, s/d, p. 193)

Ainda na esteira de Genette, a obra analisada conta com a presença do narratário na narrativa central e também nas micro-narrativas. Membro de uma poderosa dinastia, Sahriyar que, depois de traições passa a desacreditar nas mulheres, decide se casar cada dia com uma mulher diferente, livrando-se dela, mandando matá-la, na manhã seguinte. Para evitar que mais mulheres fossem sacrificadas, Sahrazad casa-se com Sahriyar e leva com ela sua irmã Dinarzad que lhe incita a contar as histórias. Pela persuasão da palavra, a esposa do rei ganha o tempo necessário para transformar a mentalidade e a conduta do marido, preservando assim sua vida. Sahriyar e Dinarzad tornam-se assim os narratários das histórias de Sahrazad, assim como as personagens que compõem os dois contos analisados – o mercador, os três anciãos e o gênio em “O mercador e o gênio” e o gênio em “O pescador e o gênio”.

Além da presença desses elementos nos dois textos que caracteriza as relações intertextuais, pode-se acrescentar a função arquiteitual, aquela que diz respeito à inscrição de um texto num determinado gênero em termos de produção e recepção de texto através de uma menção de caráter taxonômico: romance, conto, poesia, ensaio, etc. Nesse sentido, a arquiteitualidade está representada pela palavra história, que embora não apareça agregada ao título, é constante nas falas das personagens, além de aparecer no subtítulo do

conto “O mercador e o gênio” na tradução de Alberto Diniz: “A história do primeiro ancião e da corça”;

Dinarzad:

– Minha querida irmã, se não estiveres dormindo, suplico-te, enquanto aguardamos o dia, que não demora, continues a história de ontem.

Shahriar não esperou que Sherazade lhe pedisse permissão.

– Termina – disse-lhe ele – a história do gênio e do mercador. Estou curioso para saber qual é o fim. (DINIZ, 2002, p. 50)

Ou na versão de Jarouche.

Dinarzad:

”Por Deus, maninha, se acaso você não estiver dormindo, conte-me uma de suas belas historinhas para que possamos atravessar acordados esta noite”. E o rei disse: “Que seja a conclusão da história do gênio e do mercador, pois meu coração está ocupado com ela”. (JAROUCHE, 2007, p. 59)

Essas falas das personagens dão a ideia de continuidade, assunto que será aprofundado no capítulo seguinte, e remetem à noção de circularidade da narrativa, uma vez que Sahrazad está sempre retomando a história anterior, criando através dessas narrativas um círculo protetor que evitará o trágico fim destinado às outras esposas do rei. A evocação de histórias já contadas nas primeiras noites de Sahrazad e do rei no conto “O mercador e o gênio” abre espaço e antecipa a função metatextual que vai ocorrer logo no início do conto “O pescador e o gênio”, considerando-se que a metatextualidade caracteriza-se pelo comentário que une um texto ao outro. Ao terminar de narrar as aventuras do mercador e do gênio, na versão de Jarouche, Sahrazad comenta com Sahiyar e a irmã: “Mais isto não é mais admirável nem mais espantoso do que

a história do pescador”, iniciando em seguida o conto “O pescador e o gênio”. “Fui informada que certo pescador, já velho, entrando em anos, com uma esposa e três filhos, era tão pobre que não conseguia prover o seu sustento diário” (JAROUCHE, 2007, p. 71). Logo, tem-se nessas duas falas, primeiro, uma prévia do que vem na sequência e depois a continuidade de uma nova história.

No que diz respeito à tradução, constata-se também na versão de Jarouche a função paratextual, ou seja, a relação que um texto mantém com outros tipos de escritos, como título, subtítulos, epígrafes e notas de rodapé.

Para compreender a ocorrência da paratextualidade na tradução de Jarouche, distingue-se o seguinte: o autor, através de títulos, sumariza o conteúdo tratado na tradução de Alberto Diniz, o que sugere, de certa forma, o estado de espírito em que se encontram as personagens. Tais títulos se inserem da seguinte forma:

- a) 1^a., 2^a. e 3^a. noites – noites das espantosas histórias das mil e uma noites, que correspondem na versão de Alberto Diniz ao início das histórias contadas por Sarahzad, as quais apresentam situações inauditas, como a aparição do gênio diante do mercador e a promessa de morte feita a esse. Também celebram a reação do rei ao ouvi-las, pois levam-no, de maneira espantosa, a adiar a sua decisão de matar a esposa, o que causa surpresa ao pai da jovem que aguardava temeroso pela “funesta ordem”;
- b) 4^a., 5^a., 6^a. e 8^a. noites – noites da narrativa das mil e uma noites e das insólitas narrativas das mil e uma noites – relacionam-se, na versão de Alberto Diniz, às histórias contadas pelos anciãos e

relatam acontecimentos singulares para a compreensão humana, como por exemplo a transformação dos irmãos do segundo ancião, em animais e o início da história do pescador;

- c) 7^{a.}, 9^{a.}, 10^{a.} e 11^{a.} noites – noites das narrativas, maravilhas e prodígios das mil e uma noites – a cada nova noite, Sarahzade conquista o coração e faz aumentar a curiosidade de Sariyhar, cujos sentimentos são expressos no texto de Alberto Diniz pelos adjetivos curioso e desejoso, ampliados pelos advérbios extremamente e ardentemente. Nesse sentido, percebe-se que a jovem princesa estava operando milagres em seu marido, entendendo-se assim, a escolha de Jarouche pelo título destinado a essas noites.

Com base nesses elementos, constata-se que as relações entre os textos analisados enquadram-se de um modo geral nos parâmetros da hipertextualidade, evidenciando, assim, uma relação que une um texto B (hipertexto) a um texto anterior A (hipotexto). Sobre esse assunto, destaca-se a afirmação de Genette (2005, p. 25), de que “não devemos considerar os cinco tipos de transtextualidade como classes estanques, sem comunicação ou interseções. Suas relações são, ao contrário, numerosas e frequentemente decisivas”. Entende-se, dessa forma, que as relações intertextuais podem ser aplicadas ao contexto da tradução, a qual será analisada no capítulo seguinte.

5 O DIÁLOGO TEXTUAL NAS TRADUÇÕES DE ALBERTO DINIZ E MAMEDE MUSTAFA JAROUCHE

Há muitos aspectos a serem considerados quando se faz uma tradução, independentemente da língua de origem e da língua alvo. O mais importante tem a ver com o tradutor que precisa dominar bem ambas as línguas e conhecer intimamente as duas respectivas culturas. Lefevere, na contra capa de seu livro explica que:

A tradução é evidentemente, uma reescritura de um texto original. Toda reescritura qualquer que seja sua intenção, reflete uma certa ideologia e uma poética e, como tal, manipula a literatura para que ela funcione dentro de uma sociedade determinada. Reescritura é manipulação, realizada a serviço do poder, e em seu aspecto positivo pode ajudar no desenvolvimento de uma literatura e de uma sociedade. Reescrituras podem introduzir novos conceitos, novos gêneros, novos artificios, e a história da tradução é igualmente a história da inovação literária, do poder formador de uma cultura sobre outra. Mas a reescritura pode também reprimir a inovação, distorcer e conter, e, em uma era de crescente manipulação de todos os tipos, o estudo dos processos de manipulação da literatura, tal como exemplificado pela tradução, poderá nos ajudar a nos tornarmos mais atentos ao mundo em que vivemos.

A tradução é uma arte. E a tradução de uma obra ou de um texto ou mesmo de um conto é uma tarefa angustiante como é todo processo criativo. Isso porque é preciso entender que traduzir não é simplesmente um jogo de troca lexical. Traduzir é recriar num outro idioma, porém sem se desfazer das características do texto original. Requer muita habilidade, adaptação e, às vezes, inverter certos períodos sem ferir o texto original. Sabe-se que o idioma árabe possui sons que não existem em português nem em qualquer outro idioma indo-europeu, como a faríngea sonora *ʾayn*, som tipicamente semita.

De acordo com Lauro Maia Amorim (1998, p. 87), a tradução buscaria reproduzir a forma e o conteúdo do original, e a adaptação promoveria algum

tipo de modificação. A tradução re-contextualiza a obra literária original, gerando outras imagens, reinscrevendo-a numa outra realidade na qual é percebida. Inscrita na ideologia, a tradução é concebida por Lefevere, como um processo por meio do qual se transforma o texto original, tornando-o aceitável do ponto de vista da poética vigente em torno do autor e da obra que é traduzida.

[a ideologia] reflete-se na maneira pela qual o tradutor lida com o universo discursivo do original, ou seja, como os “objetos, conceitos costumes pertencentes ao mundo que era familiar ao escritor do texto original”. A atitude do tradutor em relação a esses elementos é influenciada pelo “status do original, a auto-imagem da cultura para a qual a tradução do texto é realizada, os tipos de textos que são aceitos na cultura em questão, os de dicção considerados aceitáveis, o público-alvo e os “scripts culturais” com os quais o público-alvo esteja habituado ou seja propenso a aceitar. (AMORIM, 1998, p. 87)

No entender de Lefevere (1992, p, 41), a tradução “tanto pode efetivar a adequação do texto original a uma poética vigente como também se opor a ela, introduzindo elementos inovadores que lhe seriam estranhos”. A tradução e a re-escritura, em geral, participariam tanto de forças que tendem a conservar um determinado estado de coisas como também do impulso em direção a mudanças. A presença dos termos tradução, adaptação ou história recontada na capa ou na folha de rosto de uma obra não é uma ocorrência destituída de relações: sua significação resulta de uma conexão mais ampla que se estabelece entre fatores diversos, a exemplo do conceito de tradução e o de adaptação, vigentes em uma determinada época; a articulação entre a figura do tradutor adaptador pelo texto e os paratextos ou prefácios que enfocam o resultado do seu trabalho; o lugar que ocupa a obra traduzida entre os valores

da literatura local; e o próprio objetivo mercadológico da editora. Desse modo, aquilo que se produz, textualmente, sob esses termos não segue uma regra sistemática que indicaria, em todos os casos, uma relação unívoca ou contínua entre o termo que se apresenta na capa e o texto traduzido ou adaptado propriamente dito. Para Johnson citado em Maia (1998, p. 79):

[...] tanto a tradução quanto a adaptação envolvem reprodução e transposição. A adaptação seria, algumas vezes, como a tradução, restrita à reformulação [rewording], considerada pelo teórico como um processo de simplificação de um texto com o objetivo de torná-lo acessível a um determinado público.

Tanto a tradução quanto a adaptação requerem, segundo Johnson, disciplina e dedicação, podendo ter motivações semelhantes, como o desejo de demonstrar e aperfeiçoar as próprias habilidades linguísticas, manifestar a própria consciência estética e projetar as próprias ideias ou ideais.

Com relação à tradução de *As mil e uma noites*, Christiane Damien Codenhoto (2007, p. 248-251) lembra que:

A primeira tradução das Mil e uma noites, como já fora dito, foi realizada pelo orientalista francês Antoine Galland e publicada em doze volumes, entre os anos de 1704 e 1717. Depois de Galland, *As mil e uma noites* conheceram outros tradutores. Em língua francesa, Madrus, cuja tradução foi publicada entre 1899 e 1904; René Khawan, na década de 60; André Miquel e Jamel Eddine Bencheikh, na década de 90. Em inglês, destaca-se Edward Lane, John Payne e Richard Burton, ambos no século XIX; e, mais recentemente, Husain Haddawi, em 1992. Em espanhol, Juan Gines Vernet, arabista catalão, e o escritor Ricardo Cansinos-Asens ambos no século XX, em alemão, cita-se Littman, na década de 20. No Brasil, as traduções, até o final do século passado, deram-se por via indireta, especialmente do francês, a partir de Antoine Galland ou de René Khawan.

Quanto à tradução do *Livro das mil e uma noites* realizada por Jarouche, ele diz o seguinte (2005, p. 33):

A tradução do Livro das mil e uma noites, a primeira em português feita diretamente sobre os originais árabes, está projetada em cinco volumes: os dois primeiros conterão o ramo sírio, o restante da “História do rei Qamaruzzaman e seus filhos Amjad e Asad e anexos com a tradução de algumas fontes e história que parecem ter constado do ramo egípcio antigo. Já os três últimos conterão as histórias que fazem parte apenas do ramo sírio.

Cada um dos volumes traz uma detalhada introdução, na qual Jarouche discorre sobre a história do livro, seus manuscritos, sua divisão em ramos. Além das esclarecedoras introduções, Jarouche apresenta ao longo do livro centenas de notas que apontam para os aspectos linguísticos e históricos, como também explicam o cotejo entre manuscritos e edições árabes. Mais um elemento relevante da tradução brasileira é a transcrição dos nomes árabes que, primando pela fidelidade ao original evitou possíveis adaptações, ao adotar a convenção internacional; por outro lado, tal procedimento não deixa de exigir que o leitor se atente às pronúncias detalhadamente descritas no primeiro volume do livro. Às páginas finais, o tradutor acrescentou anexos, contendo textos que serviram de fonte para as histórias do original, traduções de passagens do livro que apresentam mais de uma redação e histórias que chegaram a fazer parte de algum manuscrito isolado das noites, mas que não foram incorporados ao cânone.

Em relação à transliteração do árabe, tradutor e editora se viram diante de um dilema: como transcrever os nomes árabes? Sabe-se que o idioma árabe possui sons que não existem em português nem em qualquer outro idioma indo-europeu. Por exemplo: o nome da narradora, cada autor

escreve de uma maneira – Chahrazad, Xahrazad, Sharazad, depois de alguma hesitação, estabeleceu-se a grafia “Sahrazad”.

O professor Jarouche em entrevista ao ICAarabe, entre outras coisas, fala das dificuldades que teve na tradução relativa ao contexto histórico em que se insere a obra no mundo árabe. Além disso, analisa a relação, dentro da obra, entre o conteúdo muitas vezes erótico, com a religião islâmica, atual e da época em que foi consolidada. As primeiras dificuldades para fazer a tradução de acordo com Jarouche:

A linguagem coloquial que era usada na época. Você não guarda registros, os dicionários não preservam o sentido daquelas coisas. Então a principal dificuldade foi essa, a linguagem do livro, meio antigo, com termos em desuso, que a gente não consegue mais ter noção do que seja hoje.

Jarouche diz que “todo mundo critica a tradução de Antoine Galland, mas todo mundo lê”. Além de acrescentar histórias ao livro, Galland também excluiu de sua versão algumas que constam do texto original, e, ademais fez suas personagens falarem ao modo da língua de Versalhes, sua tradução é tradicionalmente criticada, ainda que, por outro lado, seja aquela que o mundo conheceu e tem viva em sua memória.

Existem distinções entre as traduções de Diniz baseadas na tradução de Galland (1700) e de Jarouche (2005), uma vez que cada tradutor usa critérios e metodologia própria. Segundo este último, as traduções devem se manter fieis ao público. Esse processo independe, portanto, da tradução em si. “Se traduzo hoje, escrevo para você ler e não para a pessoa do século XIX ler”, garante Jarouche. Esse processo, enfim, é sempre produto voltado para o tempo atual. (JAROUCHE)

Na literatura, a intertextualidade é uma constante, porque cada estilo de época se opõe ao anterior e retoma parte da estética passada. Fiquemos, portanto, com a conclusão de Alberto Manguel (2002, p. 309) sobre o processo de tradução: “A tradução talvez seja uma impossibilidade, uma traição, uma fraude, uma invenção, uma mentira esperançosa – mas, no processo, torna o leitor um ouvinte melhor, mais sábio: com certezas, [mas] muito mais sensível.”

Assim percebe-se que a intertextualidade faz da literatura um campo autônomo e a religa mais diretamente ao mundo.

Como em todas as outras histórias de *As mil e uma noites*, os contos selecionados começam sempre com as expressões “conta-se”, “havia outrora”, “houve outrora”, enfim, com entradas que nos fazem lembrar do “Era uma vez...” das histórias infantis. Assim, percorre-se, a partir desse momento, a narrativa com o olhar voltado para as relações que se revelam nas adaptações para a língua portuguesa da história a partir da leitura de cada um dos autores. Para marcar a ocorrência da intertextualidade nos textos, registram-se as citações a partir da indicação de Jarouche e de Diniz. As aproximações entre os textos serão registradas, principalmente, na estilização. Isso porque se trata de leituras do mesmo conteúdo, ou seja, a comparação se dá em textos que narram as mesmas histórias. O texto aparece então como o lugar de uma troca entre pedaços de enunciados que ele redistribui ou permuta, construindo um texto novo a partir dos textos anteriores (SAMOYAULT, 1968, p. 18).

5.1 “O MERCADOR E O GÊNIO”

Em “O mercador e o gênio”, Jarouche e Diniz introduzem a narrativa utilizando-se de adjetivos, como próspera (condição), abundantes (cabedais);

e, grandes (bens), respectivamente. Jarouche abre o texto com o uso do verbo de elocução ou *discendi* – “dizer”, marcando a presença de Sharazad, a personagem que conta a história.

Disse Sahrazad: conta-se, ó rei venturoso, de parecer bem orientado, que certo mercador vivia em próspera condição, com abundantes cabedais, dadivoso, proprietário de escravos e servos, de várias mulheres e filhos; em muitas terras ele investira, fazendo empréstimos e contraindo dívidas (2005, p. 56).

Aplicando na narrativa a perspicácia, Sahrazad coloca em sua rede de palavras os significados (que buscam tocar em sentimentos ocultos) que apontam diretamente para o Rei – riqueza, suntuosidade, senhor de escravos, mesclados com atributos positivos como dadivoso. Esse repertório que abre mais uma das mil e uma histórias das noites que sucedem – tem em sua condução a ideia ou intenção de quebrar a resistência do Rei. É como dizer: A lição de mais essa história é para um aprendizado. Na constituição e entendimento do significado, Geraldo Carlos do Nascimento (2006, p. 37) observa que o enunciado – oral ou escrito, primário ou secundário – é sempre singular, e por isso pode refletir a individualidade de quem fala (ou escreve).

Na sua expressão, Sahrazad quer o rei cada vez mais perto de sua história e de sua vontade. Ou seja, na relação das mil e uma noites e, na força de sua linguagem e de seus personagens, ela tenta inverter uma situação desconfortável – a sentença da morte. Colocando o enunciado como produto da colaboração entre o locutor e o locutário, ou ainda, narrador e narratário, Nascimento (2006, p. 37) assinala que, nesse sentido “o próprio locutor seria uma espécie de respondente, pois quando fala se posiciona em relação a

outros enunciados de uma cultura dada, os quais devem ser conhecidos ou em aceitos como pertinentes pelo interlocutor que seu enunciado visa”.

Seguindo num ritmo mais direto, Alberto Diniz conduz a história, dizendo: “Havia outrora um mercador, que possuía grandes bens, tanto em terras como em mercadorias e dinheiro. Tinha à sua disposição um grande número de empregados, feitores e escravos” (2002, p. 49).

No desenvolvimento das duas histórias – “O mercador e o gênio” e “O pescador e o gênio”, Jarouche segue sem estruturar parágrafos (o que dificulta a leitura), enquanto Diniz utiliza-se desse recurso permitindo uma abertura para a apreensão do texto em blocos (não é uma aproximação, mas uma observação no que diz respeito à compreensão das histórias).

As traduções de Diniz e Jarouche diferem quando se referem ao alimento que o mercador carregava em seu alforje. Em Diniz, têm-se, biscoitos e tâmaras; enquanto em Jarouche, bolinhos e tâmaras.

No 4º dia de marcha pela região desértica, o sol incomoda e o mercador avista um oásis e decide refrescar-se em suas sombras (Jarouche); e sob umas árvores (Diniz). Aqui, dentro da linguagem mais solene de um e mais aberta do outro, a narrativa chega no ponto que vai determinar o conflito entre a vida e a morte. Em Jarouche (2005, p. 57), tem-se: “[...] pegando o alforje, do qual retirou o farnel: bolinhos e um pouco de tâmaras – pôs-se a comer as tâmaras, jogando os caroços à direita e à esquerda até que se saciou”. A leitura de Diniz (2002, p. 49) se traduz em “[...] após tirar do alforje algumas tâmaras e biscoitos. Comendo as tâmaras, ia atirando os caroços à direita e à esquerda”. Após, onde se lê a respeito da frugal refeição, os tradutores marcam, em pequenas variações, que em seguida, o mercador “[...] fez

abluções e rezou” (Jarouche), e, “[...] como um bom muçulmano, lavou as mãos, o rosto e os pés, e fez uma prece” (Diniz, 2009, p. 49).

Na despreocupação com os caroços das tâmaras, a narrativa de Sahrazad, no olhar de ambos os tradutores, entra em seu momento de conflito. Neste trecho, o episódio deixa transparecer imagens que se identificam com as atitudes do sultão: a morte como vingança por uma traição ou prejuízo. Neste trecho do conto, os tradutores se aproximam na força da descrição do gênio “cujos pés estavam na terra e cuja cabeça tocava as nuvens, empunhando uma espada desembainhada” (JAROUCHE, 2005, p. 57)), e “um gênio branco, velho, enorme, que, avançando para ele de alfanje na mão” (DINIZ, 2002, p. 49).

Esse sujeito (o gênio) que aparece do nada se apresenta, assustador, ameaçador e irredutível – “Levanta-te para que eu o mate com esta espada, do mesmo modo que você matou meu filho!” (JAROUCHE, p. 57). A cena ganha a seguinte leitura em Diniz (2005, p. 49) - “Levanta-te, que preciso matar-te com este alfanje, como tu mataste meu filho”. Como escreve Martuchelli (2008) neste momento, configura-se:

A Lei de Talião (“olho por olho, osso por osso, dente por dente”) que era usada como base para se fazer justiça, ou seja, de solidariedade familiar, de clã, que exigia dos seus constituintes vingança sempre que um dos seus fosse morto ou prejudicado de alguma forma, o que gerava conseqüências de lutas e mortes só interrompidas mediante acordo com indenização ou compensação pelos prejuízos.

Deve-se observar que, diante do inesperado anúncio da morte, o mercador atemorizado, defende-se: “Por Deus que eu não matei o seu filho! Quando e como isso se deu?” (JAROUCHE, p. 57); e “Mas, por Deus,

respondeu o mercador, como posso ter matado vosso filho? Não o conheço, jamais o vi!” (DINIZ, p. 50) E, no espanto do mercador, os tradutores anunciam, na voz do gênio, que:

[...] Foi assim que você matou o meu filho, pois, quando começou a jogar os caroços à direita e à esquerda, meu filho começou logo antes a caminhar por aqui, e então um caroço o atingiu e matou. Agora, me é absolutamente imperioso matar você. (JAROUCHE, 2005, p. 57)

[...] “Não te sentaste, ao chegar aqui?”, perguntou o gênio. “Não tiraste do alforje umas tâmaras, e, comendo-as, não atiraste os caroços à direita e à esquerda?” “Fiz o que dizeis”, respondeu o mercador, “não posso negar”. Sendo assim, digo-te que mataste meu filho, e eis como: quando atiravas os caroços, meu filho passou por aqui e recebeu um deles num dos olhos, o que o levou à morte; por isso, preciso matar-te. (DINIZ, 2002, p. 50)

Em seus estilos particulares, ao narrar a história, os tradutores seguem o discurso traduzido pela imagem de um descuido que se defronta com uma atitude marcada pelo desejo de vingança (que se esconde atrás de mágoas e de perdas), conjugando-se na aplicação da Lei de Talião. Mas, há sempre a esperança do rogar pela vida, como no ato das preces, pedidos e súplicas diante da aproximação da morte (o destino do homem é morrer), mas se há como protelar a hora fatal – todo esforço pode se transformar em recompensa.

“Não faça isso meu senhor!”. Respondeu o gênio: “É imperioso que eu o mate, assim como você matou o meu filho. A morte se paga com a morte. [...] Se eu de fato o matei, não foi senão por equívoco de minha parte. Eu lhe peço que me perdoe”. O gênio respondeu: “Por Deus que é absolutamente imperioso matá-lo, do mesmo modo que você matou meu filho, e, puxando-o, atirou-o ao chão e ergueu a espada para golpeá-lo”. (JAROUCHE, 2005, p. 58)

“Ah, meu amo perdão!”, exclamou o mercador. “Não há perdão, não há misericórdia! Não é justo matar quem matou? ”Concordo”, disse o mercador, mas certamente, não matei vosso filho”. Mesmo que o tivesse matado, tê-lo-ia feito sem querer; por conseguinte, suplico-vos que me perdoeis e deixeis que eu prossiga a minha jornada. ”Não, não!”, disse o gênio, persistindo na sua resolução ”é preciso que eu te mate, como mataste meu filho.’ Assim, agarrou o mercador pelo braço, lançou-o com o rosto por terra, levantou o alfanje para cortar-lhe a cabeça. (DINIZ, 2002, p. 50)

Nesta parte, o conto encontra-se, como assinalado anteriormente, diante da dicotomia vida/morte. Diante de um mago irreduzível, o mercador lastima-se e a sua angústia se traduz em lágrimas e palavras comoventes. Em Jarouche, o gênio diz: “Por Deus é imperioso matá-lo, mesmo que chore sangue, assim como você matou meu filho” (2005, p. 58), enquanto em Diniz, “São inúteis os teus lamentos!” gritou-lhe. “Ainda que fossem de sangue as tuas lágrimas, não deixaria de matar-te, como mataste meu filho” (2002, p. 51).

As paráfrases trazem a sombra das trevas da “noite” que prolonga a vida de Sahrazad, e marca os pontos de suspense que dão continuidade para as narrativas da princesa. Como um espaço-chave para narradora, a noite é um elemento que, no conto, aparece como metáfora, também, da vida, a qual para não ser ceifada depende da força e da sedução das palavras. A cumplicidade que se instaura entre as irmãs – Sahrazad e Dinazard – envolve o rei e o leitor. Em cada interrupção, no amanhecer de cada dia, o destino da princesa e de seus personagens é suspenso até a retomada da narrativa, configurando-se dessa forma a sua circularidade.

Por trás da ordem cruel do gênio, o mercador vê que não há saída e pede um prazo para despedir-se da família e ajeitar a sua vida antes do inevitável fim. No diálogo entre os tradutores, a angústia do mercador

escancara-se em aflição e tristeza. A esposa pergunta: “Que luto é esse? Ele responde: E como não estar de luto se só me resta um ano de vida?” (JAROUCHE, 2005, p. 59). O cenário de luto tem a seguinte leitura em Diniz: “Explica-nos, peço-te, o motivo de sua tristeza. “Ai de mim”, respondeu o marido “por que não me encontro em outra situação”? “Só me resta um ano de vida!” (2002, p. 52).

Vê-se, na volta à família, uma analogia com o que ocorre no cotidiano de muitas pessoas. São figuras que se afastam da família, mas que quando se encontram diante de situações aflitivas fazem o caminho de volta. Isso porque a família se projeta como um símbolo de porto seguro. Voltando à imagem simbólica do mercador, o que se registra é o sentimento de medo. Como interpreta Araújo (2009), “a morte é inexorável, não só pela fragilidade da vida, que é passageira, ela é trágica para o indivíduo, seja natural, passional ou emocional, como é o caso do ciumento vingativo”.

De volta ao oásis onde encontrará o gênio, o mercador senta-se no mesmo lugar onde comera as tâmaras. Mas, aqui, há esperança no paradoxo – a morte ensina como continuar a vida. Quando no deserto, ele encontra três velhos xeiques: o primeiro, que puxava uma gazela pela corrente, narra sua história; o segundo, que estava acompanhado por dois cachorros de caça pretos, narra a sua; e o terceiro também narra sua história. Esta Sahrazad não conta, justificando não ter conhecimento de seu conteúdo, mas admitindo que era superior às outras duas “pela diversidade das suas maravilhosas aventuras” (JAROUCHE, 2005, p. 65), e por ser “mais espantosa e mais insólita do que as histórias precedentes” (DINIZ, 2002, p. 70).

Por que o paradoxo? Ao contar o seu drama aos velhos xeiques, o mercador, nos textos dos dois tradutores, depara-se com a possibilidade da continuidade da vida, agora presa na força e na habilidade dos xeiques em narrar as suas desventuras que deveriam, na visão deles, ser mais admiráveis do que aquela que envolve o mercador e o gênio. Nas dimensões e significados da história dos xeiques, os autores se comunicam nas seguintes falas:

Ó demônio, ó coroa do rei dos gênios, se eu lhe contar a minha história e lhe relatar o que me sucedeu com esta gazela, e se acaso você considerar tais sucessos admiráveis e espantosos, mais admiráveis do que a sua história com este mercador, você concederá um terço do crime cometido e da culpa em que ele incorreu? (JAROUCHE, 2005, p. 62)

Príncipe dos gênios, suplico-vos humildemente que suspendais vossa cólera e me concedais a graça de escutar-me. Vou contar-vos a minha história e a desta corça que estais vendo; se achardes mais maravilhosa e surpreendente que a aventura deste mercador cuja vida quereis tirar, poderei esperar para ele o perdão do terço do seu crime. (DINIZ, 2002, p. 55)

Observa-se na dimensão da leitura das narrativas que trocam terços do crime do mercador pela satisfação do gênio, através do resultado das histórias dos velhos xeiques, a volta do drama de Sahrazad com o rei. Nesse aspecto, retoma-se a proposição de Barthes sobre o prazer do texto, ou seja, cria-se um espaço para “[...] a possibilidade de uma dialética do desejo, uma *imprevisão* do desfrute [...]” (BARTHES, 2008, p. 9). As palavras, que dão densidade às narrativas, são o referencial para despertar a compaixão e tentar inverter uma posição injusta tomada pelo sultão.

Prepara-se na narrativa dos gênios, o encontro com outras leituras. Por exemplo, na história do segundo ancião e dos dois cachorros há um

diálogo, ou seja, uma retomada de parte da leitura bíblica – A Parábola do filho pródigo (Lucas, 15:11-32). De acordo com a Bíblia, havia um homem com dois filhos, que com ele moravam. O mais moço pede a parte de sua herança ao pai e viaja para outras terras, para conhecer novos lugares e novas pessoas. Depois de certo tempo, tendo gasto todo seu dinheiro e perdido os amigos, o filho mais jovem passa privações e volta para a casa paterna. É recebido com festa pelo pai. O filho mais velho, entretanto, com ciúmes, revolta-se contra o pai.

A intertextualidade se dá em parte porque na narrativa de *As mil e uma noites* verifica-se tanto a partida do seio da família quanto o regresso à casa do pai, nesse caso representado pelo irmão mais velho. O que se vê na história do velho xeique são dois cachorros, antes humanos e irmãos do velho xeique. No olhar de cada tradutor, a narrativa segue da seguinte maneira:

Ó gênio, eis o que vou contar, eis a minha história detalhada: estes dois cachorros são meus irmãos. Éramos três irmãos homens cujo pai morreu e nos deixou três mil dinares. Eu abri uma loja na qual vendia e comprava, e também meus irmãos cada qual abriu uma loja. Mas não demorou muito tempo, e logo o meu irmão mais velho, que é um desses cachorros, vendeu sua loja com todos os bens por mil dinares e se aprontou para viajar, ausentando-se de nossas vidas por um ano inteiro. (JAROUCHE, 2005, p. 67)

Grande príncipe dos gênios, sabereis que somos três irmãos, este dois cães negros que vedes, e eu, que sou o terceiro. Nosso pai, ao morrer, deixou a cada um de nós mil cequins. Com tal quantia, abraçamos os três a mesma profissão. Pouco tempo depois de termos aberto uma loja, meu irmão mais velho, um destes cães, resolveu viajar e negociar com países estrangeiros. Esteve ausente um ano inteiro. (DINIZ, 2002, p. 61)

Tal qual o filho pródigo, após passar por privações, o irmão mais velho do xeique volta para casa. É recebido com bondade e atenção pelo ancião.

Levei-o ao banho, dei-lhe uma das minhas roupas e trouxe-o para casa. Fiz minhas contas e as da loja, constatando que eu tivera um ganho de mil dinares: meu capital se tornará dois mil dinares. “Dividi-os entre mim e meu irmão e lhe disse: Considere que você nunca viajou nem se ausentou”. (JAROUCHE, 2005, p. 67)

“Fechei imediatamente a loja, Abandonando qualquer outra preocupação, levei-o ao banho e dei-lhe as mais belas vestes do meu guarda-roupa”. [...] Verificando que havia dobrado os meus bens, isto é, que possuía dois mil cequins, entreguei-lhe a metade. (DINIZ, 2002, p. 61)

Outra projeção do filho pródigo está no outro irmão, o que vende tudo que possui, reúne o dinheiro e planeja viajar. Ausenta-se por um ano inteiro. Regressa nas mesmas condições do primeiro. No universo simbólico do conto, há a ratificação da generosidade do ancião. A reflexão sobre a sua conduta está no texto de cada um dos tradutores.

Peguei-o, ó gênio, levei-o ao banho, dei-lhe um de meus trajes, novo, completo, para vestir, trouxe-o para minha casa. [...] Fiz as contas da loja e calculei meus ganhos, verificando que eram de dois mil dinares. Agradei a Deus altíssimo e, exultante de felicidade, dividi esse dinheiro entre mim e meu irmão. (JAROUCHE, 2005, p. 67)

Dei-lhe vestes novas, e como dispunha novamente de mil cequins além dos meus bens, entreguei-lhos. Ele abriu uma loja e continuou a exercer sua profissão. (DINIZ, 2002, p. 61)

No que diz respeito ao jogo de imagens que se aproximam do discurso de “O filho pródigo”, o elemento que valoriza essa relação está na presença paterna e generosa do ancião – a sua ação remete a uma relação entre pai e

filhos (neste caso, irmãos). É também na observação sujeito/sujeitos que se estabelece o outro ponto em harmonia com “O filho pródigo” – o ciúme ou a inveja. Há um plano preestabelecido entre os irmãos “íngrats”. Aqui, o conto toma outra direção. De um ângulo que revela uma vontade que se esconde num plano, volta na ação o perigo da morte.

Depois, contudo, meus irmãos passaram a me assediar para que eu viajasse com eles, mas não o fiz questionei-os: “E o que vocês ganharam com suas viagens para que eu queira ganhá-lo também”. E não lhes dei ouvidos. [...] Todo ano, voltavam a falar em viagem, sem que eu aceitasse. Até que se passaram seis anos, quando então concedi quanto à viagem com eles. (JAROUCHE, 2005, p. 68)

Um dia meus dois irmãos foram me procurar para me propor uma viagem de negócios. A princípio rejeitei a oferta. Vós já viajastes, disse-lhes, e o que lucrastes? Quem assegura que eu serei mais feliz do que vós? [...] Mas insistiram tanto que, após ter resistido durante cinco anos às suas solicitações, finalmente acabei cedendo. (DINIZ, 2002, p. 62)

Trata-se aqui de um momento que se encaminha para a definição de um destino – a morte volta à cena. Há um plano motivado pela inveja e cobiça. Mas, contra o perigo, há nas narrativas a progressão de uma proteção – no conto a generosidade do ancião novamente aparece quando ele acolhe uma mulher pobremente vestida – ela roga que ele se case com ela, ele resiste a princípio. Na figura da mulher esconde-se um traço eufórico (proteção) em contraste com outro disfórico (traição), que se concentra na figura dos irmãos do ancião.

Quanto aos meus irmãos, que são estes dois cachorros, ficaram enciumados de mim e, como já estivessem invejosos do meu dinheiro e da grande quantidade de mercadorias que possuía, cresceram os olhos para cima de

todos os meus cabedais. Começaram a planejar a minha morte. [...] Traíçoeiramente, certa noite esperaram até que eu adormecesse ao lado de minha esposa e nos carregaram a ambos, lançando-nos ao mar. Acordamos e minha esposa transformou-se numa *ifrita* gênio; carregou-me e subiu aos ares comigo, levando-me até uma ilha. (JAROUCHE, 2005, p. 69)

Entretanto, meus dois irmãos, que não tinham feito tão bons negócios como os meus, e não viam com bons olhos minha prosperidade, começaram a me invejar, chegando a ponto de conspirar contra minha vida. Uma noite, enquanto minha esposa e eu dormíamos, lançaram-nos ao mar. Minha esposa, que era uma fada, e por conseguinte gênio, não se afogou. Quanto a mim, é certo que, sem o seu auxílio, teria morrido. Mal caí na água, porém, ela me levantou e me levou para uma ilha. (DINIZ, 2002, p. 63)

Do ponto de vista dos aspectos das traduções, o que se verifica é a proximidade entre elas, com respeito à observância na escolha das frases, da pontuação, do esquema de parágrafos, enfim, das opções na construção dos textos. Apesar disso, existem peculiaridades entre essas traduções: Jarouche dá sentido às situações da história em um esquema mais tradicional; enquanto Diniz constrói sua narrativa com recursos mais dinâmicos, ou seja, de leitura mais coloquial, característica de todo o texto do tradutor francês.

Tratando do significado e de sua tradução, Edwin Gentzler (2009, p. 35) cita Quine que se utiliza da tradução para demonstrar a complexidade e a indeterminação da língua. Ele diz: “A língua é uma arte social. Ao adquiri-la, nós temos de depender inteiramente das sugestões intersubjetivas disponíveis quanto ao que dizer e quando”. Levando em consideração a complexidade de cada língua e a cor das palavras em cada contexto, percebe-se que traduzir não é tarefa fácil. Portanto, há que se valorizar em cada tradução a sensibilidade daquele que está frente ao desafio de transpor situações, valores, cultura, contexto, emoção, enfim, dar vida a uma história em outra língua.

Com efeito, em *As mil e uma noites* tanto Jarouche quanto Diniz contam a história respeitando as situações-chaves do original, mas com o cuidado de não perder o valor das palavras que fazem parte do universo dos contos. Na construção dos diferentes significados de cada história de Sahrazad, os tradutores dão equilíbrio e vivacidade às narrativas. Nos fragmentos, acima, observa-se a atitude mais solene do texto de Jarouche, que usa palavras, a exemplo de “cabedais”, “*ifrit* gênio”, que não são de fácil assimilação, principalmente para o público das histórias de príncipes, princesas e reis.

Embora na maioria dos trechos as traduções fiquem mais ou menos próximas uma da outra, cada tradutor apresenta um caminho próprio: há, por exemplo, na condução de Diniz, uma espontaneidade e uma preocupação maior em se evitar intercalações que afastam os verbos do sujeito. Cumpre ainda observar que, em narrativas que tratam da mesma história, o que prevalece é a autonomia de cada tradutor diante das escolhas adequadas para tratar as situações do texto sejam elas tranquilas, fantásticas, sedutoras, conflitantes ou desesperadoras.

É na postura de cada tradutor que se percebe o processo estilístico e os critérios utilizados por cada um deles na tradução. Jarouche prefere palavras que “impressionam”, Diniz usa termos mais práticos e que, sem perder a expressividade, parecem de melhor comunicação para tempos mais rápidos e objetivos como os que se vivencia hoje.

Salienta-se ainda, a questão da supressão na tradução de Diniz ao se comparar com o texto de Jarouche. Esse processo pode ser explicado com base nos preceitos teóricos de Genette ao tratar da hipertextualidade. Segundo

ele, nesse tipo de processo, o texto poderá sofrer algum tipo de transformação, seja por **adição**, **supressão** ou **substituição**. O autor categoriza tais procedimentos como operações de redução (remoção, concisão e condensação), e argumentação (extensão, expansão e amplificação). Para Genette, no procedimento da concisão “[...] um texto é abreviado sem a supressão de nenhuma de suas partes temáticas significantes, mas é reescrito em um estilo mais conciso, assim produzindo um novo texto que poderia não preservar nenhuma palavra do texto original” (1997, p. 235). A tradução de Diniz enquadra-se nessa situação, pois mesmo abreviado mantém contato com a realidade temática.

Como a vida se define entre o bem e o mal, as atitudes dos personagens definem os quadros de punição e recompensa. Novamente um gênio, agora salvador e não ameaçador, põe ordem nos papéis concebidos para o sujeito e os anti-sujeitos da história.

“Eis aí, homem, a recompensa que lhe dei salvando-o do afogamento. Saiba que faço parte daqueles que dizem ‘em nome de Deus’ e que, quando o vi na praia, meu coração se afeiçoou a você” (2005, p. 69). [...] “Já vê, meu marido, que, salvando-te a vida, não te recompensei mal pelo que fizeste por mim.” (DINIZ, 2002, p. 63)

O estado de reconhecimento do gênio (a esposa) se encaminha em direção à punição. Esse quadro ganha nas duas traduções, o seguinte diálogo:

Quando soube da minha história com os meus irmãos, a gênica ficou mais irritada ainda com eles e disse: “Agorinha mesmo vou voar até eles e afundar-lhes o navio, matando os dois sem dó”. Eu disse: “Por Deus, não faça isso. O provérbio diz: ‘Faça o bem a quem errou’ e, de qualquer modo, são meus irmãos. Com essa intervenção consegui aplacar a sua cólera. E ela me carregou e voou tão alto comigo que desapareceu das vistas, e depois me

depositou no telhado da minha casa. Desci, abri as portas, escavei e retirei o ouro que enterrara, saí e abri minha loja depois de ter saudado a todos no mercado. Quando voltei à noite para casa, encontrei este dois cachorros no quintal. (JAROUCHE, 2005, p. 70)

Foste generoso comigo, e estou contentíssima por ter tido a oportunidade de te demonstrar todo o meu reconhecimento. Mas estou zangada com teus irmãos, e não sossegarei enquanto não lhes tiver tirado a vida. Mas, senhora, disse-lhe, quanto a meus irmãos, suplico-te que lhes perdoe. Conte-lhe, em seguida, o que fizera em outros tempos por ambos, e, aumentando minhas palavras a sua indignação, ela me disse: É preciso que eu parta imediatamente ao encontro desses traidores e ingratos e que deles me vingue. Vou destruir-lhes o navio, e jogá-los no fundo mar. Não senhora linda, prossegui, em nome de Deus, não faça nada disso, modere tua ira, lembra-te de que são meus irmãos, e que sempre convém pagar o mal com o bem. Acalmei a fada com aquelas palavras. Ela me transportou num instante da ilha em que nos achávamos ao terraço de minha da minha casa, após desapareceu. Desci, abri as portas, e desenterrei os três mil cequins que havia escondido. Em seguida, segui para minha loja, a abri, e recebi dos mercadores, congratulações pelo meu regresso. Já em casa, vi estes dois cães negros que de mim se aproximaram humildes. (DINIZ, 2002, p. 64)

A traição dos irmãos se expressa na punição – transformação em dois cães negros. Mas, em oposição ao mal prevalece o bem na imagem do ancião. Nele predominam a bondade e o perdão. Depois de passados os dez anos da condenação dos irmãos a viver como cães, o ancião vence o deserto inóspito para encontrar a fada para a quebra da magia. Num espaço de sucessivos exemplos, a imagem de generosidade do ancião se fortalece em mais um gesto de equilíbrio – aplacar e transformar parte da sentença de morte do mercador em vida. É o compromisso do conto com os valores positivos, num afastamento dos gestos negativos.

5.2 “O PESCADOR E O GÊNIO”

Entre as irmãs prossegue a cumplicidade para ganhar tempo a favor da vida, e a narrativa de Sahrazad prossegue: “[...] O mercador voltou para seu país e foi ter com seus familiares, sua esposa e seus filhos, e viveu com eles até a morte. ‘Mas isto não é mais admirável nem mais espantoso do que a história do pescador’.” (JAROUCHE, 2005, p. 71). No fragmento, há a ação de continuidade que apresenta com nitidez a conjugação entre o início de uma nova história e uma intenção que remete ao percurso que tem como objeto-valor, a vida.

No registro da cena que encerra o conto “O mercador e o gênio” Diniz (2002, p. 65) apresenta a seguinte tradução: “[...] O mercador voltou para sua mulher e os filhos, e com eles permaneceu tranquilo o resto de seus dias. E Sahrazad continua: Mas, senhor, por mais lindas que sejam as histórias que até agora contei a Vossa Majestade, não se comparam à do pescador”.

A relação de sedução pela palavra está refletida em “por mais lindas”. O termo remete à ideia de persuasão, de busca da continuidade da narrativa, de convencimento, enfim, mais uma estratégia da personagem para atingir os seus objetivos – evitar a chegada da morte por meio da continuidade do contar.

O valor da marca temporal se estabelece na cumplicidade da narrativa com a sedução, que deve marcar a história desde o seu início até o seu final. Na abertura da narrativa de “O pescador e o gênio”, conforme visto anteriormente, Jarouche (2005, p. 71) traduz a fala de Sahrazad da seguinte maneira:

Fui informada que certo pescador, já velho, entrado em anos, com uma esposa e três filhos, era tão pobre que não conseguia prover seu sustento

diário. Uma das práticas que ele seguia era lançar sua rede quatro vezes ao mar – era assim e somente assim que ele agia.

Enquanto para a mesma situação, Diniz (2002, p. 67) faz a seguinte leitura:

Houve outrora um pescador idoso e tão pobre que mal conseguia ganhar o suficiente para não deixar morrer de fome sua mulher e seus três filhos. Todos os dias costumava ir pescar, de madrugada; e todos os dias, assim havia ele mesmo estipulado, lançava a rede quatro vezes apenas.

Nota-se, na escolha das palavras, a dinâmica que marca a tradução. Por exemplo: quando opta por “certo pescador, já velho, entrado em anos”, Jarouche faz uso da redundância e de expressões não usuais na linguagem coloquial, tal como “entrado em anos” – que sugere uma imagem mais formal. Outro ponto que reforça essa linguagem mais tradicional está em “prover seu sustento diário”, referindo-se à família. Mas o nível discursivo assinala a presença do velho pescador em sua rotina diária – lançar a rede quatro vezes ao mar.

Com uma linguagem mais informal, Diniz traduz a cena em construções que colocam o leitor no texto naturalmente, sem esbarrar em escolhas que parecem envelhecer a narrativa, como “entrado em anos” (para reforçar a condição de “velho” do pescador). Mas são elementos de escolha para cada situação que se aproximam, quando dão força ao texto a partir do potencial da língua em traduzir significados em cada história.

Sendo assim, no olhar e estilo de cada tradutor, a narrativa de Sahrazad segue o seu caminho de conquista pela palavra. É uma viagem nas mil e uma noites ampliadas em situações, personagens, cenários, infortúnios e

finais que se abrem para uma nova história. Como se vê, ao longo de cada história, Sahrazad cativa o sultão e incorpora dias no seu intento de ganhar a vida, na transformação de uma atitude – “Se eu viver e o rei me preservar, eu vou lhes contar a continuação [...]” (JAROUCHE, 2005, p. 73).

Para o pescador, o tom da narrativa marca em seu início uma sequência de frustrações e um encontro com o “gênio” que sempre chega ameaçador e condenando alguém à morte (espelha a situação do rei magoado pela traição que se projeta nas situações de morte de cada conto). No que se refere ao pescador, a situação de pobreza e de infortúnio ganha na versão dos tradutores relatos e efeitos expressivos, como:

De uma feita, ele saiu com a rede, caminhou até os limites da cidade e chegou à praia, arregaçou a túnica e avançou até o meio do mar, quando lançou a rede. [...] Notando que ela estava pesada, com força, mas como aquilo superasse suas forças, retirou as roupas e mergulhou na água, nadando em direção à rede. E tanto pelejou e remexeu a rede que conseguiu puxá-la para a praia, o que o deixou exultante de alegria. Quando a rede já estava em terra firme, ele vestiu as roupas, foi até ela e abriu-a, nela encontrando um burro morto cujo peso danificara a rede. Ao ver aquilo, triste e amargurado, ele disse: “Não há poderio nem força senão em Deus altíssimo e poderoso”. E continuou: “É espantoso que a minha parte na fortuna seja essa”. (JAROUCHE, 2005, p. 71)

Uma noite partiu ao luar, rumo à praia. Despiu-se e lançou sua rede. Ao puxá-la, sentiu em princípio resistência. Julgando ter feito uma boa pesca, rejubilou-se. Mas um momento depois, percebendo que no lugar do peixe não havia na rede senão a carcaça de um burro, deprimiu-se [...]. (DINIZ, 2002, p.66)

Conforme revelam os trechos selecionados, em suas diferenças propostas para o momento, o que se vê é o esforço despendido pelo pescador que se alegra na perspectiva de uma boa pescaria, se decepciona com a

carcaça do burro e lamenta-se por tão injusta recompensa por um esforço de trabalho. Jarouche sempre complementa os instantes de frustração do pescador com versos que o próprio sujeito da história usa para registrar a sua decepção (e crença no poder de um Ser maior). Ele diz: “Ó tu que enfrentas o escuro da noite e a morte/Refreia teu ímpeto, pois a fortuna não depende da ação./Acaso não vês o mar e o pescador sempre em pé” (2005, p. 71).

Este primeiro cenário de decepção lança-se com a rede em direção a outros encontros que definem o sonho da boa pesca e a realidade que, nem sempre corresponde a desejos – por mais humildes que sejam. Seguindo a rotina diária, o pescador lança quatro vezes a rede ao mar. A primeira traz o burro. Mas o pescador não se desvia de sua rotina e segue sua ação, isolado e preso na sua própria condição de pobreza, lutando para alimentar a família. De forma hábil os tradutores descrevem as passagens que se formam no lançamento da rede.

Quando terminou de recitar a poesia, jogou o burro da rede e se sentou no chão para costurá-la. [...] lançando-a à água depois de invocar o nome de Deus altíssimo. Esperou que a rede assentasse e puxou-lhe, devagarinho, os fios até que ela apresentou maior resistência que a primeira vez. Mas só encontrou um jarro cheio de lodo. Ao ver aquilo, o pescador chorou, lamentou-se e disse: “Este é de fato um dia espantoso”, e prosseguiu: “Pertencemos a Deus e a ele retornaremos”. (JAROUCHE, 2005, p. 70)

Quando o pescador, aflito por ter feito tão má pesca, acabou de consertar a rede rompida pela carcaça do burro em vários pontos, lançou-a pela segunda vez. Puxando-a, sentiu ainda grande resistência, o que o fez imaginar que estaria repleta de peixes; mas só se deparou com um grande cesto cheio de areia e lama. Sua aflição foi extrema. “Ó sorte”, exclamou com uma voz de cortar o coração, cessa de estar encolerizada comigo, e não persigas um desgraçado que te suplica que o poupes! Saí de casa e vim ganhar a vida, e tu me anuncias a morte. (DINIZ, 2002, p. 67)

Esses trechos são exemplos de que fica difícil estabelecer comparações em textos que conduzem personagens e situações já contadas e recontadas, ao longo dos anos, e de maneira adaptada a cada época. Além do estilo de cada tradutor, o que se abre para comparações evidencia-se em cada fragmento. O que se busca em cada registro de pedaços da história é fazer com que o leitor perceba, em cada tradução, o que está escondido em cada frase e palavra de Sahrazad – em sua receita das mil e uma noites para fazer da ameaça de morte um retorno triunfante para a vida.

Jarouche fecha o fragmento com o choro do pescador diante de mais uma frustração, quando desabafa: “Pertencemos a Deus e a ele retornaremos” (2005, p. 72). É preciso acompanhar o pensamento de Sahrazad para ver neste desabafo, por exemplo, a indicação de que a morte não pode ser definida pelo homem, por mais poderoso que seja, porque acima de todos há uma força maior que decide o nosso destino – para os cristãos, Deus. Mas há outras e infinitas leituras para a finitude, ou seja, a morte.

No final do fragmento traduzido por Diniz, o lamento pela má sorte define-se na frase: “Saí de casa e vim ganhar a vida, e tu me anuncias a morte” (2002, p. 69). A consciência da morte se expressa com um tom de revolta. A própria sequência das histórias de Sahrazad é uma indicação da mais profunda indignação perante a sentença de morte que não se justifica para o sentenciado. Isso porque não tem base na reflexão e sim no impulso de um “rei” frustrado que quer se livrar de outras situações embaraçosas. O ambiente de cada história é uma tomada de posição frente à preservação da vida.

Jogar e recolher a rede simboliza avanço, mas também recuo e retomada. Sensível, o pescador traduz nas lágrimas o processo de exclusão da

vida – que nega o pouco a quem apenas quer sobreviver. É nesse estado de tristeza acarretado pelo sentimento de frustração, diante da seleção que a vida faz na concretização de sentidos, que se geram os lamentos pelos percursos distintos para os sujeitos do mundo, nas suas situações particulares. É um quadro tensivo que vai do instante feliz para a tristeza que define a condição do sujeito “pescador” e o universo que significa abandono em seu processo de seleção e diferenciação.

O que sempre se coloca em cada rede lançada é a expectativa diante do que não é conhecido. Agora, por exemplo, a luta do pescador prossegue no jogo rede e mar.

E jogando fora o jarro, lavou a rede, espremeu-a, estendeu-a, pediu perdão a Deus altíssimo e retornou ao mar, atirando a rede uma terceira vez e esperando até que ela se assentasse. Depois puxou-a até si para então encontrar cacos, pedras, coisas quebradas, ossos imundícies diversas etc. Então o pescador chorou por sua grande infelicidade e pouca sorte. (JAROUCHE, 2005, p. 73)

Cessando suas queixas, atirou o cesto a um lado; e após ter cuidadosamente lavado a rede enlameada, lançou-a pela terceira vez. Só conseguiu, porém, tirar pedras e excrementos. Não se pode descrever o seu desespero: pouco faltou para que não enlouquecesse. (2005, p. 67)

Reforça-se, nos fragmentos, a ideia de luta pela vida, de retomada, do ultrapassar de barreiras. Como escreve Jarouche, o pescador pede perdão e retoma ao mar e a outra decepção. Diniz assinala que o pescador cessa as queixas e retorna ao trabalho da rede e do mar – e desespera-se diante de outro fracasso. Pode-se observar nas situações descritas o significado da essência da vida – trabalhar para sobreviver, quando se tem pouco e se vive num mundo de injustiças. É o poder que se reveste do direito de vida e morte.

Embora com diferentes rituais, a morte em todas as culturas inquieta, perturba, por isso há uma vontade forte de afastar a sua inevitável presença para criar um sentido de continuidade. Nessa relação, Simone Valdete dos Santos (2001, p. 48) trata das manifestações de dor, utilizando-se das palavras de Edgar Morin, o qual considera que o denominador comum que une todas as manifestações do horror da morte é a perda da individualização. Nas histórias de Sahrazad, explicita-se a relação com a morte da cultura árabe e se percebe que diante de uma ameaça de morte, a vida ganha significação nas artimanhas para driblar o destino e continuar a história. Neste embate vida e morte, destaca-se, novamente, Santos (2001, p.48), quando se vale de Morin que assinala: “Se a morte evidencia o fim derradeiro de um processo físico natural, no plano da cultura, ela opera justamente o contrário, é pois pela consciência da morte que a cultura cria a continuidade de uma ação”.

Como na vida, apesar dos fracassos, há que prosseguir na luta para não piorar a situação, o pescador não se esqueceu de rezar – como um bom muçulmano. A esta altura a ideia da conjugação do sujeito com a sua necessidade de sobrevivência, não o afasta de sua rotina cotidiana – a rede seria lançada pela quarta vez. Naquele gesto repetitivo, havia o apelo para que Deus não se esquecesse da sua generosidade. Observando a leitura de cada tradutor para a 4^a tentativa do pescador, tem-se a escolha de palavras que traduzem a cena, assim:

O pescador ergueu o rosto para os céus, onde a manhã já bruxuleava e o dia se anunciava. Disse: “Meu Deus, o senhor sabe que não lanço a minha rede senão quatro vezes, já a lancei três, e só me resta uma única vez; meu Deus, faça o mar me servir assim como você o fez servir a Moisés. E, ajeitando a rede, lançou-a ao mar e esperou que se assentasse; quando pesou. [...]

depois de pelejar bastante com a rede, conseguiu desenroscá-la, nela deparando com vaso de cobre amarelo; estava cheio, sua boca se encontrava lacrada com chumbo, e sobre o chumbo se viam marcas de desenho de um selo. [...] Como a boca do vaso estivesse lacrada com chumbo, o pescador pensou: “Vou abri-lo a fim de esvaziá-lo, e assim poderei levá-lo rolando até o mercado de cobre. [...] Mas depois de algum tempo começou a emanar do vaso uma enorme fumaceira [...] fora do vaso reuniu-se e virou um *ifrit* (gênio) cujos pés estavam na terra e a cabeça nas nuvens. [...] O bicho era feio de doer, medonho a não mais poder, e chega de conversa. (JAROUCHE, 2005, p. 74)

Entre o uso de termos como bruxuleava [do espanhol *brujulear* – v. int.], como aponta Holanda Ferreira (p. 289), o autor define “a manhã que bruxuleava” (a luz da manhã brilhava fracamente), e faz opções mais próximas da linguagem popular para descrever o gênio – “O bicho era feio de doer, medonho a não mais poder, e chega de conversa”. É a ocasião que faz a linguagem, e a aparição do gênio não é descrita com palavras solenes.

Entretanto como o dia começava a despontar, não se esqueceu da sua prece, na qualidade de bom muçulmano. Em seguida suplicou: “Senhor, bem sabeis que só lanço a rede quatro vezes por dia. Já a lancei três, e do meu trabalho não tirei nenhum proveito. Resta-me uma. Suplico-vos que me façais favorável o mar, como fizeste a Moisés”. Terminada a prece, lançou a rede pela quarta vez. Quando julgou que nela devia haver peixe, puxou-a sem grande esforço. Não, não havia peixe, mas no seu lugar um vaso de cobre que, pelo peso, lhe pareceu cheio. Notou que estava fechado e selado com chumbo, e trazia a marca de um sinete, o que o alegrou. “Vendê-lo-ei ao fundidor”, pensou “e com o dinheiro comprarei trigo”. Examinou o vaso por todos os lados, sacudiu-o para ver se o que estava dentro fazia ruído. Nada pôde ouvir; e tal circunstância, com a marca do sinete sobre a tampa de chumbo, fez-lhe crer que devia estar repleto de algo muito precioso. Para acabar com a dúvida, pegou a faca e, com um pouco de esforço, abriu-o. [...] Enquanto contemplava, saiu do interior do vaso uma espessa fumaça que se elevou até as nuvens, e estendendo-se sobre o mar e a praia, formou um

forte nevoeiro. Quando a fumaça saiu inteiramente do vaso, reuniu-se e tornou-se um corpo sólido, do qual se formou um gênio duas vezes mais alto que o mais alto de todos os gigantes. (DINIZ, 2002, p. 68)

Tudo ocorre em sintonia com situações já vividas no conto “O mercador e o gênio” que, também, traz a liberdade para um ser gigantesco e ameaçador – o gênio, que envolve momentos de estresse, expectativa, súplica e desejo de se dar bem. Trata-se, portanto, de uma aproximação com desenhos de vida que seguem na luta cotidiana dos seres comuns para sair de situações disfóricas, frustrações, medo (diante de um achado e de uma figura além da realidade de olhos comuns) para outras eufóricas no fragmento o trecho “repleto de algo precioso” (feliz esperança). Observa-se também nesse conto, como na maioria dos contos de *As mil e uma noites*, a presença de elementos do gênero fantástico que evocam os conceitos propostos por Tzevtan Todorov e Luiz Gonzaga Motta.

Para Todorov (2004, p. 31), “[...] o fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural”, o que se evidencia na continuação da história do pescador, na versão de Jarouche (2005, p. 74): “Ao vê-lo, os membros do pescador se enregelaram, seus dentes bateram e sua saliva secou”. Em seguida, ele dirige-se ao gênio e diz: “Ó criatura sobre-humana, hoje faz mil oitocentos e poucos anos que morreu Salomão, o profeta de Deus. Estamos no fim dos tempos”. Esse curto espaço de tempo que ocorre entre a reação do pescador e a retomada da consciência vai caracterizar o momento de hesitação sugerido por Todorov, e que se concretiza na narrativa,

levando-se em consideração o pensamento de Motta (2006, p. 57-58) sobre o efeito de estranhamento e familiarização com o mundo:

o fantástico é [...] uma manifestação de algo irreal, estranho, que não pertence ao mundo familiar. [...] Assim, as manifestações e as expressões do fantástico fazem parte das experiências mais profundas do homem na sua relação com o mundo natural, com o mundo animal, vegetal e mineral, com o mundo das coisas e dos homens. Fazem parte do estranhamento e da familiarização do ser humano com o mundo.

Nota-se também que ocorre uma certa reciprocidade no efeito de estranhamento e reconhecimento. Primeiro, por parte do pescador e depois pelo gênio que, insensível pelos séculos presos no vaso de cobre, ao deixar sua prisão, declara:

[...] “Receba a boa nova”. O pescador disse: “Ó dia de felicidade!”. O *ifrit* prosseguiu: “Receba a boa nova de sua rápida morte”. [...] Por que você vai me matar? Não fui eu que o salvei e resgatei do fundo do mar, trazendo-o para a terra?”. “Faça um pedido”, respondeu o *ifrit*: “Você pode escolher como morrer, de que maneira eu deverei matá-lo. O pescador perguntou: “E qual o meu delito? É essa a recompensa que me dá por tê-lo salvado? O *ifrit* disse: “Ouça a minha história, pescador”. (JAROUCHE, 2005, p. 75)

[...] “Digo-te”, repetiu o gênio, “que me fales com mais respeito antes que eu te mate”. E por que haveréis de matar-me? Perguntou o pescador. “Acabo de pôr-vos em liberdade, já vos esquecestes? Não, não me esqueci, respondeu o gênio, “mas isso não me impedirá de te matar, e só te concedo uma graça.” “Qual é essa graça?”, perguntou o pescador. “É a de te deixar a escolha da maneira pela qual queres que eu te mate”, respondeu o gênio. “Mas em que vos ofendi?”, continuou o pescador. “É assim que pretendes recompensar-me pelo bem que vos fiz?” “Não posso tratar-te de outro modo”, disse o gênio; e para que te convenças, ouve a minha história: sou um dos espíritos rebeldes que se opuseram à vontade de Deus. Todos os outros gênios reconheceram

o grande Salomão, profeta de Deus, e a ele se submeteram. [...] Recusei-me a obedecer-lhe. [...] Para punir-me, encerrou-me nesse vaso de cobre; e a fim de dominar-me e eu não poder forçar a prisão, imprimiu ele próprio sobre a tampa de chumbo o seu sinete, onde está gravado o nome de Deus”. (DINIZ, 2002, p. 69)

A concepção de dialogismo, afirma Barros, expressão que significa a escrita em que se lê o outro, o discurso do outro, remete, de acordo com a concepção de Bakhtin, a duas vozes coexistindo num texto, isto é, de um texto como atração e rejeição, resgate e repelência de outros textos (BARROS; FIORIN, 1999, p. 50). O discurso, segundo Bakhtin, não se constrói sobre o mesmo, mas se elabora em vista do outro. Assim, a figura do outro perpassa, atravessa, condiciona o discurso do eu. (BARROS; FIORIN, 1999, p. 29).

Com base nesses conceitos, pode-se afirmar que os textos de Diniz e Jarouche dialogam entre si. Sendo assim, na leitura dos fragmentos acima, o que cativa é a direção da narrativa proposta por cada um dos tradutores. Enquanto Jarouche começa o fragmento com “Receba a boa nova”, em tom mais ameno, Diniz usa – “‘Digo-te’, repetiu o ‘Gênio’”, representando uma certa formalidade. Nas duas versões, o salvador aparece como o senhor da vida e da morte. Principalmente, na figura do “gênio” o símbolo de quem sofre uma punição e, na primeira oportunidade, faz da salvação um caminho para repetir o gesto recebido. Nas relações sociais, há por trás de atitudes a marca de que os mais fortes sobrevivem.

É o embate entre o destinador (da boa nova), o gênio e o destinatário (de mais uma decepção), o pescador. Os trechos mostram o resgate como libertação e a libertação como condenação – morte. E a sentença surge com uma conotação irônica, o pescador (símbolo de leitura nos textos) pode

escolher como morrer. Nos fragmentos, encontra-se a figura de um Deus, o grande Salomão. Sempre um senhor que submete alguém à sua vontade. O sentido que define a vida ou a morte é a figura de um ser superior. Na relação de cada história, Sahrazad é a condutora de mensagens implícitas, isto é, a morte cabe ao ser mais forte. Nas histórias de cada noite, ela dá esse recado ao Rei, majestoso na sua condição de governar súditos, mas menor quando comparado ao mistério da força que no final condenada todos, independentemente da majestade ou não, à morte.

Nos contos analisados, o Rei é símbolo da morte; o gênio outra ameaça semelhante, e Deus como senhor absoluto da vida e da morte. Quando se tenta analisar, comparar situações de textos, há em cada leitura a apreciação seguindo orientações, mas que não deixa de transparecer subjetividade. Ao tratar da análise estrutural da narrativa, Roland Barthes (2008, p. 20) diz que:

Diante da infinidade de narrativas, da multiplicidade de pontos de vistas pelos quais se podem abordá-las (histórico, psicológico, sociológico, etnológico, estético, etc), o analista encontra-se quase na mesma situação de que Saussure, posto diante do Heteróclito da linguagem e procurando retirar da anarquia aparente das mensagens um princípio de classificação e um foco de descrição.

Desobediência, castigo, prisão, mágoa e a longa espera por libertação repercutem em uma sentença de morte:

À vista de monstro tão desmesuradamente grande, o pescador quis fugir; mas aterrorizado não pôde. “Salomão!⁷ Grande profeta de Deus, perdoai-me!
Nunca mais me oporei à vossa vontade e obedecerei a todas as suas

⁷ Salomão, em árabe Sulayman, é um personagem da bíblia, que teria se tornado o terceiro rei de Israel, governando durante cerca de quarenta anos. Em hebraico, esse termo significa paz, pacífico. Esse personagem bíblico simboliza sabedoria, prosperidade, abundância, um longo reinado sem guerras.

ordens.” [...] “Mal o pescador ouviu as palavras do gênio, disse-lhe, tranquilizado: “Ó espírito soberbo, que dizeis?” “Há mais de mil e oitocentos anos Salomão, o profeta de Deus, está morto, e nós nos encontramos atualmente no fim dos séculos”. (DINIZ, 2002, p.68)

Essas palavras dão sentido à mágoa e à exigência de respeito – o gênio exige um comportamento digno de um tempo e não entende, na fala do pescador, uma posição igual. Salomão, o profeta de Deus, está morto; e o cenário do encontro remete ao fim dos séculos. Nessa última passagem, pelo uso das expressões, percebe-se que o ser humano encontra-se submisso a um Deus e que, diante da menor transgressão, haverá punição.

Sofrer seria um caminho natural para os mortais? O percurso existencial nos coloca diante de sonhos de “um pote de ouro” e da curiosidade que nos leva à tensão de um gesto equivocado – o pescador liberta o gênio, no momento em que ele já trazia em seus sentidos uma direção – punir com a morte quem o libertasse do vaso. Daí o lamento e a surpresa diante de uma ingratidão – o pescador liberta o gênio, quando ele já está vazio de sentimentos. Na verdade, essa imagem traduz conceitos para cotidianos de espera por “mudanças para melhor” que se arrastam e na força do querer, transformam-se em insensibilidade e no desejo final de destruir o que se toma como culpa por longas esperas.

O impacto da sentença de morte pronunciada pelo gênio tem uma advertência de espera que se define nos fragmentos:

No primeiro século do meu aprisionamento, jurei que se alguém me livrasse antes de passados cem anos, eu o faria rico, mesmo após a sua morte; mas o século se foi e ninguém me prestou tão bom serviço. (DINIZ, 2002, p. 69)

Então se passaram mais duzentos anos, durante os quais eu pensei: “Quem quer que me resgate, eu lhe abrirei as portas de todos os tesouros do mundo”. Mas passaram-se quatrocentos anos e ninguém me resgatou. (JAROUCHE, 2005, p. 75)

No terceiro século, prometi fazer do meu libertador um poderoso monarca, estar sempre ao lado dele em espírito, e conceder-lhe cada dia três desejos, qualquer que fosse a natureza deles; mas também esse século se escoou como os outros, e eu continuei no mesmo estado. (DINIZ, 2002, p. 70)

[...] E já eram muitos anos sem que ninguém me resgatasse. Encolizei-me então, e vociferei, ronquei, bufei e pensei: “De agora em diante, quem quer que me resgate, irei matá-lo da maneira mais atroz ou irei deixá-lo escolher a maneira pela qual morrerá”. Assim, não se passou muito tempo e você veio hoje e me resgatou. Por isso, pode escolher a maneira pela qual morrerá. (DINIZ, 2002, p. 75)

É a passagem injusta destinador/destinatário que traz na figura do pescador pobre e desprovido de sorte a imagem de que a vida é cruel com quem não tem e mais favorável para quem já vive bem. Ressoa na sentença do gênio a leitura de que, quando as promessas são boas, generosas, o desprovido de sorte não está no lugar certo. Nas promessas atraentes do gênio, passam-se séculos e ninguém chega lá. Mas, quando a sentença é ruim, o que se lê é “Não se passou muito tempo e você veio”. No mar, quatro tentativas, a última portadora do inevitável – a morte. Aproximando a imagem do dia-a-dia, a cena equivale a de quem trabalha uma vida e quando chega próximo da aposentadoria, por exemplo, morre. É a realidade discursiva “a morte” que define a situação do trabalhador do mar – o pescador.

Entretanto em situações adversas, o que pode inverter situações é a capacidade para ver a luz em ambientes escuros (morte). Trata-se da volta da expectativa em sair de uma condenação para a vida.

Quando ouviu as palavras do *ifrit*, o pescador disse: “A Deus pertencemos e a ele retornaremos. Não fui achar de resgatar você senão agora? Mas é assim mesmo, minha maldita sorte está muito aquém disso. Eu lhe peço, porém, que me poupe, e assim Deus o poupará; não me mate, pois Deus enviará alguém que o mate”. O gênio respondeu: “É absolutamente imperioso que eu o mate; pode escolher a maneira”. (JAROUCHE, 2005, p. 75-76)

A ideia de mobilizar esforço para vencer a sentença que se torna cada vez mais urgente, nas palavras do gênio, traz à tona a habilidade para vencer o jogo que traduz um caminho injusto. Aqui retorna o embate entre o bem e o mal – “O pescador disse: ‘Eu lhe fiz um bem e você me paga com o mal’” (JAROUCHE, 2005, p. 76). Há, nesse ponto, o espaço que projeta a saída da condenação à morte para um “eufórico” quadro de equilíbrio num pêndulo que podia pesar para o favorável à vida. Para tanto, o pescador lança mão de um estratagema para driblar o inimigo.

A necessidade dá origem à presença de espírito, e o pescador recorreu a um estratagema. ‘Visto que não poderei evitar a morte’, disse o gênio, ‘submeto-me à vontade de Deus. Mas antes de escolher um tipo de morte, suplico-vos, pelo nome de Deus gravado sobre o sinete do profeta Salomão, filho de Davi, respondais a uma pergunta que desejo fazer-vos.’ [...] ‘Pergunta-me o que quiseres, e apressa-te,’ [...] “Desejaria saber se estáveis realmente nesse vaso; ousareis jurá-lo em nome de Deus?’ ‘Sim’, respondeu o gênio, “juro por esse grande nome, que eu estava aí.” [...] “Não me crês, após o grande juramento?” “Não, verdadeiramente não, a menos que me mostreis com aí estáveis.” [...] Dissolveu-se o corpo do gênio, que, transformando-se em fumaça, começou a entrar de novo no vaso. [...] “Crês em mim agora?” O pescador, em vez de responder ao gênio, pegou a tampa de chumbo, e, fechando repentinamente o vaso, exclamou: “Gênio, pede-me perdão e escolhe a maneira pela qual desejas morrer” [...] “Voltarás para o mar. Se ficastes tanto tempo como me disseste, bem poderá ali continuar até o dia do Juízo.” [...] “Supliquei-te em nome de Deus que não me tirasses a vida, e

repeliste os meus rogos. Pois bem, pago-te na mesma moeda!” (DINIZ, 2002, p. 70-72)

A noção de perdão se perde na intensidade da revolta diante de um ser que se acha superior e não dá atenção às suplicas de um mortal comum – no conto retratado na figura do pobre pescador. Aqui, há o retorno da Lei de Talião – “olho por olho, dente por dente”. São as palavras que, no estilo de cada autor, revelam que, diante de situações desfavoráveis e de ameaça, muitos seres humanos, que encontram o caminho de saída, não estão preparados para fazer valer o código do amor. Nada de perdão, o que prevalece é o ditado popular: “Quem com ferro fere, com ferro será ferido”. Pelo menos no conto, no embate entre o forte e o fraco, se há saída para o aparentemente inferior, o que fica é a ideia da impossibilidade de perdão – se paga na mesma moeda. Ou seja, quando não se tem a esperteza, a perspicácia e a sedução pela palavra de Sahrazad, há o risco de não se ver luz no fim do túnel.

A partir dos contos analisados de *As mil e uma noites* entende-se o valor das traduções. Isso porque, conforme aponta Gentzler (2009, p. 53), a noção tradicional de tradução como transportar é por demais restritiva e faz com que a tradução caia em categorias de “equivalência errôneas” e de “versões dos originais”. Considerando esse aspecto, Gentzler destaca a posição do teórico literário Frederic Will, o qual defende uma abordagem que traduza não o que a obra significa, mas a energia ou o “ímpeto” da obra, para a qual não existe uma tradução “correta”.

Por isso, há que se destacar a contribuição de Jarouche e Diniz, que, em suas traduções, respeitando-se os estilos de cada um, procuram remeter-se ao original, mas permanecem atentos para que a mensagem não perca o

ímpeto natural, visto que cada língua possui sentidos impenetráveis, perceptíveis, no entanto, com o talento e a criatividade presentes no processo de tradução.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao chegarmos ao final deste trabalho, destacaremos aqui algumas considerações. Primeiramente devemos ressaltar que, dentre os manuscritos de *As mil e uma noites* até hoje conhecidos, o melhor e o mais antigo pertence e foi primeiramente traduzido por Antoine Galland para o francês e para o português por Alberto Diniz. O primeiro trabalho do orientalista, apesar de trazer uma série de distinções em relação ao original, o que denota a particularidade de sua versão, propagou as histórias das mil e uma noites, bem como sua estrutura de múltiplas vozes narrativas, presente mesmo nas histórias por ele inseridas.

A partir de sua versão, Galland apresentou uma obra da literatura árabe ao Ocidente que se tornou uma referência para outras produções literárias, de modo que surgiram, depois de suas *Les mille et une nuits*, textos que as imitaram, as continuaram ou nelas se inspiraram. Assim, *As mil e uma noites*, através de *Les Mille et une nuits*, foram divulgadas e prestigiadas desde o século XVIII.

Já o tradutor Mamede Jarouche consultou várias versões manuscritas e impressas em árabe e, assim, pôde enriquecer a tradução com notas

esclarecedoras que revelam um conhecimento profundo da língua árabe e da cultura oriental.

A tradução do árabe para as línguas ocidentais é um processo desafiador que envolve a experiência do tradutor. O ato de traduzir, como o próprio André Lefevere (1992, p. 87) afirma, envolve não somente autoridade, experiência, mas também confiança. Textos traduzidos podem nos ensinar muito sobre a cultura de outros povos e até sobre possíveis manipulações ocorridas durante o processo de tradução. Os tradutores de originais em árabe enfrentam, nesse processo, vários desafios, entre eles: Como escrever os nomes árabes? Sabe-se que o idioma árabe possui sons que não existem em português nem em qualquer outro idioma indo-europeu, assim, eles muitas vezes optam por escrever os nomes dos personagens na forma que Jarouche utilizou na sua tradução.

Mesmo com o advento da globalização e a consequente desterritorialização dos espaços antes bastante demarcados, as diferenças e peculiaridades culturais persistem, o que certamente enriquece a sociedade como um todo. Como exemplo, a narrativa em estudo que, através dos anos, constitui-se em um registro tanto dessas diferenças quanto dos aspectos comuns presentes em variadas culturas e que, apesar das novas ordens que se instaram na contemporaneidade, continua a fascinar as gerações. O livro das *Mil e uma noites* corresponde a um texto cultural de extrema movência, como um texto nômade, por transitar com facilidade entre culturas, entre lugares e tempos dos mais variados. Para a obra árabe, o mais importante talvez seja a sua fluidez e a sua tolerância pelas mutações, pelas variações e repetições inusitadas, fortalecendo sua capacidade de migração. Some-se a

isto, o seu caráter de agrupamento em blocos narrativos autônomos que não engessa a sequência das histórias, mas possibilita outra ordenação em função da escolha de uma ordem que o leitor queira dar, sem afetar o todo do texto.

Sahrazad concede sua voz às suas personagens no cânone árabe. *As mil e uma noites* apresentam inúmeras tramas, entrelaçadas pela narradora, a perene voz feminina de Sahrazad que, por sua vez, abre espaço para outras vozes femininas. Essas possuem enfoques diferentes, uma representa o olhar da mulher perversa, outra da mulher submissa. Muitas destas mulheres revelam-se dentro das histórias da literatura árabe e podem acabar em sucesso ou fracasso e, desde a antiguidade até os dias atuais, travam a sua luta contra o poder patriarcal. Descritas como peritas na manipulação das artes da conspiração, falsidade e sedução feminina, as personagens de *As mil e uma noites* podem ser vistas, no entanto, sob outros prismas: o da criação de estratégias inteligentes, pela luta em prol do outro, pela astúcia em narrar para afastar a morte. Este é o caso de Sahrazad, que simboliza, também, a luta pela liberdade, pela não escravização, pela valorização da vida e negação da morte.

A coleção de histórias assume, portanto, o lugar onde se deposita uma memória tenaz para o não esquecer, para o sobreviver pela eternidade. Como um tapete, este tramado permite a unidade do todo em sua profundidade e a diversidade em sua superfície. *As mil e uma noites* falam para todos, de todos os lugares e tempo. Viver e morrer não deixam de ser fases de uma só e mesma verdade de existência humana. O que torna o texto tão vasto e diversamente interessante é sua diferença estética e cultural. Não se trata de uma beleza convencional, mas da articulação da beleza com aquilo que é suprimido e oprimido, que deixa à mostra os desejos indizíveis, e os tipos

marginalizados. Subverte o canônico uma vez que Sahrazad mantém a existência de um texto possível, inacabado, um lugar sem fechamento onde recomeça a aventura, onde se mede a linguagem de si mesma e do outro, que sobrevive no labirinto do tempo.

Enfim, a literatura é um modo de adquirir conhecimento dos diferentes mundos da imaginação, assim o proposto trabalho lançou um olhar sobre história dos homens árabes, que produziram mentes brilhantes. Despertar o interesse de prosseguir e partilhar as descobertas do mundo árabe e suas histórias que merecem ser conhecidas e recontadas em um texto mais amplo, foi a intenção do trabalho. Os mistérios do Oriente podem ser compreendidos a partir de uma realidade concreta criada pela herança cultural e, assim, despertar indagações que ultrapassam a compreensão da construção cultural do povo árabe, poderá desfazer impressões transmitidas e que desafiam a imaginação que se tem do Oriente.

REFERÊNCIAS

AMORIM, Lauro Maia. *Tradução e adaptação: encruzilhada da textualidade em Alice no País das Maravilhas, de Lewis Carrol, e Kim, de Rudyard Kipling*. São Paulo: UNESP, 2005.

AL-NAFZAWI, Muhammad. *Os campos perfumados*. Trad. Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

ALPH LAYLÉ WA LAYLÉ. v. 1. Beirut, Líban: Al-Maktaba Al-Thakafiyat.

_____. v. 2. Beirut, Liban: Al-Maktaba Al-Thakafiyat

_____. v. 3. Beirut, Liban: Al-Maktaba Al-Thakafiyat.

_____. v. 4. Beirut, Liban: Al-Maktaba Al-Thakafiyat.

AL-NAFZAWI, Muhammad. *Os Campos perfumados*. Trad. Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

ALVES, Castro. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

AYAAN, Hirsi Ali. *A virgem na jaula: um apelo à razão*. Trad. Ivan Weiz Kuck. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARAÚJO, Adão. "(Des)enovelando o novelo". In: *Revista de letras* 2. Disponível em <<http://www.dacex.ct.ufpr.edu.br/adao2>> Acesso: 13 jun 2008.

BARROS, Diana luz Pessoadé, Fiorim, José Luiz: *Dialogismo, polifonia e intertextualidade*. São Paulo: EDUSP- USP, 1994.

BATALHA, Maria Cristina; PONTES, Geraldo. *Tradução*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz. (Org.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: Edusp, 1999.

BARTHES, Roland. "Introdução à análise estrutural da narrativa". In: *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 2008.

_____. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Trad. Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

BORGES, Jorge Luís. *O Aleph*. Trad. Flávio José Cardoso. São Paulo: Globo, 2001.

_____. *O livro dos seres imaginários*. Trad. Carmen Vera Cirne Lima. São Paulo: Globo, 2000.

_____. *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. São Paulo: Globo, 2001.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. De Ivo Calvino. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CODENHOTO, Christiane Damien. "Nas sendas da noite 'les quatre talismans de Charles Nodier' e 'Les mille et une nuits'" São Paulo, USP, 2007. Disponível em: www.ffjch.usp.br/dlo/tiraz/2006/Codenhoto-Christiane-Damien-06.pdf

Acesso: 20 jun 2009.

COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas: símbolos, mitos, arquétipos*. São Paulo: DCL, 2003.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto: prolegômenos e teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 2001.

GALLAND, Antoine. *As mil e uma noites*. Trad. Alberto Diniz. Apresentação Malba Tahan. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

GENETTE, Gerard. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins; H. Porter Abbot. São Paulo: Vegas, s/d.

_____. *Palimpsestos*. Trad. Luciene Guimarães; Maria Antonia R. Coutinho. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2005.

_____. *Palimpsests: literature in the second degree*. Nebraska: U. of Nebraska, 1997.

GENTZLER, Edwin. *Teorias contemporâneas da tradução*. São Paulo: Madras, 2009.

GOTLIB, Nádya Battela. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 2000.

HADDAD, Jamil Almansur. "Interpretações das Mil e Uma Noites". Disponível em: <<http://www.hattopos.com/collat/jamyl.htm>>. Acesso em: 29 out. 2008.

HATOUM, Milton. *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

JAROUCHE, Mamede Mustafa. WWW.noticias.usp.br

JAROUCHE, Mamede Mustafa. ICAarabe, 2005. ACESSO EM: 13 / MAI/2005

JENNY, Laurent. "A estratégia da forma". In: *Intertextualidades*. Coimbra: Almedina, 1979.

KHATLAB, Roberto. "MAHJAR – saga libanesa no Brasil". In: *Site do memorial do imigrante*. Acesso em: 18 set 2002.

LACAN, J. L'agressivité en psychanalyse. *Écrits*. Paris: Seuil, 1966a.

LEFEVERE, André. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Trad. Claudia Matos Seligmann. Bauru, SP: Edusc, 2007.

Livro das mil e uma noites, v. I: ramo sírio / anônimo. Trad. Mamede Mustafá Jarouche. 2 ed. São Paulo: Globo, 2005.

Livro das mil e uma noites, v. II: ramo sírio / anônimo. Trad. Mamede Mustafá Jarouche. São Paulo: Globo, 2005.

Livro das mil e uma noites, v. III – ramo egípcio / anônimo. Trad. Mamede Mustafá Jarouche. São Paulo: Globo, 2007.

MACHADO, FRANKLIN. *O que é literatura de cordel?* Rio de Janeiro: Codecri, 1980.

MAHFOUZ, Naguib. *Noites das mil e uma noites*. Trad. Georges Fayes Khouri, Neuza Neif Nabham. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

MARTUCHELLI, Elvis. “A intertextualidade entre o romance do pavão misterioso e as mil e uma noites”. Disponível em: <http://outrahistoria.net/download/artigo_cientifico_outrahistoria.pdf>. Acesso: 16 jun 2009.

MENECOL, Maria Rosa. *O ornamento do mundo*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

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

----- . *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

MOTTA, Luiz Gonzaga. *Notícias do Fantástico*. São Leopoldo: Unisinos, 2006.

NASCIMENTO, Geraldo Carlos do. *A intertextualidade em atos de comunicação*. São Paulo: Annablume, 2006.

NOGUEIRA, Luciana Persice. “O teatro do contador de histórias de Tahar Ben Jelloun”. Rio de Janeiro, UFRJ, Faculdade de Letras, 2001. Tese de Doutorado em Letras Neolatinas. Disponível em <<http://www.limag.refer.org/Theses/Nogueira.htm>> Acesso: 16 jun 2009.

O Alcorão Sagrado, 59ª Surata, versículo 21. www.islam.org.br/o_alcorao_sagrado.htm Acesso: 03 maio 2009.

PROPP, Vladimir Iakolevitch. *Morfologia do conto maravilhoso*. Trad. Do Russo de Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

SAADI, de Shiraz. *Gulistan: o jardim das rosas*. Trad. Rosângela Tibúrcio. São Paulo: Attar, 2000.

SAHLI, Rejeb ben. *O jardim das carícias: conto beduíno*. Trad. Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

SAID, Edward Wadie. *Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SAMOYAULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANTOS, Simone Valdete Dos. "Os muçulmanos na Península Ibérica". In: *Tridisciplina*. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/tramse/tridi/2006/09/os-muulmanos-na-pennsula-ibrica.html>. Acesso: 27 jul 2009.

SUASSUNA, Ariano. *Literatura popular em verso*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1986.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura do fantástico*. (trad.) Maria Clara Correa Castilho. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ANEXO II: Contos seleccionados do *Livro das mil e uma noites* – Mamede

Mustafá Jarouche