



“PANORAMA DA CULTURA ÁRABE II”

AULA 3: LITERATURA: EM BUSCA DO PRAZER PERDIDO

Palestrante: **Prof. Dr. MICHEL SLEIMAN**

Doutor pela USP onde é professor de Língua e Literatura Árabe, orientador e pesquisador junto ao Programa Pós-Graduação. Ensaísta e autor dos livros *A poesia árabe-andaluza: Ibn Quzmán de Córdoba* e *A arte do zajal: estudo de poética árabe*, e co-autor *A literatura doutrinária na corte de Avis* e *As cidades no tempo*. Editor do anuário *Tiraz - Revista de Estudos Árabes e das Culturas do Oriente Médio*. Como poeta e tradutor, colabora com revistas nacionais, divulgando ao leitor brasileiro a poesia árabe medieval e contemporânea.

Texto para reflexão:

Uma Cidade de Bronze.

Estratégias de Construção Narrativa do

Livro das mil e uma noites *

SANDRA APARECIDA SILVA *

MICHEL SLEIMAN **

A máxima de que um povo se funda e se desenvolve em torno de uma língua ajusta-se melhor, especialmente no caso dos árabes, se considerarmos como chave do mundo a palavra que desde sempre disputa a linguagem, nomeando o real e o que há além dele, ao tempo em que possibilita uma representação do mundo e uma recriação – criação?– dele¹.

Tal mundo, organizado pela palavra, é exemplarmente dado no modo “poesia” da linguagem, um dos modos fundamentais da produção do discurso literário, implicando a sua conceituação a combinação de métrica, rima, ritmo, clareza de exposição, equilíbrio,

* Texto gentilmente cedido pelos editores de *Tiraz – Revista de Estudos Árabes e das Culturas do Oriente Médio*, n. 6, ano VI, 2009, pp. 8-25.

* Professora Doutora da Faculdade de Tecnologia de Mogi Mirim, SP.

** Professor Doutor da Universidade de São Paulo, Departamento de Letras Orientais.

¹ Cf. Bencheikh e Miquel, 1992: 14.



“PANORAMA DA CULTURA ÁRABE II”

estruturação sintática, concatenação de símiles, tudo aquilo que os árabes entendem e chamam por *naḍm*, “ordenação”, termo que identifica o fazer poético: em suma, a poesia. Divergindo dessa ordem, há o *naḥr*, “espalhamento”, “dispersão”, outro modo de produção do discurso literário, aquilo que caracteriza a prosa e que, por oposição a *naḍm*, contém a ideia de falta de todos os elementos desta, o que, em outras palavras, implica a ideia de desordem, desorganização etc.²

Incontestavelmente foi a atividade poética a manifestação literária primeira dos árabes, o modo mais tradicional de conservação de sua cultura e história, graças ao talento e ao engenho do poeta, histórica e culturalmente construído e transformado ao longo do tempo. Por sua vez, a prosa, imbuída do conceito de “desorganização”, justifica, de certo modo, as razões que levaram essa produção literária a só ser reconhecida mais tardiamente como portadora de valor estético e um legado literário à posteridade.

Aqui veremos que o *Livro das mil e uma noites* –texto em princípio “desorganizado”, se respeitada a conceituação árabe antiga para a prosa, e a despeito de ter sido classificado por alguma crítica como um texto “oral” e “popular”– envolve-se em “ordenação” complexa e assaz elaborada³.

Há uma aura, de fato, que envolve o real e o imaginário das *Noites* quanto à sua “origem” e quanto ao caminho percorrido pelo livro, e isto, em parte, devido à escassez de documentos, o que leva a crer tratar-se, conforme advertência de Jarouche (2005: 11), de “um livro elaborado por centenas de mãos, em dezenas de idiomas, em muitíssimos tempos e lugares [...] entremeado por uma ‘oralidade’ meio analfabeta mas (ou por isso mesmo) muito sábia que excita e deslumbra”.

Tal pressuposição afirma o livro uma obra de todos, e portanto obra de ninguém: anonimato de autoria, inexistência de texto original, livro estrangeiro –nem árabe, porque foge aos padrões daquele cânone literário, nem muçulmano de inspiração, mas arabizado e islamizado pela “tradução”.

2 Cf. Jarouche, 2007: 48; Sleiman, 2007: 37-39.

³ Este trabalho retoma partes de Silva, 2008, tese orientada por Aurora Bernardini e Michel Sleiman.



“PANORAMA DA CULTURA ÁRABE II”

Apoiados em Ferial Ghazoul (1996), discutiremos a ideia da existência tanto de um texto fixo e livre, como de uma flexibilidade e pluralidade da narrativa, em que a história de Chariar e Cherazade, que se coloca como “conto-moldura”⁴ do livro, revela-se fundamental na medida em que, entre outras coisas, sugere possíveis estratégias para a construção narrativa das *Noites*.

Por isso, enfatizamos que nas *Noites* o mais importante pode não ser a dicotomia literatura escrita e literatura oral, mas a questão de texto fixo e texto livre. Ao primeiro, cabe a fixação ou a cristalização pela escrita de um texto, quer nas palavras, no enredo, nas personagens ou no espaço, que se tornam inerentes ao texto. Quanto ao segundo, cabe a recitação ou a declamação, a encenação pela voz que procura se aproximar do repertório escrito mesmo que utilize léxico variado. Mantêm-se, porém, a estrutura lógica e o conteúdo temático das narrativas.

As mil e uma noites não podem ser consideradas texto livre onde simplesmente acrescentaram-se camadas e camadas de narrativas, no transcorrer do tempo. Há um mecanismo de construção narrativa que lhes garante flexibilidade e pluralidade, parecendo uma característica de jogo, como o de xadrez, que tem várias maneiras de ser jogado, apesar de manter uma identidade própria.

Tal mecanismo sugere possibilidades de mudanças nos conteúdos para uma acomodação e incorporação de material diferente, ao mesmo tempo em que resguarda uma lógica interna própria do texto. Isso se assegura estruturalmente por uma “história-moldura” estável que cerca e contém inúmeros materiais relativamente instáveis, os quais se apresentam numa multiplicidade de gêneros, estilos conflitantes, temas divergentes, sem que prejudiquem a coerência do texto. Daí ser possível dizer que as *Noites* “são um texto em estado de fluxo” (Ghazoul, 1996: 7). A estratégia narrativa fundamental é, pois, a do conto-moldura, que é um conto-pretexto, usual entre persas e hindus, presente em obras árabes como *Kalila e Dimna*, o *Sábio Sindbad* e *As 101 noites*.

⁴ Mecanismo de construção narrativa, o conto-moldura não apenas dá um contorno ou estabelece um limite à narrativa geradora do livro, mas também filtra toda a série ou o maço de histórias a serem inseridas, as histórias emolduradas. Cf. Wajnberg, 1997: 90: “Conjugadas em seu bojo a concentração e a expansão máximas, o conto-moldura é casulo metafórico, fonte matricial de onde tudo começa e volta”.



“PANORAMA DA CULTURA ÁRABE II”

O conto-moldura nas *Mil e uma noites*

O conto-moldura, nas *Mil e uma noites*, é a narrativa que põe um limite ou uma borda à razão do livro. Ao desenhar a cena inicial e dar-lhe um desfecho, justifica a coleção narrativa ali contida; caso contrário, o conjunto de tais histórias seria uma mera recolha de textos, sem sentido de estarem ali aglutinados, dando um senso de total arbitrariedade. Ele é o espaço onde são expostos os motivos que fazem a narradora entrar em cena e desfiar uma palavra quase infinita, tornando o livro não apenas de histórias, mas de estratégias do discurso, de “como” contar histórias. Quatro blocos narrativos aí se combinam, ao mesmo tempo em que poderiam ser independentes entre si.

1. *A história de Chariar como rei*: a história dos dois irmãos monarcas, Chariar e Chazeman, que não se viam há muitos anos. Tendo aceitado o convite de ir visitar o irmão Chariar, Chazeman é traído pela esposa já na primeira noite de sua ausência. Ao constatar o fato, o marido traído mata a rainha e o escravo amante, em prenúncio da repetição do mesmo fato, mas já de modo diferente, que mais adiante no conto envolverá o irmão Chariar. Interrompe-se a linha narrativa para ser introduzida uma outra que, ao final, será retomada.

2. *A história da viagem de Chariar à procura de conhecimento*: os dois irmãos, aborrecidos com a própria sorte por terem sido traídos pelas esposas-rainhas, vagam pelo mundo na tentativa de descobrir se o caso deles é único. Confirmam-se a falsidade e a capacidade de traição das mulheres na repetição do ato de traição, que agora envolve o gênio traído pela mocinha que ele raptara e aprisionara no fundo do mar. O alívio e o consolo de tal constatação levam Chariar à decisão de matar a esposa, os escravos e as escravas e, a partir daí, desposar uma virgem a cada noite e mandar executá-la antes do raiar da manhã. Nova interrupção da narrativa.

3. *A história de Cherazade*: a situação de grande comoção e desequilíbrio no reino faz com que, no transcorrer dos anos, quase não existam mais moças virgens para saciar a vontade do rei. Num determinado dia, devido a tal escassez, a filha do vizir, muito culta, dispõe-se a ser a noiva daquela noite na esperança de salvar o resto das mulheres do reino através de uma artimanha que será combinada com a irmãzinha Dinazade. O pai, porém,



“PANORAMA DA CULTURA ÁRABE II”

em grande aflição, faz uma advertência à filha narrando-lhe a fábula do burro, do boi e do fazendeiro. Nova interrupção da narrativa.

4. *A história narrada pelo pai de Cherazade, do gênero de fábula*: um fazendeiro conhecia a linguagem dos animais, não devendo, à custa de perder a vida, revelar tal segredo a ninguém. Por essa faculdade, inteira-se das insatisfações do boi, que trabalhava muito e invejava o burro, que era utilizado pelos humanos apenas para transporte em dias de festa. Por sugestão deste, o boi simula estar doente para se safar dos trabalhos. O fazendeiro, sabedor das artimanhas, dá ordens para que o burro substitua o boi nos serviços pesados, o que faz o animal arrepender-se amargamente da ideia dada ao colega e desejar que o boi retorne o mais rápido possível ao seu antigo posto de trabalho. Como a situação diverte muito o fazendeiro, a mulher dele passa a querer saber os motivos de tanto riso do marido que, no entanto, se lhe revelar a razão do riso, pagará com a própria a vida. Nem parentes ou vizinhos demovem a mulher de abandonar tal curiosidade. Resignado a contar seu segredo, que significaria a própria morte, o fazendeiro muda de ideia, a partir da conversa ouvida entre o cachorro e o galo. O primeiro tem preocupação com o que está prestes a acontecer com o dono, enquanto o segundo acusa o homem de ser o maior néscio, porque ele, galo, cuidava de cinquenta galinhas, e aquele homem não conseguia cuidar sequer de uma só mulher. A sugestão era a de bater na esposa para que ela obedecesse ao marido, ao que ele acata a ideia, fazendo a mulher implorar perdão e desistir de seu intento.

Só então as narrativas confluem. Cherazade retoma a própria história para uni-la às de Chariar, mesmo que o pai insista em demovê-la, considerando que seu destino pode ser o mesmo da esposa do fazendeiro. Mas, Cherazade não desiste de seu plano e instrui a irmã na seguinte trama: que peça a ela que lhe conte histórias para passar a noite, antes de ser mandada para a morte. Recontará histórias ao soberano ensandecido, articulando narrativas de tal modo que nunca terminem antes da aurora, quando ele terá, então, adormecido. Tal estratégia, mantida por um engenho narrativo perpétuo, permitirá que a curiosidade do rei fique cada vez mais aguçada pela palavra da narradora, de noite em noite.



“PANORAMA DA CULTURA ÁRABE II”

Essa é a cena que se desdobrará diante de um senhor perigoso e misógino, para que inúmeras personagens atuem dentro das *Noites*. Algo, porém, sempre precederá a todas as narrativas. É o drama, por trás de todos os contos, do perigo iminente da morte que é protelada porque Cherafade “só vive para dizer e por dizer” (Miquel, 1991: 5).

Assim, é possível afirmar que o centro de atração do livro é a história de Cherafade. A narrativa tem a força de desencadear tanto um “entretenimento”, algo que carrega para o sonho com uma beleza que não se vê, que desemboca no desejo de falar sobre coisas essenciais da vida; quanto um “afrontamento”, para subverter o que já está posto: a lei, a morte. Esta é a parte narrativa indispensável do conto-moldura, que não pode jamais ser omitida.

Em linhas mais abstratas, o conjunto narrativo do conto-moldura trata de uma ruptura que provoca uma maldição, acarretando o máximo da destruição, para só no final haver o resgate, a salvação. É como se fosse paraíso perdido e recuperado; um tabu e o seu conhecimento; a perda da inocência, a recuperação/ aceitação/ compreensão e a redenção.

Conto-moldura e contos emoldurados

Embora não esteja tão explícito por estar envolto em enorme verbosidade, é possível dizer que há um princípio de eixo organizador das ideias do livro –como uma fonte matricial da narrativa–, em torno do qual o texto é construído, seja na semântica, na estilística ou na retórica. E concentrado no conto-moldura.

Em se tratando de um texto dialógico (Ghazoul, 1996: 17-54), estabelece-se a seguinte “conversa” que define as duas matrizes de onde se originarão as narrativas: 1. Chariar: “Tenho uma dor interna”; e 2. Cherafade: “Contarei uma história e, se for a vontade de Deus, conseguirei a libertação”.

A primeira fala, como uma primeira parte da matriz narrativa, estabelece o limite ou a fratura entre o real e o simbólico. A dor sentida é de outra natureza, abarca um estilhaçar psicológico e uma cisão no Eu. Tal fala requer uma linha metafórica e metonímica de pensamento para reconstruir o simbólico; gera uma linguagem figurada



“PANORAMA DA CULTURA ÁRABE II”

para o texto inteiro, o qual será retomado de formas diferentes sobre o mesmo assunto, graças a repetições.

A segunda fala, representante da segunda parte da matriz narrativa, é o discurso que estabelecerá a cicatrização, a salvação e a libertação, tanto para Chariar como para Cherazade. Trata-se do próprio campo da comunicação, construído entre paradoxo e ambiguidade, ironia e símile que, a partir desse centro, consegue gerar um número infinito de outros círculos, que variam em circunferência, abrangem superfícies inconstantes e diversas. Os códigos utilizados, como verdadeiras sublinguagens, articulam e combinam elementos temáticos, cruzam referências consistentes e funcionam como tradução da matriz narrativa.

O eixo gerado pelas duas matrizes narrativas possibilita compreender que a estrutura narrativa do livro está arquitetada no conto-moldura e nos vários contos emoldurados –contos de encaixe, contos incrustados.

Ao funcionar como um filtro narrativo, o conto-moldura tem a capacidade de aceitar e manter histórias – desde que estas possam variar tematicamente, sendo suficientemente diferentes para que não sejam reconhecidas e, em certa medida, reproduzam estruturalmente o conto-moldura.

Quanto aos contos emoldurados, por pertencerem a “blocos narrativos” praticamente autônomos, não são nem ficam soltos, visto que estão contidos no conto-moldura deles próprios, que por sua vez estão contidos no conto-moldura maior, a história de Chariar e Cherazade. O caráter segmentário em blocos garante que os blocos narrativos não se atem à corrente inteira, não dependam de uma sequência; em outras palavras, que não fiquem subordinados a uma relação causal que estabeleça vínculos entre os blocos anteriores e posteriores.

Internamente, os blocos narrativos acabam por ter, como no conto-moldura, partes descartáveis e partes que não podem ser revertidas nem dispostas em outra sequência. Mesmo assim, é inegável a flexibilidade narrativa estrutural que assegura fluidez por tolerar mutações, ou variações, pela facilidade em reciclar, disjuntar, desconstruir ou



“PANORAMA DA CULTURA ÁRABE II”

reconstruir as narrativas, ou partes delas, em um número quase infinito de possíveis novos finais.

A “flexibilidade” também cabe à estilística, considerando que as histórias são verdadeiras narrativas múltiplas, por oferecerem um discurso não-fixo e por se manifestarem em gêneros diversos e técnicas narrativas diferentes, com conteúdos e temas dos mais variados.

A “diversidade”, ao menos na superfície, causa a sensação de que as histórias foram juntadas de modo promíscuo, aglomeradas ao acaso. As hipóteses, porém, são que poeticamente houve um objetivo paradigmático em relação ao conto-moldura, direta ou indiretamente. Isso significa um conto ficar contido no outro, de um ser a moldura do outro, quase a se perder o fio primeiro que deu a origem àquela coleção que está sendo lida. Também, pode-se pensar que tal variedade, como um trabalho enciclopédico, decorre do esforço para a convergência da diferença e da repetição, sem a preocupação linear imposta pela ordem alfabética. Do mesmo modo, poderia haver a intenção de procurar abarcar a totalidade, ou a quase totalidade dos conhecimentos humanos, em amostras, como fragmentos. Com a criação desse modelo narrativo, o passado estaria preservado para assegurar a vida de uma comunidade.

As narrativas emolduradas responsabilizam-se pelo caráter de narrativa perpétua do livro, porque as histórias vão sendo ajustadas dentro de histórias, umas vão saindo das outras e vão sendo amarradas a uma maior, no processo de formação do bloco narrativo. Tais narrativas de encaixe, de função sintática subordinada, repetem e duplicam infinitamente as imagens, tão logo surja uma nova personagem, preenchendo os vazios, dando uma ilusão de ótica como se se estivesse diante de espelho, num sentimento de curvatura, de ausência de centro e de meandro de labirinto.

Assim, com essa estrutura organizadora, torna-se possível a manifestação de um sistema de muitas vozes em que personagens atuam, ora como narradores, ora como autores, por uma voz impessoal que lhes dá voz : ... “e disse Cherazade” ... ou, proliferando narradores: “Cherazade disse que Y disse que Z disse que X disse...” (Jarouche, 2005: 27). Devido à capacidade de combinar os elementos heterogêneos, essas



“PANORAMA DA CULTURA ÁRABE II”

narrativas emolduradas contêm, na superfície, a diversidade, mas em nível mais profundo garantem a unidade.

Códigos narrativos

No conto-moldura há três prováveis códigos narrativos, quase nunca estanques, mas intercombinados, que servem de sustentação ao discurso inteiro do livro. São eles: o código erótico, o código retórico e o código numérico, que, para Ghazoul (1996: 29-41), estão em constante intercombinação e convergência.

Assim, o **código erótico** aborda a esfera sexual, natural e social humana dentro da narrativa. Permeia, de modo diferente, as duas fases do eixo narrativo, fornecendo diferentes possibilidades de solução. Na primeira fase, é o responsável pela ruptura da lei estabelecida, ao impor o desejo humano, centrado no triângulo amoroso, rei x rainha x amante escravo, que é o intruso. Significa a morte, o desequilíbrio, a subtração, o dilaceramento, o rompimento de níveis diferentes de poder: o de ser rei e o de ser homem.

Na segunda fase do eixo narrativo, trata-se da cicatrização dos ferimentos de Chariar, da liberação de Cherazade como mulher e como mãe, e o seu reconhecimento como rainha. A sua fertilidade, no real e no simbólico, como multiplicação e acréscimo, estabelece um triângulo amoroso de outra ordem: rei x rainha x filhos. Há o triunfo da vida sobre a morte, mesmo que a morte esteja sempre rondando a vida. É a morte que pode ser desfeita pela vida, nos filhos e nas histórias contadas.

O **código retórico** fundamenta o livro, por se tratar de um livro sobre “como contar histórias”, tornando-se o centro de atração dos demais códigos. Por meio dele, evidencia-se a capacidade da linguagem humana que faz da língua o poder de persuasão do Outro. Trata-se da luta entre o silêncio e a palavra, de lidar com o limiar frágil da eterna luta entre a morte e a vida. Sobreviver significa fazer uso implacável do discurso, porque é ele quem dá vida e faz continuar a viver.



“PANORAMA DA CULTURA ÁRABE II”

Diferentemente do mito da Torre de Babel, o *Livro das mil e uma noites* faz da palavra a própria articulação da diversidade, para harmonizar o caos e a divisão, para articular diferentes tradições e culturas, através do tempo e do espaço:

O código noturno é: “Eu narro, portanto, eu sou.” [...] o mito dentro de *As mil e uma noites* usa língua e narrativa de diferentes tradições linguísticas como um instrumento de harmonia e vida. É importante notar que a palavra em questão é profana, e não a palavra de Deus que dá vida eterna. O profano (como linguagem indecorosa) da palavra em *As mil e uma noites*, então, tenta situar a língua em relação a homens e mulheres, indicando como o código retórico lida com a brecha inaugural e sua cura, como incorporado na matriz. O contar histórias em *As mil e uma noites* é um cruzar contínuo de abismo. O discurso de Šahrāzād paira na borda da morte. Ela está perpetuamente num estado limiar.⁵

Sendo o mais característico da língua, o código retórico transforma-se no meio para vencer a morte e conquistar a vida. Ao cuidar do ferimento psicológico, consegue sanar a ruptura que havia entre o real e o simbólico. O contar histórias solda, une, ata verbalmente não só as narrativas, mas os fios soltos e desconectados da vida.

O **código numérico** diz respeito à incorporação de mais uma linguagem, a linguagem matemática, como necessidade de comunicação humana. De tal código advém uma dupla funcionalidade: simultaneamente à simbologia do número 1001 como símbolo do infinito (hipérbole: acrescenta-se 1 ao 1000), há também a propensão de uma organização em sistema de “dobras”, como se verificará no conto-moldura. Não se trata de “uma dobra em duas, dado que toda dobra o é necessariamente, mas uma *dobra de dois, entre-dois*, no sentido de que é a diferença que se diferencia.” (Deleuze, 1991: 26)

Pelo próprio título, articulam-se implicitamente duas linguagens, a matemática e a língua: *1001 noites*. Ambas indicam e demarcam o tempo que passa, numa estratégia que revela a transitoriedade do Tempo e sua infinitude, sem princípio nem fim. Houve sempre algo que precedeu a primeira noite e algo que continuará após a milésima primeira.

⁵ Ghazoul, 1996: 36. Tradução nossa.



“PANORAMA DA CULTURA ÁRABE II”

O código numérico, em última instância, torna-se inerente a um discurso temporal, como a constatação da transformação cronológica, da metamorfose para uma vida nova, da mudança que ocorre no eixo diacrônico. Trata-se da sucessão inevitável do tempo linear, com repetições propiciadas por outro tempo, o das digressões e o das divagações, com giros narrativos sobre si mesmo, em movimento circular de repetir-se, mas de modo diferente. O passado e o futuro tornam-se um eterno presente.

Ao simbolizar o Tempo, esse código evidencia a luta, perpétua e paulatina, de Cherezade para vencer o tempo, no seu aspecto mais abstrato, anulando ao máximo os seus limites, para ganhar mais tempo.

As histórias nunca cabem numa só noite, ou porque são muito longas para tão curto espaço de tempo, ou porque o final de uma se emenda ao início de outra, para alongar-se, para estender-se até a próxima sessão. Trata-se da estratégia, fundamental, de aguçar o desejo do rei, para que ele queira saber o desenrolar da trama na noite seguinte. E isto significa a vida, ou a morte. É preciso saber dosar as narrativas, nem tão breves que permitam sobrar tempo, nem tão longas que causem tédio. É preciso estender-se o quanto mais, desdobrar, adiar o mais possível, retardar ao máximo a conclusão do conto. A luta essencial da heroína é a de ganhar tempo para vencer o tempo.

O código numérico, a partir do conto-moldura, pode ter suas funções ampliadas se visto numa capacidade de dobrar e de se desdobrar, seja com as personagens seja com os conteúdos temáticos ali desenvolvidos. “Dobrar-desdobrar já não significa simplesmente tender-distender, contrair-dilatar, mas envolver-desenvolver, involuir-evoluir. [...] a capacidade do organismo de dobrar suas próprias partes ao infinito e de desdobrá-las não ao infinito, mas até o grau de desenvolvimento consignado à espécie” (Deleuze, 1991: 22).

Dobra-desdobra

As personagens se dobram-desdobram na formação de duplas simples: Chariar e Chazeman / Cherezade e Dinazade; e de duplas que formam um casal: Chariar e



“PANORAMA DA CULTURA ÁRABE II”

Cherazade / Chazeman e Dinazade. Quanto aos conteúdos temáticos, prevalecem os temas de Eros e Tânatos, e os que deles decorrem.

Nessa ideia de dobra-desdobra, sem implicar necessariamente um parâmetro constante, reduzem-se as variáveis cuja variabilidade, a partir de um tripé típico da retórica árabe medieval, assegura-se numa estrutura de estabilidade às suas articulações e variações.

(1) Correlação (*mumāḩalah*) que cobre par e repetição; (2) confrontação (*muqābalah*), que inclui oposição e inversão, e (3) significado antitético (*Āadd*) que delinea contradições internas nas personagens e fragmentação nas ações. O efeito é invariavelmente o de amplificação e hipérbole em primeiro lugar (*mumāḩalah*), revolução e transformações às avessas em segundo lugar (*muqābalah*) e paradoxo e reversibilidade em terceiro lugar (*Āadd*).⁶

Obedecendo, portanto, ao **princípio de correlação** (*mumāḩalah*), encontraremos correlação entre as duplas de personagens que, semanticamente, já podem ser entendidas como sinônimos uma da outra. Então vejamos.

A dupla de irmãos Chariar e Chazeman é o próprio ato da duplicação. Ambos tratam de experiências idênticas para amplificar o problema. A experiência de Chazeman nada mais é que uma antecipação ou um presságio daquilo que acontecerá com Chariar. Embora sejam duas partes distintas, tenham atuação independente mas semelhante em relação ao problema apresentado, vivem o mesmo drama, funcionando como duplos, espelhos, voz e eco, em que um reforça o outro.

À dupla masculina de irmãos, corresponde simetricamente a feminina das também irmãs Cherazade e Dinazade. Entretanto, há algumas diferenças sutis entre os dois pares. Os irmãos vivem um mesmo drama e resolvem o problema de modo independente, mas similar. As irmãs convivem com o mesmo drama, o que as torna aliadas e cúmplices nas artimanhas de poder para resolvê-lo.

⁶ Ghazoul, 1996: 28. Tradução e grifos nossos. A transliteração dos termos árabes foi adaptada às normas de *Tiraz*.



“PANORAMA DA CULTURA ÁRABE II”

Se Chazeman é o duplo, ou mesmo cópia, de Chariar, Dinazade é a sombra de Cherazade, a acompanhá-la onde quer que esteja, um verdadeiro ego-auxiliar⁷ atento às vicissitudes.

Também os nomes das duplas apresentam uma repetição e uma duplicação fonéticas. Chariar e Chazeman contêm uma rima inicial, enquanto Cherazade e Dinazade, uma rima final. O paralelismo sonoro causa duplo efeito, tanto na superfície como em profundidade, re-significando a importância da repetição de modo diferente, diverso e perspicaz para a assimilação.

O **princípio de confrontação** (*muqābalah*), entendido como confrontação, oposição e inversão, semanticamente como antônimo, oferece uma segunda combinação variante da organização em dupla, agora como “casal”. Assim, forma-se o casal real e protagonista da história, a espinha dorsal da narrativa: Chariar x Cherazade, cujos nomes apresentam uma rima inicial, como se fossem ecos um do outro. Por sua vez, Chazeman x Dinazade, como casal, são completamente removíveis da narrativa, sem causar dano algum ao esquema narrativo.

Com esta combinação de casal, desdobram-se outras relações de oposição, mas também de complementaridade: marido x mulher; sultão x súdito; ouvinte x narrador. Tais relações indicam um entrelaçamento poderoso advindo da relação homem x mulher, do masculino x feminino, por produzir uma totalidade coesa, embora os pares estejam cindidos.

⁷ Muitas leituras têm sido feitas de *As mil e uma noites* pelo viés da psicanálise. Há o poder curativo indiscutível pelas palavras, daquele que fala e que elabora. Mas, como entender este processo psicanalítico em Cherazade se é ela quem fala e é Chariar quem se cura? Neste sentido, podemos dizer que a personagem árabe milenar utilizou-se de processos psicodramáticos, talvez antes de Jakob Moreno, o criador do Psicodrama. É Cherazade, pelas suas palavras, quem monta o cenário imaginário, traz à baila infindáveis outras personagens e utiliza-se da irmã, Dinazade como ego-auxiliar. Dinazade não é a protagonista desse enredo, mas é personagem fundamental para o seu desenrolar porque é ela quem sempre incentiva a irmã por mais estórias. Sua função primordial é a de estar sempre atenta a tudo, a de não perder um gesto sequer do monarca, a de estar pronta a intervir nas narrativas da irmã caso perceba o menor indício de tédio ou aborrecimento do califa. Essa atenção silenciosa à cena diz mais que as palavras porque diz com os olhos, com os gestos, com o riso e... com o pranto, trata-se de uma confabulação com a irmã para endossar ou modificar certas estratégias narrativas. Cf. Silva, 2004.



“PANORAMA DA CULTURA ÁRABE II”

Ocorre que o casal real não se restringe apenas a uma oposição e complementaridade. Dentro do **princípio de antítese** (*Áadd*), há um aprofundamento na relação “casal”, evidenciando uma contradição interna, uma ambiguidade que semanticamente pode ser traduzida como heterônimo. Como terceira combinação dessa variante, o casal Chariar e Cherazade apresenta ambivalência, mostra complexidade mais ampla e profunda dada pela subversão entre o aparente e o velado.

Nesse sentido, a reversibilidade acontece com a visão de um Chariar-paradigma de poder fálico masculino: sexualmente, como macho viril e, econômica e politicamente, como déspota. Por sua vez, Cherazade, é símbolo da mais genuína fragilidade e vulnerabilidade feminina. Em profundidade, porém, as coisas não são bem assim. Cherazade configura o paradigma de um outro poder, de outras formas de luta e do uso de outras armas.

Quando Chariar permite que Cherazade conte uma história –e a ele parece ser apenas uma–, ocorre uma inversão nos papéis. O califa entrega à mulher o poder que a palavra confere a quem a tem, e que seria uma prerrogativa apenas dele. Permite que ela fique em seu lugar ao passar a ser a “ditadora”, isto é, aquela que literalmente diz, e quem lhe devolverá a capacidade do simbólico, própria da palavra. Talvez, a transformação mais fundamental e decisiva, no processo de 1001 noites, seja esta: “as mulheres, de objeto de sexo, transformam-se em objeto de fantasia sexual” (Ghazoul, 1996: 23-24).

A subversão de papéis e de funções evidencia as contradições internas das personagens, em relação de ambiguidade. Há um tipo de permissão de poderes, de desbloqueio de sentimentos, de mudança de atitudes que vão se associando no transcorrer das noites.

A luta que se estabelece entre eles, mesmo que não seja muito clara, é a de entregar-se um ao outro, de confiar um no outro, de admitir a força dele que há nela, da fragilidade dela que há nele, do desamparo de um e de outro, que expõe o limite da dor, do medo, da angústia, da irracionalidade.

Assim como as personagens, os conteúdos temáticos também apresentam uma organização em dobras, representada por Eros e Tânatos. No transcorrer da narrativa,



“PANORAMA DA CULTURA ÁRABE II”

esse tema se desdobra, e dele decorrem temas como os de vida x morte, fidelidade x infidelidade, amor x relação sexual ou defloração etc. A variação e/ou repetição apoiam-se nos mesmos princípios retóricos de correlação, confrontação e antítese.

Com o princípio de correlação (*mumāḩalah*), que explicita uma repetição com valor hiperbólico, os acontecimentos da traição das esposas ficam reafirmados, de modo exagerado, com Chariar. Além da esposa, há vinte escravos e vinte escravas envolvidos, o que torna hiperbólico o desalento masculino e a traição feminina. Se Chazeman mata imediatamente a esposa adúltera e o escravo amante, Chariar matará não só a esposa, mas todos os escravos envolvidos, além das virgens com quem se casará a cada dia, até à quase exaustão da população jovem e feminina do seu reino. Por isso, no primeiro movimento dramático, a repetição serve para confirmar o tema em dobras entre Eros e Tânatos.

No segundo bloco temático, o princípio de confrontação (*muqābalah*), como inversão ou transformação às avessas, faz-se presente com a perambulação dos dois irmãos, quando eles se deparam com o gênio e a mocinha raptada. Quando esta exige de ambos os reis que tenham relação sexual com ela diante do gênio que ora dorme, ela inverte a situação de marido traído para marido traidor.

Estabelece-se outra lógica que, às avessas, torna hiperbólica e confirma a questão da infidelidade feminina. Nessa nova lógica, o escravo está para Chariar assim como Chariar está para o gênio. Chariar, assim, vive o papel de amante, aquele que burla a lei do matrimônio.

Outro tema de inversão, ocorre na fábula contada pelo pai de Cherafade. Nas relações entre boi e burro, um passa a ocupar o papel do outro. Numa correlação, Chariar ocupa o lugar do burro, no primeiro momento, por desconhecer as durezas da vida. A situação, porém, acaba revertida no segundo momento: aprende uma lição difícil e dolorida, de modo invertido, na troca de papéis.

Também na relação entre o cão e o galo, Chariar corresponde ao cão, no primeiro momento. Quando sai a perambular com o irmão, para refletir sobre os acontecimentos da infidelidade conjugal, ainda possui certa cautela, certa preocupação e racionalidade.



“PANORAMA DA CULTURA ÁRABE II”

Mas acaba ficando em correlação ao galo, devido à experiência com a mocinha raptada pelo gênio. Torna-se, então, um macho autoritário em relação às mulheres, reconhecido, inclusive pelo vizir, em tal correlação.

Com o princípio retórico da antítese (*Āadd*), estabelece-se ambiguidade e, como a fita de Moebius, ao mesmo tempo sendo um e outro: Eros e Tânatos como símbolos de negritude e defloração. Os escravos, na ação do adultério, são negros; a cor escura se desdobra em narração noturna, tal a escuridão da noite que recobre como véu protetor as ações ilícitas que acontecem sem serem vistas. O ato irracional de Chariar que deflora as virgens exhibe a relação sexual, empregada para saciar o instinto animal, como violação e assassinato – do corpo e da alma, na confrontação entre o desejo e a transgressão da lei.

Eros e Tânatos, sendo um e outro simultaneamente, portanto, funcionam como cegueira dentro da escuridão da noite, praticam dilacerações, convergem temas divergentes. São temas que atam e unem o homem, o corpo à alma, que representam facetas de um só homem, seja o escravo negro ou o califa poderoso, implicando aí o que há de mais humano: a consciência de que se vive e de que a morte é inevitável.

A organização dobrada-desdobrada configurada nas *Noites*, apoiada nesses princípios retóricos, não proporciona uma única solução de problema, como síntese. Antes, sugere muitos caminhos de solução para o mesmo problema, decorrentes da mudança de direção, propiciados pelos movimentos de fusão, articulação e combinação de elementos, apesar de o eixo narrativo norteador continuar conservado.

A Cidade de Bronze

A compreensão da estrutura interna do conto-moldura e a sua conseqüente relação com os contos-emoldurados permitem constatar uma qualidade literária, uma engenhosidade narrativa e a pertença cultural do *Livro das mil e uma noites*.

Enquanto texto sem outra fronteira fixa que não os limites dados pelo conto-moldura, persiste nas *Noites* a habilidade perene de acomodar mais uma narrativa dentro do contorno de sua moldura, dentro da arte narrativa da variação, da repetição e da



“PANORAMA DA CULTURA ÁRABE II”

recriação infinitas. Tal é a relação geratriz entre o conto-moldura e as demais histórias contidas no livro.

No bloco narrativo do conto “A Cidade de Bronze”, percebemos um alinhamento ao tema da perambulação de Chariar e Chazeman após a comprovação da infidelidade conjugal das esposas. Se a “viagem” dos irmãos foi um ir-e-voltar breve, a viagem de “A Cidade de Bronze” é, por outro lado, de longa duração, cerca de quatro anos entre a ida e a volta das personagens.

A viagem, como conceito de deslocamento ou o ato de ficar fora de um lugar dado, conhecido e fechado, concebe, em ambos os casos narrativos, uma busca por conhecimento, oportunidade de engendrar constantemente circunstâncias inusitadas para construir a ideia de que, ao caminhar, vive-se e se aprende. Também que, ao sair à procura do objeto “x” como motivo aparente, muitas mais coisas importantes serão encontradas e acrescentadas à busca, acabando por se tornar esta o motivo verdadeiro e a razão do conto. Nesse sentido, “A Cidade de Bronze” organiza-se entre um objetivo aparente e outro velado, entre o que se contempla e o que se percebe.

Tendo o conto-moldura das *Noites* como paradigma, foi possível organizar a narrativa de “A Cidade de Bronze” em quatro blocos. Entendemos que os blocos 1 e 4 funcionam como uma espécie de moldura para os blocos 2 e 3, que se tornam histórias emolduradas, em espelho uma da outra, formando e reafirmando a unidade textual. De modo descentrado, o terceiro bloco funciona como o ponto vital da narrativa e torna-se a parte que não pode jamais ser descartada.

Essas partes podem ser assim sintetizadas:

1. Diálogo entre Æālib Ibn-Sahl e o califa ʿAbd-Almalik Ibn-Marwān, de Damasco, sobre a existência, no fundo do mar, de garrafas de bronze seladas por Salomão, que aprisionam gênios. As providências para a realização de uma expedição que vá em busca dessas garrafas.
2. Percurso da viagem pelo deserto em busca das garrafas de bronze: três acontecimentos/ narrativas casuais e fundamentais, como prefiguração da Cidade de



“PANORAMA DA CULTURA ÁRABE II”

- Bronze – a chegada a um castelo negro, a descoberta de uma estátua de homem-cavalo, o encontro com um gênio aprisionado em pilastra de mármore.
3. Finalmente a chegada à Cidade de Bronze: sua visão à distância; dimensão exagerada da fortaleza; tentativas frustradas de adentrar a cidade com a morte de 12 homens; tentativa bem sucedida do xeique graças à sua fé em Deus; o interior da cidade e sua magnificência e riqueza; as experiências lúgubres dentro do castelo principal; prêmio e punição pela obediência e desobediência à lei.
 4. Prosseguimento da viagem ao país do povo bestial, em cujo mar estão as garrafas de bronze. Diferentemente do início, por agora estar islamizado, o povo bestial tem o domínio da língua humana. Regresso da comitiva a Damasco com presentes: 12 garrafas de bronze, peixes em forma humana e riquezas. Aposentadoria do responsável pela expedição, o emir Mýsà Ibn-Nu¹/₂ayr.

“A Cidade de Bronze”, à maneira do conto-moldura das *Noites*, organiza-se também a partir de uma estrutura dialógica, utilizando procedimento semelhante. A conversa ocorrida entre o califa e Æālib Ibn-Sahl sugere um eco dessa construção narrativa, ou seja, ela gira em torno de um eixo organizador das ideias, como uma fonte matricial do conto, em duas partes. É como se tivesse havido o seguinte diálogo:

Æālib Ibn-Sahl: “Ouvi dizer de um tesouro precioso e antigo.” (como uma isca, lança-se um problema, uma curiosidade, uma vontade de decifração e comprovação daquilo que X disse que Y viveu).

Califa: “Busquem esse tesouro, vão à procura dele!” (declaração que propicia a viagem e as várias experiências no transcorrer dela, como narrativas de encaixe, uma prefigurando a outra, como véus que fossem sendo tirados para se enxergar o verdadeiro tesouro, agora simbólico: a própria vida).

A primeira fala, como primeira parte da matriz narrativa, além de funcionar à maneira de moldura para o conto, por colocar um limite de princípio e fim às aventuras, estabelece uma fratura entre o real e o simbólico (como ocorre em Chariar), visto que há uma ambiguidade sobre o tesouro aludido: trata-se das garrafas de bronze, como objeto material, ou da vida, sempre em perigo de morte, como simbólico?



“PANORAMA DA CULTURA ÁRABE II”

A segunda fala, como os contos emoldurados, é a chance de inserir inúmeras peripécias e ser a própria viagem. Mas não se trata de inserir quaisquer aventuras, apenas as que possam reafirmar o objetivo da narrativa. Embora o alvo declarado para essa viagem seja o de ir à procura das garrafas de bronze, o fato esconde o fim verdadeiro (e fundamental) que se quer atingir: o de falar sobre a Cidade de Bronze para revelar a precariedade da vida humana em seu limite, dado pela morte.

Nesse sentido, “A Cidade de Bronze” também não é um bloco narrativo inserido no livro das *Noites* aleatoriamente. O conto faz eco à mesma luta de Cherazade, para amplificar a sua voz, para reafirmar a intenção maior do livro que é a de tentar conter o escorrer do tempo, como uma ampulheta, noite após noite, com o possível limite final quase se esgotando. O que é importante na vida é de outra ordem: invisível para os olhos, sacia outra fome e mata outra sede.

A partir mesmo daí, semelhanças e diferenças vão aparecendo em relação ao conto-moldura de Cherazade, nem sempre evidentes, inclusive porque a grande estratégia das *Noites* é a de se repetir de modo diferente.

Na organização temática, o conto confirma continuamente o poder da palavra que garante e insiste todo o tempo numa repetição, aplicado pelo princípio de correlação (*mumāḩalah*). O código retórico se aplica inteiramente nessa associação à palavra como efeito de repetição eterna, pela escrita ou pelo oral, e como meio de perpetuar uma mensagem.

Se não houvesse a estratégia humana de burlar a morte, como foi o registro dos acontecimentos nas tabuletas, seja como memória, aviso ou bom conselho, a expedição teria grandes chances de fracasso. Se o emir Mýsà Ibn-Nu½ayr, como homem-narrativa, não tivesse anotado o texto, provavelmente desconheceríamos a aventura dele como homens-leitores do futuro que somos. O emir Mýsà, tal qual os escribas das narrativas de Cherazade, revela no fictício o real: faz uso de uma estratégia recorrente, realiza (de modo diferente) no fictício o que era comum no real – anota os textos, impede que eles se percam, (re)elabora-os na escrita para devolvê-los ao oral. O tema da miragem, do



“PANORAMA DA CULTURA ÁRABE II”

engano, da fraude, das falsas aparências do mundo concreto, da fugacidade da vida só são possíveis pela imortalidade que a palavra dá, pelo simbólico que ela representa.

Com o princípio de correlação, o efeito narrativo do bloco dois de “A Cidade de Bronze”, enquanto prefiguração, prepara a repetição e a amplificação como hipérbole do bloco 3. Graças ao código numérico, é possível formar a imagem da grandiosidade da Cidade de Bronze, já prefigurada no castelo negro. As cenas cinematográficas de tomadas de plano vão fornecendo material para a construção da imagem imponente e assombrosa do lugar, passo a passo, em meandros de labirinto.

Graças ao código numérico, inserido no conceito de correlação como repetição, é possível constatar a transitoriedade do tempo na linha cronológica. Trata-se das duas direções do tempo, de passado para futuro (porque se trata de mortos falando pela escrita, a quem um dia possa encontrar as inscrições de “x” números de tabuletas, encontradas “aleatoriamente” no percurso do caminho) e, de futuro para passado (porque o emir Mýsà, neste presente-futuro, anota tudo o que ocorreu no passado, garantindo uma rememoração dos fatos que se atualizam no leitor/ouvinte que vive o mesmo, mas diferente).

A identificação de tantos anos de caminhada, de tantas tabuletas com inscrições pelos lugares visitados, de tantos dias de construção da escada para escalar a fortaleza, de tantos homens que se iludem com a miragem do rio à beira do muro, de tantos anos de seca que dizimaram aquelas pessoas, de tanto pó que envolve aqueles corpos, de tantos anos passados que já permitiram ao povo bestial ter aprendido a linguagem humana, de tantos dias de viagem que os peixes presenteados com forma humana acabaram por morrer, de tantos anos de viagem que o emir Mýsà já envelheceu e quis descanso das tarefas de governo... O tempo passou realmente, como noite após noite na vida de Cherazade.

O princípio de confrontação, enquanto inversão ou transformação às avessas, leva-nos a identificá-lo na mudança essencial –no transcorrer da narrativa (ou do tempo?)– em raça humana, realizada a partir da condição bestial, de não-falante em falante. Se, no início do conto aquele povo não sabia falar, no final, ele tem a palavra: fazer parte do Islã



“PANORAMA DA CULTURA ÁRABE II”

implicou aprender uma língua, falar e ler essa língua, tornar-se humano por essa língua. Estabelece-se, pelo código retórico, uma correlação semelhante ao conto-moldura, em que o silêncio tem a ver com a morte, e a palavra, com a vida, seja terrena, seja espiritual.

Também o aprisionamento dos ifrites nas garrafas de bronze, como castigo aplicado no confinamento de um tempo quase eterno, pode ser considerado outro exemplo de transformação às avessas. A procura pelas garrafas propicia o limite final do castigo deles, cujo grito implorando por arrependimento evidencia uma transformação desses seres à custa de duras penas e longo sofrimento, lição aprendida e chance de vida nova.

Entretanto, *Æālib*, que estava em liberdade e em condições de livre arbítrio, ao infringir a lei tomado por cobiça, é punido com a morte. Numa correlação, não muito evidente, poderíamos dizer que a pena de morte para *Æālib* está para a pena de morte das esposas e escravos adúlteros dos irmãos Chariar e Chazeman. A pena aplicada não dá chance de refazer de outro modo, a não ser pelas palavras eternizadas na narrativa, para seduzir ou persuadir a plateia/leitor para não seguir tais exemplos, para resistir às fraquezas e aos instintos humanos.

Outra temática, apoiada no princípio retórico da antítese (*Āadd*), refere-se ao paradoxo, à ambiguidade, às contradições internas das ações. A riqueza material encontrada nos castelos a adornar os mortos, mesmo parecendo ou sendo infinita, não conseguiu conter a inanição das pessoas (talvez, uma inanição mais espiritual que material). A riqueza acumulada não comprou a vida. De que tesouro fala “A Cidade de Bronze”?

Também a personagem de Salomão contém elementos paradoxais. Reconhecidamente, ele é uma figura real e lendária, um sábio magnânimo e imortalizado. Concentra-se nele, então, a simbologia do genuíno poder masculino de toda ordem: pessoal (imortalizado em lendas), sexual, político, econômico, cultural, religioso (porque protegido por Deus tornando-se quase Deus ao dominar a natureza), mas, acima de tudo, o poder de ser humano e, portanto, um mortal sujeito a falhas. Em “A Cidade de Bronze” vemos um Salomão humano, passível de falhas, sujeito às tentações, movido a



“PANORAMA DA CULTURA ÁRABE II”

paixões. Neste sentido, a partir de Salomão, o código erótico atua no conto e se torna o que gera a narrativa “A Cidade de Bronze” de modo indireto.

No conto-moldura das *Noites*, o código erótico apresenta-se de modo mais evidente, promove uma organização e combinação das personagens Chariar, Chazeman, Cherazade, Dinazade – em duplas, em casal, e em casal subvertido devido à ambiguidade. Em “A Cidade de Bronze”, de modo enviesado, há uma combinação própria, em que se disfarça, encobre-se, descentra-se para o segundo bloco a questão do código erótico, na figura de Salomão x princesa idólatra.

O tema da traição aqui não diz respeito ao marido, mas à religião, à idolatria. Porém, como Salomão é trazido como homem-mortal, tal qual Chariar, sua ira o coloca no papel mais humano possível, agindo em nome da paixão numa ação tão devastadora quanto a de Chariar. Os gênios presos nas garrafas de bronze podem bem estar para as moças virgens mortas no dia seguinte à defloração. Os gênios castigados são a prova de uma petulância, de uma afronta deles ao poder de Salomão; as virgens pagam repetidamente o preço da petulância e da afronta da rainha ao rei. Posto desta forma, os gênios mais parecem vítimas, enquanto Salomão, um verdugo. Nada é o que parece em “A Cidade de Bronze”, tudo é uma fraude para despistar.

Podemos dizer que há uma dupla, tal qual Chariar x Chazeman, na relação Salomão x rei idólatra, mas de modo diferente, não pacífico e nem fraterno, mas como machos que se opõem e não se submetem, que se espelham como duplos de si mesmos, que medem força de toda ordem: física, política, econômica, religiosa, moral, até se aniquilarem. Salomão representa todos os califas, todos os reis e homens do poder, inclusive o califa do início do conto, que jamais admitiria qualquer negativa à sua ideia sobre a expedição.

Por outro lado, há uma relação afável e fraterna como dupla, quanto ao emir Mýsà e o xeique. Eles trabalham em harmonia e confiança mútua, como Cherazade e Dinazade. Quando o emir Mýsà escreve/anota os textos das tabuletas, de fato ele está perpetuando o texto pela palavra, como Cherazade. Quando o xeique lê as tabuletas, ele está orientando



“PANORAMA DA CULTURA ÁRABE II”

o emir Mýsa, fornecendo-lhe condições de ação com prudência e sabedoria, tal qual Dinazade com suas palavras de apoio.

A relação de duplas como casal e em situações de oposição, como confrontação (*muqābalah*), pode ser considerada a que se dá com Salomão x princesa idólatra, mesmo que ela aconteça de modo implícito. Salomão está para a relação Chariar x esposa adúltera, visto se estabelecer um desequilíbrio, evidenciar-se uma relação de mando masculino e subalterno a ele, endossar-se a complementaridade, explorar-se e ratificar-se a relação homem x mulher, sultão x súdito, general x soldado.

Quanto à relação de duplas de modo ambivalente, enquanto antítese (*Āadd*), consideramos a relação emir Mýsa x Æālib. Embora este tenha vivido e compartilhado todos os momentos da viagem, tenha presenciado cenas do mais alto teor educativo, ele é a personagem mais próxima de um ser humano real. Talvez seja o mais verossimilhante à vida real, pois é o que cede às tentações, é o que paga com a vida a condição de ser humano, o que reforça os acontecimentos vividos até aquele momento. Quando tudo parecia perfeito, eis a imperfeição humana de Æālib, que foge do fictício e põe o ouvinte/leitor no mundo real. O emir Mýsa só pode garantir o sucesso da expedição porque Æālib falha; garante a surpresa final do texto, sua lição maior.

Há algo já pronto e acabado em emir Mýsa, talvez por ser mais velho e vivido, ponderado e de sentimentos nobres, sensível a ponto de emocionar-se até às lágrimas com os textos encontrados, talvez por ser pai, assim como Cherazade é mãe. O emir Mýsa não se modifica ao longo da jornada, permanece o mesmo. Se ele for considerado o herói da história, não se trata de um herói prototípico daquele que aprende, como uma prova iniciática à vida adulta. Pelo contrário, ao fazer dupla com o xeique, uma voz de sabedoria, reafirma uma aura de sobrenatural em torno dele, que lhe garante a perfeição, que só a ficção consegue dar. Æālib é quem realiza a transformação por todos. É ele quem retoma a narrativa do início e garante a eterna falta humana.

Se a Cidade de Bronze no conto é a cidade dos enganos, das fraudes, das ilusões de ótica, seria bem interessante considerar a Æālib o verdadeiro herói da narrativa, aquela



“PANORAMA DA CULTURA ÁRABE II”

personagem que, ao ser marginalizada, descentra a narrativa para ver sem ser vista, disfarçada, aguardando outro texto para poder empreender a jornada de nós todos.

Bibliografia

Bencheikh, J.E.; Bremond, C.; Miquel, A., 1991. *Mille et un contes de la nuit*. Paris: Gallimard.

Bencheikh, J. E.; Miquel, A., 1992. *D'Arabie et d'Islam*. Paris: Éditions Odile Jacob.

Deleuze, G. 1991. *A dobra. Leibniz e o barroco*. Tradução L. B. L. Orlandi. Campinas: Papirus.

Ghazoul, F. H., 1996. *Nocturnal poetics. The Arabian Nights in comparative context*. Cairo: The American University in Cairo Press.

Jarouche, M. M., 2007. Um mundo de letras e literatos. In: *EntreLivros “Árabes”*. São Paulo: Duetto Editorial, pp. 48-53.

_____, 2005. Uma Poética em Ruínas. In: Anônimo. *Livro das mil e uma noites, volume I: ramo sírio* [introdução, notas, apêndice e tradução do árabe M. M. Jarouche]. São Paulo: Globo.

Silva, S. A., 2008. *Um aleph: Borges, segundo o Livro das mil e uma noites. Estudo comparativo da poética árabe como elemento de construção da poética narrativa de Jorge Luis Borges*. Tese de doutoramento em letras. Área de teoria literária e literatura comparada. São Paulo: USP.

_____, 2004. “Moreno e Sahrâzâd: narrar e morrer, mil e uma maneiras de sobreviver”. Comunicação apresentada no XIV Congresso Brasileiro de Psicodrama, em Belo Horizonte, MG, de 09 a 12 de junho/2004. CD-ROM.

Sleiman, M., 2007. *A arte do zajal*. Estudo de poética árabe. Cotia: Ateliê Editorial.

The Story of The City of Brass. Nights 566–578 (versão Lane). Disponível em: <http://www.bartleby.com/16/701.html>. Acesso em 16 maio 2006.

Wajnberg, D., 1997. *Jardim de Arabescos: uma leitura das Mil e Uma Noites*. Rio de Janeiro: Imago ; São Paulo: FAPESP.

Resumo: Aqui é proposta uma leitura das estratégias narrativas do conto emoldurado “A Cidade de Bronze”. Apoiado em Ferial Ghazoul (1996), o artigo discute a ideia da existência tanto de um texto fixo e livre, como de uma flexibilidade e pluralidade da



“PANORAMA DA CULTURA ÁRABE II”

narrativa, em que a história de Chariar e Cherazade, que se coloca como “conto-moldura” do livro, revela-se fundamental na medida em que, entre outras coisas, sugere possíveis estratégias para a construção narrativa das *Mil e uma noites*.

Palavras-chave: *Livro das mil e uma noites*; o conto “A Cidade de Bronze”; conto-moldura; contos emoldurados.

Abstract: A reading of the narrative strategies of the framed tale “The City of Brass” is proposed. Supported in Ferial Ghazoul (1996), this article brings into discussion the existence of a fixed but also free text, displaying flexibility and plurality in its narrative structure, in which the story of Chariar and Cherazade, the book’s frame tale, reveals to be fundamental in so far as, among other things, it suggests feasible strategies for the narrative construction of the *One Thousand and One Nights*.

Key words: *One Thousand and One Nights*; the story of “The City of Brass”; frame tale; framed tales.