



Literatura Fantástica e Orientalismo

André de Sena (Org.)

Editora
Universitária UFPE

Literatura Fantástica e Orientalismo

Literatura Fantástica e Orientalismo

André de Sena (Org.)

Editora
Universitária  UFPE

Recife, 2013

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS. Proibida a reprodução total ou parcial, por qualquer meio ou processo, especialmente por sistemas gráficos, microfilmicos, fotográficos, reprográficos, fonográficos e videográficos. Vedada a memorização e/ou a recuperação total ou parcial em qualquer sistema de processamento de dados e a inclusão de qualquer parte da obra em qualquer programa juscibernético. Essas proibições aplicam-se também às características gráficas da obra e à sua editoração.



Créditos

Diagramação e capa: Tamyres Siqueira

Ilustração da orelha (escolha do organizador/autor: André de Sena): “Shéhérazade continua son histoire”, de 1928, por Virginia Frances Sterrett.

Impressão e acabamento: EDUFPE

Catálogo na fonte:

Bibliotecária Kalina Lígia França da Silva, CRB4-1408

1.776 ■ Literatura fantástica e orientalismo / organizador, André de Sena. – Recife : Ed. Universitária da UFPE, 2013.
■ 92 p. : il.

Vários autores.

Artigos originalmente apresentados no 2º Congresso de Literatura Fantástica de Pernambuco (2º CLIF-PE), na Universidade Federal de Pernambuco, em março de 2013.

■ inclui referências bibliográficas.
■ SBN 978-85-415-0355-6 (broch.)

1. Literatura fantástica – Influências orientais – História e crítica. 2. Contos árabes – Crítica e interpretação. I. Sena, André de (Org.). II. Congresso de Literatura Fantástica de Pernambuco (2. : 2013 mar. 05-08 : Recife, PE).

Prefácio

Os artigos que compõem este *Literatura fantástica e orientalismo* foram gerados para apresentação durante o 2º Congresso de Literatura Fantástica de Pernambuco (2º CLIF-PE), ocorrido entre os dias 05 e 08 de março de 2013, na Universidade Federal de Pernambuco, organizado pelo Belvidera – Núcleo de Estudos Oitocentistas, do Departamento de Letras da referida instituição, por mim coordenado.

O evento teve como tema principal “A influência do *Livro das mil e uma noites* e do imaginário orientalista na construção do conto fantástico ocidental” e mobilizou centenas de estudiosos e interessados de todo o país, nos miniauditórios do Centro de Artes e Comunicação (CAC), no auditório do Centro de Filosofia e Ciências Humanas, e no *Hall* do CAC (onde aconteceu mais uma edição do movimentado Salão de Arte Fantástica de Pernambuco). Em quatro dias de atividades intensas, o 2º CLIF-PE contou com três conferências, 50 palestras e comunicações, mostras de arte, lançamentos de livros, além de dois minicursos.

Entre os conferencistas, o Prof. Dr. Mamede Mustafa Jarouche, responsável pela primeira tradução direta do árabe ao português do *Livro das mil e uma noites*, que discutiu os inúmeros aspectos ligados ao sobrenatural e ao sobre-humano nesta milenar obra, a corroborar com o surgimento de toda uma literatura de cunho imaginativo do século XVIII aos dias atuais, em âmbito ocidental; além do Prof. Dr. Alberto Miranda Poza, medievalista espanhol, que discutiu o âmbito do maravilhoso na concepção do *Libro de Apolonio*; e do místico sufi Sheikh Muhammad Ragip (SP), que tratou de temas como a religiosidade do Islã e a literatura mística sufi.

A perspectiva interdisciplinar foi outro foco do 2º CLIF-PE, desde a abertura do evento, comandada pelo alaúde árabe do Prof. Dr. Oussama Naouar e pela expressiva interpretação teatral da atriz pernambucana Vanessa Sueidy (como Sherazade), de trechos das *Mil e uma noites*. O

evento contou ainda com a mostra competitiva de artes plásticas de seu Salão de Arte Fantástica (pintura e escultura), além das mostras de fotografia e curtas-metragens, com a participação de dezenas de artistas de outros cursos da UFPE e da cidade. Os dois minicursos trabalharam perspectivas ligadas ao fantástico e ao orientalismo: “Curso-oficina de árabe clássico para iniciantes: sons, letras e signos; leitura da surata de abertura do Alcorão” (ministrado pelos Profs. Drs. Vicente Masip e Fatiha Dechicha) e “O burro de ouro e o fantástico: *As metamorfoses* de Apuleio” (ministrado pelo Prof. Ms. Everton Natividade).

Para a realização do evento e publicação deste livro, mais uma contribuição do Departamento de Letras da UFPE e do Núcleo Belvidera ao estudo do fantástico e temas afins no Brasil, agradecemos todo o apoio recebido do próprio Departamento, além da Editora da UFPE, da FACEPE, que possibilitou a vinda dos conferencistas Mamede Mustafa Jarouche e Sheikh Muhammad Ragip ao Recife, pela ampla cobertura da imprensa nos quatro dias do 2º CLIF-PE, e a todos os participantes, palestrantes, artistas, público em geral, e membros da Comissão Organizadora.

Prof. Dr. André de Sena
Recife, agosto de 2013

Breves considerações sobre os conceitos *‘ajīb e gharīb nas Mil e Uma Noites*

Mamede Mustafa Jarouche
(Prof. Dr. / Departamento de língua e literatura árabe –
FFLCH – Universidade de São Paulo)

É sobejamente reconhecido que o *Livro das mil e uma noites*, em árabe *Kitáb Alf Layla wa Layla*, é composto de camadas narrativas que somente a investigação arqueológica, baseada nos manuscritos hoje disponíveis da obra, pode devassar, e mesmo assim de maneira insatisfatória, pois são consabidas, conforme tem acentuado a crítica mais recente, as limitações impostas, de um lado, pela própria forma “manuscrita”, a narrativas cuja produção não visava prioritariamente a leitura (ou pelo menos não a leitura conforme é hoje concebida), e, de outro lado, pela configuração de sentido específica de cada conjunto narrativo, tomado isoladamente em seu tempo e espaço de funcionamento.

Aqui, a proposta é, a partir do que a crítica filológica convencionou chamar de “ramo sírio” desse livro, pensar o funcionamento, em seu interior, dos conceitos de *‘ajīb* e *gharīb*, traduzíveis como “espantoso”, “insólito”, “estranho”, “assombroso”. Evitemos cuidadosamente, por ora, o termo “fantástico”, ao qual a crítica prestigiosa de Tzvetan Todorov conferiu um sentido plenamente consolidado em nossos dias, e que não se aplica às narrativas do *Livro das mil e uma noites*, pois pressupõe, na verdade, textos e leitores que só existem a partir do século XIX.

Convém de início ressaltar que, ao propor o ramo sírio, está-se propondo, simultaneamente, as narrativas mais antigas desse livro, e as que, em geral, constam dos seus mais diversos e descontraídos manuscritos. Embora contestada aqui e acolá, ela ainda é bastante funcional para referir tais narrativas.

Retomando os conceitos de *‘ajīb* e *gharīb*, com toda a sua gama de possibilidades tradutórias, seria conveniente neste ponto citar um autor árabe do século XIII, Zakariyya Alqazwíni. Trata-se de um trecho do seu notório tratado cosmogônico intitulado *‘Ajá’ib Almakhlúqát wa*

Ghará'ib Almajjudát, traduzível como *As mais espantosas criaturas e os mais assombrosos existentes*, e comumente conhecido, a partir de sua versão francesa, como *Maravilhas da Criação*. É um trecho da abertura da obra, quando ele disserta sobre os propósitos do seu trabalho:

Quando Deus altíssimo determinou que eu me distanciasse de minha casa e terra natal, e me separasse de meus familiares e de meu lar, entreguei-me à leitura de livros, seguindo o parecer de quem dissera: “o melhor companheiro, em todos os tempos, é o meu livro”. Assim, estava eu mergulhado na observação das coisas espantosas (*‘ajá'ib*) da ação de Deus altíssimo sobre as suas criaturas, e as coisas assombrosas (*ghará'ib*) de suas invenções sobre o que inventou, tal como ele orientou quando disse [no Alcorão]: “Acaso não veem o céu sobre eles, como o construímos e adornamos?”. O que se pretende aí não é o revolver das pupilas ou algo que o valha, pois isso os quadrúpedes também fazem. Aqueles que do céu não enxergam senão o azul, e da terra, senão o pó, são semelhantes aos quadrúpedes, e até mesmo inferiores a eles e mais estúpidos, pois, tal como disse Deus [no Alcorão], “eles têm corações com os quais não compreendem, e têm olhos”, e completou: “esses são como gado, e ainda mais extraviados”. O que se pretende com o “olhar” é a reflexão sobre os inteligíveis, a observação dos sensíveis e a indagação acerca da sabedoria [que os rege], bem como o que lhes sucede, a fim de chegar à sua verdade, pois eles são o motivo dos prazeres mundanos e das venturas do além. Foi por isso que o profeta [Muhammad] disse: “Ó Deus, mostre-me as coisas tais como são”, e toda vez que nelas prestava atenção se tornava mais iluminado, inspirado e protegido por Deus. Foi por isso que ele também disse: “Reflitam sobre a criação de Deus”. E a reflexão sobre os inteligíveis não é proporcionada senão a quem tenha experiência com os saberes e as matemáticas, e após o aperfeiçoamento do caráter e o polimento da alma. Nesse momento então se lhe abre a clarividência e ele enxerga, em meio à totalidade do que é espantoso, aquilo que, visto parcialmente, seria incompreensível, e que se fosse narrado a outrem o deixaria desconfiado. Como é excelente quem disse:

“Ouvi algo espantoso que eu considerava
um espectro do sono ou delírio de um conto,
mas quando o analisei percebi sua verdade,
e desde então já vi milhares destas lições”.

Tais reflexões servem, logo de saída, para uma indagação: seria razoável falar em elementos “sobrenaturais” nas *Noites*? Sobrenatural, sabemo-lo, é “mágico”, está fora das leis naturais, ou a elas se impõe. E as “leis naturais” pertencem, obviamente, ao domínio da ciência. Estamos diante, portanto, de um conceito historicamente mutável. Quando, numa história qualquer das *Noites* (ou de qualquer outro conjunto narrativo da

época), aparece um gênio aprisionado há séculos pelo rei Salomão, uma ponderação a se fazer é: como reagiria um leitor, ou ouvinte, do século XIV, por exemplo, a isso? Embora o fato certamente lhe fosse espantoso e admirável, isso não o tornaria, em absoluto, “sobrenatural”, dado que semelhante ocorrência fazia parte do horizonte de expectativas e possibilidades de então. Era possível, ponto. Logo, não era sobrenatural. Mas, claro, tratava-se de criaturas por assim dizer “sobre-humanas”, isto é, cuja força superava em muito a do ser humano. Em todo caso, a expressão “sobrenatural” deve aqui ser tomada *cum grano salis*.

Mas retomemos o processo de deflagração das *Noites*: é uma narrativa que constitui os seus receptores preferenciais, como que os tipificando: o rei Shahriyar e a menina Dunyazad, um molde pronto e outro inacabado. De um lado, a recepção experiente que extrai lições, cuidadosa, prevenida, moldada pelo muito que vivenciou previamente (não se deve olvidar que o grau zero de psicologia das *Noites* faz com que os seus personagens sejam constituídos por suas experiências, apenas); do outro, a recepção descuidada, quase inconsequente (“que história divertida”, afirma ela a todo instante, mesmo quando se narram as maiores atrocidades) e, em certo sentido, “pura”, pois livre de prevenções.

A propósito, a narrativa também constitui a sua narradora. Para além de sua mera articulação oral, ela possui uma história que, excluindo-lhe o próprio corpo e em certa medida lhe ocultando a feminilidade, dá-lhe todos os contornos de sábia, descrevendo os livros que lera e a forma como os entendeu.

Contudo, do ponto de vista estrito da lógica que se impõe à narradora Shahrazad, sua irmã Dunyazad não passa de um simulacro de recepção, uma vez que o receptor preferencial é o rei Shahriyar, seu marido, de cuja boa vontade, em última instância, depende a continuação da sua vida. Com isso, tem-se um receptor que, rei e marido, se relaciona, concomitantemente, à arte de governar, de um lado, e à arte de amar, de outro lado, e em cujos âmbitos ele se vê em maus lençóis: sua presumível deficiência na arte de amar, aqui entendida em sentido lato, torna-o vítima de adultério (que ele também praticará a seguir, vitimando outra criatura igualmente, é o que se supõe, inábil nessa arte), e, como consequência, assassino de mulheres, o que evidencia uma outra deficiência sua, agora na arte de governar. Estamos, portanto, diante de uma personagem deficiente nesses dois quesitos fundamentais para a sua constituição enquanto tal.

Descobrir-se vítima de adultério faz o rei Shahriyar sair vagando pelo mundo acompanhado de seu irmão mais novo e menos poderoso, Shahzaman, também vitimado pela mesma desdita. Ambos se encontram com a mulher de um gênio, a qual os obriga a possuí-la sexualmente. De uma só tacada, colaboram para aumentar o número de vítimas da mesma infâmia que os atingira, descobrindo, na própria carne, o que a própria mulher do gênio lhes enuncia: os desejos femininos são tão inevitáveis quanto o destino. Essa amarga revelação os espanta e assombra mais do que a presença do gênio, que simplesmente os assusta, pois se trata de criatura sobre-humana, cujo poder era imensamente superior ao deles.

A primeira história contada por Shahrazad para a sua dupla de ouvintes contém em seu bojo mais três histórias. Em resumo, é a história de um mercador inocente, ameaçado por um ser monstruoso/sobrenatural/sobre-humano, e que acaba salvo por três velhos que lhe contam histórias sobre seres também monstruosos/sobrenaturais/sobre-humanos. Tais histórias são consideradas “divertidas” por Duniyazad, ao passo que o rei Shahriyar demonstra preocupação com o seu desfecho, o que se deve à analogia dessa história com a situação vivida por ele, por Shahrazad e pelas mulheres que ele já mandou matar. E a analogia, esse jogo de espelhamento das realidades do mundo, é em si mesmo muito mais espantosa e assombrosa do que a existência de seres sobre-humanos e a ocorrência de eventos sobrenaturais.

Outra história significativa para os propósitos desta breve explicação é a do carregador e das três damas de Bagdá, situada entre as noites 28 e 69 do ramo sírio. Nela se acumulam os temas da obscenidade e do sobrenatural. Um humilde carregador do mercado de Bagdá vai parar na mansão de três irmãs belíssimas, jovens e, pelo visto, solteiras. Após a ocorrência de práticas obscenas de grau vário entre eles, surgem à porta da casa três dervixes caolhos e logo em seguida o califa Harun Arrashid em pessoa com seu vizir Jáfar e seu escravo Masrur, todos os três disfarçados de mercadores. Como seria de se esperar, cada um dos dervixes tem a sua história para narrar. Não vou resumi-las aqui, mas direi que, na história do primeiro dervixe, os elementos sobrenaturais aparecem, mas não são determinantes para o desfecho. Na história do segundo dervixe, o sobrenatural se mostra fundamental para o desfecho. E, na história do terceiro dervixe, a ação humana é mais determinante do que o sobrenatural. Em seguida, das três irmãs, duas contam suas histórias, a primeira das quais não contém elementos sobrenaturais, ao passo que,

na segunda, o sobrenatural está na metamorfose. No final, o califa inter-vém, investido da sua função de califa propriamente dita, e não mais sob disfarce, e então todas as coisas são repostas em seus devidos lugares, ficando aí evidente que o texto o constitui como o governante ideal que exerce com a mesma eficácia o domínio sobre o mundo material e sobre o mundo sobrenatural, ou seja, das coisas sobre-humanas.

Em seguida, narra-se a história das três maçãs, que não apresenta nenhum elemento sobrenatural, limitando-se a mostrar a extrema crueldade e injustiça de que os homens são capazes quando agem sob o domínio da paixão desenfreada. A vida do elemento deflagrador disso tudo, um escravo, é trocada por uma narrativa, a dos vizires Nuruddin e Badruddin, noites 72-101, na qual o sobrenatural, conquanto ocorra com intensidade, tem importância secundária quando comparado com as analogias que – estas sim – são fundamentais e das quais decorre todo o “espantoso” e “assombroso” dessa história.

Em seguida, tem-se a história do corcunda do rei da China, noites 102-170, cujas peripécias são notáveis. O corcunda é morto, aparentemente, pela ação de um alfaiate, que incrimina um médico judeu, que por sua vez incrimina um despenseiro muçulmano, que por sua vez incrimina um corretor cristão. Uma porção de eventos que seria ocioso narrar coloca todos esses homens diante do sultão, o qual, encolerizado com a perda do seu bufão predileto, exige que lhe contem histórias tão espantosas quanto a da sua morte. Seguidamente, o corretor cristão, depois o despenseiro muçulmano e finalmente o médico judeu contam as suas histórias, as quais são consideradas insuficientes e rejeitadas pelo sultão, que se limita a dizer a cada um: “Não, essa sua história não é espantosa como a do corcunda”. Nenhuma das três narrativas, observe-se, contém nem sobrenatural nem analogias. É somente a última narrativa, do alfaiate – que, com efeito, fora o verdadeiro responsável pela morte do corcunda –, repleta de peripécias e de subhistórias, que agrada ao sultão e o leva a perdoá-los pela suposta morte do corcunda.

A avaliação do sultão pode ser também tomada como um guia dos princípios que, em última instância, regiam a valorização ou não de uma dada narrativa no contexto das *Noites*. Não será aqui possível, nem seria razoável, resumir tais histórias, e nos limitaremos a observar que, no caso das três narrativas rejeitadas pelo sultão – e consequentemente por ele consideradas sem qualidade –, todas consistem naquilo que hoje

podemos chamar, *grosso modo*, de narrativa “realista”, na qual os eventos se dão numa pura relação de sucessividade, não mais. Essa pura sucessividade era então considerada banal e insossa, incapaz de levar a surpresa do espantoso e do assombroso ao espírito dos ouvintes. Como comparação, será útil pensar na narrativa que antecede a história do corcunda, a supracitada história dos dois vizires irmão, Nuruddin e Badruddin, bem como na narrativa que sucede as três fracassadas, contada pelo alfaiate.

A qualidade da narrativa dos dois vizires reside na incidência, ao lado da sucessividade que se espera de qualquer narrativa, da simultaneidade. Os eventos se dão de maneira sucessiva e simultânea, e tal simultaneidade se reveste de dois aspectos: a planejada, fruto da urdidura humana, e a aleatória, fruto da ação do destino. É preciso, de qualquer modo, ler essa história em sua totalidade para perceber tal relação. E, na história narrada pelo alfaiate, no interior da qual está a do barbeiro e dos seus seis irmãos, o que sobressai, para além da simultaneidade verificável na sucessividade dos eventos narrados, é também a repetição e a acumulação frenética das peripécias. Disso resulta que, da perspectiva das *Noites*, o melhor rendimento narrativo estará na exploração da sucessividade temporal, previsível em qualquer narração de eventos, acompanhada da simultaneidade (sempre posta em analogia) desses eventos, tudo isso na maior quantidade possível para gerar os efeitos de acumulação e de repetição que parecem ser tão apreciados pelos ouvintes e leitores da época. Tem-se, então, que o espantoso e o assombroso de tais narrativas não se encontram exatamente nos eventos narrados, mas sim na sua disposição, o que faz da própria técnica narrativa a fonte de todos os espantos e de todos os assombros, os quais, por sua vez, são a matéria mesma das reflexões do homem sobre a sua condição e seu mundo, consistindo, enfim, naquilo que nos faz humanos e, nas palavras de Alqazwíni, vai além do azul do céu e da poeira da terra, diferenciando-nos dos quadrúpedes e de outras bestas que infestam, nas mais variadas formas, o planeta.

Um Oriente gótico: *Vathek* de William Beckford

Alfredo Cordiviola
(Prof. Dr. / Departamento de Letras –
Universidade Federal de Pernambuco)

Em uma discreta rua do bairro de Kensington, em Londres, uma discreta casa conserva a memória de Frederick Leighton. Membro de uma família favorecida por sua riqueza e por seus vínculos com a aristocracia britânica, Leighton chegou a ser um dos pintores mais consagrados da época vitoriana. Honrado com o título de Lord pela rainha e com vários prêmios nos salões anuais de pintura, presidente da Royal Academy of Arts, Leighton passou longas temporadas de formação em Roma e em Paris, e fez numerosas viagens, particularmente pelos países árabes. Esteve na Argélia, no Marrocos, em Egipto, no Líbano, na Turquia; da sua viagem a Síria, em 1873, trouxe uma magnífica coleção de azulejos dos séculos XV e XVI, que poucos anos depois serviriam para transformar uma das partes da sua casa em um espaço encantado, fruto de outras dimensões e de outros mundos.

A casa de Kensington foi sua residência e seu estúdio; também um lugar de reclusão para um homem solitário que cultivava a privacidade e o recato. Nesse espaço, em 1877, Leighton manda construir o Arab Hall, um suntuoso recinto pensado para albergar sua vasta coleção de objetos de arte e curiosidades acumulados em mais de vinte anos de excursões por terras distantes. Com seus azulejos de Damasco e outras peças trazidas de longe (algumas delas aportadas por seu amigo Richard Burton, o explorador e tradutor das *Mil e uma noites*), o Hall foi desenhado pelo arquiteto George Aitchison. Tão consagrado pelas instâncias oficiais como seu cliente, Aitchison seria um professor conceituado e presidente do Royal Institute of British Architects, mas não se dedicava aos projetos domésticos; era especialista em construir os grandes templos que o engenho vitoriano e a circulação do capital demandavam, como estações de trem, cais de embarque e armazéns. Neste caso, contou com a colaboração

de destacados ceramistas, escultores e artesãos, que se encarregaram das colunas, dos capitéis, dos frisos, das gelosias e das luminárias que compunham o cenário. O modelo a ser seguido e livremente adaptado na construção do pavilhão era a Sala della fontana de La Zisa, um palácio do século XII situado em Palermo, na Sicília. No sul italiano, La Zisa era um produto das múltiplas influências (gregas, bizantinas, árabes, normandas, longobardas) que atravessaram o espaço mediterrâneo ao longo dos séculos. Na Inglaterra, o Hall imaginado por Leighton era uma fantasia arquitetural que revelava um gosto de época e a evocação de um lugar, de muitos lugares, de nenhum lugar denominado “Oriente”.

Leighton passou os últimos trinta anos da sua vida na casa, rodeado pela disciplinada beleza das reminiscências chinesas, japonesas, indianas e principalmente árabes que se multiplicavam pelos cômodos. Objetos, móveis e decorações naturalizavam o exotismo, e criavam realidades que estavam igualmente distantes do Cairo ou de Sind como da densa atmosfera da industrialização vitoriana. Íntimas e privadas, essas realidades não eram muito diferentes daquelas que, em grande escala, eram criadas por essa espetacular invenção do século XIX, a Exposição Universal. Paraísos da fantasmagoria, lugares de peregrinação para a mercadoria fetiche, como definia Walter Benjamin, as Exposições Universais constituem, a partir do grandioso evento celebrado no Crystal Palace de Londres em 1851, o magno teatro onde se articulam os modos do progresso e da técnica. As Exposições reúnem o exótico e o visionário, a invenção e a ciência, o catálogo das riquezas naturais a serem exploradas pela astúcia humana e os curiosos ornamentos e singularidades que as periferias proporcionam. São as vitrines do Império, onde o Império se reconhece e se legitima como motor da História e como garante da ordem mundial. Uma casa como a de Leighton pode ser vista como uma versão em miniatura, para consumo privado e seletivo, desses grandes espetáculos. O espaço doméstico exclui por definição a participação das massas, e não está pautado pelas maravilhas da inovação tecnológica, como as férias universais, mas pelos usos da arte determinados pelo critério estético do colecionador. Obedece, contudo, a um mesmo princípio: importar o Outro que é trazido de longe como passado convertido em relíquia. Importar para resignificar o tempo presente, e para convalidar assim, em âmbitos amplos ou restritos, as hierarquias geopolíticas que regem a produção de sentidos na metrópole.

Essas apropriações de um Oriente transido pela convenção e transformado em Outro não obedecem, por certo, a uma invenção de Leighton e distam muito de ser exclusividade da expansão vitoriana. Pelo contrário, o Arab Hall pode ser visto como um exemplo emblemático de um vasto processo que tinha começado muito antes, e que nesse momento da segunda metade do século XIX já estava plenamente consolidado no imaginário ocidental. Com a expansão imperial (inglesa e francesa em particular) e com os fluxos econômicos e culturais mobilizados pelo colonialismo, essa profusa porção do globo que se estende de Tanger até Damasco já vinha despertando ao longo do século anterior todo tipo de fascínios e de espantos na cosmovisão europeia. Esse incerto Oriente (que podia começar também em Veneza, na Espanha, na Grécia) já fora, e continuaria sendo, incessantemente descrito por discursos, imagens e pressupostos para consumo doméstico das esferas metropolitanas. Discursos e imagens que, enquanto ampliavam o número de informações, dados e referências, impunham também um prisma que delimitava e confirmava as perspectivas e fantasias preestabelecidas. Cada vez mais, esse Oriente setecentista significava barbárie, primitivismo, mistério, sensualidade, indolência. Nessa trama de postulados e de intervenções (que serviriam de antecedentes precisos para a devoção romântica e para a imaginação vitoriana) estão inseridos acontecimentos muito diversos, que por sua vez emitem intensas reverberações que serão outra vez recicladas e reinventadas em outros domínios. Acontecimentos mais ou menos transcendentais, mais ou menos influentes, e tão diversos entre si como a tradução das *Mil e uma noites* feita, a partir de diversos manuscritos antigos e de narrativas provavelmente inventadas ou apócrifas, por Antoine Galland entre 1704 e 1707, ou as teorias sobre a História de Hegel, as escavações arqueológicas em Palmyra, as maquinações de Voltaire, as peças de porcelana ilustradas com reminiscências turcas e as pinturas de Van Mour sobre a vida no Império Otomano, as elucubrações dos savants que participaram nas campanhas napoleônicas no Egito, a odalisca de Ingres. E também o *Vathek*, de William Beckford.

Nascido em Wiltshire em 1760, no seio de uma aristocrática família que gerenciava vastas plantações de açúcar na Jamaica, Beckford cumpre as etapas características da sua classe (educação esmerada, fluência em línguas, breve incursão pela política, participação no Grand Tour), porém é mais conhecido por suas excentricidades, que definiam tanto sua vida

privada como também sua trajetória de colecionador, literato, compositor musical e propulsor de curiosos projetos arquitetônicos. Destes, o mais curioso foi a construção na propriedade familiar da Fonthill Abbey, uma fantasia neogótica desenhada pelo arquiteto James Wyatt. Construída com extrema celeridade e inapropriados materiais durante os primeiros anos do século XIX, a imponente abadia, da qual só resta uma mínima parte, foi um monumento de fragilidade que apenas resistiu alguns anos antes de colapsar definitivamente. Mais duradoura foi uma torre neoclássica em Bath, a Landsdown Tower, erigida como refúgio para si e para suas copiosas coleções. A torre é o único exemplo dos devaneios edilícios de Beckford que ainda sobrevive. Hoje alberga um museu; no cemitério anexo, se encontra o túmulo de granito do autor.

Heterodoxo e cosmopolita, Beckford faleceu em 1844. O obituário do *Bath and Cheltenham Gazette* informa que “for more than 40 years he has relinquished Parliamentary honours and other public duties, devoting himself to retirement, but not unprofitably”.¹ Poderia, quiçá, ter sido somente lembrado como um dos tantos diletantes de uma época propícia para extravagâncias e hedonismos. Mas escreveu o *Vathek*, uma obra lida durante décadas com avidez (entre muitos outros, por Byron, Keats, Swinburne e Mallarmé), que aprimorou definitivamente sua fama. Foi redigida em poucos dias e em francês, no ano de 1782, e traduzida ao inglês em 1786 por Samuel Henley como *An Arabian Tale, from a Unpublished Manuscript* – um manuscrito tão imaginário como as aventuras narradas no romance, que ficou rapidamente conhecido pelo título do seu protagonista. Como Al-Whatiq, o califa dos abássidas do século IX em que a personagem está livremente inspirada, o califa Vathek estava possuído por uma vontade absoluta de conhecimento que foi, como para Fausto, primeiro uma virtude, e depois sua perdição. Movido por esse afã insaciável, o califa renega do Islã, constrói uma torre para adivinhar os segredos do céu, pratica toda classe de maldades e excessos. Horrores indefinidos, prodígios, artes mágicas, entidades malignas e paisagens abissais se multiplicam no seu caminho. Viaja, procurando algo que não haverá de achar, por lugares fantásticos e sinistros. Apesar de tudo, ainda recebe uma última chance de se redimir, que desperdiça. A história chega assim a um final inevitável, como o narrador informa:

oooooooooooooooooooooooooooo

1 *Bath and Cheltenham Gazette*, May 8, 1844, p. 3. Disponível em Beckfordiana. *The William Beckford Website*. (<http://beckford.c18.net/beckfordiana.html>).

tanto da insensível frieza das linhas retas cultivadas pelo neoclassicismo quanto das incertezas da industrialização, com suas obscuras paisagens urbanas dominadas pela máquina e o carvão. Tradição, monarquia, nacionalismo eram evidenciados em forma fantasmática pelas abóbadas, pelas torres e agulhas, pelos vitrais e pelos interiores altos e luminosos que obrigavam a elevar a visão. Não é casual que o neogótico passasse a adquirir um estatuto quase hegemônico na arquitetura da época. Nisto Walpole também seria pioneiro, ao dotar sua mansão de Strawberry Hill com as características de outros tempos, propiciando um estilo que iria se repetir até a saciedade nas construções civis do período vitoriano. Das Houses of Parliament desenhadas por Augustus Pugin, um dos principais expoentes do movimento, até os museus, estações de trem, igrejas e residências particulares, cada cidade parecia obrigada a ter seus monumentos neogóticos. Paradoxalmente, essa invocação do passado era a forma de ser modernos, de estar plena e cabalmente inseridos no tempo que correspondia viver, o tempo do império e da nação triunfantes.

Com sua fugaz abadia, Beckford também pratica esse gesto devocional para o passado. Essa construção fazia parte do *theatrum mundi* instalado nos seus domínios de Fonthill. A extensa propriedade servia como palco ideal para criar uma aura de privacidade que fomentava os rumores e as censuras da sociedade, e para reunir uma das coleções de obras de arte, mobília e livros raros mais importantes da sua época. A abadia, livremente influenciada pelas catedrais que tanto admirara nas suas estadias em Portugal, pode ser vista também como uma peça de ficção, como um reservatório de tesouros e suntuosidades que concretizava e tornava visíveis as incontáveis maravilhas do palácio do califa Vathek. A simbiose entre as fantasias góticas e orientais que constituíam o arcabouço do romance se materializava assim mais uma vez; aquela simbiose de palavras agora estava feita de pedras, ornamentos e ostentações em fim.

É evidente que se *Vathek* incorpora e prefigura a vocação pelo gótico, por sua temática, sua atmosfera e seus personagens, manifesta também um ímpar fascínio pelo Oriente. Um fascínio que se refletia no modo de vida e nas preferências estéticas do seu autor, mas que não obedecia apenas a um gosto íntimo nem a uma mera *extravaganza*. Pelo contrário, do século XVIII ao XIX, esse interesse pelos orientes da imaginação fazia parte do *Zeitgeist* e teria tão longas repercussões como as produzidas pela redescoberta do gótico. Se o Arab Hall de Leighton era um exemplo

Essas imagens que traçam fronteiras e estabelecem oposições e antinomias haverão de adquirir uma dimensão muito mais hegemônica, e de alcance global, quando a partir do século XV a ocidentalização passa a ser o motor central da geopolítica planetária. A expansão europeia e a consolidação de uma modernidade capitalista intimamente vinculada com o colonialismo redefinem mais uma vez, e com profundas consequências ulteriores, as hierarquias entre as partes do mundo. Será esse um mundo definido e naturalizado como assimétrico e marcadamente dicotômico pelo conjunto de discursos e práticas que configuram isso que Aníbal Quijano denomina *colonialidade*. Enquanto o colonialismo (o efetivo domínio político e econômico) é a condição de possibilidade da colonialidade, esta garante a produção e a perduração dos pressupostos simbólicos e epistemológicos que asseguram e consolidam a dominação. A colonialidade estabelece matrizes de poder relativas à produção de conhecimento, às relações de trabalho e aos vínculos intersubjetivos que excedem a definição de soberania de uma nação sobre outra e que perduram mesmo depois dos processos de independência que marcam a história das antigas colônias durante os séculos XIX e XX. Assim, o colonialismo antecede à colonialidade e propicia sua disseminação pelas sociedades, mas a colonialidade não desaparece com a ruptura da ordem imperial nem com a emergência do estado-nação autônomo. Desta forma, uma noção como a de “pureza de sangue”, que subalterniza os indivíduos e lhes impõe um lugar determinado na trama social, e a ideia de “eurocentrismo”, que expande a subordinação no plano global, são dois dos instrumentos que a colonialidade insere no sistema-mundo. O racismo impõe um critério de classificação universal, cujo fundamento último é o eurocentrismo. Como afirma Quijano,

El eurocentrismo, por lo tanto, no es la perspectiva cognitiva de los europeos exclusivamente, o sólo de los dominantes del capitalismo mundial, sino del conjunto de los educados bajo su hegemonía. Se trata de la perspectiva cognitiva producida en el largo tiempo del conjunto del mundo eurocentrado del capitalismo colonial/moderno, y que naturaliza la experiencia de las gentes en este patrón de poder.⁵

oooooooooooooooooooooooooooo

5 Quijano, Anibal. “Colonialidad del Poder y Clasificación Social”, em Castro-Gómez, Santiago; Grosfoguel, Ramón (eds.). *El Giro Decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2007. (p.93-126, p. 94).

O revivalismo gótico e o deslumbramento orientalista não podem ser percebidos fora desses parâmetros culturais impostos pelo eurocentrismo e a expansão do “Ocidente”. Os impérios consolidados e emergentes se deixam seduzir por outros lugares e outros tempos, enquanto postulam um padrão de universalidade que atende a seus próprios interesses. O “Oriente”, as chinoiseries, a seda, o chá e a porcelana, os enigmas e o algodão da Índia, as estampas japonesas são incorporados assim a um fluxo de apreciações e de demandas. Seria injusto, contudo, supor que essas apropriações se reduzem à perpétua fetichização da diferença ou que são uma simples consequência da necessidade capitalista de abrir novos mercados. Como em todo trânsito promovido pelas diversas e progressivas mundializações da história, a operacionalização do periférico dentro das órbitas centrais por um lado confirma o estereótipo e impõe o recurso da mímica, mas pode acabar também provocando uma ampliação das fronteiras do cognoscível, um elogio da margem e um questionamento do monologismo.

Algo disto há no *Vathek*: poderia ter sido um de tantos romances previsíveis e acaba sendo um exemplo de heterotopia, que parece imploir desde dentro mesmo das convenções góticas e orientalistas os lugares comuns de toda enunciação. Talvez seja um exercício feito por um excêntrico ocioso e libertino, uma obra quiçá menor, que na história das letras represente, como escreve Borges, “the perfume and suppliance of a minute”. Mas, com sua cornucópia de dicções, imagens e mitologias, é também um texto que foi replicado, transformado e dissolvido em outras obras e por outros autores que no século XIX ampliaram as possibilidades da literatura e as possibilidades que a literatura dispõe para inventar e descrever o real. Algo do *Vathek* está em Coleridge, em de Quincey, em Baudelaire, em Burton, em Wells. Algo do *Vathek* perdura nos umbrosos neogóticos de província, e no refinado sossego da casa de Leighton. Ou nas vozes e expectativas que parecem ecoar diante de cada novo leitor das *Mil e uma noites*. E também nas conotações, certamente mais complexas e mais polissêmicas, que a palavra “Oriente” foi adquirindo no mundo. Não é pouco para um mero romance que foi escrito em um lugar chamado Fonthill, em três dias e duas noites daquele remoto ano de 1782.

O Livro das mil e uma noites e as releituras fantásticas do Ocidente

André de Sena
(Prof. Dr. / Departamento de Letras –
Universidade Federal de Pernambuco / Belvidera)

De maneira ostensiva ou *praesentia in absentia*, é fato que o Oriente veio revelando vários de seus prismas já nas pioneiras manifestações literárias em âmbito ocidental, não raras vezes fomentando incógnitas. O personagem Dioniso, de *As bacantes* (406 a.C.), de Eurípides – apenas um dentre os vários exemplos que se poderia enumerar no espectro do mais puro aticismo –, nos serviria de ícone para este precursor fascínio que o médio Oriente suscitou ainda nos tempos clássicos, carnalizando os mistérios e belezas, ora sedutores, ora aterrorizantes, da “ditosa Arábia” (Eurípides, 2004, p. 220). Não à toa, é Dioniso – filho de Zeus, mas educado por ninfas asiáticas – o conhecido potencializador de elementos mágicos e estranhos da fase heroica dos *Hinos homéricos* aos palcos trágicos da era de Péricles, sem contar com sua presença como motivo plástico nos famosos vasos negros de figurinhas vermelhas. A tragédia euripídiana, apesar de propalar a noção de *métron*, de respeito humano às hierarquias divinas, está repleta de acontecimentos que ensaiam a ruptura da propalada verossimilhança associada à mímese aristotélica, veras fantasmagorias que vão do controle telepático do deus em relação ao coro das bacantes, passando pelas sugestões do insólito (terremotos, incêndios, mutações físicas e efeitos óticos que confundem os outros personagens), até o elogio da licantropia.

Se Pembroke (1998, p. 356) afirma que as dinastias que precederam Zeus na *Teogonia* hesiódica teriam como prováveis modelos mitos mesopotâmicos e anatólicos, por sua vez, Momigliano (1998, p. 184) argumenta que foram os contatos com nações orientais que deram impulso ao próprio surgimento da historiografia grega. Assim, a ponte que vai do *mythos* ao *logos*, na mundivisão ocidental, tem no Oriente um de seus enclaves. Não é por outro motivo que Platão, n’*A república*, em meio às

discussões filosóficas referentes à origem e essência da Justiça, vista como um bem em si, não prescindirá da utilização do mito – no caso, um que tem a Lídia como cenário, principal caminho através do qual os gregos entraram em contato com o Oriente próximo, sua tirania, riquezas e magia – para ilustrar sua argumentação, repleto de elementos maravilhosos:

A permissão a que me refiro seria especialmente significativa se eles [o justo e o injusto] recebessem o poder que teve outrora, segundo se conta, o antepassado de Gíges, o Lídio. Este homem era pastor a serviço do rei que naquela época governava a Lídia. Certo dia, durante uma violenta tempestade acompanhada de um terremoto, o solo fendeu-se e formou-se um precipício perto do lugar onde o seu rebanho pastava. Tomado de assombro, desceu ao fundo do abismo e, entre outras maravilhas que a lenda enumera, viu um cavalo de bronze oco, cheio de pequenas aberturas; debruçando-se para o interior, viu um cadáver que parecia maior do que o de um homem e que tinha na mão um anel de ouro, de que se apoderou; depois partiu sem levar mais nada. Com esse anel no dedo, foi assistir à assembléia habitual dos pastores, que se realizava todos os meses, para informar ao rei o estado dos seus rebanhos. Tendo ocupado o seu lugar no meio dos outros, virou sem querer o engaste do anel para o interior da mão; imediatamente se tornou invisível aos seus vizinhos, que falaram dele como se não encontrasse ali. Assustado, apalpou novamente o anel, virou o engaste para fora e tornou-se visível. Tendo-se apercebido disso, repetiu a experiência, para ver se o anel tinha realmente esse poder; reproduziu-se o mesmo prodígio: virando o engaste para dentro, tornava-se invisível; para fora, visível [...]. (Platão, 1999, p. 44-45)

O mesmo fascínio, que jamais se desobrigou da atração pelo estranho, se aprofundará ainda mais durante o culto período alexandrino, em que se conjugaram como nunca Ocidente e Oriente, até desembocar no fausto das cortes romanas: o imperador Filipe (244-249 d.C.) era árabe e, como lembra Irwin (2008, p. 26), uma das *Sátiras* de Juvenal acusa ironicamente esta influência do Oriente no Ocidente na etapa latina, ao afirmar que “o rio Orontes [um rio na Síria] veio desaguar no Tibre”.

Na Idade Média, por exemplo, os textos teóricos de Dante acusam a leitura e a influência de Averróis (um dos maiores comentadores de Aristóteles) e Avicena. As obras deste último começaram a ser traduzidas do árabe ao latim em Toledo e refletiram-se em inúmeros outros livros gerados nas universidades de Oxford e Paris, com o detalhe de que boa parte da ciência islâmica, conforme Irwin (p. 41), não configuraria exatamente ‘ciência’, como hoje a compreendemos: muitos textos originais árabes eram dedicados à “astrologia, alquimia, numerologia, omplatoscopia

(adivinhação a partir das rachaduras nos ossos calcinados de carneiros), geomancia (adivinhação a partir de marcas na areia), haruspicação (adivinhação a partir de entranhas) e práticas obscuras de natureza semelhante”. O estudo da matemática árabe servia para a arquitetura, balística e engenharia, mas também como auxiliar da astrologia e todo um pensamento mágico ligado a uma natureza fantástica, que aceitava a existência de talismãs mágicos e receitas para venenos que podiam atuar a grandes distâncias. Segundo Irwin (p. 42), o polímata Abu Yusuf Yaqub ibn Ishaq Al-Kindi, que viveu em Bagdá no século IX, era um dos autores mais lidos e admirados no período medieval pelos sábios europeus e boa parte de sua obra se baseava em princípios mágicos:

Em *De Radiis* (“Sobre os raios”), tratado que sobreviveu [nos dias atuais] somente em sua tradução latina do século XII, Al-Kindi expôs uma visão essencialmente mágica do universo, na qual radiações ocultas provenientes dos astros influenciavam os assuntos humanos. Cada astro exercia uma influência sobre um grupo específico de objetos. Embora os raios estelares fossem de suma importância, tudo no universo emitia raios. Do mesmo modo, segundo *De Radiis*, as palavras possuíam poderes mágicos, especialmente se fossem proferidas sob conjunções estelares particularmente favoráveis e associadas ao uso de imagens talismânicas e ao sacrifício de animais com finalidade mágica [...]. Outras obras de al-Kindi que foram traduzidas tratavam da astrologia e do poder de previsão dos sonhos. (p. 42)

Tais prospecções haveriam de influenciar o pensamento místico e a sabedoria hermética de autores europeus da dimensão de um Nicolau de Cusa (1401-1464) e um Pico della Mirandola (1463-1494), fundamentais para a filosofia renascentista. Do universo da técnica ao plano das ideias, a influência árabe foi decisiva e não se pode perder de vista ainda a possibilidade de que a ciência ‘mágica’ registrada pela erudição árabe do medievo também tenha se infiltrado em suas produções ligadas ao orbe ficcional – ao menos, tal como hoje o compreendemos.

As tentativas proto-renascentistas de Toledo – mais próximas do universo da língua portuguesa –, plasmadas nas traduções e difusão da ciência e alquimia árabes, na passagem da Alta para a Baixa Idade Média, tiveram ampla repercussão no Ocidente. Ainda segundo o orientalista Irwin (p. 43), dada a quantidade de material ocultista sendo traduzida e estudada em Toledo, a cidade acabou adquirindo uma reputação para a feitiçaria e a magia negra (fato aludido, por exemplo, em língua portuguesa, no

teatro de Gil Vicente: vide o *Auto das fadas*, uma das peças mais ‘fantásticas’ da produção vicentina, de 1511). E não eram apenas textos ocultistas que vinham sendo decodificados em Toledo: sabe-se que na corte de Afonso X, o Sábio, havia uma tradução de contos orientais maravilhosos, pertencentes ao ciclo hindu do *Panchatantra* (200 a.C.), que provava a existência, naquele lugar, de um público ávido não apenas pela poesia galaico-portuguesa, especialmente a de cunho marianista, mas também pela fantasia orientalista. Muitos autores do Ocidente influenciaram-se-ão pelos estilos narrativos do Oriente, a exemplo do catalão Raimundo Lúlio (1232-1315), autor de *Blanquerna*, segundo Irwin (p. 58), obra composta numa narrativa “divagante”, “juncada de fábulas e contos, a maior parte dos quais parece derivar de originais árabes”, conhecidos pelo “encaixe de histórias”; e Boccaccio (1331-1375), cujo *Decamerão* apresenta diversos intertextos com o *Livro das mil e uma noites*.

As contaminações intertextuais não param por aí. É conhecida a pletora mítica que a obra de viajantes como Sir John Mandeville, Ludovico Varthema, Marco Polo (que levou o Oriente para além do Oriente) e outros, trouxe à luz do dia, ainda no período medievo, corroborando, *mutatis mutandis*, na criação de um Oriente maravilhoso gerador de outras regras naturais.

Tais maravilhas descritivas chegavam inclusive a ser atestadas com as *memorabilia* coletadas durante as viagens e trazidas à Europa para constituir as primeiras vitrines de maravilhas ou gabinetes de curiosidades precursores dos museus modernos, nos séculos XVII e XVIII, “coleções de artefatos raros, antiguidades e simulações de monstros pela arte da taxidermia” (Irwin, p. 66). O imaginário mítico orientalista também estava presente na literatura em língua portuguesa, como é prova novamente a obra de Gil Vicente, que situa seu monstro Monderigon, da *Comédia sobre a divisa da cidade de Coimbra* (1527), como oriundo dos “desertos da Armênia” e a estranha taça que D. Duardos exhibe e através da qual encanta Flérida, em *Dom Duardos* (1522), como vinda da Turquia.

Somando-se outras inúmeras obras que constituíram gêneros híbridos entre as narrativas informativas de viagem e a ficção fantástica, escritas por aventureiros (aventura no melhor sentido da palavra, incluindo o literário) da época renascentista, que insistiam em revelar as espantosas maravilhas do Oriente (Giambattista Ramusio, Samuel Purchas, Jean Thenaud, Pierre Belon, Ogier Ghiselin de Busbecq, Nicolas

de Nicolay, Guillaume Postel etc.), observa-se a gradual constatação da existência concreta de um espaço físico que parecia não se submeter às leis naturais vigentes na banda ocidental. Segundo Irwin (p. 86):

O Oriente era superior ao Ocidente porque o paraíso terrestre tinha se localizado lá. [Postel] citava comprovações da excelência oriental, como, por exemplo, o *borametz*, um arbusto oriental que dava cordeiros como frutos, ou outra árvore oriental que produzia pão, vinho, seda, vinagre e óleo. (Pico della Mirandola abrigava noções vagamente semelhantes acerca do Oriente, pois acreditava que o sol era mais forte na parte leste do mundo, onde produzia pedras preciosas, perfumes, leões, tigres e elefantes).

Não custa lembrar que os próprios árabes desenvolviam suas narrativas de viagem repletas de elementos sobrenaturais e mágicos, também compondo gêneros híbridos e assegurando uma visão e um anseio mais utópicos (sendo a utopia, atemporal, mesmo que, empiricamente, localizável no tempo e no universo das ideias) do que propriamente a configuração de um *zeitgeist* medieval/renascentista numa relação de ontologia. No tratado geográfico *Pérola de espantos e singularidades de assombros* observa-se a possibilidade de um oriente mágico aos próprios árabes, associado à China. Segundo Jarouche (2010, p. 40), texto de autoria duvidosa cuja elaboração se situa entre os séculos XIV e XV, traz a expressão “China da China”, semelhante a outra que aparece no *Livro das mil e uma noites* (“Nas penínsulas da Índia e da Indochina”), revelando todo um imaginário ligado às regiões extremas do globo. O próprio Jarouche (2010, p. 40) traduz trechos deste tratado numa nota de sua edição das *Noites*, nos quais podemos observar esta percepção de ‘orientalismo dos orientais’, também eivado de histórias maravilhosas:

Quanto à China da China, ela fica no fim do mundo a Oriente, não existindo depois dela senão o mar oceano. A capital da Grande China se chama Assilá. As notícias desse povo não nos chegam devido à grande distância, e conta-se que o rei deles, caso não tenha cem esposas com dotes e mil elefantes com homens e armas, não é considerado rei. E se o rei deles tiver muitos filhos e morrer, seu reino não será herdado senão por aquele que for o mais hábil na pintura e no desenho.

Em seu excelente estudo intitulado *Pelo amor ao saber* (2006), que visou revelar um orientalismo diverso do olhar negativista sobre o tema, a exemplo do proposto por Edward Said na obra *Orientalismo* (1978),

Robert Irwin analisou várias etapas históricas e as leituras distintas que as mesmas propuseram em relação não apenas às realidades política, sócio-econômica e antropológica dos povos árabes, mas também em relação à sua literatura. Por exemplo, a par de um crescente domínio da língua árabe por parte dos filólogos renascentistas e, posteriormente, iluministas, observou-se também a necessidade de compreender a rica literatura oriental (incluindo-se a persa) num amálgama com os gêneros e formas clássicas que vinham sendo retomados através da *imitatio* classicista, num momento em que as próprias línguas vernáculas européias eram confrangidas pela superioridade científica do latim:

Quando, nas últimas décadas do século XVIII, William Jones traduziu obras árabes e persas com o objetivo de apresentá-las a um público inglês, era inevitável que tentasse adequar as estrofes orientais aos gêneros clássicos, e assim ele se entusiasmava com “pastorais”, “éclogas” persas e assim por diante [...]. Por outro lado, quem estava entediado com as grandes obras da antiguidade e achava que as artes e os conhecimentos dos antigos gregos e romanos tinham sido supervalorizados (e esses eram uma minoria vociferante), agarrava-se à literatura oriental como algo que fornecia um tesouro de novas imagens, modos de expressão e heróis que poderiam proporcionar uma fuga às restrições dos precedentes clássicos. (Irwin, p. 103)

Contudo, aos poucos, e apesar da normatividade típica destas épocas, uma nova percepção de que outros gêneros e formas literárias poderiam ampliar a visão artística foi se consolidando entre o público leitor culto. Na fase iluminista, a descoberta do *Livro das mil e uma noites* pelo Ocidente associou-se, entre outros exemplos, à assimilação de Shakespeare por Lessing e de Rousseau por Herder, fazendo brotar os primeiros veios das correntes pré-românticas. Isso é corroborado por Kidson (p. 418), quando afirma:

Essa mudança de fidelidade coincidiu com uma alteração resoluta nas reflexões sobre o que é ou não é arte e sobre seu lugar no espectro da experiência humana. Até o século XVIII, a teoria artística preocupara-se de modo mais ou menos exclusivo com a noção do ideal, que, em certo sentido, se traduziria como a pretensão de conhecimento do mundo.

Foi, então, com o despertar do que este crítico chama de “o elemento subjetivo da experiência estética” que o maravilhoso/fantástico oriental veio se consolidar peremptoriamente no imaginário

artístico do Ocidente. Dá-se uma aparente contradição: após o livro de Winckelmann sobre a cultura clássica, “a curiosidade que já estava levando os europeus a se lançarem em busca da arte grega genuína também os levou a outros lugares, e logo os colocou diante de obras de imaginação às quais simplesmente não se aplicava o acervo de ideias críticas que haviam herdado”. (Kidson, p. 437)

Nesta busca muito contribuíram dois autores franceses que, no início do século XVIII, realizaram duas grandes experiências ligadas à literatura oriental, admiradas pelos leitores da época. O primeiro foi Barthélémy d’Herbelot (1625-1695), com sua *Bibliothèque orientale*, uma das maiores coletâneas de textos em prosa e poesia vertidas do árabe no Ocidente. O segundo, ainda mais importante (mas cuja obra teve o terreno preparado pela *Bibliothèque*), foi Antoine Galland (1646-1715), com sua famosa tradução do *Livro das mil e uma noites*, em tomos publicados de 1704 a 1707. Pode-se dizer que a tradução de Galland – a que se somaram outras, como a capitaneada em língua inglesa por sir William Hay Macnaghten, entre 1814 e 1818; a edição alemã de Breslau, em doze volumes, organizada por Maximilian Habicht e Heinrich Fleischer (entre 1825 e 1843); a de Edward William Lane, que saiu entre 1838 e 1841; a do aventureiro e diplomata sir Richard Burton (1885) – inspirará todo o pré-romantismo e romantismo europeus e servirá como uma das fontes para o surgimento tanto da novela gótica como do fantástico setecentista e oitocentista. Como afirma Irwin (p. 141), D’Herbelot e Galland foram os primeiros orientalistas a se dedicar com seriedade à literatura secular do Oriente Médio e a tradução de Galland das *Noites* tornou-se rapidamente um enorme sucesso de vendas, sendo logo convertida para outros idiomas europeus. O mais interessante é que Galland acalentava uma certa visão antropológica em relação ao *Livro das mil e uma noites*, indiretamente corroborando (ou, quando muito, sugerindo) aquela naturalidade da sobrenaturalidade delegada ao Oriente pelos autores ocidentais do medievo e do Renascimento, em pleno contexto racionalista. Segundo Irwin (p. 141),

[Galland] pretendia que sua tradução da coleção de histórias medievais [das *Noites*] fosse não apenas uma diversão literária, mas também uma obra de instrução que informaria aos leitores como era o modo de vida dos povos orientais; e, com esse objetivo, inseriu numerosos comentários explicativos em sua tradução. Na introdução ao primeiro volume, ele escreveu que parte

do prazer de ler essas histórias estava em tomar conhecimento “dos costumes e maneiras dos orientais, bem como das cerimônias, tanto pagãs como maometanas, pois essas coisas estão mais bem descritas nesses contos que nos relatos de escritores e viajantes”.

É bem conhecida a influência que o *Livro das mil e uma noites* operará nas primeiras narrativas góticas, sendo o caso de *Vathek*, de William Beckford, o mais paradigmático (Beckford, por sinal, estudava o árabe e chegou a traduzir alguns trechos das *Noites*, sendo, por algum tempo, detentor de um dos mais importantes manuscritos deste livro, atualmente guardado na Biblioteca Bodleiana de Oxford). Teóricos destacados do primeiro romantismo alemão (círculo de Jena), a exemplo de Friedrich Schlegel, que definiram pioneiramente o próprio movimento, eram grandes conhecedores da obra e a liam no original árabe. A lista de autores românticos e fantásticos que buscaram, através da visão libertária proporcionada pela literatura árabe e, mais especificamente, o *Livro das mil e uma noites*, a possibilidade de criação de seus próprios temas, personagens e enredos mirabolantes, é infinita. Potocki, Byron, Chateaubriand, Coleridge, Gautier, Nerval, Tieck, Jean-Paul, Hoffmann, Poe, Carvalho, Borges... é mais difícil encontrar quem *não* tenha homenageado o Oriente em suas obras ligadas ao fantástico do que o contrário, e mais de uma tese já deve ter sido escrita sobre o tema. Essa influência é, em grande parte, citada literalmente, ou então, trabalhada na forma de intertextos, reescrituras e até paródias.

Todorov, na *Introdução à literatura fantástica*, se mostra inquieto diversas vezes em relação à classificação das *Noites*, tratando-as como “contos maravilhosos mais do que contos de fadas” (2007, p. 60), ressaltando-lhes os aspectos de “maravilhoso hiperbólico” (em que “fenômenos são sobrenaturais só por suas dimensões, superiores às que nos resultam familiares” – p. 60), “maravilhoso exótico” (nos “acontecimentos sobrenaturais [que aparecem/são descritos] sem apresentá-los como tais” – p. 61), “maravilhoso instrumental” (na existência de “adiantamentos técnicos irrealizáveis na época descrita, mas depois de tudo, perfeitamente possíveis” – p. 62), e assim por diante. O crítico búlgaro analisa ainda a linguagem e os procedimentos narrativos das *Noites*, prenhes de sugestões fantásticas e maravilhosas (efetivamente, mais maravilhosas do que fantásticas, segundo sua teoria) e, por fim, chega à constatação de que exigiriam “um estudo especial” (p. 60), que seria hipoteticamente escrito noutra ocasião.

A associação de Todorov das *Noites* a um princípio maravilhoso está, a meu ver, correta. Mas – poderíamos acrescentar – um maravilhoso que, por sua vez, fecundou o fantástico, se nos reportarmos novamente às chaves de leitura deste autor. Como dito, a influência que as *Noites* exerceram na imaginação literária setecentista e oitocentista, chegando à contemporaneidade, é clara, visto que a maior parte dos procedimentos narrativos e de um imaginário desconstrutor da noção cartesiana de real – apesar da já propalada naturalidade da sobrenaturalidade (“sobre-humanidade”, na boa expressão cunhada pelo tradutor brasileiro das *Noites*, Mamede Mustafa Jarouche, durante sua conferência no 2º CLIF-PE, noção de uma medida acima do humano, mas dentro da natureza) existente no contexto do original árabe, que aparece não raro sob a forma chistosa – típicos do modo fantástico, já estão presentes na obra. Em suma, o *Livro das mil e uma noites* antecipa padrões e características caros ao discurso fantástico, dentre os quais poderíamos enumerar alguns:

- certa visão associada a um estranhamento pela repetição de acontecimentos;
- o inesperado, o inusitado;
- a completa quebra da verossimilhança e decoro classicistas, fundamentais para a compreensão de uma ‘nova’ verossimilhança, imanente à obra literária;
- o chiste, a metalinguagem, o prazer da e pela narrativa (lembremos do caso do xeique que, tendo poupado sua vida por um agressivo *ifrit*, opta em permanecer no local em que seria morto apenas pelo prazer de ouvir novas histórias de outros condenados que também tentavam, pela narrativa de suas próprias aventuras delirantes, se salvar);
- as relações inusuais (infinitas, bastando-nos lembrar do caso dos peixes coloridos que, toda vez que eram postos numa panela, iniciavam a falar, ao tempo que se abria uma fenda na parede e dela saía uma estranha mulher, repetidamente, mas sem elos causais explicitados no texto, gerando-se percepções e sugestões aleatórias); tais relações também adentram o território das metáforas poéticas, ainda mais evidenciadas pelas traduções em outros idiomas, que custam a chegar ao sentido original do árabe (veja-se a descrição de uma personagem através de símiles aparentemente esdrúxulos, mas capazes

de despertar novas imagens poéticas: “Ela fazia o sol iluminado se envergonhar, e parecia uma estrela brilhando no alto, ou um pavilhão de ouro, ou uma noiva desvelada, ou um peixe egípcio na fonte, ou um rabo de carneiro numa tigela de sopa de leite [...]” – 2010, p. 113).

- a mistura de reinos (lembremo-nos do príncipe que era metade humano, metade pedra negra); o grotesco;
- reinvenções e relativizações do tempo (num dos melhores episódios das *Noites*, tenta-se recriar perfeitamente, em todos os detalhes, um dia completo do passado, ocorrido 12 anos antes); quebras temporais e de espaço; nonsense; exaltação do novo e do excêntrico pela viagem; o inquietante familiar (no sentido do *unheimlich* freudiano, a exemplo da descoberta de novas e insuspeitas paisagens numa geografia até então considerada familiar e totalmente apreendida, novamente, no caso do lago dos peixes coloridos);
- exercício do coloquialismo; cultura popular; possíveis leituras textuais moralistas e alegóricas que, contudo, não eclipsam o sentimento do estranho e do fantástico; sentimento de infinito através de uma história infinita gerada pelo gênio imaginativo de Sahrazad (noção de partes distintas, relatos diversos – incluindo a mistura de gêneros, poesia e prosa, bem como prosa poética – enfeixados num todo que é coeso a seu modo, aparentemente uma estrutura ‘em aberto’, progressiva).

A partir destas e de outras características presentes ao texto das *Noites*, cuja lição a literatura fantástica ulterior saberá aprender, poderemos analisar elementos intertextuais em uma infinidade de casos. Muito longe de tentar esgotar o assunto, elencarei, a título ilustrativo, três exemplos, ou maneiras básicas, pelos quais alguns autores *reescreveram* o *Livro das mil e uma noites*: primeiramente, irei explorar *procedimentos e sugestões intertextuais* a partir de alguns vislumbres da obra do contista alemão E. T. A. Hoffmann (1776-1822); depois, um exemplo de *recorte e reconstituição*, utilizando excertos de um conto do escritor português Álvaro do Carvalho (1844-1868); e, por último, um caso de *escritura completa re-modalizada*, num conto do escritor norte-americano Edward Lucas White (1866-1934). A escolha destes autores e sua ordem não são aleatórias e revelam, neste recorte cronológico, como a influência do orientalismo mágico não cessa, de fins do século XVIII até chegarmos ao século XX (e, obviamente, também nos dias atuais).

Assim, em meio à apologia do grotesco evidenciada pelas *Noites*, seria possível antever naquele curioso corcunda do episódio do casamento de Dadruddin Hasan de Basra, o precursor duma longa linhagem de personagens bufões que será trabalhada pelo fantástico autoconsciente, a exemplo do famoso Pequeno Zacarias, vulgo Cinábrio, de E. T. A. Hoffmann? A pergunta não é descabida e a leitura atenta das *Noites* sugerirá mais de um intertexto em relação às obras do genial contista alemão. Por exemplo, em meio à aventura do cristão com o rei da China (episódio narrado nas *Noites*), descreve-se um aposento composto por um jardim mágico que também *podia* antecipar o jardim das serpentinhas hoffmannianas:

O almocreve me conduziu até a casa, paguei-lhe um quarto de dinar, ele recebeu, e foi-se embora. Bati à porta e fui recebido por duas pequenas meninas brancas, que me disseram: “Em nome de Deus, entre, pois nossa patroa não dormiu esta noite, tal a alegria por sua vinda”. Adentrei o pátio e me vi diante de uma casa à qual se acessava subindo sete degraus, e que tinha por toda a sua circunferência janelas dando para um jardim com todos os gêneros de frutas e aves, com córregos abundantes que eram uma diversão para os olhos; no centro, havia uma fonte, e em cada um de seus quatro ângulos uma cobra de ouro vermelho trançado; da boca das quatro cobras fluía uma água que parecia ser pérola e gema. (2010, p. 283)

Compare-se agora este excerto do *Livro das mil e uma noites* com outro presente na “Sexta vigília” do conto *O vaso de ouro*, de Hoffmann:

Quando Anselmo olhou para as plantas e árvores, pareceu-lhe ver corredores que se estendiam indefinidamente. À sombra densa dos ciprestes reluziam bacias de mármore, de onde afluíam estranhas estátuas que salpicavam raios cristalinos que caíam sobre brilhantes corolas de lírios; vozes singulares ressoavam e sussurravam através do bosque de plantas extraordinárias, e um esplêndido perfume espalhava-se como ondas. O arquivista desaparecera, e Anselmo só avistava uma enorme corbelha de ardentes lírios cor de púrpura e de fogo. Extasiado pela visão, pelo doce perfume do jardim encantado, Anselmo estava, completamente enfeitiçado (Hoffmann, 1993, p. 40).

Tais análises são importantes para observarmos até que ponto a imaginação romântica recriou – obviamente, com criatividade autoral – o *Livro das mil e uma noites*. Ao falar em *procedimentos e sugestões intertextuais*, refiro-me aos intertextos que são sugeridos em relação às *Noites* pelos textos fantásticos posteriores, sem que haja uma clara marcação de que delas proviriam. A influência está lá, mas só podemos cogitá-la nas

entrelinhas. O mais próximo que observamos dessa marca inicial ou índice, no conto *O vaso de ouro*, se encontra num excerto da “Terceira vigília”. Após a narração de histórias delirantes referentes a lírios mágicos e personificações alquímicas como a do “jovem Phosphorus”, efetivada pelo estudante Anselmo, responde-lhe o escrivão Heerbrand: “Permita-me, caro senhor arquivista, mas isto não passa de frivolidades orientais” (p. 21), associando chistosamente a narrativa fantástica descrita anteriormente aos desbordamentos imaginativos da escrita árabe (a influência das *Noites* na obra de Hoffmann está diluída das mais diversas maneiras; relatei apenas um breve exemplo para ilustrar a noção de *sugestão intertextual*).

A influência das *Noites* se torna mais evidente quando as obras fantásticas citam-nas nominalmente. Em língua portuguesa, poderemos explorar alguns trechos do conto oitocentista *A febre do jogo*, em que Álvaro do Carvalho – o autor que mais se aproximou, em Portugal, do romantismo imaginativo e espectral típico das culturas germânica e anglo-saxã – não só acusa nominalmente tal intertexto, mas também retira um trecho completo das *Noites* e o adapta a sua própria história. Observemos alguns elementos e a dicção gótica do conto, hauridos também de outras leituras românticas:

Lá fora desprendia a tempestade as borrascosas asas pelo entenebrecido espaço. Espessa saraivada fustigava impetuosa as minhas vidraças. O céu abrasava-se em clarões efêmeros. E a terra revolvía-se açoitada pelos ímpetos recrudescentes de sucessivos furacões. A imobilidade sombria das catedrais antigas, dos torreões cônicos de mourisca fábrica, dos zimbórios dos edifícios circulares e colossais, iluminada a espaços pelas fosforescências pálidas dos relâmpagos, dava ao espectáculo um lúgubre carácter. Dir-se-ia que o abismo vomitara legiões de demônios, que ameaçavam este nosso acanhado canto do mundo com um formidável torvelinho, reduzindo-o a arena de vertiginosas coreias. (Carvalho, 2004, p. 23)

A febre do jogo configura o típico conto influenciado pela peça noturna (*Nachtstück*) alemã, a explorar os desvãos psicológicos dos personagens juntamente às descrições distópicas dos *loci horrendi*. A certa altura, Mariano, seu atormentado protagonista, afirma: “pintava-me o desejo em seus exagerados coloridos as profundas grandezas de um conto das *mil e uma noites*” (p. 28), associando, nomeadamente, as excentricidades lúgubres da diegese ao universo ficcional das *Noites*, inclusive, como afirmado, reconstituindo-as em vários momentos de sua própria trama narrativa. Quando Mariano segue o espectro do pai que acabara de

assassinar – numa ‘catabase gótica’ que, por sinal, já fora sugerida, entre outras, por algumas “noites” (capítulos) do ramo sírio do *Livro das mil e uma noites* (narrativas do primeiro e terceiro dervixes) –, adentra um antigo templo árabe remodelado pelo cristianismo e é tomado por visões extáticas e aterrorizantes, só finalizadas quando, aparentemente, é trazido de volta a si (sugerindo-se, fantasticamente, que toda a experiência prévia não passara de delírio), estando agora na cidade de Nápoles! Dá-se então o que chamei de *reconstituição*, ou seja, a recriação de um trecho original das *Noites* (somente um trecho, ou trechos – é bom destacar) numa outra diegese, autoral e inédita, que, em todo o caso, acusa textualmente esta influência. Leiamos o excerto do conto de Carvalho:

De repente paro esmagado num círculo de ferro. Ergue-se um brado soluçante e comprimido. Vozes confusas troavam de cada lado.

Olhei.

Caíam sobre mim os raios tismadores de um sol brilhante. Estava no zénite o sol. De todas as partes acelerada se ajuntava a população. Alguns homens, não poucos, cheios de suor e de cansaço reprimiam-me nos braços atléticos. Entre esses homens descobri minha mãe, que desalinhada e lacrimosa clamava, estorcendo os braços em veemente dor:

- Louco! louco!

Cravei nela os olhos estupefacto.

Aquele brado de uma aflição de mãe arrefeceu-me até à ponta dos cabelos! Tentei reflectir, mas faltaram-me ideias. Tentei recordar, mas não tive memória. O que eu tinha era o vácuo na cabeça. Porém, não sei como, competrei-me da medonha verdade.

Envergonhado, quis furtar-me às vistas dos curiosos. E só nesse instante reparei que estava nu.

Eu! Nu, de dia, numa praça pública?! Como acreditá-lo? Estava nu. Mas trazia pendente dos ombros a coberta esfarrapada do meu leito, como um manto real.

- Louco! louco! repeti então num choro colérico de desespero atroz.

E, espumando de raiva, rolei de chofre exânime nos braços, que me prendiam.

- Lúcio! foi a minha primeira exclamação ao volver à existência.

- Onde estou eu? foi a minha primeira pergunta.

Lúcio, de pé à cabeceira da minha cama, estava embebecido em minuciosa análise. Parecia determinado a não perder uma só das fases por que ia passando a doença, nem algum novo sintoma, que acaso se revelasse.

- Desconheço esta casa. Onde estamos? prossegui.

- Em Nápoles.

- Nápoles!

- Justamente [...]. (p. 45-46)

A modalização fantástica do conto de Carvalhal transforma agora, pelo aparente viés da loucura e do delírio, o personagem Lúcio. Durante todo o conto, agira e fora descrito à semelhança do Mefistófeles goethiano, sendo o responsável por toda a sorte de horrores que se abateu sobre Mariano. A partir deste momento, sugere-se um amigo fiel que, ao lado da mãe do protagonista, teme pela saúde mental do mesmo. Fica no ar a dúvida: será toda esta cena mais um dos ardis do diabólico Lúcio? O que importa é a presença da recriação das *Noites*, já que, na narração de um dos capítulos da obra, “Os vizires Nuruddin Ali, do Cairo, e seu filho Badruddin Hasan, de Basra”, aparece a mesma cena:

[...] O dia se iluminou, a alvorada irrompeu, e os portões de Damasco foram abertos. As pessoas saíram e viram Badruddin Hasan, jovem gracioso, com roupas mínimas: barrete descoberto e túnica, sem os calções. Exausto devido à noite em claro, à procissão com os círios e ao peso que carregara, o jovem dormia estirado e roncava [...]. Disse um outro [popular]: “Coitados dos filhos do povo! Vejam o que aconteceu a esse rapaz! Estava bebendo, talvez, e quis parar e ir cuidar da vida, mas a embriaguez foi mais forte e ele dormiu assim, pelado. Ou, quem sabe, talvez tenha confundido a porta de sua casa com o portão da cidade e, encontrando-o trancado, dormiu aqui mesmo” [...]. Badruddin Hasan acordou e, vendo-se diante dos portões de uma cidade, cercado por homens de toda espécie, ficou atarantado e perguntou: “Onde estou, minha gente? O que têm vocês?”. Responderam: “Nós encontramos você aqui deitado na hora da chamada para a oração da alvorada. É só o que sabemos a seu respeito. Onde você dormiu esta noite?”. Ele respondeu: “Por Deus, minha gente, que esta noite eu estava dormindo do Cairo”. Alguém disse: “Ouçam só!”. Outro disse: “Deem-lhe um tapa, com força!”. E todos lhe disseram: “Meu filho, você está doido! Dormir no Cairo em acordar em Damasco!” [...]. Outro disse: “Ele está louco!”, e todos gritaram: “louco!”, e à força resolveram que ele enlouquecera [...]. (p. 239)

O leitor das *Noites* sabe que Hasan fora transportado pelos ares por *ifrits*, de uma cidade a outra, dentro da perspectiva maravilhosa, mas o personagem não tem ideia disso, pois estava dormindo no momento do rapto, e chega a cogitar posteriormente que realmente sonhara, estando em Damasco, todo o dia e a vida anterior no Cairo, gerando-se o nonsense. Já o texto de Carvalhal não apresenta índice prévio algum, sugerindo que a brusca passagem de uma cidade a outra *podia ser* uma ilusão gerada pela alienação de Mariano, sem maiores explicações. A bricolagem intertextual corrobora os aspectos delirantes e fantásticos (pela indefinição do que realmente ocorreu com o protagonista) do

conto de Carvalhal, mas, como afirmado, compõe apenas uma passagem episódica de *A febre do jogo*, da maior importância, é verdade, contudo sem assegurar a *totalidade da diegese*.

Passemos agora a explorar, por fim, um caso em que a *escritura completa re-modalizada* em relação ao *Livro das mil e uma noites* ocorre, a partir de um conto de Edgar Lucas White, intitulado *Amina*, que, apesar de escrito na primeira década do século XX, faz uso de procedimentos típicos do horror e fantástico oitocentistas, tomando ainda como base o exotismo orientalista que existiu sob as mais diversas faces em todo o século XIX.

Amina é totalmente baseada em uma das histórias das *Noites*, em que se narra o aparecimento de um suposto ente sobrenatural em meio ao caravancarai e às ruínas de cidades antigas, intitulada “O filho de rei e a ogra”. Cumpre transcrevê-la integralmente, na voz do pescador que a conta ao rei Yunan:

Conta-se, ó rei venturoso, que certo rei tinha um filho que era grande amante de caçadas. Esse filho tinha constantemente junto de si um dos vizes de seu pai, o qual lhe determinara acompanhar todos os passos do rapaz. Certo dia, saíram ambos e cavalgaram até o deserto. O jovem descortinou uma presa, e o vizir lhe disse: “Pegue-a; corra atrás dessa caça”. O jovem foi atrás do animal, mas perdeu-lhe os rastros e se extraviou naquele deserto, sem saber para que lado ir nem que rumo tomar. Então, eis que viu uma jovem chorando no caminho. Perguntou-lhe: “De onde você é?”. Ela respondeu: “Sou filha de um dos reis da Índia. Estava neste deserto, cavalgando minha montaria, quando fui dominada pelo sono e, distraída, caí do animal. Agora estou longe de todos e assustada”. Ouvindo as palavras da moça, o filho do rei lamentou-lhe a situação e colocou-a na garupa de seu cavalo, avançando até topar com umas ruínas. A moça então lhe disse: “Meu senhor, eu preciso satisfazer uma necessidade logo ali”, e o rapaz a ajudou a descavalgar. Ela entrou nas ruínas, e o filho do rei foi atrás, sem saber o que ela era. Observando-a, porém, descobriu tratar-se de uma ogra que fora dizer aos seus filhotes: “Eu lhes trouxe um jovem bonito e gordinho”. Os filhotes disseram: “Traga-o logo, mamãezinha, para que pastemos em seu ventre”.

Disse o vizir: ao ouvir o diálogo deles, o rapaz ficou apavorado, seus membros se contraíram e, temendo por sua vida, ele retornou.

Disse o vizir: a ogra saiu atrás dele e lhe perguntou: “O que você tem? Por que está com medo?”. Então ele se queixou da situação que estava enfrentando e concluiu: “Trei sofrer uma injustiça”. Ela lhe disse: “Se está para sofrer uma injustiça, então peça ajuda a Deus altíssimo, e ele o livrará do mal que você teme”.

Disse o vizir: o jovem ergueu as mãos para o céu [...] e disse: “Ó Deus, faça-me triunfar contra o meu inimigo, pois vós de tudo sois capaz”.

Disse o vizir: quando a ogra ouviu a súplica, deixou-o em paz. O jovem chegou são e salvo até o pai e lhe contou a história do vizir, isto é, que fora ele que lhe ordenara correr atrás da caça, sucedendo-lhe então tudo aquilo com a ogra. O rei mandou convocar o vizir e executou-o. (p. 84-85)

Destarte, o que constitui um breve episódio, narrativa dentro de outra, na 15ª e 16ª noites do *Livro das mil e uma noites* (ramo sírio), será utilizado para enformar a diegese completa do conto de White, consubstanciando a diferença/gradação que parte do universo oral e folclórico das “formas simples” (segundo a terminologia do crítico literário André Jolles [1976]), passando pelo pioneiro registro literário das *Noites*, até culminar numa reescritura re-modalizada e autoral, no caso, o conto *Amina*.

Publicado originalmente na revista *The Bellman*, em 1º de junho de 1907, *Amina* conta a história do personagem Waldo, um ocidental que se encontra numa pesquisa de campo no deserto, em meio às milenárias ruínas de civilizações antigas. Já na primeira frase da narrativa, percebe-se a atmosfera de pesadelo que entretece a diegese, a revelar que a realidade pode assumir graus fantásticos: “Waldo, cara a cara com a realidade do inacreditável – como ele mesmo teria dito –, estava completamente estupefato. Em silêncio, ele deixou-se conduzir pelo cônsul, do tépido escuro do interior, pela porta em ruínas, até o calor e a claridade ofuscante do deserto” (White, 2007, p. 147).

O leitor é apresentado, *in media res*, a este cenário desolado que atinge a extensão dos sonhos. Três personagens principais, Waldo, o cônsul, e Hassan, parecem perdidos, ao tempo que buscam se defender ou mesmo extirpar certos animais estranhos, que aparentemente Waldo observara algum tempo antes:

- Hassan – [disse o cônsul], observe aqui.
 - Hassan disse algo em persa.
 - Quantos filhotes havia? – o cônsul perguntou a Waldo.
 - Waldo nada respondeu.
 - Quantos pequenos você viu? – o cônsul voltou a perguntar.
 - Vinte ou mais – Waldo conseguiu responder.
 - Isso é impossível – o cônsul retrucou.
 - Parecia haver 16 ou 18 – Waldo corrigiu-se. Hassan sorriu e resmungou.
- O cônsul pegou duas armas das mãos do guia, entregou a Waldo a dele, e os dois caminharam ao redor da tumba [...] (p. 147)

Logo em seguida, o aspecto sobrenatural destes seres é posto em evidência, no momento em que os personagens decidem se separar para caçá-los. O atônito Waldo, diferentemente do cônsul e de Hassan, ainda insiste em não acreditar que a experiência anterior poderia ser fruto de sua imaginação, sendo repreendido pelo referido cônsul por esta atitude:

[...] Fique atento ao seu redor. Existe a chance quase remota de o macho retornar durante o dia – eles costumam ser notívagos, mas esse covil é excepcional [...]. Você não deve ter nenhum tipo de sentimentalismo tolo em relação à semelhança que esses animais possam ter com os seres humanos. Atire, e atire para matar. Não apenas é nosso dever exterminá-los, mas será muito perigoso para nós se não o fizermos.

Uma gradação em relação ao sobrenatural existe se atentarmos às características destes três personagens, que de certa forma iconizam alguns gêneros/subgêneros propostos pela teoria todoroviana: Hassan, o nativo de fala persa, poderia representar o olhar do Maravilhoso puro, a aceitação completa da existência de leis outras talvez desacreditadas em situações e topografias distintas. O cônsul poderia ter refletido inicialmente o olhar do Estranho, do ocidental que precisou encontrar certas soluções ou respostas para que a existência do insólito fosse explicada de maneira racional e dentro das leis naturais, posteriormente abandonadas com a presentificação efetiva do sobrenatural e o conseqüente aparecimento do Fantástico-maravilhoso (em que há, primeiro, a hesitação fantástica, seguida pela aceitação do Maravilhoso). E, por fim, na maior parte do texto, a experiência do olhar do Fantástico pela ambiguidade/dúvida instigadas pelo personagem Waldo. Contudo, é importante observar, o sobrenatural *aceito* por Hassan e pelo cônsul é trabalhado numa via de negatividade que é bem diversa, por exemplo, do Maravilhoso puro dos contos de fadas, aproximando *Amina* das típicas narrativas de horror. A associação que o cônsul faz dos animais-monstros com a suposta aparência humana revela que o sobrenatural permanece de maneira disfórica e através de uma inquietação trabalhada pela experienciamento do medo. É o medo que faz com que ocidentais e orientais se unam em prol do total extermínio destes seres, ainda segundo a visão do cônsul:

Há pouca ou nenhuma solidariedade nas comunidades muçulmanas, porém, nos poucos pontos em que a opinião pública existe, ela atua com prontidão e vigor. Se há um assunto sobre o qual não há discordância é que é

incumbência de todos os homens ajudar a erradicar essas criaturas. O velho costume bíblico de apedrejar até a morte é o modo de linchar os nativos por aqui. Esses asiáticos modernos são capazes de aplicá-lo a qualquer pessoa considerada negligente no combate a esses monstros. Se deixarmos um deles escapar e as pessoas ficarem sabendo, podemos dar início a um surto de preconceito racial que vai ser difícil enfrentar. Portanto, atire, sem hesitação ou piedade.

- Entendi.

- Não me importa se você entende ou não – disse o cônsul. – Quero que você aja. Atire se for preciso, e de modo certo – E partiu. (p. 148-149)

É interessante como se pode observar, nas entrelinhas deste excerto, a discussão da outridade Ocidente/Oriente, pela modalização fantástica. O olhar colonial se adensa no momento em que se fala da “pouca ou nenhuma solidariedade nas comunidades muçulmanas” e trata do tema do preconceito racial, entrevisto nas possíveis sublevações dos colonizados, inserindo-se ainda o ritual do apedrejamento dentro do contexto específico do conto. Até que ponto aquela insistente frase, a corroborar com as usuais tópicos do discurso imperialista, “atire, sem hesitação ou piedade”, poderia ser associada a essa relação de outridade? De fato, a *sabedoria do sobrenatural* de Hassan e o olhar de simpatia que o narrador tem para com este personagem subalterno não chega a desconstruir o discurso da superioridade europeia. Mas o que importa para a presente análise é o fato de que o cônsul pede a Waldo um pragmatismo que continua, por via oposta, a endossar o olhar fantástico deste último: é preciso agir e, não, compreender. Destarte, continuamos no território do insólito, potencializado pelas novas marcações que o texto oferecerá, relativas à passagem do Ocidente para o Oriente:

Na manhã de sua aventura inesquecível, Waldo acordou cedo. As experiências de suas viagens ao mar, as visões de Gibraltar, em Port Said, no canal, em Suez, em Aden, em Muscat e em Basrah propiciaram uma transição inadequada entre a regularidade decorosa da vida escolar e doméstica na Nova Inglaterra e a maravilha daquelas imensidões desérticas e suas paisagens de tirar o fôlego.

Tudo parecia irreal, mas a veracidade daquela estranheza o perturbava tanto que ele não conseguia sentir-se à vontade, nem dormir profundamente em uma barraca. Depois de deitar-se, passava muito tempo acordado e levantava cedo, como naquela manhã, no início do falso alvorecer. (p. 149)

A técnica do *sfumato* das artes plásticas, mistura sutil de matizes e gradientes, sem transições abruptas, não poderia ser associada a esta passagem. A movência Ocidente-Oriente é acompanhada por uma série de fenômenos estranhos que gera uma quebra ontológica em relação ao real, através de choques inesperados que acabam inserindo o personagem Waldo num estado quase delirante, corroborado pelo sol ostensivo, falta de sono, esgotamento nervoso, ingestão de bebidas alcoólicas (costuma beber “conhaque puro” – p. 147), procedimentos caros ao gênero/modo fantástico.

Durante a noite, em meio ao acampamento, Waldo sente necessidade de passear e contemplar pessoalmente no deserto as constelações e o famoso plenilúnio tão decantado pelo *Livro das mil e uma noites* em metáforas líricas geralmente associadas à beleza feminina. Sua relação com o deserto é um tanto contraditória: ansiava uma experiência de libertação e a realidade se mostrava contrária, opressora. Pensava que o perigo maior da viagem de exploração seriam os soldados curdos, logo desmistificados como pacíficos. Na realidade, os perigos eram outros, como deu a entender Hassan, o personagem mediador entre o visível e o invisível:

Hassan falava um pouco de inglês e contava-lhe histórias sobre espíritos malignos, espectros e outros estranhos seres lendários; sobre o demônio das ruínas, surgindo como ser humano, falando todos os idiomas, sempre à procura de infiéis; sobre a mulher cujos pés eram virados, com os calcanhares para a frente, levando os imprudentes a um poço, onde os afogava; sobre os fantasmas malignos dos salteadores mortos, mais terríveis que os vivos; sobre o espírito incorporado em um burro, ou em uma gazela, levando seus perseguidores à beira do precipício, parecendo continuar a correr sobre uma areia que não passava de uma simples miragem, que se dissolvia [...] (p. 151)

O sobrenatural aparece aqui numa de suas facetas literárias mais características, ligada à oralidade. A cultura ‘primitiva’ a ele associada, eivada de credences antitéticas ao *logos*, não raras vezes, na experiência do insólito, inverte a polaridade e passa a funcionar justamente como *logos* dentro do sobrenatural, tópica relativamente comum das histórias de horror. Os perigos iniciais, “vagos e imaginários” (p. 151) acabarão ganhando concretude, em meio ao deserto, *locus* geralmente propício ao intervalo que vai da imaginação à miragem, um não-lugar, ou espaço com outra dinâmica de tempo:

Olhou ao redor, contemplando aquela vasta desolação e o céu de um azul-turquesa uniforme arqueando-se sobre o deserto. Montanhas avermelhadas e

distantes pareciam amontoar-se sobre colinas mais próximas, que enchiam a paisagem amarela sem diminuir-lhe a monotonia. Areia e rochas com poucos galhos finos formavam a paisagem em volta, alterada aqui e ali pela presença de ruínas brancas ou acinzentadas. Não fazia muito tempo que o sol nascera, mas a superfície toda do deserto tremulava com o calor [...]. (p. 152)

É nesta fronteira cronotópica, cuja luminosidade excessiva mais confunde do que refrata mimeticamente o aspecto das coisas, que lhe aparecerá então a figura esquisita de uma mulher, em meio às ruínas compostas por “tumbas pré-históricas, asiáticas, persas, partas, sassânidas e muçulmanas” (p. 151). Novamente observamos as modalizações típicas do fantástico e do horror, que intentam causar estranhamento no leitor:

Todas as mulheres do vilarejo que ele já vira usavam “yashmaks” ou alguma espécie de pano ou véu para cobrir o rosto. Aquela mulher estava sem véu e sem qualquer pano na cabeça. Usava um tipo de veste marrom-amarelada que cobria seu corpo do pescoço aos calcanhares, sem marcar-lhe a cintura. Seus pés, apesar da areia escaldante, estavam descalços.

Ao perceber a presença de Waldo, ela parou e olhou para ele, que lhe devolveu o olhar. Ele notou que a posição dos pés da mulher não parecia com a dos europeus: não se voltavam para fora, mas com os lados de dentro paralelos. Ela não usava tornozeleiras e pulseiras, nem colar ou brincos. Ele achou que os braços dela eram os mais musculosos que já tinha visto em um ser humano. As unhas eram pontudas e longas, tanto nas mãos quanto nos pés. Seu cabelo era preto, curto e desgrenhado, mas, mesmo assim, ela não parecia selvagem. Seus olhos sorriam e seus lábios esboçavam um sorriso, apesar de não se separarem, sem mostrar os dentes por trás deles. (p. 152)

Nestas descrições meticulosas das características inquietantes da personagem, observamos como White reescreveu amiudadamente o episódio do *Livro das mil e uma noites*, contudo, sem lhe alterar substancialmente o enredo. O príncipe árabe se transformou em Waldo, um atormentado ocidental perdido em meio às vastidões dos desertos do Oriente, acompanhado por personagens secundários que não existiam no texto original. O encontro com uma mulher solitária se dá no mesmo *locus*, enquanto ambos estão perdidos (lembremos também que a personagem da mulher solitária em meio aos bosques, a se revelar ulteriormente como o diabo a um nobre, é comum nas novelas medievais de cavalaria europeia). A oração do príncipe árabe que repele a ogra será, em *Amina*, substituída por um tiro certo do personagem cônsul, que abaterá a mulher-monstro no justo momento em que teria matado Waldo, juntamente aos filhos.

Então, como se dará a *re-modalização* anunciada anteriormente, que o conto de White operará em relação ao texto original? Ela está configurada basicamente na maneira como o maravilhoso do episódio do *Livro das mil e uma noites* se converterá em horror autoconsciente em *Amina*, pelo *modus operandi* do estranhamento, a gerar um sem-número de entrechos. A mulher-monstro de White, por exemplo, conversa com Waldo em inglês, contudo, “enquanto ela falava, seus lábios não se abriam” (p. 152). Ela se comunica “cantarolando as palavras” (p. 153), e é descrita no ato de se mover em todo o potencial de uma *escritura de estranhamento*:

Ela se locomovia sem fazer barulho e com rapidez. Waldo mal conseguia acompanhá-la. No percurso, Waldo por vezes seguia atrás e notava como suas vestes cobriam suas costas, a cintura estreita e os quadris bem formados. Sempre que se apressava e conseguia alcançá-la, ele a olhava com curiosidade, um tanto confuso por sua cintura, tão bem definida atrás, não ter uma forma definida na frente; por seu contorno, do pescoço aos joelhos, totalmente sem forma sob as roupas, não marcar sua cintura, não sugerir firmeza ou flacidez. Da mesma maneira, observava o brilho em seus olhos e os lábios extremamente vermelhos e finos. (p. 153)

Este monstro sai das classificações e dualismos típicos, não é nem “cristão”, nem “muçulmano”, como diz o texto, mas uma terceira coisa inominada. Se diz pertencente ao “povo livre” e tal expressão não será explicada a posteriori, fazendo com que permaneçamos em leituras polissêmicas. A carga de horror criada pela narrativa é excepcional, fazendo com que *Amina* se constitua em paradigma do gênero, ainda mais pela vertente do orientalismo. A certa altura, a personagem homônima afirma conhecer a localização do acampamento de Waldo, que este ansiava reencontrar, sugerindo também, nas elipses das modalizações do horror, que andava rondando suas cercanias e observando os protagonistas de maneira incógnita. O texto é elíptico por não explicitar nada, sempre sugerindo possibilidades. Ao adentrar a caverna em que a mulher parecia habitar, na realidade, uma antiga tumba profanada, coisas estranhas, embora possíveis (dentro das medidas do real empírico), passam a ocorrer (Waldo a seguira, antes de retornar ao acampamento, no intuito de beber água):

Por um momento ficou cego pela transição do brilho insistente do deserto para a sombra do interior da tumba [...].
À medida que seus olhos se acostumaram com a falta de luz, ele teve um tal susto que ficou em pé. Parecia que, por todos os lados, aquele espaço estava

fervilhante de crianças nuas. Levando em conta sua inexperiência, avaliou que elas tinham 2 anos de idade, mas moviam-se com a destreza de garotos de 8 ou 10 anos.

- De quem são essas crianças? – ele perguntou.

- Minhas.

- Todas suas?

- Todas minhas – ela respondeu, de modo curioso.

- Mas há vinte delas – ele gritou.

- Você conta mal no escuro – ela disse. – Há menos do que isso.

- Mas com certeza há uma dúzia – ele disse, rodando sobre si, cercado pelas crianças que dançavam e saltavam à sua volta.

- O povo livre tem famílias grandes – ela explicou.

- Mas todos parecem ter a mesma idade – Waldo exclamou, com a língua seca em contato com o céu da boca.

Ela riu, um riso desagradável, batendo as mãos. Ela estava entre ele e a porta, e como a maior parte da luz vinha da porta, ele não conseguia ver seus lábios [...]

Waldo estava confuso e sentou-se novamente. As crianças circularam a seu redor, conversando, rindo, brincando, fazendo ruídos que mostravam sua alegria [...] (p. 154-155)

É esta a modalização a que me refiro, relativa à *escritura de estranhamento*. Poderemos observar simples crianças, entrevistas no ato de brincar, nesta atmosfera de estranhamento criada pela linguagem? Num determinado trecho, acusa-se, textualmente, a influência das *Noites*:

- Qual é o seu nome: – ele perguntou.

- Amina – ela respondeu.

- É um nome da história das “Mil e uma noites” – ele disse.

- Das histórias tolas dos crentes – disse ela com desdém. – O povo livre não sabe nada a respeito dessas bobagens. – Seus lábios fechados e o murmúrio entre as sílabas proferidas o deixaram ainda mais surpreso quando ela curvou os lábios, sem abri-los. (p. 154)

Edgar Lucas White, segundo Tavares (2007, p. 146), se inspirava nos próprios pesadelos para compor muitos de seus contos fantásticos, reunidos nas obras *The song of the sirens and other stories* (1919) e *Lukundoo and other stories* (1927). A citação nominal das *Noites* homenageia o texto original, e ficamos tentados a encontrar em *Amina* um princípio de recepção de leitor posteriormente potencializado pelo inconsciente durante o sono. Segundo a nota do tradutor Jarouche (2010, p. 85), a palavra “ogra”, por ele utilizada em sua versão das *Noites*, traduziria imperfeitamente

o termo árabe “gula”, que designa, na mitologia beduína, “um ser sobre-humano capaz de mudar de figura, e que se alimenta de carne humana. Segundo uma tradição atribuída ao profeta Muhammad, a simples menção a Deus bastaria para afugentá-lo”, sendo, para isso, invocado um excerto do Alcorão (66,8) pelo personagem do príncipe árabe, como visto anteriormente, no excerto das *Noites*. O sentido de maravilhoso desta obra possibilita a inserção pacífica de uma “gula” (não há aqui associação à palavra ‘gula’ em língua portuguesa, no sentido de fome desmesurada) à realidade diegética. Já o texto de White quebra esta possibilidade, ao acrescentar toda a disforia de uma ontologia não pacificada, mesmo com a morte e revelação final do monstro. Waldo oscila até o fim da narrativa a respeito da natureza teriomorfa e sobrenatural de Amina:

- Bem na hora, meu garoto – disse [o cônsul]. – Ela estava prestes a atacar. Ele levantou o cano da arma e, com ela, mexeu no corpo.
- Bem morta – ele disse. – Que sorte! Geralmente são precisos três ou quatro balas para abater um deles. Eu já vi uma delas matar um homem, mesmo tendo levado dois tiros nos pulmões.
- Você assassinou esta mulher? – Waldo perguntou, irado.
- Assassinar? – o cônsul perguntou. – Assassinar! Olhe para isto. Ele ajoelhou-se e abriu os lábios fechados, deixando à mostra não dentes humanos, mas pequenos incisivos, dentes afiados, bem separados, e caninos longos e sobrepostos, como os de um galgo; uma dentição carnívora, ameaçadora e perigosa. Ele sentiu medo, mas, mesmo assim, a forma e a aparência da mulher ainda o deixavam horrorizado, tocado por sua semelhança humana.
- Você atira em mulheres que têm dentes longos? – Waldo insistiu, revoltado com a morte terrível que presenciara.
- É difícil convencê-lo – o cônsul disse. – Você chama isto de mulher? Ele arrancou as roupas do cadáver.
- Waldo ficou aterrorizado. O que ele viu não foi a parte da frente do corpo de uma mulher, mas, sim, o lado de baixo de uma loba prenhe, ou de uma porca branca, em sua segunda gestação; do pescoço à genitália, dez ubres, em duas fileiras, machucados, grossos e flácidos.
- Que tipo de criatura é essa? – ele perguntou, incrédulo.
- Um “ghoul” [*gula*], um espírito maligno, meu filho – o cônsul respondeu calmamente, quase sussurrando.
- Pensei que eles não existissem – Waldo disse. – Achei que fossem lendas, que não houvesse nenhum deles.
- Posso acreditar que não exista nenhum em Rhode Island – o cônsul disse.
- Estamos na Pérsia, e a Pérsia fica na Ásia. (p. 156)

Como afirmado, a ambiguidade fantástica é levada até o final, com a revelação do monstro e a aceitação do sobrenatural. Em todo o caso, a meu ver, em *Amina*, esta aceitação é distinta do Fantástico-maravilhoso todoroviano, pois se buscou, até este momento, a criação de uma atmosfera em que a experiência do medo se faz tônica e mesmo a explicação do sobrenatural, ligada em última instância à extinção do monstro, não possibilitou sua diluição; antes, se obtém aquela antevisão negativa do cosmos e da vida, analisada pelas teorias lovecraftianas a respeito do horror autoconsciente. Lembro, por último, que os referidos *procedimentos e sugestões intertextuais*, os *recortes e reconstituições*, e as *escrituras completas e re-modalizadas* ligadas ao *Livro das mil e uma noites*, entre vários outros processos de intertextualidade, poderão ser encontrados em todas as épocas, autores e literaturas e colhi apenas três exemplos (teóricos e ficcionais) para ilustrar tal fato. Concluo com o adorável bordão/*leitmotiv* da irmã de Sahrazad, Dinarzad (tão importante quanto a contadora de histórias é aquela que fomenta sua continuidade e corrobora no processo através de uma recepção embevecida), em homenagem às *Noites*: “Por Deus, maninha, se acaso você não estiver dormindo, conte-me uma de suas belas historinhas para que possamos atravessar acordados esta noite” [...]

REFERÊNCIAS

- CARVALHAL, Álvaro do. *Contos*. Fixação do texto e posfácio de Gianluca Miraglia. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- EURÍPIDES. “Las bacantes”. In: ÉSQUILO, SÓFOCLES, EURÍPIDES. *Obras completas*. Trad. José Alsina [et al]. Madrid: Catedra, 2004. (p. 215-254)
- HOFFMANN, E. T. A. *Contos fantásticos*. Trad. Claudia Cavalcanti. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- IRWIN, Robert. *Pelo amor ao saber: os orientalistas e seus inimigos*. Trad. Waldéa Barcellos. São Paulo: Record, 2008.
- JOLLES, André. *Formas simples*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.
- KIDSON, Peter. “Artes plásticas”. In: FINLEY, M. I. (org.) *O legado da Grécia: uma nova avaliação*. Trad. Yvette Vieira Pinto de Almeida. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998 (p. 435-463).

Livro das mil e uma noites. Trad. Mamede Mustafa Jarouche. 4 volumes. São Paulo: Editora Globo, 2010 (6ª reimpressão da 3ª edição de 2006 – volume 01); 2006 (2ª ed. – volume 02); 2007 (volume 03); 2012 (volume 04).

LOVECRAFT, H. P. *O horror sobrenatural em literatura*. Trad. Celson M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2008.

MOMIGLIANO, Arnaldo. “História e biografia”. In: FINLEY, M. I. (org.) *O legado da Grécia: uma nova avaliação*. Trad. Yvette Vieira Pinto de Almeida. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998 (p. 181-210).

PLATÃO. *A república*. Trad. Enrico Corvisieri. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.

PEMBROKE, S. G. “Mito”. In: FINLEY, M. I. (org.) *O legado da Grécia: uma nova avaliação*. Trad. Yvette Vieira Pinto de Almeida. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998 (p. 335-358).

TAVARES, Braulio. “Amina”. In: TAVARES, Braulio [et al]. *Freud e o estranho: contos fantásticos do inconsciente*. Trad. Carolina Caires Coelho [et al]. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007. (p. 146).

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 1ª reimp. da 3ª ed. de 2004. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2007.

WHITE, Edgar Lucas. *Amina*. Trad. Carolina Caires Coelho. In: TAVARES, Braulio [et al]. *Freud e o estranho: contos fantásticos do inconsciente*. Trad. Carolina Caires Coelho [et al]. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007. (p. 147-156).

Borges, leitor de *As mil e uma noites*

Darío Sanchez
(Prof. Dr. / Departamento de Letras –
Universidade Federal de Pernambuco)

“...ese libro capaz de tantas metamorfosis”

Jorge Luis Borges é, talvez, o mais universal dos escritores hispano-americanos, como fica demonstrado não só pela importância de sua obra, mas também pela singularidade de sua pessoa que tem inspirado desde a introdução a um tratado antropológico de Michel Foucault até o personagem central num romance de Umberto Eco. É fato que, no caso deste portentoso escritor, obra e homem se confundem na sua importância e originalidade.

Borges escreveu poemas, contos e ensaios, muitos dos quais são hoje – apenas 27 anos depois de sua morte – verdadeiros clássicos da literatura universal, bastando mencionar títulos como *El Aleph* ou *Pierre Menard, autor del Quijote*. Mas não é só pela sua límpida prosa e seu verso reflexivo que esse autor argentino é mundialmente reconhecido; também sua original concepção da literatura tem despertado o interesse de especialistas e neófitos, concepção que vai muito além do cânone ocidental ao abranger outras literaturas – com lugar de destaque para a literatura oriental – e, especialmente, vai além da obra literária, incorporando nela o processo de leitura, o exercício da tradução, a prática da escritura e o transcorrer da vida.

Para Borges, a literatura está nos leitores e não nas obras ou seus autores. Longe de ser um objeto de conhecimento (como tanto gostam de pensá-la os teóricos e especialistas), a literatura é um processo, uma prática que acontece cada vez que um leitor percorre, reconta, traduz ou relembra um livro lido. É na (re)leitura onde radica o valor da obra literária, releitura que permite novas criações: novas versões, novas histórias, novas vidas ou mortes até.

Essa importância da leitura por cima da obra fica demonstrada em afirmações como as seguintes: “Clásico no es un libro que necesariamente posee tales o cuales méritos; es un libro que las generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, **leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad**” (Borges, 1993/I, p. 151); ou “Un libro es más que una estructura verbal, es el diálogo que entabla con su lector y la intención que impone a su voz y las cambiantes y durables imágenes que deja en su memoria (Borges, 1993/I, p. 125). Ou ainda: “Una literatura difiere de otra menos por el texto que por la manera de ser leída” (Borges, 1993/I, p. 125). *Ler com fervor e lealdade ou armazenar imagens na memória, eis definições da literatura segundo Borges*. E como os leitores das obras são múltiplos, e múltiplas suas lembranças e fervores, a literatura é uma matéria múltipla, infinita: “Por el hecho de que el poema es inagotable / Y se confunde con la suma de las criaturas / Y no llegará jamás al último verso / Y varía según los hombres” (Borges, 1993/II, p. 315).

Desde tal concepção, as frequentes referências de Borges à compilação de relatos orientais conhecida como *As mil e uma noites* (ou “As mil noites e uma noite”, como ele preferia) não é só mais uma mostra de sua exótica erudição, mas uma confirmação ancestral de sua teoria da literatura como processo interminável de leitura. De fato, ainda que no espaço da oralidade (e a oralidade é tão literária para Borges quanto a escrita, bastando-nos lembrar de suas histórias de “compadritos”), Sherazade é uma leitora que conta suas leituras ao sultão que, por sua vez, é outro leitor. Como também são leitores os históricos compiladores da lenda original que foram agregando novos relatos e os tradutores ocidentais que não só agregaram ou retiraram elementos, mas que enriqueceram a obra com os estilos de sua língua e de sua época. *As mil e uma noites* é a obra interminável por antonomásia (a *Never ending story*, como é o título do romance de Michael Ende), e por isso fascinou Borges: por ser a soma do que é a literatura na sua concepção: uma prolongação infinita de leituras e escrituras.

A paixão de Borges por *As mil e uma noites* fica evidente em vários de seus escritos e na sua obsessiva comparação das diversas versões para descobrir aquilo que os compiladores e tradutores tinham agregado ou extraído do texto original. Genotexto, intertexto, subtexto (para usar palavras tão caras aos especialistas), a compilação oriental aparece na obra do autor argentino de maneira explícita como inspiração, objeto de estudo e/ou referência bibliográfica, e de maneira implícita na estrutura

ou elaboração de alguns relatos. Bem no começo de seu ofício como escritor publica um artigo sobre *Los traductores de Las mil y una noches*, e pelo menos cinco relatos fazem referência direta ao livro: *Alguien, El sur, Historia de los dos que soñaron, El libro de arena e Historia de los dos reyes y los dos laberintos*, além do poema *Metáforas de las mil y una noches*. Mas será no lúcido ensaio intitulado *Las mil y una noches*, que Borges sintetizará melhor seu sentir sobre a referida obra.

O texto foi lido pelo seu autor no Teatro Coliseo de Buenos Aires em junho de 1977 dentro de um ciclo de conferencias que foram publicadas em 1980, sob o título de *Siete noches*. Nele, Borges sustém que para falar desse livro é necessário fazer referência a alguns antecedentes do acontecimento da consciência de Oriente em Ocidente, tais como a conquista da Pérsia e Índia por Alexandre Magno (que deixou de ser grego para se converter em persa) e as narrações de Marco Polo sobre Kublai Khan, entre outros vários.

Falando concretamente da obra árabe, Borges nos lembra de que no século XV foi reunida em Alexandria uma série de fábulas de origem hindu, persa e asiática, as quais, já escritas em árabe, foram compiladas no Cairo. A matriz ou núcleo central é a Índia; depois, na Pérsia, são modificadas e arabizadas, e passam ao Egito, em finais do século XV, onde é realizada a primeira compilação sob o título de *As mil e uma noites*, título que remete ao infinito e semelhante, segundo ele, à expressão inglesa “forever and a day”. Para Borges, a origem do livro é comparável às catedrais góticas, que são obras de gerações de homens. Milhares de autores, provavelmente “confabuladores nocturni” (contadores noturnos de histórias), escreveram *As mil e uma noites*, mas nenhum deles pensou que estava conformando um livro tão valioso para a humanidade.

A primeira versão europeia é de 1704, na tradução francesa de Antoine Galland, o que foi um acontecimento capital para as literaturas europeias, regidas então pelos preceitos neoclássicos. E aqui expressa Borges uma afirmação de vital importância, se não para nossa tese da literatura como processo, para a motivação de um Congresso de literatura fantástica que trata da influência de literatura do Oriente no Ocidente. Diz Borges que “con el movimiento romántico, el Oriente entra plenamente en la conciencia de Europa”. E, mais para frente, agrega: “Podríamos decir que el movimiento romántico empieza en aquel instante en que alguien, en Normandía o París, lee *Las mil y una noches*. Está saliendo del mundo legislado por Boileau, está entrando en el mundo de la libertad romántica”.

(Borges, 1993/III, p. 234 e 240). Ou seja, que o Romantismo produz e se produz pela influência do Oriente; e se temos presente que o Romantismo é a grande revolução da arte ocidental e origem de toda a arte moderna, poderíamos inferir que a presença de Oriente é uma característica da arte moderna. Uma evidência disso seria, precisamente, aquilo que chamamos de fantástico, que se faz um traço presente e constante na literatura ocidental a partir do Romantismo, ou, em outras palavras, a partir da presença do Oriente, da leitura de *As mil e uma noites*.

No ensaio sobre *Os tradutores das mil e uma noites*, Borges compara as diversas versões ocidentais do texto árabe. Adverte que aquela primeira tradução de Galland, realizada nos albores do século XVIII, apesar de ter eliminado o conteúdo erótico, deu um destaque suficiente à dimensão mágica da história, cativando os franceses da época limitados pela preceptiva poética. Mais de um século depois, a tradução inglesa de Lane, ainda que sendo mais literal, também suspende os elementos eróticos, pois sua intenção era fazer um livro familiar, e só a versão de Burton nessa língua vai-se ocupar de incorporar o erotismo próprio do texto original. A versão alemã de Littmann, destacada como a melhor pela Enciclopédia Britânica, é descartada, porque nela falta a subjetividade presente nas traduções anteriores; subjetividade que é mais importante que uma suposta literalidade. Diz Borges: “las versiones de Burton e de Mardrus, e incluso de Galland, sólo se dejan concebir después de una literatura. Cualesquiera que sean sus lacras o sus méritos, esas obras características presuponen un rico proceso interior.” (Borges, 1993/I, p. 412). Ou seja, que à tradução (assim como à leitura) não importa a literalidade ou fidelidade, mas o seu valor literário, pela subjetividade entendida como presença do leitor. Não vamos falar aqui das consequências que tal afirmação tem para os estudos de tradução (outros já tem feito isso com amplitude), só queremos destacar que as traduções de *As mil e uma noites* interessam a Borges pela novidade, pela variação, pela recriação da obra original; daí que a tradução seja literatura, no sentido de processo de leitura.

No mesmo ensaio de *Sete noites*, Borges conta que a história de Aladim não aparece no texto árabe-persa, só na tradução francesa, e agrega a anedota da “admirável memória inventiva” de De Quincey, que parte de Galland para se referir a uma história diferente. Mas não só foram os tradutores com sua literatura, Galland, com seu relato de Aladim, De Quincey, com sua “memória inventiva” ou Stevenson, com

suas *New Arabian Nights*, os que acrescentaram elementos ao texto original; também o mesmo Borges fez isso escrevendo um dos relatos de *As mil e uma noites*, confirmando assim não só a fascinação do portenho pela obra árabe, mas a mágica que envolve essa compilação.

Em 1939 Borges realiza uma resenha da tradução do livro árabe de Richard Burton para a revista *El hogar*, na qual escreve “De las notas que Burton agregó a su famosa traducción del libro *Las mil y una noches*, traslado esta curiosa leyenda. Se intitula: Historia de los dos reyes y los dos laberintos”. (Borges *apud* Sardegna, 2005, s.p.). E a continuação se refere à história de um rei da Babilônia que encerra um rei árabe num confuso labirinto, do qual este consegue escapar, e depois leva preso àquele rei e o abandona no deserto: um labirinto sem corredores e sem portas. Só que, como conta Miguel Sardegna, a história não tinha sido omitida da tradução francesa de Galland e resgatada posteriormente na tradução inglesa de Burton, como disse Borges aos leitores da revista; na realidade, a história foi a contribuição de Borges ao livro oriental. A citação de obras e autores supostamente apócrifos será recorrente na obra do escritor argentino, só que nesse caso particular permite-lhe contribuir com a obra, convertendo-lhe numa nova *Sherazade*. No final, o referido conto aparece anos depois como “Los dos reyes y los dos laberintos” na compilação de contos titulada *El Aleph*.

E em *Historia universal de la infâmia* aparece o conto “Historia de los dos que soñaron” com uma anotação final que diz: “(Del *Libro de las 1001 Noches*, noche 351)” (Borges, 1993/I, p. 339). Com efeito, trata-se da citação completa de um dos contos do livro árabe que trata de um homem que, depois de um sonho, decide ir a Pérsia procurando fortuna, mas ali é detido e interrogado por um capitão que, após ouvir o relato do sonho e da fortuna, ri do homem e conta-lhe que ele também sonha com um quintal no Cairo onde supostamente achará uma fortuna. É bom lembrar que é essa mesma história a base do *best-seller* de Paulo Coelho, *O Alquimista*. Mas o interessante em todas essas novas versões e reescrituras é a confirmação do que diz o mesmo Borges: “*Las mil y una noches* no han muerto. El infinito tiempo de *Las mil y una noches* prosigue su camino [...] Casi podríamos hablar de muchos libros titulados *Las mil y una noches*.” (Borges, 1993/III, p. 241)

Mas a ficção borgiana, a fantástica ficção borgiana, vai além da citação e da invenção de mais um relato para se ocupar de ficcionalizar a origem

do livro: esse momento no qual o primeiro contador, o primeiro “confabulator nocturni”, começa essa catedral gótica, esse livro interminável. Em “*Alguien*”, escrito em finais da década de 1980, encontramos o relato dessa origem primeira. Por sua brevidade, vamos citar o conto inteiro:

Balkh Nishapur, Alejandría; no importa el nombre. Podemos imaginar un zoco, una taberna, un patio de altos miradores velados, un río que ha repetido los rostros de las generaciones. Podemos imaginar asimismo un jardín polvoriento, porque el desierto no está lejos. Se ha formado una rueda y un hombre habla. No nos es dado descifrar (los reinos y los siglos son muchos) el vago turbante, los ojos ágiles, la piel cetrina y la voz áspera que articula prodigios. Tampoco él nos ve; somos demasiados. Narra la historia del primer jeque y de la gacela o la de aquel Ulises que se apodó Es-Sindibad del Mar. El hombre habla y gesticula. No sabe (otros lo sabrán) que es del linaje de los *confabuladores nocturni*, de los rapsodas de la noche, que Alejandro Bicornes congregaba para solaz de sus vigilias. No sabe (nunca lo sabrá) que es nuestro bienhechor. Cree hablar para unos pocos y unas monedas y en un perdido ayer entreteje el Libro de las Mil y Una Noches. (Borges, 1991/III, p. 171)

A história é de uma síntese maravilhosa. Mas quero chamar a atenção para quando diz: “Tampoco él nos ve, somos demasiados”: referência necessária aos leitores que, como os autores do livro árabe, são presentes e anônimos. De novo, a literatura só acontece com as duas presenças que, apesar dos muitos reinos e séculos, se encontram no momento da leitura, aquele momento em que ocorre aquilo que é chamado de Literatura.

Voltando à conferência em Buenos Aires, ao tentar definir o Oriente, Borges descarta o critério geográfico e diz que as conotações dessa palavra são devidas à compilação oriental: a ideia de *As mil e uma noites* é a ideia de Oriente e vice-versa. Diz que para o Oriente não é importante a história como sucessão de fatos, e agrega: “Se piensa que la literatura y la poesía son procesos eternos. Creo que, en lo esencial, tienen razón”. (Borges, 1991/III, p. 237). Ou seja, a literatura é uma construção de múltiplos autores/leitores, uma prolongação infinita ou interminável, como são o Oriente e *As mil e uma noites*, mundos construídos de “umas quantas figuras arquetípicas”.

O arquétipo: outra ideia fundamental do universo borgiano presente na obra oriental e relacionada com essa nossa inferência de que não são os autores (com nome próprio), mas os leitores anônimos os que fazem a literatura. E essas ideias de infinito, de eternidade, de prolongamento interminável de arquétipos, estão todas refletidas ainda na estrutura do texto

árabe, na qual temos um relato dentro de outro relato, que pela sua vez nos leva a outro relato, e tudo isso incluído num relato maior. Labirintos verbais, dos quais tanto gostava Borges. E para abranger este prolongamento infinito de versões e relatos é possível usar uma metáfora dele mesmo: “Se llamaba el Libro de Arena porque ni el libro ni la arena tienen ni principio ni fin.” (Borges, 1991/III, p. 69). *As mil e uma noites* seria o livro de areia. E a analogia entre ambas as histórias não é forçada, pois o personagem do relato esconde o livro de areia atrás dos seus exemplares de *As mil e uma noites*.

Para Borges, no referido ensaio, a mágica e os sonhos são inerentes à nossa ideia de Oriente e de *As mil e uma noites*: a mágica entendida como uma causalidade diferente devida a objetos ou situações com poder particular (como no caso da famosa lâmpada e seu gênio), e os sonhos pensados como uma revelação de outra realidade, outra realidade que pode ser a literária, que pode ser a realidade (como no caso já referido de “Los dos que soñaron”). E nessas afirmações sobre a mágica e os sonhos parecem estar as dicas para a leitura de um dos seus relatos mais importantes, no qual aparece bem presente a compilação árabe.

El sur conta a história de Juan Dahlmann: um homem culto, bibliotecário, que sofre um acidente enquanto está lendo um raro exemplar de *As mil e uma noites* e deve ser internado num sanatório. Estando ali ou depois de sair dali (o relato permite as duas leituras: sonho ou realidade) ele vai até seu sítio no interior da Argentina onde é forçado a entrar numa briga com faca com um homem rústico que interrompe sua leitura da recopilação oriental. No desenlace, o protagonista opta pela morte nessa briga ao estilo dos valentes gaúchos. O texto pode ser lido como uma alegoria da oposição entre as letras e as armas, ou entre a família paterna alemã e a família materna argentina do personagem principal. Mas o que me interessa não é esse tipo de análise, mas o fato de que o agir do personagem está determinado de várias maneiras pela literatura, ou seja, pela leitura como ato físico e mental. Ou, em outras palavras, pela magia e o sonho.

São vários os momentos nos quais o relato anuncia este prolongamento ou transformação da vida em literatura – fazendo da literatura um processo, uma coisa viva, uma atividade. No nível do físico (e do mágico), o primeiro personagem sofre o acidente que o leva ao sanatório e mais tarde é convidado à briga na taverna enquanto se encontra lendo *As mil e uma noites*. Sua concentração na leitura do texto árabe é interrompida duas vezes: pelo acidente e pelos homens na taverna, e

nos dois casos a interrupção tem desenlace trágico. Já no plano mental (e do sonho) a leitura influencia a visão de mundo do personagem com os pesadelos da convalescença, até o ponto de permitir-lhe prolongar a vida (na realidade ou no sonho) como se fosse um relato. Ou seja, no final da vida, o leitor decide ser personagem literário, prolongando ou concretizando suas diversas leituras num ato. A literatura, a leitura, aparecem como um prolongamento da vida de Juan Dalhmann, assim como Sherazade prolongou sua vida contando relatos. É verdade que em *El sur* esse prolongamento acaba com a morte e que o modelo dessa morte é a literatura gauchesca, mas só pela mágica ou pelo sonho da leitura é possível fazer essa escolha final. Então esse leitor de *As mil e uma noites* decide se fazer relato, ou, em outras palavras, dar vida à literatura.

São vários os relatos borgianos nos quais a literatura é a origem da realidade, como *Tlön, Uqbar Orbis Tertius*, que conta a história de um planeta criado partindo das descrições de uma enciclopédia. Obviamente, a ideia de *El sur* é mais modesta: um homem decide morrer de maneira literária, sua morte pode ser um sonho ou uma realidade, tanto faz, porque os sonhos, diz Borges, são mais reais que a vida. E o mesmo, então, poderia ser dito da literatura. Não é casual que o personagem esteja lendo *As mil e uma noites* (nada na literatura de Borges – nem na vida – é casualidade). *El Sur* seria um novo relato da literatura gauchesca ou um conto sul-americano na compilação oriental. De qualquer jeito, mais um parágrafo dessa narrativa interminável e infinita que é a vida.

No final, nós somos uma narração e nossa vida é só mais um relato das mil e uma noites, das infinitas noites que são a mesma noite. Porque a literatura não está nas obras, mas nos leitores, nas lembranças e projeções com que vivemos dia após dia, nas incontáveis versões que são feitas de relatos anteriores, no relato que fazemos de nós mesmos, chamado vida. Somos a página de um livro de infinitos autores.

REFERÊNCIAS

BORGES, Jorge Luis: *Obras completas. Volumen I, II, III*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1993

SARDEGNA, Miguel: “Las mil y una noches de Robert Luis Stevenson”. In: *Revista Axolotl*. Año 3, nº 18. Buenos Aires, 2007 <http://revistaaxolotl.com.ar/otrassent18.htm> (Acesso em: 21 de abril de 2013).

O *Libro de Apolonio* na encruzilhada da poesia castelhana do século XIII. Originalidade e adaptação ao imaginário europeu medieval de fontes orientais e clássicas

José Alberto Miranda Poza
(Prof. Dr. / Departamento de Letras –
Universidade Federal de Pernambuco)

1. Apresentação do *Libro de Apolonio*.

Conforme Pablo Cabañas, o *Libro de Apolonio* é uma das obras mais belas da literatura medieval espanhola, constituindo “un poema que sorprende al lector tanto por su técnica, casi perfecta, como por su subyugante plasticidad narrativa” (1998, p. 9). Aproximar-se hoje à leitura do *Libro de Apolonio* supõe intentar valorar as circunstâncias históricas em que foi escrito, os códigos culturais da época em que seu autor se movia e mostrar o tipo de leitor-ouvinte para quem o poema foi composto (Corbella, 1992).

Para começar, do autor do texto não sabemos nada, embora existam as informações que podem ser deduzidas a partir do próprio texto. Como afirma Uría (2000, p. 27), “estamos ante un caso de anonimia absoluta”. Além disso, não devemos confundir, em ecdótica, autor (do texto) com copista amanuense (do manuscrito). Nesse sentido, o manuscrito único conservado do *Libro de Apolonio* – Códice Escorialense III-K-4 – é uma cópia com muitos erros e diferentes rasuras que afetam letras, sílabas e palavras. Pela grafia e algumas características linguísticas, a cópia é datada como sendo de 1390 e a língua foi modernizada pelo copista. Apresenta traços do catalão e do aragonês que comprometem o cômputo silábico e o ritmo, o que indica que esses traços seriam do copista e não do autor originário, que escreveu em castelhano do século XIII (Girón Alconchel, 2002).

Considerando as influências latinas e gregas do texto, podemos chegar à conclusão, conforme Alvar (1976, p. 66), de que o autor era homem que possuía uma grande cultura. De fato, numa passagem da obra, ele caracteriza a figura de Apolônio como homem de letras,

como intelectual, com referências a fontes culturais e literárias da época (Cabañas, 1998, p. 45):

Encerróse Apolonio en sus salas privadas,
donde tenía escritos e historias comentadas,
leyó sus argumentos, las hazañas pasadas,
caldeas y latinas, tres veces repasadas.

Conhecia a tradição da *Odisseia*, que começa com Homero e vai reelaborar-se nas novelas de viagens e aventuras da época bizantina, mas também conhecia a literatura em língua latina que imitava alguns autores egrégios. Com todos esses elementos, tão variados, o autor anônimo conseguiu criar sua obra, original, muito além da contingência de um empréstimo:

Pero nada surge de la nada: la cultura es un lento quehacer. Y la serie innumerable de coautores del relato nos manifiesta la personalidad de cada uno de ellos [...] Al final tenemos un texto que es el resultado de otros muchos. (Alvar, 1976, p. 67).

O autor, portanto, era homem de letras, o que vale tanto como dizer, na época, *clérigo*. O cristianismo teve um papel essencial em todo Ocidente ao longo do medievo, em especial, para o que agora nos interessa, cabe ressaltar sua relevância na transmissão cultural: conformou – para bem ou para mal – o pensamento e a vida social de toda a Europa Ocidental. Por isso, não é estranho que a geografia arquitetônica nos ofereça, inclusive atualmente, a presença constante de uma igreja em cada cidade ou aldeia, cuja origem se encontra na inveterada tradição que se deu ao longo de todo o medievo: todas as cidades medievais possuíam sua igreja e, ao redor dela, distribuía-se o resto da população, de onde surge, por sua vez, o conceito de paróquia. Mas, não só as igrejas como lugar de culto e símbolo ideológico e aglutinador que presidia a vida social no incipiente meio urbano, mas também no campo, no âmbito rural, os mosteiros desenvolveram uma função absolutamente primordial na história da cultura. Porque neles, não se ensinava apenas doutrina, mas também se conservavam e elaboravam (copiavam, traduziam) textos de obras literárias da Antiguidade (Miranda Poza, 2011, p. 163).

Os monges que conviviam no seio dos mosteiros eram submetidos a diversas regras, como: observar as horas destinadas à oração, à leitura e ao estudo das Sagradas Escrituras; o cultivo do horto, cuidar

castelhana do *Libro de Alexandre*, obra anônima do século XIII, anterior ao *Libro de Apolonio*, que copiava, reproduzia ou recriava o *Roman de Alexandre* francês. Para Gómez Moreno (1984), confrontando o prólogo do *Libro de Alexandre* com os de outras obras, principalmente francesas, *clerecía* significava entre os poetas do século XIII, “moralidade”, mais “verdade histórica”, mais “capacidade de tradução”, mais “conhecimento das artes métricas”. Os primeiros versos do texto que fundava o novo gênero contêm a definição formal da *cuaderna vía*, que caracterizará o movimento (Cañas Murillo, 1983, p. 85):

Mester traygo fermoso,	non es de joglaría.
Mester es sen pecado:	ca es de clerecía
Fablar curso rimado	por la quaderna vía
A síllabas cunctadas,	ca es grand maestría.

A estrofe é composta por versos alexandrinos (14 ou 12 sílabas, conforme o tipo de contagem) que se repetem regularmente na estrofe de quatro versos, divididos em duas partes simétricas denominadas hemistíquios, que constam de 7 (ou 6) sílabas cada um.⁷ No primeiro hemistíquio, para manter o ritmo do verso, aparece um acento secundário na sexta sílaba (última na contagem portuguesa) de forma paralela ao que ocorre no segundo hemistíquio (Masip, 2002, p. 88). A cesura se manifesta na declamação por uma breve pausa e, nas edições críticas ou filológicas, é comum o costume de reproduzir um espaço em branco entre os dois hemistíquios após a cesura, conforme se mostra no esquema a seguir (Miranda Poza, 2007, p. 125):

oooooooooooooooooooooooooooo

7 O professor Vicente Masip (2002, p. 65-66) define os versos alexandrinos, dentro da epígrafe correspondente aos tetradecassílabos espanhóis (tridecassílabos portugueses), com estas palavras: “Poseen catorce sílabas métricas en español y doce en portugués, distribuidas en dos hemistiquios de siete (seis en portugués). Se llaman así debido al Roman d’Alexandre, poema francés de la segunda mitad del siglo XIII, usado por el autor del Libro de Alexandre español del siglo XIII. El verso alejandrino fue usado por los poetas cultos del “Mester de Clerecía”, durante los siglos XIII y XIV, con el objetivo de oponer una forma regular de “sílabas contadas” a la irregularidad métrica de los trovadores populares del “Mester de Juglaría”. Este tipo de verso fue abandonado a partir del siglo XVI (exceptuando el famoso soneto a la Santísima Virgen María, de Pedro Espinosa [1578-1650]) y sólo fue retomado en el siglo XVIII, convirtiéndose rápidamente en metro preferido de los románticos junto con el endecasílabo (decasílabo portugués).”

Versos Alexandrinos (14 ou 12 sílabas)														
7 (ou 6) sílabas							7 (ou 6) sílabas							
						'							'	
Mes	ter	tray	go	fer	mo	so		non	es	de	jo	gla	rí	a
–	–	–	–	–	–	–	/	–	–	–	–	–	–	–
						'							'	
Mes	ter	es	sen	pe	ca	do		ca	es	de	cle	re	cí	a
–	–	–	–	–	–	–	/	–	–	–	–	–	–	–
						'							'	
Fa	blar	cur	so	ri	ma	do		por	la	qua	der	na	ví	a
–	–	–	–	–	–	–	/	–	–	–	–	–	–	–
						'							'	
A	sí	lla	bas	cunc	ta	das		ca	es	grand	ma	es	trí	a
–	–	–	–	–	–	–	/	–	–	–	–	–	–	–

Observemos como as estrofes de “*nueva maestria*” do *Libro de Apolonio* reproduzem exatamente o mesmo esquema formal:⁸

Versos Alexandrinos (14 ou 12 sílabas)														
7 (ou 6) sílabas							7 (ou 6) sílabas							
						'	(+ 1)						'	
En	el	nom	bre	de	Dios			τ	de	San	ta	Ma	rí	a
–	–	–	–	–	–	–	/	–	–	–	–	–	–	–
						'							'	
si	e	llos	me	gui	a	ssen		es	tu	di	ar	que	rrí	a
–	–	–	–	–	–	–	/	–	–	–	–	–	–	–
						'							'	
con	po	ner	hun	ro	man	çe		de	nue	ua	ma	es	trí	a
–	–	–	–	–	–	–	/	–	–	–	–	–	–	–
						'							'	
del	Buen	rey	A	po	lo	nio		τ	de	su	cor	te	sí	a
–	–	–	–	–	–	–	/	–	–	–	–	–	–	–

8 Aos efeitos de contagem de sílabas, tomamos como referência, na ocasião, a edição filológica, mais fiel ao original, de Dolores Corbella (1992, p. 71).

Cabe perguntar-se agora, uma vez abordada a caracterização do texto no que tange aos aspectos formais, sobre a originalidade do autor no contexto medieval descrito acima. A intertextualidade é inevitável. Primeiro, em termos gerais, como indicam Todorov (1972, p. 28): “todo lo nuevo en literatura no es sino material antiguo vuelto a forjar” ou Claudio Guillén (1985, p. 220): “no hay literatura sin aceptación, realización, transformación o transgresión de unos modelos arquetípicos”. Com efeito, além do recurso retórico à verossimilitude que faz o próprio autor ao longo do texto – *miradlo en la historia si a mí no me creéis* (Cabañas, 1998, p. 94) –, na literatura medieval se parte de outro conceito de literalidade diferente do que hoje temos. De fato, De Bruyne (1988, p. 15) afirma:

No se debe esperar que la Edad Media aporte definiciones nuevas u originales: los medievales [...] se dan por satisfechos con lo que encuentran en los textos antiguos, pues [...] éstos no sólo transmiten el pensamiento de los Antiguos, sino que son la evidencia del sentido común, que es también el buen sentido.

Na Idade Média o texto singular responde a uma alteridade, o que faz que ele esteja sempre definido em relação aos demais, onde é tão importante a assimilação quanto a transformação, a imitação quanto a originalidade (Corbella, 1992). Nesse contexto histórico-cultural, o medievo é uma “cultura textualizada” (Lotman, 1979, p. 26-27) onde é tão real o mundo das coisas como o mundo dos signos, a realidade vivida como a lida.

2. Conteúdo do *Livro de Apolonio*: A história de Apolônio, rei de Tiro.

O professor Pablo Cabañas (1998, p. 15-30) descreve de forma certa o prolixo argumento do *Livro de Apolonio* estabelecendo até sete partes diferenciadas, entrelaçadas através de hábeis estrofes de transição, que conduzem o leitor-ouvinte pela conturbada história dos protagonistas da trama, embora no corpo do texto não exista nenhuma divisão formal da primeira linha do manuscrito até a última. Não em vão, o argumento da obra responde a uma estrutura semelhante à novela bizantina, gênero equivalente durante as centúrias medievais ao que, em nossos dias, poderia representar uma novela de aventuras, cujo remoto precedente se encontra naquela (Alborg, 1997, p.132). Essas estrofes de

transição asseguram a coerência textual e ajudam o leitor no acompanhamento da trama. Apenas dois exemplos:

Pero del Rey Antioco quiero dejar de hablar,
quiero la narración a Apolonio tornar.
En Tarso lo dejamos, debemos recordar.
(Cabañas, 1998, p. 50)

Dejemos a la dama guarde su monasterio,
sirva su iglesia y rece los salmos del salterio.
Volvamos a Apolonio con nuestro ministerio,
llevó en las aventuras un infortunio serio.
(Cabañas, 1998, p. 88)

O resumo do argumento poderia ser o seguinte:

[I] Antíoco, rei da Antioquia, fica viúvo e acaba dormindo com sua própria filha. Uma mulher aconselha à filha que oculte o pecado. Procurada como futura esposa por príncipes vizinhos, o rei consegue manter a situação sem ser revelada mediante um ardil (“do diabo”): propõe aos postulantes a resolução de um enigma. Se não adivinhassem a resposta certa, seriam decapitados, como de fato aconteceu com alguns pretendentes. Até que chegou Apolônio, rei de Tiro, que dá com a resposta certa, que esconde a vergonha, mas o rei Antíoco diz que essa resposta é uma grande afronta; porém, lhe outorga alguns dias para buscar uma nova solução. Apolônio, sabendo que ele está certo, foge com medo de ser executado, e em não havendo outra resposta possível ao enigma, começa, assim, o périplo aventureiro.

[II] Antíoco fica irado com a fuga de Apolônio e envia a Tiro um criado para assassiná-lo, mas Apolônio já tinha fugido a Tarso com criados e provisões.

[III] Apolônio se estabelece em Tarso, salvando a cidade da pobreza, com o que consegue a gratidão dos moradores. Mas, temeroso de Antíoco, parte para Pentapolin. Ocorre um temporal. Apenas ele consegue se salvar, chegando agarrado a uma tabua até a praia, onde é resgatado por um pescador que o acolhe compartilhando o pouco que ele tem. Recuperado, Apolônio vai até a cidade e joga bola com outros jovens,

destacando-se no jogo pela sua classe e habilidade, no que é advertido pelo rei Architrastes, o qual o convida a jantar. No jantar conhece a filha do rei, Luciana, que toca admiravelmente para ele. Apolônio será o futuro mestre da filha e, pouco depois, seu marido. Com Luciana grávida, chegam notícias da morte de Antíoco e da filha dele, pelo qual Apolônio prepara uma viagem para recuperar o reino de Antioquia. Luciana o acompanha, apesar de seu estado. O parto se adianta por causa da viagem e morre (aparentemente) no parto. O corpo é jogado ao mar, apesar da oposição de Apolônio pela superstição da tripulação, conveniente e ricamente disposto num caixão com instruções para seu enterro, caso chegasse, porventura, até terra firme.

[IV] Com efeito, o caixão chega até Éfeso, descoberto na praia por um médico, que com a ajuda do seu assistente consegue reviver a dama. Uma vez de volta à vida, Luciana manda construir um mosteiro onde servirá a Deus.

[V] Apolônio, abalado pela perda da sua esposa, volta a Tarso. Não se dá a conhecer. Pede a Estrangilo que cuide da sua filha, Tarsiana, pois ele vai morar no Egito.

[VI] Morto Estrangilo, Dionísia, a esposa dele, manda matar Tarsiana para favorecer a própria filha. Fracassa porque, no momento da tentativa de execução, chegam uns ladrões, que raptam Tarsiana e a levam para ser vendida no mercado. É vendida a um proxeneta, mas o primeiro cliente, Antinágona, o senhor da cidade, é convencido pelo rogo da donzela para não maculá-la. Posteriormente, isso mesmo acontecerá com os sucessivos clientes, que serão convencidos pela beleza do seu canto, tendo sempre a proteção de Antígona, que jurará amor paterno por ela.

[VII] Volta Apolônio para ter notícias da sua filha. Dionísia lhe diz que ela morreu, mas as lágrimas do herói não brotam diante do falso túmulo. Embarca em direção a Tiro na sua busca. Antinágora visita o navio de Apolônio, que não participa da festa de recepção e fica isolado no seu camarote. Para tentar consolar Apolônio, Antinágora chama Tarsiana. Depois de longa conversa entre os dois, Apolônio descobre

que se trata realmente da sua filha. Felicidade. Consente o casamento dela com Antinágora. Feito o casório, Apolônio planeja visitar Tarso e voltar a Tiro, mas uma aparição em sonhos lhe aconselha ir até Éfeso, no templo que dizem de Diana. A abadessa é realmente Luciana. Apolônio recupera seu reino e mostra sua generosidade com quem lhe ajudou. O final do texto é de teor claramente moralizante: fugacidade das coisas do mundo terrestre, caducidade da vida e solicitação da graça e da misericórdia de Deus.

3. Fontes primárias do *Libro de Apolonio*.

Cerca de 100 manuscritos são os textos conservados sobre a história de Apolônio, alguns deles de tradição clássica latina, nos quais se falava da incineração, prática abandonada paulatinamente no mundo ocidental a partir do século IV quando o Cristianismo se converteu em religião oficial. Aparecem também contínuos elementos pagãos, como invocações a Netuno, alusões a Apolo, e a esposa de Apolônio aguarda sua chegada no templo de Diana. Fala-se, então, em ecdótica, da existência do *hipertexto*, datado no século V ou VI, a partir do qual se formaram cinco ramos ou versões gerais:

- A *Historia Apollonii Regis Tyri*.
- A *Gesta Apollonii Regis Tyri metrica*.
- O *Phanteon*, de Godofredo de Viterbo, em versos latinos, escrito entre 1186 e 1191, espécie de história universal na qual se inclui, ao lado de outros relatos, a história de Apolônio.
- A *Gesta Romanorum*, que inclui no capítulo 153 a história de Apolônio: *De tribulatione temporalí, que in gaudium sempiternum postremo commutabitur*.
- Os *Carmina Burana*, breve texto poético latino, de começos do século XIII, onde Apolônio narra sumariamente em seis estrofes as aventuras da sua vida.

Mas não só devemos tomar em conta suas origens latinas. A permeabilidade da cultura clássica permite supor a existência prévia de

um texto ainda mais antigo que remontaria à época helênica (Corbella, 1992, p. 27). Com efeito, foram achados paralelismos entre a história de Apolônio e algumas obras de Xenofonte, além, claro é, do inequívoco caráter odisseico acima evocado tanto pela estrutura do poema quanto pelos numerosos *topoi* que depois serão conservados e repetidos ao longo dos séculos. Porém, a história não copia a *Odisseia*, mas tem temas que são dela, situações que procedem de velhos périplos a caminho de Ítaca e isso cria um clima que é impossível negar.

Contudo, pense-se na caracterização que no *Libro de Apolonio* é dada ao protagonista: tratado como um herói, mas ao mesmo tempo como um perfeito cavaleiro que, em palavras de Manuel Alvar (1989, p. 51; 63) “participa de una postura espiritual que es gótica”. “Apolonio presenta esa otra faz del siglo XIII en la que el hombre se preocupa por el hombre, en la que se siente atraído por los problemas de su realidad y su tiempo.”

Portanto, quanto à originalidade do texto, podemos dizer que o fato da trama novelesca não ser outra coisa do que uma série de possíveis lugares comuns, não afeta a própria existência do relato. Certo é que cada um dos episódios do texto pode ter um antecedente ou uma relação com motivos mais ou menos difundidos, mas o que temos diante dos nossos olhos é uma criatura ímpar e singular. Um caso egrégio da literatura espanhola, o *Lazarillo de Tormes*, também não apareceu do nada: contos, provérbios, tipos, situações. Mas, Alvar pergunta: é apenas isso o *Lazarillo*?

En verdad que puede parecer postiza la historia de Antioco, que los temas del incesto abundan por doquier, que la compra de doncellas por rufianes explotadores no es nunca novedad [...], pero nada de ello sirve para explicar la *Historia Apollonii*, mucho menos para entender la naturaleza poética del *Libro* español y su encanto. (Alvar, 1976, p. 47)

aventura em aventura, e nós – simples espectadores – corremos atrás da dor dos heróis. Mas, além disso, a vida dos protagonistas é a música ambiente que faz vibrar as estrofas do *Libro* ou move a compaixão dos leitores: não é a vida como peripécia, mas a autobiografia, contemplada como passado remoto que move o leitor, numa identificação de simpatia, até aqueles heróis golpeados pelo destino.

Também como na *Odisseia*, no *Libro de Apolonio* os companheiros do herói morrem e apenas ele se salva e consegue chegar à praia agarrado numa tabua:

Libro de Apolonio	Odisseia
<p>Arreció la borrasca y el mal temporal, la decisión perdieron y el timón principal; se destruyeron todos los mástiles por mal. ¡Guárdanos de tal pena, Señor espiritual!</p> <p>Porque como Dios quiso la cosa hubo de ser, fuéronse a pique todas las naves, sin poder salvarse ningún hombre, sólo permanecer pudo el rey a quien Dios le quiso proteger.</p> <p>Por su buena ventura Dios le quiso ayudar, en un chico madero las manos pudo echar. De vestido y calzado pobre estaba al llegar a Pentapolin, tierra donde hubo de arribar.*</p>	<p>ἦος ὁ ταῦθ' ὤρμαινε κατὰ φρέναα καὶ κατὰ θυμόν, ὥρσε δ' ἐπὶ μέγα κῦμα Ποσειδάων ἐνοχθῶν, δεινόν τ' ἀργαλέον τε, κατηρεφές, ἦλασε δ' αὐτόν. ὥς δ' ἄνεμος ζαῆς ἦϊων θημῶνα τινάξει καρφαλέων τὰ μὲν ἄρ τε διεσκέδαο' ἄλλυδις ἄλλη ὥς τῆς δούρατα μακρὰ διεσκέδαο' αὐτὰρ [Ὀδυσσεὺς ἀμφ' ἐνὶ δούρατι βαῖνε, κέληθ' ὡς ἵππον ἐλαύνων**</p> <p>Fez surgir logo Posido, que a terra sacode, uma vaga cheia de grandes perigos, que se arca e sobre ele desaba. Bem como vento impetuoso, que monte de palha desmancha, para levá-lo em remoinho de um lado para outro desfeito: dessa maneira o mar forte os pranchões espalhou. Odisseu monta num deles, tal como se fosse cavalo de pista.***</p>

* Citamos pela edição de Cabañas (1998, p. 57).

** Citamos pela edição francesa L'Odyssee (1937, V, vv. 365-372).

*** Citamos pela tradução portuguesa de Carlos Alberto Nunes (2000, p. 108).

Como Apolônio, quando não tem roupas adequadas para entrar no palácio de Archistrastes, Ulisses, ataviado pobremente também fica no umbral da sua própria casa:

Libro de Apolonio	Odisseia
<p>Apolonio por miedo de la Corte enojar, no tenía vestido, nada con que adornar, no quiso de vergüenza en el palacio entrar, retornó hasta la puerta y comenzó a llorar.*</p>	<p>ἀγχίμολον δὲ μετ' αὐτὸν ἐδύσετο δῶματ' [Ὀδυσσεύς, πτωχῶ λευγαλέω ἐναλίκιος ἠδὲ γέροντι, σκηπτόμενος· τὰ δὲ λυγρὰ περὶ εἶματα ἔστο. Ἴζε δ' ἐπὶ μελίνου οὐδοῦ ἔντοσθε θυρῶν, κλινάμενος σταθμῷ κυπαρισσίνῳ, ὃν ποτε τέκτων ξέσσεν ἐπισταμένῳς καὶ ἐπὶ στάθμην ἴθυνην.**</p> <p>[Entra na sala, depois do porqueiro, o divino Odisseu, desfigurado num velho pedinte de mísero aspecto, num pau firmado; cobrindo-lhe o corpo uns andrajos trazia. Sobre a soleira de freixo da porta de dentro assentando-se, no umbral o corpo encostou, de cipreste, que o artífice, outrora, com muito engenho lavrara, tomando as medidas com fio.]***</p>

* Citamos pela edição de Cabañas (1998, p. 63).

** Citamos pela edição francesa L'Odyssee (1937, XVII, vv. 336-341).

*** Citamos pela tradução portuguesa de Carlos Alberto Nunes (2000, p. 297).

Como na *Odisseia*, a música serve para envolver o relato das aventuras dos heróis. Assim, Demódoco, o aedo movido por um impulso divino, faz chorar a Ulisses, pelo qual, Alcínoo decide suspender seu canto para não perturbar o convidado. Paralelamente, no *Libro*, Apolônio chora de pena e não se deleita, diferentemente dos presentes, com os cantos de Luciana, filha de Architrastes:

Libro de Apolonio	Odisseia
<p>Comenzó Apolonio, de suspiros cargado, dijo toda su pena, por lo que hubo pasado, dónde están tierra y reino, cómo era llamado, bien lo escuchó la dama teniendo gran agrado.</p>	<p>ταῦτ' ἄρ' αἰοιδὸς ἄειδε περικλυτός· αὐτὰρ [Ὀδυσσεὺς τήκετο, δάκρυ δ' ἔδευεν ὑπὸ βλεφάροισι παρειάς. ὡς δὲ γυνὴ κλαίησι φίλον πόσιν ἀμφιπεσοῦσα, ὅς τε εἴης πρόσθεν πόλιος λαῶν τε πέσσησιν, ἄστει καὶ τεκέεσσιν ἀμύνων νηλεὲς ἤμαρ.**</p>
<p>Los altos y los bajos todos de ella decían. La dama y la vihuela tan bien se sucedían que lo tienen a hazaña todos los que lo oían. Hizo otros ejercicios que mucho más valían.</p>	<p>“κέκλυτε, Φαιήκων ἡμήτορες ἠδὲ μέδοντες, Δημόδοκος δ' ἤδη σχεθέτω φόρμιγγα λίγειαν· οὐ γάρ πως πάντεσσι χαριζόμενος τάδ' αἰείδει.***</p>
<p>Alabándola todos, Apolonio callaba. Pensando estuvo el rey por qué él no hablaba. Le preguntó y le dijo que se maravillaba que con todos los otros tan mal de acuerdo [estaba].*</p>	<p>[Isso narra o famoso cantor. Odisseu, entrementes, liquefa- zia-se em lágrimas, tendo ba- nhadas as faces, como mulher abraçada no corpo do caro ma- rido que sucumbisse a lutar jun- to aos muros e seus moradores, a defendê-la e a seus filhos da sorte do dia impiedoso [...] Pare, portanto, o cantor, porque ale- gres fiquemos nós todos.]****</p>

* Citamos pela edição de Cabañas (1998, p. 66-67).

** Citamos pela edição francesa L'Odyssee (1937, VIII, vv. 521-525).

*** Citamos pela edição francesa L'Odyssee (1937, VIII, vv. 536-538).

**** Citamos pela tradução portuguesa de Carlos Alberto Nunes (2000, p. 150-151).

Apolônio, enfim, começa sua peregrinação por terras de Egipto da mesma forma que, no relato épico de Homero, também Ulisses dirige suas naves até o Egipto:

Libro de Apolonio	Odisseia
<p>«Te encomiendo la hija, te la doy a criar, con su ama Licórides que la sabrá guardar; no quiero los cabellos ni las uñas cortar, hasta que casamiento bueno le pueda dar.</p> <p>«Hasta que yo esto pueda cumplir y preparar, el reino de Antioco yo le quiero dejar. Ahora ni en Pentapolin ni en Tiro quiero entrar, Iré hasta Egipto donde quiero mientras estar.»*</p>	<p>μηνα γὰρ οἶον ἔμεινα τεταρπόμενος τεκέεσσιν κουριδίη τ' ἀλόχῳ καὶ κτήμασιν· αὐτὰρ ἔπειτα Αἴγυπτόνδε με θυμὸς ἀνώγει ναυτίλλεσθαι,**</p> <p>[Um mês, somente, fiquei deleitando-me ao lado dos filhos, da que espousei, quando virgem, pois logo depois de algum tempo me manda o peito viajar outra vez, para o Egito distante.]***</p>

* Citamos pela edição de Cabañas (1998, p. 91).

** Citamos pela edição francesa L'Odyssee (1937, XIV, vv. 244-246).

*** Citamos pela tradução portuguesa de Carlos Alberto Nunes (2000, p. 244).

4.2. A tradição latina.

Como no caso da grega, a tradição latina se faz presente em diversas passagens do *Libro de Apolonio*. Já foi dito que a música e quem a interpreta, o vate, as habilidades musicais em geral, são traços positivos caracterizadores do herói. Isso mesmo se narra na tradição clássica latina, dentre outros, na figura de Ovídio. Nas *Tristia*, ele mesmo se apresenta para a posteridade como poeta relevante na introdução à sua obra (Ovídio, 1997, p. 66): *Ille ego qui fuerim, tenerorum lusor amorum, / Quem legis, ut noris, accipe posteritas.*¹⁰

Não resulta estranho, portanto, que Apolônio chegue a ser comparado pelo autor do *Libro* com o poeta Orfeu, um dos grandes mitos da tradição clássica (Cabañas, 1998, p. 68):

Todos por una boca decían y afirmaban
que ni Apolo ni Orfeo mejor que éste tocaban;
el cantar de la dama, al que mucho alababan,
ante éste de Apolonio en nada lo apreciaban.

Com efeito, nas *Metamorfoses*, Ovídio narra a história de Orfeu e Eurídice. Recém-casada, a jovem Eurídice é mordida por uma cobra

~~~~~

<sup>10</sup> “Vem conhecer, posteridade, o poeta que fui / De amores ternos, o poeta que ora lês” (Ovídio, 1997, p. 67). “Sabei, ó Posteridade, para que me conheças, que sou aquele que fui cantor dos ternos amores que lês” (Naso, 1952, p.173).

e morre: *Nam nupta per herbas / dum noua Naiadum turba comitata uagatur, / occidit im talum serpentis dente recepto* (Ovidio Nasón, 1994, p.171).<sup>11</sup> Depois de chorar a morte da amada no mundo terreno, o excelso poeta decide descer ao Estige e consegue convencer Perséfone, através do seu belo canto e suas doces palavras, para devolver Eurídice ao mundo dos mortais: *Quem satis ad superas postquam Rhodopeius auras / defleuit uates, ne non temptaret et umbras, / ad Styga Taenaria est ausus descendere porta* (Ovidio Nasón, 1994, p. 171).<sup>12</sup> Comovidos, os deuses das trevas concedem o pedido do vate:

Talia dicentem neruosque ad uerba mouentem  
exsanguis flebant animae [...]  
Tunc primum lacrimis uictarum carmine fama est  
Eumenidum maduuisse genas, nec regia coniux  
sustinet oranti nec, qui regit ima, negare  
Eurydicenque uocant...<sup>13</sup>  
(Ovidio Nasón, 1994, p.173)

Porém, a libertação é concedida sob uma condição: não voltar os olhos para a amada até sair do Averno: *Hanc simul et legem Rhodopeius accipit Orpheus, / ne flectat retro sua lumina, donet Auernas / exierit ualles; aut irrita dona futura* (Ovidio Nasón, 1994, p. 173).<sup>14</sup> Quando chegavam no limite dos dois mundos, temeroso de que ela pudesse enfraquecer, Orfeu voltou seu rosto para Eurídice e, no mesmo instante, ela caiu no abismo: *Nec procul afuerunt telluris margine summae: / hic, ne deficeret, metuens audiusque uidendi / flexit amans oculos: et protinus illa relapsa est* (Ovidio Nasón, 1994, p. 173).<sup>15</sup> Portanto, o canto de Apolônio

~~~~~

- 11 “Eurídice, pouco depois do casamento, quando passeava com as ninfas, suas companheiras [...] pisou em uma cobra, foi mordida no pé e morreu” (Bulfinch, 2001, p. 224).
- 12 “Orfeu cantou seu pesar para todos quantos respiram na atmosfera superior, deuses e homens, e, nada conseguindo, resolveu procurar a esposa na região dos mortos. Desceu por uma gruta situada ao lado do promontório de Ténaro e chegou ao reino do Estige” (Bulfinch, 2001, p. 224-226).
- 13 “Enquanto cantava estas ternas palavras, os próprios fantasmas derramavam lágrimas [...] Então, pela primeira vez, segundo se diz, as faces das Fúrias umedeceram-se de lágrimas. Prosérpina não pôde resistir e o próprio Plutão cedeu. Eurídice foi chamada...” (Bulfinch, 2001, p. 226).
- 14 “Orfeu teve permissão de levá-la consigo, com uma condição: a de que não se voltaria para olhá-la, enquanto não tivessem chegado à atmosfera superior” (Bulfinch, 2001, p. 226).
- 15 “...até quase atingirem as risonhas regiões do mundo superior, quando Orfeu, num momento de esquecimento, para certificar-se de que Eurídice o estava seguindo, olhou para trás, e Eurídice foi, então, arrebatada” (Bulfinch, 2001, p. 226).

é aqui comparado com a excelência do famoso poeta que foi capaz de comover até as divindades das trevas.

Outro episódio do *Libro* nos aproxima da mitologia clássica. Quando, vítima do naufrágio, pobre e exausto, Apolônio é hospedado por um humilde pescador que vai compartilhar com ele o pouco que tem, o herói promete recompensá-lo no futuro pela sua boa ação (Cabañas, 1998, p. 58-59):

El rey con gran vergüenza porque pobre estuviera,
fue hacia el pescador, salióle a la espera.
«—¡Dios te salve! —le dijo como cosa primera.
Respondió el pescador de sabrosa manera,
«—Amigo —dijo el rey—, tú bien lo puedes ver,
Pobre y necesitado estoy, no traigo haber.
Así Dios te bendiga, que te pueda placer
que comprendas mi pena y la quieras saber.
«Tan pobre cual tú ves, desnudo y desdichado,
de un buen reino soy rey, muy rico y potentado,
de la ciudad de Tiro donde era muy amado,
dícenme Apolonio por nombre señalado.»
Su vestido partió más tarde con su espada,
dio al rey la mitad, lo llevó a su posada.
Le dio de cenar cuanto pudo, no escondió nada.
Por un huésped ninguna cena fue mejor dada.

Também nas *Metamorfoses*, a história de *Filêmon e Baucis* pode representar perfeitamente um antecedente textual deste episódio. Filêmon é um velho camponês, marido de Baucis, que recebeu junto com esta a visita de Júpiter, que se apresentou de incógnito na casa deles:

Iuppiter hunc specie mortali cumque parente
uenit Atlantiades positis caduficer alis;
mille domos adiere locum requiemque petentes,
mille domos clausere serae; tamen una recepit,
parua quidem stipulis et canna tecta palustri,
sed pia: Baucis anus parilique aetate Philemon
illa sunt annis iuncti iuuenalibus...¹⁶

(Ovidio Nasón, 1994, p. 120-121)

16 "Certa vez Júpiter, sob forma humana, visitou a região, em companhia de Mercúrio (o do caduceu), sem suas asas. Apresentaram-se como viajantes fatigados, a muitas portas, procurando abrigo e repouso, mas encontraram todas fechadas. Afinal, uma moradia humilde acolheu-os, uma pequena choupana, onde uma piedosa velha, Baucis, e seu marido, Filêmon, unidos quando jovens, haviam envelhecido juntos..." (Bulfinch, 2001, p. 62-63).

O primeiro aspecto que merece destaque é, sem dúvida, no arranque da história de Apolônio, o enigma como ardil, que os pretendentes devem resolver para desposarem a filha do rei Antíoco (Cabañas, 1998, p. 43-44):

*La verdura del ramo es como la raíz,
de carne de mi madre engrueso mi cerviz.
Aquel que adivinase este enigma, feliz
ése tendría la hija del rey emperatriz.
“Tú eres la raíz, tu hija el ramal;
tú pereces por ella en pecado mortal,
pues hereda la hija toda deuda carnal,
la cual tú y su madre teníais comunal.”*

Não é, contudo, o único exemplo de adivinhação ou enigma ao longo do poema. De fato, em outro momento destacado da obra, quando o herói descobre que Tarsiana é sua filha, esta, para entretê-lo, traça uma série de adivinhações que Apolônio haveria de resolver (Cabañas, 1998, p. 113):

“—Unas pocas preguntas te quiero preguntar.
Si tú me las supieses en razón contestar
llevaré la ganancia que me mandaste dar;
si no me respondieres quiérotela dejar.
“Dime cuál es la casa –preguntó la criada–
que nunca se está queda, siempre anda lacerada,
los huéspedes son mudos, da voces la posada.
Si esto adivinases te quedaré obligada.”
“—Esto –dijo Apolonio– yo lo voy ideando:
el río es la casa que corre murmurando,
los peces son los huéspedes que siempre están callando.
Ésta está terminada, ve otra preguntando.”

As adivinhações são conhecidas por todos os povos desde os primórdios e, no geral, referem coisas comuns de fácil compreensão, pelo que apresentam um caráter essencialmente popular. Contudo, sua origem é oriental, onde muitas vezes expressavam os mais elevados pensamentos: “las más antiguas que se conocen pertenecen a la época babilónica y aparecen escritas en tablillas” (Rasero Chacón, 2004, p. 227). Exemplos de adivinhações ou enigmas aparecem em textos bíblicos, no Alcorão, na mitologia grega e nos manuscritos sânscritos.

Capítulo à parte merece a referência sobre a lapidação, como castigo imposto ao proxeneta – *vino un hombre malo, señor de soldaderas, / pensó en ganar con ésta ganancias tan señeras...* (Cabañas, 1998, p. 98) – que explorava Tarsiana:

No quisieron el ruego poner en otro plazo;
removiósse el concejo como un sañudo mazo,
buscaron al traidor, echáronle el lazo,
matáronlo con piedras cual rapaz de mal trazo.

(Cabañas, 1998, p. 122)

A prática da lapidação era habitual nas tradições prévias ao Alcorão no Oriente e de comum aplicação. O primeiro mártir cristão, São Estevão, morreu lapidado. Saulo de Tarso, o futuro São Paulo, dedicado na época à perseguição dos cristãos, participou passivamente da lapidação observando a cena. De fato, na Bíblia, as referências a lapidações são numerosas, envolvendo quase sempre assuntos relacionados com atitudes, hábitos e atividades sexuais:

Se um homem se casa com uma mulher e, após coabitar com ela, começa a detestá-la, imputando-lhe atos vergonhosos e difamando-a publicamente, dizendo: “Casei-me com esta mulher, mas quando me aproximei dela, não encontrei os sinais da sua virgindade” [...], se a denúncia for verdadeira, se não acharem as provas da virgindade da jovem, levarão a jovem até a porta da casa do seu pai e os homens da cidade a apedrejarão até que morra. (Deuteronômio, 22, 13-21)

Se houver uma jovem virgem prometida a um homem, e um homem a encontra na cidade e se deita com ela, trareis ambos à porta da cidade e os apedrejareis até que morram: a jovem por não ter gritado por socorro na cidade, e o homem por ter abusado da mulher do seu próximo. (Deuteronômio, 22, 23-24)

Iahweh falou a Moisés e disse: Tira fora do acampamento aquele que pronunciou a maldição. Todos aqueles que o ouvirem porão suas mãos sobre a cabeça dele, e toda a comunidade o apedrejará. (Levítico, 24, 13-14)

Mais conhecido é o episódio da mulher adúltera (João, 8, 3-11):

Os escribas e os fariseus trazem, então, uma mulher surpreendida em adultério e, colocando-a no meio, dizem-lhe: “Mestre, esta mulher foi surpreendida em flagrante delito de adultério. Na Lei, Moisés nos ordena apedrejar tais mulheres. Tu, pois, que dizes?” [...] Quem dentre vós estiver sem

pecado, seja o primeiro a lhe atirar uma pedra. Eles, ouvindo isso, saíram um após do outro, a começar pelos mais velhos [...] Então, erguendo-se, Jesus lhe disse: “Mulher, onde estão eles? Ninguém te condenou?” Disse ela: “Ninguém, Senhor”. Disse então Jesus: “Nem eu te condeno. Vai, e de agora em diante não peques mais”.

Por fim, um último traço de orientalismo no texto, de caráter aberrantemente literário e muito mais claro e direto: as referências inequívocas às *Mil e uma noites*. Com efeito, como Sherazade, Tarsiana consegue, no caso, continuar virgem através de suas habilidades musicais, que convencem os homens que pagam para passar a noite com ela. No texto oriental, Sherazade contará a seu marido, o sultão Shariar, graças a sua imaginação desbordante, a história de Ali Babá, e depois virão outras igualmente fantásticas durante mil e uma noites, histórias que ela deixa interrompidas quando amanhece para continuar na noite seguinte, atrelando-as a novas histórias. O sultão, absolutamente fascinado, suspenderá a execução prevista – para evitar uma eventual traição que tinha sofrido com outra mulher – já que planejava a morte de uma virgem do seu harém por dia (Riquer & Valverde, 1991, vol. 3, p. 65-66). No *Libro de Apolonio*, são narradas as habilidades de Tarsiana com os sucessivos clientes do bordel, começando pelo primeiro deles, que foi o senhor da cidade, Antinágora, o qual pagou um alto preço em troca da virgindade e que, no final da obra, acabará sendo seu esposo:

“Yo puedo por tu hecho perder ventura y hado,
caerás por mal cuerpo tú en mortal pecado.
Hombre eres de valor, que estás siempre encumbrado,
sobre huérfana pobre no hagas desaguizado.”

“—Dama, bien entiendo esto que me decís,
de buena parte sois, de linaje venís,
esta petición que vos a mí pedís,
véolo por derecho, pues bien lo concluís.

“El precio que daría para con vos pecar,
os lo quiero de gracia ofrecer y donar,
que si vos no pudiereis por el ruego escapar
al que con vos entrare dadlo para apartar.

“Si vos con esta maña os podéis defender
mientras lo mío durare no os faltará haber.”

(Cabañas, 1998, p. 100-101)

Tarsiana, com o dinheiro de Antinágora, consegue convencer o proxeneta para ela aprender outro ofício, de cantora, trovadora e assim ele ficaria mais rico e ela, honrada:

“Señor, si de ti fuese lo que pido otorgado,
otro mester sabía que es más sin pecado,
que es más ganancioso y es más honrado.

“Si tú me lo otorgas por la tu cortesía,
que me ponga en estudio de esa maestría,
cuanto tú me pidieses yo tanto te daría;
tú tendrías ganancia y yo no pecaría.”

Luego al otro día casi de madrugada,
levantóse la dama ricamente adornada,
tomó la viola buena y bien templada,
y salió al mercado a tocar por soldada.

Tan bien supo la dama su cosa preparar
que sabía a su amo la ganancia aumentar.
Riendo y bromeando con el su buen mirar,
súpose, aunque niña, del pecado apartar.

(Cabañas, 1998, p. 102-103)

Eis aqui, portanto, um exemplo de adaptação medieval de um velho motivo oriental, o que vai nos conduzir até a seguinte epígrafe: os traços de medievalismo no processo de recepção e transmissão dos textos pagãos.

5. O medievalismo do *Libro de Apolonio*: originalidade, imitação, adaptação.

Toda obra é filha do seu tempo. O *Libro de Apolonio*, como dito, não será uma exceção. A Idade Média foi um período longo e conturbado, especialmente se considerarmos a encruzilhada representada pelo Ocidente frente ao Oriente no âmbito da espiritualidade: o Cristianismo frente ao Islã. Mas, antes de tudo, havia uma forte cultura pagã, de tradição greco-romana, além de muitas outras que, depois, com a volta do olhar para o homem, no Renascimento – e ainda muito depois, no Romantismo –, retornarão às versões originais, longe de qualquer adaptação.

Nesse sentido, a originalidade do texto radica em apresentar-nos uma tensão entre o local, a adaptação à cultura castelhana, e o universal, a cultura e a lenda de tradição clássica que inclui inequívocos traços orientais e pagãos. Em outras palavras, o medievalizou realizou uma adaptação e imitação de fórmulas, tipos e motivos que se repetiram por toda Europa e que representaram a reatualização de registros clássicos.

O primeiro elemento caracterizador dessa adaptação medieval, como foi já parcialmente apontado, vem da mão da religiosidade e do imaginário cristão. Em palavras de Le Goff (1983, p. 57):

Toda toma de conciencia en la Edad Media se hace por y a través de la religión –en el plano de la espiritualidad–. Podría definirse casi una mentalidad medieval por la imposibilidad de expresarse al margen de referencias religiosas.

Assim, por exemplo, uma reinterpretação das contínuas viagens de Apolônio desde esta perspectiva do leitor medieval pode ser, além do arquétipo da dinâmica da vida, do exílio voluntário, a de entender a vida como um percurso até a outra vida, o Além. Nesse sentido, a *peregrinatio vitae* é símbolo do cristianismo, que põe em evidência o caráter transitório de toda situação.

Mas, já em referência direta ao texto, se compararmos o poema espanhol com a fonte latina que lhe serve como base, a *Historia Apollonii Regis Tyri*, surpreende de imediato a grande quantidade de referências religiosas que observamos. Com efeito, o poema castelhano modifica o espírito pagão da *Historia* latina. Manuel Alvar (1976, p. 142), elaborou na sua edição crítica um documentado estudo contendo, de um lado, as vozes que fazem referência a costumes, deuses, festas ou crenças pagãos (só como amostra, *ampulla uini, Apollo, Diana, Neptunus, sepulcrum, templa*) e, do outro, as vozes cristãs correspondentes – não necessariamente equivalentes das anteriores: *ermitaño, santo, clérigos, monasterio, descomulgado, pecado, niña en pecado, rayo del diablo, etc.*

Sem entrar nos aspectos puramente léxicos, já estudados pelo prestigioso filólogo espanhol, seria bom mergulharmos nessas adaptações de caráter religioso para uma melhor compreensão da dimensão ideológica que este tipo de obra representava. A primeira e mais evidente, resulta da cristianização dos primeiros versos do poema (Cabañas, 1998, p. 41):

**En el nombre de Dios y de Santa María,
si ellos me guiasen estudiar querría,**
componer un romance de nueva maestría,
del buen rey Apolonio y su cortesía.

Esses primeiros versos são precisamente os que os poetas clássicos dedicavam como invocação à Musa, fonte inspiradora, como por exemplo, para não perder o fio de Homero, na *Ilíada* (1965, p. 59): Μῆνιν ἄειδε, θεά, Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος / ουλομένην...;¹⁹ ou, também, na Odisseia (1965, p. 131): Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλὰ / πλάγχθη...²⁰ E, para concluir, só neste primeiro instante, podemos ir do Alfa ao Ômega, isto é, do início ao término do *Libro*. Lá encontramos um final moralizante dentro da mais genuína doutrina cristã (Cabañas, 1998, p. 135):

Muerto está Apolonio, todos morir debemos;
por aquello que amamos el final no olvidemos.
**Por lo que aquí hiciéremos allá recibiremos,
allá iremos todos, siempre de aquí saldremos.**

Dejemos la palabra, la razón no alarguemos,
pocos serán los días que aquí moraremos.
Cuando de aquí salgamos, ¿qué ropa llevaremos
si no al festín de Dios, de Aquél en que creemos?

El Señor que gobierna los vientos y la mar,
Él nos dé la su gracia y Él se digne guiar;
y así nos deje tales cosas pensar y obrar
que por la su merced podamos escapar.
El que tuviere seso responda y diga amén.

E, ainda, para completar, não falta o momento de moralização no meio da obra, cumprindo com o princípio de exemplaridade medieval, modelo de conduta e comportamento para aprendizado de todos, os *exempla*.²¹ O esquema é simples: parte-se do caso particular narrado e se generaliza em termos de moral cristã, modelo de comportamento:

oooooooooooooooooooooooooooo

19 “Canta-me, ó deusa, do Peleio Aquiles / A ira tenaz...” (Citamos pela tradução portuguesa de Manuel Odorico Mendes [2004, p. 25]).

20 “Musa, reconta-me os feitos do herói astucioso que muito / peregrinou...” (Citamos pela tradução portuguesa de Carlos Alberto Nunes [2000, p. 28]).

21 No prólogo do Conde Lucanor, Don Juan Manuel explica o intuito da sua obra: *Et porque cada home aprende mejor aquello de que se más paga, por ende el que alguna cosa quiere*

Confunda Dios tal rey de tan mala medida,
vivía en pecado e ideaba locura,
matar quería al hombre que dijera cordura,
a aquél que resolvió la adivinanza oscura.

**Esto mismo acontece con todos los pecados;
los unos con los otros van todos enlazados.**
Si no fueren aprisa los unos enmendados,
otros muchos mayores son luego acumulados.

(Cabañas, 1998, p. 48-49).

Nada de novo, portanto, no panorama que podería entã ofrecer o contexto medieval. Em palavras de Blanco Aguinaga (2000, I, p. 75): "El *Libro de Apolonio* [...] se relaciona con los esquemas de la vieja novela bizantina de aventuras y viajes, de final feliz y con las habituales moralizaciones."

Os fenómenos meteorológicos que governam o mar eram, na épica clássica, atribuídos a divindades pagãs. Como é lógico, o anónimo autor do *Libro de Apolonio* atribui ao Deus cristão esses avatares e a Ele se encomenda para pedir a proteção do herói e de todos nós:

Arreció la borrasca y el mal temporal,
la decisión perdieron y el timón principal;
se destruyeron todos los mástiles por mal.
¡Guárdanos de tal pena, Señor espiritual!

**Porque como Dios quiso la cosa hubo de ser,
fuéronse a pique todas las naves,** sin poder
salvarse ningún hombre, **sólo permanecer
pudo el rey a quien Dios le quiso proteger.**

Por su buena ventura Dios le quiso ayudar,
en un chico madero las manos pudo echar.

(Cabañas, 1998, p. 57)

Só nesse contexto de adaptação cristã da mitologia pagã que vimos apontando pode justificar-se a suposta crueldade do Deus misericordioso e justo cristão, frente à arbitrariedade das deidades greco-latinas, muitas

mostrar a otro débegelo mostrar en la manera que entendiere que será más pagado el que la ha de aprender. Et porque muchos homes las cosas sotiles non les caben en los entendimientos nin las entienden bien [...] yo, don Juan, fijo del infante don Manuel [...] **compuesto de las más fermosas palabras que yo pude, et entre las palabras entremetí algunos ejemplos de que se podrían aprovechar los que los oyeren** (Don Juan Manuel, 1977, p. 13-14).

vezes interessadas apenas em resolver seus próprios confrontos tomando como reféns de suas ações os homens mortais. Afora, é claro, a evidente contradição que se produz em relação à dupla atitude de Deus atribuída pelo autor do texto à sorte de Apolônio nos versos destacados da passagem acima. Outras vezes as tempestades, convenientemente guiadas por Deus, provocam o acaso que permite o reencontro dos personagens:

La tempestad cogiólos y el mal temporal,
sacólos de camino la borrasca mortal;
echólos su ventura y el Rey espiritual
en la villa que pasa Tarsiana mucho mal.

(Cabañas, 1998, p. 106)

Contudo, às vezes, os fenômenos adversos da natureza são atribuídos ao diabo e não a Deus:

«Dile que muerto está Antioco y enterrado.
Con él murió la hija que lo llevó al pecado,
destruyólos a ambos un rayo del diablo.»

(Cabañas, 1998, p.76)

A adaptação ao imaginário religioso cristão do medievo obriga a forçar situações como aquela em que Architrastes, rei de Pentapolin, dá sua benção a Apolônio e sua filha Luciana, quando partem para Antioquia, uma vez mortos o rei Antíoco e sua filha: *Bendíjolos a entrambos con su derecha mano; / rogó al Creador que está en lo más alto, / que Él guíase a su hija en invierno y verano...* (Cabañas, 1998, p. 78).

Contudo, como vários séculos depois vai acontecer de novo no percurso da história da literatura universal, a mistura de influências deixa notar sua presença nesta encruzilhada de culturas e imaginários. Assim, no ápice do teatro barroco espanhol, pode parecer surpreendente a forma como Calderón de la Barca em *La vida es sueño* conjuga o fatalismo do horóscopo e a providência cristã (Alborg, 1997, p. 690). Lapesa & Ruiz Ramón falam, nesse sentido, de “oposiciones de contrastes” (1983, p. 430). Com efeito, Calderón nos apresenta horóscopos, presságios e vaticínios que prognosticam os futuros contingentes; os astrólogos ou judiciários, sabedores de matemáticas sutis, julgando signos astrais, pre dizem os influxos de estrelas e planetas. Mas, as previsões dos homens, por sábios que eles sejam, resultam inúteis para preservar-se do ditado

por poderes supremos que regem o acontecer – embora nem sempre seja assim, como confessa Victor Hugo no prefácio de *Notre-Dame de Paris*²² – onde emerge a grande oposição céu / fado. No *Libro de Apolonio*, o fado, o ἀνάγκη citado por Victor Hugo, caracterizador dos heróis épicos e de outros futuros, convive diretamente com o Espírito Santo (Cabañas, 1998, p. 88):

La gente desolada y su rey descasado,
pasaron su trayecto maldiciendo del hado.
El Espíritu Santo los guió, sosegado
así el mar, arribaron a Tarso, sitio amado.

Essa mesma oposição de contrastes ou encruzilhada cultural justifica, enfim, o episódio que narra a superstição da tripulação do navio que obriga a desova no mar do corpo de Luciana, aparentemente morto, o que configura, por sua vez, um novo foco na trama aventureira do protagonista:

“Antes de pocas horas, si el cuerpo retenemos
habremos muerto todos, librarnos no podremos;
si la madre perdemos, buena hija tenemos,
mal haces, Apolonio, que así permanecemos”

(Cabañas, 1998, p. 81)

Mas, ainda, como texto medieval, participa de referências desenvolvidas na sua própria época, isto é, autenticamente contemporâneas, e que serão evocadas e imortalizadas pouco tempo depois nas recopilações de romances populares agrupados sob a comum denominação de *Romancero Viejo*. Entendam-se aqui as expressões “romance” e “Romancero Viejo” exatamente nos termos como as define Masip (2002, pp. 112 e 134): “poemas de tipo narrativo o lírico populares producidos entre la seguntad mitad del siglo XIV y todo el siglo XV [...] Pueden dividirse en: tradicionales, que evocan los cantares de gesta, [...] y juglarescos.” Nestes romances aparecem motivos e referências intertextuais correspondentes a certos costumes e usos da época dos cavaleiros medievais. Nesse sentido, compare-se o castigo que Apolônio ameaça infligir na pessoa que ousasse

22 “Il y a quelques années qu’en visitant, ou, pour mieux dire, en furetent Notre-Dame, l’auteur de ce livre trouva, dans un recoin obscur de l’une des tours, ce mot gravé à la main sur le mur : ANÁΓKH. Ces majuscules grecques (...), e surtout le sens lugrube et fatal qu’elles renferment, frappèrent vivement l’auteur (...). **C’est sur ce mot qu’on a fait ce livre.**” (Hugo, 1904, s.p.)

incomodá-lo quando se encontrava atribulado após receber a falsa notícia da morte da sua filha, com o castigo que, por vingança pessoal, recebeu Don Galván quando foi morto e que aparece descrito em detalhes no *Romance de Gaíferos y Galván*, datado de 1547:

Libro de Apolonio	Romance de Gaíferos y Galván
Al fondo de la nave, en rincón apartado, echóse en un lecho el rey tan desgraciado; juró que quien le hablase sería mal pagado, de uno de sus pies sería mutilado. *	La muerte que él les dijera mancilla es de la [escuchar — Córtenle el pie del estribo, la mano del [gavilán, sáquenle ambos los ojos por más seguro andar y el dedo y el corazón traédme por señal.**

* Citamos pela edição de Cabañas (1998, p. 107).

** Citamos pela edição de Wolf & Hofmann (1856, II, p. 222-225).

6. O *Libro de Apolonio*: intertextualidade e literatura comparada. Ontem e hoje.

A análise do *Libro de Apolonio* nos conduz até a conclusão de que ele constitui um claro exemplo do que representou o medievo do ponto de vista literário e cultural, não apenas na Península Ibérica, mas também no resto da Europa. O imaginário europeu medieval foi constituindo-se sustentado, sim, na ideologia do cristianismo, mas, ao mesmo tempo, adaptando toda uma tradição clássica, pagã, que na sua versão greco-latina trazia ecos inequívocos do Oriente. De um lado, Bizâncio e o antigo império oriental romano, de outro, as influências da cultura semítica, árabe e hebraica, que chegaram à Península Ibérica a partir do século VIII e que ainda permaneciam em pleno apogeu no século XIII, época da elaboração do *Libro*. Traziam como consequência uma mistura de motivos e tópicos que hoje devemos ser capazes de apreciar e valorar na justa medida, em especial, quando abordamos a sempre difícil tarefa de compreender um texto antigo.

Ao longo das páginas acima, foram levantados vários elementos, diferentes entre si, de origens também bem diversas, mas que o anônimo autor – homem culto, clérigo, que inaugurava um novo gênero ou

mester, de *clerecía*, em língua românica e não em latim – soube mesclar de forma admirável e que nós, hoje, desde nosso imaginário e nossa concepção do mundo, devemos saber interpretar sob os códigos da época na qual foi escrito o poema.

A imediata influência de uma história sobre o rei Apolônio, escrita em latim e que circulava pelas bibliotecas dos mosteiros medievais da época, *Historia Apollonii Regis Tyri*, não compromete a originalidade do texto que nos oferece o autor. A *Iliada* e a *Odisseia* se fazem presentes em numerosas passagens do *Libro* e ainda achamos traços que vinculam o texto com os livros de viagens e aventuras e com toda a rica tradição da novela bizantina. Os ecos do conto fantástico oriental, representados aqui pelo episódio de Tarsiana trovadora, quando é vendida ao proxeneta – cujo nome não é revelado em momento nenhum, como tampouco o nome da filha de Antíoco maculada pelo incesto –, que é capaz, com a doçura de suas palavras, primeiro, e a graça de seu canto depois, de preservar sua virgindade, ainda nesse contexto tão adverso, remetem às habilidades de Sherazade nas *Mil e uma noites*.

Contudo, a obra não deixa de ser filha do seu tempo e, como tal, não faltam características e traços puramente medievais, como a religiosidade, cristianizando as divindades greco-latinas que regem os fenômenos atmosféricos, as tempestades e os destinos dos protagonistas quando navegam pelo traiçoeiro mar, seja punindo na trama do texto aos pecadores – inclusive infligindo-lhes castigos que, ora nos levam até episódios bíblicos, ora nos revelam costumes dos cavaleiros medievais que depois ilustrarão o *Romancero viejo* – e beneficiando os que se comportam conforme a moral cristã; seja, enfim, através das dicas moralizantes que o autor espalha ao longo do texto, em primeira pessoa, oferecidas ao leitor-ouvinte, o que por sua vez nos conduz até a literatura dos *exempla* medievais.

Mas, ainda, a contribuição do texto não olha apenas para a história ou a sua contemporaneidade. Com efeito, algumas personagens do *Libro*, mesmo secundárias, podem ser consideradas como a semente de outras futuras, estas de indubitável relevância para a literatura hispânica e universal. Assim, a velha ama que criou a filha de Antíoco e que lhe recomenda não acusar o pai pelo incesto cometido, encontra-se na base da *Trotaconventos* do *Libro de buen amor*, de Juan Ruiz (século XIV) e, sobretudo, representa um esboço do que haverá de ser a *Celestina* de Fernando de Rojas nos albores do Humanismo espanhol (1499).

Por fim, muito depois da época na qual foi escrito o *Libro*, a graça, a personalidade e a inteligência que enfeitam Tarsiana têm muito a ver com a personagem da *gitanilla* das *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes, e sem dúvida, já no âmbito universal, além da literatura escrita em língua espanhola, com a cigana Esmeralda de *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo.

REFERÊNCIAS

A Bíblia de Jerusalém. Tradução do texto em língua portuguesa diretamente dos originais. São Paulo: Edições Paulinas, 1989.

ALBORG, J.L. *Historia de la Literatura Española. Tomo I: Edad Media y Renacimiento*. 2ª edición ampliada. Madrid: Gredos, 1997.

ALVAR, M. Apolonio, clérigo entendido. In: *Symposium in honorem prof. M. de Riquer*. Barcelona: Edicions del Quaderns Crema, 1989. (p. 51-73).

ARTILES, J. *El "Libro de Apolonio", poema español del siglo XIII*. Madrid: Gredos, 1976.

BLANCO AGUINAGA, C.; RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, J.; ZAVALA, I.M. *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)*. 3ª ed. Madrid: Akal, 2000.

BRUYNE, E. de *La estética de la Edad Media*. Madrid: Visor, 1988.

BULFINCH, Th. *O Livro de Ouro da Mitologia. (A Idade da Fábula). Histórias de Deuses e Heróis*. 13ª ed. Trad. David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

CALDERÓN DE LA BARCA, P. *La vida es sueño*. Ed. de Antonio Rey Hazas. Barcelona: Vicens Vives, 2000.

CERVANTES, M. de *El Licenciado Vidriera y otras novelas ejemplares*. Madrid: Salvat Editores / Alianza Editorial, 1969.

DON JUAN MANUEL. *El Libro de Patronio e por otro nombre El Conde Lucanor*. 13ª ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1977.

GIRÓN ALCONCHEL, J.L. *Comentario de textos de clerecía: Alexandre y Apolonio*. Madrid: Arco / Libros, 2002.

GÓMEZ MORENO, Á. Notas al prólogo del *Libro de Alexandre*. *Revista de Literatura*, XLVI, 1984. (p. 117-127).

GUILLÉN, C. *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona: Crítica, 1985.

HODOI ELEKTRONIKAI *Du texte à l'hypertexte. Homère, Odyssée*. Traduction française. Paris: E. Flammarion, 1937. Disponível no endereço da Internet: mercure.fltr.ucl.ac.be/Hodoi/concordances/intro.htm#Homere. (Acessado em 21 de fevereiro de 2013).

HOMERO. *Iliada*. Texto integral. Trad. Manuel Odorico Mendes. São Paulo: Martin Claret, 2004.

_____. *Odisseia*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

_____. *Nueva Antología de la Iliada y la Odisea*. Madrid: Sociedad Española de Estudios Clásicos, 1965.

LAPESA, R.; RUIZ RAMÓN, F.: Calderón, trágico. In: RICO, F. (org.) *Historia y Crítica de la Literatura Española*. Vol. 3/1 Primer Suplemento. Siglo de Oro: Barroco. Ed. Aurora Egido. Barcelona: Crítica, 1983. (p. 430-435).

LE GOFF, J. *Tiempo, trabajo y cultura en el occidente medieval*. Madrid: Taurus, 1983.

Libro de Alexandre. Edición preparada por Jesús Cañas Murillo. Madrid: Editora Nacional, 1983.

Libro de Apolonio. Texto íntegro en versión del Dr. D. Pablo Cabañas. Madrid: Castalia, 1998.

Libro de Apolonio. Edición de Dolores Corbella. Madrid: Cátedra, 1992.

Libro de Apolonio. Edición de Manuel Alvar. Madrid: Fundación Juan March / Castalia, 1976.

LOTMAN, Y.; ESCUELA DE TARTÚ. *Semiótica de la cultura*. Madrid: Cátedra, 1979.

MASIP, V. *Manual de poesía española y portuguesa*. Recife: AECI / Bagaço, 2002.

MICHAEL, I. Epic to Romance to Novel: Problems of the Genre Identification. *Bulletin of the John Ryland's University Library of Manchester*, nº 68, 1986. (p. 498-527).

MIRANDA POZA, J.A. La Edad Media en Europa como marco para el estudio de la época literaria medieval. In: MIRANDA POZA, J.A. (org.) *Estudios Hispánicos*. Recife, Editora Universitária da UFPE, 2011. (p. 159-169).

_____. Poesía Española Medieval (II): El Mester de Clerecía. In: MIRANDA POZA, J.A.; RODRIGUES, J.P.M. (orgs.) *Estudios de Lengua y Literatura Española*. Recife: APEEPE / PROEXT / Departamento de Letras – UFPE, 2007. (p. 123-140).

NASO, P.O. *Tristium*. 2ª ed. Trad. literal de Augusto Velloso. Rio de Janeiro: Edição da Organização Simões, 1952.

OVÍDIO. *Poemas da carne e do exílio*. Seleção, tradução e notas de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

OVIDIO NASÓN, P. *Metamorfosis*. Texto revisado y traducido por Antonio Ruiz de Elvira. 3 vols. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1994.

RASERO CHACÓN, J. Adivinanzas y trabalenguas: Posibilidades didácticas. In: BARCIA MENDO, E. (coord.) *La tradición oral en Extremadura*. Mérida: Junta de Extremadura – Consejería de Educación, Ciencia y Tecnología, 2004. (p. 221-247).

RATTENBURY, R.M. Prologue a *Les Éthiopiennes*, de Heliodore. Texte établi par R.M. Rattenbury ET T.W. Lumb, et traduit par J. Maillon. Paris: Collection des Universités de France, 1935.

RIQUER, M.; VALVERDE, J.M. *Historia de la Literatura Universal*. Barcelona: Planeta, 1991.

ROJAS, F. de *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. 4ª ed. Introducción de Stephen Gilman. Edición y notas de Dorothy S. Severin. Madrid: Alianza Editorial, 2003.

RUIZ, J. *El libro de buen amor*. Madrid: Edimat Libros, 1999.

TODOROV, Tz. *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972.

URÍA, I. *Panorama crítico del mester de clerecía*. Madrid: Castalia, 2000.

Versão eletrônica do diálogo platônico “Fedão”. Trad. Carlos Alberto Nunes. Créditos: Membros do grupo de discussão Acrópolis (Filosofia). Disponível no endereço da Internet: [HTTP://br.egroups.com/group/acropolis](http://br.egroups.com/group/acropolis). (Acessado em 20 de fevereiro de 2013).

WOLF, F.J.; HOFMANN, C. *Primavera y flor de romances o Colección de los más viejos y más populares romances castellanos*. 2 vols. Berlin: A. Asher & Co., 1856. Disponível na Internet no endereço: <http://depts.washington.edu/hisprom/optional/balladaction.php?igrh=0087&publisher=Wolf%201856b>. (Acessado em 24 de fevereiro de 2013).

Necessária decência e maravilhosa ilha em movimento: reflexões sobre as relações entre o fantástico e a educação moral nas *Mil e uma noites*

Oussama Naouar
(Prof. Dr. / Departamento de Letras –
Universidade Federal de Pernambuco)

1. Considerações epistemológicas introdutórias: das evidências obscuras das *Mil e uma noites*

As *Mil e uma e noites* assombam nosso imaginário relativo ao Oriente, como para nos lembrar que é necessário guardar uma certa acuidade associada aos objetos muito evidentes. Pois, com efeito, existem duas sortes de objetos delicados para o pesquisador. De uma parte, os objetos desconhecidos, totalmente novos, pelo menos, segundo acreditamos; de outra, os muito evidentes e célebres.

Os primeiros têm que ser buscados continuamente. Se trata para nós de não somente os achar, mas também de lhes tirar sua aparente virgindade, sobretudo, relativa, como temos de admitir. Portanto, esta concepção de objeto novo é, na maioria das vezes, epistemologicamente confusa. Ela atende ao *olhar* de um pesquisador que se debruça a partir de uma época particular sobre um *elemento* que atrai nossa atenção. Esta *virgindade* é ainda uma *propriedade* construída sobre o objeto de pesquisa, pois, de fato, ela se elabora a partir do cruzamento de uma ou mais articulações definidas como novas num momento histórico particular, no quadro de uma *episteme*. Sabemos, a partir de Foucault, que a *episteme* faz referência à sistematização das regras de construção dos objetos, sujeitos e conceitos, postulando que há um *elemento* dos saberes (no sentido de *elemento aquático*, por exemplo) que impõe aos objetos do saber, o modo de ser determinado (cf. Foucault, 1990, p. 13). Portanto, esta construção mesma implica uma ruptura, desconstrução, para tornar novamente inteligível esta formalização do objeto de pesquisa.

A outra categoria é composta destes objetos do cotidiano, comuns, que não brilham mais por sua novidade, tanto que não se deixam mais

interrogar. Aqui, o esclarecimento foucaultiano continua pertinente. Mas pode ser necessário conjugá-lo às meditações de um Gaston Bachelard, recordando esta célebre frase de *La formation de l'esprit scientifique*, que precisa: “nós conhecemos contra um conhecimento anterior” (Bachelard, 1971, p. 14). Nessa perspectiva, o conhecimento só é possível a partir da superação de um conhecimento anterior, o qual, nesta aproximação epistemológica, aparece necessariamente como um limite, um oposto, um obstáculo. *As mil e uma noites* fazem parte destes últimos objetos. Pois este texto, que não cessa de nos fascinar, nós o apreendemos somente pelas tramas do passado. Esta constatação não deixa de nos lembrar que, ao encontro do conhecimento, o espírito se revela sob o peso da idade, pois nunca é jovem, mas sempre velho pelos seus preconceitos; e, nessas circunstâncias, acessar o conhecimento, “é, espiritualmente, rejuvenescer, é aceitar uma mutação brusca que deve contradizer o passado” (Bachelard, 1971, p. 14). Ora, nós sabemos a que ponto as *Mil e uma noites* são um objeto eterno, sempre revisitado, sempre fascinante, mas que pode esconder, atrás de suas evidências, uma parte profunda de obscuridade. As *Mil e uma noites*, uma vez que o efeito exótico tenha passado, nos enseja a perguntar sobre suas evidências obscuras. Acalentado sob uma apreensão ingênua e reconfortante, este questionamento chama o espírito cético à desconstrução.

Com efeito, muitas ideias preconcebidas englobam indistintamente Sherazade, Oriente, *Mil e uma noites*, haréns, e outros objetos de nossa imaginação. Em relação a estas ideias, Bergson indica pertinentemente que nosso espírito possui uma irresistível tendência a considerar como mais clara a idéia que lhe serve continuamente. Esta forma de “economia mental” explica em parte porque se constitui num conjunto de idéias, preconceitos e opiniões que acabam escondendo a complexidade e a singularidade de uma produção literária. Uma exigência de superação, de questionamento, se configura ao rés de nossas opiniões, pois “a opinião pensa mal, ela não pensa: ela traduz necessidades em conhecimentos. Designando os objetos pela utilidade, ela se proíbe de os conhecer. Não se pode fundar nada sobre a opinião: temos, antes de tudo, que a destruir. Ela é o primeiro obstáculo a superar” (Bachelard, 1971, p. 14). Um olhar filosófico ao texto é sobretudo pertinente, se aceitarmos que a filosofia pode se referendar como remédio à opinião, pois da opinião à asneira há um pequeno passo, um breve resvalar. Opinião

e asneira entretém uma relação íntima, conivente e profunda, também, como bem dizia Gilles Deleuze em seu *Abécédaire*, “a filosofia impede a asneira de ser tão grande como poderia ser se não houvesse a filosofia” (in: Boutang, 1988). Eis um argumento de peso.

Portanto, estes enviesamentos epistemológicos não são próprios somente às *Mil e uma noites*, bem ao contrário. Tal constatação em torno da obra literária ilustra uma problemática bem mais ampla, própria ao *orientalismo*. Edward Saïd, teórico da literatura e figura importante dos estudos pós-coloniais, cuja pena nos deu *Orientalisme: l’Orient crée par l’Occident*, funda esta corrente a partir da concepção do Oriente como objeto de uma criação: “O Oriente como uma criação do Ocidente, seu duplo, seu contrário, a encarnação dos seus medos e de seu sentimento de superioridade a um só tempo, a carne de um corpo do qual aspiraria a ser o espírito” (Saïd, 1980, p. 23).

À luz desta citação, não podemos deixar de repensar os quadros dos três célebres Eugènes – Delacroix, Girardet e Fromentin – ou, ainda, a inspiração que atravessa as obras picturais do brasileiro Oscar Pereira da Silva. Nelas, vemos se materializar esta carne certamente oriental, que traz, ao contrário e por trás dessas personagens figuradas, um espírito fundamentalmente ocidental: tudo participa dessa constatação, as posturas, as cenas e a distribuição dos papéis. Mas a grande contribuição de Saïd continua na re-inscrição destes liames como construtos, epistemologicamente falando. A literatura, a arte e, mais largamente, a estética, no sentido de *partage du sensible* como a nomeia Jacques Rancière (2000), se tornam reveladores da relação complexa que rege esta geografia de um imaginário próprio à oposição Oriente-Occidente.

Pois é necessário admitir que o orientalismo não se limita somente a uma corrente estética, nem mesmo artística ou literária, mas a “um câmbio dinâmico entre autores individuais e vastos empreendimentos políticos, formados pelos impérios britânico, francês e americano, sobre o território intelectual e imaginário” (Saïd, 1980, p. 27). Dito de outra forma, as obras e produções estéticas do orientalismo vão a par com projetos políticos e geopolíticos próprios ao colonialismo. *Intelectual e imaginário*, eis certamente o coração da confrontação, que poderia se prolongar em Razão e Emoção, racionalidade e misticismo. Estas oposições não continuam menos ideológicas, como nos indica Jacques Derrida (1967). Já que inscritas no prolongamento da dicotomia Oriente-Occidente, e à imagem

do exemplo Carne-Espírito evocada anteriormente, estas oposições testemunham um limite da história do pensamento que consistiu em conceber o mundo como um sistema de oposição a declinar ao infinito, em que um dos elementos é sempre pensado como um “parasita”, um “acidente”, um “excremento” (Derrida, 1967, p. 415).

Este movimento pendular entre poetização e desilusão se ilustra entre os escritores franceses que realizaram a experiência concreta do Oriente. Pensemos na decepção de um Chateaubriand, que escrevia, em descobrindo a Alexandria: “Alexandria me pareceu o lugar mais triste e desolado da terra” (1969, p. 63). Ele dirá de Jerusalém:

A paisagem ao redor da cidade é medonha; quanta desolação e quanta miséria! Nesta pilha de escombros, que chamam uma cidade, a gente do país se deu ao prazer de dar nomes de ruas a passagens desertas. As casas parecem presídios ou sepulcros. À vista destas casas de pedras, nos perguntamos se não constituem monumentos confusos de um cemitério no meio do deserto. Entre na cidade, nada vos consolará da tristeza exterior: vós vos perdereis nas pequenas ruas não pavimentadas, que sobem e descem sobre um solo desigual e vós andareis entre ondas de poeira, ou entre pedras que rolam (Chateaubriand, 1969, p. 87).

Estamos bem longe do Oriente sonhado e os golpes da realidade parecem dolorosos. Da mesma forma, é fácil pensar que Jerusalém, cidade sagrada por excelência, ilustra este espírito ocidental dentro de uma carne oriental elevada à escala de uma cidade. Mais que em outro lugar, o imaginário interfere com o intelectual, ao ponto de poder distinguir no orientalismo uma forma desviada de cruzada estética onde o território cobiçado escapa sempre em meio a todas as brechas, a todas as incursões.

Mas é talvez Flaubert que se demarca mais deste grupo de escritores viajantes, ele que numa carta escrita a sua mãe, revela uma decepção toda paradoxal, que busca o autêntico passando pelo crivo do imaginário: “É no Cairo que o Oriente começa. Alexandria é muito mesclada de europeus para que a cor local seja bem pura” (1973, p. 182). Notemos, aqui, como desta frase curta emana uma tensão fundamental e própria do ocidente colonial que opõe *autenticidade* e *alteridade*. Quanto à Jerusalém, sua decepção só cresceria. Em outra correspondência, Flaubert indica:

Jerusalém é uma vala cercada por muralhas. Tudo aí apodrece. Os cachorros mortos nas ruas, as religiões nas igrejas. Há muita quantidade de

excremento e ruínas. O Santo Sepulcro é uma aglomeração em meio a todas as maldições possíveis. Num pequeno espaço, há uma igreja armênia, uma grega, uma latina e uma copta. Tudo isso se injuriando, se maldizendo do fundo da alma, e calçando o vizinho a propósito de candelabros, tapetes e quadros – que quadros! (Flaubert, 1973, p. 227)

Uma cidade caoticamente “santa”, ao menos na aparência, onde o odor da morte nos pega pela garganta. Onde estão os perfumes do Oriente neste cenário meio fúnebre, meio maldito? Este Oriente, que deveria revitalizar o “corpo” entorpecido do Ocidente parece deslizar às avessas da realidade em direção a um imaginário que, de fato, não mais existe. Gérard de Nerval escreve, em 1867, depois de sua viagem de 1843:

O Egito é uma vasta tumba, é a impressão que me passou ao aportar nesta praia de Alexandria que, com suas ruínas e seus montículos, oferece aos olhos túmulos espalhados sobre uma terra de cinzas; [...] Eu teria amado mais as lembranças da antiguidade grega, mas tudo isso foi destruído, arrastado e se tornou irreconhecível. (Nerval, 1980, p. 83)

São provavelmente os túmulos de suas próprias ilusões que explicam esta persistência de uma apreciação ‘mórbida’ do Oriente, de uma funesta decepção. Tais citações são esclarecedoras por nos fazerem observar a maneira como *intelectual* e *imaginário* se imbricam quando se trata do Oriente. Também cremos que, para nós, estudiosos de literatura, é importante apreender o Oriente assumindo esta tensão constitutiva. É só se perguntando fundamentalmente sobre este paradoxo que faz da imagem do Oriente a realização muitas vezes mais “fictícia” de uma busca intelectual e imaginária que pode se esboçar as premissas de uma apreciação mais justa do Oriente. Ter em mente que este imaginário é um dos elementos constitutivos de nossa *episteme*, integrando suas dimensões religiosa e mística, são ambas posturas que nos permitem não perder de vista os desvios de nossa apreensão. Pois olhar o Oriente caminha a par de uma vontade de dobrar o mundo numa “idealização poética”, para retomar a expressão de Martine Geronimi (2006).

Na admiração e no elogio “da suntuosidade das cores e dos perfumes do Oriente”, clichê típico, se faz necessário perceber os murmúrios de uma nostalgia profunda, aquela dos valores perdidos da Europa. Em sua obra *Orient-Occident, La fracture imaginaire*, Georges Corm (2005) nos lembra que “a imagem de uma Europa que perdeu sua alma em

busca do progresso material vai começar a se cristalizar. A idealização do Oriente, de sua mística, de seu senso de honra, de seu desprezo suposto aos valores materiais vai se estabelecer”. Mas, paradoxalmente, a superioridade ocidental, colonial, ressurgente continuamente. É, de certa maneira, um fenômeno que se encontra algures, entre os exilados, por exemplo, nesta idealização perpétua do país de origem. Como fascinação assimétrica feita de admiração e recusa, o orientalismo só podia coincidir, sob mais de um aspecto, à empresa colonial, aquela mesma que se apropriava “civilizando”.

2. Do universal vindo de algures, as *Mil e uma noites* em partilha

Mas esta “idealização poética” não tem só desvantagens. Ela parece dar, mesmo que de maneira meio desviada, crédito ao Oriente. Apesar de todas as dúvidas que levanta atualmente a humanidade sobre o mundo árabe, sobre esta ferida narcísica que ele arrasta durante séculos, ferida de uma grande civilização passada que desaprendeu a se renovar, as *Mil e uma noites*, ao lado da espiritualidade sufi, soube guardar os favores do Ocidente. E aqui temos outro dos grandes paradoxos do Oriente, se invertermos o sentido da relação, em sua ligação consigo próprio e com o Ocidente. Pois parece que o divino, que trouxe um élan civilizador importante às sociedades arábico-mulçumanas, tornou-se um fardo, deixando mais atuais estas linhas do filósofo andaluz Averróis (1126-1198), conhecido no mundo árabe como Ibn el Rushd:

Não existe nenhuma contradição entre verdade religiosa e verdade racional, pois todas as duas vêm de Deus: qualquer um que interditar os fiéis dotados de razão a iniciação aos escritos filosóficos da Antiguidade, os terá distanciado de uma porta a qual o Islã chama e de um meio de permitir melhor conhecer a Deus. (2000, p. 99).

Desde o século XII, portanto, o divórcio entre espiritualidade e pensamento, entre a doutrina e as artes, entre a crença e o saber, só se dilatou no Oriente. As diferentes tentativas para redourar o brasão do mundo árabe se tornaram letra morta, se o julgarmos por sua atualidade. As mais recentes sendo aquelas da *Nahda*, literalmente o renascimento, empresa cujas figuras mais conhecidas são Tahtâwi, Jamâl al-Dîn al-Afghâni, ou

ainda Muhammad Abduh (cf. Issa, 2008). Estes últimos tiveram o mérito de tentar reformar o mundo árabe, se negando em se inscrever num orientalismo caricatural. No que ele comporta de caricatura, o orientalismo se apresenta como a resultante de uma empresa de elaboração de fronteiras, tanto a fascinação do Oriente se fundamenta também numa ideologia da diferenciação, a basear-se principalmente sobre a superioridade ocidental e indo-européia. A polêmica que opôs violentamente Al-Afghâni a Renan ilustra paradigmaticamente esta confusão dos registros da época oitocentista (cf. Lorcerie, 2007, p. 509-536).

E, portanto, se o mundo de hoje, como o de ontem, adula esta literatura, deve se basear em algumas razões? É na viagem e na recepção que as *Mil e uma noites* conquistaram as suas credenciais. E se podemos, por um lado, criticar um apelo exotista sobre o texto, por outro, a obra se enriqueceu, do ponto de vista árabe, por conta deste interesse ocidental. A história nos ensina que a circulação dos textos, das representações e das ideias participa da promoção destas ao tempo que lhe recorta de sua historicidade, do fato de “a neutralização do contexto histórico que resulta da circulação internacional dos textos e do esquecimento correlativo das condições históricas de origem” (Bourdieu, Wacquant, 1998, p. 17). É necessário lembrar que as *Mil e uma noites* eram consideradas como pertencentes a uma literatura secundária, e é de maneira paradoxal ao prisma do Ocidente que a obra se valorou. E se ela é apresentada como a obra que ilustra a sensibilidade e o imaginário do mundo árabe por excelência, continua pertencendo a um patrimônio de literatura ‘profana’, também correntemente chamado, no mundo árabe, de “mediana”, ou seja, intermediária entre as obras-primas literárias e as obras mais populares, a exemplo dos contos orais. Inicialmente, os contos que circulavam no mundo árabe não continham ainda os acréscimos trazidos por Antoine Galland, que eram de fato contos sírios relatados por informantes anônimos, como é exemplo a história de *Ali Baba et les quarante voleurs*, ou, ainda, *Aladin*. Então foi necessário, posteriormente, traduzir do francês ao árabe estes acréscimos, para disponibilização dos leitores árabes. Da mesma maneira, sabemos que a história de Sherazade é de origem indiana, e a composição das *Mil e uma noites* da forma como as conhecemos hoje, corresponde, mais ou menos, segundo as versões, àquela em circulação durante o século XV e não durante o século X.

Este interesse persistente pelas *Mil e uma noites* se exprime igualmente na França, como testemunha a mais recente exposição organizada pelo Institut du Monde Arabe de Paris. O catálogo da exposição, apesar de uma vontade perceptível de superar as representações comuns, convoca os argumentos habituais em favor da obra: *extraordinaire, surprenant, faisant le lien entre l'Orient et l'Occident, Universelle*, ou, ainda, *véhicule de mythologies et des croyances propres à l'Orient*. Aqui, portanto, seremos tentados a dizer, veículo das mitologias e crenças igualmente próprias ao Ocidente. Pois, de fato, esta obra, que parece se erigir numa 'literatura de reconciliação', foi escolhida como tal por uma só das partes, segundo critérios estéticos, certo colorido, bem distantes do que poderiam ser os gostos orientais.

Portanto, as *Mil e uma noites* são continuamente objeto de uma redescoberta, como é testemunha mesmo o assunto deste evento (2º CLIF-PE). Por quê? Porque esse texto é de certa maneira vítima de sua celebridade, um dos maiores da literatura mundial, e é preciso reconhecê-lo, resguardando a problemática de sua inscrição na herança orientalista, como um texto fundador, não sendo o único – pois há muitos outros, a *Eneida* de Virgílio, a *Epopéia de Gilgamesh*, Nassr Eddin Juhah, este bufão sufi, o *Kalevala*, a *Iliada* e a *Odisseia*, o *Ramayana* e o *Mahabharata*. E cremos ainda que esta dimensão universal, emancipada dos particularismos do Oriente e do Ocidente, revela todo o interesse do texto.

3. As *Mil e uma noites* entre a força moralizadora e a tentação desmoralizadora

Mas o que são, ao final, as *Mil e uma noites*? Onde buscar sua unidade? Seria difícil definir claramente o que são elas, tanto difere sua tonalidade, de um texto a outro. Das narrativas de viagem às pequenas histórias lendárias, passando por contos em que se sobressaem aspectos fesceninos, elas representam uma soma de gêneros diferentes sob um quadro que sumariza um conjunto sobretudo disparatado: epopeia, conto, história, *blagues*, fábulas, provérbios etc. As primeiras leituras dos contos das *Mil e uma noites*, no século X, as classificavam entre os contos morais do gênero mediano destinados à população geral, inferiores a outras obras a exemplo de *Kalîla wa Dimna*, que pertenciam ao gênero

do espelho de príncipes, destinado à educação moral e política dos personagens da alta nobreza, sobre os passos do *Roman d'Alexandre*.²³

Este paralelo entre *Kalila wa Dimna* é pertinente, pois nela se encontra também um contador, o conselheiro e filósofo Bilpai, que ilustra as consequências de um comportamento numa história cujos protagonistas são animais, especialmente os chacais que dão nome ao livro. Estas histórias acabam numa lição moral e não deixaram de inspirar moralistas como La Fontaine, no século XVII. Todavia, pensar as *Mil e uma noites* como um texto unicamente de educação moral parece difícil, já que nem todas as histórias se concluem numa proposta de moralismo, mesmo que, olhando amiúde, se constate rapidamente que o bem sempre triunfa do mal, e mesmo quando o fraco perde, no momento em que o mal parece triunfar.

Por conseguinte, um contorno etimológico fortalece a pertinência desta perspectiva. A literatura é chamada *Adab* em árabe, termo que designa o prolongamento da educação, no sentido de decência. Há uma continuidade entre literatura e educação estebelecida em torno de uma ideia de conveniência, do que é decente e conveniente. A pessoa educada é qualificada de *Mutaadab*, ou seja, aquele que tem *Adab*. A partir disso, se desenha claramente aqui o ideal filosófico do *Antropos* que cabe ao homem letrado: o homem conveniente é aquele que harmoniza seu ser com o mundo e os outros. Ele alcança, por sua decência, educação e cultura literária uma forma de harmonização do exterior com o interior e vice-versa.

Esta virtude educativa das letras e da cultura literária se encontra reivindicada em outras obras. E isso pode ser associado mais largamente a uma das características do conto, o que explica também a atração por esta forma no século XIX. Pensamos em Pierre Capelle, que em seu *Dictionnaire d'éducation morale, de science et de littérature*, cujo subtítulo explícito nos diz *Choix de pensées ingénieuses et sublimes, de dissertations et de définitions extraites des plus célèbres moralistes, poètes et savants, pour*

23 A obra *Kalila wa Dimna* era destinada à educação moral e à iniciação política da nobreza. Cada capítulo é aberto com um diálogo entre o rei Dabshim e seu conselheiro-filósofo Bilpai. Tais perguntas discutem essencialmente as consequências de um comportamento que em seguida é ilustrado através de uma história com dois protagonistas, os chacais Kalila e Dimna. A influência desta obra foi grande tanto nas *Noites*, como sobre os livros de Shhname de Firdusi, do místico Rumi e, também, dos moralistas.

servir de délassement aux études, former le cœur, orner l'esprit et nourrir la mémoire des jeunes gens. Nada mais! Pierre Capelle nos diz:

De todos os gêneros de poesia, o conto é, sem contradições, aquele que mais se aproxima da natureza: ele é a expressão ingênua, ele deve tomar de empréstimo todos os ornamentos [...] Os contos podem também ter os seus: tanto eles pintam nossos ridículos, com o fim de nos corrigir; tal é o objeto dos contos morais que atacam nossos erros com o intuito de nos curar – é o desejo dos contos filosóficos [...] Nos perguntamos que país foi o berço dos contos: uns dizem que teria sido a Grécia, dando como provas as fábulas milésianas e as *Noites Áticas*; outros nomeiam a Arábia, citando como testemunhos os contos árabes; outros também os fazem vir da Pérsia, e reclamam em favor de sua opinião as *Mil e uma noites*. Erudição mal aplicada: os contos nasceram deles mesmos, sobretudo onde existiram homens ociosos. (1824, p. 3-4)

Mas as *Mil e uma noites* não são simples contos, é a literatura de todos os possíveis que se encontra aí reunida. Também esta perspectiva de re-inscrição do texto em sua finalidade educativa e moral se revela heurística. É necessário compreender as *Noites* como uma criação literária que evolui no seio de uma tensão constitutiva entre uma força moralizadora do texto e uma tentação desmoralizadora tantas vezes explicitada. Esta hipótese permite retomar todo o aporte “educativo” da obra, pois, com efeito, deste ponto de vista, há um duplo movimento, paradoxal, que põe a seu serviço o fantástico. O fantástico se torna o instrumento que permite a expressão de uma tentação desmoralizadora numa obra que serve, por fim, a finalidades altamente morais.

4. O fantástico ou a expressão de uma tentação desmoralizadora

Falta-nos definir, delimitar o fantástico. Para isso, a convocação de Tzvetan Todorov (1970) se tornou um pedágio conceitual, uma passagem quase inevitável. Vamos apresentar esta referência, para depois nos distanciarmos para um importante reajuste, que consistirá inicialmente em apreender o fantástico sem cair num dos riscos acima delimitados, especialmente o do anacronismo.

De fato, hoje, num mundo que é o nosso e que não comporta em absoluto *djins*, lâmpadas mágicas nem tapetes voadores, se formos expostos a percebê-los, teremos duas alternativas: ou se trata de uma

ilusão dos sentidos, produto da imaginação, e as leis do mundo continuam intactas, ou o evento aconteceu realmente, como parte integrante da realidade, mas esta realidade nos revela, paradoxalmente, leis desconhecidas. Pensemos, por exemplo, na ilha flutuante de Simbad. Ela é ilusória ou existe realmente? Segundo Todorov, o fantástico ocupa o espaço da incerteza, desde que escolhamos uma ou outra dessas possibilidades, para entrar em gêneros vizinhos, o estranho ou o maravilhoso.

O fantástico, segundo Todorov, é assim esta hesitação que experimenta um sujeito em relação às leis naturais, frente a um evento de aparência sobrenatural. Pertence a este gênero toda obra fundada “sobre uma hesitação do leitor, um leitor que se identifica à personagem principal quanto à natureza de um evento estranho. Esta hesitação pode se resolver seja ao se admitir que o evento pertence à realidade, seja porque se decide que é fruto da imaginação ou o resultado de uma ilusão; dito de outra maneira, pode-se decidir que o evento aconteceu ou não” (p. 165). Estamos frente a um verdadeiro trabalho conceitual, já que: (a) a definição discrimina o real e, (b) delimita claramente sua descrição, tendo-se em vista ainda o esclarecimento das condições de realização do gênero (o leitor deve acreditar na concretude dos fatos e na realidade dos personagens; a hesitação também deve ser vivenciada por um dos personagens; e, enfim, o leitor tem que recusar interpretações alegóricas e poéticas acerca dos acontecimentos). Nós reteremos aqui uma dimensão subversiva que põe o real e a razão em suspensão.

As *Mil e uma noites* estão situadas numa encruzilhada entre o maravilhoso, o estranho e o fantástico. De fato, se tentarmos superar os dois obstáculos do etnocentrismo e do anacronismo, temos que admitir que a concepção do fantástico contemporânea não é a mesma da época e das regiões de produção dos textos que compõem as *Noites*. Por outro lado, ainda hoje é admitido pela maioria das pessoas de expressão muçulmana que Deus criou, de uma parte, homens e, de outra, *djins*. Os *djins* são, assim, realidades ontologicamente subjetivas, mas julgados como intrínsecos ao mundo (cf. Toufy, 1972, pp. 154-213). Esta análise se apóia sobre os numerosos exemplos no texto. Tomemos um caso semelhante para ilustrar esta tensão anacrônica, no episódio da ilha flutuante de Simbad. Na época, este tipo de ilha é possibilitada por uma crença partilhada, ou seja, apoiada pela realidade; nós encontramos descrições nos bestiários medievais de lugares como este. O episódio de Simbad é

fantástico não pela ilha em si, mas pelas experiências que ocorrem nela. Da mesma forma, as exegeses do Ocidente, segundo a ciência da época, descrevem a existência de uma ilha flutuante. Mas nunca se trata de um fantástico puro ou austero que se dá a ver no texto e isso pode ser repercutido como um dos traços característicos das *Mil e uma noites*, uma obra que sabe associar o fantástico e o bom senso, de uma parte; o maravilhoso e o humor, de outra.

5. Quando o inútil é fantástico!

Na ordem de nosso cotidiano, o que nos liga à existência, à vida, são as coisas “ditas” úteis. O que relatamos, transmitimos, para a preservação da vida, não são, a priori, pequenas histórias. Mas aqui, o que é relatado nas *Noites*, são coisas que pertencem ao passional, ao divertimento e... ao fantástico. O grande paradoxo é que são coisas fúteis que valem uma vida. Aqui reside uma articulação importante e um entrecruzamento do fantástico com a educação.

Pois, para muitos de nós, o que nos move é uma certa razão instrumental. Muitos poderiam se perguntar sobre a utilidade de um tal congresso, para falar ainda mais de literatura fantástica. É preciso, para alimentar aqui nosso percurso reflexivo, trazer dois elementos capazes de esclarecer esta problemática. Inicialmente, uma anedota relatada por Philippe Meirieu numa palestra consagrada às práticas artísticas no ensino público (CFMI, 2000). Ele cita um episódio histórico descoberto por Patrick Mendelsohn nos arquivos da Universidade de Berna – que não tem nada a ver com as *Mil e uma noites*. Estamos entre 1940 e 1941, num inverno particularmente rigoroso, na fronteira entre a Suíça e a Alemanha. Uma patrulha de soldados suíços está perdida nesta fronteira, no frio, na neve e em meio à tempestade. Não há comida e os celulares ainda não tinham sido inventados. Na verdade, pressentem com ansiedade a presença da morte. A situação é trágica, até que um dos soldados acha nos bolsos um pedaço de mapa e, graças a ele, reencontram o caminho e retornam ao quartel. Ali, são interrogados e dizem como conseguiram sair da situação graças àquele pedaço de mapa e como suas vidas estavam por um fio. Ao se examinar atentamente o pedaço, há a descoberta: se tratava de um mapa de outra cadeia montanhosa distante, os Pirineus.

Continuando a ilustrar este paradoxo, penso ainda nas pinturas rupestres do Brejo da Madre de Deus, e lá, o que se acha, agarrado ao cume das pedras? Pinturas rupestres. Assim, o que nossos questionamentos captam é: o que explica que pessoas que tinham de enfrentar muitas dificuldades, frio, fome, sede, ausência de um conforto que qualificaríamos de mínimo hoje, pudessem encontrar tempo e igualmente inspiração necessários para *perder tempo*, em pintar não os planos da futura cidade nem um recenseamento, mas cenas da vida altamente estetizadas?

Para compreender isto, temos de lembrar das primeiras páginas criadas pela pena de Lévi-Strauss, em sua célebre *Introduction à la pensée sauvage*, em que se pergunta sobre as razões pelas quais os índios deixavam frutas e plantas úteis preferindo plantas nauseabundas, chegando à seguinte conclusão: “as espécies animais e vegetais não são conhecidas tanto por sua utilidade: elas são decretadas úteis ou interessantes porque são de antemão conhecidas” (Lévi-Strauss, 1962, p. 21). O que nos faz viver, o que nos determina, não é, contrariamente ao que cremos, a eficácia imediata. É a ordem simbólica pela qual inscrevemos os objetos, comportamentos e situações que vivemos.

Uma das explicações que podemos trazer em relação ao grande sucesso da figura de Sherazade reside no fato de que, para salvar sua vida, como ela própria afirma, relata coisas espantosas e surpreendentes. Que coisas? As que não se destinam à nossa razão, mas às paixões e afetos. Histórias fantásticas que ligam Sherazade à vida, histórias inúteis; é necessário guardar no espírito para perceber aqui uma articulação muitas vezes insuspeita entre as *Mil e uma noites* e a educação. Esta tomada de consciência materializa como o útil se cindiu do fantástico na educação: pensemos no que fizemos a gerações de crianças espontaneamente apaixonadas por mapas de tesouros, o sonho de ilhas misteriosas, continentes desconhecidos e cidades submersas, transformadas em gerações que odeiam a Geografia.

Sherazade, cuja vida é ameaçada, não encontra outra estratégia que a de arriscá-la com coisas divertidas: ela põe sua vida ao risco da composição literária. A figura de Sherazade se constitui, assim, em uma cativa paradoxalmente “nômade”, em sentido deleuziano. É aquela que passa o tempo a fugir dos “agenciamentos territorializados”. Não nos conta *uma* história, não realiza *uma* viagem única. Não vai de um só início a um só fim; Sherazade ilustra um caminho em que os pontos são sempre

submetidos ao próprio trajeto. E pode ser neste sentido que Sherazade conforma a desterritorialização por excelência, a de uma nômade que, cativa, não para de movimentar as fronteiras. Ela navega pela vista mostrando ao mesmo tempo as qualidades de uma inteligência que evolui numa multiplicidade qualitativa, nos lembrando que “a navegação nômade empírica e complexa faz intervir os ventos, barulhos, cores e sons do mar” (Deleuze, Guattari, 1980, p. 599). Nós sabemos também que o que verdadeiramente seduziu, desde o século XIX, os autores e criadores dos diferentes campos artísticos foi certamente a metáfora do autor frente o imperativo da criação. O escritor, o compositor, o autor é aquele que deve encontrar diariamente um tema, uma história, para viver e para sobreviver. Dito de outra forma, o inútil vale igualmente a vida do autor.

6. Da tentação desmoralizadora

Se expressa nas *Mil e uma noites* uma tentação desmoralizadora, de superar as barreiras e delimitações estabelecidas pela sociedade, igualmente no registro da hierarquia social. Pensemos na 9ª noite, por exemplo, onde vemos se realizar o impensável numa sociedade em que o estatuto social é fortemente delimitado. O que se trata aqui é o cotidiano, aspectos que poderemos classificar de ‘ordinários’. Estamos em um mercado árabe (*souk*), qualquer pessoa hoje ainda pode imaginar uma atmosfera típica, se identificando com o carregador. O que nos faz mergulhar nas *Noites*? Qual a mensagem aqui? O livro, sob muitos aspectos, nos fala de coisas cotidianas:

1) elas reconfiguram o cotidiano, jogando com as barreiras morais e sociais estabelecidas, superando as ‘limitações’ do real; a ficção nos faz sair de nós mesmos e de nossas vidas;

2) Mas as *Noites* nos dizem também que precisamos prestar atenção a este cotidiano de aparência comum. É necessária atenção às coisas ordinárias, pode ser que se encontre nelas coisas extraordinárias. Este é um fato particularmente moderno para um texto tão antigo. Mas isso não se limita especificamente às *Mil e uma noites*; o mesmo pode ser encontrado na literatura dita de maneira geral como ‘mediana’.

Pois as pessoas simples têm um papel considerável nas *Noites*; pensamos também no personagem do empregado do matadouro de Bagdá, arpoado por uma adorável jovem que decidiu, já que era traída pelo marido, dormir com o mais sujo e abjeto homem da cidade. A obra cria uma sociedade sonhada, cujas fronteiras indevassáveis são constantemente perpassadas, uma sociedade em que escravos africanos fazem amor com lindas princesas, sultanas, onde carregadores são seduzidos por jovens distintas e empregados de matadouros copulam com lindas mulheres. Assim, a tentação desmoralizadora se exprime como uma fuga, uma improvisação literária entre a sentença religiosa de abertura, “em nome de Deus o todo misericordioso, o muito misericordioso” e a conclusão das narrativas curtas, sempre moral. E Deus está aqui, sempre posto como testemunha e invocado, para nos lembrar talvez que o divino se materializa tanto no excesso de moralidade quanto na tentação desmoralizadora, que o *rosto de Deus* se encontra também no deboche, na decadência e na orgia. Esta ideia é ainda mais fortalecida quando se restitui as experiências conduzidas pelos *Majdhûb*, literalmente, os “aspirados em Deus”, também chamados *repreendidos*, que procuravam o seu Senhor bem amado dentro de experiências que superavam todos os quadros morais estabelecidos (cf. Bentounès, Solt, 1996, p. 154-158). Repensemos, neste quarteto de Omar Khayyam:

Cada gosto de vinho que o Saki derrama,
Negligentemente, para apagar os fogos de pena,
Em qualquer coração doloroso. Louvações àquele que oferece
Um tal remédio para consolo de sua melancolia. (2005, p. 69)

Interpretamos sobretudo este vinho como uma metáfora mística ou como prática voluntária de embriaguez tendo em vista uma aproximação de Deus. O êxtase está, assim, não muito longe da surpresa, do deslumbramento e espanto. Jogar com uma ordem estabelecida que é respeitada, interiorizada e as *Mil e uma maneiras* de transgredi-las, pois a transgressão é um dos ingredientes essenciais ao drama e um dos aspectos que mais dão interesse ao texto. Ela não é própria às *Noites*; também está presente no romance de Ariosto, no qual a traição se dá com um anão disforme. O fantástico e o sobrenatural são caminhos para a superação do real, o transgredir a lei, tais funções se aproximando daquelas apontadas por Torodov. Nós podemos ver no fantástico, na forma como

Simbad ilustra se é necessária uma concepção da moral em terras do Islã, em que a fortuna deve se conjugar com a salvação, a tal ponto que quando a ilha se movimenta, o capitão do barco começa a gritar, a quem quiser ouvir: “abandonem seus bens e salvem suas almas. Primeiro suas vidas. Esta ilha na qual vocês estão não é uma ilha!” (p. 357). A ambivalência da ilha, entre imagem paradisíaca e simulação diabólica, é um motivo antigo. Estamos face a uma alegoria: a ilha é também o diabo que simula o paraíso. É preciso se referir às primeiras linhas da *Île deserte et autres textes*, de Deleuze, sobre a persistência desta imagem na literatura, das diferenças entre ilha continental e ilha oceânica, esclarecendo esta geografia imaginária que tanto se aproxima como se distancia de nós mesmos:

Os geógrafos dizem que há dois tipos de ilhas. É uma informação preciosa para a imaginação, pois se encontra aqui uma confirmação do que ela sabia de outra parte [...]. As ilhas continentais são ilhas acidentais, ilhas derivadas: elas estão separadas do continente, nascidas de uma desarticulação, erosão, fratura, e sobrevivem ao afundamento do que as mantinha. As ilhas oceânicas são ilhas originárias, essenciais: de uma parte, são constituídas de corais, se nos apresentam como um verdadeiro organismo; de outra, surge de erupções submarinas, trazendo para o ar livre um movimento das profundezas; umas emergem lentamente; outras, desaparecem e retornam, sem que tenhamos tempo de anexá-las [...]. Essa atração que o homem tem pelas ilhas retoma este duplo movimento que as produz. Sonhar as ilhas, com angústia ou alegria, pouco importa; é sonhar que nós nos separamos, que já estamos separados, longe dos continentes, que estamos sós e perdidos – ou é sonhar que reiniciamos a partir do zero, que recriamos e recomeçamos. (Deleuze, 2002, p. 11)

Enfim, é preciso entender que os grandes episódios que compõem as *Mil e uma noites* são construídos sobre um modelo elaborado que têm em vista finalidades altamente morais. Pensamos no tintureiro desonesto da 930ª noite. Este personagem velhaco, mentiroso na alma e que nunca se envergonha das vilezas que faz aos outros, exige o pagamento antes do trabalho, gasta o dinheiro e pede aos clientes que retornem para pegar seus pertences no outro dia, em dias consecutivos, pretextando o nascimento do filho ou a visita de convidados. Depois, quando não tem mais argumentos, diz que a roupa fora roubada quando estava estendida. Se o cliente é bom, diz um “Deus providenciará a sua substituição”; se é menos influenciável, causa um escândalo, mas sem obter nada, mesmo se queixando ao juiz. Pouco a pouco, o ruído se expande em relação às

práticas desonestas do tintureiro, atraindo a atenção sobre ele. Pouco a pouco vai sendo posto de lado, seus negócios declinam e, por fim, será simultaneamente queimado e afogado. Mais que uma lição de moral vinculada aos negócios comerciais, vemos aqui como as *Noites* aspiram a esta lição de *conséquentialisme*, demonstrando sequencialmente os efeitos gerados por uma ação e, a partir dela, o valor moral da mesma. O fantástico é ornamento, mas, igualmente, uma fuga salutar diante de um necessário retorno a uma realidade que pedia moralidade e *Adab*.

REFERÊNCIAS

- AMIROU, Rachid. *Imaginaire touristique et sociabilité du voyage*. Paris: PUF, 1995.
- BACHELARD, Gaston. *La formation de l'esprit scientifique*. Paris: Vrin, 1971.
- AVERROES, *L'Islam et la raison*. Trad. Marc Geoffroy. Paris: Garnier-Flammarion, 2000.
- BERCHET, Jean-Claude. *Le Voyage en Orient, anthologie des voyageurs français au XIXe siècle*. Paris: Robert Laffont, 1985.
- BOURDIEU, Pierre; WACQUANT, Loïc. "Sur les ruses de la raison impérialiste", in: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 121-122, mars 1998. (p.109-118).
- BOUTANG, Pierre-André. *L'Abécédaire de Gilles Deleuze* (téléfilm documentaire). Paris: Arte, (1988) 1996.
- CAILLOIS, Roger. *Au cœur du fantastique*. Paris: Gallimard, 1965.
- CAPELLE, Pierre. *Dictionnaire d'éducation morale, de science et de littérature* (tome 1). Paris: Haut-coeur et Gayet Jeune, 1824.
- CFMI - Centre de Formation des Musiciens Intervenants à l'École, *Actes de colloque, La musique, un enseignement obligatoire, Pourquoi, comment*. Paris: L'harmattan, 2000.
- CHATEAUBRIAND, René. *Itinéraire de Paris à Jérusalem*. Paris: Gallimard, 1969.
- CORM, Georges. *Orient-Occident : La fracture imaginaire*. Paris: La découverte, 2005.
- DELEUZE, Gilles. *Mille Plateaux – Capitalisme et schizophrénie 2*, en collaboration avec GUATTARI, Felix. Paris: Les éditions de Minuit, 1980.
- _____. *Différence et répétition*. Presses Universitaires de France: Paris, 1968.
- DERRIDA, Jacques. *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil, 1967.

FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1990.

FLAUBERT, Gustave. *Correspondance 1. 1830-1851*. Paris: Gallimard, 1973.

_____. *Correspondances*, ressource en ligne de l'Université de Rouen; URL <http://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/lettres/49b.html> (acessado em 14 de feveiro de 2013).

_____. *Voyage en Égypte*. Paris: Grasset, 1991.

GERONIMI, Martine. "L'Orient, géographie imaginaire: les écrivains français et les villes de désir", in: *Téoros*, 25-2 | 2006, 13-18.

HENTSCH, Thierry. *L'Orient imaginaire*. Paris: Éditions de Minuit, 1988.

ISSA, Hossam. "La Nahda ou le rêve de na nation égyptienne de Muhammad Ali à Gamal Abdel Nasser", in: *Égypte/Monde arabe*, Première série, Mutations, [En ligne], mis en ligne le 08 juillet 2008; <http://ema.revues.org/index1480.html> (acessado em 2 de março de 2013).

LORCERIE, Françoise. "L'islam comme contre-identification française: trois moments", in: *L'Année du Maghreb*, vol. II, 2007.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *Épouvante et surnaturel en littérature*. Paris: Bourgeois, 1969.

MOUSSA, Sarga. *Le Voyage en Égypte. Anthologie des voyageurs européens de Bonaparte à l'occupation anglaise*. Paris: Robert Laffont, 2004.

NERVAL, Gérard de. *Voyage en Orient*. Paris: Flammarion, 1980.

RANCIERE, Jacques. *Le partage du sensible*. Paris: La fabrique, 2000.

SAÏD, Edward. *L'Orientalisme: L'Orient créé par l'Occident*. Paris: Seuil, 1980.

TOUALBI-THAALIBI, Issam, "Regards sur la société musulmane du ix^e siècle", in : *Revue européenne des sciences sociales* [En ligne], 50-1 | 2012, mis en ligne le 15 juin 2015; <http://ress.revues.org/1208> (acessado em 2 de março de 2013).

TOUFY, Fahd. "Ange, démons et djinns en Islam", in: *Génies, Anges et Démons*. Paris: Seuil, 1972, (p. 154-213).

Voyage en Orient, Exposition de la Bibliothèque nationale de France (BNF) [<http://expositions.bnf.fr/veo/index.htm>], (acessado nos dias 25 e 26 de feveiro de 2013).

A constituição discursiva n'As Bruxas de Fagundes Varela: entre o fantástico, o grotesco e o Oriente

Rafaela Queiroz Ferreira Cordeiro
(Doutoranda em Linguística –
Universidade Federal de Pernambuco)

Priscilla de Moraes Batista
(Graduanda em Letras –
Universidade Federal de Pernambuco/Belvidera)

Luís Nicolau Fagundes Varela (1871-1845) é considerado um dos grandes nomes do Romantismo brasileiro. Poeta ambientado pela crítica entre a segunda e terceira gerações, suas obras versavam sobre temas como morte, patriotismo, religião e misticismo. Em meio a esta produção, há um conto especial que abarca elementos oníricos, fantásticos, ora em tom grotesco, ora sublime, retomando o mito paradisíaco de um Oriente perdido, quase metafísico; imagem estética que percorre a história da literatura portuguesa desde a época dos Descobrimentos (Machado, 1983). Encontrado por Batalha (2011) e publicado no livro *O fantástico brasileiro: contos esquecidos*, o conto *As Bruxas*, de Fagundes Varela, introduz o leitor do século XIX no universo da bruxaria e feitiçaria do folclore europeu a partir da história de um grupo de argonautas portugueses que, aportados em um cais, são surpreendidos pela presença de mulheres velhas e medonhas no convés de seu navio, sendo estas referidas posteriormente como feiticeiras. É nesse momento que os personagens iniciam uma jornada lendária, culminando com a constatação do capitão da ida dos seus tripulantes às Índias.

Após essa breve introdução ao conto, passemos à discussão dos aspectos linguísticos e literários responsáveis por construir a diegese. Logo no início da narrativa, deparamo-nos com o diálogo que Fagundes Varela estabelece com importantes obras da literatura fantástica. Baseando-nos no *dialogismo* de Bakhtin (2005), conceito desenvolvido em *Problemas da poética de Dostoievski*, observamos que o autor, ao referenciá-las explicitamente para a dimensão ficcional da história, demarca quais são os discursos estéticos e literários que vão se constituir como base para a construção do (seu) universo da bruxaria:

Na Alemanha e na Escócia elas [as bruxas] andam nuas, cavalgam compridos cabos de vassoura, e desprendem funéreas monodias ao ermo e aos vendavais. Foi assim que Fausto e Mefistófeles as encontraram, a subir a montanha, na medonha noite dos Walpurgis; que Shakespeare as pintou na desvairada tragédia do Macbeth; que Hoffmann as apresentou, a desoras entre a chuva e a tempestade, aos lacrimosos olhos da triste amante de Anselmo, o louco, no conto doentio que denominou o - vaso de ouro; é assim que Walter Scott, coxo, as fez aparecer em seus belos romances. Na França, porém, segundo as tradições coligidas por Emílio Souvestre no – Foyer Breton – e Paulo Feval em suas lendas, elas contentam-se com enfeitar os rapazes e raparigas, em noites alvas de luar, lavar o sudário dos finados nas águas do rio, ou ir dançar ao Sabbath, o baile infernal, alumiado pelo clarão sinistro das fosforescências, tendo por orquestra – o bramido das torrentes – o ronco de trovoadas e os silvos da ventania (Varela, 2011, p. 53).

Então, Fagundes Varela, ao oferecer exemplos literários para basear a realidade da sua história, dialoga com o fundo aperceptivo (Bakhtin, 1993) do universo dantesco, de histórias de bruxaria e feitiçaria presentes em diversas obras da Alemanha, Escócia/Inglaterra, França e Portugal. Uma vez que o autor faz referência a esse imaginário estético, de grande influência na construção do arquétipo coletivo da bruxaria, mencionaremos algumas das vozes que ressoam e se entrelaçam de forma mais contundente com o enunciado total do conto.

Iniciaremos pela Alemanha. Entre as vozes que convoca, tais como Hoffmann, em *Vaso de ouro*, “triste amante de Anselmo, o louco”; Gottfried Burger, o pai da poesia narrativa fantástica neste país; e Achim von Arnim, escritor romântico de espectros; destacaremos a de Goethe. Em sua obra *Fausto*, há referência à noite dos Walpurgis, a qual é comemorada entre 30 de abril e 1º de Maio, celebrada por cristãos e pagãos em vários países além da Alemanha, como Inglaterra, Bélgica, Holanda e França. Essa referência pode ser ilustrada na cena III, do quadro XXI, da parte inicial do livro, intitulada *Noite de Santa Walpurga*, na qual Mefistófeles obriga Fausto a passar uma noite no monte de Brocken para assistir à celebração dos Walpurgis:

De Brocken ao rochedo,
correr, correr, bruxedo!
Onde a cana já loireja,
mas a espiga inda verdeja,
todo o bando unido seja.
Posto de alto e todo mano,
é o senhor Dom Fulano

histórias do folclore e da literatura popular da Bretanha; e Paulo Féval, romancista mais conhecido no final do século XIX. A partir dessas referências, observamos que Fagundes Varela é um romântico que dialoga, através da retomada no seu texto, com os grandes nomes do movimento, em se utilizando, por exemplo, de temas populares e folclóricos, mais próximos do fantástico e contrários ao universo classicista tradicional.

Há ainda outra voz de grande importância para a elaboração do fundo aperceptivo do conto. Logo após ambientar o leitor quanto ao tema a ser abordado, evoca-se uma lenda folclórica da época das Grandes Navegações divulgada nas terras portuguesas. A referência geográfica é oferecida quando o autor cita alguns locais de Portugal – Minho e Extremadura –, onde tais superstições se encontram mais arraigadas ao folclore local: “entretanto em nossas tradições, filhas quase todas das gélidas superstições do Minho e da Extremadura, as bruxas não são revestidas desse caráter de sublimes horrores que as faz tão temidas nas campinas da Bretanha, nas montanhas da Escócia, ou nas planícies da Alemanha” (Varela, 2011, p. 53). Aqui, o termo *entretanto* delimita o imaginário das bruxas portuguesas das Grandes Navegações, em relação às figuras diabólicas citadas anteriormente.

Após delimitar o fundo dialógico do conto, passemos para a análise do narrador e dos personagens. Em relação ao primeiro, observamos a presença do narrador heterodiegético (Batalha, 2011) que não participa da ação (de grau zero), mas que conhece os fatos ao seu redor (onisciente). Por outro lado, notamos que o autor abre um ‘espaço’ no texto para se posicionar sobre o que está relatando, a saber, as lendas que dispõe para o leitor: “os aspectos destas tartáreas criaturas [*é estranho*] contam que à noite elas rolam pela correnteza, sentadas em alguidares e coroadas de flores” (Varela, 2011, p. 54). Baseando-nos em Bakhtin (1993), observamos que, nesse trecho, Fagundes Varela mostra explicitamente a sua voz, a partir da expressão deslocada entre colchetes, “é estranho”, revelando sua visão sobre a história de dentro e fora do conto. Nos dizeres da autora francesa Authier-Revuz (1982), estaríamos nos deparando com um *comentário metonímico*, isto é, um entrelaçamento da enunciação, pois o autor alude a si e ao outro dentro do seu próprio discurso, abrindo uma brecha no seu enunciado quando emprega o verbo no plural *contam* (quem conta? eles?, isto é, os ditos, mitos e folclores populares?).

É interessante notar que, após essa demarcação pontual da voz do autor na narrativa, referindo-se ao imaginário dessas lendas oralizadas,

ele relata: “eis uma das lendas mais conhecidas”. Aqui, a diegese é trabalhada de maneira antropológica, mas com criatividade literária. Isso significa que o leitor percebe que é lenda e, por isso, a teoria de Todorov sobre o fantástico puro falha, ao menos pontualmente. Contudo, é importante mencionarmos que, no primeiro parágrafo do conto, há uma focalização mais próxima do maravilhoso todoroviano, quando Varela descreve as bruxas como “mulheres velhas que; invejosas dos encantos e venturas da mocidade, pactuam com o diabo, e recebem dele um poder infernal” (Varela, 2011, p. 53), aceitando de antemão a presença de leis distintas do real.

Voltemos agora para os personagens. A esse respeito, o enredo é constituído por cinco marinheiros – Pedro, Guilherme, Teodoro, Jacques e Gabriel – e uma quantidade indefinida de bruxas. Sob a perspectiva bakhtiniana (1993), observamos que há uma única visão de mundo, coletivizando as vozes do grupo dos marinheiros: “o *marinheiro* é um tipo *estoico* por natureza, nada há que os aflija como também nada há que os amedronte” (Varela, 2011, p. 55, grifo nosso). Nessa citação, relacionada a uma discussão relativa ao sobrenatural, saímos do horror propriamente dito no momento em que estes marinheiros apresentam características dos heróis mitológicos, clássicos, impassíveis, inabaláveis, em suma, incapazes da experiência do medo.

Por outro lado, as bruxas são caracterizadas ora como *grotescas* ora *sublimes*. Hugo (2007), na obra *Do grotesco e do sublime*, permite-nos compreender esses polos como parte da dinâmica do pensamento estético romântico; pois a sua junção ofereceria novo ímpeto à arte. Para ele, o grotesco, o disforme e o horrível dão descanso ao que é belo e, para se admirar esse “belo”, seria preciso um contraste, uma comparação.

Nesse conto, observamos que o grotesco e o sublime são elementos predominantes na caracterização das bruxas, os quais, por sua vez, intensificam o universo fantástico-maravilhoso; assim, o trabalho de Varela com o grotesco se configura a partir de uma mescla de elementos heterogêneos que dá vazão a uma experiência abismal (Kayser, 2008), como ilustram os excertos abaixo:

As bruxas são *mulheres velhas* que; invejosas dos encantos e venturas da mocidade, *pactuam com o diabo*, e recebem dele *um poder infernal* (Varela, 2011, p. 53, grifos nossos).

Os aspectos destas *tártareas criaturas* é *estranho e sinistro*; sua *vida oculta e misteriosa* [...] (p. 53, grifo nosso).

Pedro subiu e, chegando à escotilha, viu uma multidão de *mulheres velhas e medonhas*, que entravam umas atrás das outras, pulando e saltando, a cavalo em cabos de vassouras (p. 54, grifo nosso).

Então ele olhou para aquela *turba invasora, de sinistras personagens* [...] (p. 54, grifo nosso).

As *moças transformaram-se logo em hediondas velhas*, sem, contudo perder as riquezas que lhes tinham dado, sem dúvida, seus misteriosos amantes, e cavalgando o clássico cabo de vassoura lançaram-se ao mar e desapareceram (p. 57, grifo nosso).

Desse modo, o grotesco é configurado como um traço marcante da obra, se inserindo especialmente no tratamento que é dado às invasoras. Contudo, em um determinado ponto da história, no momento em que as bruxas invadem a embarcação, modifica-se sua aparência horrível e grotesca e elas tornam-se belas criaturas. Segundo Hugo (2007), o grotesco pode ser visto como um ponto de partida para se chegar ao belo. Logo, esse movimento – do feio para o belo – proporciona uma expansão, vivacidade e emoção ao objeto artístico. Nessa perspectiva, observamos a passagem do grotesco para o sublime no universo do insólito, a partir de algumas descrições, tais como em: “os marinheiros correram para a proa e viram, em vez das megeras que Pedro enxergara, um *bando de moças brancas como a neve e coroadas de rosas*” (p. 55, grifo nosso).

É interessante notarmos que esse aspecto sublime da beleza pode se constituir como um simulacro, funcionando através de uma falsa aparência. Ora, as bruxas possuem uma “sombria monomania” (Varela, 2011, p. 53), ou seja, predomina entre elas o desejo doentio de serem eternamente jovens e belas: “as bruxas são mulheres velhas que; *invejosas dos encantos e venturas da mocidade pactuam com o diabo*, e recebem dele um poder infernal” (Varela, 194, p. 53, grifo nosso). Essa beleza é, portanto, estranha e grotesca, porque é sedutora e ilusória, artifício do sobrenatural para “enganar” os marinheiros. Logo, o grotesco e sublime são aspectos que funcionam na diegese como índices que potencializam o caráter insólito da obra.

Antes de concluirmos a análise da caracterização dessas bruxas, observemos que elas são construídas no conto como seres livres e

processo de repetição de palavras – *corria, corria, corria* – e por meio do paralelo do navio com o “corcel de Giaour” (dialogismo mostrado com o poema de Byron). A referência à “cúpula dos templos orientais” sinaliza a viagem até a Índia e representa a passagem da razão europeia ao maravilhoso desconhecido do Oriente. Potencializando o universo fantástico do conto, esta região é descrita com termos que evocam o longínquo, o metafísico, o abstrato, um sonho que “parece” nunca ter se realizado mas que se presentifica efetivamente, como se é revelado ao final do conto, a partir do diálogo entre o capitão e o grupo de marinheiros.

Machado (1983), em sua obra *O mito do Oriente na literatura portuguesa*, explica que este espaço geográfico, também em língua portuguesa, veio sendo apropriado literariamente como um mito ao longo dos séculos, por autores do passado, como João de Barros, Camões, Diogo do Couto, entre outros, até a contemporaneidade (Antero de Quental, Eça de Queirós etc). Segundo Machado, desde a época dos Descobrimentos, há uma constante elaboração desse tema que, de tanto circular, tornou-se parte da nossa memória coletiva, imprimindo-se na nossa história como um arquétipo. O olhar negativo em relação ao Oriente, por conta da secular dominação moura na península ibérica, é mitigado por estas maravilhas comuns ao imaginário europeu, potencializadas pela movência das grandes navegações.

No conto de Varela, a chegada do navio às Índias pelos ares é descrita da seguinte forma:

Depois de assim voar o navio por algum tempo, *parou finalmente junto de umas costas alvas e extensas, coroadas de uma vegetação fantástica e titânica*. As feiticeiras pularam logo ao mar, e começaram a correr para a terra com tal desembaraço como se pisassem uma campina firme e segura. Os “marsouins” ficaram estáticos e perplexos alguns minutos, porém, como – marinheiro é capaz de desembestar até o quinto inferno, e palestrar com o próprio Satan; soltaram os escaleres e remaram para a praia. Chegando, *sentiram uma como harmonia agreste e selvagem, misturada de gritos agudos e desconcertados, que vinha de longe nas asas de uma área tépida e suave ferilhes o ouvido*. Caminharam para o lugar de onde partia o ruído; à medida, porém que se adiantavam *um perfume voluptuoso e sensual, desconhecido embora, vinha-lhes amenizar os sentidos, umas árvores enormes, gigantescas, cujos fastígios pareciam espanejar as nuvens, levantavam-se diante deles, mudos, silenciosos* como os fantasmas de Anna Radcliff; como os espectros de Achim D’Arnim (Varela, 2011, p. 56, grifos nossos).

Observamos nessa descrição o fascínio pela descoberta de um paraíso, o qual os marinheiros só depois saberão tratar-se das Índias. Esse ambiente – que de certa forma torna ‘fantástica’ a Ilha das Amores camoniana – revela traços místicos de orientalismo mágico e exotista: uma “harmonia agreste e selvagem, misturada de gritos agudos e desconcertados”; sente-se o cheiro de “um perfume voluptuoso e sensual, desconhecido”; há árvores “enormes, gigantescas”, etc. Tais imagens se aproximam das elaboradas por João de Barros em suas crônicas; segundo Machado (1983), este autor se concentra na evocação da descoberta, conquista e descrição minuciosa das terras orientais. Isso se dá porque ele é um “humanista estático” – diferente de Damião de Góis, que viajou muito ao longo da vida –, a substituir o conhecimento *in loco* por uma “elaborada retórica clássica evocativa do longínquo” (p. 22), que ganha proporções míticas.

A partir da chegada dos marinheiros a essa terra “desconhecida”, observamos que durante a descrição do ambiente, há elementos que caracterizam uma ornamentação de caráter grotesco e a influência oriental, construída pelo emprego de expressões como “edifício amplo e colossal”, “mármore preto”, “sacadas douradas”, “arabescos fantásticos”, “fumo do incenso”, “ecos rudes e selvagens”, “solidões” e “noite”:

Os nossos homens adiantavam-se mais, e deram então de rosto com *um edifício amplo e colossal*, todo de *mármore preto*, coberto de *torreões*, *sacadas douradas*, *cornijas* e *arabescos fantásticos*. Pelas infinitas fileiras de janelinhas, ou antes, seteiras, se pendurava uma multidão de lampiões multicores, e saía em turbilhão o *fumo do incenso* e dos alvos; uma orquestra desconhecida expandia seus *ecos rudes e selvagens*, que se iam morrer pelas *solidões* e pela *noite* (Varela, p. 56 – grifos nossos).

Em seguida, os argonautas se deparam com mais um elemento potencializador do gênero fantástico, a saber, um ritual de dança como espaço mágico, de grande semelhança com a dança do ventre, a qual é considerada por muitos a primeira dança da humanidade. Sari (2011) traz algumas contribuições a esse respeito em sua *Dissertação sobre a origem da dança do ventre*, na qual afirma que sua origem se dá como um ritual sagrado, uma vez que as mulheres dançavam para a Deusa-Mãe, Inana, símbolo da reprodução, fertilidade e, em especial, relacionada ao crescimento dos grãos durante o plantio. Surgida no Paleolítico,

na região da Suméria – e não no Egito, como muitos pensam – as dançarinas, como são por nós chamadas, eram as grandes sacerdotisas dos templos; e, uma vez que Inana era extremamente feminina, seus rituais baseavam-se na sexualidade, fertilidade e no ventre, a partir de técnicas que norteavam a dança sagrada, como os movimentos pélvicos. Essa movimentação do corpo da sacerdotisa-dançarina é evocada pelo narrador do conto:

Fora do edifício, sobre um vasto terreiro ardia uma enorme fogueira, em torno da qual homens e mulheres de olhos negros e cintilantes, face redonda e bronzeada, *dançavam* ao som de instrumentos estranhos, e refletiam ao clarão da fogueira suas figuras extravagantes na fachada de mármore polido do palácio, e faziam tremular pelo ar as compridas abas de suas vestimentas vermelhas e amarelas. Havia também *moças belas*, embora excessivamente trigueiras, *que dobravam e vergavam o corpo mole e flexivelmente, no gesticular lânguido e voluptuoso de uma dança desconhecida*; suas *grinaldas e cinturões eram ornados de pequenos luzeiros* palidamente azulados. Uma ala de homens feios e carrancudos cercava esta exótica companhia e completava o quadro (Varela, 2011, p. 56-57 - grifos nossos).

Notamos claramente a descrição da movimentação do corpo da dançarina do ventre, a partir das expressões “moças belas que dobravam e vergavam o corpo mole e flexivelmente” e “gesticular lânguido e voluptuoso”. Além disso, as caracterizações das vestes dessas mulheres – “suas grinaldas e cinturões eram ornados de pequenos luzeiros” – ratificam a imagem da dançarina oriental. Todos esses elementos relacionados ao mundo oriental²⁷ potencializam o fantástico.

É interessante notar que o leitor é paulatinamente inserido no universo fantástico-maravilhoso da trama, construído em torno da narrativa oriental de Varela; segundo Todorov (2008), no subgênero fantástico-maravilhoso dá-se a aceitação do sobrenatural após a dúvida e as ambiguidades fantásticas:

27 De acordo com Sari (2011), “as primeiras guerras e conseqüentemente os primeiros impérios formam o conjunto de fatores que difundiram o culto a deusa e a dança pélvica ritualística. [...] [Ademais houve] seis grandes impérios que participaram ativamente na divulgação e expansão dos rituais da dança: império Sumeriano, Assírio, Persa, o império de Alexandre, o grande, Romano e o principal, o império Otomano” (p. 13).

Quando ao meio dia chegou o capitão, os marinheiros contaram o ocorrido, e como prova mostraram as plantas que tinham apanhado. O comandante tomou-as e pôs-se a examiná-las, com atenção misturada de pasmo inexpri-mível, depois; entregando-as, disse:

- Sabeis vós outros onde estivestes esta noite?

- Não, meu capitão, responderam os marujos.

- Pois estivestes na Índia.

- Na Índia! ... Na Índia... Gritaram os marujos, estúpidos de espanto. (Varela, 2011, p. 57).

Nesse trecho, flagramos a presença do fantástico-maravilhoso no momento em que o comandante aceita a história contada pelos seus subordinados, como algo ocorrido de fato, evidenciando assim a presença de novas leis na natureza, e o estranhamento dos marinheiros é logo posto em suspensão. Além disso, no final do conto, encontramos índices que confirmam este universo de forma incontestável:

Esta é a canela, filha legítima da Ásia; esta outra o cravo, esta a baunilha e, finalmente, esta de cujo nome não me recordo agora, é um excelente remédio que não cresce em nenhuma outra parte do mundo a não ser ali. A descrição que me fizestes desses homens morenos e trajados de estranhas roupagens, não faz senão confirmar o que digo. Aquele edifício de mármore é um palácio de príncipe, aquelas moças de grinaldas e cinturões brilhantes são as virgens indianas que cozem os vaga-lumes e lucíolas as suas vestimentas; aqueles homens armados são os guardas e soldados do príncipe. Não há duvida, por artimanhas do diabo, em menos de uma noite fostes à Índia e voltastes! (Varela, 2011, p. 58).

Desse modo, um sobrenatural que é aceito se apresenta como fator determinante para a narrativa. Ademais, nesse trecho, a voz do comandante se mistura com a do narrador, ou seja, deparamo-nos com um *hibridismo* (Bakhtin, 1993) entre essas vozes, uma vez que o narrador parece tomar a posição do comandante também como o seu posicionamento. Isso significa que há uma imbricação entre o que o comandante e o narrador pensam sobre o universo maravilhoso ficcional.

Baseando-nos em Machado (1983), notamos que a diegese se constitui como uma ficção mítica do Oriente elaborada a partir do contexto mental dos Descobrimentos, em que, aparentemente, a própria realidade adquire conotações maravilhosas, aos olhos de hoje. Assim, ainda conforme Machado (1983), há “uma certa tendência da cultura oitocentista que pretende retomar a lição dos viajantes, ávidos

ao mesmo tempo de exótico e de conhecimento científico” (p. 82). Assim, a junção entre o passado mítico (histórico), a estética fantástica oitocentista (literária), aliada às imagens (do ponto de vista histórico e literário) de um Oriente mítico que é tanto renascentista quanto romântico, configuram um conto fantástico-maravilhoso importante e original dentro da literatura oitocentista brasileira.

REFERÊNCIAS

AUTHIER-REVUZ, Jaqueline. “Heterogeneidade mostrada e heterogeneidade constitutiva: elementos para uma abordagem do outro no discurso”. In: *Entre a transparência e a opacidade: um estudo enunciativo do sentido*. Porto Alegre: EDIPUCRS, [1982] 2004.

BAKHTIN, Mikhail. “O discurso no romance”. In: BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Unesp Hucitec, [1975] 1993. (p. 71-163).

_____. *Problemas da Poética de Dostoievski*. Trad. Paulo Bezerra. 3ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto*. Trad. Antônio Feliciano de Castilho. eBooksBrasil, 2003. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/faustogoethe.html#21>> (acesso em 02 de fevereiro de 2013).

HUGO, Victor. *Do grotesco e sublime*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

MACHADO, Álvaro Manoel. *O mito do Oriente na Literatura Portuguesa*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983.

PRIORE, May Del. *A mulher na história do Brasil*. São Paulo: Contexto, 1994.

SARI, Nassih. *Dissertação sobre a origem da dança do ventre*. 2011. Disponível em: <<http://www.centraldancadoventre.com.br/>> (acesso em 12 de julho de 2011).

SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Trad. Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2012.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VARELA, Fagundes. “As Bruxas”, in: BATALHA, Maria Cristina (org). *O fantástico brasileiro: contos esquecidos*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2011. (p. 53-58).

O orientalismo e o fantástico em *Pé de múmia*, de Théophile Gautier

Thiago José Costa Pininga
(Mestrando em Teoria da Literatura –
Universidade Federal de Pernambuco)

Escrito em 1840, o conto *Pé de múmia* narra a história de um personagem *flâneur* que, ao passar em uma loja de antiguidades, tem a ideia de comprar um objeto para lhe servir de peso-de-papel aos seus “esboços de versos”, encontrando um verdadeiro pé de múmia, que se descreve como da princesa Hermonthis²⁸. Nesta descrição, trabalhada por um autor considerado um dos fundadores do parnasianismo francês, tão rica em detalhes estéticos (a exemplo do que ocorre em poemas dessa escola, a exemplo de *Vaso chinês*, do poeta brasileiro Alberto de Oliveira), teríamos o poder, inconsciente e fantástico, de dar vida aos objetos de sua admiração?

Se a descrição minuciosa e amorosa faz com que determinado objeto ganhe “vida”, como dito acima, isso significa que ele (o objeto) deveria ser construído como se estivesse nas mãos e diante dos olhos do leitor – não apenas um texto verbal –, mas como um fantasma²⁹.

Em outros contos fantásticos deste autor encontramos características semelhantes, entre eles, *A cafeteira* e *Ônfale*. Tais objetos, sejam eles uma cafeteira, uma tapeçaria ou um pé mumificado, são considerados de grande beleza (ou menos úteis que belos) e por isso têm ou merecem uma existência própria, isto é, fantasmagórica, não fugindo assim de uma “Arte pela Arte” – termo cunhado por Gautier –, na medida em que o culto à forma permite uma separação do suporte material, em termos

28 A referência a uma princesa do Egito é indireta: Hermonthis é o nome de uma cidade do Antigo Egito e não propriamente o nome de uma princesa. Contudo, é exatamente a cidade que Cleópatra tornará sua capital. Vale verificar que a construção do nome Cleópatra significa “Glória do pai” ou “Amada por seu pai”. Ao longo da narrativa, percebe-se então uma associação de Cleópatra a Hermonthis, uma vez que seria esta a “amada por seu pai”.

29 De fato, Théophile Gautier, antes de seguir a carreira literária, expressava o desejo de ser pintor.

pragmáticos. Desse modo, a escolha do autor em escrever contos fantásticos não foge à sua escolha estética, pelo contrário, aprofunda-a. Um caso exemplar é o conto *Pé de múmia*, em que, como dito, ao procurar um objeto útil, que servisse para peso-de-papel, se constata que o pé está vivo, saltitante e à procura da dona. O fantástico e suas consequências fazem o personagem mudar de opinião sobre a utilidade do referido objeto, embora continue lhe conferindo uma aura estetizada.

O protagonista é, em duas passagens do texto, um possível poeta: na primeira passagem, pela fala do vendedor que diz ironicamente: “Ha! ha! ha! para um peso-de-papel! ideia original, ideia de *artista!*” (Gautier, 1999, p.106 – grifo meu) e, na segunda, no momento em que o personagem retorna à sua casa: “Para aproveitá-la imediatamente, pousei o pé da divina princesa Hermonthis sobre um maço de papel, *esboços de versos*, mosaico indecifrável de rasuras.” (p. 107). Um personagem poeta, não apenas porque escreve versos, mas também por possuir uma aura identificada pelo comerciante. É comum Gautier compor narrativas com personagens-artistas: poetas, atores, pintores e até mesmo escritores de contos fantásticos (estes, com clara intenção de humor). No conto *Ônfale*: uma história rococó, o personagem assim se declara: “Se o bom homem pudesse ter previsto que eu abraçaria a [profissão] de contista fantástico, sem dúvida ter-me-ia posto pela porta afora e deserddado irrevogavelmente [...]” (p. 51). Por sua vez, a personagem feminina, iconizada como múmia, aparece como um texto/poema, isso porque, como bem observa Ruth Silvano Brandão, “toda ela é pura escritura, grafada por sinais vários, ou apagados, como nos palimpsestos”. (Brandão, 1996, p. 19).

É pela experiência com o fantástico, aliada à estética da “Arte pela Arte”, que o personagem é *educado*. Já não trata aquele objeto da mesma maneira; em primeiro lugar, porque ele parece estar vivo; em segundo, porque a múmia (que é descrita agora sem um dos pés) faz a troca de seu pé solto por uma estatueta – e esta constituiria a prova de que aquele acontecimento teria sido real e não um sonho. Entre a primeira experiência e a última, o personagem é levado em uma viagem aparentemente real até o Antigo Egito, na qual também aprende lições, não somente artísticas como espirituais (morais), a fim de constatar que somente a boa arte, a arte de qualidade, a arte que transcende, é capaz de durar pela eternidade.

A mudança no personagem ocorre não somente em um nível artístico, mas também se gerando consequências morais. Muito embora

Longe de ser neutro, Gautier – que influenciou Flaubert, inclusive com a ideia de “Arte pela Arte” – vai explorar justamente o comércio entre Ocidente e Oriente, em um primeiro momento, de modo realista. Nos primeiros parágrafos, ele alerta para o fato de que na capital francesa estava em moda – e em grande número – determinados tipos de lojas, locais de vendas de objetos raros, onde se comprava itens de todas as culturas e civilizações do mundo, em sua maioria, antiguidades, sendo o comerciante do conto identificado como um tipo oriental (“A curvatura do nariz tinha uma silhueta aquilina que lembrava o tipo *oriental ou judeu*”, Gautier, 1999, p. 104 – grifo meu). Desde já, Gautier não esconde que a relação será mercantilista. O diálogo que segue entre o comerciante e o poeta revela o misticismo do primeiro e o ceticismo do segundo.

O comerciante se utiliza de argumentos fantásticos sobre o possível uso desrespeitoso do objeto, ressaltando que os nobres egípcios ficariam zangados ao saberem que o pé de sua amada filha poderia servir como um simples peso-de-papel, “ele [o faraó] que mandava cavar uma montanha de granito para colocar nela o triplo esquife pintado e dourado, coberto de hieróglifos com belas pinturas do julgamento das almas.” (Gautier, p.106). Contudo, o poeta cético insiste na compra e consegue adquiri-la com o que tinha nos bolsos. Revela-se aqui a situação de superioridade do ocidental e a conseqüente inferioridade do oriental, que vê suas crenças serem rebaixadas ao nível do profano, utilitário, estando o objeto em questão disponível a qualquer um que pagasse e não a alguém que pudesse compreender seu verdadeiro valor.

É a este tipo de superioridade e dominação que Edward Said denuncia como orientalismo, “ideia da identidade europeia como sendo superior em comparação com todos os povos e culturas não-europeus” (Said, 1990, p. 19). Aqui, superioridade é tanto uma questão econômica quanto ideológica, primeiro porque a relação entre França e Oriente é aquela entre colônia e colonizados, pautada em relações comerciais desiguais. Em segundo lugar, para manter e sustentar esta relação, era necessário manter uma ideologia que dizia ser a França a representante da ciência e do progresso ocidentais (basta lembrar que floresciam nesta época as teorias do filósofo francês Auguste Comte: o *Curso de filosofia positiva* é publicado entre 1830 e 1842), sendo o Oriente apenas um lugar repleto de misticismo, ingênuo e ultrapassado. O próprio personagem do comerciante não se mostra como o mais respeitoso pelas coisas

do Oriente: nas entrelinhas, desconfia-se que estava interessando em, revelando uma crença e seu respeito por ela, somente fazer subir o preço do objeto. Caso contrário, não colocaria a peça em exposição.

Será apenas no diálogo travado com a múmia da princesa (que fala em seu idioma antigo, estranhamente compreendido pelo protagonista), que veremos a presença ou tentativa de uma voz que fala por si mesma, a revelar seu ponto de vista e sua triste história (em comparação com a oriental de Flaubert, que não tinha voz nem história). A partir desse diálogo, se inicia uma mudança em relação ao mundo oriental, num processo gradual de saída do fantástico e inserção no maravilhoso. Ora, o conceito de orientalismo é definido, entre outros, como “um estilo ocidental para dominar, reestruturar e ter autoridade sobre o Oriente” (Said, p. 15); contudo, em Gautier, vemos tratar-se menos de um domínio do que uma reestruturação de saldo positivo e imaginativo. Por fim, demonstra-se que tal domínio não é possível – porque não há domínio sobre a experiência fantástica.

A noção de Oriente é então transfigurada por Gautier. O conto se iniciava com um discurso que parecia apontar aos leitores a presença da noção de superioridade do europeu moderno, até entrar em cena o fantástico, que põe em dúvida a própria crença na ciência e na razão ocidentais.

A pesquisadora Sabrina Baltor (1997, p. 136) nos informa que, “na obra de Gautier, nota-se certo fascínio pelo povo egípcio, não é à toa que dois contos e um romance têm como cenário a terra dos faraós: *Une nuit de Cléopâtre* (1838), *Le pied de momie* (1840) e *Le roman de La momie* (1857)”; portanto, trata-se de um autor que admira os temas orientais em seu aspecto artístico, ou seja, de um segmento capaz de ensinar-lhe a cultivar a beleza e a sua duração.

Historicamente, depois de grande acúmulo de experiências de expedições europeias ao Oriente, que não eram necessariamente criadas tendo em vista objetivos artísticos, e sim de comércio, de conhecimento científico, ou estratégia militar, foram as obras literárias, contudo, que popularizaram de maneira mais eficiente o Oriente (o orientalismo) ao europeu, segundo nos informa Said, ao que acrescentamos o fato de o fantástico, nestas épocas, ter se tornado um gênero popular, de grande apelo público.

Os motivos de Gautier, no entanto, para além de conquistar leitores fáceis, buscavam a experimentação, ao trabalhar ideais ligados à perennidade da arte, bem como a crítica a uma sociedade empenhada em valores utilitários e burgueses, sem *espiritualidade*. A valorização da arte

tem mais para nos ensinar, se quisermos aprender, em termos de Arte e Cultura.

De fato, o fantástico também se liga à noção de “Arte pela Arte”, numa outra espécie de culto à forma, que se dá pela autorreferencialidade. A princesa pode ser vista, pelo menos, de quatro maneiras: Estátua, Múmia, Princesa, e Texto (pois estava completamente adornada de hieróglifos). O modo de apresentação vai do tratamento de objeto ao tratamento humano, não esquecendo, contudo, a modalização fantástica (Múmia viva).

Existe aqui, portanto, um ensaio de respeito pelo Outro enquanto Outro, ou seja, em suas diferenças, que não são as diferenças criadas aprioristicamente, apesar de, obviamente, ser Gautier um europeu que também torna *fantástico* o Oriente. O desconhecimento é o que provoca medo e terror, pois inibe qualquer ação ou a interpreta desde já como perigo, na grande maioria das vezes, sem efetivamente ser perigosa. A morte é um exemplo de experiência desconhecida. Mas não há mortes neste conto – embora exista, no mínimo, uma “natureza-morta”.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Ana Carolina Bianco. “A moderna hesitação fantástica em *O Pé de Múmia*, de Gautier”, in: Revista Travessias Interativas. Ribeirão Preto: UNESP, 2011. (p. 8-18).

BALTOR, Sabrina Ribeiro. *A opção de Théophile Gautier pelo conto fantástico*. In: I Encontro Nacional O Insólito como Questão na Narrativa Ficcional. UERJ, 2009. Mesa Redonda. Rio de Janeiro: Dialogarts/UERJ, 2009. (p 78-84).

BALTOR, Sabrina Ribeiro. *Literatura plástica e Arte pela Arte nas narrativas de Théophile Gautier*. Tese (Doutorado). Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

BRANDÃO, Ruth Silvano. *Literatura e psicanálise*. Rio Grande do Sul: UFRS, 1996.

GAUTIER, Théophile. *Contos Fantásticos*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Primeira Linha, 1999.

SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. Coleção Debates. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1970.

“É assim, ou não?” – jornalismo, verdade e ficção em *A milésima segunda história de Sherazade*, de Edgar Allan Poe

Jéssica Cristina dos Santos Jardim
(Graduanda em Letras –
Universidade Federal de Pernambuco/Belvidera)

Os homens que exercem a profissão de jornalista parecem constituídos como os deuses de Walhalla, que se cortavam em pedaços, todos os dias, e acordavam com perfeita saúde, todas as manhãs.
(Edgar Allan Poe, *Marginalia*³⁴)

O escritor norte-americano Edgar Allan Poe (1809-1849) esteve, durante toda sua vida profissional, ligado a jornais e a revistas literárias norte-americanas, dentre os quais o *Southern Literary Messenger*, de Richmond, a *Burton's Gentleman's Magazine*, a *Graham's Magazine* e o *The pionner*, da Filadélfia. Realizando breves contribuições ou atuando como editor nesses periódicos, Poe adentrou em um domínio de produção de literatura veloz, muitas vezes voltada apenas a satisfazer as exigências do público, e que certamente atendia aos interesses comerciais dos editores. Essa carreira, suscitada em muito por seus altos e baixos financeiros, podemos dizer, se fez quase apesar dele mesmo. Com efeito, Poe não hesitava em afirmar que seu verdadeiro ofício era a *poesia*. Assim, em 1845, aos 36 anos, escreve:

Acontecimentos independentes de minha vontade impediram-me de realizar, em qualquer ocasião, um esforço sério naquilo que, sob mais felizes circunstâncias, teria sido a carreira de minha escolha. Para mim, a poesia não tem sido uma finalidade, mas uma paixão; e as paixões deveriam merecer reverência; não devem, nem podem, ser excitadas à vontade, com vista às mesquinhas compensações, ou louvores, ainda mais mesquinhos, da humanidade³⁵.

Deliberadamente, Poe idealizava as formas de criação artístico-literárias constituídas sob a lógica do campo artístico como um “mundo

34 Ver em Poe (1999c, p. 176; 1984, p. 1223 e seg.).

35 Poe (1999c, p. 19; 2004a, p. 715).

econômico invertido”³⁶, como mais tarde escreveria o sociólogo francês Pierre Bourdieu (2002), quer dizer, o campo da arte que opera pela primordial negação dos interesses econômicos. Apesar disso, no entanto, o escritor norte-americano não deixaria de reconhecer a grande transformação intelectual que promoviam os jornais e as revistas literárias, permitindo a difusão do conhecimento. Allan Poe, assim como outros homens de sua época – e até mais que alguns deles –, foi sensível às profundas modificações sociais ocasionadas pela ascensão da indústria e pelas formas de divisão do trabalho, as quais resultaram em uma diminuição do tempo livre passível de ser empregado para apreciação de arte, em meados do século XIX.

Deste modo, ainda que de sua parte pudesse haver certo constrangimento na adoção de alguma funcionalidade em seus textos – pelo menos é o que alguns dos relatos nos fazem crer – ainda que tal constrangimento pudesse ser percebido, Poe não deixaria de reconhecer a importância de tais adaptações no plano dos procedimentos da obra, articulando o campo de produção e o de recepção dos objetos literários. É o que podemos ler em um excerto de sua coluna “Marginalia” (“Notas à margem”):

O progresso realizado em alguns anos pelas ‘revistas’ e ‘magazines’ não deve ser interpretado como quereriam certos críticos. Não é uma decadência do gosto ou das letras americanas. É, antes, um sinal dos tempos; é o primeiro indício de uma era em que se caminhará para o que é breve, condensado, bem dirigido, e se irá abandonar a bagagem volumosa; é o advento do jornalismo e a decadência da dissertação. Começa-se a preferir a artilharia ligeira às grandes peças. Não afirmarei que os homens de hoje tenham o pensamento mais profundo do que há um século, mas, indubitavelmente, eles o têm mais ágil, mais rápido, mais reto, mais metódico, menos pesado. De um lado, o fundo dos pensamentos se enriqueceu. Há mais fatos conhecidos e registrados, mais coisa para refletir. Somos inclinados a enfeixar o máximo possível de ideias no mínimo de volume, a espelhá-las o mais rapidamente que pudermos. Daí nosso jornalismo atual; daí, também, nossa profusão de *magazines*.³⁷

oooooooooooooooooooooooooooo

36 “Verdadeiro desafio a todas as formas de economismo, a ordem literária (etc.) que progressivamente se instituiu ao fim de um longo e lento processo de autonomização apresenta-se como um mundo econômico invertido: aqueles que nele entram têm interesse no desinteresse; como a profecia, e especialmente a profecia de infortúnio, que, segundo Weber, prova sua autenticidade pelo fato de que não proporciona nenhuma remuneração, a ruptura herética com as tradições artísticas em vigor encontra seu critério de autenticidade no desinteresse.” (Bourdieu, 2002, p. 245).

37 Edgar Allan Poe (1999c, p. 165).

Assim, não obstante sua inserção nesses *magazines* como jornalista poder ter sido ideologicamente contrária às suas pretensões enquanto escritor, Edgar Allan Poe pôde recolher desse campo não só a renda necessária ao seu sustento, mas a prática de uma literatura veloz fundamental ao campo jornalístico, na produção de *papers* e contos. Principalmente, pôde recolher dele um vasto material para suas críticas sobre os maus escritores seus contemporâneos. De fato, apesar de ter construído sua literatura a partir das condições disponíveis dentro desse mesmo campo de atuação, Poe, como assinala Braulio Tavares (2010), tinha manifesta intenção de superar a maneira como outros jornalistas procediam e de produzir um gênero literário que, ainda que respondesse à necessidade do público, e dos editores – para o funcionamento dos periódicos –, pudesse ter qualidade estética.

Em muitos de seus contos, a exemplo de “Como escrever um artigo à moda Blackwood”, “Uma trapalhada”, “Nunca aposte sua cabeça com o diabo” e *A milésima segunda história de Sherazade*, o escritor trabalhou questões pertinentes à produção da literatura, sobretudo a partir de uma reflexão de sua própria obra e de seus procedimentos.³⁸ O último conto, centro deste estudo, *A milésima segunda história de Sherazade*, que data de 1845, é uma sátira/paródia ao *Livro das mil e uma noites* construída a partir da ideia de que o mundo literário teria permanecido em ignorância a respeito do suposto verdadeiro desenlace para a heroína Sherazade – contrariamente à versão orientalista conhecida. Nesta, conforme resume Mamede Mustafa Jarouche, tradutor d’*As mil e uma noites* para o português,

Um rei chamado Sahriyar [...] membro de poderosa dinastia, descobre certo dia que a mulher o trai com um escravo. Em crise, esse rei sai pelo mundo, iniciando uma busca que é também de fundo espiritual: ele quer saber se existe neste mundo alguém mais infeliz do que ele. A resposta é positiva, com um agravante: ninguém pode conter as mulheres – é o que lhe garante uma bela jovem que trai o marido. Então ele retorna para o seu reino decidido a tomar uma medida drástica e violenta: casar-se a cada noite com uma mulher diferente, mandando matá-la na manhã seguinte.

oooooooooooooooooooooooooooo

38 De forma bem particular, Poe trabalha o *chiste*, ou “ironia autorreflexiva” (ver, a respeito, Sena [2010]), além de se lançar à crítica de seus adversários, ficcionalmente dando-lhes emprego nas edições do *Dial*, *Down-Easter*, *North American Quarterly Humdrum*. Seus colegas de profissão vão desde o editor-chefe da *Blackwood* aos jornalistas que colaboram em revistas cobrando “um centavo por linha”, nos contos “Como escrever um artigo à moda Blackwood” e “O anjo do bizarro”, respectivamente.

Depois de muitas mortes e pânico entre as famílias, dá-se a intervenção da heroína: ela é filha do vizir mais importante do reino, possui grande cultura e inteligência, chama-se Sahrazad [...] e elaborou uma estratégia infalível por meio das histórias que vai sucessivamente, noite após noite, desfiando diante de um rei a princípio assustado, mas depois cada vez mais seduzido e encantado. (Jarouche, 2006, p. 9)

Contrariamente, em *A milésima segunda história de Sherazade*, o narrador nega que o desenlace tenha sido positivo para a heroína, empenhando-se, assim, em trazer à tona a ‘verdade dos fatos’, a partir das informações encontradas no guia fictício “Dígame Eassinounão” [“*Tellmenow Isitsöornot*”], inserido na herança enciclopedista do Ocidente (enxergando no Oriente um “outro”), e à moda da produção jornalística do século XIX. No conto, Poe torna risíveis as formas de produção e de recepção dos elementos maravilhosos e realistas, a partir de um efeito de estranhamento diegético que termina por colocar à prova os mesmos conceitos, o realismo, o maravilhoso literário, a mimesis e, sobretudo, as formas de produção, acesso e recepção do conhecimento em sua época.

A visão crítica da prática de contemporâneos nos periódicos lhe forneceu certo *humor* em seus escritos, esse sendo aqui compreendido mais como disposição ou estado de espírito do que realmente um caráter risível, mas ainda assim um humor voltado a castigar os costumes. Dizemos isso porque, em grande parte dos contos em que Poe se serve da sátira ou paródia em relação aos seus colegas de profissão, encontramos mais disposição a um provável riso amargo – possivelmente por atentar para a perfeita existência desses literatos que não tinham escrúpulos em descumprir as regras do “mundo econômico invertido”, acima mencionado – do que a inegável conjuntura formal que permitiria o riso deliberado, ainda que esse seja sempre factual ou neo-factualmente possível.³⁹ Sem condenar completamente a existência desse tipo de literatura, contudo apenas insistindo na busca por qualidade e por superação, não só das obras de outros, como também das suas, Edgar Allan Poe produziu textos voltados às possibilidades de tipificação que esse domínio discursivo permitia. O *conto curto*, como se sabe, foi o resultado mais profícuo que encontrou

oooooooooooooooooooooooooooo

39 Sobre isso, admitimos, sem dúvida, que o riso possui nuances sobre as quais a estética ainda não encontrou uma definição universal sem refutação, se é que seja possível tal coisa, ainda que devamos considerar os frutíferos trabalhos de Mikhail Bakhtin e Henri Bergson, dentre outros teóricos.

nessa inquirição, em muito, uma tentativa de suscitar uma impressão centralizada no leitor, ou aquilo que nomeou “unidade de efeito”⁴⁰.

Mas voltemos ao risível. Pois, ainda que Poe tenha atingido mais notoriedade, nos séculos posteriores à sua morte, pela produção de histórias de crime, mistério e horror, ele plasmou uma singular obra de contos satíricos, humorísticos e grotescos. Essa tessitura textual se configura, para nós, “metacomunicativa”, tendo por assunto do discurso “a relação entre os falantes” ou os participantes de determinado evento, seja ele literário ou não, conforme a elucidação de Gregory Bateson (2002, p. 87) – neste caso, pelo fato de Poe utilizar-se de seus contos risíveis como campo de crítica (e de defesa de críticas). Igual estratégia ocorre em “Nunca aposte sua cabeça com o diabo”, no qual o Poe-narrador defende-se da acusação de que suas histórias não tenham uma “moral”: ela está lá, porque os críticos literários darão um jeito de encontrá-la: “Quando chegar a ocasião apropriada, tudo o que o cavalheiro pretendia será trazido à luz no Dial ou Down-Easter, juntamente com tudo o que ele deveria ter pretendido e mais o resto que ele claramente tencionava pretender mais tarde – e assim tudo vai dar certo no fim” (Poe, 2002, p. 71).

Esse caráter metacomunicativo se tornou para nós uma importante interrogação. Pois esta noção não abrange questões unicamente formais, mas, principalmente, as regras do jogo linguístico-literário que são indispensáveis ao funcionamento do texto, ao estabelecimento de um contexto dentro do qual a obra possa ser compreendida. Dizemos isso porque Allan Poe se utiliza de procedimentos que, elencados a um nível formal, em muito se assemelham aos de seus contos “sérios”, a exemplo de sua aproximação com a literatura fantástica, maravilhosa ou de crimes, além de seu uso particular do grotesco. Sua narrativa constante em primeira pessoa; uma discussão em torno de alguma ideia filosófica; descrições raras de espaço, salvo em casos necessários à diegese; uma possível “unidade de efeito” guiando os procedimentos; estilo retórico, não raras vezes solene. Seu jogo, porém, é elaborado a partir de

40 A unidade de efeito é um dos conceitos elaborados por Poe em ensaios como *A filosofia da composição*, para traduzir a busca de um autor por abarcar dentro de uma obra uma impressão escolhida desde antes de sua concepção, com vistas a provocar no leitor um efeito característico. Todos os procedimentos escolhidos girariam em torno desse único efeito, tendo-se o desenlace em vista, mas apoiando-se principalmente sobre o ápice da obra. A unidade de efeito é, assim, um pré-monitoramento formal da expressividade da obra.

gênio, mas suas linhas foram um fracasso, é claro, uma vez que as realidades do planeta, detalhados na mais prosaica linguagem, envergonham e confundem bastante todas as fantasias acessórias do poeta.⁴³ (Poe, 1984, p. 1328)

Assim, o “paradoxo” apresentado pelo “velho ditado”, tantas vezes repetido por pessoas desinformadas, que não leem, não levaria em conta uma das características principais da ficção, pois, como no longo poema de seu amigo sobre o planeta Saturno, a necessidade de verossimilhança externa (descrição da realidade empírica) não deixaria espaço para a imaginação, para as fantasias, que se tornam, desta forma, apenas acessórias ao poema. Por fim, a terceira justificativa se situa na própria organização narrativa do conto, pela dubiedade que Poe estabelece a partir da construção de alguns níveis na narrativa, e pela própria existência de três narradores, o autor empírico, o narrador textual (onisciente) e a narradora-personagem. Envolvidos na realidade empírica ou insólita, aqueles níveis são construídos em relação ao contexto de produção literária norte-americano no século XIX. Entendemos que será proveitoso compreender as regras do jogo literário que Poe estabelece com seus leitores, além de observarmos como se procede a autorreflexão criativa de Poe no conto *A milésima segunda história de Sherazade*.

O narrador deste conto, embora se empenhe em esclarecer o erro em que viveria o mundo literário até então, parece, no entanto, em muitos momentos, não ter tido acesso ao próprio livro que critica, *As mil e uma noites*, pois comete “enganos” e supressões em relação à narrativa oriental. Assim, por exemplo, menciona que a primeira narrativa da obra estaria relacionada a um gato preto⁴⁴ e um rato azul, quando, na verdade, aquela intitulada “O mercador e o gênio” inicia a sequência de noites da heroína. Mas muito além de uma brincadeira com a narrativa parodiada, esta é possivelmente uma resposta de Poe a uma paródia feita de seu conto “O gato preto”, no ano de 1844⁴⁵, atestando, em certa medida, o desprezo na recepção pela elaboração fantástica do conto. Uma reação como essa, por outro lado, assinalaria ainda uma

43 (tradução livre)

44 Mais uma vez assinalamos a ironia que Poe apresenta ao público leitor e aos seus companheiros de trabalho, remetendo-se a uma obra de seu próprio cunho, “O gato preto”.

45 De acordo com Thomas Mabbott (em POE, Edgar Allan. *The Collected Works of Edgar Allan Poe — Vol. III: Tales and Sketches* [Org. MABBOTT, Thomas Ollive], 1978).

vez sua imersão, apesar de si mesmo, no contexto supramencionado da produção jornalístico-literária norte-americana, com as suas limitações à criação de novas formas literárias e novas tipologias narrativas.

Reconstrói-se, desse modo, a narrativa oriental, a “versão usual da história”, permeando-a de ironias, tanto no que diz respeito aos possíveis maravilhoso, ficção científica ou realismo, quanto na apreensão formal dos acontecimentos. Por exemplo, as condições do cumprimento do voto do sultão, de matar suas esposas ao amanhecer, são descritas em termos ligados automaticamente ao contexto genérico da “cultura oriental”, particularmente de sua religião, posta em paridade com a honra masculina traída do personagem, a primeira não mais sendo levada tão a sério:

Devemos relembra que, na versão usual da história, certo monarca, tendo bons motivos para sentir ciúmes de sua rainha, não somente mandou matá-la, mas fez um voto – *por sua barba e pela do profeta* – de esposar todas as noites a mais bela donzela de seus domínios e no dia seguinte entregá-la às mãos do carrasco.

Tendo cumprido esse voto durante muitos anos, *ao pé da letra e com religiosa pontualidade e método que lhe conferia grande mérito como homem de sentimentos pios e de excelente juízo*, foi interrompido uma tarde (*sem dúvida quando estava rezando*), por uma visita de seu grão-vizir, a cuja filha, parece, havia ocorrido uma ideia. (Poe, 2010, p. 156-7, grifos nossos).

Buscando restabelecer a “verdade dos fatos”, pela existência do “Dígame Eassinhounão” – o qual, a partir apenas de uma consulta, de uma leitura e de uma recepção ingênuas, pode desconstruir todo um conhecimento literário e cultural secular, baseado não se sabe exatamente em quê –, o narrador começa:

Tendo tido ocasião, no curso de algumas investigações sobre o Oriente, de consultar o *Dígame Eassinhounão*, obra que é de algum modo pouco conhecida [...] não foi pequeno o meu espanto ao descobrir que o mundo literário tinha até então permanecido estranhamente em erro a respeito da sorte da filha do vizir, Sherazade, tal como é descrita nas *Mil e uma noites*, e que o *desenlace* ali dado, não totalmente inexato, até certo ponto, merece pelo menos censura por não ter ido muito mais além”⁴⁶ (p. 156, grifos do autor)

É importante observar o grifo sobre este último termo – “*desenlace*” –, centro da proposição de uma nova organização para o conto e

46 (Poe, 2004a, p. 369)

indicativo da plena eliminação dos obstáculos ao enredo. O narrador não o indica, porém, como incorreto, mas apenas como precipitado. Ora, uma das razões para que tal conclusão não funcione é, para o narrador, o fato de ela ser idealizada em relação à realidade empírica: “é, sem dúvida, excessivamente mais própria e agradável, mas, infelizmente, como a maior parte das coisas agradáveis, é mais agradável que verdadeira” (p. 158). Quando conclui sua apresentação do conto e passa a palavra para Sherazade, a narrativa desta será, contudo, permeada por uma boa pitada de realismo, em sentido negativo, introduzido nas reações do Sultão. Suas contínuas interrupções, seu ronco, sua descrença em relação ao que ouve, sua tosse para advertir sua esposa de que está indo longe demais em termos imaginativos, vêm em contrapartida ao elemento maravilhoso que permeia cada excerto da narrativa, seja em sentido temático, seja textual. Isso torna o encaminhamento do “plano” de Sherazade menos simples do que pareceria na narrativa oriental – pois, sob qual pretexto conseguiria a heroína a atenção de seu marido e a suspensão de sua pena capital? Apenas pela adequação do Sultão ao jogo literário, sua compreensão de que a narrativa de Sherazade inscreve-se na ficção, servindo, portanto, para o deleite estético e artístico. Tal não ocorre no conto poeiano, pois a ilusão da narrativa é chamada constantemente à consciência da realidade empírica. Se o sultão em *As mil e uma noites* é um “bom leitor”, ou melhor, um bom ouvinte, pois compreende a ficcionalidade do texto literário, sem buscar apenas sua comprovação, n’*A milésima segunda história de Sherazade*, porém, ele deseja apenas ver sua realidade empírica sendo refletida ali: “– Conversa fiada! – exclamou o rei.” (p. 166).

Sherazade narra, assim, uma sequência de fatos impressionantes, maravilhosos, a seu marido e a sua irmã, que comporiam a oitava aventura de “Simbad, o Marujo”, ocorrida em sua velhice, quando são indicadas na versão oriental apenas sete. O fundo desse enredo será, contudo, um diálogo com a modernidade, por um viés cientificista, cujos acontecimentos são apreendidos com estranhamento pelas palavras da narradora, mas, sobretudo, virtualmente, por seus ouvintes. Os acontecimentos “modernos” serão assim narrados à moda das noites da Arábia (*Arabian nights*), promovendo uma visão dos objetos descritos e um gradual reconhecimento de seu caráter empírico por nós, leitores de Poe. A narrativa, portanto, não visa um imediato reconhecimento, mas um estranhamento inicial e a progressiva “visualização” e compreensão de objetos bem conhecidos do século XIX e

A grande questão que se impõe nesse momento é a possibilidade ou o proveito em se buscar a verdade empírica dentro da verdade textual, ou uma perfeita correlação entre ambas. Desconfiar da última seria o papel do legítimo leitor de “literatura”? Conforme observa Anco Vieira (s.p.),

como toda forma de conhecimento, a literatura — e as artes, de maneira geral — também encerra um modo de usar ou de se relacionar com os signos: imitando o referente (representando o que poderia acontecer), fingindo (construindo enunciados não-sérios), plasmando uma realidade e uma verdade puramente textuais (estabelecendo a cesura entre o signo e o referente, nada obstante se valer deste enquanto matéria). O resultado desse modo de se relacionar com os signos é que, na literatura, o leitor, ao ler um poema, é levado a decifrar e a recifrar permanentemente o verso, e, no caso da prosa, a se deparar com o sentido polissêmico que as estórias narradas encerram.

Assim, a relação com a verdade empírica se dá enquanto matéria literária, na forma de referente, ou seja, enquanto possibilidade – na premissa aristotélica, “o que poderia acontecer”, em um caráter mais universal do que particular. O fato de os acontecimentos referidos nas notas de rodapé terem ou não se sucedido, não seria o mais fulcral ao estatuto de verdade textual, ou de verossimilhança interna, mas sim o não existente “compromisso” de verdade entre o autor, seus enunciados e o processo de recepção. É indiferente se as informações são fiáveis ou não na realidade, pois “não vem ao caso que estejamos informados de sua verdade” (Vieira, s.p.). Assim, o fato de as referências ao Alcorão, de as citações retiradas dos *Magazines Asiáticos* e manuais de fisiologia serem verdadeiras ou falsas em relação à realidade empírica não interferiria no estatuto literário do texto.

– Pare! – disse o rei. – Não posso suportar isso e não o suporte! Você já me provocou terrível dor de cabeça com suas mentiras. O dia também, pelo que vejo, está começando a raiar. Há quanto tempo temos estado casados? Minha consciência está ficando perturbada de novo. E, depois, essa última história do dromedário... Pensa que sou maluco? Em resumo, você pode muito bem levantar-se e ser estrangulada. (p. 168)⁵²

A condenação da narradora-personagem Sherazade, pela incompreensão de seu marido no tocante ao caráter ficcional de sua invenção – o qual se confunde para ele com a “mentira”, ou seja, a má-fé na narrativa –, termina por recusar o reconhecimento da ficcionalidade da

52 (Poe, 2004a, p. 382)

produção literária, e ainda suas amplas possibilidades de suscitar a imaginação, a fantasia, o maravilhoso, e possivelmente uma mais específica ficção científica, da qual Edgar Allan Poe é considerado um dos “pais”, baseada na mescla do imaginário romântico, de seu gênio e trabalho poético e da difusão de novas tecnologias em meados do século XIX. O consolo amargo que emana do texto (intra e extra-textualmente), sugerindo-se o desprezo de um grupo de leitores e críticos que visa apenas a verificação da verdade empírica dentro da verdade textual, estaria situado no deleite estético perdido, no prazer verdadeiramente literário que resta, assim, para uns poucos privilegiados:

[Sherazade] recebeu, contudo, grande consolação (enquanto apertava o fio de seda estrangulador) ao refletir que a maior parte da história permanecia ainda inacabada, e que a petulância do bruto de seu marido tinha ceifado para ele uma mais justa recompensa, privando-o de muitas aventuras inconcebíveis. (p. 169)⁵³

REFERÊNCIAS

BATESON, Gregory. “Uma teoria sobre brincadeira e fantasia”. In: RIBEIRO, B. T.; GARCEZ, M. P. (org.). *Sociolinguística Interacional*. São Paulo: Edições Loyola, 2002 (p. 85-105).

BOUDIEU, Pierre. *As regras da arte*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

JAROUCHE, Mamede Mustafa. “Prefácio”. In: *Livro das mil e uma noites*. Vol. 1: Ramo Sírio. Trad. Mamede Mustafa Jarouche. 3ªEd. São Paulo: Globo, 2006.

Livro das mil e uma noites. Vol. 1: Ramo Sírio. Trad. Mamede Mustafa Jarouche. 3ª Ed. São Paulo: Globo, 2006.

POE, Edgar Allan. “Marginalia”. In: *Essays and Reviews*. New York: Library of America, 1984, (p. 1223 e seg).

_____. “A filosofia da composição”. In: *Poemas e Ensaios*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 1999a, (p. 101-114).

_____. “O princípio poético”. In: *Poemas e Ensaios*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 1999b, (p. 75-99).

53 (Poe, 2004a, p. 382)

_____. “Marginalia”. In: *Poemas e Ensaios*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 1999c, (p. 165-186).

_____. “Nunca aposte sua cabeça com o diabo”. In: *Assassinatos na rua Morgue e outras histórias de crime e mistério*. Trad. William Lagos. Porto Alegre: L&PM, 2002. (p. 69-86).

_____. “The Thousand-and-Second Tale of Scheherazade”. In: *The collected tales and poems of Edgar Allan Poe*. London: Wordsworth Editions, 2004a. (p. 369-382).

_____. “Never bet the devil your head”. In: *The collected tales and poems of Edgar Allan Poe*. London: Wordsworth Editions, 2004b. (p. 469-475).

_____. “A milésima segunda história de Sherazade”. In POE, Edgar Allan Poe; TAVARES, Braulio (Org.). *Contos obscuros de Edgar Allan Poe*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2010 (p. 156-173).

RIBEIRO, José. *Imprensa e ficção no século XIX: Edgar Allan Poe e a narrativa de Arthur Gordon Pym*. São Paulo: Editora UNESP, 1996.

SENA, André de. *Visões do ultrarromantismo: melancolia literária e modo ultrarromântico*. Recife: Editora UFPE, 2010.

SUASSUNA, Ariano. *Introdução à Estética*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.

TAVARES, Braulio. “Posfácio – A sombra luminosa (A milésima segunda história de Sherazade)”. In: POE, Edgar Allan. *Contos Obscuros de Edgar Allan Poe*; TAVARES, Braulio (org.). Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2010. (p. 181-207).

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2011.

VIEIRA, Anco Márcio Tenório. *O que é e o que não é literatura?* [texto inédito, no prelo].

Conto de fadas e fantástico orientalista em contos de Polidori e Hauff

Cecília Carneiro Leão Ferreira
(Graduanda em Letras –
Universidade Federal de Pernambuco/Belvidera)

Atualmente temos visto surgir várias releituras de contos de fadas tradicionais em diversos tipos de suportes artísticos, ao mesmo tempo em que observamos uma grande mudança no caráter de personagens de cunho fantástico que, até o romantismo, foram tidos como horrendos e assombrados e, no século XXI, têm se confundido e se assemelhado com alguns personagens de contos de fadas. É o caso de alguns monstros a exemplo dos vampiros, que viraram sensação no universo mais infantil e juvenil, como personagens *pop*. A aproximação dos personagens desses dois gêneros nos motivou à busca de suas origens e uma análise sobre a possível interseção entre o conto fantástico e o conto de fada.

A partir de um estudo sobre a teoria dos gêneros, passando pelas definições e caracterizações tanto do fantástico como do conto de fadas, percebemos que os dois têm uma mesma origem secular. A origem dos contos de fadas é bem antiga, pois são em sua maioria histórias que foram recolhidas da tradição oral de diversas culturas por pesquisadores e escritores – tais como Perrault e os irmãos Grimm – e por isso encontramos em muitos casos mais de uma versão de uma mesma história (que faziam parte de culturas diferentes). Há registros no Egito antigo de narrativas que deram origem ao que nós conhecemos hoje como contos de fadas, e foram sendo recontadas por pessoas que as disseminaram pelo mundo através dos séculos, como confirma Coelho (2012, p. 36): “essas diversas fontes, levadas através dos tempos, para diferentes regiões, por peregrinos, viajantes, invasores, foram-se misturando umas às outras e criando as diferentes formas narrativas”. Esse é um forte exemplo da força arquetípica do mito, permanecendo e sobrevivendo a guerras, pragas, viagens e mesmo mudanças de idioma e de cultura.

Ao consolidar-se como gênero literário, em fins do século XVIII e inícios do XIX, o conto de fadas passa a ser dividido em dois subgêneros. Os que têm sua origem nas histórias populares, chamados de contos de fadas tradicionais e os que nascem da imaginação de um autor, conhecidos como contos de fadas artísticos. Para a teórica Karin Volobuef (1999), o conto de fadas popular consiste em narrativas que representam a natureza essencial do ser humano e do mundo. São exemplos disso às referências aos vários períodos da vida, desde o nascimento, passando por dificuldades, casamentos, recompensas e morte; também às diferentes classes sociais, sempre mostrando pastores, miseráveis ou a realeza; além de uma diversidade humana e de representações arquetípicas da natureza. Ainda segundo essa autora, “o conto de fadas é moldado pela rápida sequência de acontecimentos e quase nenhuma descrição” (p. 54).

Observamos, ainda, nessas histórias populares, certa uniformidade quanto à construção de personagens. De acordo com Lüthi (*apud* Volobuef, p. 54) há sempre a presença de um *herói ou heroína*, que vai enfrentar dificuldades; um *oponente*, que vêm desestabilizar o equilíbrio inicial e impor obstáculos; um *adjunto*, podendo aparecer como um ser sobrenatural e que vem ajudar o herói; além de algumas *figuras opostas ao herói* e uma *pessoa resgatada* pelo protagonista. É importante notar que “os personagens sempre são planos e imutáveis, dividem-se em bons e maus, e recebem nomes genéricos que não os individualizam (Maria, príncipe, lenhador, avó, lobo)” (Volobuef, p. 54) e é comum que o que os identifica seja uma característica exterior, como é o caso de Chapeuzinho Vermelho e Branca de Neve.

Já os contos artísticos têm como característica principal a de traduzir “a individualidade poética de um dado escritor” (Volobuef, 1999, p. 57), apresentando uma forma mais definida, uma estrutura esteticamente complexa. Esse tipo de conto implica em uma forma fixa que foi estruturada pelo autor do texto, enquanto que os contos populares podem ser contados de memória e podem variar de acordo com a pessoa que o narra, já que há a possibilidade de remodelação da história. Porém, é importante remarcar que, apesar de o conto artístico apresentar uma estrutura definida, é comum que ele absorva “com frequência elementos temáticos da narrativa popular” (Volobuef, p. 57).

O conto de fadas artístico, então, se mostra mais próximo dos contos fantásticos, que se popularizam na época romântica, assim como os contos de fadas. Segundo o teórico Tzvetan Todorov, o fenômeno

fantástico surge da ambiguidade e da incerteza. Para ele há três condições para o fantástico: a primeira seria o leitor considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e buscar uma interpretação natural ou sobrenatural para os acontecimentos da narrativa. A segunda seria a hesitação da própria personagem (esta é uma condição que não precisa ser satisfeita para que haja o fantástico). E, por fim, o leitor adotar uma perspectiva do texto específica que não seja nem “poética” nem “alegórica”, como muitas vezes são construídos os contos de fadas (lembrando também da existência de contos de fadas populares, a exemplo de *As moedas furtadas*, coletados pelos irmãos Grimm, que trabalham sugestões e elipses associadas ao fantástico torodoviano).

Diferentemente de Todorov, Ceserani (2006) não trata o fantástico como um gênero, mas sim um modo literário, em que elementos retóricos, determinadas temáticas, através de combinações e empregos específicos, associados ainda a estratégias narrativas e artifícios formais, o caracterizariam enquanto tal. Entre eles, há a *posição de relevo dos procedimentos narrativos no corpo da narração*, utilizado tanto pelos contos fantásticos tradicionais, como pelos contos de fadas artísticos. Isso se dá levando-se em consideração que o fantástico surge com uma base na experiência narrativa do século XVIII, a qual explorou inúmeras potencialidades antes inexistentes ou pouco definidas. Observamos, no modo fantástico, um jogo bem estruturado de cenas e enredos e um “[...] gosto por contar casos de ‘aventura’” (p. 68). Mas também é presente “o destaque, a manipulação consciente e paródica dos procedimentos narrativos, o gosto por colocar relevo e explicitar todos os mecanismos da ficção” (p. 69).

Para corroborar com essa escolha de tratar de ambos os contos: de fadas e fantástico, nos servimos das ideias de Marcus Mazzari, discutidas na apresentação à nova edição do livro *Contos maravilhosos infantis e domésticos* (2012), de Jacob e Wilhelm Grimm. Mazzari concorda com o fato de que os eventos maravilhosos nos contos de fadas populares são vistos de forma inteiramente natural (convergindo para as ideias de Todorov sobre o Maravilhoso) e informa que o trabalho dos Grimm não se restringiu a anotar as histórias que escutavam, mas também realizaram um trabalho extenso de pesquisa filológica e, mesmo, de reescrita. Jacob Grimm, por exemplo, tenta definir que os seus *Contos maravilhosos infantis e domésticos* (no original: *Kinder und Hausmärchen*) seriam expressão de uma “poesia da Natureza”, criação anônima e espontânea. Ele próprio tenta

dividir sua produção em contos populares (*Volksmärchen*), que foram os coletados das narrativas orais, e os contos artísticos (*Kunstmärchen*), histórias elaboradas a partir de sua própria criatividade, assim como teremos posteriormente as produções de Hans Christian Andersen e as de Oscar Wilde, divisão esta que também foi usada por Volobuef.

É interessante observar que, apesar de os contos de fadas, particularmente os contos dos Grimm, terem atualmente um grande apelo infantil, eles não foram escritos particularmente para crianças, mostrando várias vezes um caráter assustador, grotesco, bem como uma série de referências ligada à sexualidade. Mas, desde o lançamento das primeiras edições (1812 e 1815), os contos dos Grimm chamaram a atenção das crianças, e isso gerou uma autocensura; assim, nas edições posteriores, Wilhelm Grimm, que ficou responsável pelas reedições, buscou retirar das histórias vários elementos que julgou inadequados para o público infantil.

Tratemos agora de dois exemplos literários concretos, para discutir de maneira pontual as relações entre os universos da oralidade folclórica e do fantástico: *O vampiro* (1816), de John Polidori (1795-1821) e *O califa cegonha* (1825), de Wilhelm Hauff (1802-1827). Neste segundo, em especial, veremos um exemplo de conto de fadas artístico que se aproxima de um maravilhoso caro ao *Livro das mil e uma noites*, num franco processo de intertextualidade.

O conto de Polidori tem como substrato as lendas folclóricas sobre monstros oriundos de regiões recônditas da Europa; contudo, se origina de sua própria criatividade e é inspirado num texto inacabado de Lord Byron, a quem servia como médico particular e parceiro de aventuras.

Percebemos, em vários trechos dessa história, uma das primeiras sobre vampiros em língua inglesa, exemplos de credices do povo, neste caso, de uma Grécia oitocentista de cultura potencialmente orientalizante (estando sob o domínio dos turcos), *locus horrendus* distinto dos espaços ligados à razão ocidental. É nesta ambiência que os habitantes da Grécia narram ao protagonista do conto, em viagem, os estranhos acontecimentos que se passavam no lugar:

[...] Ianthe ficava ao lado observando os efeitos mágicos do lápis desenhando cenários de sua terra; ela então descrevia para ele danças de roda ao céu aberto; com todos os tons vibrantes da memória jovem [...]; transmitia-lhe as histórias sobrenaturais conhecidas por sua ama. A série de crenças aparentes naquilo que narrava despertou o interesse de Aubrey [...]. (Polidori, 2010, p. 59)

Podemos observar claramente nesse trecho a forte influência que o autor sofre das narrativas orais, não só em relação ao tema principal do conto (o vampirismo), mas também no próprio enredo da história, que trata de crenças, e personifica os medos que as pessoas tinham do desconhecido num só personagem, o famigerado vampiro lord Ruthven.

Este conto, todavia, apesar dos índices que o ligam ao maravilhoso das culturas orais e folclóricas, é marcado por um sobrenatural bem mais próximo do fantástico. Lord Ruthven é descrito como um homem *diferente*, a um tempo nobre e excêntrico, de perfil e feições belas, mas com cores mortíferas. É por isso que tanto pode atrair as mulheres, como também, causar profundo horror a outras, especialmente pelo olhar. Desde o início inquieta e desperta a desconfiança do leitor, servindo de elo aparente às fantasmagorias que passam a ocorrer.

A presença de seres e acontecimentos sobrenaturais é comum aos contos de fadas e fantásticos, porém o caráter assustador que obra de Polidori confere a esses elementos está ligado ao gênero fantástico. Essa natureza apavorante que o conto imprime ao personagem sobrenatural, por exemplo, é reforçada pelas dúvidas tanto do leitor como do protagonista da história, Aubrey, que continuamente se pergunta a respeito das características estranhas de Ruthven.

Durante o conto, o protagonista transita de um mundo em que não se acredita em vampiros e acontecimentos sobrenaturais, para outro em que estas coisas são reais. Por outro lado, com tal aparente descoberta, ele passa a só pensar nisso, uma monomania que o leva à loucura – mais um elemento que aparece constantemente no fantástico, como possível explicação para a sobrenaturalidade. É por isso que *O vampiro* se distancia do maravilhoso ligado aos contos de fadas e se aproxima da definição todoroviana de fantástico-estranho, na qual a explicação para os elementos sobrenaturais é a loucura ou o sonho.

Como sabemos, os aspectos dúbios e ambíguos são a principal característica do gênero fantástico, segundo Todorov, o que nos faz considerar essa obra de Polidori como conto fantástico também. Assim, percebemos nela uma convergência entre os gêneros do conto artístico e do conto fantástico.

Em relação ao segundo conto, para tratarmos de uma obra de cunho maravilhoso com aproximação do *Livro das mil e uma noites*, nos basearemos nas obras do alemão Wilhelm Hauff. Ao analisarmos o seu livro *Märchen*, numa tradução integral para o francês, pudemos

notar várias características que corroboram tal estudo. O livro é dividido em partes mais extensas que são fragmentadas em contos menores, à maneira oriental. Nos deteremos na narrativa de *L'histoire du calife cigogne*⁵⁴, que faz parte da coletânea *La caravane*. A obra de Hauff foi produzida no contexto das pesquisas e publicações dos irmãos Grimm, acompanhadas pela tradução e difusão do *Livro das mil e uma noites*; assim, o jovem alemão sofreu influência desse imaginário mágico ligado ao Oriente, ao publicar em 1826 sua referida obra.

Em *La caravane* conta-se a história de um grupo de viajantes que atravessa o deserto voltando de Meca para Bagdá. Ao receber a companhia de um viajante estrangeiro, os homens começam a se contar histórias para passar mais rápido o tempo. E assim, durante o dia eles paravam de cavalgar e narravam pequenas histórias, esperando o pôr do sol, período menos quente para prosseguirem viagem. Como em *As mil e uma noites*, eles utilizam a estratégia das narrativas para permanecerem vivos. É numa dessas histórias que se narra o acontecido com o califa cegonha, que iremos analisar a seguir.

Primeiramente, podemos observar que o conto trata de pessoas marcadas pelas suas classes sociais: um califa, um vizir e uma princesa, por exemplo. Como vimos, é recorrente nos contos de fadas a imagem dos personagens a partir de seu papel na sociedade. O califa e seu vizir compram uma pequena caixa com um pó e uma escritura em língua desconhecida. Ao buscarem saber do que se tratava, descobrem, com a ajuda de um sábio, que a partir daquele pó eles poderiam transformar-se em qualquer animal e, uma vez metamorfoseados, conseguiriam compreender-lhes todas as falas. Animados com a ideia, eles se transformam em cegonhas, mas, após terem desobedecido à norma de não rirem, esquecem o que devem falar para voltarem a ser humanos.

Encontramos assim mais um elemento bastante recorrente nos contos de fadas, e mesmo às narrativas das *Mil e uma noites*, que seria a metamorfose de humanos em animais. Mais uma vez, essa metamorfose aparece como uma espécie de maldição que prende o personagem. Interessante observar que, no início do conto, o califa sente-se muito feliz e presenteado com o dom de poder se transformar em animal, como verifica-se no trecho do manuscrito que o califa comprou:

xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

54 *A história do califa cegonha* (as traduções de Hauff serão, a partir de agora, de minha autoria, vertidas do francês).

Homem, tu que encontras esta [caixa], agradeces à Allah por sua graça! Aquele que usar um pouco do tabaco contido nesta caixa e disser ao mesmo tempo: *Mutabor*, poderá se transformar em qualquer animal e compreenderá a língua dos animais. (Hauff, 1998, p. 23)

Assim, o califa e o vizir resolvem utilizar a magia em si próprios, bem como o tipo de animal que irão se tornar; no caso dessa história, a maldição é não poder voltar a ser humano. Diferentemente do que observamos em vários contos de fadas tradicionais, no texto de Hauff o personagem se metamorfoseia em animal por vontade própria, e mesmo com certa vaidade em poder fazê-lo.

Podemos reconhecer na história do califa cegonha certa moral, já que, transformados neste animal, o protagonista e o seu vizir encontram uma coruja que se diz ser uma princesa encantada pelo mesmo homem que lhes vendeu o pó mágico. A princesa pode ajudá-los a encontrar o tal mago que fará com que eles descubram como voltar a ser humanos, enquanto que, ela própria, poderá voltar a ser princesa, caso um deles a aceite como esposa. Através do elemento da metamorfose, se estabelece um importante intertexto com as narrativas do *Livro das mil e uma noites*, a exemplo de uma presente na 50ª noite, quando a filha do rei luta contra um gênio e os dois mudam diversas vezes de forma.

Ao ajudar a princesa, que se revela uma bela jovem, e ser ajudado por ela, o califa e o vizir conseguem voltar a sua forma humana e retornam para a cidade de Bagdá, onde o povo encontrava-se muito infeliz por acreditar na morte de seu governante. Ao chegarem à cidade, os protagonistas descobrem que o mago que os transformou tinha lhe usurpado o trono, mas acaba punido. Encontramos mais uma vez o famoso “felizes para sempre” presente nos contos de fadas.

Observamos que também na obra de Hauff a fórmula das narrativas orais se repete: um herói vive bem e é apresentado a um conflito do qual consegue sair e dele ainda ganha alguma recompensa. Também em relação aos personagens apresentados, identificamos semelhanças com os contos populares. O califa se caracteriza como o herói; o mago, que se apresenta primeiramente como um mascate, é o oponente. O vizir é o personagem adjunto, enquanto que a princesa se apresenta como a pessoa que é resgatada pelo herói e, ao mesmo tempo, recompensa.

É possível observar na obra de Hauff a forte presença do elemento maravilhoso, bem representado, entre outros motivos, pelo pó mágico que

permite a transformação em animal, e os personagens não apresentam nenhum tipo de estranhamento ao descobrirem tais possibilidades. É o mesmo que acontece nas *Aventuras de Alice no país das Maravilhas*, de Lewis Carroll, quando a protagonista, que vivia no mundo que conhecemos, é transportada para um país em que o maravilhoso aparece como o natural das coisas. Para a personagem lagarta, com quem conversa em determinada passagem, originária do país das Maravilhas, não é estranho a pessoa mudar de tamanho constantemente; isso constitui uma novidade para a garota, contudo, logo aceita. Então, não há quebra da realidade daquele lugar, já que o Maravilhoso parte de uma coerência e verossimilhança que lhe são típicas, distinto, por exemplo, do sobrenatural inquietante do conto de Polidori. Isso é o que acontece também em *L'histoire du calife cigogne*, pois no universo em que vivem os personagens, a magia é algo verossímil, não proporcionando nenhuma quebra da realidade que conheciam.

Percebemos, então, na narrativa de Hauff, uma grande proximidade com o Maravilhoso puro todoroviano, que acredita nos elementos mágicos e transfiguradores como inatos à realidade. Sabemos que o elemento maravilhoso já era comum nas histórias populares sobre fadas, mas aqui lhe é acrescentado uma descrição mais detalhada do que a das narrativas puramente orais e folclóricas, a exemplo do trecho da transformação dos dois seres humanos em cegonhas:

Suas pernas começaram a reduzir de volume para se tornarem finas e vermelhas, as belas *babouches* [pantufas orientais] amarelas do califa e do seu companheiro se transformaram em patas de cegonhas, seus braços tornaram-se asas, seus pescoços se alongaram desproporcionalmente, suas barbas desapareceram e seus corpos se cobriram de penas delicadas. (Hauff, 1998, p. 24)

Normalmente esse tipo de descrição mais detalhada não é encontrada nas narrativas populares, o que facilita sua classificação como conto artístico.

A narrativa de Hauff, sofre, como vimos, grande influência do orientalismo. O cenário e os personagens selecionados para a história demonstram facilmente a presença do imaginário dessa cultura e d'*As mil e uma noites*. Em *La caravane* temos a presença em vários níveis das narrativas orais, o que nos remete tanto às histórias de Sherazade, mas também aos contos populares recolhidos pelos Grimm, tendo ainda como base sua própria imaginação.

REFERÊNCIAS

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel. *Teoria da literatura*. Volume I. Coimbra: Livraria Almedina, 1991.

CESERANI, Remo. *O Fantástico*. Curitiba: Editora UFPR, 2006.

COELHO, Nelly Novaes. *O Conto de Fadas: símbolos, mitos, arquétipos*. 4ª ed. São Paulo: Paulinas, 2012.

HAUFF, Wilhelm. *Contes*. Arles: Babel, 1998.

Livro das mil e uma noites. Trad. de Mamede Mustafa Jarouche (Vol. 1). São Paulo: Globo, 2012.

MAZZARI, Marcus. “O bicentenário de um clássico: poesia do maravilhoso em versão original”. In: GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. *Contos maravilhosos infantis e domésticos (1812-1815)*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

POLIDORI, John. “O Vampiro”, in: SILVA, Alexander (org.). *Contos clássicos de vampiro*. São Paulo: Hedra, 2010. (p. 51-77)

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

VOLOBUEF, Karin. *Frestas e arestas: a prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: UNESP, 1999.

Uma apreciação de *Íblis*, de Heloísa Seixas

Julia Troncoso
(Graduanda em Letras –
Universidade Federal de Pernambuco/Belvidera)

Heloísa Seixas é uma escritora carioca que iniciou sua carreira na área em que se formou, jornalismo. Hoje, com diversos livros publicados, é em sua obra de estréia (uma coletânea de contos), *Pente de Vênus*, que consta *Íblis*, conto que foi novamente compilado a outras narrativas fantásticas por Braulio Tavares em *Páginas de sombra – contos fantásticos brasileiros*. Em *Íblis* conhecemos Camila, uma pesquisadora da cultura islâmica. Seixas nos conta com detalhes o fluxo de consciência de Camila durante o dia em que ela retorna a Paris, onde mora.

O estilo de Heloísa Seixas se desenvolve de uma maneira na qual o elemento fantástico é, de forma um pouco abrupta, inserido em uma narrativa que, em sua quase totalidade, é realista/impressionista. Grande parte do corpo do texto é dedicada a criar uma imagem do perfil psicológico de Camila. Esse recurso já havia sido registrado por Todorov: “[...] não há de fato aqui nenhuma preparação para o fantástico antes de sua brusca irrupção (o que precede é mais uma análise psicológica indireta do narrador)” (Todorov, 2010, p. 31). Seixas não deixa seu texto fugir do fantástico para ser definido como estranho ou maravilhoso. Permanece, então, equilibrado entre esse dois gêneros sem se comprometer com um ou outro.

O que acontece é a gradual e delicada inserção de elementos inquietantes e misteriosos na trama, num trabalho de verticalização psicológica. A presença dos elementos dúbios surge logo nas primeiras linhas, “o cheiro adocicado do lodo” (Seixas, 2003, p.117). Além de minaretes trêmulos. Minaretes são grandes símbolos da cultura islâmica, usados para chamar seus fieis para rezar nas diferentes horas do dia. Sua altura permite que as mesquitas sejam localizadas de muito longe; às vezes, existem vários deles, que costumam ser expressivamente mais altos do

que as próprias mesquitas. Os alicerces dessas torres são construídos em cima das mais profundas e impenetráveis rochas e a base delas, em geral, não costuma ficar próxima da superfície, estando sedimentadas em sólido chão. E, no entanto, em Íblis, os minaretes são trêmulos.

Seixas prossegue, ao longo do conto, pormenorizando sobre os pequenos prazeres de Camila. Todos de alguma maneira camuflados e contidos, dentro da figura muito polida, muito distante da protagonista:

Camila senta-se com satisfação, alisando com a mão a toalha de linho branco que recobre a mesinha. O arranjo do centro, delicado como um iquebana, reúne três botões de rosas-chá e alguns ramos de uma folhagem vaporosa que lhe parece avenca. Ao vê-la sentar-se sozinha a mesa, o garçom se aproxima solícito e retira três dos quatro pratos ali dispostos. Sob os pratos de louça branca com desenhos de flores em baixo-relevo, há um descanso de metal redondo, que dá à porcelana matizes prateados [...] Alcachofras! *Nada mais delicioso do que um tenro coração de alcachofra, devorado com volúpia depois da tortura das folhas*, em que é preciso cravar os dentes para obter apenas uma pequena amostra, sofrida e efêmera. (p.120, grifo meu)

Seixas cria um tratado sobre os pequenos prazeres de Camila, muitos deles, com conotações sexuais. É sobre o sistema dos prazeres e dos desprazeres que Freud afirma que também a repressão pode vir a ser apreciada como prazer. Segundo ele, é dessa maneira que os prazeres neuróticos acontecem. Pela repressão, esses desejos são mantidos subconsciente e temporariamente afastados da possibilidade de satisfação:

No curso das coisas, acontece repetidas vezes que instintos individuais ou parte de instintos se mostrem incompatíveis, em seus objetivos ou exigências, com os remanescentes, que podem combinar-se na unidade inclusiva do ego. Os primeiros são então expelidos dessa unidade pelo processo de repressão, mantidos em níveis inferiores de desenvolvimento psíquico, e afastados, de início, da possibilidade de satisfação. Se subseqüentemente alcançam êxito – como tão facilmente acontece com os instintos sexuais reprimidos – em conseguir chegar por caminhos indiretos a uma satisfação direta ou substitutiva, esse acontecimento, que em outros casos seria uma oportunidade de prazer, é sentida pelo ego como desprazer. Em consequência do velho conflito que terminou pela repressão, uma nova ruptura ocorreu no princípio de prazer no exato momento em que certos instintos estavam esforçando-se, de acordo com o princípio, por obter novo prazer. Os pormenores do processo pelo qual a repressão transforma uma possibilidade de prazer numa fonte de desprazer ainda não estão claramente compreendidos, ou não podem ser claramente representados; não há dúvida,

porém, de que todo desprazer neurótico é dessa espécie, ou seja, um prazer que não pode ser sentido como tal. (Freud, p.3)

É por isso, a despeito de, para o leitor, Camila aparentar sentir prazer naquela situação, que ela fica tão hesitante. Torna-se claro, no relato das primeiras experiências sexuais dela, que a personagem vivencia o prazer como sendo de alguma maneira ilícito:

Era lá o local dos encontros secretos. Fora Pamela quem começara tudo, mas Camila costumava ficar ainda mais excitada do que ela. Os encontros eram sempre na hora da sesta, quando todos da casa dormiam e o silêncio zumbia como moscas ao sol. Sentavam-se as duas no monte de feno na parte de trás do galpão e esperavam, a respiração suspensa. Logo ouviam os passos. Era ele. E o menino surgia, por detrás do feno, com seu corpo magro e alto, o olhar assustado, o rosto infantil. Não teria mais do que treze anos, dois anos mais velho do que as meninas, portanto. Parecia sempre intimidado diante delas, mas só até que começasse a brincadeira. Assim que chegava, tirava o chapéu e rolava-o nas mãos, desconcertado. Era sempre Pamela quem dava a primeira ordem: – Senta aqui. Ele obedecia. Camila afastava-se, abrindo lugar para ele, entre as duas. Lembrava-se bem da primeira vez que acontecera. Quando o jovem barqueiro se ajeitara no feno ao seu lado, *Camila olhara para suas mãos, as unhas enegrecidas, e experimentara um estranho prazer.* (Seixas, p. 118 – grifo meu)

Se esse trecho não fosse suficiente, fica bastante claro no terceiro relato que Camila enfrenta um embate interno para ter a coragem de satisfazer a este anseio íntimo: “*Sim, não adianta negar, é o que você quer. Será como da última vez... a última vez foi uma loucura, não sei o que se passa comigo, eu... Você gosta! Seus modos finos, seu charme aristocrático, sua elegância de princesa, tudo isso é uma farsa!*” (p.121 – grifos da autora). Em suma, Heloísa Seixas esmiúça o perfil psicológico de Camila, dando ao leitor acesso ao sistema de prazeres da personagem, para no final o êxtase de Camila coincidir com o clímax do livro. Isso auxilia no efeito fantástico que permanece ao final do conto, pois não se pode definir se o êxtase é sexual ou da morte, endossando o dito freudiano de que:

Se tomarmos como verdade que não conhece exceção o fato de tudo o que vive morrer por razões *internas*, tornar-se mais uma vez inorgânico, seremos então compelidos a dizer que “*o objetivo de toda vida é a morte*”, e, voltando o olhar para trás, que “*as coisas inanimadas existiram antes das vivas*”. (Freud, p.17)

Existe uma opinião generalizada de que o medo e o terror são provocados pelo desconhecido. “A mais antiga e forte emoção da humanidade é o medo, e o mais antigo medo é do desconhecido. Poucos psicólogos negaram esse fato e a verdade dessa premissa estabelece para sempre a genuinidade e dignidade do conto inquietante de terror como forma literária” (Lovecraft *apud* Ceserani, 2006, p.71).

O problema nessa afirmação é que ela é um pouco ambígua. Porque se pode facilmente interpretar que o *novo* faz parte unicamente do *desconhecido*. É claro que a hipótese tem que ser testada, mas o que de fato provoca o medo é o oculto, o que ainda se está por conhecer (no aparentemente conhecido e no totalmente desconhecido). O teatro grego entendeu isso e forjou uma das grandes regras dramáticas: a de não morrer no palco. Toda cena que provocasse terror era contada, não mostrada. E, é claro, a imaginação do público dava contorno e definição com seus próprios temores. Também no cinema essa regra foi entendida; Hitchcock, por sua vez, foi um grande apreciador dessa técnica. Ocultar e deixar a mente do espectador preencher com a sua própria imaginação aquilo de horrível que não era mostrado. Foi igualmente o mesmo princípio que transformou *Tubarão* em um grande clássico. Diante da péssima qualidade dos robôs (*animatronics*), que havia tornado o seu filme cômico, Spielberg decidiu voltar à sala de edição e mostrar o mínimo possível. Por isso que a contribuição de Freud, em seu *O estranho* (1919), é tão interessante, porque ele observa, por meio do estudo do vocabulário, muitos dos recursos utilizados por escritores para fazer literatura inquietante. Parece mesmo que esta é uma área da literatura especialmente propensa a ser de interesse psicanalítico, pois é tão recorrente nesses textos o fluxo de consciências alteradas.

Nessa obra, Freud traça longa digressão acerca da palavra alemã *unheimlich*. Ele aborda as diversas acepções que essa palavra tem naquela língua (arcaicas e contemporâneas ao autor), as palavras familiares a ela, suas diferentes traduções para outras línguas, também européias, e, por sua vez, os diferentes significados dessas traduções. Esse largo panorama nos permite visualizar sua abrangência e complexidade. *Un* é, em alemão, prefixo de negação; todavia, *heimlich* – secreto, recôndito, furtivo – não é oposto a *unheimlich* – assustador, angustiante, aterrorizante – e sim a *heimisch* – pátrio, doméstico, do mesmo país. Contudo

Em Íblis, a familiaridade de Camila com a situação e com o Islã é o que provoca o efeito inquietante no final do conto. Ela conhece um homem na estação de trem que recorda a ilustração de um militante da *jihad* de um livro que estava lendo. Este homem aparece novamente no mesmo vagão de trem que ocupava, ocasião em que deixa cair, próximo a Camila, seu passaporte (sugere-se que ela suspeita que tal ato tenha sido proposital, no intuito de um possível contato posterior). O desconhecido ao mesmo tempo a fascina e aterroriza, fazendo com que perca seu centramento. Muitas discussões angustiadas ocorrem no plano psicológico, mas há o momento final da confrontação, que se dá no plano real, pela via do sexo. Tudo, enfim, que nos surpreende como estranho, se aproxima de memórias que nós, conscientemente ou não, temos:

[...] E é assim, num átimo, como um relâmpago que corta os céus, que ela se recorda. Íblis! Íblis na literatura islâmica quer dizer... Vênus, a estrela da manhã... Camila abre ainda mais os olhos sentindo em sua espinha um frio de morte. *Vênus, o elo entre a luz e as trevas, símbolo de Lúcifer! Lúcifer, o anjo caído, demônio entre trevas e luz!* Os olhos quase saltando das órbitas, Camila tenta gritar, mas as mãos grossas e quentes rodeiam sua garganta com firmeza. (Seixas, 2003, p. 123)

Nessa cena, aquilo que era apenas símbolo assume plena e tangível *função* (função em sentido freudiano, quando o imaginário se faz realidade). Logo, o limiar entre realidade e crença se extingue. Camila, antes familiar a estes símbolos, é tomada então por essa sensação arrebatadora de estranhamento. Se ela não os reconhecesse, esse efeito nunca aconteceria, pois não teria a capacidade de notar o caráter extraordinário da situação.

Freud acredita que existe uma espécie de intuição animista em todo ser humano que é reprimida, mas que pode manifestar-se diante de algo que nos inquieta:

Há mais um ponto de aplicação geral que gostaria de acrescentar, embora, estritamente falando, tenha sido incluído no que já foi dito acerca do animismo e dos modos de ação do mecanismo mental que foram superados; mas penso que merece destaque especial. Refiro-me a que um estranho efeito se apresenta quando se extingue a distinção entre imaginação e realidade, como algo que até então considerávamos imaginário surge diante de nós na realidade, ou quando um símbolo assume plenas funções da coisa que simboliza, e assim por diante. É esse elemento que contribui não pouco para o estranho efeito ligado às práticas mágicas. (Freud, 1919, p. 15)

A despeito da tradição todoroviana na análise desse tipo de literatura ser muitas vezes voltada para a questão dos limites do Fantástico, a verdade é que no conto de Heloísa Seixas essa questão se torna secundária. Íblis pode ser lido como um símbolo do Fantástico. O título do livro tem origem na literatura de expressão islâmica. Íblis é um dos muitos demônios no Corão, que nesse contexto são chamados de *djinnns*. Eles são criaturas intermediárias entre Deus e os Anjos que foram forjados a fogo por Deus, de modo similar à criação do Adão bíblico (extraído do barro). No Islamismo há uma miríade de *djinnns* e todos eles tentam os seres humanos a cometer pecados de toda sorte. De fato, não se distanciam dos demônios cristãos, Íblis se equivalendo ao Lúcifer católico. Em ambas as histórias, há uma querela entre Deus e Íblis/Lúcifer diante do amor que o primeiro dedica aos humanos, seres que, para esses demônios, são indignos e inferiores. Sendo que, no Corão, o *djinn* não representa uma oposição a Deus. Para os islâmicos, Deus é superior a todas as coisas e nada o ameaça.

Íblis e Lúcifer são considerados anjos caídos. Seres de luz que desceram às trevas, elo entre escuridão e a claridade. É por isso que ambos são simbolizados pela Estrela da Manhã, Vênus. Ela metaforiza um elemento noturno que insiste em permanecer no dia, liame entre a luz e as trevas.

É por isso que Íblis é o símbolo perfeito para a própria Literatura Fantástica. Como explicado por Freud, em relação ao estranho e o familiar que geram um olhar despatriado, alheio, disforme: “essa referência ao fator da repressão permite-nos, ademais, compreender a definição de Schelling do estranho como algo que deveria ter permanecido oculto não obstante veio à luz” (Freud, 1919, p.13). Tal qual Íblis/Lúcifer. É constante em todos esses elementos a dubiedade e vagueza entre as definições e limites: “o fantástico ocorre na incerteza: ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para entrar no gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um conhecimento aparentemente sobrenatural” (Todorov, 2010, p. 31).

Conscientemente ou não, Heloísa Seixas criou um conto que utiliza recursos particularmente interessantes para a Literatura Fantástica. Íblis é um exemplar ficcional brasileiro da contemporaneidade que, em cenários exóticos orientalistas e distantes, nos mostra a força descritiva desta autora, que cria universos vívidos e palpáveis em confluência

com a verticalidade psicológica. A utilização desse símbolo-chave para o Islamismo foi um toque de Midas e abre inúmeras possibilidades interpretativas, haja vista a variedade de leituras que esse texto tem em potencial junto à milenar literatura islâmica.

REFERÊNCIAS

CESERANI, Remo. *O Fantástico*. Trad. de Nilton Cezar Tridapalli. Paraná: UFPR/Eduel, 2006.

FREUD, Sigmund. *Além do Princípio de Prazer*. Disponível em <<http://lacan.orgfree.com/freud/textosf/alemoprincipiodeprazer.pdf>> (acessado em 25 de julho de 2013).

_____. *The “Uncanny”*. Disponível em <<http://homes.ieu.edu.tr/nozgenalp/MCS490/Media.Culture.and.Technology-Readings/week.14-The%20Uncanny-freud.pdf>> (acessado em 22 de junho de 2013).

SEIXAS, Heloísa. “Íblis”. In: TAVARES, Braulio (org.). *Páginas de Sombra – Contos fantásticos brasileiros*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. (p. 116-123).

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Debates, 2010.

Melück, de Achim von Arnim: do orientalismo ao Romantismo de Heidelberg

Manuella Mirna Eneás de Nazaré
(Graduanda em Letras –
Universidade Federal de Pernambuco/Belvidera)

O Romantismo alemão costuma ser subdividido em grupos, nomeados em conformidade com a cidade que os abrigava (Volobuef, 1999). Esses grupos tinham semelhanças que possibilitavam o enquadramento sob a égide do movimento, mas com características próprias. Elas não eram excludentes entre si, os artistas tinham a liberdade, e verdadeiramente nutriram o costume do trânsito e da assimilação estética. Ainda assim, é possível traçar um panorama desses círculos literários.

Entre os anos de 1806 e 1808, vemos o florescimento de uma segunda geração do Romantismo alemão, que se afastava dos preceitos da primeira geração (Romantismo de Jena [1799]) no que esta tinha de primordial: o egocentrismo e o cosmopolitismo (num sentido contrário ao nacionalismo conservador de Heidelberg).

Poderíamos basear esse comportamento pelo fato de que a segunda geração presenciou a invasão da Prússia pelos exércitos de Napoleão, experimentando as agruras da dominação estrangeira, o que teria despertado seu sentimento nacionalista e a desilusão quanto à capacidade de atuação do “eu” (Volobuef, 1999). Como provável consequência disso, o Romantismo de Heidelberg, como ficou conhecido o círculo literário dessa geração, nutriu um interesse pelo passado histórico do seu povo, pela cultura popular e pela busca de uma nova mitologia extraída do universo folclórico, desenvolvendo, também, trabalhos filológicos.

Achim von Arnim atuou na cena literária da Alemanha em fins do século XIX e começo do XX, se destacando, do ponto de vista da produção ficcional e da crítica literária, entre seus colegas do Romantismo de Heidelberg, vindo a ser, como hoje é reputado, um dos maiores expoentes do Romantismo alemão e mundial (Manguel, 2005).

No conto em questão, vemos muitos pontos deflagradores do Achim heidelbergiano. De início, podemos observar que ele opta pela exposição crua dos sentimentos torpes e negativos do “eu”, tais como: vaidade, ciúme, traição – esta última, aliás, tema recorrente tanto em Achim quanto nas *Mil e uma noites* –, sensualismo, oportunismo, impulsividade, egoísmo. Dessa forma, contrariando uma certa tendência dos contos de horror que valorizam a atmosfera de medo e o cenário exterior, ele não caricaturiza seus personagens; pelo contrário, é nestes que foca a imagética do horror. Eles são seres humanos muito bem desenhados nas suas imperfeições, nuances e características contraditórias, a exemplo de nossa perversa e adorável Melück.

Mais adiante, quase no fim do conto, veremos que o pano de fundo da Revolução Francesa – a invasão dos castelos, o ateamento de fogo e a matança dos aristocratas (presenciados, entre outros, pelos personagens Saintree, Mathilde, Melück, alguns dos quais serão mortos) – vai ao encontro das ideias de Achim, contrárias a este lado sangrento da Revolução. Ele, como titular da corrente romântica de tendência social na Alemanha, não deixa de trabalhar este cenário e, a partir dele, desencadear as ações derradeiras em seu conto. Curiosamente, o discurso inflamado de Melück na segunda profecia (p. 298), em relação à morte que ocorreu na sua casa por conta da Revolução, é entendido por alguns críticos como a própria voz de Achim. Melück é vista, assim, como alterego de Achim, que diz, por meio dela, o que ele próprio sentia e pensava à época da Revolução.

Ademais, percebemos no conto uma visão clara relativa às diferenças entre as massas e a aristocracia, e sentimos que ele tende a dar relevo à generosidade, ao exaltar a alma (também) boa de Melück, tanto no começo do conto, pela fama que ela ganha através do magnetismo pessoal e do talento de atriz e, posteriormente, pelo olhar do personagem Frenel, que admira nela as raras palpitações de um bom coração, em desacordo com outras personagens mesquinhas.

Vemos também no conto, como identificação do Romantismo de Heidelberg, o interesse peculiar do autor pelo Oriente, ou seja, Melück, que é tratada numa dimensão que a aproxima da lenda popular – tendência própria deste círculo, e do mistério, a partir do qual o autor constrói atmosferas de horror literário. Para se apoiar e trabalhar sobre os aspectos ligados à cultura oral, podemos inferir que o autor, como outros

de sua época, foi achar no Oriente bons ingredientes para compor uma nova mitologia romântica, associada aos seus reconhecidos trabalhos filológicos. Uma tendência do século XIX, na Europa, que tem durado até hoje, no momento em que se reconfigura o Oriente “como idéia, conceito ou imagem” (Said, 1990, p. 208).

Atentemos um pouco nesse Oriente inventado, com a ajuda de Edward Said (1990, p. 217-218). Historicamente, a França e a Inglaterra foram as maiores colonizadoras do Oriente próximo no século XIX. Aquele país, no entanto, teve uma presença muito mais expedicionária e aventureira do que o engajado empreendimento de reconhecimento do Oriente feito pela Inglaterra: “não tinham [escritores franceses] quaisquer pretensões em relação às suas idéias orientais, a não ser que elas [fossem] corroboradas por uma longa tradição *erudita* (e não existencial)” (p. 217 – grifo do autor). Assim, a impressão acerca dos orientais e de sua cultura trazida por esses países ao Ocidente foi muito diferente e a que se perpetuou mais foi a visão francesa, através de elementos ligados à sensualidade, fantasia e leveza, em oposição à visão inglesa do Oriente, mais realista.

Edward Said afirma que

muitos dos primeiros aficionados do Oriente começaram saudando o Oriente como um salutar *dérangement* dos seus hábitos mentais e espirituais europeus. *O Oriente foi superestimado* pelo seu panteísmo, pela sua espiritualidade, pela sua estabilidade, sua longevidade, primitividade, e assim por diante. [...] Mas, quase sem exceção, essa estima exagerada foi seguida por uma reação: subitamente, o Oriente pareceu subumanizado, antidemocrático, atrasado, bárbaro etc. (p. 158 – grifos meus).

No século XIX, as expedições Ocidente-Oriente e os diários de bordo publicados eram muitos – o movimento contrário era escasso –, e tais viagens corroboravam juízos de valor criados por um senso comum já bem estabelecido:

[...] desse modo, o uso da palavra *oriental* por um escritor [passa a ser] uma referência suficiente para o leitor se identificar [com] *um corpo específico de informação sobre o Oriente*. [...] parecia ter uma situação epistemológica igual à da cronologia histórica ou à da localização geográfica [...]. Os orientais raramente eram vistos ou olhados; a visão passava através deles.” (p. 212-213 – grifo meu).

Neste conto, há um personagem, o dr. Frenel, mencionado acima, que é um ocidental-orientalista, no sentido de que ele fez várias viagens para o Oriente e aprendeu muito sobre os seus costumes e segredos. Ele encarna um certo poder, o conhecimento do mistério, enquanto o de Melüçk é a efetiva prática do que é misterioso. O mistério, no conto, mostra então toda sua força. Assim, ele tem o importante papel de tornar Melüçk e tudo que lhe rodeia mais fantástico, mais misterioso, mais assustador em algumas passagens. Sua visão sobre Melüçk é, a um só tempo, verdadeira e duvidosa, gerando a ambiguidade fantástica. A própria mente humana poderia justificar essa atitude, como Said (p. 64) diz: “é perfeitamente possível argumentar que alguns objetos distintivos são feitos pela mente, e que esses objetos, embora pareçam existir objetivamente, têm uma realidade apenas ficcional”.

Há, a partir daí, uma separação ostensiva entre *eu* e *eles*, a partir da qual territórios e mentalidades são declarados diferentes. E, assim, “todo tipo de suposições, associações e ficções parece povoar o espaço que está fora do nosso próprio” (p. 65), o que só contribui para o fantástico. Como Causo afirmou em relação à ficção insólita, esta se trata de um jogo entre Eu e Outro, do qual nascem novas percepções, podendo servir para o enriquecimento da visão de mundo e do olhar sobre si mesmo, num “processo de apresentação de realidades alternativas através das quais nós reavaliamos as nossas percepções da realidade que compreendemos.” (2003, p. 63).

Esta invenção do Outro serve, em suma, de enriquecimento ao próprio imaginário, com a reconstrução criativa das *Mil e uma noites* pelos autores do século XIX, conforme indica o próprio Said (p. 63): “um resultado feliz [...] foi que um número estimável de importantes escritores durante o século XIX era entusiasta do Oriente. É perfeitamente correto, acho, falar de um gênero de escrita orientalista, tal como é exemplificado pelas obras de Hugo, Goethe, Nerval, Flaubert, Fitzgerald e similares.” Hugo (*apud* Said, p. 61) completa este painel, em texto escrito em 1829: “au siècle de Louis XIV on était helléniste, maintenant on est orientaliste”.

Podemos afirmar, em conformidade com Causo (2003), que as sucessões de acontecimentos fantásticos que vão sendo desencadeadas a partir do aparecimento de Melüçk em Toulon (França) configuram uma viagem insólita, “uma sucessão de eventos fantásticos ou maravilhosos, ocorridos dentro de uma progressão no tempo e no espaço, e testemunhada

por personagens que tendem a se manter, de um evento a outro. [...] A natureza do evento ou fato fantástico ou maravilhoso pode ser divina, demoníaca, ou misteriosa.” (p. 77). Essa última natureza estaria ligada ao conto em questão, e também por isso é que se encaixa na categoria de fantástico proposta por Todorov (2008), visto que além de deixar esses fatos no terreno do não explicado e da incerteza, como é mister ao gênero, não vemos marcações no texto suficientes para atribuir a esses eventos uma causa específica, o que os desencadeia é um mistério.

Rosemary Jackson (*apud* Causo, 2003, p.78) reforça a ideia do fantástico como algo misterioso, que desorienta quanto à realidade racional, quando afirma que “joga com as dificuldades de interpretação de eventos/coisas como objetos ou como imagens, assim desorientando a categorização do leitor sobre o real”. E podemos apontar como exemplo desse “jogo” o fato de o narrador colocar esses eventos fantásticos sempre em discussão com tentativas de explicações científicas, geralmente desencadeadas por ele próprio ou pelo personagem Saintree, e nunca se conseguir uma explicação final. O jogo de tentativa e frustração confunde e faz o leitor se perguntar sobre o que é real e como algo fora do natural pode ocorrer. É isso que o fantástico pretende, conforme Todorov (2008).

Apesar disso, podemos encontrar em *Melück* vários elementos que o aproximam também do maravilhoso. Há fatos explicados segundo leis não naturais, ou puramente aceitos sem questionamentos. Uma adoração por parte dos outros personagens, orientada para Melück, simboliza uma fascinação pelo Outro, após um primeiro estranhamento. Por outro lado, este e outros fatos estranhos poderiam ser também frutos da real feitiçaria da protagonista, o que endossaria o caráter maravilhoso; contudo, fica delimitado, sugerindo-se novamente o fantástico. O autor oscila propositalmente entre os dois gêneros discutidos por Todorov.

Outros fenômenos ligados ao maravilhoso seriam: os acontecimentos estranhos ocorridos na casa de Saintree (cuja rotina parecia ‘mágica’); a semelhança física com Melück, dos filhos dele com Mathilde, entre outros:

[...] e Mathilde achava os olhos orientais e as longas pestanas de seus filhos tão encantadores que esquecia seu enigmático mistério; [...] O manequim, então, tinha de apertar nos braços uma criança após a outra, todas se divertiam e nenhuma achava isso mais prodigioso do que as mil outras coisas que diariamente lhes causavam estranheza por serem novidade, [...] (Arnim, 2005, p. 297)

Assim, detectamos elementos híbridos neste conto que poderiam aproximá-lo do subgênero fantástico-maravilhoso todoroviano.

Melück é uma mulher da Arábia. O intertexto com *As mil e uma noites* é leve, mas evidente. Numa vista geral por essas histórias, encontramos o mote da mulher capaz de tudo, do pior até, para salvar a honra ou o amor. Mas tal perspectiva tem uma tendência a se harmonizar no decorrer dos contos orientais. Vemos também a traição feminina como uma tópica forte, já que os homens seriam os apaixonados obcecados. Vai se articulando assim a misoginia, atrelada à força feminina, dentro de um imaginário de sensualidade próprio de expressiva parte da literatura árabe.

Vemos em tudo isso o reflexo direto da figura de Melück, às vezes e contraditoriamente, uma mulher sem escrúpulos, que para conquistar Saintree parece ter lhe enfeitiçado enquanto ele passava uma tarde em sua casa. Uma vez lá, sentia-se como se não pudesse sair, inebriado, privado de si numa “doce prisão” (p. 289). Mulher que, ao ser rejeitada pelo mesmo, roubou, literalmente, seu coração, numa feitiçaria cuja descrição causa horror (p. 294-295). A traição, referida no caso das *Noites*, também ocorre aqui, mas não é ele o obcecado. Só o maravilhoso permite que ele possa ficar a ela atado por conta do coração extraído, não de maneira metafórica (p. 296). A obcecada é ela, mas a protagonista provoca nele a mesma dependência amorosa. O sensualismo, em *Melück*, mesmo que não seja tão explícito quanto nos contos árabes, aparece em meio a uma atmosfera onírica e sinestésica, em que o aroma das flores, as texturas dos tecidos e a intensidade das cores colaboram na criação de um sonho oriental com sugestões eróticas (p. 288).

Para Carroll (1999, p. 39), no horror há sempre um monstro repugnante, sendo esta a condição *sine qua non* dessa ficção: “[...] a reação afetiva do personagem ao monstruoso nas histórias de horror não é simplesmente uma questão de medo/choque, ou seja, de ficar aterrorizado com algo que ameaça ser perigoso. Pelo contrário, a ameaça mistura-se à repugnância, à náusea e à repulsa”. Notamos, no conto em questão, um choque inicial, um espanto em alguns momentos de fantástico, mas não a náusea, e também não há um monstro configurado segundo os termos do horror de Carroll.

O escritor e crítico Lovecraft afirma que “o critério do fantástico não se situa na obra, a não ser na experiência particular do leitor, e essa experiência deve ser o medo.” (*apud* Todorov, p. 20). Em relação à *atmosfera*

de horror que o leitor pode detectar, vemos em Melück, nossa profetisa particular da Arábia, residir o estranhamento, ela é o próprio Oriente!

Por sua vez, Stephen King (1981) desenvolve uma leitura diferenciada da de Carroll, nos esclarecendo que pontos de tensão e motivos que conduzem o leitor a uma experiência estética do medo, não precisam ser necessariamente horripilantes, já que aquele é muitas vezes encontrado nas entrelinhas das histórias. No conto em questão, temos descrições explícitas que causam medo no leitor, todas em relação aos mistérios de Melück ou às cenas da Revolução, mas o horror é detectado sempre nas entrelinhas, no não dito. Isso fica claro na figura do duplo que é trabalhada pela narrativa, no caso, um manequim que às vezes parece ganhar vida sob o comando da protagonista. Ele não configura o monstro sobrenatural explícito, de acordo com as teorias de Carroll, mas a típica inquietação do duplo fantástico, o autômato estudado por Freud (*apud* Ceserani, 2006, p. 25-26), apreendida a partir de entrelinhas e ambiguidades:

Ao ouvir perguntas sobre o paradeiro da condessa, Melück agarrou a quase desmaiada Mathilde à força e levou-a ao sótão, onde o manequim articulado estava guardado. Usando pela última vez sua arte, conduziu a condessa até o manequim, que a estreitou com uma força imutável em seus braços frios como os de um esqueleto. Melück ordenou-lhe que ficasse em silêncio ou estaria morta, mas a advertência era desnecessária, pois Mathilde calava, caída em profundo desmaio (Arnim, p. 302)

Esse aspecto mental/psicológico que foi tão bem trabalhado por E. T. A. Hoffmann, ao qual muito bem nos chama atenção Freud, pode também ser entendido, em certa medida, em Todorov (p. 60), quando ele fala do “pandeterminismo”, que teria como consequência natural a “pansignificação”. Nesse pensamento, o pandeterminismo não está próximo à loucura ou ao entorpecimento causado por drogas, como ele explica, mas “significa que o limite entre o físico e o mental, entre a matéria e o espírito, entre a coisa e a palavra, deixa de ser fechado”.

Ceserani (p. 25-26) nos diz que o duplo estaria associado à alienação do homem num mundo que ele próprio criou, em que parte de sua própria personalidade é reprimida. Surgem, assim, fantasmagorias que o deixam obsessivo e transtornado. As relações entre os seres vivos e os autômatos, tópica que está ligada a uma série de experimentações técnicas do século XVIII (criação de máquinas capazes de imitar os gestos

humanos) e teatrais (marionetes, quadros vivos), coloca em pauta a preocupação com os problemas da personalidade e identidade, da consciência humana, do eu e do outro, da estabilidade mental, do duplo enfim.

O manequim imita assustadoramente os movimentos de Saintree (p. 287) e salva Mathilde da morte no sótão da casa (p. 303). Nas duas ocasiões, atua como uma extensão de Melück; no primeiro caso, para impressionar seu amado; no segundo, para libertar sua amiga dos revolucionários que iriam matá-la. Na polaridade negativa ou positiva, age com uma estranheza ora fantástica ora maravilhosa, endossando os poderes orientais de Melück, “profetisa particular da Arábia”, que nos descortina os mistérios do Outro numa criação ligada ao insólito. É nesta encruzilhada que observamos mais um belo exemplo de conto de horror, vindo do Romantismo engajado de Heidelberg, que traz o mundo fantástico e maravilhoso tão caro às *Mil e uma noites*.

“O outro é o eu que eu menos conheço,
mas é o que mais me fascina”
(Manuella Mirna)

REFERÊNCIAS

- CARROLL, Noël. *A Filosofia do Horror ou Os Paradoxos do Coração*. São Paulo: Editora Papirus, 1999.
- CAUSO, Roberto de Sousa. *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil: 1875 a 1950*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- CESERANI, Remo. *O Fantástico*. Trad. Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: UFPR, 2006.
- KING, Stephen. *Dança Macabra*. São Paulo: Editora Ponto de Leitura, 1981.
- MANGUEL, Alberto (org.). *Contos de Horror do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.
- VOLOBUEF, Karin. *Frestas e Arestas: a prosa do romantismo na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: UNESP, 1999.

O fantástico oriental em Gérard de Nerval

Lucila Nogueira
(Prof^a. Dr^a. / Departamento de Letras –
Universidade Federal de Pernambuco)

*É antes do ópio que a minh'alma é doente
Sentir a vida convalesce e estiola
Eu vou buscar ao ópio que consola
Um oriente ao oriente do Oriente.*

(Fernando Pessoa)

Conforme Edward W. Said (1990), o orientalismo deriva de uma proximidade particular que se deu entre a Inglaterra, a França e o Oriente que vem representar não apenas o sinal da soberania européia como as diversas consequências de haverem esses países dominado o mediterrâneo oriental desde o final do século XVII. Na verdade o orientalismo vinha promover a diferença entre o racional e o familiar e o irracional e o estranho. Em termos de estudos eruditos, considera-se que o orientalismo começou sua existência com a decisão do Conselho de Viena, em 1312, de estabelecer uma série de cátedras de árabe, grego, hebraico e sírio, em Paris, Oxford, Bolonha, Avignon e Salamanca (Said, p. 60).

Por outro lado, é possível falar de um gênero orientalista, presente nas obras de Hugo, Nerval e Flaubert, que deriva em uma mitologia flutuante do Oriente. Veja-se o *Itinerário* de Chateaubriand, a *Viagem ao Oriente* de Lamartine, também as de Flaubert e de Nerval. A uma certa altura, a referência oriental ultrapassa o calendário judeu e cristão e atinge os mapas da Índia, da China, do Japão e da Suméria. Então vai tratar o orientalista moderno do resgate da obscuridade e estranhamento distinguidos pelos estudiosos anteriores. No que concerne aos escritores, irão surgir aqueles para quem a viagem real ou metafórica ao Oriente é a realização de algum projeto profundamente sentido e urgente; é o caso, por exemplo, de Gérard de Nerval.

A influência do Oriente vai ser sinônima de uma oportunidade de libertação, como ocorre no livro *As Orientais* de Victor Hugo. O Oriente passa a ser poesia, impetuosidade, melancolia, o magnetismo da viagem aliado a uma possessão de novas imagens. Os peregrinos franceses, ao contrário dos ingleses, iam ao Oriente com o sentido agudo de perda e não de soberania. Perseguiam memórias, ruínas, correspondências ocultas, segredos esquecidos, formas literárias encontradas em seu apogeu imaginativo, como ocorre com Gérard de Nerval (Said, p. 177).

A viagem de Nerval ao Oriente foi feita através da de Lamartine e a deste através da de Chateaubriand. Para Lamartine, sua viagem ao Oriente em 1883 consistiu numa grande atitude de sua vida interior, porque ela consistia na pátria da sua imaginação, atestando a grandeza da Ásia diante da pequenez da Grécia. Em contraste com Lamartine vamos encontrar Flaubert e Nerval, que chegaram ao Oriente preparados por uma grande leitura dos clássicos. O próprio Nerval afirmou, em *As filhas do fogo*, que tudo que ele sabia sobre o Oriente se baseava numa remota lembrança da sua educação escolar – no entanto a leitura da sua viagem ao Oriente desmente isso, embora seu conhecimento seja menos sistemático que o de Flaubert. O fato é que esses dois escritores (Nerval, em 1842-43, e Flaubert, em 1849-50) deram às suas visitas ao Oriente um uso pessoal e estético maior que qualquer outro viajante do século XIX. Eles pertencem àquele grupo romântico que cultua as imagens de lugares exóticos, gostos sado-masoquistas, fascinação pelo macabro, pelo segredo e pelo ocultismo e em suas obras valorizaram figuras femininas fatais como Cleópatra e Salomé. Levaram para o Oriente uma mitologia pessoal: Flaubert em busca de uma terra natal, e Nerval, seguindo os traços de seus sonhos. Assim, tanto para um como para outro, o Oriente era um lugar de *déjà vu*, um lugar para o qual se voltavam com frequência mesmo depois que acabava a viagem (Said, p. 188). O alcance da obra oriental dos dois ultrapassa os limites do orientalismo ortodoxo. O orientalismo de Flaubert está também nos *Cadernos de Viagem*, na primeira versão de *A tentação de Santo Antonio*, em *Herodias*, *Salammbô* e nas numerosas notas de leitura.

Já Nerval criou a sua *Viagem ao Oriente* como uma coletânea de notas, de esboços, histórias e fragmentos de viagens; seu Oriente também pode ser encontrado em *As Quimeras*, nas cartas, parte de sua ficção e outros escritos em prosa. Ele reconhece o Oriente como o país dos

sonhos e ilusões. Conforme Edward Said, Nerval investe a si mesmo no Oriente, produzindo não tanto uma narrativa novelística quanto uma intenção perpétua – nunca plenamente realizada – de fundir a mente à ação física. Essa antinarrativa, essa peregrinação, é uma guinada na direção contrária à finalidade discursiva do tipo concebido por escritores anteriores sobre o Oriente.

Observa Said ainda que, ligado física e solidariamente ao Oriente, Nerval vagueia informalmente por entre as suas riquezas e a sua atmosfera cultural (e principalmente feminina), localizando no Egito especialmente aquele materno “centro, ao mesmo tempo misterioso e acessível” do qual deriva toda a sabedoria (Said, p. 190): “Lembra Michel Butor que, vagando pelas ruas e pelos arredores do Cairo, de Beirute ou de Constantinopla, Nerval está sempre à espera de qualquer coisa que lhe permita sentir a caverna que se estende por baixo de Roma, Atenas e Jerusalém” (p. 190).

Não há equivalentes ingleses para as obras orientais de Chateaubriand, Lamartine, Nerval e Flaubert. Os especialistas de Nerval sabem que estamos diante de duas viagens, uma que é mista, imaginada, unida com a de outros autores; outra, formada por textos e versos já publicados em jornais, revistas e livros: “É uma impressão dolorosa, escreveu Nerval, cada dia mais distante, de perder, cidade a cidade de país a país, todo esse belo universo que se acredita criar jovens pela leitura...” (Nerval, 1998)

Este é o Oriente de Nerval, buscando uma resposta para o desconhecido. O Oriente carrega o paroxismo entre a autoridade do real e a vontade do sonho, este combate faz do poeta um visionário, de uma humanidade inocente e primitiva. Pertence ao sonho ou à vida o sol negro da melancolia em derredor do autor que viaja em sua própria companhia, essa viagem que é apenas uma metáfora de seus sonhos de leituras: o Oriente se constitui num mundo à parte cumulado de seres e de coisas que se transformam em ações poéticas.

Para penetrar na alma e no segredo do Oriente, Nerval decide aprender árabe. A mulher é um ser à parte e o coração do poeta caminha seguidamente na vontade de se reencontrar. As deusas orientais, como Astarte e Ísis, ganham relevo em meio aos êxtases místicos e sobrenaturais, assim como os duplos se revelam pares misteriosos onde ainda vibra o eco de mundos desaparecidos.

Do Líbano a Constantinopla, chamada geralmente por Nerval, de Istambul, ele se instala e vive como *flâneur*, dando ao seu texto uma intensidade que o Líbano não pôde oferecer. É o Oriente que vai assegurar a comunhão cósmica; Nerval terá três fontes principais: a Bíblia, o Islã e a Maçonaria. Na verdade, a sua viagem é decididamente um romance e ele próprio reconheceu que assim gostava de conduzir sua vida (como um romance). O Oriente surge diante desse visionário como o princípio de toda uma vida anterior que nele encontra seu signo supremo e sua confirmação.

Em 1842, Nerval inicia sua viagem ao Oriente, percorrendo a ilha de Malta, o Cairo, Beirute, Chipre, Rhodes, Esmirna, Constantinopla. Triste o seu retorno: ninguém o esperava ao cabo da sua peregrinação. Retorna a Paris, com escala na Itália, nos primeiros dias de 1844. Publica *Mulheres do Cairo*, que será a primeira versão de *Viagens ao Oriente*. Em janeiro de 1848, publica *Cenas da vida oriental I*. Em 1850, *As noites do Ramazã*, *Cenas da vida oriental II*, *As mulheres do Líbano*. Em 1851, *Viagens ao Oriente*; em 52, *Os Iluminados*; em 53, *Pequenos castelos da Boêmia e Sílvia*. Neste ano, também é publicado, por Dumas, *El Desdichado*; em 1854, publica *As filhas do fogo* e *As Quimeras*. Em maio, sai da clínica em que estivera o ano anterior e vai para a Alemanha, de onde ele volta em estado de grande confusão mental no mês de julho. Escreve *Aurélia* e prepara a edição de *Pandora*. Em janeiro de 1855, Nerval é encontrado enforcado na Rua da Velha Lanterna.

Flaubert, aos quatorze anos, se referiu ao Oriente do sol brilhante, do céu azul, dos minaretes dourados, dos pagodes de pedra, o Oriente com a sua poesia, o Oriente com seus perfumes, suas caravanas nas areias, suas esmeraldas, suas flores, seus jardins de laranjas; Flaubert sonhou com os lábios das mulheres puras, com os grandes olhos negros que teriam amor só para ele, sonhou com a pele morena das mulheres da Ásia (Flaubert, 2006, p. 7).

O tema do Oriente se interioriza quer voltando-se ao passado, quer de modo intemporal. Flaubert conhecerá o Egito, a Palestina, a Síria, Bagdá, Babilônia, Ispahan, Teerã, Trebizonda e Constantinopla. Flaubert constituiu um dossiê de 178 páginas sobre a viagem à Pérsia e em sua biblioteca constam livros como *Viajantes antigos e modernos*, de Edward Chacon e *Livros sagrados do Oriente*, traduzido por Guillaume Pauper em 1840; leu a *Viagem ao Egito e à Síria* de Volney e consultou também *Sobre os modos e costumes dos egípcios modernos*, de Edward

W. Lane, publicado em 1837. Acontece que, contrariamente a muitos viajantes dos séculos XVIII e XIX, Flaubert não faz estardalhaço de sua erudição em *Viagem ao Oriente*. Ele tinha consciência de que a descrição é um elemento importante do gênero viagem, mas ao mesmo tempo sentia a impotência das palavras diante da beleza.

Um escritor é aquele que tem uma percepção diferenciada do real, que usa de uma conexão analógica em suas expressões, que vê sinais de advertência em episódios de sua vida, o que pode ocorrer com algum delírio ou eventualmente alguma mania de grandeza. O escritor procura reconstruir a sua identidade perdida, falando às vezes sozinho a mais alta poesia, o canto mais sublime. Com um destino forçosamente póstumo, Nerval só terá seu talento reconhecido no século XX, graças a Proust e aos surrealistas. No entanto, seus doze sonetos são suficientes para assegurar sua glória. Um deles é *El Desdichado*:

El Desdichado

Je suis le Ténébreux, le Veuf, l'Inconsolé:
Le prince d'Aquitaine à la tour abolie
Ma seule Étoile est morte: et mon luth constellé
Porte le Soleil noir de la Mélancholie.

Dans la Nuit du Tombeau toi qui m'as consolé
Rends moi le Pausilippe et la mer d'Italie
La Fleur qui plaisait tant à mon coeur désolé
Et la Treille où le Pampre à la Vigne s'allie!

Suis je Amour ou Phoebus, – Lusignan ou Biron?
Mon front est rouge encor du baiser de la Reine,
J'ai dormi dans la Grotte où verdit la syrène

Et j'ai deux fois, vivant, traversé l'Acheron
Modulant et chantant sur la lyre d'Orphée
Les soupirs de la Sainte – et les cris de la Fée.

El Desdichado

Eu sou o Tenebroso, o Viúvo, o Inconsolado
O príncipe da Aquitania na torre da abulia
Minha Estrela é a morte e meu luto estrelado
Dissemina o Sol negro da Melancolia

Na Noite da Queda tu que me consolaste
Me entregaste o mar da Itália e o Polisipo
A Flor que amou tanto o meu coração desolado
E a Videira onde o Pântano à rosa se alia!

Sou Amor ou sou Phebo, – Lusignan ou Biron?
Minha fronte ainda é rubra do beijo da Rainha
Adormeci na caverna onde nada a sereia

E duas vezes vivo atravessei o Acheron
Modulando e cantando na lira de Orfeu
Os gritos da fada – e os suspiros da Santa.

Publicado pela primeira vez em 10 de dezembro de 1853, por Dumas, este poema parece ser contemporâneo da segunda crise de loucura de Nerval (agosto e setembro de 1853) e dele existem dois manuscritos. Este é o mais célebre dos sonetos nervalianos e representa também a crise do sujeito lírico e da poesia. O primeiro quarteto oferece uma identidade que não é social nem histórica, mas absoluta. A morte da estrela e o sol negro surgem como se fossem um apocalipse que leva o locutor às trevas do fim. No segundo quarteto restitui ao inconsolado o passado, trazendo uma contradição violenta pelo uso da sintaxe. Vem uma figura de consolação do universo napolitano que pode ser uma referência de índices autobiográficos. Amor voltado às trevas, os amantes não podem se ver e o poeta se encontra na gruta da sereia. Quanto ao último terceto o poeta se identifica com Orfeu, desce aos infernos e constrói um monstro fabuloso e poético: a Quimera. O Sol Negro da Melancolia já aparecia em *Viagem ao Oriente* e evoca a gravura de Dürer. A sereia na gruta representa a figura do paganismo sendo que essa gruta é o lugar por excelência da Quimera, sereia, ou dragão.

Gérard Nerval acreditava na metempsicose, a passagem da alma de um corpo a outro após a morte. Seu livro *Aurélia* se abre com a afirmação de que o sonho é uma segunda vida. Aos vinte anos lançou uma tradução do *Fausto* de Goethe, que iria servir para a sinfonia de Berlioz. Aos vinte e um anos já era reconhecido no âmbito literário, e junto com Theophile Gautier, publicava um folhetim dramático na imprensa. Suas composições literárias fazem renascer o mito do eterno feminino que sempre o perseguiu, encontrado nas novelas *Sílvia* e *Aurélia*. Estes livros representam a figuração do contraste, embora revele a sugestão de um

sofrimento verdadeiro. O muro das visões é um subterrâneo que se ilumina, como se o sonho se derramasse na vida real.

Sim, encontramos em Nerval essa brutal oscilação entre dois mundos, o real e o imaginário, assim como a transfiguração de sua própria vida em um mito que abarca todo o destino dos seus semelhantes. Conquista metafísica, mito universal, discurso fantástico de premonições, visões, obsessões, vida real e imaginária no crivo da linguagem. Três aspetos chamam a atenção: a noção de uma supra-racionalidade, a fusão da linguagem inconsciente com a literária e a recusa da função enunciativa das palavras. Os elementos que formam a supra-racionalidade que domina a obra de Nerval são essencialmente a presença animada do som, as visões, as transposições míticas ou poéticas, as recordações, bem como a fusão da linguagem do consciente e do inconsciente. Os textos fantásticos de Nerval se revestem de considerações radicais que nunca se aproximam do que Coleridge designava “suspensão voluntária do não crer” ingrediente básico do gênero. A vida de Nerval é sua obra e no seu estilo visionário as coisas já não existem em discordância com as palavras que as designam: elas se reúnem de modo indissociável.

Entre as lendas que circulam no cemitério parisiense Père Lachaise, uma delas se refere a Nerval, que, em 1855, foi encontrado enforcado com desenhos e marcas de símbolos ocultos no peito. O lugar onde teria ocorrido o pretense suicídio oscila entre as grades de um hospício, de um albergue, ou de um esgoto. Comenta-se ser o mais bem vestido entre os fantasmas, a se evaporar por trás de seu túmulo após o passeio noturno.

“Eu sou um mestre em fantasmagorias”, dizia Rimbaud. É no romantismo alemão que vamos encontrar uma reflexão mais profunda entre visão e imaginação. Vale lembrar Novalis, quando diz que “o pensamento e a vista se assemelham”. A faculdade de pressentir o futuro e a de recordar o passado tem relações com a faculdade de ver à distância. Para Goethe, a luz é a própria substância do universo e a energia produtora do mundo.

As diferentes formas de adivinhação se fundamentam sobre a observação de superfícies refletoras, daí que o espelho se relacione com acontecimentos futuros, pessoas mortas ou ausentes, temas distantes. Daí que a visão no espelho se constitua um mediador dum fantasma; no *Testamento a Orfeu* e em *O sangue de um Poeta*, de Jean Cocteau, ligado ao movimento surrealista, atravessar o espelho significa o ingresso no reino da morte. A obra, despreocupada com a verossimilhança, nos leva ao outro lado do

espelho em clima de estranheza, para um espaço bidimensional como o do sonho, e não tridimensional como o de nossa percepção.

O fantástico diminui os limites que circunscrevem a vida humana, aliás, como lembra Bachelard, nem o pensamento científico está ao abrigo de motivações irracionais baseadas em raízes inconscientes. De modo que o renascimento desse irracional vai surgir sobre várias nomenclaturas como *o estranho*, *o sobrenatural*, *o maravilhoso*, *a ficção científica*, *o fantástico puro*. O fantástico vai tratar de acontecimentos inexplicáveis pelas leis naturais, que questionam a percepção ordinária da realidade. O fantástico é ambíguo e inquietante, envolvendo sempre algum dilema misterioso; quando surge, no século XVIII, vem marcado pela nova do orientalismo, nos contos, por exemplo, de Jacques Cazotte. Seu livro *O Diabo amoroso* é uma mistura do real com o irreal: o herói, Álvaro, não sabe distinguir sonho de realidade.

A idade de ouro do fantástico pode ser considerada no século XIX. Esse fantástico oriundo do romantismo traz marcas do *roman noir*, permeado do sobrenatural e do gosto pelo demoníaco. O *roman noir* inglês produziu, no século XVIII, obras como *O castelo de Otranto*, de Horácio Walpole e *Os mistérios de Udolfo*, de Ann Radcliffe; neles eram constantes o macabro e o terror, fantasmas, conventos abandonados, cemitérios ao luar. William Beckford escreve *Vathek* dentro da moda do orientalismo, mas também com episódios *noirs*. Os contos de Hoffmann são descobertos na França em torno de 1830 e vão influenciar bastante Nodier, Gautier e Nerval.

Nervoso, exaltado, depressivo, epilético, opiômano, Nodier é o precursor de uma longa série de escritores com sensibilidade exacerbada. Maravilhoso, sonho e mistério se fundem em um texto em que se exalta a loucura. Théophile Gautier, grande admirador de Hoffmann, será influenciado pelas teorias de Swedenborg e pelo espiritismo. Muitas de suas histórias contam um amor impossível entre o ser vivo e o fantasma.

O nosso Gérard Nerval vai ter a sua própria vida invadida pelos fantasmas. Além da admiração a Hoffmann, traduz, muito jovem, o *Fausto* de Goethe. Em 1841 tem sua primeira crise nervosa; em 1843 viaja ao Oriente e passa a acreditar na reencarnação; em 1851 o poeta tem uma nova crise e passa a observar e registrar sua experiência do sonho e da loucura: surgem as obras que testemunham seu itinerário espiritual atormentado. Daí que se diga que *Aurélia* é menos um conto

fantástico do que uma aventura espiritual, mas sua originalidade consiste na fusão fantástica do sonho e da realidade, misturando fatos e sua existência com visões e alucinações, fazendo com que o leitor atravesse da realidade ao sonho: “O sonho é uma segunda vida”, ele diz, e complementa: “Eu decidi registrar o sonho e conhecer o seu segredo”.

Referências

- ARNOLD, Paul. *Esotérisme de Baudelaire*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1972.
- BAUDELAIRE, Charles. *Ensaio sobre Edgar Allan Poe*. São Paulo: Ícone Editora, 2003.
- _____. *Les fleurs du mal – Le Spleen de Paris*. Paris: Ed. Hatier, 2000.
- CAMPRA, Rosalba. *Territorios de la Ficción – Lo Fantástico*. Madrid: Editorial Renacimiento, 2008.
- EHRMANN, Jean et Veronique (Org.). *La Littérature Fantastique en France*. Paris: Ed. Hatier: 1985.
- FLAUBERT, Gustave. *Voyage en Orient (1849-1851)*. Paris.: Éditions Gallimard, 2006.
- GAUTIER, Théophile. *Baudelaire*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2001.
- _____. *Contos fantásticos*. São Paulo: Primeira Linha, 1999.
- GRÜNEWALD, José Lino (Org.). *Poetas franceses do século XIX*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1921.
- MILNER, Max. *La fantasmagoría*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- NERVAL, Gérard de. *Aurélia*. São Paulo: Ícone Editora, 1986.
- _____. *La Bohème Galante*. Paris: René Hilsum Ed., 1932.
- _____. *Les Chimères – La Bohème Galante, Petit Châteaux de Bohème*. Paris: Éditions Gallimard, 2005.
- _____. *Pandora*. 2ª ed. Barcelona: Tusquets Editores, 1980.
- _____. *Sílvia*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1986.
- _____. *Voyage en Orient*. França: Éditions Gallimard, , 2003.
- POE, Edgar. *Les poèmes*. Paris: Éditions Gallimard, 1982.

SAID, Edward. *Orientalismo - O Oriente como invenção do Ocidente*. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*, São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

YERLES, Pierre; LITS, Marc (Orgs.). *Le Fantastique*. Bruxelles: Didier Hatier, 1990.

Literatura Fantástica e Orientalismo

Editora
Universitária  **UFPE**

Rua Acadêmico Hélio Ramos, 20 | Várzea, Recife - PE CEP: 50.740-530

Fones: (0xx81) 2126.8397 | 2126.8930 | Fax: (0xx81) 2126.8395

www.ufpe.br/edufpe | livraria@edufpe.com.br | editora@ufpe.br

O ifrit [...] correu em direção à jovem, mas ela rapidamente arrancou um fio de cabelo, balançou-o na mão, balbuciou algo entredentes, e o fio se transformou numa espada afiada com a qual ela golpeou o leão, cortando-o em duas partes. As duas partes saíram voando, mas restou a cabeça, que se transformou em escorpião. A jovem por sua vez adotou a forma de uma enorme serpente, e por algum tempo travou violenta luta com o escorpião, mas logo o escorpião se transformou em abutre e voou para fora do palácio; então a serpente virou águia e voou no encalço do abutre, desaparecendo por algum tempo. Mas logo o chão se fendeu, dele saindo um gato malhado que gritou, roncou e rosnou; atrás do gato saiu um lobo preto; lutaram no palácio por algum tempo, e então o lobo derrotou o gato; este gritou e se transformou numa larva, que rastejou e entrou numa romã jogada ao lado da fonte; a romã inchou até ficar do tamanho de uma melancia listrada, ao passo que o lobo se transformava num galo branco como a neve. A romã saiu voando e caiu no mármore da parte mais elevada do saguão, espatifou-se e seus grãos se espalharam todos [...].

Livro das mil e uma noites
(50ª noite; trad. Mamede Mustafa Jarouche)

